

# ars

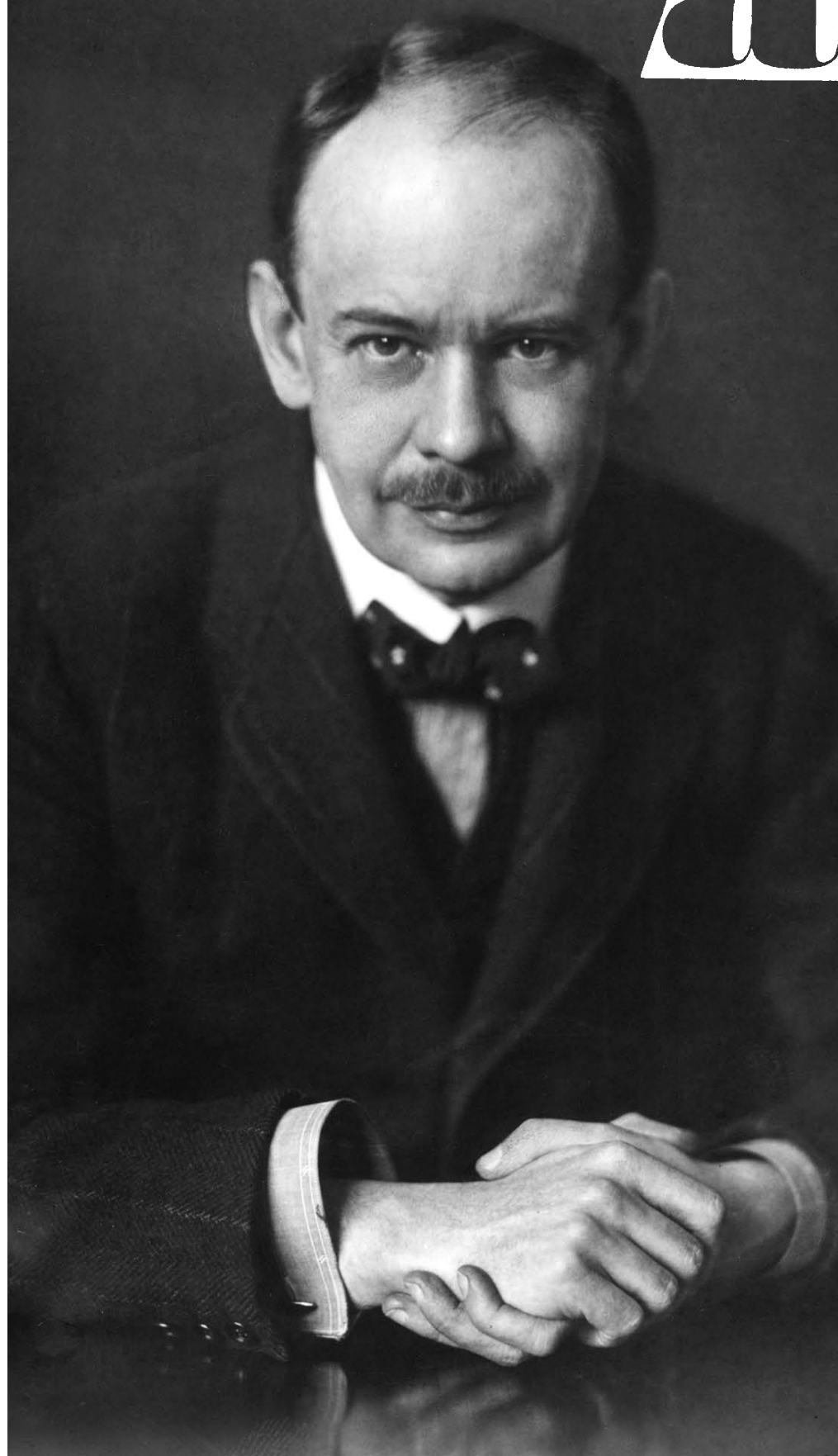
ISSN 0044-9008

SAP  
SLOVAK  
ACADEMIC  
PRESS, spol. s r. o.

ARS 1/2011

# ars

44, 2011, 1



Časopis Ústavu dejín umenia  
Slovenskej akadémie vied  
*Journal of the Institute of Art History  
of the Slovak Academy of Sciences*

**ars** 2011

*Ročník / Volume 44*

*Číslo / Number 1*

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied  
Journal of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences

HLAVNÝ REDAKTOR / EDITOR-IN-CHIEF:

Ján Bakoš

VÝKONNÝ REDAKTOR / EDITORIAL ASSISTANT:

Miroslav Hrdina

REDAKČNÝ KRUH / EDITORIAL BOARD:

Ján Bakoš, Dana Bořutová, Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Jozef Medvecký

RADA PORADCOV / ADVISORY BOARD:

Prof. Dr. Wojciech Bałus (Jagellonian University, Krakow), Prof. Dr. László Beke (Hungarian Academy of Sciences, Budapest), Prof. Dr. Heinrich Dilly (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Dr. Marina Dmitrieva (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig), Prof. James Elkins (School of the Art Institute of Chicago and University College Cork), Prof. Robert Gibbs (University of Glasgow), Prof. Dr. Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University), Prof. PhDr. Jiří Kuthan, DrSc. (Charles University in Prague), Prof. Dr. Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen), Dr. Milan Pelc (Institute of Art History, Zagreb), Prof. Dr. Piotr Piotrowski (Adam Mickiewicz University, Poznan), Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz (Universität Wien), Prof. Paul Stirton (The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York), Prof. Dr. Viktor I. Stoichita (Université de Fribourg), Prof. Dr. Wolf Tegethoff (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

ADRESA REDAKCIE / ADDRESS OF EDITOR'S OFFICE:

Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

Tel./Fax: 0421-2-54793895, e-mail: Bakos@up.upsav.sk, dejumihr@savba.sk, www.dejum.sav.sk/ars.html

TEXTY / TEXTS ©

Ján Bakoš, Wojciech Bałus, Jan Bažant, Jonathan B. Blower, Géza Hajós, Edwin Lachnit, Sandro Scarrocchia, Richard Woodfield 2011

PREKLADY / TRANSLATIONS ©

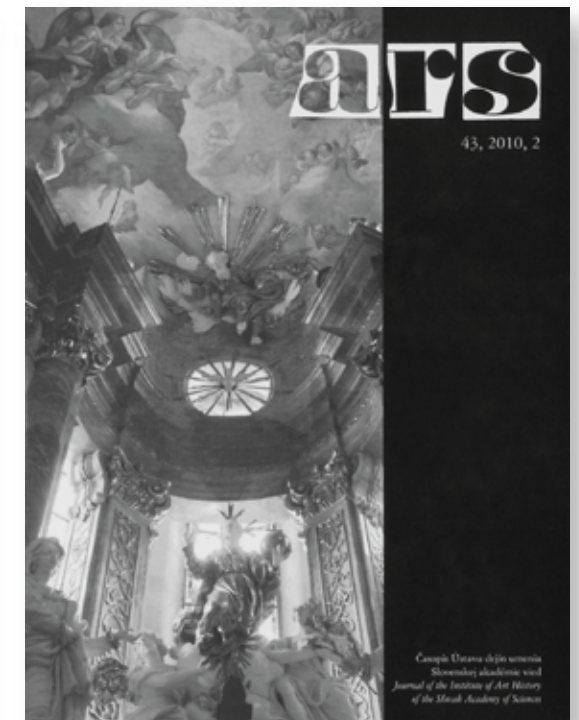
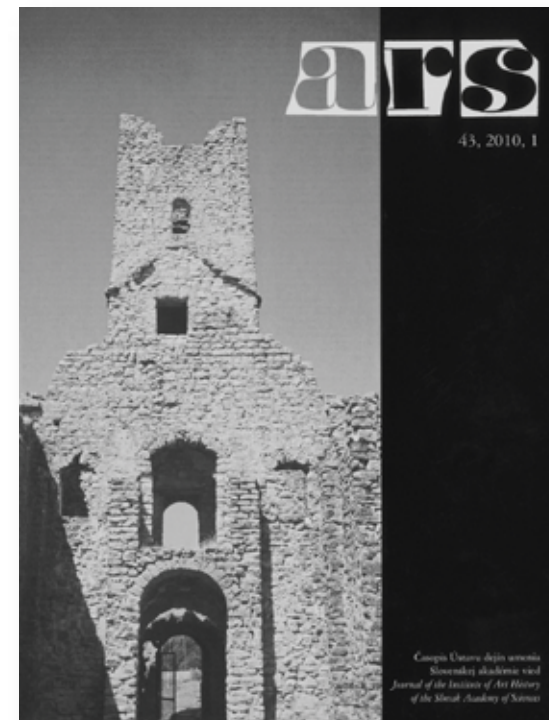
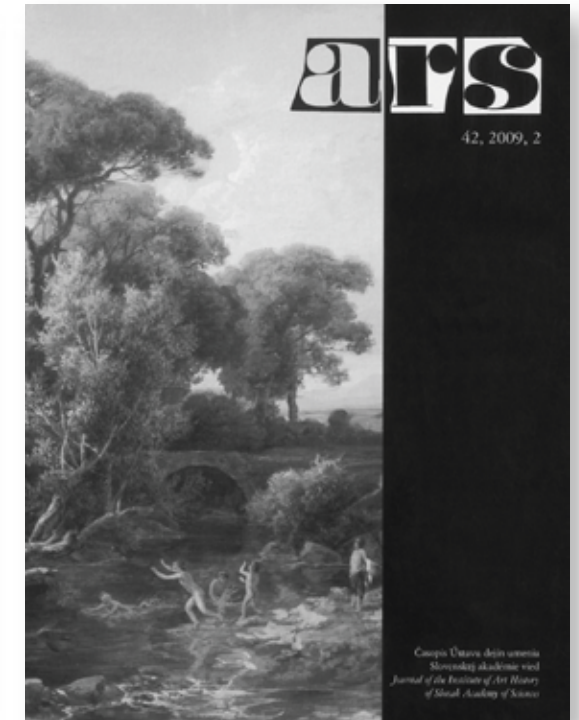
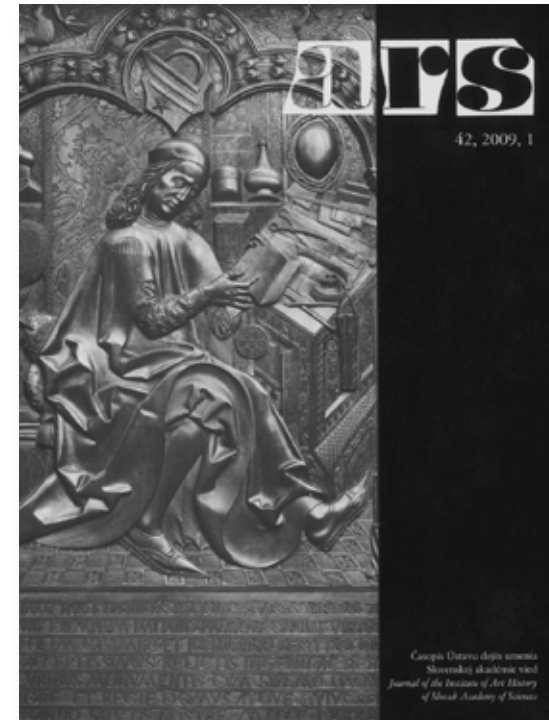
Ján Bakoš, Miroslav Hrdina, Susan Jane Kingshott 2011

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov.  
All rights of the producers of the pictures reproduced are reserved by authors of contributions.

Evidovaný v databázach EBSCO a H. W. Wilson.  
Indexed in EBSCO and H. W. Wilson databases.

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

Max Dvořák (1874 – 1921). Foto / Photo: Österreichische Nationalbibliothek, Wien



Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma / Orders and subscriptions through  
SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o., Nám. Slobody 6, P. O. BOX 57, SK-810 05 Bratislava 15,  
Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk

**Obsah / Contents**

**ÚVOD / INTRODUCTION**

Ján BAKOŠ

**Max Dvořák's Legacy after Ninety Years (3)**

*Myšlienkový odkaz Maxa Dvořáka po deväťdesiatich rokoch*

**ŠTÚDIE / ARTICLES**

I.

Edwin LACHNIT

**Eine idealistische Kulturvision vor hundert Jahren oder der Krieg und die Kunstgeschichte. Ergänzende Bemerkungen zur wissenschaftlichen Genese Max Dvořáks (9)**

*Idealistická kultúrna vízia pred sto rokov alebo vojna a dejiny umenia. Doplňujúce poznámky k vedeckej genéze Maxa Dvořáka*

Jan BAŽANT

**Nation and Art. From Miroslav Tyrš to Max Dvořák, and back (15)**

*Národ a umění. Od Miroslava Tyrše k Maxu Dvořákovi, a zpět*

Wojciech BAŁUS

**Max Dvořák betrachtet Tintoretto oder über den Manierismus (26)**

*Max Dvořák pozoruje Tintoretta alebo o manierizme*

II.

Sandro SCARROCCHIA

**Dvořák and the Trend in Monument Care (45)**

*Dvořák a trend v pamiatkovej starostlivosti*

Géza HAJÓS

**Max Dvořák und die Heimatschutzbewegung (68)**

*Max Dvořák a hnutie Heimatschutz*

Jonathan B. BLOWER

**Max Dvořák, Wilhelm von Bode and *The Monuments of German Art* (92)**

*Max Dvořák, Wilhelm von Bode a Pamiatky nemeckého umenia*

III.

Richard WOODFIELD

**Ernst Gombrich and Max Dvořák (125)**

*Ernst Gombrich a Max Dvořák*



## Max Dvořák's Legacy after Ninety Years

Ján BAKOŠ

Artur Rosenauer gave a very true picture of Dvořák's career: "*Was Max Dvořák anlangt, so gewinnt man den Eindruck, dass keiner der anderen Vertreter der Wiener Schule zu Lebzeiten Hörer und Leser so sehr in seinen Bann gezogen hat wie er, dass aber schon wenige Jahre nach seinem Tod die Begeisterung abgekühlt, ja in Skepsis umgeschlagen ist.*"<sup>1</sup>

Both his famous teachers, Franz Wickhoff and Alois Riegl, had chosen Dvořák as their successor. In 1905, he was appointed *Extraordinarius* and general conservator of Austrian monument protection at the age of thirty-one and in 1909 *Ordinarius* and head of the art history department at the Vienna University at the age of thirty-five.<sup>2</sup> On February 1921, he died unexpectedly at only less than forty-seven years old, before being able to complete his ground-breaking project on the history of European art conceived as the history of ideas. His revolutionary concept became widely known after his premature death, thanks to the posthumous publication of his collected works by his pupils K. M. Swoboda and Johannes Wilde.<sup>3</sup> It was due to that publication that Dvořák was to become generally acknowledged as the promoter of a new approach to the history of art that would be called *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*.



Max Dvořák (1874 – 1921). Photo: Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

<sup>1</sup> ROSENAUER, A.: 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]. Vol. 1. Wien – Köln – Graz 1984, p. 45.

<sup>2</sup> SCHLOSSER, J. von: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. In: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, 13, 1934, No. 2, pp. 193-195.

<sup>3</sup> DVOŘÁK, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München 1924; DVOŘÁK, M.: *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*. München 1925; DVOŘÁK, M.: *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen*. 2 Vols. München 1927 – 1928; DVOŘÁK, M.: *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. München 1929.

We know that Dvořák's approach to the history of art took a gradual but radical turn in the second decade of the 20<sup>th</sup> century.<sup>4</sup> He completely lost his confidence in nineteenth century optimistic rationalism after the outbreak of World War I. He projected developments in modern art onto the history of art<sup>5</sup> and became stimulated by contemporary philosophical thought.<sup>6</sup> As a consequence, he replaced the belief in art as a solution of formal problems by the notion of art as an expression of the world outlook of the age, the idea of art historical development as a representational progress with the idea of history as a process holding irrational breaks and changes in the notion of art within itself, and belief in a causal-genetic explanation of the historical development of art with the method of its empathic understanding. Consequently, he recast the history of European art into a permanent “*struggle between spirit and mater*”<sup>7</sup> resulting in a dialectical polarity of naturalism and idealism. However, he did not design his project of the history of art as the

history of ideas as a purely scientific undertaking. Combining retrospective nostalgia with Avant-garde utopia, Dvořák conceived of it as a prophetic vision.<sup>8</sup> He was convinced that after optimistic rationalism and materialism had collapsed in the cataclysm of war a new era of idealism and spiritualism must come.<sup>9</sup>

Dvořák's prognosis turned out to be nothing more than wishful thinking. Post-war intellectual developments and modern art movements took entirely different paths from those that he had predicted. His conception of the history of art as the history of ideas consequently became regarded as out-of-date as well. He became a figure of an outdated past. Only Austrian and Czech and some Italian art historians would venerate his legacy on the different occasions of his anniversaries.<sup>10</sup> Austrian and Czech art historical communities acknowledged his works mainly for patriotic reasons since Dvořák was regarded as one of the key figures of modern Austrian as well as Czech art history.<sup>11</sup>

<sup>4</sup> About Dvořák's turn, see for example BAKOŠ, J.: Die epistemologische Wende eines Kunsthistorikers. In: *L'Art et les révolutions. Actes du XXVII<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'art. Section 5. Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours* [1989]. Strasbourg 1992, pp. 53-58; AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49, 1996, pp. 9-38; AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák und die Revision der Mittelalter-Kunstgeschichte. In: *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*. Eds. W. BAŁUS – J. WOLAŃSKA. Warszawa 2010, pp. 291-313.

<sup>5</sup> See about this FREY, D.: Max Dvořák's Stellung in der Kunstgeschichte. In: *Max Dvořák zum Gedächtnis*. Wien 1922, p. 19; SCHLOSSER 1934 (see in note 2), p. 199; LACHNIT, E.: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsstand am Beginn der Moderne*. Wien – Köln – Weimar 2005, p. 94; AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák (1874 – 1921). In: PFISTERER, U. (ed.): *Klassiker der Kunstgeschichte. Bd. 1: Von Winckelmann bis Warburg*. München 2007, p. 222.

<sup>6</sup> BENESCH, O.: Grosse Österreicher. In: *Neue Österreichische Biographie ab 1815*. Vol. 10. Wien 1957, p. 195; NEUMANN, J.: Dílo Maxe Dvořáka a dnešek [The Work of Max Dvořák and the Present]. In: *Umění*, 9, 1961, No. 6, pp. 550-552 (German trans.: Das Werk Max Dvořáks und die Gegenwart. In: *Acta historiae artium*, 8, 1962, pp. 177-213); KALINOWSKI, L.: *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką* [Max Dvořák and His Art Historical Method]. Warszawa 1974, chap. “The Origin of Dvořák's Method”, pp. 33-39.

<sup>7</sup> DVOŘÁK, M.: *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit. Akademische Vorlesungen*. Weimar 1994, p. 15; CHADRABA, R.: Inedita Maxe Dvořáka [Max Dvořák's Inedita]. In: *Umění*, 19, 1971, No. 6, p. 619; AURENHAMMER 2010 (see in note 4), p. 305.

<sup>8</sup> FREY 1922 (see in note 5), p. 21.

<sup>9</sup> See about this LACHNIT 2005 (see in note 5), p. 96; BAKOŠ, J.: Max Dvořák – A Neglected Re-Visionist. In: *Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven* (=Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53). Wien – Köln – Weimar 2004, p. 67; AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák. In: PFISTERER 2007 (see in note 5), p. 222.

<sup>10</sup> See *Umění*, 9, 1961, No. 6; *Umění*, 19, 1971, No. 6; *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 28, 1974, No. 3. More about Italian translations of Dvořák's works and comments by Italian art historians, see bibliography in SCARROCCIA, S.: *Max Dvořák. Conservazione e moderno in Austria (1905 – 1921)*. Milano 2009, pp. 255-260.

<sup>11</sup> CHADRABA, R.: Vídeňská škola a český dějepis umění [Vienna School of Art History and Czech Art History]. In: CHADRABA, R. et al.: *Kapitoly z českého dějpisu umění II* [Chapters from Czech Art History II]. Praha 1987, pp. 9-56; POCHAT, G. – SCHMIDT, G. – VASOLD, G.: Der Beitrag der Kunstgeschichte zur Ausformung der Humanwissenschaften. In: ACHAM, K. (ed.): *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*. Vol. 5. Wien 2003, pp. 403-423.

The Italian historians of art appreciated him mostly because of his huge contribution to the knowledge of Italian art.<sup>12</sup>

Nevertheless, three attempts were made to revive Dvořák's legacy in the sixties and early seventies of the 20<sup>th</sup> century. The first was motivated by the effort to search for the historical roots of modern art. Not only his discovery of Mannerism as a kind of proto-Modernism but also his idea of an historically changing identity of art corresponding to the permanent transformation of modern art or "Vanity fair" principle (using E. H. Gombrich's metaphor)<sup>13</sup> inspired many advocates and students of modern art.<sup>14</sup>

Simultaneously, Dvořák's intellectual conception of art history regained its topicality due to the iconological method of interpretation that came to dominate art history following World War II. Attempts were made to understand Dvořák's notion of the work of art as a manifestation of *Weltanschauung* as a forerunner of the iconological concept of the artwork regarded as a symbolic message. Consequently, Dvořák's *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* was considered a kind of proto-iconology.<sup>15</sup>

Paradoxically, the third attempt at pointing out the topicality of Dvořák's work at that time came from the opposite, formalist, camp and was a critical

reaction to the hegemony of iconological method. Criticizing the intellectual over-interpretation of visual art, opponents of iconology emphasized the everlasting value of a form-genetic approach (developed by young Dvořák in such a paradigmatic way in his *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*) considering it as a model of a reliable scientific analysis.<sup>16</sup>

Thus, Dvořák's regained renown seemed to reach its height at that point. His reputation as an initiator of the intellectual interpretation of art penetrated even into the Anglo-American art historical scene. His *Idealism and Naturalism in Gothic Art* was translated into English in the sixties<sup>17</sup> and his work was given a prominent place within Kleinbauer's canonical anthology of main modern art historical research methods.<sup>18</sup>

In 1974, when T. J. Clark followed Georg Lukacs's opinion and classified Dvořák among "the really important historians" of the past<sup>19</sup> in his manifesto for the new social history of art, it seemed that Dvořák could even be pardoned by revisionist art history, despite his traditional academic origin. However, that did not happen. On the contrary, with the rise of the New Art History and art history conceived of as the history of functions,<sup>20</sup> Dvořák's name slipped away not only from the gallery of key figures of the

<sup>12</sup> Two volumes of Dvořák's completed works were devoted to Italian art. See DVOŘÁK 1927 (see in note 3).

<sup>13</sup> See GOMBRICH, E. H.: The Logic of Vanity Fair. Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste. In: GOMBRICH, E. H.: *Ideals and Idols. Essay on Values in History and in Art*. Oxford 1979, pp. 60-92.

<sup>14</sup> HAUSER, A.: *Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München 1964 (English trans.: *Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. London 1965); HOFMANN, W.: *Grundlagen der modernen Kunst*. Stuttgart 1966, pp. 28-29, 141-142.

<sup>15</sup> NEUMANN 1961 (see in note 6), pp. 563-568; CHADRABA, R.: K dnešnímu významu některých kategorií Dvořákovy metody [On the Present Importance of Some Categories of Dvořák's Method]. In: *Umění*, 9, 1961, No. 6, pp. 608-612; BIAŁOSTOCKI, J.: Iconography and Iconology. In: *Encyclopedia of World Art*. Vol. 7. New York 1963, p. 774; KALINOWSKI 1974 (see in note 6), pp. 48-53. See also HALBERTSMA, M.: *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*. Worms 1992, p. 44.

<sup>16</sup> KUTAL, A.: Padesát let od smrti Maxe Dvořáka [Fifty Years since Max Dvořák's Death]. In: *Umění*, 19, 1971, No. 6, p. 612; PÄCHT, Otto: Preface to DVOŘÁK, M.: Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 27, 1974, p. 7.

<sup>17</sup> DVOŘÁK, M.: *Idealism and Naturalism in Gothic Art*. Notre Dame 1967. See also DVOŘÁK, M.: *Art History as the History of Ideas*. London 1984.

<sup>18</sup> KLEINBAUER, W. E. (ed.): *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of 20<sup>th</sup>-century Writings on the Visual Arts*. New York 1971, pp. 397-412.

<sup>19</sup> FERNIE, E.: *Art History and Its Methods. A Critical Anthology*. London – New York 1995, pp. 245, 248.

<sup>20</sup> See REES, A. L. – BORZELLO, F. (eds.): *The New Art History*. London 1986; HARRIS, J.: *The New Art History. A Critical Introduction*. London – New York 2001; BUSCH, W. (ed.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. 2 Vols. München – Zürich 1987.

twentieth century art history. He was also left out of the basic anthologies of art history's methodology.<sup>21</sup> Moreover, leaving Dvořák out of art historical discourse has even resulted in the repression of his work from the live memory of art historians. Consequently, many of Dvořák's ideas and discoveries were forgotten and to be rediscovered later.<sup>22</sup>

Nevertheless, an interest in Dvořák's scientific work began slowly to revive since the XXV<sup>th</sup> International Congress of Art History held in Vienna in 1983, which was devoted to the Vienna School's contribution to the evolution of art historical method.<sup>23</sup> Historiographers of art history began to revisit his intellectual biography, to specify his place in the development of art historical discipline, to analyze his relationship to modern art and contemporary trends in philosophical thought, and last but not least to examine the relevance of his ideas to the present art historical discourse.<sup>24</sup>

Dvořák made substantial contributions to the knowledge of the history of art, such as the demonstration of the dialectical continuity of the history of European art from the Middle Ages to Baroque and the discovery of Mannerism as a specific historical phenomenon. The following dimensions of Dvořák's work have, however, been identified as live and topical in the current context of the crisis of neo-liberal global capitalism:

1. the moral legacy of Dvořák's theory of monument protection;<sup>25</sup>
2. the articulation of the crisis of modernity and his critique of capitalism;<sup>26</sup>
3. the condemnation of nationalism and promotion of a cosmopolitan or transnational (pan-European) approach to the history of art despite its origin in monarchic nostalgia;<sup>27</sup>
4. historical pluralism and tolerant relativism including Dvořák's own "post-Modern" method

<sup>21</sup> PODRO, M.: *The Critical Historians of Art*. New Haven – London 1982; DILLY, H. (ed.): *Allmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990; FERNIE 1995 (see in note 19); PREZIOSI, D. (ed.): *The Art of Art History. A Critical Anthology*. Oxford – New York 1998; WOOD, Ch. S. (ed.): *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*. New York 2003; LOCHER, H. (ed.): *Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Eine kommentierte Anthologie*. Darmstadt 2007.

<sup>22</sup> BAKOŠ 2004 (see in note 9), pp. 68-71.

<sup>23</sup> *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* [1983]. Vol. 1. Wien – Köln – Graz 1984. On Max Dvořák, see ROSENAUER 1984 (see in note 1), pp. 45-52; VANĚK, M.: L'école française et l'école viennoise d'histoire de l'art: Max Dvořák et Henri Focillon. Antagonisme ou complémentarité? In: *Ibidem*, pp. 105-116. See also *L'Art et les révolutions. Actes du XXVII<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'art. Section 5. Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours* [1989]. Strasbourg 1992. On Dvořák, see LACHNIT, E.: Ansätze methodischer Evolution in der Wiener Schule der Kunstgeschichte. In: *Ibidem*, pp. 43-53; BAKOŠ 1992 (see in note 4).

<sup>24</sup> On literature on Dvořák till 1998, see *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, 54, 2002, Nos. 2-3, pp. 12-13. On ensuing writings on Dvořák, see RAMPLEY, M.: Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity. In: *Art History*, 26, 2003, No. 2, pp. 214-237; BAKOŠ 2004 (see in note 9), pp. 55-72; MARCHI, R.: Max Dvořák e la storia dell'art come parte della Geistesgeschichte. In:

DVOŘÁK, M.: *Idealismo e naturalismo nelle scultura e nella pittura gotica*. Milano 2003, pp. 107-197; LACHNIT 2005 (see in note 5), pp. 93-98; AURENHAMMER 2007 (see in note 5), pp. 218-222; AURENHAMMER 2010 (see in note 4), pp. 291-313.

<sup>25</sup> FRODL, W.: Max Dvořáks „Katechismus der Denkmalpflege“. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 28, 1974, No. 3, pp. 90-105; PAVEL, J.: Max Dvořák – ochránce památek [Max Dvořák – Protector of Historical Monuments]. In: *Monumentorum tutela*, 10, 1973, pp. 223-390; PETRŮ, J.: Památková péče jako morální povinnost – Denkmalpflege als Ethosverpflichtung. In: DVOŘÁK, M.: *Katechismus památkové péče* [Catechism of Monument Care]. Praha 1991, pp. 65-108; SCARROCCHIA 2009 (see in note 10); recently BLOWER J.: Max Dvořák, Franz Ferdinand and the Katechismus der Denkmalpflege. In: *Umění/Art*, 58, 2010, Nos. 5-6, pp. 433-444.

<sup>26</sup> RAMPLEY 2003 (see in note 24), p. 228; EMMERICH, I.: Max Dvořák und die Wiener Schule der Kunstgeschichte. In: DVOŘÁK, M.: *Studien zur Kunstgeschichte*. Leipzig 1991, p. 313; BAKOŠ 2004 (see in note 9), pp. 67-68.

<sup>27</sup> SCHWARZER, M.: Cosmopolitan Difference in Max Dvořák's Art Historiography. In: *The Art Bulletin*, 74, 1992, No. 4, pp. 669-678; AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák über Oskar Kokoschka – eine handschriftliche Fassung des Vorworts zu „Variationen über ein Thema“ (1920/21). In: WERKNER, P. (ed.): *Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven*. Wien 1998, p. 39; AURENHAMMER 2010 (see in note 4), pp. 297-299; BAKOŠ 2004 (see in note 9), p. 67.



of self-contextualization and permanent self-revision.<sup>28</sup>

But Dvořák conceived of historical relativism rather as uniqueness embracing lasting developmental potentiality of art historical and intellectual creations than as a value relativity. That was why he believed that *“alles, was die Kunst in historisch übersehbaren und untereinander zusammenhängenden Kulturperioden*

*geschaffen hat, nie mehr ganz verloren ging, sondern immanent zum Inhalte der ganzen folgenden Entwicklung gehörte, dabei aber immer wieder eine neue Bedeutung bekam. Das gilt sowohl für einzelne Motive, als auch für allgemeine Richtungen und Lösungen. Sie verschwinden scheinbar oder verkümmern, um oft nach Jahrhunderten... neu aufgenommen und in eine neue Entwicklung eingefügt werden...”*<sup>29</sup> It seems that this credo refers to Dvořák's own work.<sup>30</sup>

## Myšlienkový odkaz Maxa Dvořáka po deväťdesiatich rokoch

### Resumé

Artur Rosenauer veľmi výstižne charakterizoval vedeckú dráhu Maxa Dvořáka, jedného z kľúčových historikov umenia začiatku 20. storočia: *„Pokiaľ ide o Maxa Dvořáka, vzniká dojem, že žiaden iný predstaviteľ Viedenskej školy za svojho života neokúzlil poslucháčov a čitateľov tak ako on, ale už niekoľko rokov po smrti toto nadšenie ochladlo, ba premenilo sa na skepsu.“*

Dvořákovu chápanie dejín umenia, ako je známe, prešlo hlbokým obratom. Inšpirovaný moderným umením (nástupom expresionizmu) i dobovým filozofickým myslením (predovšetkým ideami W. Diltheya, H. Rickerta a E. Troeltscha) a pod dojmom kataklizmy 1. svetovej vojny Dvořák definitívne stratil dôveru v optimistický racionalizmus a pozitivistický scientizmus. V dôsledku toho zásadne preštrukturoval svoje dovtedajšie chápanie umenia, jeho dejín a jeho vedeckého poznávania. Pojem umenia ako riešenia autonómnych formálnych problémov nahradil konceptom umenia ako vyjadrovania dobového svetonázoru. Myšlienku dejinného vývoja umenia ponímaného ako pokrok v znázornovaní

skutočnosti vystriedal predstavou dejín ako procesu plného náhlych zvrátov a vyznačujúceho sa premenlivosťou samotného ponímania umenia. A vieru v kauzálnogenetické objasňovanie dejinného chodu umenia opustil v prospech koncepcie empatického chápania jedinečných umeleckohistorických javov. Z tejto radikálne novej perspektívy dejín umenia ako dejín ideí sa Dvořák pustil do rekonštrukcie dejín európskeho umenia od stredoveku až po barok. Ich obraz sa mu začal rysovať ako spor ducha a hmoty, ktorý sa premietal do dialektickej polarity idealizmu a naturalizmu. Nečakaná a predčasná smrť však Dvořákovi znemožnila završiť túto veľkolepú umeleckohistorickú panorámu.

Ale Dvořák novú koncepciu *„dejín umenia ako dejín ducha“* nekoncepcoval iba ako čistý vedecký projekt. Zmiešavajúc retrospektívnu nostalgiu s avantgardnou utópiou ju pochopil v neposlednom rade ako prorockú víziu. Bol presvedčený, že po stroškotaní optimistického racionalizmu a materializmu utopeného v tragédii 1. svetovej vojny nutne musí prísť

<sup>28</sup> RADNÓTI, S.: Die Historisierung des Kunstbegriffs: Max Dvořák. In: *Acta historiae artium*, 26, 1980, pp. 125-142; SCHMITZ, N.: Max Dvořáks Kunstgeschichte der Moderne. In: DVORÁK 1994 (see in note 7), p. 73; BAKOŠ 2004 (see in note 9), p. 61; AURENHAMMER 2007 (see in note 5), p. 222.

<sup>29</sup> DVORÁK 1929 (see in note 3), p. 369.

<sup>30</sup> For the improvement of English stylistics of this paper, the author is indebted to Richard Woodfield.

nová éra idealizmu a spiritualizmu. Dvořákova prognóza sa však nesplnila. Umenie a dobové myslenie sa po svetovej vojne vydali celkom inými cestami. V dôsledku toho Dvořákova duchovnodejinná koncepcia prestala pútať pozornosť a jeho vedecká iniciatíva rýchle upadla do zabudnutia.

Historici umenia – pochopiteľne najmä rakúski a českí – sa k nemu pri rôznych pietnych príležitostiach vracali, aby prehodnotili význam jeho diela. Po niekoľkých pokusoch o aktualizáciu jeho vedeckého odkazu počas šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia sa však meno Max Dvořák postupne vytráca z galérie zakladateľských osobností modernej historiografie umenia a v čase dominancie tzv. nového dejepisu umenia a dejín umenia ako dejín funkcií mizne aj z normotvorných antológií umeleckohistorických metód.

Záujem o Dvořáka sa začína postupne obnovovať až po XXV. svetovom kongrese historikov umenia vo Viedni v roku 1983, ktorý bol mimo iné venovaný prínosu Viedenskej školy dejín umenia do vývoja umeleckohistorickej metodológie. Historiografi dejepisu umenia sa vracajú k Dvořákovej intelektuálnej biografii, snažia sa spresniť jeho bádateľský vývin a špecifikovať jeho miesto v dejinách odboru, analyzujú jeho vzťah k súdobému umeniu a dobovému mysleniu, ale v neposlednom rade kladú aj otázku, či má Dvořákovu dielo potenciú prispieť do dnešného umeleckohistorického diskurzu.

Možno konštatovať, že v odpovedi na túto otázku sa odborníci viac-menej zhodujú. Aktuálnosť Dvořákových myšlienok v kontexte dnešnej globálnej krízy neo-liberalizmu, ak sa odmyslia také trvalé umeleckohistorické poznatky ako je dialektická kontinuita dejín európskeho umenia či objav manierizmu, analytici nachádzajú najmä v nasledovných Dvořákových ideových iniciatívach a názorových postojoch:

1. etickým odkaze Dvořákovej teórie pamiatkovej ochrany;
2. tematizáciou krízy modernity a jeho kritike kapitalizmu;
3. odsúdení nacionalizmu a dôslednom presadzovaní trans-nacionálneho (pan-európskeho) prístupu k dejinám umenia;
4. historickom pluralizme a tolerantnom relativizme, z ktorého – ako svedčí jeho takmer „post-moderná“ zásada permanentného poznávacieho (seba)revidovania – nevynímal ani sám seba.

Historický relativizmus však Dvořák nechápal ako relativitu hodnôt, ale ako dejinnú jedinečnosť, ktorá v sebe nesie trvalú vývojovú potencialitu umeleckých a duchovných výtvorov. Preto mohol byť presvedčený, že *„všetko, čo umenie... vytvorilo... nikdy celkom nezaniká, ale stáva sa súčasťou celého nasledujúceho vývoja... Jednotlivé motívy ako i všeobecné... riešenia miznú len zdanlivo, aby často po stáročiach... nadobudnú nový význam... boli opätovne včlenené do nového vývoja“*. Zdá sa, že toto Dvořákovu krédo platí i na jeho vlastné vedecké dielo.

## Eine idealistische Kulturvision vor hundert Jahren oder der Krieg und die Kunstgeschichte. Ergänzende Bemerkungen zur wissenschaftlichen Genese Max Dvořáks

Edwin LACHNIT

Aus der Distanz eines Jahrhunderts ist die Bedeutung Max Dvořáks als erstrangiger Kunsthistoriker und renommierter Vertreter der Wiener Schule unbestritten.<sup>1</sup> Doch wird ihm weniger Relevanz für die kunsthistorische Praxis als für die methodische Erweiterung des Faches beigemessen. Das Interesse richtet sich durchwegs auf seinen Wandel vom streng formalen Stilanalytiker in der Nachfolge Franz Wickhoffs und Alois Riegls zum weltanschaulich orientierten, inhaltsbezogenen Begründer einer „*geistesgeschichtlichen Kunstgeschichte*“. Die Frage nach Kontinuitäten und Brüchen in seiner persönlichen Entwicklung als Ursachen dieser „*epistemologischen Wende*“ wird kontrovers diskutiert.<sup>2</sup> Aus Dvořáks engstem Schülerkreis erfahren wir, dass die explizit idealistische Ausrichtung seiner letzten Lebensjahre bereits in den Anfängen des ursprünglich zum Historiker ausgebildeten Gelehrten in seinem Denken angelegt war, sodass seine Einstellung um 1910 als „*formproblemgeschichtliche auf latenter geistesgeschichtlicher Basis*“ bezeichnet werden kann.<sup>3</sup> Dass die geisteswissenschaftliche Konzeption während des Ersten

Weltkriegs vollends zum Durchbruch kam und zum richtungweisenden Theorem erhoben wurde, ist wohl ohne äußere Einflüsse nicht denkbar. Zwar erleidet Dvořáks Biographie keine traumatisierende Zäsur, wie es etwa zahllosen Frontsoldaten beschieden war – man denke auf dem Gebiet der bildenden Kunst nur an Oskar Kokoschka. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, dass ein derart einschneidendes Ereignis wie der Weltkrieg mit all seinen Begleitumständen und Folgen zumindest mittelbare Auswirkungen auf die Qualität des intellektuellen Schaffens zeitigte. Ein in Vergessenheit geratener Text aus dem Jahr 1916, in dem Dvořák seine Einschätzung des Verhältnisses von geistiger Disposition und zeitbedingter Reaktion darlegte, erlaubt Rückschlüsse auf seine eigene ideelle Genese. Diese an entlegener Stelle erschienene, heute schwer greifbare Passage soll hier im Wortlaut wiedergegeben werden.

Augenfälliges Merkmal der Umbruchsjahre ist zunächst einmal ein signifikanter Rückgang der publizistischen Produktivität Dvořáks seit Kriegsbeginn 1914.<sup>4</sup> Dafür treten jetzt verstärkt neue Züge zutage.

<sup>1</sup> Zu weiterführender Literatur über Max Dvořák siehe LACHNIT, E.: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit*. Wien – Köln – Weimar 2005; sowie BAKOŠ, J.: Max Dvořák – A Neglected Re-Visionist. In: *Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven* (=Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53). Wien – Köln – Weimar 2004, S. 55-71.

<sup>2</sup> Vgl. BAKOŠ, J.: Die epistemologische Wende eines Kunsthistorikers. In: *L'Art et les révolutions. Actes du XXVII<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'art. Section 5. Révolution et évolution de*

*l'histoire de l'art de Warburg à nos jours* [1989]. Strasbourg 1992, S. 53-72.

<sup>3</sup> BENESCH, O.: Max Dvořák. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 44, 1924, S. 169.

<sup>4</sup> Vgl. Bibliographie der Schriften Max Dvořáks. In: DVORÁK, M.: *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. München 1929, S. 371-381.

Hatte sich Dvořák bis dahin auf Forschungsthemen des Mittelalters und der früheren Neuzeit bis zum Barock konzentriert, so rückt nun mit Francisco de Goya erstmals ein „protomoderner“ Künstler monographisch ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Bereits im Sommersemester 1915 behandelte Dvořák die „Desastres de la guerra“ in einer Vorlesung zur „Erklärung ausgewählter Kunstwerke“ an der Wiener Universität.<sup>5</sup> Im darauffolgenden Jahr veröffentlichte er den Text unter dem Titel „Eine illustrierte Kriegschronik vor hundert Jahren oder der Krieg und die Kunst“ in einem vom „Kriegshilfsbüro des k. k. Ministeriums des Innern“ herausgegebenen *Kriegs-Almanach*.<sup>6</sup> Diese zu Weihnachten 1916 „zugunsten der offiziellen Kriegsfürsorge“ aufgelegte Publikation sollte der nach dem anfänglichen Hurratriotismus eingetretenen Ernüchterung und Kriegsmüdigkeit der „opferfreudigen Bevölkerung“ entgegenwirken und enthielt unter anderem Beiträge von so namhaften Autoren wie Arthur Schnitzler, Peter Rosegger, Anton Wildgans, Rainer Maria Rilke, Marie von Ebner-Eschenbach, Franz Karl Ginzkey, Stefan Zweig und Richard Schaukal sowie den Kunsthistorikern Eduard Leisching und Moriz Dreger.<sup>7</sup>

Ob Dvořáks Themenwahl freilich den Intentionen der Herausgeber voll und ganz entsprochen hat, ist fraglich. Die 82 Radierungen, mit denen Goya um 1810 den spanischen Guerillakampf gegen die Truppen Napoleons dokumentierte, sind nicht unbedingt geeignet, der Demoralisierung eines unter Kriegsgreueln leidenden Volkes zu begegnen. Unparteiisch und ohne politische Stellungnahme hielt Goya die Erniedrigung des Menschen in einer Drastik fest, die erst vom fotografierten Horror unserer Tage, von den NS-Konzentrationslagern bis zu Abu Ghraib und Gaza, wieder erreicht wurde. „Kraft und unerbittlich enthüllt er die unmenschlichen Greuelthaten des feindlichen Einfalles und die Leiden der Bevölkerung. Mord und Raub, enteehrte Heiligtümer, brennende Orte, zusammenstürzende

Häuser, Männer, die auf das Entsetzlichste gemartert, Frauen, die geschlagen, entführt, in der Gegenwart der Kinder vergewaltigt werden oder verzweifelt ihre Ehre verteidigen, wie ein furchtbarer Traum zieht all dies am Auge des Beschauers vorbei und entrollt gleichsam in Blitzlicht-Beleuchtung ein Bild des Krieges, wie es schauriger kaum denkbar ist.“ Dieses inhaltlich Neue gegenüber allen heroischen Schlachtenbildern, Triumphposen und Apotheosen siegreicher Feldherren früherer Epochen, in denen Kriegführung noch als Kunst verstanden wurde, ist denn auch der erste Aspekt, den Dvořák in seinem Text herausstellt. Selbst vom Vorläufer der realistischen Kriegsdarstellung, Jacques Callots „Misères de la guerre“ von 1633, unterscheidet sich Goyas Zyklus durch Eigenschaften, die Dvořák aus der psychischen Verfassung des Künstlers ableitete: „Goyas Kriegsbilder sind nicht nur eine objektive Kriegschronik, sie sind zugleich ein persönliches Bekenntnis. Er faßt, was er zu erzählen hat, national auf. Die Ereignisse sind ihm ein Zeugnis der schweren Not, die sein Volk zu bestehen hatte und an der er mit fühlendem Herzen teilgenommen hat, was man in älteren Darstellungen vergeblich suchen würde. Doch auch andere Gedanken und Empfindungen spielen dabei eine Rolle, die in der reflektierenden Stellung des Einzelindividuums zu dem Ringen und Leiden der Menschheit ihren Ursprung haben. Aufwallungen des Zornes, Regungen der Barmherzigkeit, des Entsetzens, der Verzweiflung, leidenschaftliche Proteste und Resignation, innere Erschütterung und bange Fragen geben diesen ergreifenden gemalten Kriegsbildern ihren eigentlichen Inhalt und verbinden sich mit der realistischen Darstellung, verwandeln sie zu einem Kommentar subjektiver psychischer Vorgänge, die durch den Krieg hervorgerufen wurden.“ Zur Verdeutlichung verweist Dvořák auf die „Caprichos“, jene Serie bizarr-phantastischer Sujets, durch deren Miss- und Überinterpretation Goya in den Ruf eines aufrührerischen, ja geradezu diabolischen Extremisten geraten war: „Der Typus des revolutionären Satanismus, wie ihn romantische Dichter geschaffen haben, wurde in posthumer kunstgeschichtlicher Nachahmung der

<sup>5</sup> Manuskript im Nachlass Max Dvořáks am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

<sup>6</sup> DVOŘÁK, M: Eine illustrierte Kriegschronik vor hundert Jahren oder der Krieg und die Kunst. In: *Kriegs-Almanach 1914 – 1916*. Hrsg. vom Kriegshilfsbüro des k. k. Ministeriums des Innern. Wien 1916, S. 40-51. Jeweils ohne die abschließende Textpassage wiederabgedruckt unter dem Titel „Goya’s Desastres de la guerra“ in *Österreichische Rundschau*, 18, 1922,

S. 97-106, sowie unter dem Kurztitel „Eine illustrierte Kriegschronik“ in DVOŘÁK 1929 (wie Anm. 4), S. 242-249.

<sup>7</sup> Eduard Leisching (1858 – 1938), Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien; Mori(t)z Dreger (1868 – 1939), Schüler Franz Wickhoffs, 1897 Kustos am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien, 1917 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck, 1926 an der Technischen Hochschule Wien.

romantischen Literatur auf Goya übertragen. Und zwar ohne jede Berechtigung.“ Ganz im Sinne der kompromisslosen historiologischen Wissenschaftsethik der Wiener Schule mahnt Dvořák ein exaktes Quellenstudium der Selbstzeugnisse Goyas ein, aus dem sich ein korrektes Psychogramm des Künstlers ergibt. Von diesem zieht Dvořák Parallelen zu Goethes zeitgleich entstandenem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, „in dem zum erstenmal das individuelle Seelenleben eines Menschen zur Norm der Beurteilung der Welt und des Daseins erhoben wurde. [...] Dies war kein zufälliges Zusammentreffen. Es beruht auf einer Wandlung, die sich im ganzen geistigen Leben Europas vollzogen hat und in einer Vertiefung des Menschen in sich selbst bestand. [...] Dieser Psychozentrismus, dieser Geist einer neuen Reflexion, die im Innenleben die Wahrheit sucht, erfüllt nicht nur die *Caprichos* Goyas, sondern liegt auch seiner gemalten Kriegschronik zugrunde, die eine Paraphrase der Erschütterung ist, welche die Schatten des Krieges in einer fühlenden Seele hervorgerufen und mit denen sich... in leidenschaftlichen Protesten heiße Wünsche nach einer neuen besseren Menschheit verbunden haben.“

Legt schon die kunsthistorische Abhandlung des Haupttextes den Schluss nahe, dass Dvořák gewissermaßen „methodisch interaktiv“ im Leben und Schaffen des spanischen Künstlers analoge Bruchlinien zu sich selbst und seiner eigenen Zeit ortete, so schlägt ein in die späteren Nachdrucke nicht übernommener Appendix<sup>8</sup> unverhohlen den Bogen zur aktuellen Situation:<sup>9</sup> „In welchem Verhältnisse stehen Krieg und Kunst? Ich denke dabei nicht an äußere Einwirkungen, weder an zeitweilige Unterbindung des Kunstschaffens, an Zerstörung von Kunstwerken, an Künstlerelend – noch an das Anschwellen bestimmter Darstellungsstoffe, an neue Aufträge, an die eigentliche Kriegszeitkunst, an Heldengräber und Werke der Triumphalkunst. Dies Alles sind vorübergehende Erscheinungen; doch vermag der Krieg einen tieferen Einfluss auf die Kunst auszuüben?“

Eine Frage, die müßig erscheinen könnte, wenn sie in der letzten Zeit nicht so oft offen oder zwischen den Zeilen aufgeworfen worden wäre. Niemand wird daran zweifeln, dass die ethischen, die politischen, die wirtschaftlichen Folgen des Krieges mittelbar einen Einfluss auf die Kunst ausüben, sie zu einer neuen Blüte führen oder mit dem Volke, dem sie in einer bestimmten Form angehörte, ganz vernichten

können. Ebenso wenig wird man bestreiten, dass glorreiche Waffentaten, die geistigen Spannungen der Kriegszeit die Phantasie fördern und ihr einen Schwung verleihen, der auch in der Kunst zum Ausdruck kommt. Doch alle Berührungen dieser Art bedeuten nur eine Beeinflussung der allgemeinen Entwicklungsbedingungen, die auch durch andere ähnliche Ursachen hervorgerufen werden kann.

Dagegen ist es ein Irrtum, wenn man glaubt, dass der Krieg eine unmittelbare Einwirkung auf die Lösung der künstlerischen Probleme ausüben kann. Goyas Beispiel hat uns belehrt, dass die künstlerische Darstellung und Auffassung des Krieges, auch des gewaltigsten, das Leben einer Nation und der ganzen Menschheit vom Grund aus erschütternden, nicht durch den Krieg geschaffen wird, sondern auf der ganzen vorausgehenden künstlerischen und geistigen Entwicklung beruht, die durch den Krieg verzögert oder beschleunigt, doch keinesfalls im plötzlichen Wandel in neue Bahnen gelenkt werden kann. Es bedarf aber kaum eines Nachweises, dass diese Beobachtung auf die Kunst überhaupt, ja bis zu einem gewissen Grade auf das ganze geistige Leben ausgedehnt werden kann.

Der alte griechische Gedanke, dass der Krieg Erneuerung und Fortschritt bedeutet, liegt, wie kürzlich trefflich ausgeführt wurde, unserer Zeit näher als jeder vorangehenden.<sup>10</sup> Das Morsche verschwindet im Krieg und wird durch das werdende, Lebensfähigere ersetzt. Auch auf den geistigen Gebieten. Doch das Neue war schon da – vor dem Kriege, kämpft im Kriege mit und siegt mit den Siegern. Der Krieg als Daseinskampf gesitteter Gemeinwesen ist stets bewusst oder unbewusst im Großen oder Kleinen ein Krieg um eine bestimmte Weltanschauung, um eine gegebene geistige Evolution, die, mag sie auch bei dem konkreten Zusammenprallen der Gegensätze scheinbar in den Hintergrund treten, doch zu allerletzt die Ergebnisse des Krieges in sich aufnimmt und verarbeitet, so daß die Erneuerung im geistigen Leben darin besteht, dass geistige Gewalten, die sich vor dem Kriege gleichsam latent oder auf einzelne Völker beschränkt entwickelt haben, nach dem Kriege und durch den Krieg eine ausschlaggebende Bedeutung für eine neue Orientierung der geistigen Kultur gewinnen und ihr ein neues Gepräge verleihen.

Ein solcher Prozess ist in seinen Grundumrissen auch in dem gegenwärtigen Kriege bereits deutlich erkennbar, in dem es sich nicht nur um politische und wirtschaftliche Gegensätze der europäischen Zentral- und Peripheriemächte handelt, sondern nicht minder um ein Ringen einer älteren und einer neueren

<sup>8</sup> Vgl. Anm. 6.

<sup>9</sup> *Kriegs-Almanach* (wie Anm. 6), S. 49-51.

<sup>10</sup> GOMPERZ, H.: *Philosophie des Krieges in Umrissen*. Gotha 1915.

*Geisteswelt: dem liberal-individualistischen Materialismus trat ein sozial-ethischer Imperativ, dem naturwissenschaftlichen Positivismus ein geschichtsphilosophischer Idealismus entgegen und wer tiefer blickte, konnte nicht zweifeln, welcher von diesen beiden Welten der Sieg von Anfang an beschieden war.“*

Den subjektiven „Psychozentrismus“, den er zur Erklärung Goyas heranzieht, begreift Dvořák hier, vom vordergründigen historischen Anlass abstrahierend, ausdrücklich als Frucht einer kollektiven geistigen Entwicklung, die ohne weitere Begründung stattfindet – „das Neue war schon da“ –, und für die äußerliche Erschütterungen wie das Kriegserlebnis lediglich eine Art Katalysator darstellen. Daraus lässt sich schwerlich eine affirmative Einstellung zum Krieg herauslesen<sup>11</sup> – eher die pragmatische Notwendigkeit, den antimartialischen Tenor des Goya-Essays mit den redaktionellen Erfordernissen eines *Kriegs-Almanachs* in Einklang zu bringen. Jedenfalls aber reflektiert das Bild einer in Ansätzen vorhandenen und immer deutlicher hervortretenden „neue[n] Orientierung der geistigen Kultur“ Dvořáks eigene intellektuelle Position.

Daran reiht sich die Besprechung einer zweiten Graphikserie, deren historischen Hintergrund ebenfalls grässliche Gemetzel bilden. Im Jänner 1921 referierte Dvořák vor der „Vereinigung zur Förderung der Wiener Kunsthistorischen Schule“ über Albrecht Dürers Holzschnittfolge zur „Apokalypse“.<sup>12</sup> Zeitlich wieder auf die frühe Neuzeit zurückgreifend, wählte er die Illustration eines Textes, der von einer „dunklen Phantastik, wie kein zweites Werk der Weltliteratur“ geprägt ist. Entstanden unter dem Eindruck der Christenverfolgungen unter Nero und des grausam niedergeschlagenen Judentums in Palästina, hat die Offenbarung des Johannes die Weltkatastrophe und das Strafgericht mit der darauf folgenden Errichtung des irdischen Jerusalem zum Inhalt. So beziehungsweise allein schon diese Thematik in einer Zeit der bis dahin größten menschlichen Tragödie – den Leiden und Auswirkungen des Weltkriegs – ist, schreitet Dvořák auch in der künstlerischen Beurtei-

lung den mit Goya begonnenen Weg fort. Er würdigt Dürers bildliche Umsetzung des „zur ausführlichen Illustration kaum geeigneten Text[es]“ in Kompositionen, die „in inneren Vorstellungen verankert sind“. Dieser Subjektivismus sei eine spezifische Eigenschaft der deutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, der „die allgemeine geistige Aufgabe wichtiger [galt] als die Probleme der Form“, sodass Dürers „Apokalypse“ „das erste große deutsche Kunstwerk der Neuzeit“ ist, in dem, Luthers Predigten vergleichbar, „der Geist zum Geiste spricht“.<sup>13</sup> Sie ist „nicht nur eine Illustration, sondern nicht minder eine selbständige Dichtung in Bildern, in der Dürer seine persönliche Auffassung der wichtigsten geistigen Probleme der Zeit künstlerisch ausgedrückt hat, so daß man in dieser Verbindung von Wirklichkeit und Traum, von Wahrheit und Dichtung beinahe ein Stück Selbstbiographie wie in den Werken moderner Dichter sehen könnte. Auch das ist etwas Neues.“ Wie Goyas „Desastres“ versteht Dvořák Dürers „Apokalypse“ als „persönliches geistiges Bekenntnis, dessen Inhalt nicht nur auf dem Gebiete der eigentlichen Probleme der Kunst liegt, sondern in all den schicksalsschweren Fragen, die damals alle tiefer veranlagten Menschen beschäftigten“. Aus der apokalyptischen Realität der Nachkriegszeit wächst ein neuer Idealismus, für den abermals Goethe als Gewährsmann angerufen wird. Dürer repräsentiert den der deutschen Kunst eigenen Drang, „die Welt als ein Problem des Innenlebens zu betrachten, die Kunst als ein Mittel, sich mit... sich selbst und mit dem, was die Allgemeinheit bewegt, auseinanderzusetzen“. Daraus entstehe der Künstlertypus „eines neuen Bildungsidealismus und Universalismus“, der „wie dreihundert Jahre später bei Goethe in einer nie versiegenden Anteilnahme an allem, was die Menschen geistig beschäftigte und der Phantasie Nahrung bot, begründet war“.

Der Gedankengang – und in schicksalhafter Fügung auch Dvořáks Lebenswerk – vollendet sich anhand einer dritten Graphikfolge. Die Einleitung zu Oskar Kokoschkas Lichtdruckmappe „Variationen über ein Thema“ entstand als eine der letzten Arbeiten vor seinem überraschend frühen Tod und wurde 1921 posthum veröffentlicht. Diese seine einzige

<sup>11</sup> RAMPLEY, M.: Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity. In: *Art History*, 26, 2003, Nr. 2, S. 228.

<sup>12</sup> Abgedruckt in DVOŘÁK, M: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1924, S. 193-202; Nachdrucke Mittenwald 1979 und Berlin 1995.

<sup>13</sup> Vgl. Anm. 16.

publizierte Äußerung zu zeitgenössischer Kunst<sup>14</sup> hat als quasi „geistiges Vermächtnis“ ausführliche Beachtung in der Sekundärliteratur gefunden, sodass sich hier eine eingehende Behandlung erübrigt.<sup>15</sup> Kokoschka fertigte während eines Hauskonzerts eine Serie von Porträtzeichnungen einer jungen Frau an, deren Äußeres sich unter dem Eindruck der verschiedenen Musikstücke wandelt und ihre wechselnde innere, seelische Ergriffenheit widerspiegelt. Dvořák führt diese „*ununterbrochen fließende Bewegtheit der seelischen Belebung*“ gegen die impressionistisch-naturalistische Auffassung ins Treffen und knüpft daran die Feststellung, dass sich „*unter der Einwirkung dieser von außen... einströmenden Geisteswelt alles Persönliche [verliert] und durch einen Idealtypus ersetzt [wird], in dem überpersönlich geistige Gewalten... in objektiver Allgemeingültigkeit verkörpert wurden*“. Wiederum manifestiert sich im Kunstwerk ein existentielles Postulat: die Sehnsucht nach Überwindung der kriegsbedingten Wirrsale in einer neuen, auf die Klassik rekurrierenden Geistigkeit. „*So stehen aber die Variationen Kokoschkas gleichsam zwischen zwei Perioden, bedeuten einen Wendepunkt, eine Frucht der vorangehenden Umsturzzeit, zugleich aber auch einen Schritt in das Zukunftsreich des neuen deutschen Idealismus, das nicht auf der Welt der Sinne aufgebaut, seine Idealgestalten den Sphären der Geister entnehmen wird...*“ Hans H. Aurenhammer

hat im Vergleich eines bis dahin unpublizierten handschriftlichen Entwurfs mit der gedruckten Fassung die Argumentationsprobleme Dvořáks beim „*Übergang vom Subjektivismus zu einem neuen Idealismus*“, der in den hier betrachteten drei Texten Platz greift, herausgearbeitet und „*offen gelassen, ob die problematische Konstruktion eines subjektivistisch fundierten Idealismus ihren Gegenstand auch erreicht*“.<sup>16</sup> Mit Recht warnt Aurenhammer auch vor einer kurzschlüssigen Fehldeutung des visionären Moments, das von der Exegese der Apokalypse in eine konkrete Zukunftsperspektive mündete. Das verheißene deutsche Idealreich war für den „böhmakelnden“ Tschechen, der zu Beginn seiner Lehrtätigkeit selbst Anwürfen deutschnational gesinnter Studenten ausgesetzt war, vielleicht national, mit Sicherheit aber nicht nationalistisch gefärbt.<sup>17</sup> Dass Dvořáks idealistische Kulturvision der gesellschaftlichen und politischen Realität nicht standgehalten hat, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Bezeichnenderweise wird heute von geschichtsphilosophischer Seite ein maßgeblicher Einfluss der Methodologie der Wiener Schule auf den Goethe-Verehrer Oswald Spengler konstatiert, wonach Max Dvořáks hier skizzierter Weg von der Künstlerpsychologie in eine transzendente Spiritualität direkt zum – 1918 mit dem ersten Band vorgelegten – „*Untergang des Abendlandes*“ führt.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Von gelegentlichen Äußerungen zu Architektur und Denkmalpflege kann hier abgesehen werden.

<sup>15</sup> Vgl. KOKOSCHKA, O.: *Das Konzert. Variationen über ein Thema*. Hrsg. R. Graf BETHUSY-HUC. Salzburg 1988, Dvořáks Text an der S. 29-32.

<sup>16</sup> AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák über Oskar Kokoschka – eine handschriftliche Fassung des Vorworts zu „Variationen über ein Thema“ (1920/21). In: *Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven*. Hrsg. P. WERKNER. Wien 1998, S. 34-40. Im handschriftlichen Exposé findet sich auch die im Dürer-Aufsatz schon verwendete Formulierung „*Der Geist spricht zum Geist*“, die Aurenhammer seiner Analyse als Motto vorangestellt hat.

<sup>17</sup> AURENHAMMER 1998 (wie Anm. 16) erwähnt ein unveröffentlichtes Manuskriptfragment „Kunst und Nationalismus“ im Nachlass, in dem sich Dvořák gegen übersteigerten Nationalismus – den er auch als Kriegsursache ansieht – in der Kunstgeschichte ausspricht.

<sup>18</sup> BIENEFELD, H.-J.: Physiognomischer Skeptizismus. Oswald Spenglers „Morphologie der Weltgeschichte“ im Kontext zeitgenössischer Kunsttheorien. In: BIALAS, W. – STENZEL, B. (Hrsg.): *Die Weimarer Republik zwischen Metropole und Provinz. Intellektuellendiskurse zur politischen Kultur*. Weimar 1996, S. 143-155.

## Idealistická kultúrna vízia spred sto rokov alebo vojna a dejiny umenia. Doplnujúce poznámky k vedeckej genéze Maxa Dvořáka

### Resumé

Eminentný význam Maxa Dvořáka pre metodickú inováciu umenovedy je dnes nepopierateľný. Ako zakladateľ „*duchovnodejinnéj*“ metódy patrí k najvyšším predstaviteľom Viedenskej školy dejín umenia. Spočiatku vychádzajúc z prísnej formálnej štýlovej analýzy svojich učiteľov Aloisa Riegla a Franza Wickhoffa rozvinul neskôr obsahový, idealistický prístup, aby uchopil umeleckú tvorbu vo svetonázorovom kontexte. Príčiny tejto zmeny jeho duchovného postoja, ktorý sa uskutočnil zdanlivo nesprostredkovaně v rokoch 1. svetovej vojny, sú naďalej predmetom kontroverzných diskusií. Aj keď intelektuálnu reakciu na vojnové dianie nemožno zavrhnúť, bola duchovnovedná koncepcia u Dvořáka predsa len už latentne predpripravená. Jeden do zabudnutia upadnúvši a dnes ťažko prístupný text, ktorý je v štúdiu doslovne reprodukován, umožňuje zaujímavé uzávery o Dvořákovskej vlastnej ideovej genéze.

V oficiálnom *Kriegs-Almanach* vyšla v roku 1916 okrem príspevkov početných známych literátov a vedcov Dvořákovská stat' o cykle rytín Francisca de Goyu „Desastres de la guerra“. V štúdiu s názvom „Eine illustrierte Kriegschronik vor hundert Jahren oder der Krieg und die Kunst“ zdôraznil novú, dovtedy neznámu drastickosť Goyovho realistického vylíčenia vojnových hrôz, ktorú odvodil z umelcovho psychického stavu. Že v umení nachádza výraz „*individuálny duševný život človeka*“ pripísal celoeurópskemu duchovnému vývinu a poukázal zvlášť na paralely k súčasnej poézii Goetheho.

V appendixe, ktorý nebol prevzatý do neskorších vydaní textu, načrtnol nakoniec priamo oblúk k aktuálnej situácii. Otázku vzťahu vojny a umenia zodpovedal tým spôsobom, že vojnový zážitok nemá žiadny príčinný vplyv na duchovný život, ale môže do istej miery ako druh katalyzátora zosilňovať a pre-

cizovať už jestvujúci kolektívny duchovný vývin. Relativizovanie dobovo podmienenej reakcie oproti ideovej dispozícii, o ktorej bez ďalšieho zdôvodnenia predpokladá, že bola daná, bezpochyby odzrkadľuje Dvořákov vlastný vedecký vývoj.

V stati z januára 1921 o sérii drevorezov Albrechta Dürera k „Apokalypse“ pokračoval Dvořák v ceste započatej Goyom. Výklad Jánovho Zjavenia, ktorého obsahom je svetová katastrofa a trestný súd s následným zriadením pozemského Jeruzalema, sa musel v povojnových rokoch ako téma priamo ponúkať. Dvořák opäť oceňuje Dürerovo dielo ako „*osobné duchovné vyznanie*“ k všeobecne platným problémom doby. Z apokalyptickej reality svetovej vojny a jej následkov videl Dvořák povstávať „*nový vzdelanostný idealizmus a univerzalizmus*“, pre ktorý ako porovnanie znovu uviedol Goetheho.

Svoje zavŕšenie našiel tento myšlienkový chod v úvode ku Kokoschkovej grafickej mape *Variationen über ein Thema*, ktorý vznikol krátko pred Dvořákovou smrťou a bol uverejnený až posmrtně. Séria portrétnych kresieb mladej ženy, ktorej črty sa menia počas koncertu pod vplyvom rôznych hudobných častí a vyjadrujú jej meniace sa vnútorné dojatie, reprezentovala pre Dvořáka prekonanie materiálneho zmyslového sveta novou, na klasiku sa odvolávajúcou duchovnosťou. Kokoschkove listy interpretoval ako „*krôk do budúcej ríše nového nemeckého idealizmu*“.

Že chod dejín Dvořákovu idealistickú kultúrnu víziu desným spôsobom prevrátil, nepotrebuje žiadne ďalšie objasňovanie. Príznačným spôsobom sa dnes zo strany filozofie dejín konštatuje rozhodujúci vplyv metodológie Viedenskej školy na Goetheho ctiteľ a Oswalda Spenglera, podľa čoho tu načrtnutá cesta Maxa Dvořáka od psychológie umelca k transcendentnej spiritualite vedie priamo k „*zániku západu*“.

Preklad z nemčiny J. Bakoš



## Nation and Art. From Miroslav Tyrš to Max Dvořák, and back

Jan BAŽANT

The beginning of Czech History of Art is connected with Miroslav Tyrš (1832 – 1884) and Max Dvořák (1874 – 1921), two scholars, whose life and work stand in sharp contrast, which is why they are so typical of the intellectual agitation in late 19<sup>th</sup>-century Central Europe.<sup>1</sup>

Friedrich Tiersch, the first professor of Art History at a Czech university, was born and brought up as a Bohemian German, only declaring himself as Czech after completing his university studies. In the 1860s, he adopted the name, Miroslav Tyrš, and decided to devote all his energy and skills to the Czech national renaissance.

Max Dvořák was born in the next generation during which Czechness was taken for granted. His thinking and attitudes already belonged to the era of a culturally integrated Europe, which had started to form itself at that very time. Dvořák strived to achieve a professorial chair at a Czech university in Prague, but when he was unsuccessful, he settled in the capital city of the Danube Empire. He became the foremost member of the Vienna School of Art History and today is considered as an Austrian Art Historian. While nobody in the Czech Republic even reads Tyrš's works on the History of Art, Dvořák's writing belongs among the canon of Art historical literature and has been translated into many languages, including Czech.

Tyrš's and Dvořák's approaches to the Art of past epochs could not be any more different. Tyrš understands the History of Art as inseparable from nationhood, which is its inspirational source and sole recipient. According to him, the History of Art must provide a theoretical basis for the development of national Art. He condemns Baroque Art which, to him, is an attribute of Czech national oppression by the Habsburgs after the Battle of White Mountain. Dvořák is not interested in the Art of his time and ignores Czech national Art; according to him, the History of Art only makes sense in a pan-European dimension. He strives to liberate Art History from a narrow topographical, temporary frame; he wants to give it universal and timeless validity. As is to be expected, he is a pioneer in the rehabilitation of Baroque Art, which he presents as a way out of the spiritual crisis which Europe went through during the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries.

Tyrš and Dvořák lived in a nationally, politically, socially and denominationally divided Europe. The former used this division as a base for his conception of Art History, while the latter sought unity in this disparity, systematically belittling, in his writing on Art History, the role of patrons and all other factors which had contributed to fragmentation in Europe.<sup>2</sup> It may be argued that the present day interest in Dvořák is due to the fact that, in the 20<sup>th</sup> century,

<sup>1</sup> This study was supported by the grant No. IAA800090902 *Antická inspirace v českém barokním umění* of the Grant Agency of the Academy of Sciences of the Czech Republic.

<sup>2</sup> SCHWARZER, M.: Cosmopolitan Difference in Max Dvořák's Art Historiography. In: *The Art Bulletin*, 74, 1992, pp. 669-678,

esp. p. 677: "[Dvořák] wanted desperately to demonstrate cosmopolitan difference in Art as a new form of unity, and consciously avoided cultural discourse that refers to Art as among other things, production, communication, and function. He maintained that categories of material culture, economic transformations, and class conflicts were of secondary importance to artistic creation since they brought up forces of fragmentation."

European History of Art actually never severed its ties with the narrow national perspective which Tyrš represented. Present day Europe is politically, culturally, and economically united as never before, but in spite of this – or because of this –, state and nation continue to be the base of Art historical discourse. At the beginning of the 21<sup>st</sup> century, the problems which were formulated by Art Historians of the Habsburg Empire centuries ago have not lost their topicality.

Miroslav Tyrš is a typical product of European nationalism and that is why his life and work merit attention, in spite of the fact that he changed neither Czech culture nor the European History of Art. When he decided to found Czech Art History, he did not choose a local theme, but a pan-European one. With his work *Laocoon, the Work from the Roman Era*, he wanted to differentiate himself from Johann Joachim Winckelmann and the German tradition of Art History.<sup>3</sup> He distanced himself not only from his great German predecessor, but also from the subject of his writing. According to Winckelmann, the group sculpture, representing the dying Laocoon and his sons, embodied Ancient Greece; it was a new ideal which mankind had to recognise without reservation.<sup>4</sup> Tyrš radically re-evaluated this group sculpture and proclaimed it as anti-ideal, which had to be refuted. He announced this change of poles in the title of his work, because in the Art historical terminology of that time “Roman era” meant “decadent era”.

Tyrš concluded his work as follows: “*Even though we admire the composition and execution of Laocoon, we would hardly wish to have such a work in our flat and look at it all the time. There is no doubt that it needs a certain Roman hardness, to use a moderate formulation... on the*

*one hand, it is needed in order for artists to warm themselves to such a theme and with evident liking become immersed in it, on the other hand, because the Emperor commanded the rooms in which he lived with his lady friend to be decorated with works of this type.*”<sup>5</sup>

What were at stake were not ideals, but their heirs. In the introduction to his work, Winckelmann states that his aim was to celebrate Saxony as the new Greece and Dresden as the new Athens. Tyrš self-confidently writes that he will be the first to beat Winckelmann, whose authority had become a disincentive to the further development of Art History.<sup>6</sup> Tyrš’s ambition was nothing less than that the Czech lands were to become the second Greece and Prague the new Athens.<sup>7</sup> Winckelmann and Tyrš had in mind, above all, the nation for which they spoke and which they wanted to be identified with the Ancient Greeks.

Tyrš graduated as a philosopher at university and taught himself the History of Art. He was aware of his limitations, but also of his advantages. In about 1870, he had behind him a ten-year long and extremely successful career as Sports Manager of Czech “Sokol” (Falcon), a mass gymnastics organisation, a counterpart of the German Turnverein. Tyrš did not exhaust himself unnecessarily in Art History, concentrating all his energy on one spot, for a quick but decisive blow. His target was perhaps the most famous group sculpture and in this he chose the weakest point, which was the question of when and where it had originated. This aim suited him all the more, because it became, as he himself emphasises, “*predominantly a German question... and the result was of a kind that neither party could see a way out of this dispute*”.<sup>8</sup>

Winckelmann dated the group sculpture to the second half of the 4<sup>th</sup> century BC, which is to the

<sup>3</sup> In Tyrš’s collected writings (TYRŠOVÁ, R. (ed.): *Miroslav Tyrš o umění, II. Z dějin umění od doby orientální do renesance*. Praha 1934, pp. 31-111), the book of 1873 was reprinted and all the differences from the 1872 edition published in Obzor were marked. On Tyrš, cf. CHADRABA, R. et al.: *Kapitoly z českého dějepisu umění I*. Praha 1986, pp. 147-153, pp. 160-171; NOLTE, C. E.: Art in the Service of the Nation: Miroslav Tyrš as Art Historian and Critic. In: *Bobemia*, 24, 1993, pp. 47-62.

<sup>4</sup> WINCKELMANN, J. J.: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Dresden 1755; WINCKELMANN, J. J.: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden 1764.

<sup>5</sup> TYRŠOVÁ 1934 (see in note 3), pp. 104-105.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>8</sup> Ibidem.

time of classical era of Ancient Greek culture.<sup>9</sup> This conception prevailed until the end of the 18<sup>th</sup> century and the status among connoisseurs of this work of Art declined only in the 19<sup>th</sup> century.<sup>10</sup> Laocoon was dated to between the 3<sup>rd</sup> century BC and the 1<sup>st</sup> century AD, the shifts in this timeline indicating the aesthetic evaluation.<sup>11</sup> This spectrum began with the Laocoon created soon after the classical period of Ancient Greece and ended with the Laocoon from the time of the Ancient Romans. Throughout the 19<sup>th</sup> century, however, the lay public considered the group of Laocoon to be the supreme highlight of the Vatican Museums.

Tyrš was acquainted with the Laocoon dispute during his studies at Prague.<sup>12</sup> He was greatly influenced by Robert Zimmermann, the German Aesthetician and spiritual father of Anthroposophy, who in 1852 – 1861 returned to his native city to lecture in Philosophy.<sup>13</sup> In 1856, Zimmermann held a lecture on Laocoon in Prague and in the same year he pub-

lished it in Vienna.<sup>14</sup> According to Zimmermann, the Vatican group statue depicts exclusively the physical state of the human body suffering extreme pain and, consequently, the work has no spiritual depth.<sup>15</sup> It was only the Ancient Romans who took pleasure in watching gladiators dying in agony in amphitheatres, only in Ancient Roman times was physical death the theme of theatrical performances. It follows from this, Zimmermann argues, that this group statue had to be created in Rome, in the early Imperial age.<sup>16</sup>

Tyrš identified himself wholly with this interpretation and elaborated on Zimmermann's concept. He writes about the group statue in the Vatican that it is not "a further step and natural evolution along the lines of Ancient Greek art, but a leap into a completely different field, a turn from truly Hellenic humanity to veritable Roman hardness, which enjoyed the terrible killing of people as theatre considered to be most beautiful and welcome".<sup>17</sup> The difference between the Laocoon group and statues from the classical period of Greek Art, which should be

<sup>9</sup> This conception of Laocoon was soon criticized. Lessing (LESSING, G. E.: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Berlin 1766) refused Winckelmann's dating and proclaimed the work to be of Ancient Roman origin, cf. RUDOWSKI, V. A.: Lessing Contra Winckelmann. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44, 1986, pp. 235-243. Hemsterhuis refused Winckelmann's and Lessing's positive evaluation of this group sculpture, cf. HEMSTERHUIS, F.: *Lettre sur la sculpture*. Amsterdam 1769 (due to the representation of strong emotions the work is not visually integrated).

<sup>10</sup> In 1766, Lessing dated Laocoon to the Roman era in order to substantiate his thesis about the fundamental difference between the Visual Arts and Literature. Virgil's *Aeneis*, in which one can read about Laocoon's "terrible cry" (2, 199-231), was published after 19 BC, but the Vatican Laocoon does not cry, that is why Lessing needed to date the statue group after Virgil's poem.

<sup>11</sup> Today the work is considered either as an Ancient Roman marble copy after a lost bronze original created in 2<sup>nd</sup> century BC Pergamon, or as an Ancient Roman marble original created in the Pergamene style in the early Imperial age. Cf. HINZ, B.: Laokoongruppe. In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Eds. H. CANKIK – H. SCHNEIDER. Stuttgart 1999 – 2003, Vol. 15, pp. 9-19. Recently the group was proposed to be a falsum by Michelangelo, cf. LYNN, C.: Michelangelo's Laocoön? In: *Artibus et historiae*, 52, 2005, s. 29.

<sup>12</sup> Already from the end of the 18<sup>th</sup> century the plaster cast of Laocoon in the Nostic Palace was one of Prague's high-

lights, cf. LEGIS, G. T.: *Topographischer Grundriss von Prag und dessen Umgebungen*. Prag 1835, p. 114. On Nostic's collection of plaster casts of ancient sculptures, cf. DUFKOVÁ, M. – ONDŘEJOVÁ, I. (eds.): *Historie sběratelství antických památek v českých zemích*. Praha 2006, pp. 31-32.

<sup>13</sup> Cf. GRÉGR, E.: Miroslav Tyrš. In: *Památník vydaný na oslavu dvacetiletého trvání jednoty Sokola pražského*. Praha 1883, pp. 17-18.

<sup>14</sup> Zimmermann delivered a lecture on the Laocoon group statue at the Royal Bohemian Society for Sciences on November 10, 1856, cf. *Abhandlungen der königlichen böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 1857 – 1859, Vol. 10, pp. 34-35. The text of this lecture was published as ZIMMERMANN, R.: Auch ein Wort über Laokoon. In: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*, 50, 1856; this edition is included in Tyrš's bibliography on Laocoon, cf. TYRŠOVÁ 1934 (see in note 3), p. 107. Zimmermann later included this work in his collected writings, cf. ZIMMERMANN, R.: *Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik*, 2. Wien 1870, pp. 359-375.

<sup>15</sup> ZIMMERMANN 1870 (see in note 14), p. 372; cf. TYRŠOVÁ 1934 (see in note 3), p. 82.

<sup>16</sup> ZIMMERMANN 1870 (see in note 14), p. 374.

<sup>17</sup> TYRŠOVÁ 1934 (see in note 3), p. 82, cf. also pp. 85-86, 96 and 104. Tyrš never quotes Zimmermann in this connection.

a model for Czech national Art, was predetermined by the difference between the Ancient Greek and Roman nations.

It is characteristic of the high status of Tyrš in Czech historical memory that Zimmermann, a Bohemian German, was never mentioned in connection with the work *Laocoon, the Work from the Roman Era*. It is also characteristic that no one commented on the reception of this work into the Czech culture of its time. In general terms, Tyrš's activity in the History of Art was enthusiastically welcomed because it filled a niche in the spectrum of Czech scientific activities.<sup>18</sup> However, the silence concerning his research was a stark contrast to the frenetic welcome of the researcher. The first Czech monographic work on the History of Art was never remarked on in the Czech press. During his lifetime, Tyrš did not find any mention of his research on Laocoon in Czech books or journals.<sup>19</sup>

In connection with Tyrš's appointment to the post of Professor of Art History, many scholars had to read and evaluate the book, but no one mentioned it even once in their writing.<sup>20</sup> The explanation is in the ten-year interval between the writing of the book on Laocoon and Tyrš's professorship, which was between 1879 and 1883. At that time, the Vatican

group statue was perceived in an altogether different light, due to new archaeological excavations in the Eastern Mediterranean. In 1872, in the introduction to his work, Tyrš stressed that all scientific disciplines had evolved due to fierce competition.<sup>21</sup> The goal is to beat the opponent, there is no other way to victory, defeat is an integral part of every scientific contest. When asked to evaluate Tyrš's entry into the Art historical arena, we could say that, after an energetic start, he was knocked out.

On September 9<sup>th</sup>, 1878, Carl Human began the excavation of the monumental altar of Zeus from the time of Eumenes II (197 – 159 BC) in Bergama, Turkey, the results of which deconstructed the entire History of Ancient Art, including the book by Tyrš. As early as the summer of 1879, a relief slab was discovered which depicted Athena and Giant Alcyoneus. The Giant's head so closely resembled that of the Vatican Laocoon that one of the German archaeologists exclaimed: "*Now we also have our Laocoon.*"<sup>22</sup> Jacob Burckhardt's reaction reflects the agitated atmosphere among Art Historians after this epochal discovery. In 1882, after seeing the reliefs in a Berlin museum, he wrote in his hotel room: "*This discovery has shattered the systems of the archaeologists and tumbled entire pseudo-aesthetics to the ground. [...] Since we*

<sup>18</sup> NINGERA, K.: *Historie literatury české*. Ed. P. KOUDELKA. Praha 1874 (2<sup>nd</sup> ed.), p. 164; GRÉGR 1883 (see in note 13), pp. 14-22; ADÁMEK, K.: *Z naší doby*, 3. Velké Meziříčí 1888, p. 71; *Moravská orlice*, 47, 25. 12. 1909, No. 294, p. 5.

<sup>19</sup> Mentions of the Laocoon group in the Czech literature of that time demonstrate that Winckelmann's interpretation was taken for granted, cf. MALÝ, J. (ed.): *Stručný všeobecný slovník naučný*, 6. Praha 1881, p. 94, "Řecko"; MADIERA, K.: O nejdůležitějších pojmech estetických. In: *Zlaté klasy. Dárek dospělejším dívkám do Zlaté knihy čili Dědictví sv. Ludmily zapsaným*. Ed. J. VAČLENA. Písek 1880, No. 18, pp. 45-167, see p. 110 on Laocoon; HAKL, B.: *Cesta do Říma a dále do Neapole a Pompeje*. Brno 1881, p. 331; HLAVINKA, A.: Vatikán sídlem umění a vědy. In: *Obzor*, 6, 1883, No. 15, p. 238; KUČERA, K.: *Básně*. Praha 1883, pp. 143-144.

<sup>20</sup> Cf. LOMIČOVÁ, M.: Pokus Tyršův a Mádlův o napsání dějin umění výtvarných a Tyršova habilitace na české technice. In: *Acta polytechnica – Práce ČVUT v Praze, 1/IV, 1*. Praha 1976, pp. 5-39.

<sup>21</sup> TYRŠOVÁ 1934 (see in note 3), p. 37.

<sup>22</sup> Cf. KUNZE, M. – KÄSTNER, V.: *Antikensammlung, II. Der Altar von Pergamon. Hellenistische und römische Architektur*. Berlin 1990, p. 33. In the first campaign, which ended in 1880, 94 slabs with reliefs were unearthed, cf. *Chronik der Ausgrabungen von Pergamon, 1871 – 1886. Aus Berichten und Briefen des Hamann Kreises*. Dortmund 1963. The discovery was immediately published, cf. CONZE, A.: *Pergamon*. Berlin 1880; CONZE, A.: *Ueber die Zeit der Erbauung des grossen Altars zu Pergamon*. Berlin 1881; CONZE, A.: *Der Kabir Fries des grossen Altars von Pergamon*. Berlin 1881. From 1880, the reliefs were exhibited in the Old Museum (Altes Museum) in Berlin. Already in the first publications, the Vatican Laocoon was compared with the frieze of Pergamon and proclaimed to be from the same epoch, cf. CONZE, A. et al.: *Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon*. Berlin 1880, pp. 53-55; OVERBECK, C. J. A.: *Geschichte der griechischen Plastik, 1*. Leipzig 1881, pp. 295, 300, 312; REIFFERSCHNEID, A.: *Pergamon*. Breslau 1881, p. 5; MILCHOEFER, A.: *Die Befreiung des Prometheus: ein Fund aus Pergamon*. Berlin 1882, pp. 30-43; URLICHS, C. L. von: *Pergamon: Geschichte und Kunst*. Leipzig 1883, p. 30. KEKULÉ, R.: *Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laocoon*. Stuttgart 1883 was the first scientific monograph on this theme. Cf. also LEITHÄUSER, G.: *Der Gigantenfries von Pergamon und die Laokoongruppe*. Hamburg 1889.

have come into possession of these terrifyingly glorious spectacles, everything that has been written about the emotional power of the Laocoön is for the wastebasket.”<sup>23</sup>

What did Tyrš do? At first, nothing, in spite of the fact that he regularly reported on new archaeological discoveries in the Czech press. However, in 1883, he published a short notice in *Národní listy* (National Paper), from which it is clear that the discovery forced him radically to revise his conception of Art History.<sup>24</sup> In April 1884, he finally travelled to Berlin to see the reliefs with his own eyes.<sup>25</sup> After his return to Prague, but before his nervous breakdown and the fatal trip to the Tyrol, he wrote an article, but left it on his desk. It was published by his wife, who found it when she arranged her husband's books after his death.<sup>26</sup>

In this article, entitled “Laocoon”, Tyrš wrote: “A young Giant encircled by a snake, whose head Athena is pressing down, in the so-called Group of Athena from the Pergamon frieze is considered by many to be an immediate model for Laocoon. Above all, Wagnon and Kekulé corroborated this idea.<sup>27</sup> The position of the head, body and limbs was considered by them so similar and the superiority of the Pergamon frieze so evident, that they could not imagine otherwise but that the creators of Laocoon were the imitators. Since the Pergamon frieze comes from the epoch of Macedonians, Laocoon must be a later work from the same epoch.”

Tyrš does not agree with this viewpoint, but not because of that which he wrote in his book

on Laocoon. His criticism of Wagnon and Kekulé is based on Trendelenburg, who thought that sculptors active in Pergamon copied the Laocoon group, which he considered to be older and artistically more valuable.<sup>28</sup> Trendelenburg thus returns to Winckelmann's dating and evaluation of the Vatican Laocoon. Tyrš comments on it as follows: “The views start again to differentiate greatly. If the group statue is more perfect, it should come, when we follow the traditional conception, from the older period, perhaps from the very peak of Ancient Greek Art...? But better work can simply be a work of a better artist... we cannot safely date a work of Art basing ourselves only on the so-called stylistic traits. The material which we have at our disposal is too fragmentary; therefore it is wise to consider sceptically all attempts at historical templates.”

In the summer of 1884, Tyrš had to admit that his attempts at a breakthrough in Art History had been a failure. He was forced to discard the very idea of an evolutionary template which would make possible the dating of works of Art.<sup>29</sup> For him, it was not a matter of the dating of one particular work of Art, however famous it might be. In Tyrš's writing, Laocoon was secondary; the artistic norm was paramount, or a set of norms, on which Czech national Art could be based. He wanted to lay down the ideological foundations on which Czech culture could be grounded as firmly as the Periclean Athens was grounded in the Art of Pheidias or Polykleitos.

<sup>23</sup> BURCKHARDT, J.: *Briefe*. Ed. M. BURCKHARDT. Basel 1949 – 1994, Vol. 8, p. 67 (letter to Robert Grüninger, August 17, 1882); GOOSSMANN, L.: Imperial Icon. The Pergamon Altar in Wilhelminian Germany. In: *The Journal of Modern History*, 78, 2006, pp. 551-587, the quotation of Burckhardt on p. 551.

<sup>24</sup> *Národní listy*, 11. 8. 1883, supplement No. 33, reprinted in TYRŠOVÁ 1934 (see in note 3) pp. 163-164. According to Tyrš, the roots of the Pergamon frieze are in the 4<sup>th</sup> century BC. He thus reopened the question of the dating of the Laocoon group statue. If the Pergamon frieze has roots in the classical Greek Art, there is no reason to date Laocoon to the Ancient Roman era.

<sup>25</sup> TYRŠOVÁ, R.: *Miroslav Tyrš, jeho osobnost a dílo*. Praha 1934, p. 113; SVOBODA, K.: *Antika a česká vzdělanost od obrození do první války světové*. Praha 1957, p. 176.

<sup>26</sup> *Národní listy*, 7. 9. 1884, supplement No. 249. Tyršová did not include this article in Tyrš's collected writings, in spite of

the fact that it is of crucial importance for the evolution of Tyrš's Art historical thinking.

<sup>27</sup> On Wagnon, cf. WAGNON, A.: *La frise de Pergame et le groupe de Laocoon*. Genève 1881.

<sup>28</sup> TRENDELENBERG, A.: *Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars*. Berlin 1884.

<sup>29</sup> Simultaneously with the work on Laocoon, Tyrš wrote on the evolution of Art, cf. “O podmínkách vývoje a zdatu činnosti umělecké” [About Conditions of the Evolution and Success of Artistic Activity] (1872), reprinted in TYRŠOVÁ, R. (ed.): *Miroslav Tyrš o umění, I. Pojednání obecná*. Praha 1932, pp. 37-100. Art evolves from “unconsciousness” (emotions, naivety, impulsiveness) through a middle stage to full “consciousness” (reason, sophistication, reflection). The peak is achieved in the middle stage, after which Art declines and the Laocoon group was according to Tyrš created in this phase, cf. TYRŠOVÁ 1934 (see in note 3), pp. 103-104.

According to Tyrš, the models from the Ancient Roman era should be replaced by those from Ancient Greece, but not that of Johann Joachim Wincklemann and the German cultural tradition. Tyrš wanted to anchor contemporary Czech Art in authentic Ancient Greece as it was reconstructed in his time by modern scientific methods. But the German archaeological discovery in Bergama, which took place in the summer of 1879, shattered his research on Laocoon. Moreover, it also shattered his concept of Art History and, what is even more important, his life's mission which he had determined in the 1860s.

Tyrš immersed himself in the History of Art in order to find models and guiding criteria for new Czech national Art.<sup>30</sup> He hoped that his professorship would give more weight to his words and, on January 1<sup>st</sup>, 1884, after years of hard work, he achieved his goal. In order to become a university professor, he had to resign from all functions in the Czech "Sokol" movement, which he had co-founded. He did not hesitate and put all his eggs into one basket. He became the first Czech Professor of the History of Art. Immediately afterwards, however, he travelled to the Berlin Museum to see the new archaeological finds and to discover that the History of Art was useless for a Czech national renaissance. He had every reason to feel hopeless, and he actually suffered a nervous breakdown, not the first one in his life, it must be said. He left Prague for a curative stay in the Tyrol, but on August 21<sup>st</sup>, 1884, he was found dead there, drowned in the river Ache.

At the end of the 19<sup>th</sup> century, the History of Art was under the spell of nationalism everywhere, Tyrš was in no way an exception.<sup>31</sup> The case of Albert Ilg is typical of the turbulent atmosphere of that time. In 1880, he published a provocative pamphlet called *The Future of the Baroque Style*, in which he proclaimed the Art of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries as the national Austrian style and a lingua franca of the multinational Habsburg Empire.<sup>32</sup> Baroque Art was a topical theme at that time because it had begun to be very popular among architects and their patrons, in spite of the low status of this artistic era in the History of Art.

The sole opponent of this nationalistic Art History was Heinrich Wölfflin. In 1888, he published a revolutionary book entitled *Renaissance and Baroque*, in which the role of nation in the History of Art was radically re-evaluated. In contradiction to Ilg, who concentrated exclusively on Austrian Baroque, Wölfflin analysed this style in Rome, in its creation. His work laid the foundations for the study of Baroque as an autonomous artistic era, even though he evaluated it negatively, as the twilight of the Renaissance. In the introduction, he describes his work as a description of the symptoms of decay in the Baroque era, but he adds that he is not interested in these symptoms for their own sake, but rather in the general evolutionary laws of Art, which he postulates as the ultimate goal of Art History.<sup>33</sup> He refuses to interpret these symptoms of decay as expressions of the era, nation or social class, but considers them as the consequences of the internal evolution of Art forms.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Cf. MAREK, M.: *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationalbildung*. Wien 2004, pp. 256-272.

<sup>31</sup> What was exceptional was his self-flagellation – if it really was self-flagellation. It is not certain that his nervous breakdown was caused by his failure as an Art Historian, but it is very probable. On Tyrš's death, cf. MORAVA, G. J.: Miroslav Tyrš (Friedrich Emanuel Tiersch) 1832 – 1884: Sein Tod in der Ötztaler Ache im Lichte bisher unbekannter Quellen. In: *Bohemia*, 25, 1984, pp. 90-103; MORAVA, J.: Tyršova smrt v Tyrolích. In: *Tvar*, 3, 1992, p. 8.

<sup>32</sup> Cf. STACHEL, P.: Albert Ilg und die „Erfindung“ des Barocks als österreichischer „Nationalstil“. In: CSÁKY, M – CELESTINI, F. – TRAGATSCHIG, U. (eds.): *Barock – ein*

*Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*. Wien – Köln – Weimar 2007, pp. 101-152.

<sup>33</sup> WÖLFFLIN, H.: *Renaissance und Barock*. München 1888.

<sup>34</sup> Ibidem, pp. 61-62: "Man findet recht viel Lächerliches in den kulturhistorischen Einleitungen die jeweilen einem Stil in den Handbüchern vorausgeschickt zu werden pflegen. Sie fassen den Inhalt großer Zeiträume unter sehr allgemeinen Begriffen zusammen, die dann ein Bild der öffentlichen und privaten Zustände, des intellektuellen und gemüthlichen Lebens geben sollen. Gewinnt das Ganze dadurch schon einen blassen Charakter, so fühlt man sich vollends verlassen, wenn man nach den vermittelnden Fäden sucht, die diese allgemeinen Tatsachen mit der fraglichen Stilform verbinden sollen... Was hat die Gotik mit der Feudalität oder Scholastik zu tun? Welche Brücke leiten von Jesuitismus zum Barockstil hinüber?"

In his later works, Wölfflin proclaimed Art to be independent of extra-artistic influences which invalidated all ties between Art and nation. It was no accident that the turning point was the year 1914 in which World War I began. Wölfflin was Swiss German and did not understand German nationalism, with which he became acquainted after he started to teach at the Berlin University in 1901. In 1912, he returned to Switzerland and lectured at the University of Zürich. In the Spring of 1914, he noted in his diary: “*Why are all of the oldest artists and professors rallying to the flag? Apparently, only very few feel comfortable with themselves. I can understand it as far as Art Historians go, but it’s the same everywhere! And the speeches that scholars make in favour of the war! So this is the unity everyone’s making such a big deal about – everyone losing his mind!*”<sup>35</sup>

In Wölfflin’s *Renaissance and Baroque*, we still find echoes of the historicising interpretations which were so popular in the 19<sup>th</sup> century. The passage from the “materialism” of Quattrocento to the “idealism” of Cinquecento is presented as a consequence of the transformation of the bourgeoisie into the aristocracy, etc. In *Principles of Art History*, which he published in the middle of World War I, the historical context is irrelevant. Wölfflin restricts himself to a registration of the symptoms of changes, which he does not evaluate: “*We denote the series of Periods with names, Early Renaissance, High Renaissance, and Baroque, names which mean little... but are hardly to be ousted now. Unfortunately, the symbolic analogy bud, bloom, decay, plays a secondary and misleading part.*”<sup>36</sup> The “painterly” mode

of representation, which, in *Renaissance and Baroque*, he assigned to “decadent” Baroque Art, is now presented as a definitive shift from concrete (“tactile”) to abstract precepts, which he considers a higher degree of artistic feeling, in fact the greatest revolution in the History of Art.

The History of Art conceived as a sequence of formal changes dispenses with the names of artists and nations. It was certainly not irrelevant that around 1900 these thoughts were occupying not only Heinrich Wölfflin in multi-ethnic Switzerland, but also Alois Riegl in the Habsburg Monarchy, which soon afterwards perished because of ethnic conflicts. Wölfflin and Riegl did not ignore nation and national identity, they were very interested in the Germanness of German Art, but they wanted to resolve these issues within a pan-European framework.

In 1894 – 1902, Alois Riegl lectured on Baroque Art in Vienna.<sup>37</sup> In the beginning, he pointed out the schizophrenia in the History of Art in the German-speaking parts of Europe. In these countries, the rich cultural heritage of preceding centuries was entirely ignored and research and teaching were exclusively concentrated on classical antiquity and Renaissance Italy, which Riegl argued, had nothing in common with the German cultural tradition.<sup>38</sup> Concerning Baroque Art, Riegl reproached Wölfflin for not explaining what was behind the radical changes in artistic form which took place in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries.<sup>39</sup> He proposed seeing them as a result of the intensive interaction between the Ital-

<sup>35</sup> GANTNER, J. (ed.): *Heinrich Wölfflin, 1864 – 1945: Autobiographie, Tagebücher und Briefe*. Basel – Stuttgart 1982, p. 288.

<sup>36</sup> WÖLFFLIN, H.: *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York 1932, p. 13. Cf. WARNKE, M.: On Heinrich Wölfflin. In: *Representations*, 27, 1989, pp. 172-187, especially p. 176: “*In 1914 Wölfflin willingly restricted himself to the boundaries of formalism, and was unwilling to counterbalance aesthetic forms with non-artistic factors; this represents a resistance to the political slogans of the time. Everywhere it was common practice to embed Art in cultural history, to project an association between Art and the reigning will, or reigning conceptual currents.*”

<sup>37</sup> RIEGL, A.: *Barockkunst in Rom. Akademischen Vorlesungen*. Eds. A. BURDA – M. DVORÁK. Wien 1908. On Riegl, cf. BARASCH, M.: *Theories of art, 3. From Impressionism to Kandinsky*. New York – London 2000, pp. 143-170.

<sup>38</sup> RIEGL 1908 (see in note 37), p. 1: “*Man begann auch von den Gegensätzen zwischen romanischer und germanischer Kunst zu sprechen, und sollte meinen, daß die deutschen Forscher die entdeckte germanische Kunst zur Grundlage des Unterrichtes machen würden... Was aber den Unterricht in der alten Kunst betrifft, so ist derselbe noch immer wesentlich auf die klassische Antike und die italienische Renaissance begründet, also auf diejenige Stile, die gerade den spezifisch Germanischen am fernsten liegen.*”

<sup>39</sup> Ibidem, p. 14: “*Sein [Wölfflins] Buch ist heute noch das Beste, was wir über den italienischen Barockstil gesagt wurde, wengleich... gegenüber Burckhardt eigentlich nichts grundsätzlich Neues... Seine Definition des Barockstiles als „Massigkeit und Bewegung“ ist nicht tief genug. Wir erfahren auch nicht, warum es so kommen mußte. Auch bei Wölfflin erscheint er als Verirrung und Verfall, ohne daß wir sähen, daß es um höherer Fortschritte willen so kommen mußte.*”

ian and Germanic concepts of the artistic form.<sup>40</sup> Riegl taught that every nation has its artistic needs and sensitivity to Art forms, in Europe the main polarity being between the Germanic (or Nordic)<sup>41</sup> and Italian approaches to artistic form.<sup>42</sup> As is to be expected, Riegl considered the Germanic approach superior because of its greater spirituality, but he stressed that the former needed the latter in order to develop further.<sup>43</sup> Riegl acknowledged the specificity of national cultures, but discovered in it the unity of artistic evolution. The changes in artistic expression and sensitivity are due to mutual influence not only between individual European nations, but also between Europe and its neighbours.<sup>44</sup>

Due to the Vienna School of Art History, which Riegl founded, not only Baroque but also the Art of Ancient Rome started to be positively evaluated for the first time. According to the Vienna School, the Romans did not passively receive Greek inspiration, but remoulded it into an original artistic culture. As early as 1901, Riegl's *Late Roman Art Industry* was published, and two years later it was followed

by *The Genesis of Wien* written by Franz Wickhoff. Simultaneously with the rehabilitation of Ancient Roman Art and European Baroque Art,<sup>45</sup> Ancient Greek Art of the Hellenistic era started to be positively evaluated.<sup>46</sup> Riegl considered Laocoon to be a masterpiece, in which the depiction of physical pain heralded a new stage in the development of Ancient Greek Art, which paved the way for Early Christian Art.<sup>47</sup>

From the subsequent re-evaluation of Laocoon in the 20<sup>th</sup> century, it does not follow, however, that Miroslav Tyrš was correct. He was not and could not have been a precursor of Wickhoff and Riegl because they dated the beginning of specifically Roman Art to the Flavian era, i.e. 69 – 96 AD, to the time in which Ancient Roman Art was definitively dead, according to Miroslav Tyrš.<sup>48</sup>

In 1918 – 1920, Max Dvořák delivered a series of lectures in Vienna on Baroque Art, in which he returned to the theme of his teacher's lectures twenty years before.<sup>49</sup> Immediately after the War, which so drastically divided European nations, Dvořák

<sup>40</sup> Ibidem, pp. 5-8: "Sehen wir uns in Wien um. Die ältesten Straßen zeigen ganze Fluchten von eigenartigen Häuserfronten mit charakteristischen Maßverhältnissen, Fenster- und Torbildungen, dazu kommen zahlreiche Paläste des gleichen Stiles und eine Anzahl prachtvoller Kirchen. Es sind die Bauten des Fischer von Erlach und seiner Schule; man nennt diesen Stil das Wiener Barock. Dieses Wiener Barock vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts ist nichts anderes als eine lokale, aber höchst originelle und lebendige Fortbildung des italienischen Barockstiles... In der Barockzeit geht die Führung von Florenz auf Rom über, nicht aus lokalen Gründen, den die Künstler waren laut Niebtrömer, sondern entsprechend der überragenden Bedeutung des Papsttums; die auf Gegenreformation beruhenden Weltherrschaft des Papsttums ist das Leitende."

<sup>41</sup> Ibidem, pp. 1, 3, 4, 25, 106, 169.

<sup>42</sup> Ibidem, pp. 22, 146, 175.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 3: "... das Seelische ist im germanischen Kunstwollen von vornherein das Stärkere."

<sup>44</sup> Cf. BAKOŠ, J.: Viedenská škola dejín umenia a český dejepis umenia [The Vienna School of Art History and the Czech History of Art]. In: *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 54, 1998, pp. 5-12; OLIN, M.: "Early Christian Synagogues" and "Jewish Art Historians". The Discovery of the Synagogue of Dura-Europos. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27, 2000, pp. 7-28; BAKOŠ, J.: From Universalism to Nationalism: Transformations of Vienna School Ideas in Central Europe.

In: BORN, R. – JANATKOVÁ, A. – LABUDA, A. S. (eds.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*. Berlin 2004, pp. 79-101.

<sup>45</sup> Cf. BAZIN, G.: *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*. Paris 1986, pp. 184-197.

<sup>46</sup> Cf. BÄBLER, B.: Epochenbegriffe. In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Eds. H. CANKIK – H. SCHNEIDER. Stuttgart 1999 – 2003, Vol. 13, pp. 996-1008.

<sup>47</sup> RIEGL, A.: *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Graz 1966, p. 28: "In der Tat ist die in dieser Gruppe verkörperte Verberrlichung des Leidenden unerhört in der griechischen Kunstgeschichte... Der Laokoon-Gruppe erscheint hiernach geradezu als Vorläufer der christlichen Kunst."

<sup>48</sup> BOUZEK, J.: *Objevy ve středomoří*. Praha 1979, pp. 124-125. When Tyrš wrote his book on Laocoon, he had to prove that in the early Roman era, artists were capable of creating this sculptural group, the technical and aesthetic quality cannot be denied. – TYRŠOVÁ 1934 (see in note 3), pp. 98-100.

<sup>49</sup> DVOŘÁK, M.: *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen*. Vol. 2. München 1928, pp. 95-210. On Dvořák and the Czech History of Art, cf. CHADRABA, R. et al.: *Kapitoly z českého dějepisu umění II*. Praha 1987, pp. 9-70.



avoided the term “nation” and when he did use it, it was to mention in general “Western nations” or “European mankind”.<sup>50</sup> According to Dvořák, behind the evolution of Art is not a national artistic feeling, but an idea, from which everything is derived and which determines everything, and which sooner or later surpasses all national, denominational or social barriers.<sup>51</sup>

Dvořák based his discourse on precise formulations; he, for instance, carefully distinguished “ideology” from its “spiritual roots”.<sup>52</sup> His approach was consistently historical and he argued that the same “spiritual situation” may lead in different times and at different places to similar artistic expressions. He thus explained the similarity between Dürer and Tintoretto by the fact that the former lived at the beginning of the Reformation and the latter at the beginning of the counter-Reformation.<sup>53</sup> Dvořák was very careful in his historical conclusions – what is interpreted as “national traits” might well be the result of historical circumstances. According to Dvořák, the “typically French” tendency to lightness, elegance and witty playfulness was a heritage of the Late Gothic cultural tradition, combined with the lasting impact of Rosso Fiorentino’s stay at Fontainebleau.<sup>54</sup> Evident ties between Baroque architecture in Spain, Belgium and Southern Germany and local Gothic architectural traditions might be explained in a similar way, by the fact that the Gothic architectural tradition inspired the first Baroque architects who were active in Rome.<sup>55</sup>

Nevertheless, Dvořák returned to nation, which Wölfflin ordered out of the History of Art. Baroque Art, Dvořák taught his students, is a direct consequence of the ever widening gulf between the elitist culture of Italy and the popular religiosity of Transalpine Europe. In the European Renaissance,

education, Art and knowledge were under Italian influence, but this sophisticated culture did not meet the requirements of the Germanic people, who were the guardians of “traditional values”, which finally prevailed and brought about Baroque Art forms.<sup>56</sup> Dvořák described these “traditional values” as “purely spiritual idealism”, Christian or individualistic “subjectivity”, and finds their first artistic expression in the German Art of approximately 1500. From the second quarter of the 16<sup>th</sup> century, these “traditional European values” influenced Italian Art and, in this way, a new Art was born, later named Baroque.<sup>57</sup>

Historicising interpretations always reveal the mental world of their authors and their audiences. It is no coincidence that the History of Art beyond the frame of national and social affiliation was formulated in Central Europe in about 1900, in the region and during the time in which national antagonism culminated. There is a direct link between the patriotic Art History of Miroslav Tyrš, for example, and not only Max Dvořák’s thinking, but also contemporary Art Historians.

The return of a national theme in Art History after World War I reflected the fact that this War had in no way resolved the conflicts between European nations, which World War II and subsequent division of Europe into two parts in the Cold War clearly demonstrated. In the second half of the 20<sup>th</sup> century, no one openly declared national preferences in Art Historical writing, but this obligatory auto-censure does not mean that the problem of nation and Art in Europe was resolved.

The Iron Curtain fell two decades ago, but the Histories of Art published in individual European countries are still mutually exclusive, because European memory remains asymmetrical. From the time of Johann Joachim Winckelmann, European

<sup>50</sup> DVORÁK 1928 (see in note 49), p. 191.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 100: “... aus dieser neuen Idee [die Idee des Christentums] entsteht eine neue Architektur.” Ibidem, p. 107: “Es war ein Irrtum der vergangenen Periode des historischen Denkens, daß man die verschiedenen Gebiet des geistigen Lebens gesondert betrachtet, die Gesamtheit der Entwicklung in verschiedene Evolutionen zerlegt und allen diesen Linien für alle Zeiten die gleichen Bedeutung beigelegt hat.” Ibidem, p. 113: “Die Vorstellung, daß die Menschen einer Generation etwa in Dichtung, Religion und Kunst verschiedenes empfinden und wollen, ist Absurd.”

<sup>52</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 147.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>57</sup> Ibidem, pp. 191-192.

research on the History of Art has had a strong ideological dimension. Every European Art historical work is an allergic reaction to its national context – Art Historians either conform to prevalent national

prejudices, or evade them, but only rarely face them consistently. Nationalism has ceased to be universally attractive in Europe, but nation has remained.<sup>58</sup>

## Národ a umění. Od Miroslava Tyrše k Maxu Dvořákovi, a zpět

### Resumé

V roce 1755 Johann Joachim Winckelmann založil dějepis umění dílem o antickém řeckém sochařství. O sto let později se Miroslav Tyrš rozhodl založit český dějepis umění dílem *Laokoön, dílo z doby římské*. Winckelmann měl k předmětu svého bádání pozitivní vztah, Tyrš negativní. Vymezuje se nejen vůči svému německému vzoru, ale i k tomu, o čem jeho dílo pojednávalo. Podle Winckelmannova bylo sousoší zobrazující umírajícího Láokoonta a jeho syny ztělesněním Řecka, novým ideálem, k němuž by se lidstvo mělo nadále bezvýhradně upínat. Tyrš sousoší radikálně přehodnotil a prohlásil jej za anti-ideál, který je nutné odmítnout. Toto přepólování ohlásil podtitulem své práce, v tehdejší umělecko-historické terminologii „doba římská“ znamenala totéž co úpadek.

Nešlo tu o ideály, ale o jejich dědice. Winckelmann píše v úvodu ke svému dílu, že jeho cílem bylo oslavit Sasko jako nové Řecko a Drážďany jako nové Athény. Tyrš v úvodu ke své práci sebevědomě prohlašuje, že bude vůbec první, kdo překoná Winckelmannova, jehož autorita se stala brzdou dalšího vývoje dějepisu umění. Nešlo mu o nic menšího, než aby se druhým Řeckem staly české země a Praha novými Athénami. Winckelmannovi a Tyršovi šlo především o to, aby se národ, za který promlouvají, identifikoval s antickými Řeky.

Po deseti letech, v roce 1884, je však Tyrš nucen opustit ideu jednotného vývojového schématu, na němž by bylo možné založit nejen datování Láokoonta, ale i vnímání antického Řecka a Říma a umění vůbec. V důsledku archeologických objevů, které zpochybnilly abstraktní konstrukce, které energicky obhajoval v monografii o vatikánském sousoší, se Tyrš na počátku 80. let musel vrátit tam, odkud před desetiletími vyšel. Musel si přiznat, že pokus o definitivní vyřešení otázky datování vatikánského sousoší se nezdařil. Nešlo tu však jenom o archeologický problém, o datování jedné sochy, ale o mnohem víc. Tyršovi ležela na srdci umělecká norma, přesněji řečeno soustava norem, kterými by se obrozené české umění mohlo v budoucnosti řídit. Šlo tu o ideový základ, na němž by český národní život mohl spočinout stejně pevně, jako Perikleovy Athény zakotvily ve Feidiově umění. Antický Řím a Itálie měly být nahrazeny antickým Řeckem.

Na konci 19. století, kdy byl v evropských dějinách umění nacionalismus zcela běžný, byl mezi badateli jedinou výjimkou Heinrich Wölfflin. V roce 1888 publikoval knihu *Renesance a baroko*, která založila studium baroka jako svébytné umělecké epochy, i když ji Wölfflin hodnotil negativně, jako úpadek renesance. Svou práci definuje jako popis symptomů

<sup>58</sup> Cf. JUDT, T.: *Postwar. A History of Europe since 1945*. New York 2005.

„úpadku“ v barokní éře, ale dodává, že ho nezajímají tyto „úpadkové rysy“, ale obecné zákonitosti vývoje dějin umění, které postulují jako konečný cíl dějin umění. Odmítá „úpadkové rysy“ interpretovat jako výraz doby, národa či společenské třídy, ale chápe je jako důsledek samovývoje výtvarných forem.

V roce 1914, po vypuknutí I. světové války, Wölfflin svůj postoj radikalizuje. Zatímco v *Renesanci a baroku* ještě najdeme doklady historizujících výkladů, které byly typické pro 19. století, v *Základních pojmech dějin umění*, které publikoval uprostřed války, je historický kontext irelevantní. Podle Wölfflina je umění na mimo-umělecké sféře zcela nezávislé, mezi národem a uměním neexistují žádné vazby. Dějiny umění chápáné jako sled formálních změn se obejdou nejen beze jmen umělců, ale i beze jmen národů. Nebylo jistě náhodou, že okolo roku 1900 se těmito úvahami obíral nejen Heinrich Wölfflin v mnohonárodnostním Švýcarsku, ale také Alois Riegl v habsburské monarchii, která brzy kvůli etnickým konfliktům zmizela z mapy Evropy. Wölfflin i Riegl neignorovali národ a národní identitu v umělecké tvorbě. Německost německého umění je oba velice zajímala, ale snažili se tyto problémy důsledně řešit v celoevropském měřítku.

V letech 1918 – 1920 Rieglův žák, Max Dvořák, proslavil ve Vídni sérii přednášek o barokním umění, v nichž se vrátil k tématu, kterým se jeho učitel obíral před dvaceti lety. Bezprostředně po válce, která tak tragicky evropské národy rozdělila, se Dvořák slovu „národ“ vyhýbá a když je použije, odkazuje obecně na „západní národy“ nebo „evropské lidstvo“. Podle Dvořáka motorem uměleckého citění není národ, ale idea, od níž je všechno odvozeno, která vše určuje a dříve nebo později překoná všechny národní, konfesijní či společenské bariéry. Dvořákova argumentace je velice precizní a důsledně se vyhýbá zjednodušujícím soudům o „národních“ rysech v umělecké tvorbě. Nicméně v jeho pojetí dějin umění hraje pojem národa klíčovou roli. Dvořák, podobně jako jeho učitel Riegl, hledá kořeny uměleckého vývoje ve specifčnosti národních kultur, jejichž vzájemným

ovlivňováním se mění evropské umělecké citění a výtvarný výraz.

Barokní umění podle Dvořáka vzniklo v důsledku neustále se rozšiřující propasti mezi elitářskou kulturou v Itálii a lidovou zbožností v záalpské Evropě. V evropské renesanci bylo vzdělání, umění a vědění pod italským vlivem, ale tato sofistikovaná kultura neodpovídala duchovním potřebám německého národa, který byl strážcem „tradičních hodnot“, které se nakonec prosadily. „Tradiční hodnoty“, které Dvořák definuje jako „čistě duchovní idealismus“, křesťanskou nebo individuální „subjektivitu“, se podle něj objevují vůbec poprvé v německém výtvarném umění kolem roku 1500. Od druhé čtvrtiny 16. století potom „tradiční evropské hodnoty“ ovlivnily italské umění a výsledkem této syntézy bylo to, co bylo později nazváno barokním uměním.

Historizující interpretace umění vždy odhalují především duchovní svět autorů a jejich publika. Nebyla to jistě náhoda, že dějiny umění mimo rámec národních a společenských vazeb byly poprvé formulovány ve střední Evropě, kde nacionalismus 19. století také vyvrcholil. Vlastenecký historik Miroslav Tyrš je přímým předchůdcem nejen Maxe Dvořáka, ale i současných historiků umění. Návrat k tématu národa po I. světové válce nijak nepřekvapil, protože konflikty mezi evropskými národy ani v nejmenším nevyřešila. Názorně to ukázala II. světová válka a následná studená válka, která rozdělila Evropu na dvě poloviny.

Od dob Johanna Joachima Winckelmannna má evropské bádání o umění silnou ideologickou dimenzi. „Železná opona“ padla již před dvěma desítkami let, ale dějiny umění publikované v jednotlivých evropských zemích se stále navzájem vylučují, protože evropská paměť zůstává asymetrická. Každá evropská práce o dějinách umění je alergickou reakcí na její národní kontext, umělečtí historici buď přejímají převládající národní předsudky, nebo se jim vyhýbají, ale málo kdo se k nim důsledně staví čelem. Nacionalismus přestal být v Evropě všeobecně atraktivní, ale národy zůstaly.

## Max Dvořák betrachtet Tintoretto oder über den Manierismus

Wojciech BAŁUS

„... und doch ist der Geist von Tintoretto's Kunst noch nie so lebendig geworden wie in Dvořák's Betrachtung...“<sup>1</sup>

### I.

In seinen Universitätsvorträgen und öffentlichen Lesungen gingen Max Dvořák Digressionen nie aus dem Weg. So ließ er etwa den Sakristan der Kirche Santo Tomé in Toledo über El Grecos „Wahnsinn“ reflektieren oder flocht in seine Gedankengänge ziemlich bissige Bemerkungen über einen gelehrten Kollegen ein, der über Putten schrieb und dann auf Gemälden in den Uffizien ausschließlich dieses eine Motiv wahrnahm. Doch am stärksten beeindruckten den Leser seine Erinnerungen an die eigene, ausgesprochen individuelle Betrachtung der *Kreuzigung* von Jacopo Tintoretto in der Scuola Grande di San Rocco in Venedig [Abb. 1]. Der Verfasser unterbricht seine trockene Beschreibung des Werkes an der Stelle, wo er es der Antwerpener *Kreuzesaufrichtung* von Rubens gegenüberstellt. Indem er dabei feststellt, dass der flämische Meister aus der Komposition des Venezianers lediglich einen kleinen Ausschnitt entlehnt hat, nämlich die Aufrichtung des Kreuzes mit einem der Schächer – seiner Ansicht nach das einzige realistische Fragment des Gemäldes –, meint er: „... bei Tintoretto werden alle realistischen Details in der Gesamtwirkung in ihrer selbständigen Bedeutung zurückgedrängt.“<sup>2</sup> Direkt nach diesem Satz weicht er vom Gedankengang ab, ohne einen neuen Abschnitt zu

beginnen: „Ich habe in dem Saale, wo sich das Gemälde befindet, wochenlang gearbeitet, die Rechnungsbücher der Bruderschaft durchsehend, um daraus die auf Tintoretto bezüglichen Daten zu exzerpieren, und so Gelegenheit gehabt, das Bild zu verschiedenen Tageszeiten zu studieren. Am Vormittag war es wie tot, am Nachmittag jedoch gegen vier Uhr, als die Sonne durch das schräg gegenüberliegende Fenster fiel, begann es zu leuchten – denn für diese bestimmte Quelle ist es komponiert. Von da aus fällt in die dämmerige düstere Szene ein breiter Lichtstrahl, beleuchtet ein großes Dreieck auf dem Boden und vergoldet die schroffen Felsen links im Hintergrunde. Mit der Anordnung hat dieser Kampf zwischen Licht und Dunkelheit nichts zu tun, ebensowenig dient er der naturalistischen Veranschaulichung, sondern er steht über der Bewegtheit der menschlichen Leidenschaften als eine Welt für sich, als eine andere Sphäre der Phantasie, die durch menschliche Handlungen nicht erschöpft werden kann. Dazu kommt noch etwas anderes: der Mittelpunkt der Komposition mit dem Kreuze Christi und der Gruppe um die zusammengesunkene Madonna. Dieses Zentrum steht abgesondert von dem bunten Getriebe. Die Gruppe mit der Madonna ist beiderseits durch eine Zäsur von den angrenzenden Figurenmassen getrennt und ganz in den Vordergrund gerückt, so dass sie mit dem Kreuzifixus dem Beschauer am nächsten steht; das Kreuz erhebt sich, alle Figuren weit überragend, bis zum oberen Bildrand. Diese Trennung ist aber keine Isolierung, denn durch zahlreiche, kaum augenfällige und doch zwingende Mittel wird der Beschauer immer wieder auf diese Zentren hingewiesen. Die Gruppe ist nicht frei im Raume aufgelöst, wie die übrige das Geschehen schildernde Szene, sondern streng komponiert.“

<sup>1</sup> SEDLMAYR, H.: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. In: SEDLMAYR, H.: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Hamburg 1958, S. 73.

<sup>2</sup> DVOŘÁK, M.: *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen*. Bd. 2. München 1928, S. 151.



1. Tintoretto: Kreuzigung, 1556. Venedig, Scuola Grande di San Rocco. Repro: DVORÁK 1928 (wie Anm. 2).

*Sie bildet ein geschlossenes Dreieck, ähnlich wie Michelangelo manchmal Figuren in einen Block zusammengeschlossen hat. Kein Handeln, kein Wollen, kein Geschehen, sondern nur das Gefühl hebt daraus die Getreuen heraus. Und über ihnen der Kreuzifixus in Vorderansicht und voller Symmetrie. Es ist der Moment dargestellt, wo die Arbeit des Aufrichtens vollendet ist und das eigentliche Martyrium beginnt. Es dürstet Christus: und der Schwamm wird ihm gereicht und doch ist es merkwürdigerweise nicht der leidende Christus, wie er da mit schönem Körper die Arme, die das Holz des Kreuzes verdecken, ausgebreitet vor einem strahlend lichten Halbkreis erscheint, ist er nicht der sterbende Mensch, sondern der vom Kreuze sich loslösende Gott, der auf die zu seinen Füßen Leidenden herabschaut, als wollte er sie und alle, die ihnen folgen werden, in Liebe umfassen.“<sup>3</sup>*

Max Dvořák befasste sich mit Tintoretto über viele Jahre hinweg. Kurz nachdem er außerordentlicher Professor am Institut für Österreichische Geschichtsforschung geworden war, das heißt gleich nach 1905, begann er Bildmaterial und Archivalien zu einem Buch über den venezianischen Maler zu

sammeln.<sup>4</sup> Er unterbrach dann die Arbeiten, denn monographische Einzelfragen – Thema seiner frühen Abhandlungen, etwa über die Illuminatoren Johann von Neumarkt und Brüder van Eyck –, sowie alle historische Akribie erachtete er inzwischen für bedeutungslos, doch der italienische Künstler faszinierte ihn nach wie vor.<sup>5</sup> Die Frische, die der oben angeführte Text ausstrahlt – es fällt ja auf, dass er, obwohl um das Jahr 1920 herum entstanden, das heißt viele Jahre auch dem Aufenthalt in Venedig, doch an Schlüsselstellen im Präsens gehalten ist –, scheint der schlagkräftigste Beweis.

## II.

Max Dvořák sitzt also in der relativ kleinen Sala dell'Albergo, im ersten Stock der Scuola Grande di San Rocco. Es ist Vormittag. Der Gelehrte sieht von den vergilbten Rechnungsbüchern der Sankt Rochusbruderschaft auf. Die *Kreuzigung* nimmt „die ganze Langwand des kleinen Saals über den eingebauten

<sup>3</sup> Ibidem, S. 151-152.

<sup>4</sup> AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne: Kunstgeschichte „Vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung“ betrachtet. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49, 1996, S. 12; BENESCH, O.: Max Dvořák. Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 44, 1924, S. 182.

<sup>5</sup> AURENHAMMER 1996 (wie Anm. 4), S. 12-13; AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák (1874 – 1921). In: *Klassiker der Kunstgeschichte. Bd. 1: Von Winckelmann bis Warburg*. Hrsg. U. PFISTERER. München 2007, S. 217; RAMPLEY, M.: Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity. In: *Art History*, 26, 2003, S. 221.

Schränken“ ein. Das Werk glänzt nicht mit grellen Farben. Die Augen des Gelehrten können also präzise die gesamte Komposition und Ikonographie erkennen. Das Gemälde erscheint ihm wie eine große Panoramaszene, „wie es zuweilen die Niederländer des 16. Jahrhunderts dargestellt haben. Nur sind bei diesen die Figuren mehr oder weniger in der Landschaft verstreut, während es sich bei Tintoretto um eine bewegte Masse handelt, die elliptisch den Richtplatz einschließt. Die Kreuzigungsszene selbst zerfällt in mehrere Episoden.“<sup>6</sup> Max Dvořák senkt den Blick. Stunden vergehen. Der Gelehrte sichtet weiter die Archivalien, indem er von Zeit zu Zeit zum Bild aufsieht.

Bereits im 19. Jahrhundert ließ sich Venedig kaum anders als durch Klischees und Stereotype erfahren. Henry James schrieb 1909 in den *Italian Hours*, in dieser Stadt sei das Licht der größte Künstler.<sup>7</sup> Venedig sei aus Licht gebaut. Dort, an der Lagune, vermöge es – kommentierte Dariusz Czaja – „Dinge aus dem Nichts hervorzu bringen. Mehr noch: es hat die Macht, eine Welt zu erschaffen. Die Macht, sie sichtbar zu machen.“<sup>8</sup> Es wird Nachmittag. Gegen vier Uhr hebt Max Dvořák seinen Blick von den Rechnungen. Der Zauber Venedigs beginnt zu wirken. Das Bild wandelt sich, wird lebendig. Die Sonnenstrahlen, die schräg darauf fallen, erfüllen es mit Glanz. Inmitten leuchtet etwas, was der Gelehrte nie im Stande war, in seinen Vorlesungen richtig zu benennen: „Das Dreieck auf dem Boden“, etwas, was „mit der Anordnung... nichts zu tun“ hat, was also von Komposition, Ikonographie und überhaupt von allen Darstellungsschichten der Kreuzigung unabhängig bleibt. Etwas, was allerdings auch nicht reine Form ist. Ein Element, das sich jeder Analyse entzieht. Denn die Analyse erklärt entweder – als Ikonographie – „in einer ‚natürlichen‘ Art und Weise ‚räumliche‘ Gegenstände nach einem Interpretationsschema, das sich der Imitation und Erkenntnis als der Schlüsselbegriffe bedient“, oder sie befasst sich, „indem sie das sucht,

was der Maler ‚geleistet‘ hat... , mit der bemalten Bildfläche, und zwar unter Verwendung gewisser Kategorien der Malerei, wie etwa Linien, Konturen, die diskret Bedeutungen bestimmen, oder Farben, die ein Ganzes heraussondern und hervorheben“.<sup>9</sup> Das Dreieck auf Tintoretto's Bild ist keine abgeschlossene, konturierte Gestalt, sondern lediglich ein Teil der Form, die den Anblick des Felsengrundes von Golgatha aufbaut: „eine Welt für sich, als eine andere Sphäre der Phantasie“.

Das Bild, in der Nachmittagssonne betrachtet, verwandelt sich. Das hell erleuchtete Dreieck organisiert die ganze sich vor dem Betrachter abspielende Szene um. Indem es, wie ein auf den Mittelpunkt gerichteter Theaterscheinwerfer, die Dunkelheit verscheucht, erleuchtet es die Zentralgruppe im Vordergrund des Gemäldes und hebt sie hervor: das Kreuz und die geschlossene Pyramide der Gestalten mit der zusammensinkenden Maria. Dies wahrgenommen, tut Max Dvořák etwas Unglaubliches: Er lässt von dem Bild ab. Er hört auf, das Werk zu betrachten, obwohl das Bewusstsein, dass die Wahrnehmung von Malerei ein Prozess ist, der viel Zeit in Anspruch nimmt, in seiner Generation allgemein verbreitet war.<sup>10</sup> Nach den Worten über den gekreuzigten Christus, der viel eher als liebender Gott denn als sterbender Mensch dargestellt sei, beginnt der Gelehrte einen neuen Abschnitt, in dem er ein allgemeines Thema behandelt, nämlich die Unterschiede in der Entwicklung der christlichen und der antiken Kunst.<sup>11</sup>

In der Zeit, in der sich Max Dvořák tatsächlich in der Scuola di San Rocco aufhielt, sah er die Kunst Tintoretto's als Vorzeichen des Impressionismus.<sup>12</sup> Dies bewirkte, dass sich ihm jenes lichte Dreieck so stark ins Gedächtnis einprägte. Als er aber seine Vorlesungen über die italienische Kunst des Cinquecento vorbereitete, dachte er an den Impressionismus nicht mehr im Zusammenhang mit der venezianischen

<sup>6</sup> DVORÁK 1928 (wie Anm. 2), S. 150-151.

<sup>7</sup> CZAJA, D.: Fragmenty dyskursu weneckiego [Fragmente einer Sprache des Venedig]. In: *Konteksty*, 53, 2008, S. 125.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> MARIN, L.: The Ends of Interpretations, or the Itineraries of the Gaze in the Sublimity of the Storm. In: MARIN, L.: *On Representation*. Stanford 2001, S. 181.

<sup>10</sup> CRARY, J.: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge (Mass.) – London 1992, S. 97-136; BONNEFOIT, R.: Der „Spaziergang des Auges“ im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee. In: *Kritische Berichte*, 32, 2004, Nr. 4, S. 6-18.

<sup>11</sup> DVORÁK 1928 (wie Anm. 2), S. 152.

<sup>12</sup> AURENHAMMER 1996 (wie Anm. 4), S. 14-21.

Malerei des 16. Jahrhunderts. Damit vergab er die Möglichkeit, jenes Dreieck in den Kategorien der Farbe zu deuten, die ja eine Funktion des Lichts ist. Der Übergang von der durch das Licht bewirkten Impression, die ihn das gesamte Werk mit neuen Augen sehen ließ, zum Unterschied zwischen antiker und christlicher Kunst ist wie eine erneute Senkung des Blicks. Doch diesmal schaute Max Dvořák nicht mehr auf die vor ihm liegenden Rechnungen. Diesmal flogen seine Gedanken in eine andere Richtung: Der Gelehrte nahm zum Buchwissen Zuflucht.

„Was geschieht dann erst,“ fragte viele Jahre später Georges Didi-Huberman, „wenn ich den Blick auf die unvernünftige, überströmende, fleischfarbene Malerei richte, die sich über das Haupt der kleinen Dame mit rotem Hut von Vermeer ausbreitet? Vermeer hielt den Hut von jener definitiven – bzw. definitionalen – Identifizierung frei, ohne dass man deswegen sagen könnte, die gemalte Dame trüge auf ihrem Kopf etwas anderes als einen Hut.“<sup>13</sup> Und er schlussfolgerte: „Im Gegensatz zum optimistischen Fortschreiten, zu dem uns Panofskys Parabel anhält,“ – jene über den Hut, versteht sich, die die programmatische Einleitung zu den *Studien zur Ikonologie*<sup>14</sup> eröffnet – „entspricht das, was sich nunmehr ereignet, einem weniger triumphalen Zwang: je länger ich betrachte, desto weniger weiß ich – und je weniger ich weiß, desto nötiger ist es zu wissen.“<sup>15</sup> Max Dvořák hat dem Druck des Bildes nicht standgehalten. Er senkte den Blick, um eine Erklärung im Buchwissen zu suchen. Im Vorlesungstext hat er den neuen Abschnitt begonnen, der freilich von der Betrachtung eines einzelnen Kunstwerkes weit entfernt war. Er hat nicht ausgeharrt. Und zwar nicht so sehr im Beschreiben – ein solches Ausharren verlangt von einem Kunsthistoriker Wojciech Suchocki<sup>16</sup> – wie vielmehr im Betrachten selbst, das jeder Beschreibung vorausgeht.

### III.

„In welcher Zivilisation eine Malerei immer entsteht, von welchem Glauben, welchen Motiven, welchen Denkweisen und welchen Zeremonien sie auch immer umgeben ist, selbst wenn sie für etwas anderes bestimmt scheint, sei sie reine Malerei oder nicht, figürliche oder gegenstandslose Malerei – seit Lascaux bis zum heutigen Tage zelebriert sie kein Rätsel als das der Sichtbarkeit.“<sup>17</sup> Die Worte von Maurice Merleau-Ponty treffen genau, welche Erfahrung Max Dvořák zuteil wurde. Die Malerei – fügte der Philosoph hinzu – „verleiht sichtbare Existenz dem, was alltägliches Sehen für unsichtbar hält“.<sup>18</sup> Ein Stück Boden, in der Natur unwahrnehmbar, durch die Formanalyse des Bildes übersehen, für die Ikonographie bedeutungslos, beginnt dank leuchtender Farben und dank des Sonnenlichtes zu existieren. Aber wie? Als eine von jeglicher Menschentätigkeit unabhängige „Welt für sich“, „eine andere Sphäre der Phantasie,“ meint der Wiener Gelehrte. Als „Symptom“ oder „Riss“, würde Georges Didi-Huberman entgegenen. In der *Verkündigung* Fra Angelicos im Florentiner Kloster San Marco spielt sich die gesamte Szene vor einem weißen Hintergrund ab, den gewöhnlich kaum jemand beachtet. Doch nur dank dieses Hintergrundes wird das dargestellte Geschehen völlig sichtbar. Didi-Huberman kommentierte: „Die Ikonographie will Eigenschaften, die Farbe aber hier ist – wie das visuelle Weiß auf der Verkündigung... – eine Subjektfarbe: sie ist es, auf der das ganze Bildereignis lastet. Weder benennt sie, noch schildert sie (sie würde nicht einmal schildern, um vollkommen existieren, sich ausbreiten zu können). Aber sie erlebt. Sie begehrt. Sie bittet inständig. Und darum hat sie nichts von dem Grundlosen eines reinen Zufalls, sondern sie verfügt über die überdeterminierte Kraft zur Symptombildung.“<sup>19</sup>

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: *Vor einem Bild*. München – Wien 2000, S. 187.

<sup>14</sup> PANOFSKY, E.: Einleitung. In: PANOFSKY, E.: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln 1980, S. 30.

<sup>15</sup> DIDI-HUBERMAN 2000 (wie Anm. 13), S. 214.

<sup>16</sup> SUCHOCKI, W.: *Mówić dziejowo* [Historisch gesprochen]. In: *Historia a system* [Geschichte und System]. Hrsg. M. POPRZEČKA. Warszawa 1997, S. 81-84.

<sup>17</sup> MERLEAU-PONTY, M.: *Das Auge und der Geist*. In: MERLEAU-PONTY, M.: *Das Auge und der Geist: philosophische Essays*. Hamburg 1984, S. 19.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN 2000 (wie Anm. 13), S. 284.



2. El Greco: Begräbnis des Grafen von Orgaz, um 1586. Toledo, Thomaskirche. Repro: DVORÁK 1928 (wie Anm. 2).

Didi-Huberman sah im Riss (Symptom) eine visuelle Tatsache, etwas, was sich nur sehen lässt und sich jedem diskursiven Wissen entzieht, was also in Worte und Begriffe nicht direkt übersetzbar ist, obwohl es doch einen Sinn hat. „Dies erfordert somit nicht nur einen Blick,“ so Maria Poprzącka, „der auf ein Objekt gelenkt wird, weil man erkennen, unterscheiden und das Erfasste um jeden Preis benennen will, sondern auch einen, der zuerst auf Distanz zu gehen vermag und sich der sofortigen Antwort auf alle Fragen enthält. Zerstreute Aufmerksamkeit, ein langes In-der-Schwebe-Lassen von end-

gültigen Bewertungen, wodurch die Interpretation Zeit gewinnt und in verschiedene Dimensionen eintauchen kann: zwischen dem, was sich erfassen ließ, und dem erfahrenen Unvermögen, alles zu erfassen.“<sup>20</sup> Durch das geduldige Schauen kann man im Werk einen Sinn finden. Die Farbe Weiß ist bei Fra Angelico wie die Jungfräulichkeit Mariä, wie der Moment der Stille zwischen der Verkündigung Gabriels und der Antwort der Madonna, das heißt wie der Augenblick der Menschwerdung, in dem sich der helle Hintergrund zu einem Geschehen zu konkretisieren beginnt und die Getrenntheit zweier

<sup>20</sup> POPRZEĆKA, M.: Obraz pod powiekami [Ein Bild unter den Lidern]. In: POPRZEĆKA, M.: *Inne obrazy. Oko, widzenie,*

*sztuka. Od Albertiego do Duchampa* [Andere Bilder. Auge, Sehen, Kunst. Von Alberti bis Duchamp]. Gdańsk 2008, S. 158.



3. Michelangelo: *Die Bekehrung Pauli*, 1542 – 1545. Rom, Vatikan, Cappella Paolina der Palazzj Pontifici. Repro: DVORÁK 1928 (wie Anm. 2).



Personen in ihrer Begegnung verwandelt wird – zu einem Gespräch, zum Einverständnis, Gott in sich aufzunehmen. Dieses Weiß, das nur an diesem einen Fresko Fra Angelicos zu sehen ist, verleiht dem Gemälde einen einmaligen Sinn, der sich dabei auf kein Begriffswissen zurückführen lässt, sondern seine Bedeutung im Riss reiner Sichtbarkeit offenbart.

#### IV.

In anderen Werken der Malerei des 16. Jahrhunderts nahm Max Dvořák vielleicht nicht so sehr Risse und Symptome wahr – ähnlich jenen, die er in Tintoretto's *Kreuzigung* in der Scuola di San Rocco bemerkt hatte – als vielmehr beunruhigende Sonderbarkeiten. Diese Beobachtungen dienten ihm allerdings nicht dazu, sich mit einmaligen Merkmalen einzelner Bilder auseinanderzusetzen. „Der erste Eindruck ist der einer wenig selbständigen Epigonenkunst, deren Fortschritte hauptsächlich im Wechsel der Vorbilder

zu bestehen scheinen. Auf diese scheinbare Unselbständigkeit geht die Bezeichnung Manierismus zurück; sie meint eine Kunst, deren Träger das Vermächtnis der Meister der Hochrenaissance in eine Manier verwandelt haben.“<sup>21</sup> Diese Feststellung scheint das Begräbnis des Grafen Orgaz [Abb. 2] zu bestätigen: „Wie in einem kostbaren Blumenstrauß breitet dann Greco alles aus, was zu den Ruhmestiteln der Malerei in seiner Zeit gehörte: die römische Kompositionskunst, die venezianische Meisterschaft in der Behandlung der Farben, die niederländische Menschenschilderung. Wer hätte damals, nach Tizians Tode, mit einer ähnlichen Bravour kostbare Gewänder, wie wir an den beiden Heiligen sehen, malen können, wer nach Tintoretto das Transitorische der Erscheinung mit einer ähnlichen Meisterschaft festhalten oder seit Michelangelo die schwierigsten kompositionellen Probleme mit einer ähnlichen Kühnheit lösen können?“<sup>22</sup> Doch diese Meisterschaft war – nach der Ansicht des Gelehrten – nicht der Zweck an sich. Der Maler nutzte sie mit der Absicht, die Realität der Darstellung zu sprengen und dann das Ganze erneut, diesmal in einer visio-

<sup>21</sup> DVORÁK 1928 (wie Anm. 2), S. 118.

<sup>22</sup> DVORÁK, M.: Über Greco und den Manierismus. In: DVORÁK, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München 1924, S. 262.



4. Tintoretto: Das letzte Abendmahl, 1566. Venedig, Chiesa di San Trovaso. Repro: DVOŘÁK 1928 (wie Anm. 2).

nären, irrationalen Weise zusammenzufügen: „Die Gesetze, denen die Wolkengebilde und Figuren gehorchen, sind andere, als die der irdischen Schwere und deren Überwindung. Es herrscht in dieser Apotheose ein traumhaft unwirkliches Sein.“<sup>23</sup> Ähnliche Züge lassen sich auch im Spätwerk Michelangelos finden. In der *Bekehrung Pauli* in der Capella Paolina auf dem Vatikan [Abb. 3] gibt es „keine Raumkassen, die hintereinander angeordnet wären, sondern die verkörperte Dynamik des Raumes, den Reflex des Raumes an sich, der über jede naturalistische Begrenzung und Abmessung hinausgeht. Ist er unten immerhin noch für Menschen fassbar, so verwandelt er sich hier in der Vision ins Unfassbare: in der Unendlichkeit hören alle Maßstäbe auf, da sind Millionen von Jahren eine Minute und Distanzen, mit denen nichts auf Erden verglichen werden kann, ein Punkt;

da hat Nähe und Ferne jeden Sinn verloren, und an Stelle der empirischen Erfahrung tritt das von ihr Unkontrollierbare: das Wunder, die Vision.“<sup>24</sup>

Franz Wickhoff folgend, sah der junge Max Dvořák die Entwicklung der Kunst als einen ununterbrochenen Prozess, der mit dem Sieg des Naturalismus enden sollte. Diese Haltung wandelte sich allmählich, um sich endlich in ihr Gegenteil zu verkehren. Der reife Dvořák hielt den Naturalismus nicht mehr für das Ziel der Kunst und er entdeckte in der Geschichte viele Krisenmomente.<sup>25</sup> Im Resümee seiner Vorlesung über den Manierismus, der in seinen Erwägungen einen wesentlichen Faktor bei der Geburt des Barocks bildete, stellte er fest: „Man war früher gewohnt, die ganze Kunst auf Grund ihres Ver-

<sup>23</sup> Ibidem, S. 263.

<sup>24</sup> DVOŘÁK 1928 (wie Anm. 2), S. 130.

<sup>25</sup> AURENHAMMER 2007 (wie Anm. 5), S. 214-222; AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák und die Revision der Mittelalter-Kunstgeschichte. In: *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa (anlässlich des 125-jährigen Gründungsjubiläums des ersten Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Polen)*. Hrsg. W. BALUS – J. WOLANSKA.

Warszawa 2010, S. 291-293; KALINOWSKI, L.: *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką* [Max Dvořák und seine Methode der Kunstforschung]. Warszawa 1974, S. 17-32; BAKOŠ, J.: Die epistemologische Wende eines Kunsthistorikers. In: *L'Art et les révolutions. Actes du XXVII<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'art. Section 5. Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours* [1989]. Strasbourg 1992, S. 53; BAKOŠ, J.: Max Dvořák – A Neglected Re-Visionist. In: *Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven* (=Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53). Wien – Köln – Weimar 2004, S. 56-66.

hältnisses zur Natur ästhetisch wie geschichtlich zu beurteilen und nach diesem Maßstab Fortschritt und Rückschritt zu messen. Eine solche Betrachtungsweise ist ganz willkürlich, denn die Perioden, in denen die Kunst in der Naturnachahmung ihr höchstes Ziel sah, sind relativ kurz und selten jenen gegenüber, in denen sie sich von der Natur abgewendet hat. Versucht man einmal, einen anderen Maßstab anzuwenden, und die Kunst nach dem in ihr verkörperten Phantasieleben zu beurteilen, dann verändert sich vollkommen der bisherige Aufbau der Kunstgeschichte, und Perioden, die man als Zeiten des Niedergangs und Tiefstandes angesehen hat, verwandeln sich in Höhepunkte der Entwicklung oder zumindest in Perioden fruchtbarster Ideen.<sup>26</sup> Dem Gelehrten ist es freilich, entgegen dieser Erklärung, nicht gelungen, sich von dem Druck des Naturalismus gänzlich zu befreien. Eine Reihe von Merkmalen des Manierismus beschrieb er immer als Umgestaltungen eines kanonischen Vorbildes, das entweder der abstrakte Idealismus der Hochrenaissance oder der Realismus derselben Epoche war – dies ist schwer zu bestimmen, denn Dvořák änderte mehrfach seine Haltung zum hohen Cinquecento.<sup>27</sup> Der Manierismus existierte also nicht selbstständig, sondern in einer dialektischen Verknüpfung mit der Klassizität und erst vor diesem Hintergrund gewann er seine Eigenart.

Nicht nur die Komposition vom *Begräbnis des Grafen Orgaz* wird im Kontrast zu den darin verwerteten Errungenschaften der Hochrenaissance analysiert; auch in Tintoretto's *Das letzte Abendmahl* in der venezianischen Kirche San Trovaso [Abb. 4] erhält „alles, was die Kunst an realistischer Schilderung, an formaler Lösungen und farbiger Wirkung als Vermächtnis von der vorangehenden Entwicklung übernommen hat, ... einen neuen Sinn“.<sup>28</sup> Doch die Bemerkungen über die Verwendung der Kunstmittel der vergangenen Epoche und eine dialektische Verknüpfung mit dem

Mimetismus rückten die Charakteristik des Manierismus in gefährliche Nähe zu der alten, negativen Sicht jener Bewegung, wonach – mit Schopenhauers Worten – „Nachahmer, Manieristen... saugen, gleich parasitischen Pflanzen, ihre Nahrung aus fremden Werken, und tragen, gleich den Polypen, die Farbe ihrer Nahrung“.<sup>29</sup> Der Manierismus war nur durch eine radikale Umdeutung seiner Irrationalität und „Manieriertheit“ zu retten.

Am Anfang des sechsten Kapitels der *Traumdeutung*, eines Schlüsselkapitels des gesamten Buches, schrieb Sigmund Freud: „Ich habe ein Bilderrätsel (Rebus) vor mir: ein Haus, auf dessen Dach ein Boot zu sehen ist, dann ein einzelner Buchstabe, dann eine laufende Figur, deren Kopf weggestrophen ist u. dgl. Ich könnte nun in die Kritik verfallen, diese Zusammenstellung und deren Bestandteile für unsinnig zu erklären.“<sup>30</sup> Und er schlussfolgerte: „Ein solches Bilderrätsel ist nun der Traum, und unsere Vorgänger auf dem Gebiete der Traumdeutung haben den Fehler begangen, den Rebus als zeichnerische Komposition zu beurteilen.“<sup>31</sup> Ein Traumbild ist nämlich nur dann zu verstehen, wenn man das „Bildrätsel“ auf ein ihm gegenüber äußeres System von Traumgedanken bezieht.<sup>32</sup> Alois Riegl zufolge tritt im Manierismus „die geistige Vertiefung... ganz zurück“. Das Wesen eines Kunstwerkes steckt, nach der Ansicht des Verfassers der *Stilfragen*, ausschließlich in der „dekorativen Wirkung“.<sup>33</sup> Max Dvořák, der nachweisen wollte, dass manieristische Bilder etwas anderes zum Ziel hatten als bloßes Beeindrucken mit Linienführung und Formgestaltung oder ein oberflächliches Spiel mit herkömmlichen Vorbildern,<sup>34</sup> musste einen ähnlichen Sprung machen wie jener, von dem Freud geschrieben hat. So betrachtete er die beunruhigende Welt künstlerischer Formen als Symptom und Ausdruck einer inneren Wirklichkeit der Künstler,

<sup>26</sup> DVOŘÁK 1928 (wie Anm. 2), S. 193.

<sup>27</sup> AURENHAMMER 1996 (wie Anm. 4), S. 34-35.

<sup>28</sup> DVOŘÁK 1928 (wie Anm. 2), S. 148.

<sup>29</sup> SCHOPENHAUER, A.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig 1873, Bd. 1, S. 278.

<sup>30</sup> FREUD, S.: *Die Traumdeutung*. Leipzig – Wien 1900, S. 190.

<sup>31</sup> Ibidem, S. 191.

<sup>32</sup> Ibidem, S. 190.

<sup>33</sup> RIEGL, A.: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen*. Hrsg. A. BURDA – M. DVOŘÁK. Wien 1908, S. 153-154. Zu Riegls Manierismusbegriff siehe LACHNIT, E.: Zur Geschichtlichkeit des Manierismusbegriffs. In: *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*. Hrsg. W. HOFMANN. [Ausst.-Kat.] Wien : Wiener Künstlerhaus, 1987, S. 32-33.

<sup>34</sup> RIEGL 1908 (wie Anm. 33), S. 154.



5. Michelangelo: Die Kreuzigung Petri, 1546 – 1550. Rom, Vatikan, Cappella Paolina der Palazzi Pontifici. Repro: DVORÁK 1928 (wie Anm. 2).

ihrer Einbildungskraft und ihrer schöpferischen Phantasie. Das Spätwerk Micheangelos – führte er aus – gründe sich eher auf die Unabhängigkeit der inneren Vision von einem objektiven, räumlich und kompositionell geschlossenen Ganzen. „An Stelle der äußeren Wahrheit tritt eine innere, das innerlich Erlebte.“<sup>35</sup> Formale Besonderheiten erklären sich im Manierismus nicht durch einen epigonalen oder sekundären Charakter, sondern durch eine durchdringende reine Geistigkeit, die sich in einem Antinaturalismus äußert. „Das Materielle und Geistige bildet bei Pontormo nicht mehr eine ideale Einheit, sondern einen Gegensatz, über die Naturbeobachtung wird eine geistige Abstraktion gestellt, eine Darstellungswelt, die mehr auf inneren Vorstellungen als auf Beobachtung der Wirklichkeit beruht. Und gleichsam in Vollendung dieser Entwicklung erfindet Parmeggianino die Normen einer neuen unsinnlichen, rein geistigen Idealität, der die sinnliche Sprache der Kunst ohne jeden Selbstwert nach des Künstlers Ermessen zu dienen hat. Was sich in Florenz und in der Kunst Parmeggianinos im engeren Rahmen der künstlerischen Problemstellung vollzogen hat, wird von Michelangelo in einer gewaltigen Erschütterung auf das

<sup>35</sup> DVORÁK 1928 (wie Anm. 2), S. 133.

grundsätzliche Verhältnis der Kunst zum geistigen Leben übertragen. Die Kunst war ihm die Verkörperung des Ewigen, doch als alter Meister verzweifelt er daran, dieses Ewige in der vergänglichen Materie zu finden und verleugnet seine Vergangenheit, um gleichsam ganz von vorne neu anzufangen, Gestalten und bildliche Vorstellungen zu schaffen, die nicht als idealisierte Umwelt, sondern als Spiegelbild des inneren Ringens um das geistig Ewige entstanden sind. Ihm folgt Tintoretto, der diesem Erleben der neuen religiösen Innerlichkeit den ganzen Reichtum der alten bildlichen Vorstellungen des Christentums erschlossen hat, der ihre Epen neu erzählt und mit schrankenloser Souveränität reale und irrealer Momente verbindend in grandiosen Licht- und Farbenphantasien bis zu den tiefsten Mysterien des Christentums vordringt. So trat an Stelle des Objektivismus der Renaissance eine Auffassung, die wir als individualistischen Subjektivismus bezeichnen können.“<sup>36</sup>

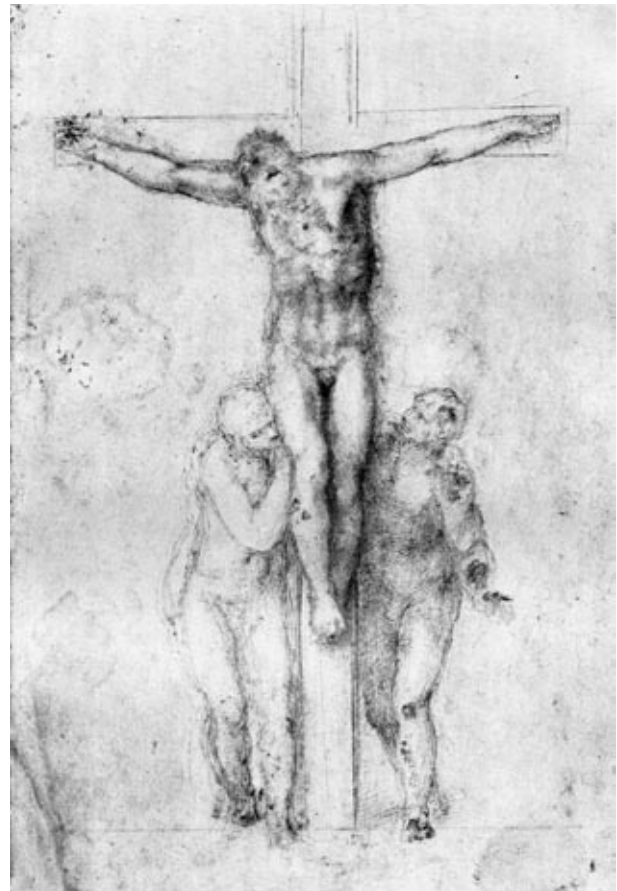
Der in der Sala dell’Albergo sitzende Max Dvořák senkt den Blick. Das leuchtende Dreieck auf Tintoretto’s Bild hört langsam auf, ihn zu beunruhigen. Die seltsame, unklassische Erscheinung, die die mimetische Ordnung der Repräsentation sprengt,

<sup>36</sup> Ibidem, S. 192-193.

erweist sich als Derivat des Manierismus. Ausdruck des Primats der Geistigkeit über den Formalismus sowie der Phantasie und des Irrationalismus über naturalistische Tendenzen, was der Schöpfer der *Kreuzigung* in eine Narration übertragen hat. Das Wissen beginnt über das beunruhigende, innerlich zerrissene Bild zu triumphieren. In der Vorlesung, die der Gelehrte vorbereitet, sich nebenbei seinen Aufenthalt in Venedig in Erinnerung zurückrufend, kann er nun einen neuen Abschnitt beginnen: „*Das sich die christliche Kunst so verschieden von der antiken entwickelte, beruht nicht zuletzt darauf, dass der Ausgangspunkt ihrer bildlichen Vorstellungen von Anfang an ein anderer war. In der Antike waren es hauptsächlich die Göttertypen, die formal immer kunstvoller gestaltet wurden; in der christlichen Kunst bestand die Hauptaufgabe in der bildlichen Erzählung vergangener Ereignisse, die, um ihre Eindringlichkeit zu bewahren, immer von neuem entweder in der Lebensbeobachtung oder in der Phantasie verankert werden mussten, wie dies in der Gotik, bei Giotto, bei den deutschen Künstlern um 1500 und nun bei Tintoretto... geschah.*“<sup>37</sup>

## V.

Die Stellen, wo Max Dvořák von der Analyse der Sonderbarkeit manieristischer Bilder zu geistigen Erklärungen übergeht, gehören zu den am wenigsten überzeugenden.<sup>38</sup> Besonders auffällig ist das in seinen Erwägungen über die Vereinfachung von Menschenkörpern bei Michelangelo und El Greco. Über die Menschengruppe in der rechten unteren Ecke der *Kreuzigung Petri* in der Capella Paolina [Abb. 5] schreibt er: „*Auf der rechten Seite dagegen eine stark in die Augen springende Vereinfachung: Figuren, die sich fast in eine Pfeilerform einordnen lassen, bei denen die reiche Gliederung elementaren Formen weichen musste, die mehr auf konzentrierten inneren Vorstellungen als auf Beobachtung beruhen und die zu einem grundsätzlich neuen Gestaltungsprinzip hinüberleiten.*“<sup>39</sup> Woanders dehnt der Gelehrte verallgemeinernde Schlussfolgerungen auf alle späten Werke des Künstlers aus und stellt fest, man könne beim Anblick der in ihnen geschilderten



6. Michelangelo: *Kreuzigung*, 1555 – 1564. London, The British Museum. Repro. DVOŘÁK 1928 (wie Anm. 2).

Gestalten „*an mittelalterliche Skulpturen oder Gemälde denken: ein einfacher Dreieckling von massigen, ungegliederten Figuren, die beinahe formlos sind, wenn man daran denkt, was man früher unter Form verstanden hat, da der Ausgangspunkt die Reproduktion der materiellen Gestalten der Außenwelt war*“.<sup>40</sup> In der Zeichnung, die der Skizzenreihe der *Kreuzigungs-Gruppe* [Abb. 6] angehört, geht es um einen „*Niederschlag des künstlerischen Schöpfungsaktes, der in der ungeformten Masse langsam Gestalt annimmt, wie eine Idee im Gesamtbewusstsein*“.<sup>41</sup> Und in der Gestalt des Evangelisten Johannes in der *Eröffnung des fünften*

<sup>37</sup> Ibidem, S. 152, Hervorhebung im Text von mir, W. B.

<sup>38</sup> SEDLMAYR 1958 (wie Anm. 1), S. 83-85.

<sup>39</sup> DVOŘÁK 1928 (wie Anm. 2), S. 135.

<sup>40</sup> DVOŘÁK 1924 (wie Anm. 22), S. 265.

<sup>41</sup> DVOŘÁK 1928 (wie Anm. 2), S. 140.



7. El Greco: Die Eröffnung des fünften Siegels, 1608 – 1614. New York, The Metropolitan Museum of Art. Repro: DVOŘÁK 1928 (wie Anm. 2).

Siegels El Grecos [Abb. 7] lässt sich eine künstlerische Lösung erblicken, „die bis dahin unmöglich erscheinen musste: ein Block, der zugleich ganz Geist geworden ist“.<sup>42</sup>

Die angeführten Zitate widersprechen einander oder gehören verschiedenen Ordnungen an. Denn während auf dem Gemälde in der Capella Paolina die Blockformen durch eine Vereinfachung natürlicher Gestalten entstanden sind, die durch schlichte, elementare ersetzt wurden, tritt die *Kreuzigung*-Gruppe erst aus dem Chaos hervor. Die Blockhaftigkeit der Figuren ist also zum einen das Ergebnis einer Deformation, zum anderen das einer einleitenden Stoffgestaltung. Und mit etwas völlig anderem haben wir es endlich zu tun, wenn „ein Block der Geist geworden ist“.

In den ersten zwei Zitaten ist von einer „Verunstaltung“ der Form die Rede, das heißt davon, dass

sie aller Züge des Realismus, der Schönheit und Virtuosität beraubt wird, die Max Dvořák zufolge für die frühen, renaissancestischen Etappen im Schaffen Michelangelos kennzeichnend waren. Dieser Prozess lässt nun an den von Georges Bataille eingeführten *informe*-Begriff denken. Der Philosoph schrieb, dass „formlos nicht nur ein Adjektiv, das einen Sinn hat,“ sei, „sondern ein Ausdruck, der der Deklassierung dient, der im Allgemeinen erfordert, dass jedes Ding seine Form hat. Was er bezeichnet, hat keine Rechte in irgendeinem Sinne und lässt sich überall wie eine Spinne oder ein Wurm zertreten. Damit die akademischen Menschen zufrieden sind, ist es in der Tat erforderlich, dass das ganze Universum Form annimmt.“ Ziel der akademischen Philosophie sei, „alles in einen Gebrock, in einen mathematischen Reitmantel zu stecken. Dagegen läuft die Annahme, dass dem Universum nichts ähnelt und es nur formlos ist, auf die Aussage hinaus, dass das Universum so etwas ist wie eine Spinne oder wie Spucke sei.“<sup>43</sup> Eine Deformation, vereinfachende Zurückführung der Figuren auf kaum gegliederte geometrische Körper muss nicht unbedingt – wie es Dvořák wollte – ein Ausdruck der Vergeistigung sein. Ganz im Gegenteil, sie kann sich auch aus einer radikalen Deklassierung ergeben, aus dem Übergang gestaltvoller Gegenstände in einen Zustand, in dem sie schönen oder nützlichen Formen unähnlich werden. Darin verbirgt sich noch eine tiefere Sinnschicht: dass die Welt überhaupt keine Form hat und diese ausschließlich ein Hirngespinnst von Räsoneuren bleibt. Bei der Analyse manieristischer Werke stand der Wiener Gelehrte plötzlich vor einem ernsthaften Problem. Dies war die potentielle Diagnose des Materialismus oder „Nihilismus“ der Epoche. So ließ er Kunstwerke als voll von gefährlichen Zerrissenheitssymptomen auf sich beruhen und suchte stattdessen in großen, verallgemeinerten Geschichtsprozessen Zuflucht. In einer Universitätsvorlesung führte er aus: „Wenn wir nur auf die Malerei zurückblicken, so erscheint als das wesentlichste Ergebnis unserer Betrachtung eine Verschiebung des Verhältnisses zwischen Materie und Geist, zwischen Umwelt und Einbildungskraft. Die antike Kunst, Religion und Philosophie waren eine Objektivierung der Umwelt, es lag ihnen das Bestreben zugrunde, die der sinnlichen Erfahrung

<sup>42</sup> DVOŘÁK 1924 (wie Anm. 22), S. 275.

<sup>43</sup> BATAILLE, G.: Formlos. In: *Kritisches Wörterbuch. Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u. a.* Hrsg. R. M. KIESOW – H. SCHMIDGEN. Berlin 2005, S. 44.

entsprechende Beschaffenheit, Gesetzmäßigkeit, Ordnung und Schönheit der Natur zu begleiten und in begrifflicher Klarheit darzustellen. Die christliche Weltanschauung beruhte hingegen auf einem grundsätzlichen Subjektivismus der Umwelt. Ihr galt die sinnliche Erscheinung als nebensächlich, vielfach als irreführend, da sie die innere Erleuchtung der Seele durch Gott und seine Offenbarung für die einzigen Quellen der Wahrheit und das einzig Wertvolle hielt. So wurden innere Vorstellungen und Erlebnisse, das Gedankliche und Gefühlsmäßige, genährt durch theologische Erkenntnisse, der Ausgangspunkt der Religion und aller geistigen Beziehungen zur Umwelt – somit auch der Kunst.<sup>44</sup> Und so vollzog sich auch der Übergang von der Renaissance zum Manierismus: „Die Sixtinische Madonna erschöpft durchaus nicht, was damals der europäischen Menschheit am Herzen lag, ja sie steht in einer ganz losen Beziehung dazu, denn ihr Schönheitskult, verbunden mit einer beschaulichen, abgeklärten Religiosität, war durch eine Kluft getrennt von all dem, was in gewaltigen Massen der heterogensten Phantasieelemente das Vorstellungsleben der gleichzeitigen europäischen Menschheit bewegte und in Schicksalsfragen, in innere Gärung, in Sehnsucht nach innerlich erlebter Wahrheit und Erkenntnis ihr geistiges Dasein erfüllte. So musste früher oder später der Moment kommen, wo dieser stürmisch bewegte, gedankliche und gefühlsmäßige Lebensernst sein Recht zu fordern und der christliche Subjektivismus über die pagane Objektivierung, der Geist über die Materie zu siegen begann.“<sup>45</sup> Die Geschichte der menschlichen Kultur ist somit unentrinnbar zwischen zwei möglichen Extremen gespannt: der Materie und dem Geist: „Ein materiell orientierter Geist schafft materielle Güter und ein auf das innere Vorstellungsleben gerichteter geistige.“<sup>46</sup> *Tertium non datur.* Die Gefahr des „Nihilismus“ wurde abgewendet.

Der Manierismus formte entweder – nach Dvořáks Ansicht – frühere Vorbilder um, oder er verwarf den Mimetismus und das Pflegen einer schönen Form. Wie auch immer, alle Werke dieser Strömung entstanden als Verkörperung einer reinen Geistigkeit.<sup>47</sup> Man sollte also nicht nur die vereinfachten, nicht vollständig ausgeformten Gestalten auf Michelangelos Skizzen zur *Kreuzigung* als

Äußerung der reichen inneren Welt des Künstlers betrachten – denselben Charakter haben auch die „deklassierten“ blockhaften Figuren in der *Kreuzigung Petri*. Zum einzigen Ziel des Künstler wurde es nämlich, „die Figuren nicht von außen nach innen, sondern von innen nach außen aufzubauen, wie sich die Seele ihrer bemächtigt, sie ohne Rücksicht auf vergängliche, täuschende Schönheit und Naturtreue mit einem davon unabhängigen Leben und Tod erfüllt“.<sup>48</sup> Dies bewirkt, dass auch bei El Greco durch die Vereinfachung der Gestalt des heiligen Johannes, „der Block ganz Geist geworden ist“. Nicht anders war es bei Tintoretto: „Bis dahin bestand die Bedeutung der venezianischen Malerei in der reichsten Entwicklung des naturalistischen Farbensensualismus. Diesen ersetzte Tintoretto durch ein gespensterhaftes Phantasiespiel, für welches die Farbe in rauchigen Massen und zuckenden Blitzen nur ein Widerspiel subjektiver, von der Beobachtung und der Wiedergabe der Wirklichkeit unabhängiger Seelenzustände geworden ist.“<sup>49</sup>

Max Dvořák blickt auf Tintoretts *Kreuzigung* in der Sala dell'Albergo. Das lichte Dreieck, obwohl es keine bestimmte, schöne Gestalt aufbaut, ist doch im Bild wohl am Platze. Es offenbart nämlich eine reine Geistigkeit, wie sie sich in einem manieristischen Gemälde unbedingt einfinden musste, weil die Kunst jenes Zeitalters subjektive, in den Künstlerseelen geborene Inhalte – durch Einbildungskraft des jeweiligen Schöpfers vermittelt – ausdrückte, wobei sie sich die vorgefundenen Formen zunutze machte.

## VI.

„Wenn ein Weltgebäude, wie es das der Weltanschauung des späten Mittelalters, der Renaissance und Reformation war, zusammenstürzt, müssen Ruinen entstehen. Die Künstler, ebenso wie die immer viel zu Vielen auf allen geistigen Gebieten, verloren die Stütze allgemeiner Maximen, an der sich ihr Fleiß, ihre ehrgeizigen Ziele und ihre kleinen Einfälle anranken konnten. Und so stehen wir vor dem Schauspiel einer ungeheuren Disturbation, und in buntem Gemisch des Alten und Neuen und in verschiedensten Richtungen suchen die

<sup>44</sup> DVORÁK 1928 (wie Anm. 2), S. 189.

<sup>45</sup> Ibidem, S. 191, Hervorhebung im Text vom Verf.

<sup>46</sup> Ibidem, S. 194; siehe auch BAKOŠ 2004 (wie Anm. 25), S. 63.

<sup>47</sup> PRANGE, R.: *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft.* Köln 2004, S. 212-213.

<sup>48</sup> DVORÁK 1924 (wie Anm. 22), S. 266.

<sup>49</sup> Ibidem, S. 268.

*Philosophen, die Literaten, Gelehrten und Politiker und nicht minder die Künstler nach neuen Krücken und Zielen.*<sup>50</sup> Die Wege, „die bis dahin zur Erkenntnis und zum Aufbau einer geistigen Kultur führten, wurden verlassen, und das Ergebnis war ein scheinbares Chaos“.<sup>51</sup> Dieses Chaos bedeutete aber keinen Verfall und keine Zersetzung. Die Verwerfung des Strebens nach Vollkommenheit und des renaissanceistischen Naturalismus ließ beinahe eine Situation entstehen, die die Kritiker der Epoche als „Willkür“ bezeichneten, doch – nach der Ansicht des Gelehrten – „Willkür in der Kunst ist der Gegensatz zur objektiven Regel, ist das Subjektive, das Phantasiemäßige und die ungebundene Fülle des Vorstellungs- und Gefühlslebens, das alle Fesseln sprengt“. Diese Gewalten, behauptete er ferner, „haben die Renaissance überwunden“, die Folge war eben nicht eine „Ermüdung oder allmählicher Verfall, sondern im Gegenteil ein neues bewegtes Leben“.<sup>52</sup> Der Manierismus war also für Dvořák eine Zeit des Umbruchs, genauer gesagt: einer „Fulguration“ – die Zeit einer schöpferischen Krise, die schon eine geistige Erneuerung ankündigte.<sup>53</sup>

Der so präzise bestimmte Manierismus war auch dem Begriff der Profanierung nahe, wie ihn Giorgio Agamben herausgearbeitet hat. Die Profanierung reiße – nach Meinung des italienischen Denkers – Regeln, Prinzipien, künstlerische Formen und Rituale aus verknöcherten religiösen oder sakramentalen (akademischen, dogmatischen) Strukturen heraus. Indem sie aus ihnen den Gegenstand eines freien Spiels macht, bringt sie ihnen ihre Frische zurück und lässt ihren Gebrauch erneut durchdenken. Ein frei gewordenes Handeln reproduziert und ahmt zwar diejenigen Aktivitätsformen nach, aus denen es entstanden ist, aber es bringt sie um ihren ursprünglichen Sinn, löst sie von ihrem bisherigen Ziel ab, öffnet sie für die Möglichkeit einer neuen Anwendung. Die Profanierung hat einen tiefen Sinn, denn um neue Anwendungen zu erfinden, muss der Mensch zuerst frühere Anwendungsweisen beiseite legen.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Ibidem, S. 270.

<sup>51</sup> Ibidem, S. 270.

<sup>52</sup> DVOŘÁK 1928 (wie Anm. 2), S. 191.

<sup>53</sup> BIAŁOSTOCKI, J.: Krisen in der Kunst. In: *Über die Krise*. Hrsg. K. MICHALSKI. Stuttgart 1986, S. 175-176.

Max Dvořák war aber damit nicht einverstanden, dass man der manieristischen „Willkür“ eine vollständige „Profanierungs“-Freiheit zugesteht. Dagegen hielt er zweierlei: Einerseits hob er hervor, dass die Epoche, obwohl sie mit den Grundsätzen der Renaissance brach, wobei sie gleichzeitig bedenkenlos die damals entstandenen Formen wiederholte und umgestaltete, sich doch keine unangemessenen Aktivitäten gestattete, die das Niveau erhabener Geistigkeit gesenkt hätten. In der Analyse des *Letzten Abendmahls* von Tintoretto in San Trovaso zu Venedig stellte er fest: „Die Apostelfiguren, stark erregt in mannigfachen Stellungen, erwecken zusammen mit den Nebenfiguren, der malerischen Architektur und den zerstreuten Lichteffekten den Eindruck eines genremäßigen Vorganges.“<sup>55</sup> Sofort fügte er aber hinzu, dass in diesem Fall „von einer Profanisierung... nur jemand sprechen“ kann, „der den tieferen Sinn der Darstellung nicht begriffen hat. – Von der Gestalt Christi in ihrer verkörperten geistigen Ruhe dem Verräter gegenüber ergießt sich eine plötzliche atembeklemmende und feierliche Stille über die Darstellung, die um so stärker wirkt, als sie im Gegensatz zu dem sonst herrschenden alltäglich bewegten Leben steht, wie wenn plötzlich etwas Göttliches, Wunderbares in die Stube getreten wäre.“<sup>56</sup>

Andererseits betonte Dvořák die zeitliche Beschränkung des Manierismus, die sich aus dessen Krisencharakter ergab. In dem Bernini gewidmeten Kapitel seiner Vorlesung schrieb er: „Eine solche Krise war das 16. Jahrhundert, wo der schrankenlose Subjektivismus die Grundlagen eines jeden kirchlich religiösen Lebens erschütterte. Diese Gefahr wurde dadurch abgewendet, dass von der Kirche mit diesem Subjektivismus ein allgemein gültiger objektiver geistiger Inhalt verbunden oder, mit anderen Worten, die Sehnsucht der Menschen nach inneren Erlebnissen in die geordneten Bahnen einer allgemeinen überindividuellen Gefühlserhebung gelenkt wurde.“<sup>57</sup> Der Manierismus war die Zeit einer Explosion von individueller Geistigkeit, die allerdings sowohl eine Mündung, als auch einen Damm in einer neuen stabilen weltanschaulichen und künstlerischen Wirklichkeit zu finden

<sup>54</sup> AGAMBEN, G.: *Profanierungen*. Frankfurt a. M. 2005.

<sup>55</sup> DVOŘÁK 1928 (wie Anm. 2), S. 146.

<sup>56</sup> Ibidem, S. 148.

<sup>57</sup> Ibidem, S. 204.



hatte.<sup>58</sup> In dem handschriftlichen Entwurf eines Versuchs über Oskar Kokoschka meinte er: „*Wie auf allen geistigen Gebieten, so war auch in der Kunst der Antinaturalismus die Vorstufe eines neuen Idealismus, und dieser Idealismus muss früher oder später zu neuen Idealgestalten führen, deren Heimat allerdings nicht in der Welt der Sinne, sondern im Reich der Geister gelegen ist.*“<sup>59</sup>

Der Manierismus gewann für Dvořák einen Sinn und Wert ausschließlich als Kettenglied eines größeren Geschichtsprozesses. Nur in einem solchen Rahmen ließ sich der Krisenzustand als positive Erscheinung deuten, denn er bewirkte eine Befreiung der Kultur vom Materialismus und legte die Grundlagen eines neuen Zeitalters. Aus diesem Grunde sollte man seine Gestalt etwas einengen, gefährliche Züge der *informe*, Kennzeichen einer bilderstürmerischen Profanierung, von ihr lösen und der Nihilismusgefahr entgegenwirken, man sollte sie als den ersten Schritt in Richtung einer neuen, objektiven Weltanschauung und eines „sicheren“, idealistischen Stils anerkennen. Was auf dem Spiel stand, war einerseits Geistigkeit als der wahre Wert der damals entstehenden Kunst, andererseits die Bannung der Gefahr eines sich verlängernden Krisenzustands, der jeden Augenblick zu einer uneingeschränkten Profanierung sowie zu einem reinen, freien Spiel und einer gedankenlosen Verarbeitung alter Vorbilder hätte ausufern können.

## VII.

Matthew Rampley suchte die weltanschauliche Bedingtheit von Dvořáks Ansichten in einer Art Lebenshaltung, die Fritz Ringer mit dem Namen der „*Mandarinideologie*“ bezeichnete. In Deutsch-

land und der Habsburger Monarchie entstammten Intellektuelle einer Gesellschaftsgruppe, die keine Verbindungen zu Industriellen unterhielt. Daher setzten sie sich jeglichen „Materialismus“-Symptomen entgegen, wandten sich eher apolitischen Haltungen zu und betonten geistige Werte. So nimmt es nicht wunder, dass „Mandarin“ Gegner der Modernisierung und Befürworter des Traditionellen waren.<sup>60</sup> Auch wenn diese Diagnose in Bezug auf eigene ideelle Präferenzen des Gelehrten, die sich in einer Aufwertung der Geistigkeit vom eindeutig christlichen Charakter äußerten,<sup>61</sup> richtig ist, so bleibt doch seine Auffassung der Kunstgeschichte, systemhaft verstanden, von Grund auf modernistisch. Es kennzeichnet sie vor allem der Wille zur Schaffung einer großen Erzählung. Dvořák hat zwar die Rieglsche Vision einer stetigen, ununterbrochenen Kunstentwicklung schnell verworfen und bekannte sich eher zu der Ansicht, dass diese Entwicklung vielerlei Unterbrechungen und Krisenmomente aufweise, aber – erstens – er glaubte nach wie vor an die Existenz einer *Ars una*, die, obwohl in ihren Formen und Ausdrucksmitteln historisch wandelbar, in ihrem Wesen unveränderlich blieb,<sup>62</sup> und – zweitens – er zeichnete einzelne Geschichtsetappen in ideelle Prozesse von allgemeinerer Art und wiederholbare historische Rhythmen ein. Die Kunst habe seiner Meinung nach die Weltanschauung verschiedener Epochen schöpferisch mitgeschaffen, aber sie tat das im Rahmen einer beschränkten Anzahl von polarisierten Extremen, indem sie sich zwischen Naturalismus, Abstraktion und Idealismus malerischer Mittel sowie zwischen Materialismus und Spiritualismus menschlicher Weltvisionen bewegte.<sup>63</sup> Daher initiierte die Antike ein Streben nach Naturalismus

<sup>58</sup> AURENHAMMER 1996 (wie Anm. 4), S. 35; AURENHAMMER 2007 (wie Anm. 5), S. 221.

<sup>59</sup> Zit. nach AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák über Oskar Kokoschka – eine handschriftliche Fassung des Vorworts zu „Variationen über ein Thema“ (1920/21). In: *Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven*. Hrsg. P. WERKNER. Wien 1998, S. 39.

<sup>60</sup> RAMPLEY 2003 (wie Anm. 5), S. 231; RINGER, F.: *The Decline of the German Mandarins. The German Academic Community 1890 – 1933*. Cambridge (Mass.) 1969.

<sup>61</sup> BENESCH 1924 (wie Anm. 4), S. 196; siehe auch BAKOŠ 2004 (wie Anm. 25), S. 64-67.

<sup>62</sup> BAKOŠ 1992 (wie Anm. 25), S. 57.

<sup>63</sup> BENESCH 1924 (wie Anm. 4), S. 194; BAKOŠ, J.: *Názory viedenskej školy na povahu umeleckohistorického procesu* [Ansichten der Wiener Schule über den Charakter des kunsthistorischen Prozesses]. In: BAKOŠ, J.: *Štyri trasy metodológie dejín umenia* [Vier Wege der kunsthistorischen Methodologie]. Bratislava 2000, S. 28-29 (kürzere englische Fassung: The Vienna School's View of the Structure of the Art Historical Process. In: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* [1983]. Bd. 1. Wien – Köln – Graz 1984, S. 117-122); siehe auch BAKOŠ 2004 (wie Anm. 25), S. 63.

und materialistischen Werten sowie nach abstrakter Stilvollkommenheit, während das Christentum stets den Geist und antinaturalistische Formen hervorhob. Die Kunst konnte – wie es in einer Aufzeichnung über El Greco heißt – entweder eine Nachahmung der Natur, oder eine idealistische Abstraktion, oder – am Ende – eine Expressivität (Ausdruckskunst)<sup>64</sup> anstreben. Krisenmomente waren immer – egal ob in der frühchristlichen Zeit, im Manierismus, zu Goyas Lebzeiten oder nach dem Ersten Weltkrieg – eine Äußerung des Geistes, der sich von den Fesseln des Materialismus befreite.<sup>65</sup>

Dies bedeutete aber keineswegs einen harten Determinismus. Dvořák lag es fern, einen steifen Rahmen des historischen Prozesses zu konstruieren, wo sich identische „Idealismen“, „Materialismen“ und „Manierismen“ in bestimmten Konfigurationen hätten wiederholen sollen. Es war erst Gustav René Hocke, der, indem er sich die – von Ernst Robert Curtius eingeführte – universelle Opposition des Kategorienpaares „klassisch“/„manieristisch“ zu nutze machte, die fünf wichtigsten „manieristischen“ Epochen in der Geschichte Europas herausgearbeitet hat: Alexandrien (etwa 350 – 150 v. Chr.), die der „Silbernen Latinität“ zu Rom (etwa 14 – 138 n. Chr.), die des Spätmittelalters, die des „bewussten“ Manierismus von 1520 bis 1650, die der Romantik, insbesondere in den romanischen Ländern, von 1800 bis 1830 und endlich die des kürzlich abgeschlossenen aber immer noch nachwirkenden Zeitalters von 1880 bis 1950.<sup>66</sup> Der Manierismus ist – wie es der Verfasser der *Welt als Labyrinth* formuliert hat – eine

„Konstante“ des europäischen Geistes gewesen, „auch in Rebellion oder Weltflucht, in Weltanklage und Weltangst, in Deformation, Konstruktion, in Expressionismus, Surrealismus und Abstraktion“.<sup>67</sup>

Dvořák bekannte sich zu einer historischen Auffassung der Kunst.<sup>68</sup> Er verglich folglich nur gewisse einander nahe Elemente des geistigen Klimas in verschiedenen Zeitaltern der europäischen Geschichte, nicht formelle Ähnlichkeiten oder gar die Identität der Mittel, die in den jeweiligen Werken verwendet wurden.<sup>69</sup> So wie El Grecos Kunst „der Höhepunkt einer allgemeinen europäischen künstlerischen Bewegung“ war, „deren Ziel darin bestand, den Materialismus der Renaissance durch eine spiritualistische Orientierung des menschlichen Geistes zu ersetzen“,<sup>70</sup> so hat nach dem Ersten Weltkrieg „das geheimnisvolle Gesetz des menschlichen Schicksals“ die Kultur „nach der Richtung eines neuen, geistigen, antimaterialistischen Weltalters“ gelenkt.<sup>71</sup> Diese Wende war überall wahrnehmbar: „... im philosophischen und wissenschaftlichen Denken, wo die Geisteswissenschaften die Führung übernommen haben, und wo in den Naturwissenschaften die für felsenfest angesehenen Voraussetzungen des alten Positivismus von Grund auf erschüttert wurden, in der Literatur und Kunst, die sich wie im Mittelalter in der Zeit des Manierismus dem geistig Absoluten, von der sinnlichen Naturtreue Unabhängigen zugewendet haben.“<sup>72</sup> In einer so allgemeinen Weise, als Hinweis auf eine geistige Verwandtschaft, ist auch die Benennung von El Grecos Kunst mit dem Namen „expressionistischer Manierismus“ zu deuten. Diese Bezeichnung erschien übrigens ausschließlich in der handschriftlichen Fassung des Beitrags über den spanischen Maler.<sup>73</sup>

<sup>64</sup> AURENHAMMER 1998 (wie Anm. 59), S. 35.

<sup>65</sup> DVORÁK, M.: Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst. In: DVORÁK, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München 1924, S. 1-40; DVORÁK 1924 (wie Anm. 22), S. 555-556, 563; DVORÁK, M.: Eine illustrierte Kriegschronik. In: DVORÁK, M.: *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. Wien 1929, S. 248-249; SCHMITZ, N.: *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland*. Hölzel, Wölfflin, Kandinsky, Dvořák. Alfter 1993, S. 313-315.

<sup>66</sup> HOCKE, G. R.: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 13-14.

<sup>67</sup> Ibidem, S. 14.

<sup>68</sup> BAKOŠ 1992 (wie Anm. 25), S. 57; RADNÓTI, S.: Die Historisierung des Kunstbegriffs: Max Dvořák. In: *Acta Historiae Artium*, 26, 1980, S. 125-142.

<sup>69</sup> SCHMITZ 1993 (wie Anm. 65), S. 258.

<sup>70</sup> DVORÁK 1924 (wie Anm. 22), S. 275.

<sup>71</sup> Ibidem, S. 276.

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> AURENHAMMER 1998 (wie Anm. 59), S. 35-36.

Die Portraits von Oskar Kokoschka waren hingegen von Bildern Tintoretos oder El Grecos weit entfernt und wir finden bei unserem Autor keine Bemerkungen über eine morphologische Gemeinsamkeit von Werken aus dem 16. und dem 20. Jahrhundert. So fällt es schwer, der von Edwin Lachnit akzeptierten Feststellung Otto Kurz' zuzustimmen, Dvořák habe, indem er über El Greco sprach, in Wirklichkeit doch Kokoschka gemeint.<sup>74</sup>

Der modernistische Charakter von Dvořáks System äußerte sich in seinem konsequenten Rationalismus. Die Ansichten des Gelehrten ließen das scheinbar Unlogische in der Geschichte, wie etwa Ausbrüche des Irrationalismus, Abwendung vom Schönen und Vollkommenen oder die Niederlage des Positivismus vernunftmäßig erklären. Die Verschwommenheit seiner Interpretation sowie Umwertungen, die er ständig vornahm, ergaben sich aus dem Willen, eine umfassende Konstruktion zu schaffen, fähig, alle künstlerischen Erscheinungen in sich zu schließen, die je in der Geschichte des Westens entstanden sind.

### VIII.

Max Dvořák sitzt also in der Scuola di San Rocco vor dem Bild Tintoretos. Das rationalistische, modernistische Wissen über Wandlungen, die sich in der Kunstgeschichte vollziehen, über Verhältnisse zwischen Weltanschauungen und Stilformen, über den Manierismus als Ausdruck einer Krise, die zu einem geistigen Weltumbau führt, ließ ihn das Ungeöhnliche jenes Werkes erklären. Trotzdem beginnt das leuchtende Dreieck in der *Kreuzigung*, ihn erneut zu beunruhigen. „Es [handelt] sich bei Tintoretto,“ schrieb er, „um eine bewegte Masse..., die elliptisch den Richtplatz einschließt. Die Kreuzigungsszene selbst zerfällt in mehrere Episoden.“ Die Gestalten scheinen sich also zu bewegen. Sie bilden ein einheitliches Ganzes, das gleichzeitig in mehrere Episoden gegliedert ist. In diesen Formulierungen steckt ein Paradoxon,

denn wie kann etwas Einheitliches zugleich einer Gliederung unterliegen? Hinzu kommt, dass die Hauptszene in den Vordergrund, in die direkte Nähe des Betrachters, verschoben wurde. Die Mitte bleibt also leer. Und gerade dieser weitgehend menschenleere Bereich, eine Stelle, die die Teilnehmer des Geschehens auf Golgatha umkreisen, füllt sich um vier Uhr nachmittags mit Licht. Aus Dvořáks Beschreibung geht eindeutig hervor, dass Tintoretos Werk um etwas gebracht wurde, was in einer Bildkomposition gewöhnlich am wichtigsten ist: um „die Macht der Mitte“.<sup>75</sup> Das Zentrum zieht freilich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, und zwar sehr stark, doch ausschließlich als rein „Sichtbares“, ein leuchtendes Dreieck, das keine geschlossene, mimetisch bestimmte Form darstellt. *Verlust der Mitte?* Offensichtlich ja! Und dazu noch als eine Leere, die jene elliptische Bewegung „dirigiert“ – eine Bewegung, die zugleich eine Aufgliederung der sowohl geschlossenen, wie auch in Episoden zerfallenden Masse ist.

Die Bewegung und den Verlust der Mitte fand Dvořák auch bei Michelangelo. In der *Bekehrung Pauli* ist „die Mitte der unteren Szene, bei der man die Betrachtung von Gemälden zu beginnen pflegt, ... leer; da ist nur das galoppierende Pferd, das seinen Reiter abgeworfen hat, als ob an dieser Stelle ein Blitz eingeschlagen hätte, der den Zug nach beiden Seiten auseinander treibt. Folgt man den einzelnen Gestalten, so wird man durch ihre Gesten nach oben gewiesen.“<sup>76</sup> In der *Kreuzigung Petri* hingegen „wählt Michelangelo ein ähnliches Schema wie im Jüngsten Gericht: einen Bogen von links aufsteigenden, rechts absteigenden Figuren. In diesen Bogen dringt von oben wie ein Keil ein Dreieck ein; wo sich der Bogen und das Dreieck schneiden, ist der Henkersakt dargestellt, der die Drehachse der Komposition bildet.“<sup>77</sup> Und obwohl das Kreuz mit dem heiligen Petrus die Mitte einnimmt, bildet es nicht das Zentrum des Bildes, denn der Apostel „hat bereits mit dem Leben abgeschlossen und ist nur der Anlass dessen, was hier geistig geschieht“ – der Schwerpunkt hat sich auf die oberhalb dargestellte Gruppe verschoben.<sup>78</sup> Im *Markuswunder* Tintoretos

<sup>74</sup> SCHMITZ 1993 (wie Anm. 65), S. 406-407; LACHNIT, E.: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne.* Wien – Köln – Weimar 2005, S. 96.

<sup>75</sup> ARNHEIM, R.: *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste.* Köln 1983.

<sup>76</sup> DVOŘÁK 1928 (wie Anm. 2), S. 130.

<sup>77</sup> Ibidem, S. 133.

<sup>78</sup> Ibidem, S. 134.



8. Tintoretto: Markuswunder, 1548. Venedig, Gallerie dell'Accademia. Repro: DVOŘÁK 1928 (wie Anm. 2).

[Abb. 8] herrscht auch „die größte Bewegung: in der vorderen Bildebene, in jener Kurve, die von dem schwebenden Heiligen über die Zuschauer zwischen den Säulen und die am Sockel stehende Frau sich zu dem Kopfe des liegenden Sklaven senkt und dann über die Gestalt des Henkers, der den zerbrochenen Hammer zeigt, zu dem sich aufrichtenden Prätor hinaufsteigt; zugleich aber aus der Tiefe heraus und in die Tiefe hinein: von dem fernen Rand der Fassade bis zum Vordergrund in den übereinander stehenden Figuren, dann bogenartig in die Tiefe zurück“.<sup>79</sup>

Die Bewegung interpretierte Dvořák selbstverständlich als Merkmal der Geistigkeit. Änderungen in der Physiognomie und Unterschiede der Gestik, die Oskar Kokoschka in verschiedenen Portraits von Kamilla Swoboda wiedergeben hat, spiegelten das „Seelenleben“ des Modells wider. Sonderbarkeiten im Aufbau von Michelangelos Werken bewiesen, dass „es sich... um einen Komplex von bildlichen Vorstellungen handelt, die die Beschäftigung mit dem Gegenstand in des Künstlers Einbildungskraft ausgelöst hat“.<sup>80</sup> Doch der

Verweis auf das Fehlen einer Mitte in Bildern aus dem 16. Jahrhundert und auf die sich daraus ergebende kompositionelle Verschwommenheit muss nicht unbedingt das Primat des suchenden Geistes über die Materie bedeuten.

„Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert, drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt; jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert, liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.“<sup>81</sup>

In Rilkes Sonett kommt das Gefühl der Unbeständigkeit der Welt und ihrer ewigen Wandelbarkeit – wie sie etwa im Bild einer Flamme sichtbar ist – zum Ausdruck. Georg Simmel beschrieb diese Erfahrung im Bezug auf Großstädte, in denen „die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick um-

<sup>79</sup> Ibidem, S. 144.

<sup>80</sup> Ibidem, S. 133.

<sup>81</sup> RILKE, R. M.: Die Sonette an Orpheus. Zweiter Teil, XII. In: RILKE, R. M.: *Poesje*. Kraków 1987, S. 282.

fasst, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen<sup>82</sup> herrscht. Alois Riegl hat dies weiter aufgefasst: „Jedes Werden bedingt ein Vergehen, jedes Leben fordert einen Tod, jede Bewegung geschieht auf Kosten anderer. [...] Seit Jahrtausenden war alle menschliche Kulturarbeit darauf gerichtet, das natürliche, aber brutale Recht des Stärkeren zu bannen und durch eine befreiende Weltordnung zu ersetzen. Heute, am Ende so langer und großer Mühen erscheint uns unser Geschick unentrinnbar, unvermeidlich. Statt Ruhe, Friede, Harmonie ein endloser Kampf, Zerstörung, Missklang, soweit überhaupt Leben und Bewegung reichen.“<sup>83</sup>

Das Gefühl der Unbeständigkeit der Welt war eine moderne Erfahrung, die sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts langsam ihren Weg in das kollektive Bewusstsein bahnte.<sup>84</sup> Es koexistierte mit dem Glauben an die Rationalität menschlichen Handelns, mit der Überzeugung, logische Projekte verwirklichen zu können.<sup>85</sup> Eine solche Symbiose führte selbstverständlich zu Spannungen, Konflikten und endlich auch zum Nihilismus, wenn die Ansicht siegte, dass die allgemeine Unbeständigkeit der Welt durch deren Verwurzelung im Nichts verursacht war.<sup>86</sup> In seiner Auffassung des Manierismus rationalisierte Max Dvořák die Konflikte der Epoche. So sprach er von einem „scheinbaren Chaos“, wodurch er das Gespenst einer Ideenlosigkeit und totalen Denkkrise verbannte und eine neue, stürmische Geistigkeit verkündete, das heißt ein durchaus positives Anzeichen, das eine Wie-

dergeburt Europas ahnen ließ. Denn der Manierismus gehörte seiner Ansicht nach zu den historischen Erscheinungen, die eine Emanzipation und einen Sieg der spiritualistischen Weltanschauung bedeuteten. Doch seine Bildbeschreibungen lassen etwas anderes erkennen: eine tiefe Sensibilität, möglicherweise eine Übersensibilität gegen Ordnungslosigkeit, innere Widersprüche, Unbeständigkeit und Zerrissenheit.

Kehren wir zum letzten Mal nach Venedig zurück. Max Dvořák sitzt noch immer vor Tintorettos Bild. Seine ganze Mühe gilt einer Rationalisierung des hell erleuchteten Dreiecks. Doch die Flucht in die Welt der Geistesgeschichte bringt keine vollständige Beruhigung. Hinter den rationellen weltanschaulichen Konstruktionen, hinter allen Erwägungen über das Primat bald des Materialismus, bald des christlichen Spiritualismus im Wandel der Epochen bricht immer wieder dasselbe unlogische, nicht formalisierte bunte Symptom in Tintorettos Bild hervor. Ein Zeichen, dass sich nicht alles einer Rationalisierung unterziehen lässt. Kurz nach dem Ersten Weltkrieg war das allmähliche Hervortreten von Konturen einer neuen Geistigkeit durch Ausbrüche von Irrationalität begleitet, was der Gelehrte jeden Tag mit eigenen Augen sehen konnte. Und was auch unmerklich die scheinbare Schlüssigkeit des von ihm geschaffenen logischen und rationellen wissenschaftlichen Systems aushöhlte.<sup>87</sup>

<sup>82</sup> SIMMEL, G.: Die Großstädte und das Geistesleben (ex: *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung* (=Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, 9). Hrsg. Th. PETERMANN. Dresden 1903, S. 185-206). In: *Sociology in Switzerland*, <http://socio.ch/sim/sta03.htm>, 31. 3. 2011.

<sup>83</sup> RIEGL, A.: Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst. In: RIEGL, A.: *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg – Wien 1929, S. 29.

<sup>84</sup> BUCHOLC, M.: A Transmigrant's Identity. In: *Transmigration. Mysłowski, Puntos*. [Ausst.-Kat.] Kraków : ICC, 2011, S. 4-5.

<sup>85</sup> NYCZ, R.: O nowoczesności jako doświadczeniu. Uwagi wstępne [Über die Moderne als Erfahrung. Einleitende Bemerkungen]. In: *Nowoczesność jako doświadczenie* [Die Moderne als Erfahrung]. Hrsg. R. NYCZ – A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Kraków 2006, S. 8-9.

<sup>86</sup> Ibidem, S. 9-10; WERNER, M.: *Wobec nihilizmu. Gombrowicz, Witkacy* [Angesichts des Nihilismus. Gombrowicz, Witkacy]. Warszawa 2009.

<sup>87</sup> Für die freundliche Sprachkorrektur des Textes danke ich herzlich Dr. Karen David.

## Max Dvořák pozoruje Tintoretta alebo o manierizme

### Resumé

V manieristických obrazoch našiel Max Dvořák trhliny, symptómy a znepokojujúce zvláštnosti. Pre neho všetky diela tohto umeleckého prúdu vznikli ako stelesnenia čistej duchovnosti. Manierizmus nechápal ako obdobie krízy (ako Alois Riegl a iní filozofi a historici umenia), ale ako dobu subjektivismu. Umenie podľa jeho názoru tvorivo spoluvytváralo svetonázor rôznych epoch, ale robilo tak v rámci obmedzeného počtu polárnych extrémov tým, že sa pohybovalo medzi naturalizmom, abstrakciou a idealizmom maliarskych prostriedkov, ako aj medzi materializmom a spiritualizmom ľudských vízií sveta. Preto antika iniciovala úsilie o naturalizmus a maliarske hodnoty, ako aj o abstraktnú štýlovú dokonalosť, zatiaľ čo kresťanstvo stále uprednostňovalo ducha a antinaturalistické formy. Umenie sa mohlo usilovať – ako je tomu v náčrte o El Grecovi – buď o napodobenie prírody, alebo o idealistickú abstrakciu, alebo, nakoniec, o expresivitu (výrazové umenie).

Krízové momenty boli vždy – je jedno či v ranokresťanskej dobe, v manierizme, za Goyovho života, či po 1. svetovej vojne – vyjadrením ducha, ktorý sa oslobodil z pút materializmu. Pohyb a stratu stredu, ktoré Dvořák našiel v štruktúre mnohých manieristických obrazov, interpretoval ako príznak duchovnosti. Zmeny vo fyziognómii a rozdiely v gestike, ktoré Oskar Kokoschka reprodukoval v rôznych portrétach Kamilly Swoboda, odzrkadľovali „duševný život“ modelu. Zvláštnosti vo výstavbe Michelangelových diel dokazujú, že „sa jedná... o komplex obrazných predstáv, ktoré vyvolalo zaoberanie sa predmetom v umelcovej obrazotvornosti“. Predsa však poukaz na chýbajúci stred v obrazoch zo 16. storočia a z toho vyplývajúcu kompozičnú nejasnosť nemusí bezpodmienečne znamenať primát hľadajúceho ducha nad materiou. V Rilkeho sonete nachádza výraz pocit nestálosti sveta a jeho večnej premenlivosti – ako je vidieť napríklad na obraze plameňa. Georg Simmel popísal túto skúsenosť vo vzťahu k veľkomestám,

v ktorých vládne „rýchle stesnenie meniacich sa obrazov, príkery odstup vo vnútri tobo, čo sa obsiahne jedným pohľadom, a neočakávanosť vnucujúcich sa dojmov“. Pociť nestálosti sveta bol modernou skúsenosťou, ktorá si od začiatku 20. storočia pomaly razila cestu do kolektívneho vedomia. Koexistoval s vierou v racionalitu ľudského jednanja, s presvedčením, že logické projekty možno uskutočniť. Takáto symbióza viedla samozrejme k napätiam, konfliktom a nakoniec aj k nihilizmu, keď zvíťazil názor, že všeobecná nestálosť sveta bola zapríčinená zakorenением v ničote.

Vo svojom poňatí manierizmu racionalizoval Max Dvořák konflikty svojej doby. Tak hovoril o „zdanlivom chaosé“, čím vyobcoval strašidlo bezideovosti a totálnej myšlienkovvej krízy, a zvestoval novú, búrlivú duchovnosť, to znamená úplne pozitívny príznak, ktorý dával tušiť znovuzrodenie Európy. Pretože manierizmus patril podľa jeho názoru k historickým javom, ktoré znamenali emancipáciu a víťazstvo spiritualistického svetonázoru. Ale jeho popisy obrazov predsa len dávajú spoznať niečo iné: hlbokú senzibilitu, možno hypersenzibilitu voči neporiadku, vnútorným rozporom, nestálosti a rozorvanosti.

A predsa útek do sveta duchovnosti neprináša žiadne dokonalé upokojenie. Za racionálnymi svetonázorovými konštrukciami, za všetkými úvahami o primáte raz materializmu, inokedy kresťanského spiritualizmu pri striedaní epoch preráža vždy znovu ten istý nelogický, neformalizovaný pestrý symptóm v strede Tintorettovej *Ukrižovania* (Scuola Grande di San Rocco v Benátkach). Znak, že nie všetko možno podriaďiť racionalizovaniu. Krátko po 1. svetovej vojne bolo postupné vynáranie sa kontúr novej duchovnosti sprevádzané výbuchmi iracionality, čo mohol tento učenec vidieť na vlastné oči každý deň. A to tiež nepozorovane nahľadávalo dôslednosť ním vytvoreného logického a racionálneho vedeckého systému.

*Preklad z nemčiny J. Bakoš*

## Dvořák and the Trend in Monument Care\*

Sandro SCARROCCIA

*In memory of Vittorio Savi*

### 1. The Point of View

Wilhelm Koehler and Dagobert Frey in their necrologies in remembrance of Max Dvořák highlighted the fact that the outstanding feature of their master's lesson was to have clearly identified in contemporary art, despite the little work specifically dedicated to it, the cultural power that moves the assessment and critical reconsideration of the art of the past and, therefore, the need to care for it.<sup>1</sup> Amongst the few art historians who have considered the work of Dvořák as a whole, Jaromír Neumann, in the reconstruction of the significance that it still had at the beginning of the 1960s, noted that *"in the theory of monument care, he refers to Riegl, but at the same time expands and develops the concept quite considerably: in his opinion, what induces and authorises us to care for monuments is not only the age value, but more the contemporary value that lies in the ability of the works of art of the past to act on contemporary times in a lively and intense way"*.<sup>2</sup> Neumann refers to Dvořák's review of the values in his essay "Denkmalkultus und Kunstentwicklung" (Cult of the Monuments and the Development of Art), and continues thus:

*"It was this very thesis, which has not been adequately investigated or considered, that seems to contain a considerable incentive for contemporary monument care: in this context, Dvořák emphasised the meaning of the artistic value and even without reaching any sort of definitive theoretical solution to the whole problem, his concept and the direction of his scientific development indicate the way towards a new theory of monument care. Dvořák indicated that monuments must not only be considered from a formal point of view, as Riegl does appreciating in particular the traces of time, but contemporarily and above all from the point of view of their content, of the understanding of all the historical moments and the complex significance of the ideas, with which the work expresses its message, its relationship with the environment and its importance for contemporary times."*<sup>3</sup> In this way, Dvořák is recognised for having highlighted the importance of the artistic value and the role of contemporary acceptance, not as the acquisition by a modern sensitivity of dogmatically consolidated values, but as a possibility and experience to transform the data themselves, starting from an adequate consideration of their modern acquisition. All this, it should be noted, does not constitute a novelty compared with Riegl's framework of values: in Riegl's contemporary value, this prospect had already been anticipated and seen as the conflicting basis of restoration as

\* I wish to thank Giuseppe Arcidiacono for reading the text and for his editorial suggestions, Bernhard Kohlenbach, Fausto Savoretti and Irene Scarcella for the illustrations.

<sup>1</sup> As Tilmann Buddensieg remembers in the conclusion to his "Die Karolingischen Maler in Tours und die Bauhausmaler in Weimar. Wilhelm Koehler und Paul Klee", a manuscript of the conference held in December 2006 at the Zentralinstitut für Kunstgeschichte of Munich and in November 2007 at the Institut für Kunstgeschichte of the University of Vienna, with reference to KOEHLER, W.: Nachrauf auf

Max Dvořák. In: *Mitteilungen des Institut für Geschichtsforschung*, 29, 1923, pp. 314-320; and FREY, D.: Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1, 1922, pp. 1-21. Buddensieg reconstructs the influence of Klee and Kandinsky in the reappraisal of the miniatures of Tour made by Koehler on the basis of Dvořák's teaching.

<sup>2</sup> NEUMANN, J.: Das Werk Max Dvořáks und die Gegenwart. In: *Acta Historiae Artium*, 8, 1962, Nos. 3-4, pp. 177- 213.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 192.

a cultural power.<sup>4</sup> The fact remains that this profile highlighted by Dvořák will be in accord with Cesare Brandi's theory of monuments which was published in the years in which Neumann was writing.<sup>5</sup>

## 2. The New Paradigm of Monument Care and the Comparison between Dvořák and Riegl

Is Dvořák thinkable without Riegl, not in a general comparison regarding the history of art, but on a specific level of its operativeness, in other words, with regard to monument care? The answer is no: without the real and proper foundation of the discipline carried out by Riegl with his theory of the relative values of the monument and with his practice of the authority of care, the whole range of Dvořák's vast reflections, as well as the relevance that he attributed to the spiritual, ethical, pedagogical and formative dimension of monument care would simply not have come into being.<sup>6</sup> It was necessary to recognise the conflict between the *new value* and the *age value*, a conflict that also effects the *historical value* and restoration as its legitimate heir, as recognised by Alois Riegl, because by reinstating the *artistic value* at the helm of monument care as Dvořák did, a positive sense of criticism is acquired as far as the practice of the restoration or renovation is concerned that goes beyond the simple re-establishment of the interrupted historical continuity. It was necessary to extend the *monumental value* not just to artistic works and not just to intentional works, as the founder did, in order for the prosecutor to extend the recognition of this value to the context, to the surroundings, to the higher environmental unity expressed by the concept of *ensemble*.<sup>7</sup> Obviously, between the two

great figures of preservers there is continuity and caesura, both of which are equally important.

As can be learnt from his lessons of 1906 and 1910, Dvořák criticises Riegl's scale of values, basically in order to return the performance of monument care under the aegis of artistic appraisal.<sup>8</sup> However, it is not a judgement with just one interpretation, as much aristocratic as esoteric, but it is based on the recognition of the relativity, in other words the plurality (of the points of view) and modifications (not the static nature of the position of the subject) of the judgements, therefore, on the basis of Riegl. It rejects the age value, as an organicist and naturalistic principle of the life of monuments, to replace it with a visual value (artistic, pure visualist of aesthetic order) which, in point of fact, revises Riegl's *Kunstwollen*, exalting its cultural and spiritual content, as well as the other concept that belongs equally to Riegl of *Stimmung*, that is to say the sentimental relationship and the emotional fact of the vision. The recognition of the need to safeguard the patrimony is taken for granted, defining it as a historical phase of the beginnings of the discipline, and Dvořák bases the *contemporary value*, that must give impetus to the action, on the *artistic value*. The formative, didactic and pedagogical function of monument care depends on this, as well as its action flanking *art* and *contemporary architecture*. Herein lies a fundamental difference compared with Riegl's lesson which is important for developments of the discipline. Both recognise contemporaneity as the driving force behind monument care, according to the principle developed by Hegel by which a monument on its own is not yet a monument, but for Riegl it coincides with the age value as it is the quintessence of the conflict between

<sup>4</sup> SCARROCCHIA, S.: Le concept modern de monument et la valeur de l'ancien. Pour une anthropologie de la conservation du patrimoine. In: *Revue de l'art*, 3, 2004, No. 145, pp. 19-28, now in SCARROCCHIA, S.: *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*. Milano 2006.

<sup>5</sup> SCARROCCHIA, S.: Il culto moderno dei monumenti di Riegl fino all'apparizione della Teoria di Brandi. In: *La teoria del restauro nel Novecento: da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12 – 15 novembre 2003)*. Ed. M. ANDALORO. Firenze 2006, pp. 35-50.

<sup>6</sup> See now my afterword: La teoria dei valori confliggenti dei

monumenti di Alois Riegl. In: RIEGL, A.: *Il culto moderno dei monumenti*. Milano 2011, pp. 75-104.

<sup>7</sup> Well summarised by BENTMANN, R.: Der Kampf um die Erinnerung. Ideologische und methodische Konzepte des modernen Denkmalkultus. In: *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung*, 1976, Nos. 2-3, pp. 213-246.

<sup>8</sup> See DVOŘÁK, M.: *Denkmalpflege Vorlesungen (1906, 1910)*. In: DVOŘÁK, M.: *Schriften zur Denkmalpflege. Gesammelt und kommentiert von Sandro Scarrocchia*. Wien – Köln – Weimar 2011, II. Teil, A. 1. and 2. See also DVOŘÁK, M.: *Denkmalkultus und Kunstentwicklung (1910)*. In: *Ibidem*, I. Teil, Theorie 3.



*innovation* and *history* in contemporaneity; for Dvořák, however, it coincides with the *artistic value*. What is the reason for this? The lesson of the latter can be seen as a step backward compared with Riegl. The schematic abjurations of the nineteenth-century restorations that appear in *Katechismus* and which have today gained acknowledgement as being of monumental value, can be interpreted in this way.<sup>9</sup> It may also be seen as a step forward, as Dvořák's attention is turned towards interpreting the other pole of the conflict between *innovation* and *history* in contemporaneity, in other words to contend with the role of art in the *crisis* of culture and with the implications of this comparison for the fate of patrimony. According to this interpretation, Dvořák's militancy in the ranks of monument care registers a change in a crucial period and, moreover, helps us to understand how art gradually takes upon itself a greater and/or more powerful *communicative value*. Other authors and colleagues refer to this, such as Paul Clemen with his definition of the *symbolic value*, Hans Tietze and Julius van Schlosser with the theory of the *high values* of the genius' work and the insularity of the artist.<sup>10</sup> Without these concepts, it would be difficult to think of the hermeneutics of the monumentalization of art and architecture in the totalitarianisms of the Thirties.

Not only this. Recognising the value of *ensemble* as a superior monumental unity, a concept that is one of the themes of *Katechismus* and many other writings, Dvořák linked the fate of monument care with the destiny of *design* and town planning, in

other words, to the twentieth-century techniques of modification of the territory and environmental management.<sup>11</sup>

Riegl placed the monument *beyond* art, putting conservation before *Entsagung*, i.e. stylistic renunciation, opening up care to an anthropology of the *Mischkultur*, of temporal and cultural discord, as well as equipping it to manage the conflicts between the conflicting interests that produce the crisis and the irreconcilable values that the crisis unleashes. Dvořák has restored art to the centre of monument care but in the accepted meaning of the former that is so diluted that it includes the urban, territorial and environmental setting and, of the latter, as the propelling factor of the *trend* of art and contemporary architecture.

### 3. Monument Care, Art and Contemporary Architecture: Dvořák, Kokoschka, Loos and the Classic as a Trend

*“We may ask why antique culture had to be interrupted and the relationship with it found once again?”*

(M. Dvořák, *Die letzte Renaissance*, 1912)

Whether imposed by the growth of the movement for monument care subsequent to the extensive and territorially defined interpretation of monumental values, or by the needs of Modernism which asserted themselves with the industrial revolution and with the new materials available, the novelty in Dvořák's discourse on the discipline is that he takes sides in

<sup>9</sup> Abjurations that contrast with Riegl's pioneering appraisal of the contribution of Friedrich von Schmidt, for example. See RIEGL, A.: *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898 – 1905, con una scelta di saggi critici*. Ed. S. SCARROCCIA. Bologna 2004 (2<sup>nd</sup> ed.), pp. 223-224, and my and Margaret Olin's comments in *ibidem*, pp. 70, 100 and 477-479.

<sup>10</sup> See CLEMEN, P.: *Der Denkmalsbegriff und seine Symbolik*. Bonn 1933; RIEGL, A.: *Il concetto di monumento e il suo significato simbolico*. In: RIEGL 2004 (see in note 9), pp. 373-384. On Schlosser, Tietze and neo-idealism in Vienna, see SCARROCCIA 2006 (see in note 4), pp. 97-121; and SCARROCCIA, S.: *Max Dvořák. Conservazione e Moderno in Austria (1905 – 1921)*. Milano 2009, pp. 23-27.

<sup>11</sup> See DVOŘÁK, M.: *Restaurierungsfrage: I. Die Prager Kö-*

*nisburg* (1908); *Restaurierungsfrage: II. Das Königsschloß am Wawel* (1908); *Restaurierungsfrage: III. Spalato* (1909); *Die Verbauung des Karlsplatzes in Wien* (1907); *Wiener Verkehrsrücksichten* (1908); *Die Karlsplatzfrage* (1909); *Der Museumbau auf dem Karlsplatze* (1907); *Zur Rettung Alt-Wiens* (1910); *Verbauung des Ausblickes auf das Emmauskloster in Prag* (1910); *Kathechismus der Denkmalpflege* (1916). In: DVOŘÁK 2011 (see in note 8), I. Teil, *Restaurierungsfrage* 2-4, *Erhaltung des historischen Stadtkern* 1-6, *Theorie* 13; and my comments: SCARROCCIA, S.: *Denkmalpflege und Moderne: die Lehre Max Dvořáks*. In: *Ibidem*, chap. 2. On the *liaisons dangereuses* between town planning and conservation, see TRAEGER, J.: *Zehn Thesen zum Wiederaufbau zerstörter Architektur*. In: *Bauwelt*, 85, 1994, No. 8, pp. 352-353; and FISCHER, L.: *Elf Thesen gegen Zerstörung vom Denkmalen durch Kunsthistoriker*. In: *Ibidem*, p. 354 (it. trans. in *Ananke*, 1996, No. 13, pp. 56-58).



1. Oskar Kokoschka: Portrait of Mrs. Swoboda, 1920, from the series Variation on a Theme, portfolio, 1921. Repr: KOKOSCHKA 1921 (see in note 13).

artistic questions and recognises the intertwining of the pedagogical mission of monument care with a critical enterprise. If a preserver can no longer be “an advisor of taste”, as Riegl had definitively proclaimed, to be able to exercise his authority he cannot avoid

intervening critically on the trend of contemporary art and architecture.

The theme that Dvořák places at the centre of his reflections and which guides his thoughts even in the practical activity of monument care is that of the *continuity* of the Classic, that is to say artistic research that studies and understands tradition, but relives it and interprets it subjectively; in other words, it is able to make it come alive in contemporary times.<sup>12</sup> This is the artistic trend of Kokoschka and Loos.

In one of his last writings, Dvořák comments on the series of portraits of Kamilla Swoboda [Fig. 1], the wife of Karl Maria, his assistant, painted by Kokoschka. The artist manages to confer a classic and spiritual objectivity to the expression of strongly subjective attitudes and sensitivity. Dvořák sees in him the person capable of translating the Viennese neo-idealism into painting: a new and classic art, i.e. provided with its own unity and therefore innovative, but, at the same time, complete and, consequently, classic.<sup>13</sup> With Loos, Dvořák shares both the detachment from *Heimatschutzbewegung* and from *Werkbund*. In 1911, he publishes a manifesto for the reform of the school of architecture that dates back to 1801. Dvořák uses the words with which Fr. J. Beck, professor of the Academy of Fine Arts in Vienna, had proclaimed at the time: “How wrong it is to believe that every builder can build at his own pleasure, only the interior belongs to him which he can arrange as he believes best, but the exterior belongs to the public province.”<sup>14</sup> In the same spirit and using similar words, Loos, too, had defended the civic role that is the concern of the architect.<sup>15</sup> Both Dvořák and Loos share the opinion that the last Modern was the Classicism of the early nineteenth century and I believe that they base their criticism of the latest Modernism at the beginning

<sup>12</sup> Some suggestions in SETTIS, S.: *Il futuro del 'classico'*. Torino 2004.

<sup>13</sup> DVORÁK, M.: Vorwort. In: KOKOSCHKA, O.: *Variationen über ein Thema*. Wien 1921; and AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák über Oskar Kokoschka – eine handschriftliche Fassung des Vorworts zu “Variationen über ein Thema” (1920/21). In: *Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven*. Ed. P. WERKNER. Wien 1998, pp. 34-40.

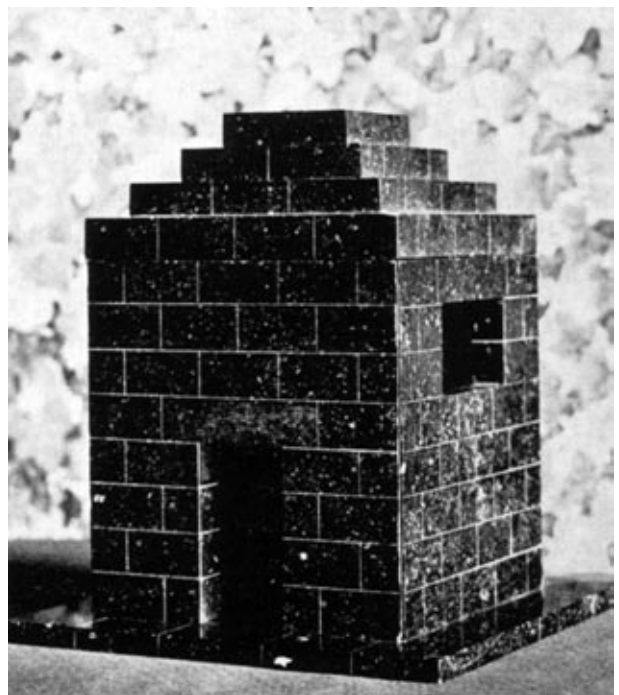
<sup>14</sup> DVORÁK, M.: Vorschläge zur Reform der Architekturschulen in Wien aus dem Jahre 1801 (1911). In: DVORÁK 2011

(see in note 8), I. Teil, Erhaltung des historischen Stadtkern 7. See also LOOS, A.: *Ins Leere gesprochen, 1897 – 1900*. Paris – Zürich 1921 (repr. Wien 1981). Aldo Rossi incorporated the lessons of Dvořák and Loos in his writings, in his work and in the film *Ornamento e Delitto*, directed by Luigi Durissi, Contemporafilm, 1973.

<sup>15</sup> “A house must be to everybody’s liking, whereas nobody has to like a work of art. The work of art is a private affair of the artist. A house is not.” – LOOS, A.: *Architektur* (1910). In: LOOS, A.: *Sämtliche Schriften*. Ed. F. GLÜCK. Wien 1962, Vol. 1, p. 314.

of the twentieth-century on this.<sup>16</sup> The text-manifesto of this trend is Dvořák's conference of 1912 entitled *Die letzte Renaissance*, in other words the last Renaissance, which detaches itself from Wagner's Functionalism, which is still judged to be historicist as far as the works are concerned. The pioneers of the new trend are Karl Friedrich Schinkel, Alfred Messel and Ludwig Hoffmann [Figs. 3-5]. Others co-head the trend such as Joseph Maria Olbrich, Hermann Billing, Martin Dülfer and there are also some questionable presences such as Bruno Schmitz, who was strongly criticised by Marcello Piacentini as the bearer of a coarse idea of monumental.<sup>17</sup> However, Loos is the exponent par excellence, as specified by Hans Tietze, who considers the house in Michaelerplatz which is extremely new as far as temperament is concerned and the formal adherence to function, although it responds equally to the requirements of the architecture of the city, of its tradition and the peculiarity of the site, therefore, the argumentation would be incomprehensible without Dvořák's authority and beyond the judgement plan imposed by the same.<sup>18</sup>

Loos and Kokoschka represent the lamps lighting the way to Dvořák's theory of conservation. A synthesis of such power divided between art and, more particularly, painting, of architecture in all the critical and civil dimensions endowed on it by the master Viennese builder and the culture of monument care can only be considered extraordinary. Hans H. Aurenhammer has reconstructed, from a historical artistic point of view, an impeccable syllogism of the relationships between the three person-



2. Adolf Loos: Memorial in honor of Max Dvořák, project 1921. Repro: FRODL-KRAFT 1974 (see in note 48).

alities, highlighting, not for the first time, but here in a truly relevant way, the bond that is established between the requirements of Modernism and the culture of monument care, a militant and critical commitment and conservative tendency.<sup>19</sup> Nothing remains but to attempt to develop the originality of this approach from the point of view of monument care in order to outline the historical importance

<sup>16</sup> Along the lines of Dvořák, Loos adopts the typeface of a late sixteenth-century Viennese printing house to publish his magazine *Das Andere*. "The men of 1783 wanted to produce typeface, our artists of today want to create modern typeface?" – LOOS, A.: Was man druckt. In: *Das Andere*, 15. 10. 1903, p. 4 (repr. in *Adolf Loos e il suo Angelo*. Ed. M. CACCIARI. Milano 1981, p. 83).

<sup>17</sup> "... the famous Monument to the Battle of Leipzig of 1913 – the work of Bruno Schmitz –, which was recently unveiled and constitutes the most distinct example of the inane and intolerable Germanic monumental architecture?" – PIACENTINI, M.: L'Esposizione d'architettura a Lipsia. In: *Annuario d'architettura*. Milano 1914, pp. 9-20 (repr. in PIACENTINI, M.: *Architettura moderna*. Ed. M. PISANI. Venezia 1996, pp. 84-89).

<sup>18</sup> TIETZE, H.: Der Kampf um Alt-Wien. III. Wiener Neubauten. In: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, 4, 1910, Beiblatt für Denkmalpflege, pp. 33-62. In addition to Loos' new building in Michaelerplatz, Tietze also draws attention to a villa by Josef Hoffmann in Steinfeldgasse on Hohe Warte.

<sup>19</sup> AURENHAMMER 1998 (see in note 13); AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne: Kunstgeschichte "vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung" betrachtet. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49, 1996, pp. 9-39, 289-294; AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák und die moderne Architektur. Bemerkungen zum Vortrag 'Die letzte Renaissance' (1912). In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 50, 1997, pp. 23-39.



3. Karl Friedrich Schinkel: Altes Museum, 1825 – 1830, Berlin. Photo: Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.



4. Ludwig Hoffmann: Pergamonmuseum, 1910 – 1930, Berlin, according to the project by Alfred Messel, 1907 – 1909. Photo: Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.

of the discipline, but also to have a taste of its actuality.

#### 4. “Borromini as a Restorer” and on the Relationship between Mannerism and Modern (and Post-Modern)

It is important to note that Max Dvořák’s monument care manifesto is not *Katechismus*, but “Francesco Borromini als Restaurator”. A brief essay, but by no means a lesser work, it appeared in the *Jahrbuch* of the Central Commission of 1907. The work is unusual insofar as very little attention had been given by art historians to the matter of restoration until that time and for a long time after and it is even more important because it contains a marked theoretical profile.<sup>20</sup> In the essay, Dvořák affirms, on a historical and critical level, the applicability of characteristics of spatial composition and the innovative relationship with the antique which he will later single out as specific of Mannerism, to the architecture of which the work of Borromini, after Michelangelo, is the maximum expression. He recognises in this architecture, and in particular in the rebuilding of the Basilica of San Giovanni in Laterano, requested by Pope Innocent X for the Jubilee Year of 1650, the start of a modern concept of the monument and a new relationship with traces of monuments. Mannerism is not, therefore, only the keystone for art criticism, but equally the foundation of the modern culture of monument care. For Dvořák in his studies on the development of painting from Tintoretto and El Greco to Kokoschka, Mannerism indicates a *post-classic* horizon of artistic and linguistic research, firmly based on *Geistiges*. Mannerism here expressed a contemporary harmony with the *Krisis* of the second decade of the fifteenth century. Mannerism is a bridge between two crises: the fifteenth-century one and that of post-impressionist that invaded the Viennese cultural and artistic scene. Consequently,



5. Ludwig Hoffmann: Neues Stadthaus, 1902 – 1911, Berlin. Photo: Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.

Dvořák is recognised unanimously as a pioneer of a (re)evaluation of this era, or more precisely, of both the eras of crisis.<sup>21</sup>

With the essay on Borromini as a restorer, the attempt to find an interpretative category suitable for including the artistic crisis, the answer to this crisis and the attempt to break away from it, is extended to conservation. The crisis of the classical language at the height of the Renaissance, expressed by the Mannerist attitude, also represents the search for a

<sup>20</sup> DVORÁK, M.: Borromini als Restaurator (1907). In: DVORÁK 2011 (see in note 8), I. Teil, Geschichte der Denkmalpflege 1. See now the very circumstantiated RENZULLI, E.: Borromini restauratore: S. Giovanni in Oleo e S. Salvatore a Ponte Rotto. In: *Annali di architettura*, 10 – 11, 1998 – 1999, pp. 203-220. On *Katechismus*, see SCARROCCIA 2011 (see in note 11), chap. 4; and BRÜCKLER, T.: *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger. Die “Kunstakten” der Militärkanzlei*

*im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv)* (=BDA, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 20). Wien – Köln – Weimar 2009; BLOWER, J.: Max Dvořák, Franz Ferdinand and the *Katechismus* der Denkmalpflege. In: *Umění/Art*, 58, 2010, Nos. 5-6, pp. 433-444.

<sup>21</sup> As in the precise reconstruction by WEISE, G.: Storia del termine “Manierismo”. In: *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti*

new relationship with the past and with the monuments inherited. The idea that he upholds is that in the absence of this (new) relationship, the very concept of the monument, as defined by Ruskin and by Riegl, would simply not be (have been) possible. Borromini and the origin of contemporary monument care: this is the implied subtitle of the essay.

Leaving aside the technical analysis of the work of restoration on San Giovanni in Laterano,<sup>22</sup> Dvořák underlines three fundamental aspects of the work: 1. the respect for the original plan in the transformation of the interior; 2. the new settings for the presentation of artistic monuments; 3. the spatial unity of the composition.

The first aspect had already caught the attention of Passeri, who, in his *Vite de' pitori, scultori ed architetti* of 1772, had underlined how the work was carried out “without altering the design, without moving the walls and without upsetting the whole”: a historical innovation that was immediately seized upon by his contemporaries.

The second aspect marks an absolute novelty compared with the restoration of old works of art in the churches of Santa Croce in Florence, Santi Giovanni e Paolo in Venice and San Pietro in Rome, in which the intentional value as an aristocratic, patriotic and devotional memorial is expressed in the form of “*Mausoleum der kommunalen Vergangenheit*”, in other words a mausoleum to the civil past and

the history of the Church. Borromini, on the other hand, presents Medieval panels and sculptures in altars of a new concept, making the temporal contrast the theme of the project of rearrangement: “... on one hand, therefore, the profoundest lack of respect towards all surviving evidence, on the other, an extraordinary attention towards what has been passed down to us – does this not amount to an unequalled difficulty?”<sup>23</sup> This specific profile of recovery and not restoration of inherited antique monuments has also been underlined by Arnaldo Bruschi, as one of the traits characterising the new architecture of Borromini as revealed in San Giovanni: “Later, in the extraordinary series of cenotaphs commissioned by Alexander VII, the programmatic desire to recover the relics of funeral monuments of the old basilica, offers Borromini a stimulating opportunity for new and unrepeatable inventions brought to life by matching together different and contrasting exhibits.”<sup>24</sup>

According to Bruschi, Dvořák’s critical focus on Borromini’s *spatial mannerism* places his interpretation on the same wavelength on which other architects of the time were directing their reflections on the design theory and method. In fact, Dvořák’s critical emphasis of Borromini the restorer’s “*freie Behandlung der Räume*”, the free treatment of spaces, basically, in other words, of the “spatial composition” as going beyond the composition of the masses and the forms, is in harmony with the reflection on the *Raumplan* by Adolf Loos and the constructive composition such as *Raumgestaltung* by Fritz Schumacher.<sup>25</sup>

e termini. *Atti del convegno internazionale, Roma, 21 – 24 aprile 1960*. Roma 1962, pp. 27-38; and the unrestrainable one by RAIMONDI, E.: Per la nozione di manierismo letterario (Il problema del manierismo nelle letterature europee). In: *Ibidem*, pp. 57-80. Therefore, it is not just by chance that it will be his very pupils recognised as being Dagobert Frey, Fredrich Antal, Hans Sedlmayr and Arnold Hauser, who will provide some of the most important critical examinations of the matter. In particular FREY, D.: Beiträge zur römischen Barockarchitektur. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 3, 1924, pp. 5-113; FREY, D.: *Architettura Barocca*. Roma 1926; ANTAL, F.: Zum Problem des niederländischen Manierismus. In: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 1 – 2, 1928 – 1929, pp. 207-256; SEDLMAYR, H.: *Die Architektur Borrominis*. München 1939 (2<sup>nd</sup> ed.); HAUSER, A.: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München 1964. See also OECHSLIN, W.: Borromini e l’incompresa “intelligenza” della sua architettura: 350 anni di interpretazioni e ricerche. In: BÖSEL, R. – FROMMEL, C. L. (eds.): *Borromini e l’universo barocco*. Milano 2000, pp. 107-115.

<sup>22</sup> For which Dvořák refers to the study by EGGERS, H.: Francesco Borrominis Umbau von S. Giovanni in Laterano. In: *Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet von einem Kreise von Freunden und Schülern*. Wien 1903, pp. 154-162. Now see ROCA DE AMICIS, A.: *L’opera di Borromini in S. Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646 – 1650)*. Roma 1995; ROCA DE AMICIS, A.: Borromini in Laterano sotto Alessandro VII: Il completamento della basilica. In: *Palladio*, 6, 1996, No. 18, pp. 51-74.

<sup>23</sup> DVOŘÁK 1907 (see in note 20). The same sentence in DVOŘÁK, M.: *Vorlesungen* (1910). In: DVOŘÁK 2011 (see in note 8), II. Teil, A. 2.

<sup>24</sup> BRUSCHI, A.: *Borromini: manierismo spaziale oltre il Barocco*. Bari 1978, comment to figs. 79-80 (repr. in *Universale di architettura*, 1999, No. 63, p. 68).

<sup>25</sup> On Loos’ *Raumplan*, see FRAMPTON, K.: *Modern Architecture. A Critical History*. London 2007 (4<sup>th</sup> ed.), with references

The interpretation that Dvořák offers us of the innovations in Borromini's compositions and linguistics exalts, on one hand, the subjectivism singling out in the maestro from Lugano "*den wahren Erben Michelangelos*", the true heir and genial continuation of Michelangelo, on the other hand, it places the innovations in a post-classical perspective of extraordinary modernity: "... *as the tectonic elements have lost their artistic meaning, even their shape has become irrelevant and therefore, thousand-year old rules are abandoned, vaults are bent and wrapped around, as if they were made of dough, columns support nothing, walls are swollen up as if they were made of elasticised fabrics and sculpture is considered as completely indifferent, nothing more than a component in the overall decorative effect and, therefore, its realisation in detail becomes completely negligible.*"<sup>26</sup> This interpretation reinforces still further Bruschi's image which places Borromini *beyond the Baroque* evoking the post-modern or, if preferred, deconstructionist landscape of the architecture of Aldo Rossi, Robert Venturi, Frank O. Gehry, Daniel Liebeskind, Peter Eisenman...

An attempt can be made to draw two lessons for monument care. Firstly, Borromini brings back into favour a way of *highlighting* ancient relics, for example the ancient sculptures in the specific case of the cenotaphs belonging to the late Roman and Byzantine period.<sup>27</sup> Last, but not least, the way in which Borromini has made a theme of *contemporaneity* and, consequently, the *temporality* of his relationship with the monuments of the past: a relationship that is full of life that Dvořák considers to be different and anti-thetical compared with that of the "*antiquarians in science and in art*" and which allows us "*to assess the effect of an ancient monument according to the relationship with a higher architectonic principle*".<sup>28</sup> In other words,

---

to the relationship with *De Stijl*; KRUF, H.-W.: *Geschichte der Architekturtheorie*. München 1991 (3<sup>rd</sup> ed.), p. 422, which, instead, tends to accentuate the logical character; about Fritz Schumacher, see SCHUMACHER, F.: *Das bauliche Gestalten*. Leipzig 1926 (repr. Basel – Berlin – Boston 1991).

<sup>26</sup> DVOŘÁK 1907 (see in note 20).

<sup>27</sup> Ibidem. On conservation in the Byzantine age, see MANGO, C.: I bizantini e la conservazione dei monumenti. In: *Casabella*, 1991, No. 581 (repr. in PEDRETTI, B. (ed.): *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*. Milano 1997, pp. 71-83).

according to Dvořák, without this artistic contribution starting with the pioneers Ruskin and Riegl, we would not have been able to conceive the new and all-important view of the monumental value in its contextual and environmental relations, that is to say in a higher unitary framework, beyond the monument in the sense of its physical immutability and temporally static nature. This makes the relationship between the history of art and monument care evident, underlining conservation as a working history of art and placing Dvořák's reflection in a post-Riegl perspective.

### 5. The Last Renaissance and the Trend of the Modern Classic: Dvořák's Post-Historicism

*"Old and new buildings. The latter were the fiercest enemies of the former, for as long as they were dependent on them."*

(M. Dvořák, Gedanken über Denkmalpflege, 1910)

Mannerism summarises the relationship established between Classicism and Modern in Dvořák's thoughts. His Borromini is post-classic, in the sense in which Francesco Arcangeli clarified the anti-classic mannerist spirit: "... *a genial revolt, but within the very spirit of classicism*".<sup>29</sup>

An important conference with the programmatic title *Die letzte Renaissance* held by Dvořák on February 22<sup>nd</sup>, 1912 in the Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, the present-day MAK, addressed the theme of crisis and chaos in contemporary art. The date of the conference has its relevance, because on the same evening in the banqueting room of the Niederösterreichisches Gewerbeverein Otto

<sup>28</sup> DVOŘÁK 1907 (see in note 20). Even if this superior architectonic principle is to be considered anti-systematic, according to Arata Isozaki. See PORTOGHESI, P.: Borromini e l'architettura moderna. In: BÖSEL – FROMMEL 2000 (see in note 21), pp. 129-137, with a special reference to the importance of Dvořák's essay.

<sup>29</sup> In the review to BRIGANTI, G.: *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*. Roma 1945, in *Leonardo*, 15, 1946, p. 159, according to RAIMONDI 1962 (see in note 21).

Wagner held his conference on *Die Qualität des Baukünstlers*. The importance of the coincidence is two-fold: firstly because both of the great lecturers dealt with the trend in contemporary architecture, and secondly because Dvořák explained publicly his critical position which considered Wagner's lesson to be surpassed from a historical and artistic point of view and his architecture no more than a prelude to the new modern trend, and, what is more, diversely orientated.<sup>30</sup> Harsh, frank words which were to be heard again during the Twenties and Thirties until the totalitarianisms reached a point that cancelled out the contribution of criticism and transformed art and architecture into politics carried out with other means and, then, in less blood-stained times, the words were only rarely heard, until nowadays when they have disappeared completely and the critic has become the press-agent of the "starchitect", an added member of staff.

While Wagner's contribution was published several times in that era, arousing immediate attention and has recently been republished, the text of Dvořák's conference remained unknown until 1995 when it was published for the first time and commented on by Aurenhammer.<sup>31</sup> In this case too, his considerations invite scholars to review rigid historiographic reconstructions.

Owing to the brevity of our treatise, Dvořák's text of the conference and, in the same way, Aurenhammer's comments are precious for underlining the importance that the supreme authority for Austrian monument care acknowledged in the relationship between the culture of conservation and the petitions of art or, for the case in hand, of contemporary architecture.

Dvořák's considerations begin from the artistic situation that the layman understands as chaos and the critic as crisis. They start and coincide with the decadence of nineteenth-century eclecticism. The historian's aristocratic sensitivity is expressed by his

conviction of eclecticism without appeal and the rejection of the *Protzentum*, the bad taste characterising the *Gründerzeit*, the era of the industrial revolution and the sudden accumulation of great economic fortunes. He recognises the relativity of the historical judgement, in other words, following in the steps of Riegl and Tietze, that not all the nineteenth century or nineteenth-century historicism is rubbish. However, in the midst of these considerations, the weed was growing that would lead to the replacement of modest but dignified pre-existing buildings that were, more importantly, endowed with a temporality that was not borrowed from pretentious buildings loaded with a contrived historicity, as occurred in the case that he felt particularly strongly about, the *Haus zur goldenen Kugel*, which was built to replace the old fabric of buildings in the very central Viennese square Am Hof, or in the construction of works which were as grandiose as they were anachronistic such as the Berlin Cathedral (1894 – 1904) by Julius Carl Raschdorf. This historicism represents the last chapter of a matter that began in Michelangelo's later life that can be defined as Baroque, as would be shown by Semper's project for the Viennese "Kaiser-Forum" which provided for the connection of the museum square to the Hofburg, on the lines of the arrangement of the Piazza del Campidoglio in Rome. However, while the compositive Baroque explosion reaches a superior unity, the eclectic historicism lacks this objective and the differentiation of the compositive characters becomes a banalization, an end in itself.

Not all the nineteenth century is banal. Dvořák stresses the absolute originality represented by the metal constructions, discovering, perhaps amongst the first and following in the steps of Cornelius Gurlitt's aesthetics of new materials, the characteristics of "a new objectivity, technical sincerity, purity", to be considered as "a lasting acquisition".<sup>32</sup> Above all, he recognises the influence exerted by the Werkbund and by the new industrial culture, especially in the

<sup>30</sup> As reconstructed with masterly skill by AURENHAMMER 1997 (see in note 19).

<sup>31</sup> DVORÁK, M.: Die letzte Renaissance. Vortrag, gehalten am 22. februar 1912 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Nach dem Originalmanuskript herausgegeben von Hans H. Aurenhammer. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 50, 1997, pp. 9-21.

<sup>32</sup> Ibidem; GURLITT, C.: *Die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Ihre Ziele und Themen*. Berlin 1989. Alfred Gotthold Meyer had dwelt upon metal constructions in those years with great intelligence and from a post-Semper perspective. Walter Benjamin considers him to be the prophet of the Neue Sachlichkeit. – MEYER, A. G.: *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Aesthetik*. Berlin 1907; BENJAMIN, W.: *Bücher, die lebendig geblieben sind. Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M. 1980, Vol. 3, p. 170.



critical version which Adolf Loos<sup>33</sup> gives of it, on the concept of the monument, no longer seen as the storehouse of styles to be renovated, perfected and integrated, radically changing its significance and essence. Conservation and its perspective beyond restoration spring from the contemporary *Kunstindustrie* and *Industriekultur*.

Certainly Wagner too, and his school, played an innovative role in this sense. However, he no longer represents the new architecture. Dvořák sees the transfer of the decorative creed of van de Velde in Wagner's new Academy: a Loos style criticism of the leader of the Viennese movement that was extraordinary and strategic for the purposes of the *trend* of contemporary architecture. In fact, the latter can be traced in the works of Joseph Maria Olbrich for the artistic colony on Mathildenhöhe in Darmstadt, in Hermann Billing's exhibition pavilion in Mannheim and in Martin Dülfer's theatre project for Hagen in Westphalia. For the insertion of the new in the historical context, Dvořák mentions two other cases: Bruno Schmitz's project for the new Western front of the cathedral of Freiburg in Saxony and Alfred Messel's project for the museum of German and near Eastern antiquities in the Museumsinsel in Berlin. These are two very distinct examples: the first being honest, rather banal and completely lacking in any particular qualities, in fact, it is of such a simplified and generic modernity that it does not distinguish itself from the façade of a shopping centre, such as Wilhelm Kreis' Kaufhoff in Cologne for example; the second, however, is extremely important, as it is able to establish a very close relationship with the previous museum complexes such as Schinkel's Alte Pinakothek and, in particular, the Neues Mu-

seum by his pupil August Stüler, as well as a term of comparison for the entire subsequent question of the Museumsinsel, starting from Wilhelm Kreis' giant extension project within the framework of Hitler-Speer's plans for Berlin-Germania up to the competition for the repair of war damage in more recent years.<sup>34</sup>

A return to Classicism occurs every time the need is felt to re-conquer the truth in art as in architecture, as a reaction to decorative decadence and a straying away from the tectonic fact: this was the case of the Romanesque style at the beginning of the ninth century, the Renaissance at the beginning of the fifteenth century and for Modernism at the beginning of the twentieth century. However, in the eighteenth century, a reaction against Rococo<sup>35</sup> had already taken place and was keenly felt with Karl Friedrich Schinkel, whose (neo-)Classicism Dvořák interprets as mannerism (in the sense of Arcangeli as mentioned above, but also of his Borromini), glimpsing within it a Baroque disposition using ancient words. Moreover, he highlights the analogy of this reaction with a return of the classicists in the twelfth and thirteenth centuries, as well as its function as a bridge between the classicist currents of the sixteen and seventeen hundreds exerted in the painting of artists such as Feuerbach and von Marées.

The trend pinpointed by Dvořák is that of the rebirth of a modern Classicism or, if preferred, of a modern Classic, which, set within altered cultural and historic-social coordinates will be taken up again in the Twenties by the magazine *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* by Werner Hegemann and Leo Adler, in the Thirties by Marcello Piacentini and by the magazine *Architettura* which he directed,<sup>36</sup> and from

<sup>33</sup> LOOS 1921 (see in note 14).

<sup>34</sup> See *Berlin Museen. Geschichte und Zukunft*. München – Berlin 1994. For Piacentini's reserves on Schmitz, see PIACENTINI 1914 (see in note 17).

<sup>35</sup> For the definition, see SEDLMAYR, H.: Zur Charakteristik des Rococo. In: *Manierismo, Barocco, Rococò...* 1962 (see in note 21), pp. 343-351.

<sup>36</sup> For Piacentini's architecture which preserves a humanistic trait even in the first terrible years of the Rome-Berlin Axis, as well as for the references to the Classicism of Weimar, I

refer the reader to my *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*. Milano 1999. It is both curious and significant that one of Dvořák's pupils, France Stelè, who on the occasion of the Jubilee in 1950 visited Via della Conciliazione, one of the most controversial of Piacentini's works, wrote to his friend and esteemed architect Jože Plečnik, with his attention turned towards the modern insertion in the monumental context and to the (in)capacity of the modern to connect with the historical fabric, in these terms: "the general impression is very good". – Archive of the Museum of Architecture in Ljubljana, Stelè's postcard to Plečnik dated 25. (?) 1950, information kindly provided by Tomáš Valena.

a post-modern prospect, including the poetic and figurative dimension, by Aldo Rossi.<sup>37</sup> The level of this modern Classicism is humanistic and lacking in nationalistic implications, proof of which is the admiration that Dvořák had of Plečnik, considered to be a representative of the pan-Slavist trend and this admiration is even more significant if consideration is given to Dvořák's partiality for the pan-German trend.<sup>38</sup> In fact, the conference ended with a speech in favour of culture and the humanistic training as it is the most appropriate for adopting the spiritual values of the above outlined trend, completing the technical trend and in contrast with a specialisation that leads to the separation of the two cultures. It is easy to pick out the anti-capitalistic implications of this position; it is more difficult to consider it simply as looking back, or otherwise and more probably, classic Modern.

Considering the implications for monument care, it may be noted that with *Die letzte Renaissance*, Dvořák describes a post-historicist prospect that involves monument care in an inevitable procedure that goes beyond restoration. His criticism of historicism is radical, concise, without appeal, to such an extent that it may even appear incoherent (admitting the relativity of the judgement of value) or at least coarse, if it is considered as an alternative to the criticism of Tietze (and of Riegl), whereas it is, substantially, complementary to it. In fact, starting from an analysis of the situation of crisis in contemporary art in accordance with that of Dvořák, Tietze suggested a more open and less drastic judgement of the pluralism of trends emerging from the stylistic explosion fostered by historicism. Tietze overturns

Dvořák's radicalism, even recognising in that chaotic and still incomprehensible pluralism the source of the multiplication of modern and contemporary artistic values that enables the culture of conservation to place itself in a prospect beyond restoration and, therefore, post-historicist.<sup>39</sup>

Dvořák's criticism of historicism stigmatises and rejects the season of the restoration of renovation correlated with a corruption of taste and artistic, architectonic and urbanistic decadence.<sup>40</sup> It establishes a link between the technical reproducibility of the work of art and restoration, in a sort of equation of the latter with imitations and copies. Radically, he affirms that the nineteenth-century restoration represented a gigantic process of heritage falsification and, in fact, with this he establishes a sort of law of correspondence between this and the artistic corruption of the *Gründerzeit*. However, limited and even wrong as the starting judgement may be, Dvořák needs it in order to emphasise the difficulty and the need to raise monument care from this false start or, in any case, to send it in another direction with different bearings.

What roads were open to it? Not the "new" art, as invoked by Dehio, because it is transformed immediately and led astray into "newism". This led to the choice of the adjective *letzte* to refer to the trend rather than *neue*: the "last" Renaissance of the Classic in the contemporary age. Nor was the direction of the art claimed by the *Heimatschutzbewegung* an alternative, as it was based on concepts and not on artistic experiences and in any case, it had a tendency to support "*alte Rezepte*", old recipes with local flavours. There were two ways open: firstly to work

<sup>37</sup> For the high humanistic value of the monumental in Aldo Rossi, the Vittorio SAVI's considerations in his *L'architettura di Aldo Rossi*. Milano 1976 continue to be enlightening. For the history and criticism of the traditionalist tendency, the following studies are important: PIGAFETTA, G. – ABBONDANDOLO, I.: *Le teorie tradizionaliste nell'architettura contemporanea*. Roma – Bari 1997; PIGAFETTA, G.: *Architettura moderna e ragione storica. La storiografia italiana sull'architettura moderna: 1928 – 1976*. Milano 1993; and PIGAFETTA, G.: *Modernismus: storia come tradizione* [Foreword]. In: BLOMFIELD, R.: *Modernismus*. Firenze 1996, pp. 9-27. On the groundlessness of tradition, see HOBBSAWM, E. J. – RANGER, T.: *The Invention of Tradition*. Cambridge 1983. I do not know if Vittorio Savi ever published the essay "La tendenza" that he was writing in the mid-Seventies.

<sup>38</sup> See SCARROCCHIA 2011 (see in note 11), chap. 2.4; and CIMPRICHOVÁ, Z.: *Architect Josip Plečnik und seine Unternehmungen in Prag im Spannungsfeld zwischen denkmalpflegerischen Prinzipien und politische Indienstnahme*. [Diss.] Bamberg 2010.

<sup>39</sup> Apart from the convergence on the trend of the modern Classic, here recalled in paragraph 2, H. TIETZE's "Moderne Kunst und Denkmalpflege" in *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, 3, 1909, Beiblatt für Denkmalpflege, pp. 1-8, is fundamental.

<sup>40</sup> In particular DVORÁK, M.: *Denkmalpflege und Kunst* (1910). In: DVORÁK 2011 (see in note 8), I. Teil, Theorie 4.

with (and on) the public opinion, in other words the widest possible circulation of the knowledge of heritage in order to increase social awareness; moreover to cultivate critical and radical thought to support artistic culture.

Even though it seemingly clashes with Tietze's opinion which was more possibilist in seeing a positive relationship between *Heimatschutzbewegung* and Modernism,<sup>41</sup> the plausibility of which will be widely demonstrated by the work of a master such as Heinrich Tessenow, the opinions of the two great exponents of Austrian monument care converge in recognising the relationship between art, contemporary architecture and care, with the specification that where the first, Tietze, sees a pluralism, the second, Dvořák, sees a trend.<sup>42</sup> Therefore, to show a certain instrumentality of Dvořák's slating criticism and not a greater radicalism following Loos (compared with Tietze's position), the fact remains that one of Dvořák's last works is announced at a combined assembly of *Denkmalpflege* and *Heimatschutz*, the third unitary congress held in Eisenach in September 1920: but why take part if really only "*alte Rezepte*" were being cultivated there?

On this occasion, Dvořák tackles the theme of conservation and the reuse of great estates of the monarchy, such as castles and gardens, in the new Republican context; he underlines the need to establish the compatibility of character and values with the new use of these monuments; therefore, he criticises the false revolutionary spirit of the idea of using the buildings to house schools, hospitals and other

analogous social structures, as they are incompatible with those values and, therefore, uneconomical.<sup>43</sup> He underlines the fact that the mission of monument care consists mainly in a school of resistance<sup>44</sup> that privileges ideal values over material ones and that defends the various parties and interests as well as the different trends. Therefore, a monument care marked with the defects of nineteenth-century origin may also open up to the multiplicity of values that Tietze held so dear. Dvořák's conclusion is the most utopian imaginable at the time. Various scientific and existential requirements are blended together and summarised. His German colleagues had taken steps to offer him the chair of history of art at the University of Cologne, which would have afforded him some financial comfort, compared with the difficult economic conditions in which Austria found itself.<sup>45</sup> However, he decided to stay in Vienna and on the brink of the downfall of the empire, he had a vision full of hope and this is expressed in the conclusion to the essay: in the nineteenth century, monument care had brought little success compared with materialism, but today it is possible to glimpse a new beginning, in which the ideal values will overcome material ones. The new spiritual content, apart from the great cultural summaries of the Renaissance, the Reform and Christianity, will sustain a new *pîty* as the inspirational principle of monument care. Nothing could express so deeply the relationship between the entreaties of Modernism and the culture of conservation in Dvořák's thoughts and works than this vision which is expressionist like

<sup>41</sup> See TIETZE 1909 (see in note 39).

<sup>42</sup> For the background to historicism and the departure from the Viennese historicism, the following studies are fundamental: WAGNER-RIEGER, R.: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*. Wien 1970; HEIKO, P.: Otto Wagner, Adolf Loos und der Wiener Historismus. "Die Potemkinsche Stadt" und die "Moderne Architektur". In: *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. Wien – München 1985, pp. 297-304; HEIKO, P.: Otto Wagner, Adolf Loos und die Tradition. Architektur als Ausdruck des politischen Machtanspruches. In: *Das Pult*, 57, 1980, pp. 40-60; and AURENHAMMER 1997 (see in note 19). In general, see also SCHARABI, M.: *Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Tübingen – Berlin 1993.

<sup>43</sup> DVOŘÁK, M.: *Erhaltung und Verwendung ehemals fürstlicher Schlösser und Gärten* (1920). In: DVOŘÁK 2011 (see in note 8), I. Teil, *Erhaltung des historischen Stadtkern* 8.

<sup>44</sup> Elias Canetti speaks of a school of resistance to describe the release from the fascination that Karl Kraus exerted over him. – CANETTI, E.: *Karl Kraus, Schule des Widerstands*. In: CANETTI, E.: *Macht und Überleben. Drei Essays*. Berlin 1972, pp. 25-37. School of resistance is for Dvořák a synonym for liberation.

<sup>45</sup> E. FRODL-KRAFT reconstructs the debit of Austrian care compared with the German one in her *Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918 – 1945 im Prisma der Zeitgeschichte* (=BDA, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 16). Wien 1997.

the concrete Utopias<sup>46</sup> of Adolf Loos, who was occupied by his “Office for art” and even more with his *Siedlungen*, in the construction of “red Vienna”, and of Bruno Taut, who led the social-democratic plan for Magdeburg. Such a mandate for conservation could only be recognised in the ideal land for this cultural universalism: Austria.<sup>47</sup>

## 6. On Dvořák’s Tomb

Dvořák’s burial place against the boundary wall of Grußbach (Hrušovany) cemetery near Znaim (Znojmo), which was donated and chosen personally by Count Franz Liechtenstein, is marked by a precious neo-Baroque cross made of finely worked wrought iron with Christ and the eye of God at the apex. It is a sign of gratitude for the great interpreter of mannerism, expressed in a form that is traditional and aristocratic yet simple at the same time.

The cenotaph designed but never realised by Adolf Loos to commemorate him in Zentralfriedhof in Vienna is of a completely different nature: a cube with a Zigurrat pinnacle, made entirely of bare granite, lacking in any ornamentation except for the frescoes that should have been produced by Oskar Kokoschka: a sanctification of the architectonic and artistic values in homage to one of the greatest contemporary critics [Fig. 2].

Both memorials, dating from 1921, represent, as shrewdly pointed out by Eva Frodl-Kraft,<sup>48</sup> two precise moments of the “*Denkmalsgeschichte als Geistesgeschichte*”, of the history of monuments as the history of the spirit: the first is addressed directly to

the emotions of the observer in an evocative, allusive sense, turning to the forms of the Baroque tradition; the second cancels every allusion in a form that is reduced to a minimum, but which also has recourse to antique words (the Zigurrat) to remember that the sepulchre is the place of architecture, the ark of its values,<sup>49</sup> and Modern is not an alternative to tradition, but more to Classic.<sup>50</sup>

## 7. The Reception of Dvořák’s Lesson: Hans Sedlmayr, the Historical Centre of Bologna, Aldo Rossi and the Trend Today

In the Twenties, starting from an assessment of the work of Le Corbusier as absolute architecture, which is different although in harmony with the assessment of Dvořák’s other pupil Emil Kaufmann, who will recognise in it the outcome of an *autonomous architecture* which started with Ledoux and with the French revolutionary architects, Hans Sedlmayr puts himself forward as the defender of the historical centre of Vienna following in the steps of his master’s enterprise, fighting to build the new modern centre on the outside, on the guidelines of the proposal that was then contained in the Charter of Athens. However, the architectonic character of the new modern centre will, during the Nazi annexation, lose its autonomous trait, to acquire that of speaking architecture, organic with the social totalitarian synthesis. This is the matter, widely reconstructed by Hans H. Aurenhammer who casts shadows on the figure of the art historian who credited himself with being the heir of the Vienna School and of its tradition, but

<sup>46</sup> The term according to the meaning of Italo Calvino, in other words acceptance of concrete social projects and, therefore, unlike the visionary expressionist tradition of the *Glassarchitektur* of Paul Scheerbart. See KUON, P.: Critica e progetto dell’utopia: “le città invisibili” di Italo Calvino. In: *La visione dell’invisibile. Saggi e materiali su “Le città invisibili” di Italo Calvino*. [Exhib. Cat.] Eds. M. BERENGHI – G. CANOVA – B. FALCETTO. Triennale di Milano, November 5<sup>th</sup> – March 9<sup>th</sup>, 2003. Milano 2002, pp. 24-41.

<sup>47</sup> Robert Musil held this universalism up to ridicule in his novel *Der Mann ohne Eigenschaften*, characterising it as “*Parallelaction*”, and Ludwig Wittgenstein will find Loos’ infatuation with an “*Office for art*” equally out of place. See AMANSHAUSER, H.: *Untersuchungen zu den Schriften von Adolf Loos*. [Diss.] Wien 1985, p. 129.

<sup>48</sup> FRODL-KRAFT, E.: Das Grabmal Max Dvořáks. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 28, 1974, No. 3, p. 144.

<sup>49</sup> According to CACCIARI, M.: Adolf Loos e il suo Angelo. In: LOOS, A.: *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich*. Milano 1981, paragraph “Sulla tomba di Loos”.

<sup>50</sup> According to A. ROSSI in his introductory essay on LOOS, A.: *La civiltà occidentale. “Das Andere” e altri scritti*. Bologna 1981, pp. 7-16.

6. Aldo Rossi: *Monument in honor of Sandro Pertini*, 1988, Milan. Photo: Irene Scarvella, Milano.



who was disowned by the school itself at the end of the war, during de-Nazification.<sup>51</sup> After being reinstated and assuming the chair of history of art at the University of Salzburg, Sedlmayr will once again take up the theme of monument care on the very occasion of a speech-manifesto for the safeguarding of the historical centre of the city. It represents an important text because it actually creates a bridge between the tradition of the Vienna School and Dvořák's lesson in the case in point, and the problems linked with the conservation of historical centres which were taking shape at the time and bringing with them the important question of the relationship between new architecture and the historical fabric. What is more on this occasion, Sedlmayr makes some comments which Roberto Pane developed on this theme and which converged in the Charter of Venice, establishing in this way and for the first time a real ground for comparison between the Austrian and the Italian culture of monument care. If, until that time, it was in fact true that no Italian scholar had really compared their

work with the lesson of Austrian tradition, now an Austrian scholar was drawing attention to the actuality of this tradition and was setting it in continuity with one of the most widely proposed expressions of the debate in progress in Italy.

The text of *Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs* was written in 1965 and consists of eight paragraphs.<sup>52</sup> It starts from the problem of the conservation of the historical centre which was subjected to pressure from the building sector partly as a consequence of post-war reconstruction, but above all due to pressure exerted by the economic and urban neo-capitalist development. “*Das alte Lied*” (“*The same old story*”) was how Sedlmayr considered the reconstruction and integration of the historical fabric in the shapes and structures of the contemporary architectural culture: “*Illusionen*” refer as much to the manifestations of provincial Modernism as to the stylistic rebuilding.

To denounce the banalizing falsification innate in the rebuilding and modernisation processes of the

<sup>51</sup> To see the position of Hans Sedlmayr in perspective in the question of the Vienna School during the Nazi period, reference should be made to the enlightening AURENHAMMER, H. H.: *Zäsur oder Kontinuität. Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus*. In: *Wiener*

*Schule. Erinnerungen und Perspektiven* (=Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53). Wien – Köln – Graz 2004, pp. 11-54.

<sup>52</sup> SEDLMAYR, H.: *Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs*. Salzburg 1965.



7. Saverio Muratori: ENPAS (now INPDAP) Building, 1956–1957, Bologna. Photo: Fausto Savoretti, Bologna.



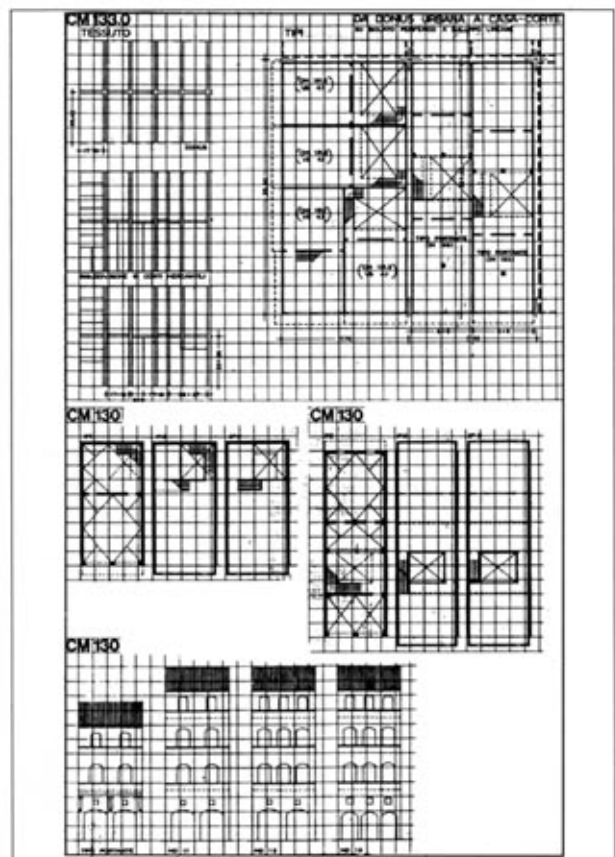
buildings of the historical fabric, he draws attention to the actuality of the entire system of the famous *Katechismus* by Dvořák, quoting whole passages concerning the threats hanging over the historical patrimony (ignorance, speculation, false ideas of progress, artistic decadence), as well as the positive measures to be taken by the State to defend the public and national interest, by the Church to defend the spiritual value and in general to defend the artistic value. On this matter, he recalls the weighty task performed by the master in order to provide Austrian monument care with a professional organisation and he complains about the delay in Austria concerning this matter compared with other countries such as

France for example, which, with the law of 1930, had broadened the definition of “site” that dated back to 1913 and with the “Loi Malraux” of 1962 preparations were being made to reorganise the historical districts with a highly advanced approach; then again Holland, which boasted a city such as Maastricht which had placed as many as 1 400 historical dwellings under protection.

At this point, the crucial question is raised regarding the relationship of the new with the old: who must be responsible for the work? Do modern architects have the historical, technical and aesthetic qualifications as requested by Dvořák in his time? Here Sedlmayr’s reasoning takes a very personal

direction that requires careful assessment. He argues that the continuity of the tradition of building was interrupted by the *Neues Bauen* of the period 1910 – 1925.<sup>53</sup> This continuity must be regained, as entreated by the young Christian Norberg Schultz, and the new architecture, as defended by the young Frei Otto, must be started *elsenbere*, that is in the developing areas. The alternative that he hopes for consists of respect for the Salzburg building tradition, in the “faithfulness” of the copies, recalling a principle that had already been wished for (perhaps provokingly?) by Loos, and above all, in transferring new building work to the developing areas outside the historical centre, to be implemented with the radical forms of contemporary architecture. In other words, neo-traditionalism in the historical centre, according to what was wished for by Dvořák made more trite by Norberg-Schultz, and modern architecture, according to Frei Otto, in the new city, outside the historical centre.<sup>54</sup>

To denounce the risks run by historical buildings that have reached our time, in paragraph 5, in other words at the core of his argument, Sedlmayr makes the same considerations that Roberto Pane had expressed on the occasion of the meeting of the Triennale in Milan in 1957 on the “Urban Actuality of the Monument and the old Environment” with which he had intended to denounce in the most resolute way both the speculative pressures that tended to increase the density of the building work, destroying the historical stratification and the age value, as much as the inability of the contemporary architectural culture to assume responsibility for the real conservation of this stratification with suitable operations for its recovery, restoration and integration, dictated by functional requirements.<sup>55</sup> In this sense, Pane had proposed on that occasion, both to mark off the area of the historical centre to be safeguarded and impose on it absolute respect of the disposition of the masses and the historical fabric, as well as the creation of a register of architects



8. Gianfranco Caniggia: Reconstructive models of mutations of the domus in merchant houses outside the Roman walls in Florence, early 1970s. Repr.: *La tutela come revisione dei valori culturali. Esperienze attuali di restauro architettonico in Italia e nella Repubblica Federale Tedesca. Atti del Convegno ICC, DSTR IUAV, Stadtkonservator Köln, Colonia, 13 – 15 Marzo 1987.* Eds. B. KOHLENBACH – S. SCARROCCIA – R. SPELTA. Venezia 1990.

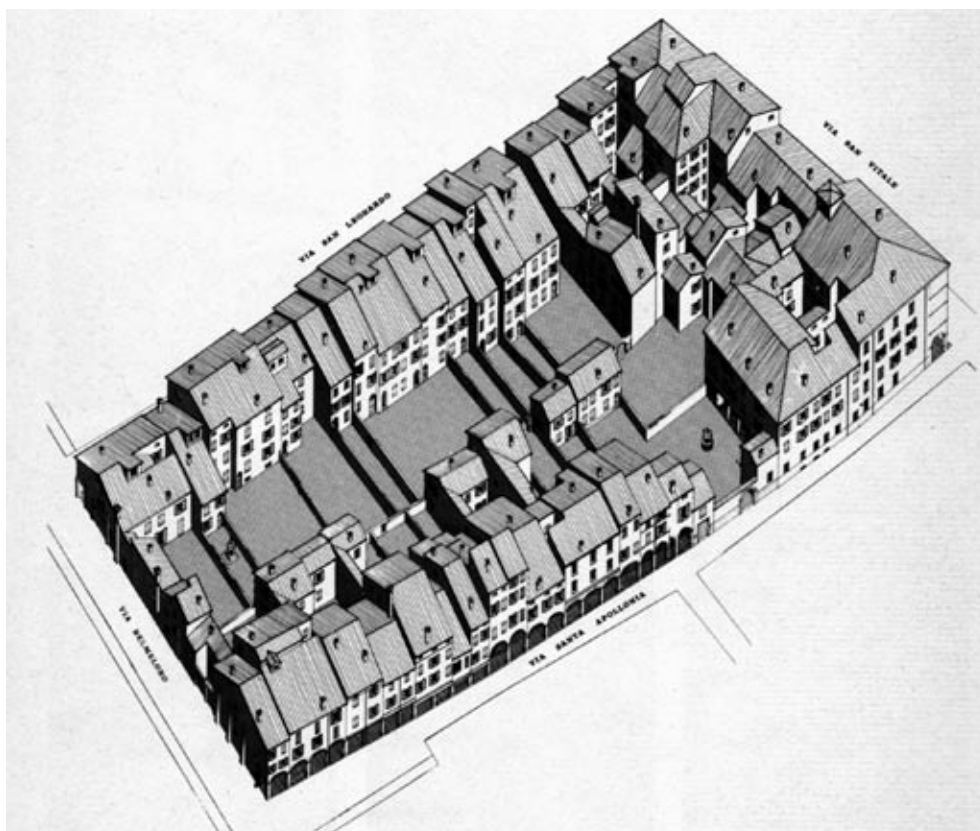
specialised and qualified to collaborate with the monument care authorities.

From Pane’s intervention, Sedlmayr takes up especially the denouncement not only of the incapacity of contemporary architectural culture to build the developing city with values and qualities analogous to those of the past, but also to contrast the speculative pres-

<sup>53</sup> OECHSLIN, W.: Neues Bauen in der Welt messa al bando delle nazioni. In: *Rassegna*, 38, 1989, No. 2, pp. 7-9; SCARROCCIA, S.: Cultura tecnico materiale e conservazione dei beni architettonici. In: *Quaderni e dispense dell’Istituto di storia dell’Università di Udine*, 23, 1991, chap. IV.

<sup>54</sup> NORBERG-SCHULZ, C.: *Logik der Baukunst* (=Bauwelt Fundamente, 15). Frankfurt a. M. – Wien 1965; OTTO, F.: *Das hangende Dach: Gestalt und Struktur*. Berlin 1954.

<sup>55</sup> PANE, R.: Restauro dei monumenti e conservazione dell’ambiente antico. In: *Attualità urbanistica del monumento e dell’ambiente antico*. Milano 1957, pp. 7-18.



9. Pier Luigi Cervellati (with Roberto Scannavini): Plan for social housing historic center of Bologna, 1972 – 1973, block S. Leonardo, axonometric sketch and view of the model from Via S. Apollonia. Repro: *Bologna: politica e metodologia del restauro nei centri storici*. Eds. P. L. CERVELLATI – R. SCANNAVINI. Bologna 1973 (2<sup>nd</sup> ed.).

sures gravitating as much on the historical fabric as on the new areas of expansion. However, for Roberto Pane, this denouncement in no way coincides with the en bloc condemnation of contemporary architecture, nor with its plausibility in the historical fabric. In fact, he had supported, together with Ernesto Nathan Rogers and Bruno Zevi, the project of Frank Lloyd Wright for the Masieri Foundation in Venice! What is more, full recognition of the incremental potential, so to speak, of contemporary architecture and the need for its integration with the historical patrimony gave rise to his contribution towards the definition of the

“additive principle” that took shape in the Charter of Venice of 1965 and which confirms a dual need for the project of restoration: on one hand, not to remove anything from the stratification that has been passed on to us and as it has been passed on to us; on the other hand of the absolute recognizability, insofar as it is not self-referential, of the contemporary character of the necessary integrative works.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> See SCARROCCIA, S.: La ricezione di Riegl in Italia dalla Carte di Venezia ad oggi. In: *Alois Riegl (1858 – 1905) un secolo dopo* (=Atti dei Convegni Lincei, 236). Roma 2008, pp.



Sedlmayr, instead, recognises the “additive principle” in paragraph 6, but he moves it, from the point of view of town planning, to the development of the city; in other words, with Frei Otto he recognises the need for contemporary architecture and the potential for it to increase urban value, but it has to move outside, away from the historical centre: “... *the idea that quality modern architecture can always and in any case stand alongside buildings of long-standing is a legend.*”<sup>57</sup> Starting from a denunciation of the incapacity of the *Neues Bauen* to represent a new historical stratification, Sedlmayr concludes by ascribing his criticism of modern architecture to the field of monument care, outlining in fact, a theory of anti-historical conservation. As we know, something very similar happened to his master with the en bloc condemnation of the *Historismus*, in other words of many of the works to safeguard monuments carried out by Schmidt, for example, which in the space of a century have acquired monumental value. This is the result of the suspension of Riegl’s postulate of the relativity of values that, consequently, brings together Dvořák and Sedlmayr. It is not just by chance that the latter did not dedicate any attention to *Denkmalkultus* in his introduction to the collection of Riegl’s writings in 1929 and even less did he mention the lesson of the founder of monument care as an autonomous discipline in his Salzburg manifesto.

On the other hand, Sedlmayr’s condemnation of the *Neues Bauen* cannot be linked back in any way to Dvořák’s lesson, because it forms a whole with the condemnation of *autonomous architecture*, research into which will be developed by Emil Kaufmann starting from the re-evaluation of the architecture of the enlightenment and of the revolution, developing in this way the positions of their common master in favour of the classical tendency of the Modern.

However, what does appear significant in order to trace back the development of the Austrian cul-

ture of monument care is the fact that via Sedlmayr, Dvořák’s thoughts came into contact with the Italian considerations of Roberto Pane which converge in the Charter of Venice. As far as Sedlmayr is concerned, he will remain outside the indications of the Charter which require a comparison between the culture of restoration and the culture of architecture during the planning phase and within the historical fabric. In his manifesto for the defence of Salzburg, he underlines that contemporary architecture is “*Verlust der Mitte*”, the loss of the centre and of continuity. The centre remains bound to the “*Entstehung der Kathedrale*”, in other words to the formation of an architecture of symbolic and moral values that are unitary and irreproducible, but above all, unattainable.<sup>58</sup> How little this pessimism, which was grasped by Italian monument care in the 1970s in spite of the terms of the Charter of Venice and was unknown to the masters Riegl and Dvořák, was of avail to the culture of conservation is demonstrated by the fact that the conservation of historical fabrics is still in many cases fixed on the practise of reconstruction and by a conservation of the modern that is unable to go beyond the “pioneering” phase.

Therefore, to appreciate the radical nature and actuality of Dvořák’s position, at least two distinctions must be made.

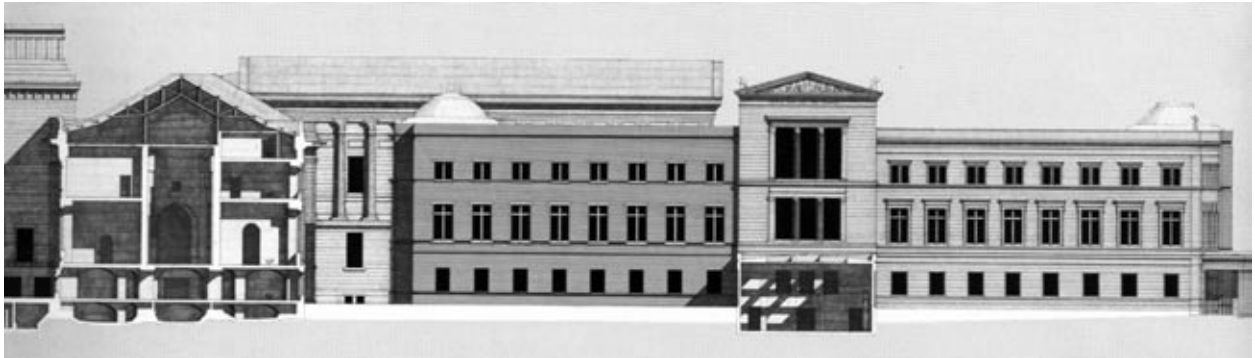
Firstly, until now his proposal has been linked to those positions of “integral conservation” which have favoured an expulsion of modern architecture from the historical centre. In fact, the criteria put forward by Sedlmayr in defence of the historical nucleus of Salzburg in the early 1960s are codified by the detailed Plan for the historical centre of Bologna in the early 1970s which is considered to be a model and archetype of a long series of plans involving the historical nuclei of many Italian cities, including that of Palermo in the late 1980s and early 1990s. This vulgate led to the Prince of Wales’ “*monstrous carbuncle*”.<sup>59</sup> It is cer-

305-332; the special double issue *Viaggio nell’Italia dei restauri. Dalla didattica ai cantieri: 1964 – 2006*. In: *Ananke*, 2007, Nos. 50-51; and DEZZI BARDESCHI, M.: Roberto Pane: la vita della città e il respiro delle cose. In: *Ananke*, 2010, No. 60, pp. 106-114.

<sup>57</sup> SEDLMAYR 1965 (see in note 52), p. 30.

<sup>58</sup> SEDLMAYR, H.: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*. Salzburg 1948 (2<sup>nd</sup> ed.); SEDLMAYR, H.: *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich 1950. Both texts were conceived in the mid 1930s.

<sup>59</sup> DEZZI BARDESCHI, M.: Fine secolo: l’internazionale dei gamberi. In: *Ananke*, 1995, No. 11, pp. 2-3; CRUCIANI FABOZZI, G.: *Le delizie dell’imitazione: restauro urbano e utopie regressive*. In: *Ibidem*, pp. 28-42.



10. Giorgio Grassi: Project for the first Competition for the Neues Museum in Berlin, 1994, 1<sup>st</sup> award, section from Pergamon Museum to Neues Museum. Reprö: Museumsinsel Berlin. Wettbewerb zum Neuen Museum. Eingeladener Wettbewerb für die Planung der Wiederherstellung des Neuen Museums und der Errichtung von Ergänzungs- und Verbindungsbauten zur Zusammenführung der Archäologischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz auf der Museumsinsel. Ed. A. SAYAH. Stuttgart – Berlin – Paris 1994.



11. Friedrich August Stüler: Neues Museum, 1843 – 1846, Berlin, after the repair by David Chipperfield, 1997 – 2009. Photo: Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin.

tainly not a marriage of mutual consent! Pippo Ciorra has expressed this ambivalence very well: “Bologna, for the architects of my generation, has always represented a taboo and an ambivalent icon. On one side, the untouchable ‘urban correctness’ of Cervellati and the recovery of the historical centre, administrative efficiency, planning subject to the programme for the ‘conservation’ of the size and traditional characteristics of the city. On the other hand, a certain irrepres- sible sense of extraneousness, the extremely rare occasions on

which there is an opening up towards the international debate on architecture, the sensation of a city that is not particularly open to external contributions or to architectural renewal.”<sup>60</sup> However, in these plans, starting from “Bologna”, there is not the least recognition of the principle of integral conservation as upheld by Dvořák, following

<sup>60</sup> CIORRA, P.: Aversi un giardino là terrei un’architettura moderna... In: *Gomorra*, 7, 2004, pp. 8-11.

in the footsteps of Ruskin and Riegl, providing for conservation, which is indeed integral, “of that which has come to us in the state in which it has come to us” and the “release” of the necessary integration from the culture of restoration as *restitutio in integrum!* Instead, they are based on a recovery and restoration of rebuilding accompanied by a total mistrust, or if preferred, abandonment of *contemporary architecture*, expelling the latter from history. On the contrary, *contemporary architecture* is, according to Dvořák, the only component that can create (and not, please note, recreate!) the upper unity of reparation. Therefore, it should be underlined that here, where Riegl sees a mission of arbitration and not of direct interference, Dvořák, as a result of the altered cultural context and the onset of various post-secessionist artistic currents, pinpoints a cultural battleground: a *trend*, the need for a trend and the need to take sides according to a trend.

Secondly, the *trend* pinpointed by Dvořák of *modern Classicism* was to be taken up again on several occasions during the twentieth century, as mentioned above, with reference to German urban planning, during the age of Weimar, in the architectural context of the Fascist period until the recommencement by Aldo Rossi, who gives body to the precepts of the “continuity” of Ernesto Nathan Rogers from which it took shape.<sup>61</sup> That the trend of continuity did not pay the least attention to the lessons of the Viennese masters of conservation has to be put into

perspective, as Ciorra again suggests, in an autonomy of architecture that withdraws into itself, that is not inclined to comparison or to interdisciplinary contamination.<sup>62</sup> It is significant that on this matter of the dialogue of the antique with the contemporary, the Italian trend of continuity, i.e. that of the line of Rogers – Rossi – Giorgio Grassi, but also of Saverio Muratori – Gianfranco Caniggia, to which Pier Luigi Cervellati should be added [Figs. 6-11], if the field of interpretation is widened, is surpassed by a further trend, coming from other co-ordinates: that of minimalism, which is the most suited to the respect of that which has come to us and as it has come to us and to enrich it with a dialogue, that is precise, contained, modest, wise and undertone. A trend of English tradition, upheld by the best radicalism of the German *Denkmalpflege*.<sup>63</sup>

What counts in the actuality of the position and contribution of the Viennese maestro of Bohemian origin is not how much he wrote about the trend, but that he recognised its necessity for the conservation of monuments. In other words: the integration of conservation with the fate of the project and the impossibility to remove contemporary architecture from monument care. A nation, a civilisation *without architecture* does not know about the conservation of monuments. At most only old recipes, or, in the words of Dvořák, “*alte Rezepte*”.

*English translation by S. J. Kingsbott*

<sup>61</sup> ROGERS, E. N.: *Gli elementi del fenomeno architettonico*. Ed. C. De SETA. Napoli 1981; LÓPEZ REUS, E.: *Ernesto Nathan Rogers: continuità e contemporaneità*. Milano 2009.

<sup>62</sup> CIORRA, P.: *Senza architettura. Le ragioni di una crisi*. Roma – Bari 2011.

<sup>63</sup> The manifestation of this trend is David Chipperfield’s repair of the Neues Museum in the Museumsinsel of Berlin and

prior to that the repair of the Alte Pinakothek of Munich by Hans Döllgast. See ARRAP, J.: Das Neue Museum. Denkmalpflegerisches Restaurierungskonzept. In: *Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe*. Berlin 2009, pp. 59-64; WILL, T.: Reparieren. Die Kunst des Notwendigen. In: *DENKmalWERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege (Georg Mörsh zum 70. Geburtstag)*. Eds. H.-R. MEIER – I. SCHEURMANN. Berlin – München 2010, pp. 203-216.

## Dvořák a trend v pamiatkovej starostlivosti

### Resumé

Prečo by sme sa mali vracat' k Dvořákovým prácam o ochrane pamiatok?

Max Dvořák napísal množstvo publikácií na túto tému. Jeho diela majú nespochybniteľnú historickú hodnotu a mnohé z nich sú pozoruhodné aj z literárneho hľadiska. Nemám na mysli len jeho slávny *Katechismus der Denkmalpflege*, napísaný na objednávku patróna Centrálnaj komisie, arcivojvodu Franza Ferdinanda, ale aj jeho prednášky o *Denkmalpflege* a *Gartenkunst* na Viedenskej univerzite, jedny z prvých na európskej vysokoškolskej pôde, a napokon tiež práce o histórii, pamiatkach a pamiatkových súboroch (staré mesto a Námestie sv. Karla Boromejského vo Viedni, Wawel v Krakove, Diokleciánov palác v Splitte, Hradčany v Prahe, Hrad Buonconsiglio v Trente, bazilika v Aquilei), o teórii pamiatkovej starostlivosti, o kvalifikačných predpokladoch pamiatkarov a o administratívnych, inštitucionálnych a právnych náležitostiach pamiatkarskej praxe. Všetky tieto práce, ktoré Bundesdenkmalamt v krátkom čase zozbiera a vydá, majú veľký význam pre mapovanie historiografie rakúskej pamiatkovej starostlivosti – pre nárys jej inštitucionálnych začiatkov od Waltera Frodla, zhodnotenie jej stavu medzi dvomi svetovými vojnami od Evy Frodl-Kraft, vytvorenie portrétu jej zakladateľa, Aloisa Riegla, od Ernsta Bachera, či pre vydanie palimpsestu obdobia Franza Ferdinanda a reorganizácie Centrálnaj komisie od Theodora Brücklera. Popri ocenení významu Viedenskej školy dejín umenia (Julius von Schlosser) by sme mali vyzdvihnúť aj Viedenskú školu pamiatkovej starostlivosti, ktorá nie je po vedeckej stránke o nič menej dôležitá.

Všetky uvedené skutočnosti sú bezpochyby dôležité pre konsolidáciu pamiatkovej starostlivosti ako autonómnej disciplíny, nestačia však automaticky na obhájenie relevantnosti prác českého učenca.

Aktuálnosť myšlienkového odkazu Maxa Dvořáka spočíva podľa mňa v popretí princípu rozhodcovskej právomoci pamiatkovej starostlivosti, t. j. v popretí princípu neexistencie rozdielov v kvalite

štýlov, ktorý Alois Riegl stanovil tak na poli kritiky, ako aj na poli pamiatkovej starostlivosti. Pamiatkarovi tu vo vzťahu ku konfliktným hodnotovým stanoviskám určuje pozíciu rozhodcu a poradcu, nie účastníka – má teda zastávať a brániť tú najuniverzálnejšiu hodnotu, hodnotu veku. Dvořák na rozdiel od svojho učiteľa nie je nestranný. Do popredia kladie umenie, vnímajúc umeleckú hodnotu ako sociálny, etický, pedagogický a konštitutívny faktor civilizácie, a v rámci súdobej krízy kultúry a umenia, prejavujúcej sa pluralitou post-secesných umeleckých hnutí, otvorene podporuje určitý trend – moderný klasicizmus, t. j. klasicisticky orientovanú modernu. Za priekopníkov tohto hnutia Dvořák považuje maliara Oskara Kokoschku a architekta Adolfa Loosa, spomína tiež mená ako Karl Friedrich Schinkel, Theodor Fischer, Alfred Messel, Ludwig Hoffmann, Hermann Billing, August Hendell, Peter Behrens, Martin Dülfer a Jože Plečnik.

Tento trend presadzuje Dvořák tak v rámci hnutí *Heimatschutzbewegung* a *Werkbund* vo vzťahu k inovatívnym architektúram v historickom urbánnom kontexte, ako aj v *Denkmalpflege*, kde spolu s Corneliusom Gurlittom, Paulom Clemenom a Georgom Dehiom bráni princíp celkovej konzervácie pamiatok v dosiahnutom stave voči tlaku na ich rekonštrukcie.

Dve dodnes aktuálne práce svedčia o skutočnosti, že Dvořák nebol tradicionalista, ale modernista – publikácia *Borromini als Restaurator* (1907), v ktorej vyzdvihuje modernosť projektov pre kostol San Giovanni in Laterano a zvlášť projektu nového usporiadania starých kenotafov v ňom; a konferenčný rukopis *Die letzte Renaissance* z roku 1912, editovaný a anotovaný Hansom H. Aurenhammerom roku 1997, v ktorom sa Dvořák dištancuje od Wagnerovej architektúry, straní vyššie zmieneným priekopníkom moderného klasicizmu a načrtáva loosovské rysy tejto *nene Sachlichkeit*.

Pre ocenenie Dvořákovho radikalizmu a modernosti je potrebné rozlíšiť dva aspekty.

Za prvé: jeho myšlienky boli až donedávna násilne spájané s pozíciami „radikálnej ochrany pamiatok“, zasadzujúcej sa o úplné vylúčenie modernej architektúry z historických mestských centier, ako príklad tu môžu slúžiť požiadavky Hansa Sedlmayra na ochranu starého mesta v Salzburgu zo začiatku 60. rokov či podrobný plán ochrany starého mesta v Bologni zo začiatku 70. rokov. Slávny bolonský plán sa stal predchodcom celého radu projektov zaoberajúcich sa ochranou historických mestských centier talianskych miest, vrátane plánu toho palermského z 80. a začiatku 90. rokov. Spomenuté koncepty presadzujú rehabilitáciu štruktúr založenú na prestavbe moderných architektúr, odstraňujúc ich tak z historického kontextu. Tieto plány však neuznávajú ten princíp „radikálnej ochrany pamiatok“, o ktorom, nasledujúc Johna Ruskina a Aloisa Riegla, uvažoval Max Dvořák. Práve tento prúd pamiatkovej starostlivosti zabezpečuje tú najcelostnejšiu konzerváciu pamiatok „v danom stave“ a tiež oddelenie moderných vstupov do historického urbánneho kontextu od rekonštrukcií (*restitutio in integrum!*). Súčasná architektúra je podľa Dvořáka kľúčovým faktorom umožňujúcim vytvoriť jednotu v rámci obnovy. Kým Riegl v strete súčasnej architektúry a historického kontextu objavuje nutnosť rozhodovať medzi kon-

fликтnými hodnotovými pozíciami, nie intervenovať, Dvořák tu kvôli zmenenému kultúrnemu kontextu a post-seceným umeleckým prúdom vidí kultúrne bojisko. A zasadzuje sa o konkrétny trend.

Za druhé: počas 20. storočia bolo na Dvořákom identifikovaný moderný klasicizmus upozornený hneď niekoľkokrát – v 20. rokoch Wernerom Hege-  
mannom a Leom Adlerom na stránkach nemeckého architektonicko-urbanistického časopisu *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, v 30. rokoch Marcellom Piacentinim, ktorý berlínsku radnicu od Ludwiga Hoffmanna povýšil na manifest tak svojej architektúry, ako aj ním redigovaného časopisu *Architettura*, a napokon tiež Aldom Rossim, ktorý vo svojom filme *Ornamento e delitto* pri rozprávaní o verejných stavbách vychádza z prác Adolfa Loosa a Maxa Dvořáka.

Rozhodujúcou skutočnosťou nie je počet článkov, ktoré M. Dvořák o modernom klasicizme napísal, ale to, že rozpoznal nutnosť integrovať konzerváciu a plánovanie a tiež nemožnosť vylúčiť súčasnú architektúru z pamiatkovej starostlivosti. Národ, civilizácia bez súčasnej architektúry nemá skutočnú predstavu o ochrane pamiatok, nanajvýš pozná iba staré návody, ako hovorí Dvořák, „*alte Rezepte!*“

*Preklad z angličtiny M. Hrdina*

## Max Dvořák und die Heimatschutzbewegung<sup>1</sup>

Géza HAJÓS

„Dies alles kam nicht allmählich. Denn, wenn sich auch das Bewusstsein, was wir verloren, was wir noch zu erhalten und was wir wieder zu gewinnen haben, zuerst führenden Künstlern und Kunstschriftstellern erschloss, so verwandelte es sich doch beinahe über Nacht in eine allgemeine Bewegung, eine der intensivsten, die es heute gibt. Die Liebe und Verehrung für das ‚durch Kunst und Geschichte geheiligte Bild der Heimat‘ war nie ganz erloschen, sondern schlummerte unter den Trümmern, welche das Herostratum des falschen Fortschrittes über ihr aufgeschichtet hat. Nun ist sie aber mit

Elementargewalt überall erwacht und vereinigt wiederum wie in früheren Perioden, unabhängig vom Tageskampfe die Menschen zu einem idealen Streben und Wirken, welches an die Zeiten der höchsten Blüte des kommunalen Sinnes erinnert.

Wien, die Stadt der großen Traditionen und des größten immanenten heimatlichen Gefühles sollte sich ihr verschließen? Es wäre dies der Anfang vom Ende der glorreichen Vergangenheit. Doch sicher wird auch in Wien bald die schöne alte Stadt in aller Herzen wieder erwachen. Möge es nicht zu spät sein.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Zur Entstehungsgeschichte dieses Aufsatzes: Der Leser oder die Leserin wird sich wundern, warum der Verfasser einen etwas längeren Aufsatz über Max Dvořáks Denkmalpflege-Philosophie geschrieben hat, obwohl alles schon in Sandro Scarrocchias Buch (SCARROCCHIA, S.: *Max Dvořák. Conservazione e Moderno in Austria (1905 – 1921)*. Milano 2009) mit großer Genauigkeit dargestellt wurde. Dazu ist folgendes zu sagen: Der Verfasser wurde im September 2010 von Herrn Prof. Dr. Ján Bakoš gebeten, anlässlich des 90. Todestages von Dvořák in der slowakischen Zeitschrift *Arx* etwas zu schreiben. Der Verfasser der folgenden Zeilen hat sich mit der Geschichte der österreichischen Denkmalpflege in den 1970er und vor allem in den 1980er Jahren beschäftigt (siehe den Sammelband HAJÓS, G.: *Denkmalschutz und Öffentlichkeit zwischen Kunst, Kultur und Natur. Ausgewählte Schriften zur Denkmaltheorie und Kulturgeschichte 1981 – 2002*. Frankfurt a. M. 2005). In den letzten Jahrzehnten war er jedoch mit dem Aufbau der Gartendenkmalpflege im Bundesdenkmalamt so ausgelastet, dass er die jüngere Literatur zur Theorie der Denkmalpflege in Österreich nicht verfolgen konnte. Deshalb wandte er sich an Herrn Prof. Dr. Hans H. Aurenhammer mit der Frage, ob Dvořák an der Wiener Universität Vorlesungen über Denkmalpflege gehalten hat. Aurenhammer war sehr kollegial behilflich (siehe Anm. 31) und wies auf Scarrocchias Dvořák-Monographie hin, die in der Betreuung des Bundesdenkmalamtes erscheinen sollte. Herr Hofrat Dr. Andreas Lehne übersandte dem Verfasser die Vorlesungstexte und teilte mit, dass an ein Erscheinen dieser Quellen wegen des derzeitigen Geldmangels leider nicht gedacht werden

kann. Der Kauf des Buches von Scarrocchia aus Italien war hierzulande nicht einfach; schließlich hat dem Verf. Frau Prof. Dr. Margherita Azzi-Visentini geholfen und das italienische Buch nach Wien geschickt. Dieser Aufsatz wurde aber ohne die eingehende Kenntnis dieses Buches geschrieben, nachträglich wurden jedoch die entsprechenden Seitenzahlen mit der Berücksichtigung mancher Gedankengänge eingefügt. In Scarrocchias Buch findet der Leser oder die Leserin die komplette Bibliographie von Max Dvořák.

<sup>2</sup> DVOŘÁK, M.: Vorwort. In: *Zur Rettung Alt-Wiens. Flugschriften des Vereins zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs, II*. Wien – Leipzig 1910, S. 3-7, hier S. 7. Dvořák hatte einen Teil in diesem Absatz in Anführungszeichen gebracht („durch Kunst und Geschichte geheiligte Bild der Heimat“), sodass es möglich ist, dass es sich um ein übernommenes Zitat handelte. Seine Herkunft ist mir leider nicht bekannt. Dvořák betrachtet die Zeit zwischen der Mitte des 19. Jahrhunderts und seiner Gegenwart als „die Kunst der Spekulanten und Unternehmer, der Häuserfabrikanten, Poliere und Handwerker, die nach einer oder mehreren Schablonen arbeitend, ihrer Fabrikware auch nicht die Spur einer persönlichen künstlerischen Gestaltung zu verleihen vermochten“. Er verurteilt die Städte, die auf einem Reißbrett entstanden sind und einen „schalen Absud entlehnter Stilformen“ zeigen. Er lobt eine neue Architektur, die „einen Anschluss an die tausendjährige Entwicklung sucht, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gewaltsam unterbrochen wurde“. Sicherlich werden manche Kunsthistoriker die Sprache dieser „Flugschrift“ als nicht wissenschaftlich und daher nicht

Wenn man die neuesten Schriften zur Würdigung des Kunsthistorikers und Denkmalpflegers Max Dvořák liest, fällt es auf, dass seine Verbindung zur Heimatschutzbewegung neben seinen anderen Verdiensten als peripher betrachtet wird. Aufgrund der Forschungen von Hans H. Aurenhammer und der Monografie von Sandro Scarrocchia wird seine sensible und universalhistorische Wertschätzung der Moderne in den Vordergrund gestellt.<sup>3</sup> Seitdem das komplette archivarische Material zur denkmalpflegerischen Tätigkeit von Thronfolger und Erzherzog Franz Ferdinand zwischen 1909 und 1914 veröffentlicht wurde,<sup>4</sup> wissen wir mehr über die Heimatschutzbewegung und deren Rolle in der Denkmalpflege in Österreich, obwohl diese zwar nicht in Bezug auf Dvořák doch schon früher bearbeitet wurde.<sup>5</sup> Freilich ist man stolz darauf, dass der große Wiener Kunsthistoriker tschechischer Abstammung (1874

– 1921) auch ein fast prophetischer Würdiger seiner Gegenwartskunst gewesen ist, während die Verklammerung zwischen Denkmalpflege und Heimatschutz wegen ihrer verhängnisvollen Weiterentwicklung bis 1945 lange Zeit unbearbeitet geblieben ist.<sup>6</sup> Alois Riegl und Max Dvořák gelten bis heute als Gründungsväter der modernen Denkmalpflege und auch als besonders wichtige Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte und während Riegl in zahlreichen neuen Schriften wegen seiner kunstphilosophischen Begründung des „modernen Denkmalkultus“ auf der ganzen Welt Anerkennung fand,<sup>7</sup> blieb eine solche Würdigung für Max Dvořák weitgehend aus.<sup>8</sup> Seine diesbezüglichen Aktivitäten zwischen 1905 und 1921 wirkten jedoch auf die Zeitgenossen durch die meisterhafte und fast plakative Emotionalität seiner Sprache stärker, als die komplizierten Gedankengänge seines „stillen“ Vorgängers Riegl, die in der Praxis

---

wesentlich in seinem Œuvre einstufen; das Ziel der folgenden Abhandlung ist aber, die Rolle des Begriffs „Heimat“ in den denkmalpflegerischen Schriften Dvořáks umfassend und umsichtig zu untersuchen. Hans H. Aurenhammer hat auf die Wichtigkeit der Heimatschutzbewegung in Dvořáks Œuvre schon bei der Behandlung der „Karlsplatzfrage“ hingewiesen. „Die Argumentation von ‚Die letzte Renaissance‘ kündigt sich hier – mit einer dem Thema entsprechenden Betonung der Problemfelder Denkmalpflege und Heimatschutz – bereits an.“ – AURENHAMMER, H. H.: (Hrsg.): Die letzte Renaissance – Vortrag, gehalten am 22. Februar 1912 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, von Max Dvořák; (anschließend) AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák und die moderne Architektur. Bemerkungen zum Vortrag ‚Die letzte Renaissance‘ (1912). In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 50, 1997, S. 9-37, hier S. 30.

<sup>3</sup> SCARROCCHIA 2009 (wie Anm. 1), S. 180 ff; AURENHAMMER 1997 (wie Anm. 2), S. 35. Aurenhammer hebt einerseits Dvořáks an sich positive Bewertung der Heimatschutzbewegung hervor, andererseits zitiert er ihn ausführlich als Mahner wegen der Gefahren einer oberflächlichen Heimatliebe: „Ebenso wenig kann ein Appell an die auf Begriffen und nicht auf Kunsterlebnissen beruhende Heimatliebe zum Ziele führen, sie ersetzt höchstens alte Rezepte durch neue, lokalisierbare.“ Und weiter: „... hüten wir uns, dass unsere Begeisterung, dass unsere Pietät nicht bei einer eifernspannenen Mauer stehen bleibt, hüten wir uns, dass der Heimatschutz, die Heimatkunde nicht auf das Niveau der alten Altertumskunde berabsinkt und uns vergessen lässt, dass typische Erscheinungen nur ein Widerschein der großen Kunstbewegungen gewesen sind, zu denen in erster Linie das allgemeine Verständnis, die allgemeine Pietät emporgehoben werden muss.“ Ganz kurz hat sich schon Herta Kuben mit diesen Fragen beschäftigt. – KUBEN, H.: *Max Dvořák als Denkmalpfleger in der Nachfolge Alois Riegls*.

[Dipl.-Arb.] Wien 1993, S. 59 ff.

<sup>4</sup> BRÜCKLER, Th.: *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger. Die Kunstakten des österreichischen Kriegsarchivs*. Wien – Köln – Weimar 2009.

<sup>5</sup> BRÜCKLER, Th.: Zur Geschichte der österreichischen Heimatschutzbewegung. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 43, 1989, Nr. 3-4, S. 145-156.

<sup>6</sup> Die ersten objektiven Versuche, diesen Konnex historisch klarzulegen, versuchten folgende Wissenschaftler: HUSE, N. (Hrsg.): *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*. München 1984, S. 150-181; WOHLLEBEN, M.: *Konservieren oder restaurieren? Zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahrhundertwende*. Zürich 1989, S. 65-68; HELLBRÜGGE, Ch. F.: „Konservieren, nicht restaurieren“. *Bedeutungswandel und Anwendungspraxis der Denkmalpflege im 20. Jh. in Deutschland*. [Diss.] Bonn 1991, S. 105-134 („II. Die ‚Vermählung‘ von Denkmalpflege und Heimatschutz“).

<sup>7</sup> BACHER, E. (Hrsg.): *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*. Wien – Köln – Weimar 1995, S. 255-259.

<sup>8</sup> Eine Ausnahme ist SCARROCCHIA 2009 (wie Anm. 1) (eine deutsche Ausgabe wird [hoffentlich] bald erscheinen). Einen neuen Aufschwung in der Beurteilung Dvořáks auch als Denkmalpfleger brachte H. H. Aurenhammer mit seinen beiden Artikeln – AURENHAMMER 1997 (wie Anm. 2), S. 29 ff; und AURENHAMMER, H. H.: Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne. Kunstgeschichte „vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung“ betrachtet. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49, 1996, S. 9-38.

der Denkmalpflege häufig nicht verstanden wurden. Die meisten Chronisten der modernen Denkmalpflege in der jüngsten Vergangenheit kannten – vor den umfassenden Forschungen von Aurenhammer – in erster Linie Dvořáks sehr populäres Werk *Katechismus der Denkmalpflege*, nicht aber seine zahlreichen anderen Schriften zu diesem Thema und deshalb fielen manche Beurteilungen etwas einseitig aus.<sup>9</sup>

### Dvořáks Würdigung als Denkmalpfleger zwischen 1921 und 1974

Josef Weingartner beschäftigte sich mit dem Lebenswerk Dvořáks anlässlich einer Trauerrede am 6. März 1921 im Namen seiner Schülerschaft.<sup>10</sup> Hier lag das Hauptgewicht auf seinen Verdiensten in der Disziplin Kunstgeschichte, die Denkmalpflege wurde etwas stiefmütterlich behandelt: „... so beschränkte er auch andererseits die Wissenschaft nicht auf die Gelehrtenstube und auf den Hörsaal, sondern trat als ihr Anwalt und Förderer auch im praktischen Leben auf. ... hierher gehört die Leitung ... des kunstgeschichtlichen Jahrbuches der Zentralkommission und der österreichischen Kunsttopographie. [...] Er stellte das Amt auf eine ganz neue Basis; unter seiner Ägide wurden in sämtlichen Provinzen die Landeskonservatorenämter sozusagen aus dem Boden geschaffen. [...] Dvořák ist auch bis in seine allerletzten Lebensstage das geistige Rückgrat der österreichischen Denkmalpflege geblieben. Ein Aufsatz über die Denkmalpflege war es, bei dem ihm der Tod die Feder aus der Hand geschlagen hat.“ Weingartner hob seine Ernsthaftigkeit, seine Ehrlichkeit und seine absolute Unbestechlichkeit vor dem „dunklen Hintergrunde der verlogenen, genussüchtigen und korrumpierten Gegenwart“ hervor. Bei dieser emotionalen Formulierung schwingt schon ein wenig der Geist der Heimatschutzbewegung mit. Ausdrücklich wurde

jedoch von Weingartner auf diesen Zusammenhang nicht hingewiesen.

Karl Maria Swoboda hielt einen Vortrag zum 30. Todestag von Max Dvořák an der Universität Wien.<sup>11</sup> Er erklärte Dvořáks Hinwendung zur Kunstgeschichte – der sich ursprünglich eher als Dichter und Historiker empfand – mit der neuen geisteswissenschaftlichen Richtung dieser Disziplin. „Er sieht, wie an dem Glauben des späten 19. Jahrhunderts, eine Epigonenzeit zu sein, an dem er selbst so gelitten hatte, ein die eigene Zeit nicht begreifender Humanismus, das Vorurteil des Klassizismus schuld ist.“ Diese grundsätzliche Ablehnung des gründerzeitlichen Historismus war eine der emotionalen (aber auch wissenschaftlichen) Grundlagen, auf denen Dvořák dann später, nach 1905 seine denkmalpflegerischen Aktivitäten aufgebaut hatte.<sup>12</sup> „Da ist seine Tätigkeit als lenkender Geist der gesamten österreichischen Denkmalpflege, die ihm Riegl als Vermächtnis hinterlassen hatte.“<sup>13</sup> Sodann zählt Swoboda seine diesbezüglichen Leistungen auf: die Neuorganisation des Staatsdenkmalamtes und dort die Begründung des Kunsthistorischen Institutes, seinen Einsatz nicht nur für die Erhaltung der Kunstwerke, sondern auch des Wiener Stadtbildes, seine Bemühungen um den österreichischen Kunstbesitz nach dem Ersten Weltkrieg, seine publizistischen Erfolge (*Katechismus der Denkmalpflege*, 1916), die Begründung der Österreichischen Kunsttopographie (1907) und die Herausgabe des kunstgeschichtlichen Jahrbuches im Denkmalamt, usw. Diese Aktivitäten werden aber von Swoboda nicht aus der kunsthistorischen Philosophie sowie der denkmalpflegerischen Theorie Dvořáks abgeleitet und in keinen ursächlichen Zusammenhang gebracht, sondern wie schon bei Weingartner als *zusätzliche* Aktivitäten charakterisiert.

<sup>9</sup> Ernst Bacher betrachtet Dvořák im Gegensatz zu Riegl als einen Schritt zurück: „So wurde sein ‚Katechismus der Denkmalpflege‘ – den man heute oft in Zusammenhang mit Riegls Schriften zur Denkmalpflege sieht und nennt – zwar ein außerordentlich erfolgreiches Buch mit großer und nachhaltiger Breitenwirkung, der heilige Zorn, mit dem Dvořák dort anprangert und gegen Missverständnisse wettet, war propagandistisch wirksam, verkehrt Riegls Intentionen einer nicht durch vorweg determinierte ideologische Positionen belastete Sicht der Vergangenheit aber letztlich ins Gegenteil.“ Vgl. BACHER 1995 (wie Anm. 7), S. 40.

<sup>10</sup> WEINGARTNER, J.: *Ein Gedenkblatt zur Trauerfeier für Max Dvořák*. Wien 1921.

<sup>11</sup> SWOBODA, K. M.: Vortrag zum 30. Todestag von Max Dvořák – gehalten an der Universität Wien [1951]. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 28, 1974, Nr. 3, S. 74-81 (Wiederabdruck).

<sup>12</sup> Swoboda verweist schon damals auf „Die letzte Renaissance“ in diesem Zusammenhang. Vgl. dazu AURENHAMMER 1997 (wie Anm. 2).

<sup>13</sup> SWOBODA 1951 (wie Anm. 11), S. 80.



Hans Sedlmayr (geb. 1896) zitierte ständig Dvořák und insbesondere sein Werk *Katechismus der Denkmalpflege*, als er 1965 seinen Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs verfasste.<sup>14</sup> In dieser Schrift sind eindeutig Gedanken wiederholt, die dem Wortschatz und den Denkansätzen der Heimatschutzbewegung (in Österreich um 1910) entsprachen bzw. diese bis zu diesem Zeitpunkt (1965) ohne kritische Erklärungen weitertransportierten. „*Es ist ein Pharisäertum, von Heimatliebe zu sprechen, und das zu zerstören oder zu verschleudern, was der Heimat außer der Natur ihren sinnfälligen Charakter gibt: die Werke der Ahnen, die sie bewohnt haben, die Spuren des künstlerischen Geistes, der sie befruchtete und der in ihrem Bilde, in ihren Monumenten weiterlebt. [...] Deshalb ist aber Denkmalschutz zugleich Heimatschutz – in die Tat umgesetzte Heimatliebe – und muss überall mit dem größten Nachdrucke gefordert, von den Korporationen und Ämtern durchgeführt und jedem einzelnen anerzogen werden, wo Gemeinsinn, Heimat und nationale Ehre nicht leere Worte sind.*“ (Dvořák, S. 33-35)<sup>15</sup> Wenn man bedenkt, dass Sedlmayr flammende Schriften gegen die Moderne (gegen ihre seit der Französischen Revolution „degenerierten“ Entwicklungen) verfasst hat<sup>16</sup> und auch deshalb nach dem Zweiten

Weltkrieg kritisiert wurde, versteht man die intensive Zitierung seines Lehrers, der seit seinem Tod (1921) kontinuierlich eine ganz große und unbestreitbare Autorität der Wiener Schule der Kunstgeschichte gewesen ist. So wird es notwendig sein, Dvořáks gleichzeitige Verbundenheit mit Heimatschutz und moderner Kunst unter die Lupe nehmen. Scheinbar setzte Sedlmayr Dvořáks leidenschaftliche Angriffe gegen den Historismus auf einer anderen, länger zurückreichenden Ebene fort<sup>17</sup> und verurteilte seine Gegenwart mit beißender Ironie aufgrund einer kunsthistorischen Analyse, die sehr wirkungsvoll und plakativ formuliert eine ähnlich große (oder noch größere?) Anhängerschaft bewegte wie Max Dvořák in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.<sup>18</sup> Freilich darf man diese beiden Persönlichkeiten nur sehr vorsichtig vergleichen, Dvořák war ein in jeder Hinsicht untadeliger Mensch, ein großer Idealist seiner Zeit, während Sedlmayr sich in den Dienst eines menschenverachtenden, mörderischen Systems stellte und sogar für dessen (un)kulturelle Ziele eine kunsthistorische Ideologie lieferte.<sup>19</sup> Trotzdem kann man feststellen, dass bei beiden in punkto Denkmalpflege in mancher Hinsicht ähnliche Denkschemata

<sup>14</sup> SEDLMAYR, H.: *Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs*. Salzburg 1965; SCARROCCIA 2009 (wie Anm. 1), S. 209-212.

<sup>15</sup> SEDLMAYR 1965 (wie Anm. 14), S. 18 f.

<sup>16</sup> SEDLMAYR, H.: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. West-Berlin 1965. Vgl. dazu AURENHAMMER, H. H.: Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus. In: *Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven* (=Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53). Wien – Köln – Weimar 2004, S. 11-54, hier S. 34 ff. Im *Verlust der Mitte* hat Sedlmayr kein einziges Mal seinen Lehrer Dvořák zitiert.

<sup>17</sup> Dvořák sagte in seinem Vortrag im Jahr 1912: „*Es war eine unvermeidliche Folge dieses Renommierens, dass die Bauten in bezug auf ihre technische Ausführung etwas vortäuschen mussten, was sie nicht waren: Florentinische und römische Paläste wurden als Verputzbauten ausgeführt, und die ‚Aurora‘ und der ‚Crepusculo‘ Michelangelos, die in Stein und für den Stein erdacht wurden wie keine zweiten der Welt, mussten sich's gefallen lassen, unzählige Male in Gips ausgeführt als Portalschmuck für Zinskasernen verwendet zu werden. Diese traurige trostlose Schabigheit unserer Straßen beruht in erster Linie auf dieser Unehrlichkeit in der Verwendung des Materials, mit der Hand in Hand*

*die Unaufrichtigkeit in der Verwendung der Konstruktion ging, die einesteils im Verbergen der Wirklichen, anderenteils im Vortäuschen einer falschen bestanden hat.*“ – AURENHAMMER 1997 (wie Anm. 2), S. 11. Wenn man bedenkt, dass solche ablehnenden Sätze ein starker Motor für die moderne Denkmalpflege waren, wird man verstehen, dass ganze Generationen von Denkmalpflegern bis um 1970 die Architektur des Historismus nicht als schutzwürdiges kulturelles Erbe begreifen konnten. Erst Renate Wagner-Rieger ist es in den Fußstapfen von Nikolaus Pevsner gelungen, die historistische Epoche zwischen etwa 1840 und 1918 als „Kunstgeschichte“ zu begreifen. – *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*. Wien 1970. Sedlmayrs *Verlust der Mitte* (der Text wurde 1933 – 1934 begonnen und 1948 beendet) war von einer ähnlichen Leidenschaft wie Dvořáks Kampf gegen die Gründerzeit getragen und sollte die ganze Moderne (zwischen 1789 und seiner Gegenwart) als „Krankheitsgeschichte“ („entartet“) abstempeln. So wird es notwendig sein, zwischen Dvořák und Sedlmayr die verbindenden und trennenden Züge exakt zu bestimmen.

<sup>18</sup> Dvořák ist in der neu gegründeten Tschechoslowakei verstorben und zu seinem Begräbnis musste ein Sonderzug aus Wien organisiert werden.

<sup>19</sup> AURENHAMMER 2004 (wie Anm. 16).

das Engagement bestimmt haben. Sedlmayr trat 1965 zu einer Erweiterung des Denkmalschutzgesetzes auf Denkmalensembles in Österreich ein und berief sich auf Dvořáks *Katechismus der Denkmalpflege*, wo die Erhaltung der vorindustriellen Stadtbilder eine wichtige Forderung gewesen ist. Er schreibt: „*Wie weit sind wir von dieser Auffassung noch entfernt! Wir haben noch nicht einmal die Stufe erreicht, die in Frankreich mit dem Gesetz ‚sur les sites‘ schon vor 35 Jahren erreicht war, sondern halten noch bei der stückhaften Auffassung des Denkmalschutzes, die vor 50 Jahren modern gewesen ist.*“<sup>20</sup> Es müsste geklärt werden, inwieweit das Bundesdenkmalamt, (ob überhaupt?) beseelt und inspiriert durch dieses Manifest, (erst!) 1978 eine Novellierung des Denkmalschutzgesetzes für den Ensembleschutz erreichen konnte.<sup>21</sup> In den 1960er Jahren erschien Mitscherlichs Buch mit einer scharfen Kritik an den städtischen Zuständen einer „zweiten“ Gründerzeit.<sup>22</sup>

Walter Frodl (geb. 1908) war der erste, der 1974 – anlässlich des 100-jährigen Geburtstages von Dvořák<sup>23</sup> – den *Katechismus der Denkmalpflege* (1916) aus einem größeren Zeitabstand historisch und sachlich zu beurteilen versuchte. „*Den älteren unter uns, sie sind inzwischen auch schon aus dem aktiven Dienst ausgeschieden, hat der ‚Katechismus‘, zumal zu Beginn der beruflichen Laufbahn, viel bedeutet. Er hat, eine Art Marseillaise der*

*Denkmalpflege, Halt verliehen und Richtung angegeben.*“<sup>24</sup> Diese Begriffsprägung entstand freilich nicht vor 1945, als die Nationalsozialisten die Heimatschutzbewegung (stärker als die Denkmalpflege) schon längst für ihre Zwecke missbrauchten.<sup>25</sup> Wir werden später sehen, dass manche (wichtige) Ideen im *Katechismus* nicht durch die kunstgeschichtliche, methodische Erneuerung der Denkmalpflege allein erklärbar sind. Walter Frodl zum wiederholt geäußerten Wunsch, den *Katechismus* nochmals aufzulegen, schrieb 1974 folgendes: „*Wir hatten, trotz seines gewichtigen Inhaltes, trotz des Buchtitels, der so viel verheißt, trotz des Namens Dvořák, dazu nicht den Mut. Dabei haben sich weder die Idee der Denkmalpflege noch einige von den Umständen geändert, die seinerzeit Dvořáks Reaktion herausforderten. Zu sehr ist [aber<sup>26</sup>] die Schrift an die Zeit gebunden, in der sie entstanden ist.*“<sup>27</sup> Frodl zieht eine kurze geschichtliche Bilanz der Errungenschaften der Denkmalpflege zwischen 1850 und nach 1900, um Dvořáks Werk in den kulturgeschichtlichen Strom der Zeit besser einbauen zu können. Er bringt nochmals einige der von ihm 1916 gebrachten „Bildbeispiele“ und „Bild-Gegenbeispiele“ und möchte damit scheinbar den Wunsch einer Neuausgabe wenigstens in einer knappen Auswahl befriedigen. Er weist aber nicht darauf hin, dass solche Bilderpaare in den Schriften der Heimatschützer

<sup>20</sup> SEDLMAYR 1965 (wie Anm. 14), S. 24.

<sup>21</sup> Der Verf. dieser Zeilen kann sich erinnern, dass zwischen 1965 und 1970 der Architekt Hans Foramitti – wohl im Auftrag des damaligen Präsidenten des Bundesdenkmalamtes, Walter Frodl – sich intensiv mit dem sog. „Loi Malraux“ (Unterschutzstellung von ganzen Stadtvierteln wie der Marais in Paris) beschäftigt hatte. Der gesetzliche Ensembleschutz in Österreich (Gesetzesnovellierung erst 1978!) bietet leider bis heute nicht jenes ganzheitliche Instrument, das Sedlmayr 1965 vorgeschwebt hatte.

<sup>22</sup> MITSCHERLICH, A.: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*. Frankfurt a. M. 1966.

<sup>23</sup> Zu diesem Anlass wurde ein ganzes Heft der *Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* Dvořák gewidmet (28, 1974, Nr. 3, S. 74-143).

<sup>24</sup> FRODL, W.: Max Dvořáks „Katechismus der Denkmalpflege“. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 28, 1974, Nr. 3, S. 90-105, hier S. 90. Scarrocchia schreibt, dass der Begriff „Marsigliese della conservazione“ 1971 in Italien entstanden ist. – SCARROCCHIA 2009 (wie Anm. 1), S. 35 f.

<sup>25</sup> FRODL-KRAFT, E.: *Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918 – 1945 im Prisma der Zeitgeschichte*. Wien – Köln – Weimar 1997. Hier beschäftigte sich die Autorin sehr ausführlich mit der österreichischen Denkmalpflege zwischen 1938 und 1945, die Verklammerung mit dem Heimatschutz untersuchte sie jedoch nicht.

<sup>26</sup> Einfügung von G. H.

<sup>27</sup> FRODL 1974 (wie Anm. 24), S. 90. Der letzte Satz wurde hier nicht genügend erklärt: Was waren Dvořáks Gedanken, die „... zu sehr... an die Zeit gebunden“ waren? Der Autor denkt wahrscheinlich an die damals vollzogene Wandlung bzw. Abschaffung der „stilpuristischen Restaurierungsmethoden“, die rund sechzig Jahre später ihre kämpferische Frische verloren haben. Bis vor kurzem verstummt die Idee noch immer nicht, den *Katechismus* ohne Änderung wieder aufzulegen. Man vergisst dabei, dass sich die ganze Emotionalität dieser Schrift mit ihren Bilderpaaren gegen den Historismus als Nicht-Kunst-Epoche richtete. Inzwischen wurde die Architektur des Historismus „rehabilitiert“ (und verursacht für die praktische Denkmalpflege durch den enormen Zuwachs der Denkmäler erhebliche Schwierigkeiten).

schon früher als methodische Erziehung für breite Kreise der Öffentlichkeit gern verwendet wurden. Frodl bezeichnet Dvořáks oberstes Ziel im *Katechismus* als „umfassenden Kulturschutz“ und nicht als „Heimatschutz“, was den historischen Quellen (nach 1911) besser entsprochen hätte. Und damit wären wohl seine Verdienste für die neue Kunstgeschichte und die moderne Denkmalpflege nicht gemindert. Frodl nennt auch die Feinde der Denkmalpflege, die zuerst in der Heimatschutzbewegung definiert wurden, ohne auf diese Genese genauer hinzuweisen: Dvořák verfügte über ein aus seiner Praxis als Generalkonservator gewonnenes Material, „an dem er die richtige und unrichtige Auffassung demonstrieren konnte, das ihm aber auch die Möglichkeit gab, die Kräfte bloßzulegen, die er glaubte für das Elend der Denkmalpflege verantwortlich machen zu können. Der Hauptfeind war der Mensch. Unbildung und Gleichgültigkeit, falsch gelenkter Ehrgeiz und unkontrollierte Gefühle, primitives Schönheitsbedürfnis und Gewinnsucht waren die Quelle, aus der alle Gefahren für die Denkmäler aufstiegen.“<sup>28</sup> Walter Frodl, einer der wichtigsten Zeitzeugen der unmittelbaren Nachgeschichte Dvořáks in der österreichischen Denkmalpflege nach dem Zusammenbruch der Monarchie schloss seine Betrachtungen über den *Katechismus* folgendermaßen ab: „Bei uns steht Dvořák auf dem Ehrenplatz, der den Penaten vorbehalten ist, und wir glauben nicht, dass er sich, bei all seiner Unduldsamkeit, den Folgen der Entwicklung verschlossen hätte, die die gegenwärtige Situation der Denkmalpflege herbeigeführt haben. Es ist nicht

anzunehmen, dass er heute einer unveränderten Neuauflage seines ‚Katechismus‘ zustimmen würde.“<sup>29</sup>

Walter Frodls Verdienst war es zweifellos, der wissenschaftlichen Erforschung der städtischen und ländlichen Bauensembles mehr Aufmerksamkeit zu widmen als dies der Fall unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg gewesen ist.<sup>30</sup>

### Dvořáks kunsthistorische Auseinandersetzung mit der Denkmalpflege

Alle, die sich wünschen den *Katechismus der Denkmalpflege* heute ohne Veränderung wieder herauszugeben, halten Dvořáks kunstgeschichtliche Tiefe und seine universalhistorische Betrachtungsweise für so bedeutend, und überhaupt die Rolle der modernen kunsthistorischen Disziplin bei der Entstehung der neuen restauratorischen Methoden für so wichtig, dass sie alles, was dieses Werk an seine Entstehungszeit bindet und verständlich macht, eigentlich als sekundär einschätzen. In Wien ist man überhaupt sehr stolz darauf, dass zwei Kunsthistoriker an der Wiege der modernen Denkmalpflege gestanden sind.

Max Dvořák hielt unmittelbar nach dem Tod von Alois Riegl (1858 – 1905) als dessen Nachfolger in der Funktion eines Generalkonservators in der Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale schon 1906 sowie auch später 1910 als Ordinarius an der Universität Wien jeweils eine Vorlesung über die Denkmalpflege.<sup>31</sup> Ihm ging es darum,

<sup>28</sup> Vgl. dazu Dvořáks Gedanken in Anm. 2.

<sup>29</sup> FRODL 1974 (wie Anm. 24), S. 105.

<sup>30</sup> FRODL, W. (Hrsg.): *Atlas der historischen Schutzzone in Österreich. Bd. I (Städte und Märkte)*. Wien 1970. Damit wurde eine Tradition aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg (HASSINGER, H.: *Kunsthistorischer Atlas der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Verzeichnis der erhaltenswerten historischen Kunst- und Naturdenkmale des Wiener Stadtbildes*. (=Österr. Kunsttopographie, 15). Wien 1916) durch die Bualterpläne von Adalbert Klaar fortgesetzt. Zu dieser Zeit dachte der städtische Denkmalpfleger, Gerhard Kapner, sogar an die Erneuerung des Dvořák'schen Katechismus. Vgl. KAPNER, G.: Neuer „Katechismus der Denkmalpflege“? In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 25, 1971, S. 113-117.

<sup>31</sup> Die beiden Vorlesungstexte befinden sich im Nachlass von

Dvořák (Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Originalpaginierung 000551-000572). Die Transkription stammt von Gisela Jaeger, revidiert von Hans H. Aurenhammer für eine geplante vollständige Herausgabe aller denkmalpflegerischen Texte von M. Dvořák. Sie sind derzeit im Bundesdenkmalamt vor der Drucklegung. Für die Hinweise und die Bereitstellung der beiden Vorlesungstexte ist der Verfasser dieser Studie Herrn Prof. Dr. Aurenhammer und Herrn Hofrat Dr. Andreas Lehne zu großem Dank verpflichtet. Siehe auch SCARROCCIA 2009 (wie Anm. 1), S. 37-46. Die Kommentare zu den beiden Vorlesungen stammen vom Verfasser dieses Artikels und berücksichtigten die entsprechenden Gedanken von Scarroccia nicht. Wesentliche Textteile dieser Vorlesung wurden in einem Aufsatz von Dvořák abgedruckt. – DVOŘÁK, M.: *Denkmalkultus und Kunstentwicklung*. In: DVOŘÁK, M.: *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. München 1929, S. 250-270. Im Gegensatz zur Vorlesung 1910 wurden Dvořáks Erörterungen am Ende des Mittelalters abgebrochen.

die Idee der Denkmalpflege aus den Veränderungen der Kunstanschauungen (oder „Kunstwollen“ im Sinne Riegls) abzuleiten und zu begreifen.

In der ersten Vorlesung versuchte Dvořák die Entstehungsgeschichte des „Denkmalkultus“ seit der Antike mit vielen konkreten Beispielen zu illustrieren und vor allem zu zeigen, wie die Künstler einer bestimmten Epoche die vergangenen Stile gesehen und zu interpretieren versucht haben. *„Man kann sich leicht davon überzeugen, wenn man irgendeine von den Darstellungen antiker Bauten ansieht, die sich aus dem Mittelalter erhalten haben. Man würde nach diesen Darstellungen auf alles eher schließen als auf antike Bauten oder Skulpturen. Besonders instruktiv in dieser Beziehung ist eine Zeichnung im Skizzenhandbuche des Villard de Honnecourt, die ein römisches Grabmausoleum darstellt, was man jedoch sicher nicht erkennen würde, wenn es der Zeichner nicht unter der Zeichnung vermerkt hätte. Villard hat nämlich das Mausoleum in den gotischen Stil übertragen, gewiss nicht absichtlich, sondern ganz einfach deshalb, weil er keine anderen Formen sich vorzustellen und darzustellen vermochte, weil er die Baukunst der Vergangenheit nur durch die Brille der damaligen sowohl architektonischen als malerischen Anschauungs- und Darstellungsmöglichkeit sehen konnte und beides nicht ausreicht, einen anderen Stil als den zeitgenössischen halbwegs objektiv zu verstehen und darzustellen.“* Nach Dvořáks Meinung war Nicolo Pisano der erste, dessen Werke *„nicht nur äußere ikonographische, sondern auch formale Beziehungen zum klassischen Altertum offenbaren“*. Das Interesse der Künstler konzentrierte sich nicht auf ganze Bauten der Antike, sondern bloß auf Details, die man bewahren wollte. *„Es war erst die Kunst des 16. Jahrhunderts, welche die alten Kunstwerke in ihrer ganzen stilistischen Erscheinung entdeckte.“* Es war aber damit noch immer nicht die Absicht verbunden, antike Bauanlagen als Ganzes zu rekonstruieren, wie dies die Werke von Michelangelo oder Palladio beweisen, welche immer eine schöpferische Neuinterpretation bedeutet haben. Eine neue Sicht der antiken Denkmale, die nicht mehr bloß familiengeschichtlich oder antiquarisch ausgerichtet war, beginnt nach Dvořák im Ruinenkult des 16. und 17. Jahrhunderts, wo die noch erhaltenen Bauwerke zusammen mit ihrer

Naturumgebung gesehen werden. *„Man muss die Gärten und Parks des Giacomo della Porta und Vignola aufsuchen, wenn man sehen will, wo zum ersten Male der Versuch gemacht wurde, zwischen Ruinen und der Natur eine architektonische Harmonie herzustellen, und es war das Rom des 17. Jahrhunderts, in dem zum ersten Male eine ganze Stadt, und zwar die erste Stadt der Welt, nach ähnlichen Prinzipien umgestaltet wurde.“* So konnte man langsam und schrittweise die Bauwerke im Zusammenhang mit ihrer Umgebung begreifen und neue Bauwerke in Einheit mit den überkommenen Resten der Antike planen bzw. betrachten. Die „malerische Wirkung“ von Bauensembles wahrzunehmen und nicht bloß ihren „Alterswert“ (Riegl) zu erhalten, wurde ein wichtiges künstlerisches Ziel der Kunstbetrachtung. *„So können wir schon in der italienischen barocken Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts beobachten, dass die Künstler auf Grund der allgemeinen Entwicklung der künstlerischen Probleme einen Sinn und ein Interesse, eine Freude besessen haben an der unberührten Gesamterscheinung eines alten Denkmals, wie es die Zeiten uns erhalten haben.“* Im 18. Jahrhundert wird das Verhältnis zwischen Kunst und Natur in erheblichem Maß intensiviert, bzw. verändert (z. B. in den englischen „Landschaftsgärten“<sup>32</sup>). So müsste nach Dvořák Riegls Alterswerttheorie in ihrer künstlerischen Vorgeschichte begriffen werden: *„Und wenn Sie die bildlichen Darstellungen betrachten, so werden Sie überall finden, dass es nicht nur der Alterswert an und für sich ist, um den es sich handelt, wie vielmehr der Alterswert als Quelle bestimmter malerischer Qualitäten der alten Objekte. Nicht die Altersspuren an und für sich, nicht die Risse und Fugen als ein Merkmal der Zerstörung waren es, die man in dieser Zeit beobachtet hat, sondern die Altersspuren als die Veranlassung von Eindrücken, welche, mit der umliegenden Landschaft zusammengesehen, im Beobachter eine bestimmte Stimmung des Sentiments oder der optischen Sensation erwecken, jener Art, wie sie die Kunst jener Zeit im allgemeinen angestrebt hat.“*

Eine neue Betrachtung bzw. Bewertung der Denkmale entsteht seiner Meinung nach in der Folge der sozialen Umwandlungen – zuerst in England zu Anfang des 18. Jahrhunderts, in Frankreich ab 1789 und in Deutschland ab 1848 nach den Revolutionen<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Dvořák beschäftigte sich mit der Gartenkunst (Rezension und Vortrag). Vgl. HAJÓS, G.: Max Dvořák und die universalgeschichtliche Betrachtung der Gartenkunst. In: *Historische Gärten*, 17, 2011, Nr. 1, S. 24-29.

<sup>33</sup> Dieser Prozess wird in der Denkmalpflege Vorlesung 1906 nicht näher analysiert. In Deutschland freilich wurden die ersten „Denkmalrettungen“ schon vor 1848 eingesetzt. Vgl. FRODL, W.: *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen*

– als sich „aus der platonischen Schwärmerei... eine aktive Betätigung dieser Schwärmerei [entwickelte]: Es beginnen die Klagen darüber, dass die alten Monumente sich in einem verfallenen Zustande befinden, dass man sie erhalten muss und das, was die Ungunst der Jahrhunderte zerstörte oder unausgeführt gelassen hat, wieder aufbauen und ergänzen muss.“ Abschließend analysierte Dvořák in dieser Vorlesung das Prinzip der „Stilreinheit“ im 19. Jahrhundert: „Die Folge dieser Entwicklung war 1.) Die Überzeugung, dass man nach Belieben in jedem Stile bauen kann. 2.) Die daraus folgende Überzeugung, dass man die alten Denkmäler ohne weiteres auf den Zustand ihrer Entstehungszeit zurückführen kann, beziehungsweise die nicht zur Ausführung gelangten Intentionen der Urheber der alten Bauwerke nachträglich ohne weiteres verwirklichen kann. 3.) Die Überzeugung, dass es unsere Pflicht ist, dies auch in Bezug auf die Kunstdenkmäler der Antike, des Mittelalters und der Renaissance durchzuführen. Wo sich an einem Bau verschiedene Stilarten das Gleichgewicht hielten, da bekämpfen sich die Patrone dieser Stilarten.“<sup>34</sup> Dvořák stellte fest, dass seit den 1880er Jahren zuerst in England, dann in Frankreich eine neue Auffassung der Denkmalrestauration gegen den Stilpurismus sich durchzusetzen begonnen hat. Diesen Wandel untersuchte er in dieser Vorlesung nicht näher, sondern führte die neue Ära auf ein besseres Kunstgefühl, auf einen besseren Kunstgeschmack zurück, nachdem er die „trostlose“<sup>35</sup> Situation der Architektur aus der Gründerzeit mit scharfen Worten charakterisierte.<sup>36</sup> Das Wohlgefühl in den alten (vorindustriellen) Gassen und Plätzen entsteht seiner Meinung nach unwillkürlich in uns. „Es sind also gewisse Relationen der Ein-

zelheit zum Ganzen, was wir verlangen, eine Harmonie, eine Zusammenstimmung, die wir verlangen. Das ist es aber, was auch das höchste Ziel unserer Architektur bildet, ja es schon seit dem 17. Jahrhundert gewesen ist, seit jenem Zeitpunkte, wo wir gelernt haben, gewisse Merkmale als Voraussetzung des Entstehens der Harmonie anzusehen.“ Die erste Denkmalpflege-Vorlesung wurde mit der Feststellung abgeschlossen, dass der Wunsch nach der Erhaltung der (noch) ungestörten alten Bauensembles und der Wunsch der modernen Kunst, mit den dogmatischen Stilepochen-Imitationen endgültig zu brechen, auf dieselben Wurzeln zurückgehen.

Die zweite Denkmalpflege-Vorlesung Dvořáks im Jahr 1910 wiederholte einige Gedankengänge aus 1906, ging jedoch in vielen Punkten ausführlicher der Genese des Denkmalkultus nach. Religiöse Pietät, genealogisches Interesse, patriotischer Stolz (inkl. kommunaler Kunstpatriotismus), Kunstliebhaberei (Kunstkennertum mit den Gefahren der Verschleppung<sup>37</sup>), das wachsende allgemeine historische Interesse (Alterswert, bestimmte Stimmung, Evolutionsidee) waren seiner Meinung nach insgesamt die Vorstufen der Denkmalschutzbestrebungen bis zum frühen 19. Jahrhundert.<sup>38</sup> „... noch vor einigen Jahren hat Prof. Debio in einer Rede, die auch gedruckt wurde,<sup>39</sup> ihn [den nationalen Stolz] als die Hauptquelle des Denkmalschutzes bezeichnet. Riegl hat ihm in einem Artikel in den Mitteilungen der Z. K. widersprochen und hat gewiss recht, wenn er betont, dass es nicht in erster Linie patriotische Erwägungen sind, die unserem Gefallen an alten Monumenten, an alten Städten, Ruinen, Kirchen zu Grunde liegen, doch Riegl ging da wiederum zu weit, wenn er die Mitwirkung der

---

*Denkmalpflege in Österreich.* Wien – Köln – Weimar 1988, S. 43 ff. In Österreich wurde 1850 die k. und k. Central-Kommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale gegründet. Vgl. FRODL 1988 (wie Anm. 33), S. 49-180.

<sup>34</sup> In diesem Zusammenhang war Dvořák sicherlich die Auseinandersetzung Riegls mit Anton Neumann über die Rientorgestaltung des Wiener Stephansdomes bekannt. Vgl. BACHER 1995 (wie Anm. 7), S. 147-156.

<sup>35</sup> Anführungszeichen vom Verfasser dieses Artikels.

<sup>36</sup> Die von Dvořák heftig bekämpften Phänomene des Industriealters waren (nicht unähnlich zu den schon früher geäußerten Argumentationen der Heimatschutzbewegung): „Linearregulierungspläne“ der Städte, der „auf den großen

Profit hinarbeitender Zinskaserne-Stil“, „banaler Militarismus“, „technische und ökonomische Ausnutzung des Ortes und des Materials“, etc.

<sup>37</sup> Auf diese Gefahr wies Dvořák im März 1914 hin und nennt als ein wichtiges Ziel deren Bekämpfung. – DVOŘÁK, M.: Sammler, Museen und Denkmalpflege. In: *Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, 14, 1915, 3. Folge, S. 17-24. Hier ist wiederholt die Rede von der „Devastierung der Heimat“.

<sup>38</sup> Siehe DVOŘÁK 1929 (siehe in note 31), S. 250 ff.

<sup>39</sup> DEHIO, G.: *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert, Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers am 27. Januar 1905.* Strassburg 1905.

Heimatliebe bei unserem Verhältnis zu alten Denkmälern überhaupt auszuschalten versuchte. So ist es nicht nur der malerische Anblick der Ruine, der Tausende bewegt, sie zu besuchen, sondern gewiss auch ihre Bedeutung für die nationale Vergangenheit.“ In der Folge beschäftigte sich Dvořák ausführlich und kritisch mit der Denkmalphilosophie seines Vorgängers Alois Riegl und zeigte mit kunsthistorischen Argumenten und konkreten Beispielen dessen Fehlschlüsse auf. Er glaubte nicht, dass die Riegl'sche Reihenfolge – gewolltes Denkmal (in der Antike), historisches Denkmal (in der Renaissancezeit) und Alterswert (in der Moderne um 1900) – eine lineare geschichtliche Entwicklung widerspiegeln. Er zweifelte auch daran, dass der von Riegl massiv in den Vordergrund gestellte „Alterswert“ alle Schichten der Gesellschaft erfassen könnte.<sup>40</sup> „Literarische und wissenschaftliche Bildung, das entwickelste Verständnis für Evolutionswerte bedingt nicht im mindesten das Verständnis für den modernen Denkmalkultus.“ Nach Dvořák ist es vielmehr das jeweils „gute“ gegenwärtige Kunstempfinden, das ein richtiges Verhältnis zu den alten Denkmälern ermöglicht.<sup>41</sup> „Dieses Verhältnis, welches nicht auf dem absoluten Kunstwert oder einem objektiv gegebenen absoluten stilistischen Inhalte, sondern auf den Beziehungen der allgemeinen Auffassung der künstlerischen Probleme zu bestimmten Erscheinungsqualitäten der Kunstwerke der Vergangenheit beruht, ist das, was sich in dem

Denkmalkultus geschichtlich kontinuierlich entwickelte und das Evolutionselement in dem Verhältnis der Menschheit zu alten Monumente bedeutet.“ Riegl glaubte, dass der Zugang zum „Alterswert“ keine Bildung braucht,<sup>42</sup> Dvořák leugnete dies, wie er sagte, aufgrund seiner langen denkmalpflegerischen Praxis. Er behauptete, dass die Wertschätzung für alte Plätze und Straßen auf die Entwicklung der Kunstempfindung seit dem 16. und 17. Jahrhundert zurückgeht: „Es ist für uns heute selbstverständlich, dass ein altes Kunstwerk in einer künstlerisch würdigen Umgebung sich befindet und mit dieser in eine künstlerische Harmonie gebracht wird. Die Kämpfe um die Erhaltung der alten Plätze und Straßen haben darin ihren Ursprung.“ Er führt auch Borromini an, der die Lateranische Basilika „denkmalpflegerisch“ behandelt hatte: „... von da an geschah dies immer mehr bis auf den heutigen Tag, wo in jeder Stadt und in jeder Wohnung beinahe Altes und Neues nicht in zufälligem Nebeneinander, sondern in harmonischer Zusammenwirkung zur Quelle des subtilsten künstlerischen Genusses geworden ist. So verdanken wir der Kunst der Barockzeit eine neue Erschließung des künstlerischen Vermächtnisses der Vergangenheit.“<sup>43</sup> Schon im 18. Jahrhundert entstand das Bedürfnis „die Illusion des Zusammenwirkens der Landschaft, der Natur und der Architektur im Beschauer zu erwecken,<sup>44</sup> welche eine der Hauptquellen des künstlerischen Genusses geworden war“. Das Vorlesungsmanuskript endet abrupt mit der Fest-

<sup>40</sup> Riegl: „Man ist heute dazu gelangt, im Denkmal nicht einmal mehr den Repräsentanten einer einzelnen, bestimmten Entwicklungsstufe eines menschlichen Schaffensgebietes, sondern bloß das Zeugnis eines früheren, nichtmodernen Schaffens überhaupt zu schätzen. Nicht weil es zum Beispiel gotischen oder Renaissance-Charakter zeigt, gefällt das Denkmal in diesem Sinne, sondern einfach weil es ‚alt‘ ist. Aus einer solchen Auffassung ergibt sich mit Notwendigkeit die für alle moderne Denkmalpflege grundlegende Folgerung, dass die Modernisierung eines Denkmals für ebenso schlimm, ja für schlimmer gelten muss als seine Zerstörung.“ Vgl. BACHER 1995 (wie Anm. 7), S. 203 f. (aus RIEGL, A.: Das Denkmalschutzgesetz. In: Neue Freie Presse, 27. 2. 1905). Und an einer anderen Stelle: „Das Entscheidende in der Wirkung eines Denkmals auf den modernen Beschauer bildet keines von beiden [ästhetischer Wert oder wissenschaftlich-historischer Wert]. Dieses liegt vielmehr in einem an sich undefinierbaren Gefühl, das sich lediglich als eine unstillbare Sehnsucht nach Anschauung eines ‚Alten‘ äußert.“ Vgl. BACHER 1995 (wie Anm. 7), S. 225 (aus RIEGL, A.: Neue Strömungen in der Denkmalpflege. In: Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 4, 1905, 3. Folge, S. 85-104).

<sup>41</sup> Dvořák verurteilte Riegls Alterswerttheorie in seiner bis heute unerreichbar schönen Würdigung des Vorgängers noch nicht.

Aber hier zeichnet sich schon seine eigene Denkmalphilosophie ab: „Man lernte einsehen, dass es sich in unserem Verhältnisse zur alten Kunst nicht darum handelt, dieses oder jenes angebliche goldene Zeitalter der Kunst, wie es die dogmatische Forschung der Kunst beabsichtigte, der Gegenwart zu oktroyieren und alten Kunstwerken nur so weit Wert beizulegen, als sie restauriert und ergänzt als Spezimina der Kunst jener Zeitalter betrachtet werden können, sondern darum, dass die alten Kunstwerke einen Schatz von künstlerischen Potenzen enthalten, die nicht als Prinzipien oder Regel einer bestimmten Kunstlehre, nicht als Zeugnisse für die Vorzüge dieser oder jener Stilart, sondern, dank der Entwicklung der Kunst in den letzten Jahrhunderten und im Spiegel unserer modernen Kunstempfindung, ebenso unmittelbar zu unseren Herzen zu sprechen vermögen, wie die Natur selbst oder wie Kunstschöpfungen unserer Zeit...“ Vgl. DVOŘÁK, M.: Alois Riegl. In: DVOŘÁK 1929 (wie Anm. 31), S. 279-298, hier S. 296 f.

<sup>42</sup> Siehe Anm. 40.

<sup>43</sup> DVOŘÁK, M.: Francesco Borromini als Restaurator. In: DVOŘÁK 1929 (wie Anm. 31), S. 271-278.

<sup>44</sup> Vgl. dazu HAJÓS 2011 (wie Anm. 32).

stellung: „Nun ereignete es sich aber, dass diese literarischen Tendenzen in London und in Zeiten aufgenommen werden, in denen die alte künstlerische Kultur [der alten künstlerischen Kultur] wenigstens für eine Periode aus vielen Ursachen der Boden entzogen wurde. Vor allem dadurch, dass seine sozialen Schichten ihr Recht an der Kunst und Kultur geltend zu machen begonnen haben.“ Leider erfahren wir nichts von den näheren Umständen, warum im 19. Jahrhundert eine Kunstlosigkeit der gründerzeitlichen Stilarchitektur – die von Dvořák immer wieder gegeißelt wurde – eingesetzt hat. Er nannte „vor allem die Zweck- und Sinnlosigkeit der alten monumentalen Architektur, dann neue technische Voraussetzungen“.<sup>45</sup> Nach seiner langjährigen Tätigkeit als Generalkonservator der Denkmalpflege waren bestimmt auch die dort gewonnenen Erfahrungen der Grund dafür, dass seine Kunstgeschichte zu einer Geistesgeschichte wurde. Auf dem Denkmaltag in Bregenz, dessen Texte erst 1924 herausgegeben wurden, sprach er: „Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und Probleme; sie ist auch immer und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen, ihre Geschichte, nicht minder als die Religion, Philosophie oder Dichtung, ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte.“<sup>46</sup>

### **Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand, Max Dvořák und der Katechismus der Denkmalpflege**

Zwischen Ende 1909 und Frühsommer 1914 erlebte Dvořáks denkmalpflegerische Tätigkeit zweifellos ihren beruflichen Höhepunkt und das war vor allem der bedingungslosen Unterstützung des Thronfolgers, Erzherzog Franz Ferdinand zu verdanken, der in diesen vier Jahren das Protektorat über der „Zentralkommission für Denkmalpflege“

übernommen hat. Wie sein Monograph Theodor Brückler nach der Durchsicht des gesamten und umfangreichen Aktenmaterials der Militärkanzlei über die Aktivitäten von Franz Ferdinand schreibt: „... sie reichen vom Antiquitätenhandel, über Denkmalschutz, Restaurierungen, Volkskunst, Holzkirchen, Um- und Neubauten, Institutionellem und Personellem bis zu Kunstankäufen für die Hofburg in Wien...“<sup>47</sup> und zwar in sämtlichen österreichischen Kronländern – Niederösterreich, Oberösterreich, Salzburg, Tirol (mit Trentino), Vorarlberg, Steiermark, Kärnten, Dalmatien inkl. Istrien (heute Teil von Kroatien), Krain (heute Slowenien), Böhmen und Mähren (heute Tschechische Republik), Schlesien und Galizien (heute ein Teil von Polen mit Krakau). „Professor Dvořák“ als Generalkonservator für kunstgeschichtliche Fragen wurde überall für heikle Entscheidungen an Ort und Stelle – ähnlich wie sein Vorgänger Alois Riegl – eingesetzt und vom Thronfolger (der übrigens bei der Beschimpfung vieler Mitarbeiter der Denkmalbehörden nicht zimperlich war) mit großem Respekt behandelt. So konnte man in Dvořáks Würdigung nach seiner Ermordung lesen: „In sachlichen Entscheidungen teilte Erzherzog Franz Ferdinand den radikal-konservativen Standpunkt der heutigen Denkmalpflege, die nicht nur den absoluten Kunstwert einzelner Denkmäler, sondern das Gesamtbild der überlieferten künstlerischen Kultur schützen will und jeden über die notwendigen Erhaltungsmaßregeln hinausgehenden Eingriff in die alte Gestalt und Erscheinung der Kunstwerke als eine Wertverminderung bekämpft.“<sup>48</sup>

Aus den vielfältigen Korrespondenzen zwischen dem Protektor und der Zentral-Kommission (im weiteren als ZK zitiert)<sup>49</sup> seien hier nicht die strukturellen Reformbestrebungen von Dvořák (1910 tauchten die ersten Vorschläge über die Reorganisation auf,

<sup>45</sup> Zweifellos setzten Sedlmayrs Überlegungen über den „Verlust der Mitte“ an diesem Punkt, bei der großen Krise der Kunst seit dem späten 18. Jahrhundert ein. Vgl. Anm. 16 (darüber weiter unten noch etwas mehr).

<sup>46</sup> Zu diesen sehr weit führenden Fragen siehe HELLBRÜGGE 1991 (wie Anm. 6), S. 128 ff; BAKOŠ, J.: Die epistemologische Wende eines Kunsthistorikers. In: *L'Art et les révolutions. Actes du XXVII<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'art. Section 5. Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours* [1989]. Strasbourg 1992, S. 53-72; ROSENAUER, A.: Nachwort. In: DVOŘÁK, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Berlin 1995, S. 283; AURENHAMMER 1996 (wie Anm. 8), S. 35 ff.

<sup>47</sup> BRÜCKLER 2009 (wie Anm. 4), S. 12.

<sup>48</sup> DVOŘÁK, M.: Erzherzog Franz Ferdinand. In: *Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, 13, 1914, 3. Folge, S. 158.

<sup>49</sup> Theodor Brückler hat die handschriftlichen Notizen des Thronfolgers auf etwa 660 Seiten behandelt. – BRÜCKLER 2009 (wie Anm. 4).

<sup>50</sup> Ibidem, S. 264.

1911 wurde das „Staatsdenkmalamt“ gegründet, ab 1. Jänner 1912 ist Dvořák zum Vorstand des Kunsthistorischen Institutes innerhalb der ZK ernannt<sup>50</sup> worden), nicht die einzelnen Restaurierungen, nicht die Kämpfe für ein effektives Ausfuhrverbotsgesetz und für ein zeitgemäßes Denkmalschutzgesetz, nicht die schon 1907 begonnene Kunsttopographie und auch nicht die Budget- und Besoldungsfragen behandelt,<sup>51</sup> sondern es soll über den Schutz und Wertschätzung von den historischen Landschaften, alten Stadt- und Ortsbildern und vorindustriellen Straßen und Plätzen berichtet werden, die wie wir schon gesehen haben als eine neue Idee in der Denkmalphilosophie Dvořáks<sup>52</sup> kunsthistorisch begründet und vehement gefordert wurde. Aus dieser Sicht für wertvolle Gesamtheiten ist schließlich durch die Unterstützung des Thronfolgers der *Katechismus für Denkmalpflege* (erst nach seinem Tod, 1916 erschienen) hervorgegangen.

Es seien hier beispielhaft einige Fälle genannt. Als Franz Ferdinand 1910 erfahren hat, an welchem Ort der internationale Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz stattfinden wird (in Salzburg am 14. und 15. September 1911), schrieb er, dass er damit einverstanden ist und wünscht, „*dass bei dieser Gelegenheit einige Reden mit dem Hinweise gehalten werden, wie schön Salzburg in seinem alten Bestande ist und wie durch die mit ihrem Baustile in das ursprüngliche Stadtbild nicht hineinpassenden Neubauten, wie z. B. durch den Justizpalast der Gesamteindruck nur verdorben wird*“.<sup>53</sup> Zu dieser Zeit

war der Ortsbild- und Landschaftsschutz in Österreich nicht mehr unbekannt, wie die Bestrebungen zur Erhaltung der Wachau zeigen.<sup>54</sup> Hier hatte der 1905 in Wien gegründete Verein „Deutsche Heimat“ einige Verdienste erworben, der zwischen 1911 und 1938 als „Verein für Heimatkunde, Heimatschutz und deutsches Kulturleben in Österreich“ benannt wurde und anfänglich das Wohlwollen des Thronfolgers genossen hat. Franz Ferdinand hat 1910 erfahren, dass die Halbinsel Lapad in Dalmatien durch Grundverkäufe in ihrem Vegetationsbestand gefährdet ist und forderte von der Zentral-Kommission „*unbedingte Erhaltung des Landschaftsbildes und Schutz der Baumkultur*“.<sup>55</sup> Es konnte auch erreicht werden, dass in Kaaden (Böhmen) die Teiche auf dem Ringplatz erhalten wurden: „*(1) Alles anwenden, dass dies nicht geschieht und Teiche mit den Balustraden erhalten bleiben. – Sehr gut. – Sehr gut. – Berichten wie sich die Sache machen lässt. (2) Diesem guten Mann*<sup>56</sup> *wäre von Seite der Militär-Kanzlei in meinem Namen zu danken, dass er meinen resp. der ZK Wünschen so bereitwillig gefolgt ist (Aneiferung)*“.<sup>57</sup> 1910 erteilte der Thronfolger durch die ZK die Weisung, dass in Salzburg „*eine Erweiterung des Neutores absolut, eventuell unter Berufung auf die Bauordnung, Sicherheitsgründe, etc. zu verhindern*“ ist.<sup>57</sup> Die Salzburger Angelegenheiten betrafen Franz Ferdinand deshalb so intensiv, weil er häufig dort residierte. So musste der Altstadt-Gesetzesentwurf dieser Stadt „*Vor-Sanktion*“ [also vor der Sanktion] „*unterbreitet*“ werden.<sup>58</sup> Der Verein „Alt-Wien“ zur Erhaltung des

<sup>51</sup> Es wird an dieser Stelle auch nicht über Franz Ferdinands antinationalistische, antimoderne und antisemitische Haltung berichtet, die von Brückler kurz erörtert wurden. – BRÜCKLER 2009 (wie Anm. 4), S. 73 ff.

<sup>52</sup> Für den Schutz von einem gewachsenen historischen Ensemble hat Riegl schon 1903 einen ersten wichtigen Beitrag geleistet; der Begriff von „Gesamtheit“ (heute „ensemble“) wurde von ihm jedoch noch nicht verwendet. – BACHER 1995 (wie Anm. 7), S. 173-181 (RIEGL, A.: Bericht über eine im Auftrag des Präsidiums der k. k. Zentral-Kommission zur Wahrung der Interessen der mittelalterlichen und neuzeitlichen Denkmale innerhalb des ehemaligen Diokletianischen Palastes zu Spalato durchgeführte Untersuchung. In: *Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, 2, 1903, 3. Folge, S. 333-341). Siehe dazu SCARROCCIA 2009 (wie Anm. 1), S. 92 f. sowie die Fortsetzung der denkmalpflegerischen Behandlung von Spalato durch Dvořák, S. 93 ff.

<sup>53</sup> BRÜCKLER 2009 (wie Anm. 4), S. 127.

<sup>54</sup> GRASSEGGGER, F.: *Wachau um 1900*. Wien – Köln – Weimar 1996. Siehe auch POSCH, W.: Die Wachau und die Heimatschutzbewegung. In: HAJÓS, G. (Hrsg.): *Denkmal – Ensemble – Kulturlandschaft am Beispiel Wachau. Internationales Symposium 12. bis 15. Oktober 1998 in Dürnstein*. Wien – Horn 2000, S. 195-204.

<sup>55</sup> BRÜCKLER 2009 (wie Anm. 4), S. 133.

<sup>56</sup> Ibidem, S. 150. Gemeint ist der Bürgermeister von Kaaden.

<sup>57</sup> Ibidem, S. 155.

<sup>58</sup> Ibidem, S. 175.



Wiener Stadtbildes wurde 1911 gegründet und genoss die volle Unterstützung von Franz Ferdinand.<sup>59</sup> Zu dieser Zeit war die Verbitterung in bürgerlichen Kreisen schon sehr groß, weil der Erweiterung der kaiserlichen Haupt- und Residenzstadt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zu viele Altbauten zum Opfer gefallen sind. Häufig beeinträchtigten neu geschaffene Bahnlagen die historischen Ortsbilder, wie z. B. in der Wachau<sup>60</sup> oder die Trassenführung in Steyr; wobei die heimatschützerischen Aktivitäten von Michael Blümelhuber dem Erzherzog in diesem Fall nicht weitergeleitet wurden.<sup>61</sup> Das zum Schluss gescheiterte Projekt von Otto Wagner für ein neues Museum unmittelbar neben der Karlskirche interessierte freilich auch den Protektor der Denkmalpflege.<sup>62</sup> Dvořáks zwiespältige Haltung in diesem Zusammenhang wurde von Aurenhammer schon ausführlich behandelt und zeigt uns „die zwei Herzen“ des Kunsthistorikers: Einerseits viel Lob für die moderne Architektur, andererseits die noch größere Achtung gegenüber dem Barockbau von Fischer von Erlach, der in seiner Gesamtwirkung keinesfalls gestört werden sollte.<sup>63</sup> Man darf nicht vergessen, dass der Architekt Karl Holey<sup>64</sup> zu dieser Zeit als Sekretär der ZK mit der Erstellung einer Liste von „a) Architekten, die für die Restaurierung der kaiserlichen

Schlösser namhaft gemacht wurden, b) Architekten, die hiefür außerdem noch in Betracht kommen und c) Architekten, mit denen die Militärkanzlei bereits in Fühlung getreten ist“. Hier waren überwiegend Männer verzeichnet, die keinen revolutionären Stil gepflegt haben (außer Otto Wagner, Otto Schönthal, Max Fabiani etc.).<sup>65</sup> 1912 wurde eine Straßenbahnlinie durch das Salzburger Neutor geplant und dieses Projekt regte Franz Ferdinand besonders auf und er äußerte sich folgendermaßen: „... der projektierten Trassenführung durch das Neutor (kann) nicht zugestimmt werden. [...] Die Trace (!), die Schafgotsch proponiert, ist famos und müsste mit allem Nachdruck bei dieser Trace geblieben werden. Dass das Neutor-Projekt wieder zum Leben kam, ist nur Schuld zweier Stellen: erstens Reichskriegsministerium, wo jedenfalls irgendein Genie-Feldwebel als Kunstmäzen oder Krobatin die entsetzliche Ideen hatten, dass man das Stück Verpflegungs-Magazin hergeben könne, und zweitens dieser Unglücks-Neuwirth, der wenig Kunstverständnis und vor allen nicht die geringste Energie gegen autonome Stellen besitzt und zu allem ja und Amen sagt. [...] Diese Neutor-Geschichte schlägt dem Faß den Boden aus, und soll ein Generalkonservator bis zu seinem letzten Blutstropfen um so etwas kämpfen, statt mit der Friedenspfeife nach Salzburg zu eilen und das Projekt dieses Gesindels von einem Gemeinderath gutzubeißen.“<sup>66</sup> 1912 ließ Franz Ferdinand den Verein für Heimatschutz in der

<sup>59</sup> Ibidem, S. 200. Siehe auch Anm. 2.

<sup>60</sup> Siehe Anm. 54.

<sup>61</sup> BRÜCKLER 2009 (wie Anm. 4), S. 221 f.

<sup>62</sup> Ibidem, S. 257.

<sup>63</sup> AURENHAMMER 1997 (wie Anm. 2), S. 29 ff. Siehe auch KUBEN 1993 (wie Anm. 3), S. 66 f. Unterschiedliche Auffassungen herrschten in der ZK bezüglich des Loos-Hauses auf dem Michaelerplatz in Wien. Hans Tietze verstand am meisten die Intentionen des revolutionären Architekten. Siehe KUBEN 1993 (wie Anm. 3), S. 62 ff.

<sup>64</sup> Karl Holey war der Autor einer hervorragenden Broschüre – HOLEY, K.: Ein Denkmalschutzgesetz für Österreich. In: *Flugschriften des Vereines zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs*, V. Wien 1911. Man kann festhalten, dass dieses gut illustrierte Heft ein (wenn auch nicht direkter) Vorgänger für Dvořáks *Katechismus der Denkmalpflege* gewesen ist. Holey beachtet die alten Stadtlandschaften als schützenswert: „Aber die Stadt, die den wehrhaften Gürtel in früheren Zeiten gegen den äußeren Feind nicht entbehren konnte, sie braucht sie

*heute noch und gerade dann, wenn sie im wirtschaftlichen Aufschwung, im Wachstum begriffen ist. Die großen Städte müssen heute daran denken, neue Gürtel anzulegen, um sich gegen den inneren Feind zu schützen; Wald- und Wiesengürtel werden geplant als Luftreservoir, als Schutz gegen die Stickluft, die das Leben ihrer Bewohner bedroht; und was sind die alten Befestigungsanlagen mit ihren von Bäumen bewachsenen Gräbern und Wasserläufen anderes als solche Grünanlagen, die ein gütiges Geschick den Bewohnern der alten Städte erhalten hat und die nicht erst mit großen Kosten geschaffen müssen werden.“* Vgl. auch SCARROCCIA 2009 (wie Anm. 1), S. 62-65.

<sup>65</sup> BRÜCKLER 2009 (wie Anm. 4), S. 321 ff. Das erste Mal wurde dieser Wunsch am 31. Juli 1911 geäußert. Ibidem, S. 239 ff. Es ist sehr interessant, dass ein offizieller Vertreter der ZK (Sekretär und Architekt) seine subjektiven Meinungen schriftlich formulieren durfte. Heute würde sich jeder Vertreter des Bundesdenkmalamt hüten, solche Charakterisierungen der derzeit tätigen Architekten z. B. dem Ministerium abzugeben.

<sup>66</sup> Ibidem, S. 274. Joseph Neuwirth stammte aus Böhmen wie Dvořák und war Generalkonservator in der ZK und Professor an der Technischen Hochschule Wien, wo er das Fach Denkmalpflege eingeführt hatte

Steiermark durch die ZK subventionieren<sup>67</sup> und 1913 Walter von Semetkowski aus dieser Organisation in die Denkmalbehörde übernehmen.<sup>68</sup> 1912 ersuchte die ZK den Bürgermeister von Wien, bei jedem Neu- und Umbau auf der Ringstraße ihre Fachmeinung einzuholen. Franz Ferdinand hatte diesen Wunsch voll unterstützt.<sup>69</sup> Im Juli dieses Jahres brachte die *Neue Freie Presse* einen Beitrag von Alois von Wurm-Arnkreuz, der den Durchbruch der Platzwand des Grabens an der Stelle des demolierten Trattnerhofes als „architektonische Katastrophe“ bezeichnete.<sup>70</sup> Dieser Artikel fand wie so viele andere den Weg in die Militärkanzlei des Thronfolgers. Sehr interessant ist der Fund von Brückler, in dem Franz Ferdinand Max Dvořáks begonnene „Städtebeschreibung“ 1912 vorläufig sistieren ließ.<sup>71</sup> Als im Februar 1913 eine Konferenz der Landeskonservatoren stattfand, wurden die brennendsten Probleme der ZK erörtert und die Wünsche der Militärkanzlei berücksichtigt. „Da das Zustandekommen eines Denkmalschutzgesetzes in absehbarer Zeit nicht zu erwarten ist, gibt sich Franz Ferdinand mit der kürzlich aufgetauchten Idee von Heimatschutzgesetzen in allen Kronländern sehr zufrieden.“<sup>72</sup>

Wohl kurz danach noch im selben Jahr übersandte Dvořák dem Erzherzog das zweite Kapitel des *Katechismus der Denkmalpflege* und er reagierte darauf in einem Telegramm am 12. April 1913: „Ich habe Ihr zweites Kapitel des ‚Katechismus der Denkmalpflege‘ gelesen und bin mit demselben vollkommen einverstanden. Der Stoff ist ganz in meinem Sinne behandelt und spreche ich Ihnen Meine vollste Anerkennung aus. Oberst Bardolff wird

*Ihnen in Meinem Auftrage in der Angelegenheit noch einige Eröffnungen machen. Erzherzog Franz.“*<sup>73</sup> Etwas später kamen Vorschläge des Thronfolgers hinsichtlich einer Verkürzung des Manuskriptes mit der Abratung der geplanten Kapitelgliederung. Dvořák arbeitete 1913 intensiv am Text und so konnte alles samt Fotos Ende des Jahres wiederholt, jetzt aber vollständig, dem Protektor vorgelegt werden. Im Sinne einer intensiven Wirkung wurde auf die Geschichte und die Organisation der Denkmalpflege verzichtet. Franz Ferdinand hat handschriftlich notiert: „Ausgezeichnet. Ja sehr gut! Mit Beschleunigung alles ausführen! Dann in Massen ausgeben, z. B. allen Gemeinderäten in Städten, Bürgermeistern, Konsistorien, etc. Dazu kann [man] schon (viel?) Geld verwenden, da dies mehr nützt als alles nachträgliche Jammern.“<sup>74</sup> Pflichtexemplare für Ämter und Übersetzungen für die verschiedenen Nationalitäten in den Kronländern waren geplant. Unerwartet kam die Ermordung des Thronfolgers in Sarajewo und das Werk Dvořáks konnte erst 1916 erscheinen.

Noch einige in unserem Zusammenhang wichtige Tatsachen am Ende der hier behandelten Periode (1909 – 1914): Franz Ferdinand hat angeordnet, dass „populäre Vorträge“ über die Denkmalpflege und Heimatschutz durch die Organe der ZK gehalten werden sollten.<sup>75</sup> Trotz der rasch fortgeführten Österreichischen Kunsttopographie – die an sich auch eine pädagogische Mission erfüllen sollte<sup>76</sup> – waren die Sparmaßnahmen in der Militärkanzlei immer wieder ein vordringliches Thema der Denkmalpflege. Adjutant Bardolff hat ausgerechnet, dass mit dem

<sup>67</sup> Ibidem, S. 295.

<sup>68</sup> Ibidem, S. 357.

<sup>69</sup> Ibidem, S. 306.

<sup>70</sup> Ibidem, S. 315.

<sup>71</sup> Ibidem, S. 335. Wahrscheinlich aus finanziellen Gründen. Es ist zu vermuten, dass diese Stadtbeschreibungen eine Vorarbeit für den *Katechismus* waren; das Manuskript ist dem Verfasser nicht bekannt.

<sup>72</sup> Ibidem, S. 347. Dazu parallel wurde die bestehende Organisation der ZK präzisiert und festgehalten, dass „1) Die Aufgabe der Generalkonservatoren besteht nicht nur in der Beaufsichtigung konkreter Angelegenheiten, sondern auch in der Inspizierung des Zustandes der Denkmalpflege im Allgemeinen. 2) Häufige stichprobenartige

*Untersuchungen. 3) Gemeinsame Erhebungen der Generalkonservatoren mit den wissenschaftlichen und technischen Beamten.“* – Ibidem.

<sup>73</sup> Zu dieser Zeit war geplant, dass der *Katechismus* aus fünf Kapiteln bestehen sollte: 1. Kurze Geschichte der Denkmalpflege; 2. Grundsätze der Denkmalpflege; 3. Konkrete Beispiele und Aufgaben der Denkmalpflege; 4. Organisation der Denkmalpflege; 5. Schluss, Zusammenstellung praktischer Ratschläge. Vgl. BRÜCKLER 2009 (wie Anm. 4), S. 348 ff.

<sup>74</sup> Ibidem, S. 350.

<sup>75</sup> Ibidem, S. 362.

<sup>76</sup> HAJÓS, G.: Riegls Gedankengut in Dvořáks Einleitung zur Österreichischen Kunsttopographie. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 28, 1974, Nr. 3, S. 138–143.

gleichen Tempo wie bis 1913 noch 260 Jahre für die Erstellung von 370 Bänden notwendig sein werden, bis das gesamte Gebiet der Österreichischen Monarchie vollständig abgedeckt ist.<sup>77</sup>

Der Schutz von Denkmalensembles wurde weiterhin als wichtige Aufgabe der ZK beachtet, wie z. B. im Fall des Spielberges in Brünn<sup>78</sup> oder des Marktplatzes in Böhmisches Krummau.<sup>79</sup> Franz Ferdinand war auch vehement dagegen, dass der Donner-Brunnen aus verkehrstechnischen Gründen vom Neuen Markt auf einen anderen Platz bei der Wollzeile verlegt werden sollte, denn damit würde das historische Bild dieses Wiener Platzes endgültig zerstört.<sup>80</sup> Als eine der letzten diesbezüglichen Aktivitäten des Thronfolgers war der Einsatz, mit dem er die Erhaltung des Ortsbildes von Vranjic bei Spalato in Dalmatien forderte. Es konnte schließlich verhindert werden, dass die dortige kleine Bucht mit Zement der nahe liegenden Fabrik zugeschüttet wurde.<sup>81</sup>

Es waren freilich in der Korrespondenz zwischen Erzherzog Franz Ferdinand und der Zentral-Kommission die Restaurierungsfragen einzelner Objekte eindeutig in der Mehrzahl, aber das Ziel dieser Abhandlung ist es, die „*endgültige Vermählung von Denkmalpflege und Heimatschutz*“ zu untersuchen.<sup>82</sup> Der überwiegende Teil des *Katechismus der Denkmalpflege*<sup>83</sup> von Max Dvořák wurde auch den Konservierungs- und Restaurierungsfragen der Kunstwerke gewidmet, dieser wurde jedoch immer vom Wunsch geleitet, auch die Gesamtheit verschiedenster Objekte nie aus den Augen zu verlieren. So lesen wir in der Einleitung: „*Breitspurige solide Bürgerhäuser ohne falsche und überflüssige Verzierungen*

*und doch schmuck, alle mit Laubgängen versehen und in der Höhe beschränkt, schlossen sich daran, bescheiden dem Gesamtbilde des Platzes sich unterordnend, das in seiner geschlossenen Einheit trotz der verschiedenen Entstehungszeit der Häuser in jedem kunstsinnigen Beschauer die Empfindung einer künstlerischen Harmonie und in jedem empfindsamen Menschen überhaupt ähnliche Gefühle, wie die trauten Räume eines alten Familienhauses, hervorrufen musste.*“<sup>84</sup> Dvořák appelliert leidenschaftlich an die allgemeine Bildung des Geistes und des Charakters, an das familiäre Gefühl in Respekt zu den Ahnen. Habsucht und Betrug im Antiquitätenhandel werden bekämpft und missverstandene Fortschrittsideen als Hauptfeind der Denkmalpflege genannt. Er geißelt auch die Großstädte der Gründerzeit: „*Die Riesenstädte der Gegenwart gestalten sich aber immer mehr zu Erwerbszentren, in denen mehr oder weniger schonungslos das meiste von dem, was sich aus der Vergangenheit erhalten hat, den heutigen Erwerbsbedingungen, wie Verkehrsmitteln und Verkehrswegen, Geschäfts- und Warenhäusern, billigen Massenquartieren, geopfert wird.*“<sup>85</sup> Diese plakative Sprache wurde im ganzen I. Teil als ein Crescendo durchgehalten und muss der Gefühlsstruktur und Ausdrucksweise von Franz Ferdinand drei Jahre vor dem Erscheinen voll entsprochen haben. Die Beschreibung der Wertigkeit des „alten Kunstbesitzes“ wird (außer Kunst und Geschichte) mit den Begriffen Natur und Heimat unterstützt. Die positiven Eindrücke „*können der verschiedensten Art sein. Sie können auf dem allgemeinen Kunstwert der Denkmäler beruhen, auf ihrer Wirkung in der Landschaft, auf ihrem Zusammenhange mit einem Ortsbilde, auf den Erinnerungen, die sich an sie knüpfen, oder auf den Altersspuren, die sie adeln und zugleich im Beschauer Vorstellung vom*

<sup>77</sup> BRÜCKLER 2009 (wie Anm. 4), S. 376 f. Bis 2009 waren 56 Bände und ein Arbeitsheft der ÖKT fertiggestellt.

<sup>78</sup> Ibidem, S. 415.

<sup>79</sup> Ibidem, S. 419.

<sup>80</sup> Ibidem, S. 450.

<sup>81</sup> Ibidem, S. 470 f.

<sup>82</sup> Zitat von Paul Clemen auf der ersten Tagung von Denkmalpflege und Heimatschutz 1911 in Salzburg, Clemen wörtlich: „*Diese neue gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz steht unter dem Eindruck der nun endgültig vollzogenen Vermählung*

*von Denkmalpflege und Heimatschutz.*“ Man darf nicht vergessen, dass Clemen sehr aktiv an der Arbeit des 1906 gegründeten „Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz“ mitgearbeitet hat. Vgl. HELLBRÜGGE 1991 (wie Anm. 6), S. 111.

<sup>83</sup> DVOŘÁK, M.: *Katechismus der Denkmalpflege*. Wien 1916. Die Frage, ob Dvořák nach dem Tod von Franz Ferdinand noch Änderungen im Buchtext vorgenommen hat, kann schwer beantwortet werden. Hier befinden sich sechs Kapitel und eine solche Untergliederung wollte der Thronfolger nicht.

<sup>84</sup> Ibidem, S. 1 f.

<sup>85</sup> Ibidem, S. 15.

Werden und Vergeben erwecken.“<sup>86</sup> Der Schlusssatz des II. Kapitels lautet: „Man verarmt ihr Leben, wenn man ihre Umgebung künstlerisch verarmt, und löst die engsten Bande, die sie sonst mit der Heimat verbunden haben.“<sup>87</sup> Berühmt wurde in diesem Sinn Dvořáks Satz: „Und das Geringe bedarf da oft mehr des Schutzes als das Bedeutende.“<sup>88</sup> Das war sicherlich eine Absage an die Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts, als Schlösser und Dome etc. im Vordergrund des Interesses standen. „Die Wirkung der alten Denkmäler auf die Phantasie und das Gemüt beruht nicht auf einem Stilgesetz, sie wird hervorgerufen durch die konkrete Erscheinung, die sich aus einer Verbindung allgemeiner Kunstformen mit lokaler und persönlicher Eigenart, mit der ganzen Umgebung und mit alledem, wodurch die geschichtliche Entwicklung das Denkmal zum Wahrzeichen dieser Umgebung erhoben hat, zusammensetzt.“<sup>89</sup> Bei den „Allgemeinen Pflichten“ wird immer wieder auf die „Heimatliebe“, und den „heimatlichen Boden“ hingewiesen. Die Werke der alten Kunst „müssen als ein lebendiger, integrierender Teil unseres Wesens, unseres Werdeganges, unserer Heimat, unserer nationalen und europäischen Kultur, unserer geistigen und ethischen Errungenschaften und Prärogativen empfunden und so hoch gehalten werden, wie die Schätze der sprachlichen und literarischen Entwicklung, deren Widerspiel sie bilden.“<sup>90</sup> Man könnte mit Recht fragen, ob Riegls zeitlich definierter „Alterswert“ zum räumlichen Begriff der „Heimat“ umgewandelt worden ist?<sup>91</sup>

Ganz bedeutend – und kein Rückschritt im Vergleich zu Riegls Denkmalphilosophie<sup>92</sup> – ist die Abhandlung vom Orts- und Stadtbild am Ende des *Katechismus*. Nach Dvořák sollte man nicht Altes nur wegen des Neuen zerstören; man ändere ohne zwingenden Grund nicht die alten gewachsenen Anlagen; Stadtmauer, Stadttore, Türme und Bildsäulen sind häufig der Abbruchgefahr ausgesetzt; der

Verkehr sollte kein Grund für Vernichtungen sein; „man öffe nicht Großstädte nach“; neue öffentliche Gebäuden sollten einfach gehalten werden; man sollte darauf achten, dass Neubauten dem alten Ortsbild untergeordnet werden und schließlich schone man die Vegetation, die das alte Ortsbild „malerisch“ macht. Diese Forderungen waren der Praxis eines kunstgeschichtlichen Generalkonservators entsprungen, die wesentlich länger dauerte als der durch den frühen Tod jäh abgebrochene denkmalpflegerische Lebensabschnitt Riegls.

### Die Heimatschutzbewegung im wilhelminischen Deutschland und im habsburgischen Österreich (vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg)

Die Verklammerung von Denkmalpflege mit dem Heimatschutz wurde schon von Norbert Huse 1984 mustergültig analysiert und er hielt fest, dass die Zeitschrift *Die Denkmalpflege* ihre Leser 1904 auf eine neue Bürgerbewegung aufmerksam gemacht hatte. Ziel des deutschen Bundes Heimatschutz war es „deutsches Volkstum ungeschädigt und unverdorben zu erhalten und, was davon unzertrennlich ist: die deutsche Heimat mit ihren Denkmälern und der Poesie ihrer Natur vor weiterer Verunglimpfung zu schützen.“<sup>93</sup> Man darf zu dieser Zeit noch nicht die verhängnisvolle Bedeutung des Wortes „deutsch“ sehen, auch Riegl sprach polemisch mit Dehio von der „deutschösterreichischen Nationalität“, die er in der Wertschätzung der Denkmale (in diesem Fall einige alte durch den Bahnbau gefährdete Bürgerhäuser in der Wachau) nicht als eine wesentliche und vor allem nicht als letzte Stufe im Denkmalkultus betrachtete.<sup>94</sup> Im Gegensatz zu Deutschland war es im Vielvölkerstaat der Öster-

<sup>86</sup> Ibidem, S. 22.

<sup>86</sup> Ibidem, S. 23.

<sup>88</sup> Ibidem, S. 24.

<sup>89</sup> Ibidem, S. 27 f.

<sup>90</sup> Ibidem, S. 38.

<sup>91</sup> HAJÓS 2005 (wie Anm. 1), S. 93 f.

<sup>92</sup> BACHER 1995 (wie Anm. 7), S. 40.

<sup>93</sup> HUSE 1984 (wie Anm. 6), S. 151.

<sup>94</sup> BACHER 1995 (wie Anm. 7), S. 222. Im Gegensatz zu Dehio war Riegl der Meinung, dass das der Drang, diese Objekte zu erhalten, sich nicht zum bestimmten Ort oder zur bestimmten Geschichte binden lässt, sondern „an der Anschauung des Alten an und für sich“ überall in der Welt zu empfinden ist (er bringt die Lauben in Trient und den Palastviertel in Spalato als nicht „deutschösterreichische“ Beispiele für die Untermauerung seiner Argumentation).

reichischen Monarchie leichter, sich freizuhalten vom immer stärker werdenden deutschen Nationalismus der Heimatschutzbewegung im wilhelminischen Reich. Dort herrschte nach der Reichsgründung von 1871 durch die rasche Industrialisierung eine zunehmende Angst als Reaktion auf die rapiden Umgestaltungen in Stadt und Land. Friedrich Achleitner: „Heimat war von vornherein ein brisanter kulturpolitischer Begriff, entstanden aus dem Bewusstsein des Verlustes einer wie immer richtig oder falsch interpretierten heilen Welt. Heimat entstand also in der Polarität von national und international, rational und irrational, Handwerk und Industrie, Kleinstadt/Dorf und Großstadt, Natur und Dekadenz, gesund und krank, Tradition und Fortschritt, sozialer Geborgenheit und anonymer Massengesellschaft. Heimat war eine überschaubare tradierte Welt. Dem Großstädter wurde sie rundweg abgesprochen.“<sup>95</sup> „Heimat“ war als sehr komplexer und widersprüchlicher Begriff im ursprünglichen Sinne des Wortes ein Rechts- und Eigentumsbegriff, der dann im Verlauf des 19. Jahrhunderts zum Paradoxon der „antimodernen Modernität“ vom Objekt der Rechtssprechung zum Gegenstand des subjektiven Empfindens wurde,<sup>96</sup> in einer Zeit, wo „Erfahrungsraum“ und „Erfahrungshorizont“ der bürgerlichen Gesellschaft auseinandergefallen sind.<sup>97</sup> „In der Tat lässt sich feststellen, dass der utopische Gehalt der gesellschaftspolitischen Ideen des 19. Jahrhunderts umso größer wird, je weniger die Welt der Erfahrungen Identitäten zu stiften im Stande ist.“<sup>98</sup> Initialwerke waren in diesem Zusammenhang Wilhelm Heinrich Riehls *Naturgeschichte des deutschen Volkes* und *Land und Leute* (1861), wo die industriellen Lebensformen wie z. B. die „Mietkasernen“ als antifamiliäre Erscheinungs-

formen im Gegensatz zu Land heftig kritisiert und bekämpft wurden.<sup>99</sup> Wie Huse schreibt: „... auch die Denkmalpfleger [begründeten] ihre Kritik im wesentlichen nicht gesellschaftlich oder politisch, sondern ästhetisch und moralisch. Nicht selten ist die behauptete Hässlichkeit des Neuen das wichtigste und oft auch das einzige Argument für die Erhaltung des Alten. Die Ursachen werden, wie schon von Pugin und Ruskin, im Moralischen gesucht und damit mehr bei den Symptomen als bei den Ursachen.“<sup>100</sup> J. Reimers schrieb im Handbuch für die Denkmalpflege 1899: „An den alten Denkmälern der Vergangenheit hat sich unser Volk aufgerichtet nach seiner schwersten Zeit, an den Denkmälern der Vergangenheit rankte die Liebe zur engeren Heimat empor und erwuchs so aus ihr die Liebe zum gesamten deutschen Vaterlande. Und der Boden, der hier bereitet wurde, auf dem die Liebe zum Vaterlande erwachsen konnte, das war zugleich der Boden, auf dem die Denkmalpflege erwachsen ist.“<sup>101</sup> Hartung analysierte sehr differenziert die Verklammerung von Denkmalpflege und Heimatschutz: „Die Ursachen konservativer Zivilisationskritik gegen kapitalistische Produktionsweise, Massengesellschaft und staatlichen Zentralismus, die sich in der romantisierenden bildungsbürgerlichen Reformbewegung der Jahrhundertwende ausdrückten, sind mit diesen Hinweisen nur grob zu umreißen. Zu dem Protestpotential zählten so unterschiedliche Strömungen und Zusammenschlüsse wie die schon Mitte der neunziger Jahre aufkeimende Heimatkunstbewegung, der 1902 von dem Dresdner Literaten Ferdinand Avenarius gegründete Dürerbund, die sog. ‚Lebensreformbewegung‘ mit den bereits 1888 von Adolf Damaschke initiierten konservativen ‚Bund deutscher Bodenreformer‘ und der Gartenstadtbewegung, die von Steglitz ausgehende Wandervogelbewegung, die von Heinrich Sohnrey ins Leben gerufene ‚Ländliche Heimats- und

<sup>95</sup> ACHLEITNER, F.: Gibt es einen mitteleuropäischen Heimatsstil? (oder: Entwurf einer peripheren Architekturlandschaft). In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 43, 1989, Nr. 3-4, S. 165 ff., hier S. 165.

<sup>96</sup> TSCHOFEN, B.: Heimat/Schutz: Bloß eine andere Moderne? Aufsatz bei einer Tagung in Österreich. [o. J., o. O.] [um 2010]. In: <http://baukultur-steiermark.at/archiv/symposium-nac>.

<sup>97</sup> KOSELLECK, R.: Erfahrungsraum und Erfahrungshorizont. In: KOSELLECK, R.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M. 1979, S. 349-375. Vgl. auch LIPP, W.: Heimat in der Moderne. Quelle, Kampfplatz und Bühne von Identität. In: WEIGAND, K. (Hrsg.): *Heimat. Konstanten und Wandel im 19./20. Jahrhundert. Vorstellungen und Wirklichkeit*. München 1997, S. 51-72.

<sup>98</sup> TSCHOFEN (wie Anm. 96), S. 2.

<sup>99</sup> HAJÓS, G.: Die „Verhüttelung“ der Landschaft. Beiträge zum Problem Villa und Einfamilienhaus seit dem 18. Jahrhundert. In: *Landhaus und Villa in Niederösterreich 1840 – 1914*. Wien 1982, S. 9-56; HAJÓS, G.: Heimatschutz und Umweltschutz – Kritik an einer biologistischen Ästhetik. In: *Beiträge zur historischen Sozialkunde*, 13, 1983, Nr. 3, S. 96-101.

<sup>100</sup> HUSE 1984 (wie Anm. 6), S. 152 f.

<sup>101</sup> HARTUNG, W.: Denkmalpflege und Heimatschutz im wilhelminischen Deutschland 1900 bis 1913. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 43, 1989, Nr. 3-4, S. 173-181, hier S. 174.

*Wohlfahrtspflege‘ und schließlich als Sammlungsbewegung der ‚Heimatschutz‘, der sich 1904 mit dem Bund Heimatschutz einen Reichsverband schuf.*<sup>102</sup>

Diese Phänomene und Ereignisse ließen den Kunsthistoriker Max Dvořák sicherlich nicht unberührt und es wird zu klären sein, ob er einer von der Heimatschutzbewegung Getriebener oder Einer gewesen ist, der deren Ideen in Österreich mit großer Lust (oder aus Verzweiflung) propagiert hatte. Es muss ihm spätestens 1911, aber wahrscheinlich schon früher (durch die Berichte der deutschen Denkmaltage) klar gewesen sein, dass die Heimatschutzgesetzgebungen in den einzelnen Ländern für die Denkmalpflege von großem Nutzen gewesen waren. Wie oben schon angeführt, unterstützte auch der Thronfolger Franz Ferdinand diese „antimodernen Reformbewegungen“.<sup>103</sup>

Vorher sollte aber ein bisher wenig beachtetes Phänomen bei der Entstehung des „modernen Denkmalkultus“ untersucht werden, nämlich die Rolle des Naturschutzes als eine Sichtweise, die zur Anerkennung und Akzeptanz des „gewachsenen“ Kunstwerkes in der neuen Restaurierungstheorie entscheidend beigetragen hat.<sup>104</sup> Die wichtigsten Persönlichkeiten waren in diesem Zusammenhang Ernst Rudorff, Hugo Conwentz und Paul Schultze

Naumburg, die in Deutschland schon vor Riegl und Dvořák die Verbundenheit von Natur und Kunst in den Vordergrund der Schutzbestrebungen gestellt haben. Rudorff untersuchte das Verhältnis Natur und Mensch und prägte die Begriffe „Naturschutz“ (1888) und „Heimatschutz“ (1897), Conwentz begründete 1904 die Naturdenkmalpflege. Schultze Naumburg gab seine „Kulturstudien“, die (ab 1902) in vielen Bänden erschienen waren und in Deutschland eine enorme Breitenwirkung erreicht haben und eine Publikation mit dem Titel *Die Entstellung unseres Landes* heraus (1908).<sup>105</sup> Auch die von Dvořák im *Katechismus* benutzte Methode „Beispiel“ und „Gegenbeispiel“ wurde von Schultze-Naumburg erstmals verwendet.<sup>106</sup>

Von allen deutschen Vertretern dieser neuen Ideen war Ernst Rudorff der wortgewaltigste. 1880 schrieb er im 25. Band der *Preussischen Jahrbücher*: „Das Malerische und Poetische der Landschaft entsteht, wo ihre Elemente zu zwangloser Mischung verbunden sind, wie die Natur und das langsame Walten der Geschichte sie hat werden lassen. Je plötzlicher und gewaltsamer eine abstrakte Theorie diesem Gewordenen aufgezwängt wird, je mathematischer sie verfährt, je radikaler sie die Scheidung jener Elemente in einzelne Kategorien vollzieht, die einem bestimmten praktischen Zweck dienen, umso sicherer vernichtet sie auch die Physiognomie, allen Reiz individuellen Lebens.“<sup>107</sup> Es war wohl ein umfassender

<sup>102</sup> Ibidem, S. 174 f.

<sup>103</sup> Zur allgemeinen Problematik siehe KLUETTING, E.: *Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung*. Darmstadt 1991. Hartung resümierte: „Fest steht, dass zwischen Denkmalschutz und Heimatschutz in der kurzen Phase zwischen der Jahrhundertwende und dem Ersten Weltkrieg hinsichtlich der geistigen Grundlagen wie auch personell und organisatorisch eine weitreichende Deckungsgleichheit bestand, wie sie in der obneben eng miteinander verflochtenen Szene konservativer Reformbestrebungen dieser Epoche nicht ihresgleichen fand.“ – HARTUNG 1989 (wie Anm. 101), S. 181.

<sup>104</sup> Schon Riegl wies auf die Natur- und Tierschutzbestrebungen hin, die mit der modernen Denkmalpflege wesensverwandt gewesen sind: „Aus welchen Tiefen der menschlichen Psyche der moderne Denkmalkultus hervorgegangen ist, entzieht sich der Erörterung an dieser Stelle. Es genüge hierfür bloß der Hinweis, dass er mit anderen echt modernen altruistischen Bestrebungen, die nicht das objektive Wohl des Menschen selbst betreffen, wie zum Beispiel mit den Tierschutzbestrebungen, aus einer Wurzel entsprossen ist. Dieser Zusammenhang wird durch die seit neuestem entfesselte Agitation für den Schutz der Naturdenkmäler besonders deutlich enthüllt.“ Vgl. BACHER 1995 (wie Anm. 7), S. 204. Riegl weist auch darauf hin, dass die Naturliebe nicht in eine „uferlose Gefühlsduselei“

ausarten dürfe (man denke hier an Dvořáks Warnung vor einer oberflächliche Heimatliebe für „eisenumsponnene Mauern“ – aber trotzdem, so Riegl weiter, in maßvollen Grenzen verdient der Naturschutz „die ernsteste Berücksichtigung“. An einer anderen Stelle schreibt er: „Der Kultus der Naturdenkmale ist der alleruninteressierteste: er verlangt von uns Lebenden mitunter Opfer für ein lebloses Naturding. So sehen wir den modernen Denkmalkultus immer mehr dahin drängen, das Denkmal nicht als Menschenwerk, sondern als Naturwerk zu betrachten... Tierschutzbestrebungen und Denkmalschutzbestrebungen sind im Grunde aus ein und derselben Wurzel hervorgegangen.“ Vgl. BACHER 1995 (wie Anm. 7), S. 223. Diese auf den ersten Blick merkwürdig erscheinenden Feststellungen münden in die zwingende Akzeptanz des „Alterswertes“, der weder mit nationalem Stolz (siehe dazu Dvořáks Kritik, Anm. 41), noch mit der allgemeinen menschlichen Kultur, sondern nur mit den universellen Entwicklungsgesetzen der Natur zu tun haben.

<sup>105</sup> HUSE 1984 (wie Anm. 6), S. 154 ff.

<sup>106</sup> SCARROCCIA 2009 (wie Anm. 1), S. 62.

<sup>107</sup> SCHÖNICHEN, W.: *Naturschutz, Heimatschutz – ihre Begründung durch Ernst Rudorff, Hugo Conwentz und ihre Vorläufer*.

Angriff gegen die materialistischen und mechanistischen Erklärungsversuche der Entwicklungsidee in den verschiedenen Geschichtstheorien des 19. Jahrhunderts (sowie auch gegen die Kunsttheorie z. B. bei Gottfried Semper,<sup>108</sup> dessen Name in diesem Zusammenhang zwar nicht erwähnt wurde, seine Ablehnung jedoch im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert schon sehr verbreitet war). Rudorff weiter: „Mit der Natur und den Denkmälern der Geschichte, die in gewissem Sinne, soweit sie malerisch und poetisch wirken, als ein Stück Natur gelten können, wird heutzutage ein eigentümliches Doppelspiel getrieben.“ Deshalb wünschte er sich schon 1880, dass „ein öffentlicher Schutz für das in unserem Sinne Schöne“ geschaffen werden müsste.<sup>109</sup> Hugo Conwentz verlangte 1904, dass den Naturdenkmälern (wobei er in diesem Zusammenhang z. B. die Baumalleen oder die Parkanlagen der kulturellen Denkmalpflege zugeordnet hatte) „eine ähnliche Fürsorge zuteil werden [sollte], wie sie schon lange an den Denkmälern frühzeitiger Kunst erfolgreich geübt wird.“<sup>110</sup> Es begegnet uns in diesem Zusammenhang ein merkwürdiger Umkehrprozess: Hat die Idee der schützenswerten Landschaft bzw. Natur zur Modernisierung des Denkmalbegriffes um 1900 beigetragen, so wird die herkömmliche Denkmalpflege seit dem 19. Jahrhundert als Vorbild der modernen Naturdenkmalpflege betrachtet. In der Heimatschutzbewegung waren dann diese beiden Ideale und Methoden in einer unzertrennbaren Einheit verbunden.

In der Praxis forderte Rudorff die Auflockerung der Großstädte mit Gärten und Einzelheimen. In diesem Zusammenhang gehen diese Reformvorschläge freilich auf England zurück, wo die frühen Romantiker des Landschaftsgartens (wie etwa Humphry Repton) die malerische Bedeutung der ungestörten Dorfbilder schon im späten 18. Jahrhundert erkannt haben.<sup>111</sup> Auch dort entstand von etwa 1860 bis in die neunziger Jahre eine neue Vorliebe für „Old England“, eine Verherrlichung der vorindustriellen Gesellschaft.<sup>112</sup> Der Begriff der materiellen „Authentizität“ – der wichtigste Aspekt in der modernen Denkmalpflege – wurde ebenfalls in England zuerst in der „Arts and Crafts“ Bewegung (von Ruskin<sup>113</sup> bis Morris) diskutiert.<sup>114</sup> Die Gartenstadtbewegung (unter der Federführung von Raymond Unwin) und im speziellen der Wiener Camillo Sittte mit seinen Planungen für unregelmäßig angeordnete Stadtteile<sup>115</sup> haben eine große Wirkung auf die Heimatschutzbewegung und auf eine generelle Akzeptanz der alten Städte und Dörfer ausgeübt.<sup>116</sup> Der Kampf um diese Werte war allerdings auf dem Kontinent in der industriellen Gründerzeit sehr schwer und so hielt Rudorff 1892 einen Vortrag mit dem Titel „Schutz der landschaftlichen Natur und der geschichtlichen Denkmäler Deutschlands“.<sup>117</sup> Es ist also kein Wunder, dass Oskar Hossfeld schon 1900 in der 1899 gegründeten Zeitschrift *Die Denkmalpflege* festhielt, „dass die Denkmalpflege sich nicht nur

Stuttgart 1954, S. 142. Zum Werk von Rudorff siehe auch (und sehr ausführlich) KNAUT, A.: Ernst Rudorff und die Anfänge der deutschen Heimatsbewegung. In: KLUETING 1991 (wie Anm. 103), S. 20-49.

<sup>108</sup> RIEGL, A.: *Die Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin 1893, Vorwort.

<sup>109</sup> HUSE 1984 (wie Anm. 6), S. 161 und 163.

<sup>110</sup> Ibidem, S. 166.

<sup>111</sup> HAJÓS, G.: Der Englische Landschaftsgarten und die Kulturlandschaft – ein Versuch über die Genese ihrer ästhetischen Rezeption. In: HAJÓS 2000 (wie Anm. 54), S. 64-72.

<sup>112</sup> MUTHESIUS, S.: Die Diskussion über „Restoration“ und „Preservation“ sowie die Bewegung „Vernacular Revival“ im England der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 43, 1989, Nr. 3-4, S. 170-173, hier S. 171.

<sup>113</sup> RUSKIN, J.: *The Seven Lamps of Architecture* [1849]. London 1899, S. 339: „For, indeed, the greatest glory of a building is not in its stones, nor in its gold, his glory is in its Age...“ Ruskin spielte in der Auseinandersetzung zwischen dem Zisterzienserpater Wilhelm Anton Neumann und dem Ordinarius der Kunstgeschichte Alois Riegl in der Frage der künftigen Gestaltung der Fassade des Wiener Stephansdomes 1902 noch immer eine wichtige Rolle. Vgl. dazu HAJÓS, G.: Das „originale“ Denkmal und der Wiener Liberalismus im XIX. Jahrhundert. In: *Beiträge zur Denkmalkunde. „Tilman Breuer zum 60. Geburtstag“*. Hrsg. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. München 1991.

<sup>114</sup> MUTHESIUS 1989 (wie Anm. 112), S. 172.

<sup>115</sup> SITTE, C.: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Wien 1889.

<sup>116</sup> HUSE 1984 (wie Anm. 6), S. 156 f.

<sup>117</sup> SCHÖNICHEN 1954 (wie Anm. 107), S. 152.

auf Kunst- und Kulturwerke im höheren Sinn zu erstrecken hat, sondern dass sie ihre Wirksamkeit auch auf den Schutz von Bau- und sonstigen Kunstwerken ohne besondere geschichtliche Bedeutung und ohne Schmuck- oder höher organisierte Kunstform ausdehnen, dass sie sich auch einer gefährdeten Landschaft, eines bedrohten Ortsbildes annehmen, kurz, dass sie Heimatschutz im vollen Sinne dieses Wortes sein soll.<sup>118</sup> Diese Veränderung des Denkmalsbegriffs war nach einer weit entwickelten stilpuristischen Methode des 19. Jahrhunderts (Viollet-le-Duc) nicht einfach. Schon 1900 hielt jedoch Paul Clemen einen Vortrag am Lübecker Kunsthistorikerkongress für die kunstgeschichtliche (und nicht nur architektonische) Betrachtungsweise in der Denkmalpflege und stellte fest: „Wenn wir die Architekten brauchen für die thätige, positive Denkmalpflege, so brauchen wir die Mitarbeit der kunstgeschichtlichen Gelehrten eben, um mitunter Arbeiten zu verhindern, um eine negative und einschränkende Denkmalpflege vorzunehmen. Je weniger gearbeitet wird, umso besser ist es für die Denkmäler. Erhalten, nicht wiederherstellen – das würde von kunstgeschichtlicher Seite an vorderster Stelle zu fordern sein.“<sup>119</sup> Während die Heimatschutzbewegung flexibler gewesen ist, um leichter neue Ziele in ihre Aktivitäten zu integrieren, war die traditionelle Denkmalpflege mit den älteren Geschichtswissenschaften verbunden und konnte mit ihren herkömmlichen Methoden „Wirkungen, Empfindungen und auch soziale Aspekte“ nicht erfassen.<sup>120</sup> Riegl war zunächst der einzige, der 1903 diese Fragen im „Modernen Denkmalkultus“ zu beantworten und wirksam werden lassen versuchte.<sup>121</sup> Sein Werk wurde jedoch in der Zeitschrift *Die Denkmalpflege* nur mit einigen Zeilen vorgestellt.<sup>122</sup> Dafür wurde aber ein Artikel des Berliner Oberbaudirektors und Konservators Spieker mit dem Titel „Pflichten der Denkmalpflege“ aus 1885

im ersten Jahrgang des genannten Organs 1899 wieder abgedruckt, in dem es hieß: es läge „oft gerade im Zusammentreffen der Erzeugnisse verschiedener Zeiten neben dem geschichtlichen noch ein besonderer malerischer Reiz, den man nicht der trockenen Schablone einer angeblichen Stilreinheit zum Opfer bringen darf.“<sup>123</sup> Inwieweit diesem Autor die Arbeiten von Rudorff bekannt waren, sei dahin gestellt, sicher ist nur, dass Denkmale und Landschaft erstmals als „gewachsene“ Gesamtheiten schon in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts schutzwürdig beachtet wurden. Die Diskussionen um den neuen Denkmalsbegriff liefen in Deutschland weniger auf der Ebene der Theorie, sondern vielmehr im Rahmen der Denkmalkunde und der restauratorischen Praxis. Erst allmählich wurde der Denkmalsbegriff mithilfe des Heimatbegriffs in der Praxis auf viele Dinge ausgedehnt, die im früheren 19. Jahrhundert mit Kunstdenkmalpflege nichts zu tun hatten. Und so kam dem Wort „erhalten“ eine größere Bedeutung als „restaurieren“ zu. Es war ein relativ kurzer Weg, den die Denkmalpflege seit der Diskussion zwischen Paul Tornow sowie den Anhängern der „stiltreuen“ Wiederherstellungen und den Wegbereitern der Moderne, Cornelius Gurlitt, Paul Clemen und Georg Dehio an den Tagen der Denkmalpflege zwischen 1900 und 1911 durchmachen musste.<sup>124</sup>

Bei Dvořáks Beurteilung (auch) als Vertreter der Moderne in der Denkmalpflege darf die bahnbrechende Rolle von Gurlitt in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden:<sup>125</sup> Mit seiner *Geschichte des Barockstiles* (1887) und *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts* (1899) hatte er ein Fundament geschaffen, das geeignet war, zwischen dem Neuen und dem Alten eine Brücke zu schaffen. Er schreibt rückblickend

<sup>118</sup> WOHLLEBEN 1989 (wie Anm. 6), S. 11 (aus *Die Denkmalpflege. Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz*, 1900, Nr. 6, S. 41).

<sup>119</sup> Ibidem, S. 52.

<sup>120</sup> Ibidem, S. 14.

<sup>121</sup> Den Begriff „Heimat“ oder „Heimatschutz“ nahm Riegl nie in den Mund, obwohl diese in seiner Zeit allgemein bekannt waren. Wahrscheinlich sah er in diesem Phänomen Natur- und Tierschutz, vgl. Anm. 107. Vgl. auch BAKOŠ, J.: Denkmale und Ideologien. In: LIPP, W. (Hrsg.): *Denkmal*

– Werte – Gesellschaft. Zur Pluralität des Denkmalsbegriffs. Frankfurt – New York 1993, S. 347–361, hier S. 351.

<sup>122</sup> WOHLLEBEN 1989 (wie Anm. 6), S. 17.

<sup>123</sup> Ibidem, S. 31.

<sup>124</sup> Hellbrügge zitiert in diesem Zusammenhang Oechelhäuser Rede im Jahr 1912 beim zweiten Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz in Halberstadt. Vgl. HELLBRÜGGE 1991 (wie Anm. 6), S. 121.

<sup>125</sup> SCARROCCHIA 2009 (wie Anm. 1), S. 205.



vom ersten Tag der Denkmalpflege im Jahr 1900. „Mein Bestreben war dabei, den zum Denkmalschutz berufenen Fachmann die Erkenntnis zu übermitteln, dass gerade hier sich die Unmöglichkeit am deutlichsten zeige, im Geiste der Alten zu schaffen; dass überall dort, wo der echte Künstler eingreife, er neuzeitig werde, trotz allen gegenseitigen Bestrebens: und dass ein Kunstwerk aus den Unzulänglichkeiten einer verkehrten Absicht nicht entstehen könne. Altertümer kann man nicht machen. Nachahmungen alter Werke sind künstlerisch wertlos.“<sup>126</sup> In der Heimatschutzbewegung waren daher viele Architekten bestrebt neben der radikalen Moderne auch Bauten im „Heimatstil“, oder wie Achleitner diese nach 1900 verbreitete baukünstlerische Auffassung bezeichnet, im „Heimatschutzstil“ zu schaffen.<sup>127</sup> Diese landschafts- und Altstadt-verbundenen Werke sollten im Industriezeitalter nach 1900 dem Harmoniebedürfnis der von Zivilisationsängsten geplagten Menschen entsprechen und das Paradoxon „Antimodern-Modern“ auflösen. Dass im wilhelminischen Deutschland das Wort „deutsch“ basierend auf der These der Verbundenheit von Volk und Natur als ein „urgermanisches“ Charakteristikum der Heimat seit dem 19. Jahrhundert stark verankert war, ermöglichte später seine unmenschlichen und rassistischen Perspektiven im nationalsozialistischen Deutschland. Schon unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg in der Einladung für den „Tag für Denkmalpflege“ 1919 in Berlin schrieben Clemen und Oechelhaeuser: „Die politischen Ummwälzungen im Deutschen Reich haben auf dem Gebiete der Denkmalpflege und des Heimatschutzes zu Verhältnissen geführt, die in hohem Maße besorgniserregend erscheinen.“<sup>128</sup>

Wie sah aber die Situation in der Österreichischen Monarchie aus, die in vielfacher Hinsicht ab etwa 1900 auch über die Brücken Denkmalpflege und Heimatschutz mit dem Deutschen Reich immer enger verbunden wurde?

Schon 1873 wurde in Wien eine Zeitschrift mit dem Titel *Die Heimat* ins Leben gerufen und auf

dem Titelblatt erschien die allegorische Gestalt der „Austria“. „In dieser durchaus sehr politisch zu verstehenden Zeitschrift [ging es] – wenn man so will – um die vielen Heimaten der österreichischen Krone, deren Staatsidee zusammen Heimat aller Landesländer sein sollte.“<sup>129</sup> Zu dieser Zeit war man im Umkreis von Kronprinz Rudolph bemüht, das Kulturkonzept des Neu-Josephinismus zu verwirklichen<sup>130</sup> und auf Rudolph ging die Idee der großen, prächtig illustrierten Publikation *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* in 24 Bänden (1886 – 1902) zurück, wo alle Völker der Monarchie mit ihren Sitten und Schöpfungen vorgestellt wurden. Die verschiedenen Heimatschutz-Vereine in Österreich waren bemüht, in erster Linie die Interessen der deutschstämmigen Bevölkerung zu vertreten. Man denke nur an die in Wien 1905 gegründete „Deutsche Heimat“, die sich um die Rettung der Wachau bemühte.<sup>131</sup> Im allgemeinen kann man feststellen, dass sämtliche Heimatschutzvereine mit den Organen der Denkmalpflege eng zusammen arbeiten wollten und diese Symbiose wurde auch von Erzherzog Franz Ferdinand lebhaft unterstützt.<sup>132</sup> Theodor Brückler hat schon 1989 das archivarische Material zur österreichischen Heimatschutzbewegung ausgewertet und wollte dieser Bewegung keine allzu große Bedeutung beimessen, obwohl er festhielt, dass in der Anfangszeit eine geistige Bandbreite vorhanden war, die dann in den zwanziger Jahren verloren ging.<sup>133</sup> 1912 (acht Jahre später als in Deutschland und ein Jahr nach der ersten gemeinsamen Tagung von Denkmalpflege und Heimatschutz in Salzburg) erfolgte die Gründung des „Verbandes österreichischer Heimatschutzvereine“, dem jedoch bis zum Krieg nicht sehr viel Zeit blieb mit Gesetzesunterstützung einheitliche Vorgangsweisen zu realisieren. Der Statutenentwurf wurde nach deutschem Vorbild von Karl Giannoni konzipiert, der 1933 eine Rückschau und Ausblick veröffentlichte.

<sup>126</sup> WOHLLEBEN 1989 (wie Anm. 6), S. 56.

<sup>127</sup> HAJÓS, G.: Heimatstil – Heimatschutzstil. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 43, 1989, Nr. 3-4, S. 156-159.

<sup>128</sup> HELLBRÜGGE 1991 (wie Anm. 6), S. 135.

<sup>129</sup> TSCHOFEN (wie Anm. 96), S. 3.

<sup>130</sup> OBERHUBER, F.: Reich und Kultur. Zum neu-josephinischen Kulturbegriff 1848 – 1918. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 13, 2002, Nr. 2, S. 9-34.

<sup>131</sup> Vgl. Anm. 54.

<sup>132</sup> BRÜCKLER 2009 (wie Anm. 4).

<sup>133</sup> BRÜCKLER 1989 (wie Anm. 5), S. 153 f.

te.<sup>134</sup> Hier wäre die erstmalige Nennung des Begriffs „Umwelt“ hervorzuheben, der auch heute noch von einer Kontinuität von Heimat- und Umweltschutz<sup>135</sup> ein Zeugnis ablegt: „*Bedenkt man dies und den charakterbestimmenden Einfluss der Umwelt auf den Menschen, so wird klar, welche Bedeutung dem Gestaltungsgebilde dieser Umwelt, der Heimat, zukommt, und dass die ihr zugewandte Arbeit der Heimatpflege nicht etwa eine bloß ästhetische, sondern ebenso auch eine sozial-ethische Aufgabe hat.*“<sup>136</sup> Damit sollte der damals schon konkret und laut formulierten Kritik entgegengetreten werden, wonach die Heimatschutzbewegung bloß die negativ gesehenen Phänomene, nicht aber die in der industriellen Entwicklung gelegenen Ursachen analysierte (wie auch Dvořák, der aber die moderne Architektur anerkannte und als eine neue und gute Epoche begrüßte<sup>137</sup>). Seit der Jahrhundertwende verstummten die Stimmen der Vertreter der Moderne nicht, die meinten, es sei eine Verlogenheit zu glauben, dass es möglich sei, der Heimat (Natur) „*mit steilen Dächern, erkern und anderem rustikalem Gejodel entgegen zu kommen*“ (Adolf Loos).<sup>138</sup>

**Max Dvořák... Triumph und Tragödie  
der „endgültig vollzogenen Vermählung von  
Denkmalpflege und Heimatschutz“<sup>139</sup>**

Wenn wir danach fragen, was der Begriff „Heimat“ für den Tschechen Max Dvořák<sup>140</sup> im deutschösterreichischen Kulturkreis und eine

Zeit lang direkt im Umfeld des Thronfolgers und Protektors der Denkmalpflege, Erzherzog Franz Ferdinand<sup>141</sup> – wo er seine Karriere machte und hohe intellektuelle bzw. kulturpolitische Funktionen inne gehabt hat – wirklich bedeutete, sind wir mangels der Kenntnis einer persönlichen, familiären Korrespondenz auf Vermutungen angewiesen. Es wäre falsch zu glauben, dass er dieses Wort nur aus oberflächlichen propagandistischen Gründen verwendet hat, viel zu sehr war die „Heimat“ in seinen denkmalpflegerischen Argumentationen zentral und tief verwurzelt. In der Großstadt Wien trafen am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts viele Künstler und Wissenschaftler zusammen, die nicht dort geboren, ungemein viel zur kulturellen Blüte der kaiserlichen Residenz beigetragen haben. Sehr überzeugend analysierte kürzlich Moritz Csáky die damit verbundenen Fragen in einem Unterkapitel „Heimat? Kenn ich nicht“.<sup>142</sup> Dieses komplexe Phänomen bestimmte „*die multipolare Verankerung von Persönlichkeiten, einer nicht eindeutigen ‚Abstammung‘, die vor allem die Bewohner von urbanen Milieus kennzeichnete und die unter anderem Hermann Bahr immer wieder als ‚ein Charakteristikum des Österreichers‘, d. h. des Bewohners der ehemaligen Monarchie – und wir können sagen: der Bewohner Zentraleuropas – hervorbob*“. Für Dvořák war der universalhistorische Prozess von (echter) Kunst und (natürlich) gewachsener Geschichte das eigentliche Zuhause, das er im „*geheiligten Bild der Heimat*“<sup>143</sup> de-

<sup>134</sup> GIANNONI, K.: Heimatschutz. Rückschau und Ausblick. In: *Grundfragen des Heimatschutzes*. Hrsg. Österr. Heimatschutzverband. Wien 1933, S. 5-19.

<sup>135</sup> KNAUT, A.: *Zurück zur Natur! Die Wurzeln der Ökologiebewegung. Landschafts- und Heimatschutz im wilhelminischen Kaiserreich*. Greven 1993. Außerdem HAJÓS 1983 (wie Anm. 99).

<sup>136</sup> GIANNONI 1933 (wie Anm. 134), S. 5.

<sup>137</sup> AURENHAMMER 1997 (wie Anm. 2).

<sup>138</sup> BRÜCKLER 1989 (wie Anm. 5), S. 148.

<sup>139</sup> Begriffsprägung von Paul Clemen 1911 in Salzburg, Einführungrede bei der ersten gemeinsamen Tagung von Denkmalpflege und Heimatschutz. Zit. HELLBRÜGGE 1991 (wie Anm. 6), S. 111.

<sup>140</sup> Er hat ja seine ersten wissenschaftlichen Arbeiten in tschechischer Sprache abgefasst. Er wurde im österreichischen

Kronland Böhmen geboren und in der Tschechoslowakischen Republik gestorben.

<sup>141</sup> Ebenso komplex und widersprüchlich wie die Heimatschutzbewegung war, ist die Persönlichkeit des Thronfolgers zu deuten. Einerseits war er nonkonformistisch und überraschend modern, andererseits erzkonservativ und katholisch. Sein Interesse für die Denkmalpflege – wo er sich vier Jahre lang in die kleinsten Details einmischte – war wahrscheinlich aus seiner Neigung für die Kunst abzuleiten. Er erbt die hochwertige Este Sammlung und sammelte systematisch Antiquitäten. Er vertraute Max Dvořák vorbehaltlos und schätzte seine Ansichten. Seine am meisten geliebte „Heimat“ war Böhmen, wo er sich mit seiner Frau Sophie Chotek noch am ehesten zu Hause fühlte.

<sup>142</sup> CSÁKY, M.: *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien – Köln – Weimar 2010, S. 356-360.

<sup>143</sup> Vgl. Anm. 2.

finieren und schützen wollte. Diese Komplexität von zeitlichen und räumlichen Faktoren, welche einem Bedürfnis nach Harmonie und Poesie erwachsen waren, war und blieb eine gesellschaftliche Utopie, die nicht eingelöst werden konnte, weil sie bloß die Symptome, nicht aber die Wurzeln (des industriellen Fortschritts) analysierte (Huse<sup>144</sup>). Dvořák ist es in Österreich gelungen, den Begriff des Denkmals endgültig zu modernisieren; ihm ist es aber nicht gelungen, die „Demokratisierung“ des Denkmalbegriffs und den „sozialistischen Charakter“ der Denkmalpflege (wie es Riegl sich sehnlich gewünscht hatte<sup>145</sup>) – auf gesetzlicher Basis – durchzusetzen. Unabhängig davon, dass er als ein blendender Organisator fast prophetisch zukunftssträchtige Strukturen für die Instrumente der Denkmalpflege schuf – und das war ein „Triumph“ vor dem Zusammenbruch der Monarchie – wurde er jedoch durch den zornigen Versuch (der übrigens nicht nur ihn, sondern auch die modernen Künstler gekennzeichnet hatte) eine ganze Kunstepoche (der industriellen Gründerzeit im 19. Jahrhundert) als „Unterbrechung“ der „tausendjährigen“ Kunstentwicklung zu verurteilen, blockiert. Diese denkmalpflegerisch und heimatschützerisch wohl sehr wirksame Kampfansage öffnete den Weg

für weitere kunstgeschichtliche Theorien (z. B. bei Hans Sedlmayr<sup>146</sup>), die dann in der nationalsozialistischen Ideologie nicht nur gründlich missbraucht, sondern zur Untermauerung von unmenschlichen Thesen gedient haben.<sup>147</sup> Es ist heute – im Gegensatz zu Aurenhammers Untersuchungen über die Rolle des Wiener Institutes für Kunstgeschichte zur Zeit des Ständestaates und des „Dritten Reiches“<sup>148</sup> – noch nicht umfassend erforscht, was autoritäre Ideologien zwischen 1934 und 1945 in den Organen der Denkmalpflege und des Heimatschutzes personell und gegenständlich verursacht haben.<sup>149</sup>

Vom frühen 21. Jahrhundert zurückblickend, war und ist die Denkmalpflege eine mächtige gesellschaftliche Kraft, die immer wieder im Kampf mit den notwendigen Veränderungen der sozialen und wirtschaftlichen Entwicklungen ihren Platz behaupten muss (UNESCO, ICOMOS). Andererseits geriet sie vor 1945 durch die anfänglich moderne und nützliche „Vermählung“ mit dem Heimatschutz<sup>150</sup> in den deutschsprachigen Ländern auf eine schiefe unmenschliche Bahn,<sup>151</sup> deren Konsequenzen nur schwer überwindbar gewesen sind. Die ersten Anzeichen einer „Tragödie“ waren schon um 1930 spürbar.<sup>152</sup>

<sup>144</sup> HUSE 1984 (wie Anm. 6), S. 133.

<sup>145</sup> Riegl: „*Es ist dann gewiss nur billig zu verlangen, dass der Wunsch so vieler, wie sie die Gesamtheit ausmachen, gegenüber dem entgegengesetzten Wunsche eines einzelnen Berücksichtigung finde; dadurch gewinnt aber die Forderung nach öffentlichem Denkmalschutz allerdings einen sozialistischen Charakter.*“ Und dann weiter: „*Dies ist aber bloß eine, und zwar gewissermaßen die subjektive Seite, in welcher die sozialistische Tendenz in den modernen Denkmalschutzbestrebungen zutage tritt. Dazu gesellt sich noch eine andere objektive Seite, die in der Demokratisierung des Denkmals beruht. Die Definition der ‚Kunst- und historischen Denkmale‘ hatte noch eine aristokratische Auslese bedingt; diese muss aber in Wegfall kommen, sobald es sich beim Denkmal wesentlich nur mehr um das Altsein als solches handelt. Es wird vom Denkmal nichts mehr gefordert, als deutliche Altersspuren und eine hinreichende individuelle Geschlossenheit, wodurch es sich seiner Umgebung und der ganzen übrigen Welt entgegensetzt.*“ – RIEGL, A.: Neue Strömungen in der Denkmalpflege. In: BACHER 1995 (wie Anm. 7), S. 224 und 225.

<sup>146</sup> Vgl. Anm. 16.

<sup>147</sup> Vgl. das literarisch und wissenschaftlich völlig wertlose Machwerk – KÄMPFER, H.: *Heimatschutz und Judentum. Ein Mahnruf an das deutsche Gewissen.* Wien 1930. Dieses Buch wurde „*Dem verehrten Reichsfürsten Ernst Rüdiger von Starbemberg*

*in Ergebenheit gewidmet*“. Schon um 1900 wurden die Fehler der Gründerzeit häufig auf die liberale Bourgeoisie (d. h. jüdische Spekulanten) zurückgeführt.

<sup>148</sup> AURENHAMMER 2004 (wie Anm. 16).

<sup>149</sup> FRODL-KRAFT 1997 (wie Anm. 25), S. 153 ff. Hier wird umfassend auf die Geschehnisse eingegangen, nicht aber tiefer gehend nach den Ursachen gefragt.

<sup>150</sup> Heute besteht noch immer der Wunsch Denkmalschutz, Landschaftsschutz und Naturschutz im Begriff der „Kulturlandschaft“ weltweit (UNESCO, ICOMOS) als eine Einheit zu sehen. Dieses Bedürfnis hat Dvořák sehr früh erkannt und darin liegt sein größtes Verdienst.

<sup>151</sup> Dvořák sprach schon 1911 von der „*Entartung einer bestimmten Kunstrichtung, der Kunstrichtung der historisierenden Stile*“. Es war dann leicht, später aus diesem leidenschaftlichen Angriff auf das 19. Jahrhundert die falschen Schlüsse zu ziehen. Vgl. AURENHAMMER 1997 (wie Anm. 2), S. 26. Sedlmayr verwendete diese kunsthistorische Konstruktion in seinem Werk, *Verlust der Mitte*, zit. Anm. 16.

<sup>152</sup> Es ist interessant, dass viele fachlich ausgezeichnete Persönlichkeiten aus dem kunsthistorischen Umfeld sowie

Es war und ist naiv zu glauben, dass eine hoch entwickelte wissenschaftliche Disziplin wie die Kunstgeschichte (welche in den Werken von Dvořák die Genese des künstlerischen Empfindens für Gesamtheiten erklärte) ausreichen würde, das Fundament der Denkmalpflege zu sichern. Der

Heimatschutz vor dem Zweiten Weltkrieg und der Umweltschutz (in Österreich verstärkt ab den 1970er Jahren) waren und sind eine politische Forderung und damit muss sich jede in der Denkmalpflege tätige Disziplin abfinden.

## Max Dvořák a hnutie *Heimatschutz*

### Resumé

V tomto článku – pri príležitosti 90. výročia smrti veľkého viedenského historika umenia českého pôvodu Maxa Dvořáka – sa jedná o jeho postavení medzi pamiatkovou starostlivosťou a hnutím *Heimatschutz* (Ochrana domova), o tému, ktorá bola dosiaľ v bádanií braná do úvahy len veľmi málo. Hans H. Aurenhammer a Sandro Scarrocchia vyzdvihli v tejto súvislosti Dvořákovu vizionárske ocenenie modernej *Heimatschutz* bol ale od neskorého 19. storočia mocným hnutím v nemecky hovoriacich krajinách Európy, ktoré na jednej strane znamenalo pokrokové ponímanie pamiatkovej ochrany, ochrany krajiny a prírody, na druhej strane ale bolo po 1. svetovej vojne stále viac zneužívané národno-socialistickou ideológiou.

Oceňovanie Dvořákových pamiatkarských zásluh medzi jeho smrťou v roku 1921 a stým výročím jeho narodenia v roku 1974 sotva alebo vôbec nebralo do

úvahy jeho zviazanosť s hnutím *Heimatschutz* (Karl Maria Swoboda, Walter Frodl); jedinou výnimkou bol Hans Sedlmayr, ktorý sa vo výzve na záchranu mestskej panorámy Salzburgu v roku 1965 veľmi intenzívne odvolával na Dvořákov pojem domova.

Max Dvořák sa na viacerých úrovniach zaoberal teóriou pamiatkovej starostlivosti, ako dokladajú jeho početné spisy. Po smrti svojho predchodcu Aloisa Riegla v roku 1905 mal na Viedenskej univerzite (v roku 1906 a 1910) dve dosiaľ neuverejnené prednášky o pamiatkovej starostlivosti, ktoré ukazujú jeho umeleckohistorický prístup k tejto téme. Jeho metodickým cieľom bolo ukázať cestu umeleckého citu pre architektonické celky minulosti (dnes by sme povedali „pamiatkové súbory“) od antiky a predovšetkým od 16. – 17. storočia. Nepojednával už pamiatky ako izolované predmety, ale v ich spojení s okolím. V tejto súvislosti neznamenovalo pre neho

---

der denkmalpflegerischen Nachfolge von Dvořák später Mitglieder der NSDAP geworden sind. Als ein Beispiel unter vielen anderen sollte Dagobert Frey erwähnt werden, der die Zeitschrift *Die Denkmalpflege. Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz* um 1930 erneuerte und führend redigierte. Diese Zeitschrift ist gleichzeitig in Berlin und Wien erschienen. Dort lesen wir aus der Feder von Frey, als eine gewisse Abkehr von Dvořáks Denkmalphilosophie: „*Denkmalpflege und Heimatschutz sind in hervorragendem Maße ein soziales Problem geworden. [...] Wir fühlen, dass sich diese Stellung im tiefgehenden Wandel unserer Zeit in entscheidender Weise verschoben hat. Schon*

*von Dvořák wurde auf diese Krise hingewiesen und Clemen hat auf der letzten Tagung in Würzburg schwermügende Worte gesprochen, die aufhorchen ließen. [...] Denkmalpflege und Heimatschutz sind lebendiger Ausdruck des historischen Empfindens. In den Denkmälern, die wir zu erhalten suchen, behüten wir unsere Vergangenheit als den Inbegriff unseres Seins. [Dann kommt eine Ablehnung der „neuen Sachlichkeit“]. [...] Sie [die Denkmalpflege] kann aber bei aller Anerkennung des modernen Kunstschaffens sich auch nicht rückhaltlos diesem überantworten, ohne sich selbst grundsätzlich aufzugeben.“ – Die Denkmalpflege. Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz, 1930, Nr. 1-2, S. 1.*

stavebné dielo hodné ochrany bez jeho okolia, bez jeho spojenia s prírodou a krajinou žiadnu riadnu tému pamiatkovej starostlivosti. Kritizoval Riegla, ktorý podľa jeho názoru redukoval modernú pamiatkovú starostlivosť na citový zmysel pre časovo definovanú „hodnotu staroby“, zatiaľ čo on chcel vidieť v rozsiahlom priestornom pojme „domova“ historické poznatky a národnú hrdosť ako rovnocenné komponenty voči starobe.

Dvořák zažíval obdobie svojho najväčšieho profesionálneho lesku medzi rokmi 1909 a 1914, keď bol protektorom pamiatkovej starostlivosti následník trónu arcivojvoda Franz Ferdinand. Tento sa vehementne angažoval za princípy modernej pamiatkovej starostlivosti, miešal sa do najdetailnejších otázok „c. k. Centrálnaj komisie“ a absolútne rešpektoval Dvořákovu osobnosť. Ako vyplýva z výskumov Theodora Brücklera, Dvořák musel predložiť text *Katechizmu pamiatkovej starostlivosti* Franzovi Ferdinandovi už v roku 1913. Ten ho pokladal za absolútne dobrý a súhlasil s jeho rozšírením vo všetkých korunných zemiach. Dielo ale mohlo vyjsť až v roku 1916 a malo po 1. svetovej vojne enormný účinok na široké sociálne vrstvy.

*Katechizmus* bol spisom, v ktorom hral pojem „domova“ centrálnu úlohu. Tento komplexný a rozporný jav „antimodernej moderny“ sa asi od roku 1870,

teda v čase najintenzívnejšej industrializácie, kedy sa meštianstva v priebehu rapídnych zmien historických miest a krajiny zmocnil veľký strach, stával stále aktuálnejší. V monarchii sa najprv korunný princ Rudolf ešte v zmysle liberalizmu a potom Franz Ferdinand v zmysle konzervatívneho katolicizmu snažili vytvoriť pre mnohonárodnostný štát napriek rozličným domovom jednotný Habsburský domov, ktorý sa mal prejavovať nielen pojmom vládnuceho domu, ale aj jednotnou územnou kultúrnou spolupatričnosťou. Pravdepodobne bola táto snaha dôležitým dôvodom nadšenia následníka trónu pre „modernú“ – nie už nacionálnu – pamiatkovú starostlivosť.

Dvořákov pojem domova sa nezakladal len na umelecko-historickej genéze umeleckého citu pre pamiatkové súbory, ale aj na teoretických výdobytkoch nemeckého hnutia *Heimatschutz*, kde už v neskorom 19. storočí boli položené dôležité základné kamene pre „zasnúbenie“ pamiatkovej starostlivosti, ochrany krajiny a prírody, ktoré zostali platné dodnes. Tieto ale boli v prvom rade predchnuté myšlienkou záchrany znetvoreného „nemeckého“ domova, ktorá potom viedla k zneužitiu národnými socialistami. V tom spočíva „triumf“ a „tragédia“ Dvořákovho odkazu.

*Preklad z nemčiny J. Bakoš*

## Max Dvořák, Wilhelm von Bode and *The Monuments of German Art*

Jonathan B. BLOWER

*“Sanctus amor patriae dat animum.”*<sup>1</sup>

Wilhelm von Bode, director general of the Royal Prussian Museums in Berlin from 1906 to 1920, maintained a lively professional correspondence with the key figures of the Vienna School. His meticulously catalogued literary estate in Berlin contains 108 letters from his opposite number within the Austrian museum system, Julius von Schlosser, as well as some 137 from Josef Strzygowski, who shared his keen interest in non-European, and especially Islamic art. There is a handful of letters addressed to Bode by Riegl and Wickhoff, and, of particular interest in this context, 36 from their younger Bohemian protégé, Max Dvořák.<sup>2</sup>

By contrast, there are very few letters preserved among the eighteen cartons of Dvořák's academic papers at the University of Vienna, and unfortunately only one of them is from Bode. Nevertheless, the general gist of the complete correspondence can be largely inferred from the content of the existing half, which provides a number of revealing insights, from the particular to the general, into the intellectual history of a significant Bohemian academic; on the institutional history of German art scholarship; and, finally, as a case study on the broader question

of Austro-German cultural relations in the early twentieth century [Figs. 1-2].

The correspondence opens in July 1904 with an unsolicited letter of introduction from Dvořák, a copy of his *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck* enclosed “as a humble token of the great esteem in which you are held by myself and all of us here in Vienna”.<sup>3</sup> Fifteen years later, after the disaster of war, the collapse of the German and Austrian empires, and revolutions in their respective capitals, the exchange comes to a rather tragic end with this despairing plea:

*“As Your Excellency knows, the government is selling our works of art. Things are worse than one reads in the newspapers, which are not allowed to write about it. [...] And all this is happening just to keep the radical socialist wing at the helm for a few more months. The experts were not and are still not consulted, and when they protest they are threatened with the armed proletariat. I find all this so embittering that I want to leave Vienna. Could I not come to Göttingen, Cologne or Hamburg? I would prefer anything to remaining here.”*<sup>4</sup>

The influential museum director acted promptly on the appeal of his younger Austrian colleague, underlining sections of the letter in red pencil and annotating it as follows: “I could recommend Dvořák to the Rector at Cologne, since they are supposed to be [illegible] a

<sup>1</sup> Motto of the Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde (1819) and its publications, the *Monumenta Germaniae historica* (from 1826).

<sup>2</sup> KÜNZEL, F. – GÖTZE, B.: *Verzeichnis des schriftlichen Nachlasses von Wilhelm von Bode*. Berlin 1995. Many thanks to Torben Brown for this reference.

<sup>3</sup> Dvořák to Bode, Vienna, 12. 7. 1904. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (thereinafter ZASMB), Nachlass Bode 1579. My warm thanks to Beate Ebel at the Zentralarchiv in Berlin for all her kind assistance.

<sup>4</sup> Dvořák to Bode, Vienna, 8. 10. 1919. ZASMB, Nachlass Bode 1579.

chair for art history and Dvořák is apparently Catholic.” Sure enough, the summons from Cologne came soon after, though Dvořák ultimately decided not to take up the post, remaining in his adoptive city, as the obituaries would later put it, “for the love of Vienna”.<sup>5</sup>

Between these extremities, the other letters and documents Dvořák sent to Bode in the intervening period touch on a variety of subjects, international, academic and mundane: Austro-German trade agreements, art historical associations, export laws and museum appointments, conservation bodies and kidney stones, Karlsbad, the Kaiser and so on. There are also frequent and revealing remarks on the state of art history as a scholarly discipline, and the not unrelated problem of the art market and its agents. One name singled out for repeated censure in this regard, for instance, is that of Georg Biermann, who seems to have represented the very embodiment of academic dilettantism and market-savvy opportunism.<sup>6</sup> As editor of a number of journals and, from 1912, artistic advisor to the Grand Duke of Hessen, Biermann was an influential figure in the German art world. And to judge from the Dvořák-Bode correspondence, he repeatedly abused his privileged position for personal financial gain. This and similar cases of pseudo-academics bringing the German cultural establishment into disrepute moved Bode, in May 1917, to make a public call for the foundation of a professional association of German art historians, curators and museum officials; a sort of guild that would bring accountability and self-regulation to an otherwise unregulated playing field.<sup>7</sup> In this case, Bode sent an advance copy of his article to Dvořák, and the reply came back as follows:

“Your Excellency, please accept my deepest thanks for kindly sending the article in the *Kunst Chronik*. I was most pleased to read it. Once again, Your Excellency has openly



1. Max Dvořák (1910). Photo: IKUW, Nachlass Dvořák 15, Diverses.

stated that which many of us have been concerned about for so long now, for this proposal is the only thing that can bring us forward. I have written a few lines of agreement for the *Kunst Chronik*, which I enclose here. Should Your Excellency be of the same mind, then I would ask that Your Excellency send the manuscript directly to the editors of the *Kunst Chronik*.”<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Personalien. In: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 55, 9. 1. 1920, No. 15, p. 310; 16. 7. 1920, No. 42, p. 826; Max Dvorak †. In: *Reichspost*, 9. 2. 1921, p. 6.

<sup>6</sup> Georg Biermann (1880 – 1949) of the Klinkhardt und Biermann publishing house edited *Die Deutsche Kunst*, *Cicerone* and the *Monatschrift für Kunstwissenschaft*. From Dvořák’s perspective these publications lacked rigour. “I would be more than happy to write a text against Biermann and consorts. This company is discrediting us abroad and, what’s perhaps worse still, has become a focal point for all the failures and second-rate art historians.” – Dvořák to Bode,

Vienna, 12. 2. 1914. ZASMB, Nachlass Bode 1579. See also BODE, W. von: *Mein Leben* [1930]. Berlin 1997, Vol. 1, pp. 399-400; Vol. 2, p. 353.

<sup>7</sup> BODE, W. von: Sollen die deutschen Kunsthistoriker sich zu einer Fachgenossenschaft zusammenschließen? In: *Kunstchronik*, 28, 11. 5. 1917, No. 32, pp. 337-341.

<sup>8</sup> Dvořák to Bode, Vienna, 20. 5. 1917. ZASMB, Nachlass Bode 1579.

He evidently did. Dvořák's response was published as the leading article of the *Kunstchronik* in June 1917. Echoing Bode, he called for a strict separation of art scholarship and art market – *Wissenschaft und Handel*. The position of art history as an independent academic discipline, he argued, had been hard-won by the previous generation thirty years earlier, and now a small minority (read Biermann) was threatening to undermine its scientific credibility by creaming off percentages for themselves and using positions in the public museum sector as a springboard for lucrative careers in the gallery business. Bode's professional association, Dvořák concurred, would be the ideal way to stamp out these instances of materialistic malpractice. He merely urged that the association's sphere of jurisdiction be extended beyond the German Reich to include Austria as well.<sup>9</sup>

All this has to strike the cultural historian as rather ironic on a number of counts. For one, flicking through the pages of the *Kunstchronik*, the amount of space it dedicates to art sales and auctions provides eloquent witness, contra Dvořák, to the vital links between base material interests and the loftier realms of art. Also ironic: that the acquisitive Bode – who was later dubbed the Bismarck of the German Museums by Karl Scheffler – should have been the one to call for a regulation of the market he so deftly exploited on behalf of the Berlin collections.<sup>10</sup> But the main point here is a simple one: Dvořák was a great admirer of Bode, and the two men had more

than just kidney stones in common.<sup>11</sup> Cultural ties between Vienna and Berlin remained close as late as 1917, and while the Sixtus affair foundered behind closed doors, signalling Austria's fatigue vis-à-vis its military obligations to Germany, Dvořák and Bode were negotiating favourable bilateral terms for art export laws in their respective empires.

These concerns aside, though, the majority of Dvořák's communications to Bode revolve around one project in particular: a monumental series of publications entitled *Die Denkmäler der deutschen Kunst* (*The Monuments of German Art*), which was instigated and funded by Bode's Deutscher Verein für Kunstwissenschaft (DVfK – German Society for Art Scholarship, est. 1908). The word “monumental” is not used flippantly here either – the projected series would have stretched to an estimated *four hundred* folio volumes and printing costs of some six million Marks, the present day equivalent of around 100 million Euro.<sup>12</sup>

The principal object of the present study will be Dvořák's involvement with the DVfK and his contribution to Bode's highly ambitious, not to say utopian project in pan-German art scholarship. At first glance, this would appear to have been minimal. None of the major publications bear his name on anything but their acknowledgement pages, Bode nowhere mentions Dvořák in his autobiography, and there are only three references to the *Denkmäler der deutschen Kunst* in the standard bibliography of Dvořák's published writings.<sup>13</sup> But the archival

<sup>9</sup> DVOŘÁK, M.: Sollen die deutschen Kunsthistoriker sich zu einer Fachgenossenschaft zusammenschließen? In: *Kunstchronik*, 28, 1. 6. 1917, No. 35, pp. 369-371.

<sup>10</sup> HOFMANN, W.: Bode und Schlosser. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 38, 1996, supplement, p. 177; WAETZOLD, S.: Wilhelm von Bode – Bauherr? In: WESENBERG, A. (ed.): *Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst*. Berlin 1995, p. 56.

<sup>11</sup> In this regard, see Dvořák's public defence of Bode in the wake of the “Flora” controversy – DVOŘÁK, M.: Geheimrat Bode und die Leonardo da Vinci Büste. In: *Neue Freie Presse*, 24. 11. 1909, pp. 8-9. Dvořák here puts the dubious provenance of the forged bust aside, arguing instead that it is absurd “to pile invective on a man who has done art scholarship such great service. By creating in Berlin, virtually out of nothing, the most instructive museum in the world, he has achieved something one would barely have thought possible. The benefits that art history and our knowledge and research of monuments have derived from this can hardly be overlooked.”

<sup>12</sup> This ball-park figure is based on a present-day salary of around € 16 000 and the average salary of a German proletarian in 1913, which, according to DESAI, A. V.: *Real wages in Germany*. Oxford 1968, p. 112, was about 1 000 Marks. The figure of six million Marks was a conservative estimate that excluded intellectual labour: “According to book-market estimates, the production costs of each of these works... will come to an average of 15 000 M; at around 40 folio volumes the costs would thus come to around 600 000 M. But since these publications will only have covered around ten percent of Germany's artistic monuments, the enormous total sum for the publication costs alone is to be estimated at around six million Marks.” – BODE, W. von: *Denkschrift betreffend den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft und die Denkmäler der Deutschen Kunst*. Berlin 1914, p. 7.

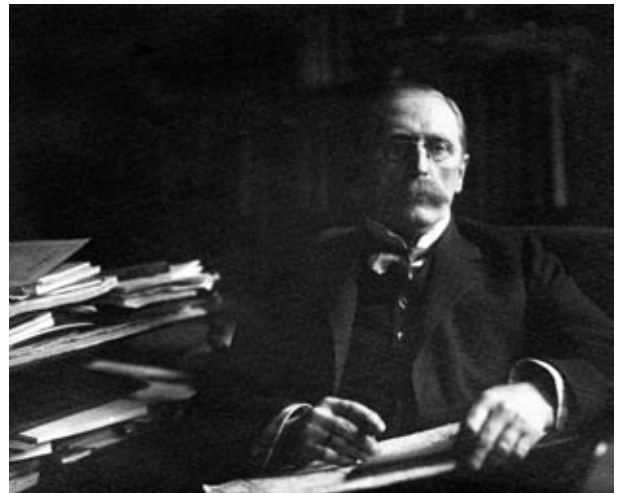
<sup>13</sup> DVOŘÁK, M.: Notiz: Denkmäler der deutschen Kunst. In: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, 2, 1908, Beiblatt für Denkmalpflege, pp. 95-98; DVOŘÁK, M.: Notiz: Denkmäler der deutschen Kunst. In: *Kunstgeschicht-*



sources show that Dvořák's involvement behind the scenes, initially at the level of planning and organisation, then in driving the project forward, was far more substantial than these rather self-effacing documents suggest. If anything, Hans Tietze understated the point when he recalled his former colleague's "decisive collaboration on the creation of the *Deutscher Verein für Kunstwissenschaft*".<sup>14</sup> After Wilhelm von Bode (and perhaps even more than him), no other member of the DVfK was quite so insistent on the necessity of publishing a comprehensive and systematic survey of the monuments of German art.

The following institutional history will begin with the prehistory and founding aims of the DVfK, tracing its origins back to the first congress of art history in 1873. Here, in the context of the Vienna World Exhibition, a proposal for an international art historical association was put before delegates and accepted in principle, although little came of it until thirty-five years later, when the political and intellectual climate in Europe was decidedly less conducive to internationalist cultural collaboration. In 1907, Bode's plan for the DVfK was announced, and hotly debated, at the eighth international congress of art history in Darmstadt; a crucial moment that can justifiably be seen as a turning point in German art historiography. Heinrich Dilly has remarked that the discipline of art history around this time was a predominantly German affair, as indeed it had been ever since the first professorial chairs were set up at mid-century.<sup>15</sup> But around 1907 there was a marked shift, in some circles at least, away from an outward-looking, internationalist art history and towards an introverted and explicitly German-nationalist one.

While Dvořák himself was not party to the initial planning of the DVfK, he was present during the final consultations and constituent assembly at Frankfurt in March 1908, where, according to his



2. Wilhelm von Bode (ca. 1905). Photo: ZASMB, *Personendokumentation Wilhelm von Bode*.

own account, he brought the rigorous scholarly principles of the Vienna School to bear on the otherwise rather diffuse statutes of the nascent German society.<sup>16</sup> His voice was heard for good reason. As a discerning critic of the existing German art inventories, one-time contributor to the provincial Bohemian art topography, and editor of the far more ambitious and critically acclaimed *Österreichische Kunsttopographie* (Austrian Art Topography), Dvořák already had a wealth of experience behind him in the field of monument inventories. Insofar as they have a bearing on the DVfK and its series of publications, then, Dvořák's work on these inventories will also be considered here.

With the DVfK established, Bode asked three men to draw up separate programs for the proposed monument publication: Georg Dehio, Max Dvořák and Adolph Goldschmidt. Dvořák's experience stood him in good stead here. A comparison of the

*liches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission*, 3, 1909, Beiblatt für Denkmalpflege, p. 173; DVOŘÁK, M.: *Die Denkmäler der deutschen Kunst. Vortrag, gehalten an dem zu Ehren des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft veranstalteten Festabend der Gesellschaft der Kunstfreunde in Wien*. Berlin 1913. For the standard bibliography, see DVOŘÁK, M.: *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. München 1929, pp. 371-381.

<sup>14</sup> TIETZE, H.: Max Dvořák †. In: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 56, 4. 3. 1921, No. 23, p. 443.

<sup>15</sup> DILLY, H.: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt a. M. 1979, pp. 33-35.

<sup>16</sup> DVOŘÁK, M.: Über den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Vortrag, gehalten vor Historikern, 1909. Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien (thereinafter IKUW), Nachlass Dvořák, Box 12, Versch. Vorträge u. Rezensionen. Many thanks to Georg Vasold for his help and hospitality.

draft programs and their distillate clearly shows – and superlatives are justified here – that the most ambitious series of publications in the history of German art history was substantially planned by the son of an archivist from Raudnitz. Finally, a few reservations as to the scope and feasibility of the *Denkmäler der deutschen Kunst* should also be heard, for ultimately the whole undertaking was to prove quite impracticable; highly admirable, perhaps, for its scientific idealism and rigour, but flawed on account of its disregard for economic and political realities.

### Art History: International Congress or German Members' Club?

In his opening address to the first ever congress of art history at Vienna in September 1873, Rudolf von Eitelberger underlined the importance of art scholarship for all cultured nations and asserted the existence of the discipline as a matter of fact. This relatively recent field of academic inquiry, he continued, was not merely confined to Germany; on the contrary – England, France, Belgium and Holland perhaps stood at an even higher level. “*The higher the degree of education in a country, the more research there is in the field of art history, the more works of art history are read.*”<sup>17</sup>

On the back of this proposition, Eitelberger proceeded to outline the aims of the congress, present and future. It would bring together like-minded scholars engaged in the research of art history as *universal* culture and it would organise their collaborative scientific endeavour formally, by committee. The main topics of discussion at the first congress would include the methodical cataloguing of public collections; secondary and tertiary art education; the production and dissemination of reproductions; the possible application of photography in these areas; and the conservation of artworks and monuments. Papers on these topics were presented and their conclusions put before the sixty or so delegates in the

form of motions which were then debated, amended and ratified. Thus, for instance, the congress heard a number of short reports on the restoration of paintings, drawings, buildings and metalworks before Karl von Lützow formulated the collective view of the congress in the following resolution: “*The congress for art history sees fit to pronounce that, with respect to artistic monuments, the first obligation of restoration is to be designated as conservation.*”<sup>18</sup> The only minor objection here was voiced by Moritz Thausing, who argued that this statement was largely redundant because the principle it expressed already went without saying among art historians anyway. But the resolution was accepted and discussion moved on, treating a few less fundamental questions before the second session was wound up for lunch.

The following day, the third session of the congress heard a lengthy letter from Prof. Anton Heinrich Springer (1825 – 1891), a Bohemian art historian based in Leipzig. Springer’s letter addressed most if not all of the points on the agenda, and included a proposal and program for a new art historical society, or, more accurately, a “*society for the application of photography to art historical scholarship*”.<sup>19</sup> It was to be called the Gesellschaft Albertina, with reference to the Viennese museum and in honour of Queen Victoria’s Prince Consort, who was supposedly a great advocate of technical reproduction. Springer’s eight-point program can be summarized as follows:

1. The society will utilize photography for the benefit of art historical study and “*provide the means necessary for producing a methodically organised sourcework on art*”,<sup>20</sup>
2. it will publish photographs of outstanding, unknown or insufficiently known artworks;
3. it will produce a regular annual publication as well as larger, irregular publications;
4. members receive the regular annual publication (Jahresgabe) free of charge;
5. membership costs 20 Marks / 25 francs per annum;

as conservator general at the Austrian Central Commission. He would have supported the proposition wholeheartedly and may well have been aware of it.

<sup>17</sup> WIEN 1873 (see in note 25), p. 447.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 493. In this much, the congress was well ahead of the more general shift towards modern conservation practice that began to assert itself within the relevant Austrian and German conservation institutions after 1900. This resolution is selected as an example for its relevance to Dvořák’s work

<sup>19</sup> WIEN 1873 (see in note 25), pp. 497-502, 522-525.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 502.

6. the society is run by a committee elected by the congress of art history;
7. members paying 200 Marks / 250 francs per annum are made committee members;
8. administrative and financial reports are to be sent out with the Jahresgaben.

The main aim of the proposed society, then, was the creation of a photographic collection of primary sources – what Springer called an “*Urkundenschatz für Kunstgeschichte*”. It would consist of reproductions of “*the most outstanding drawings, selected and organised according to certain principles, [...] direct photographic reproductions of the great picture cycles and frescos, particularly those of Italy*”.<sup>21</sup> Reproduction costs were to be covered by membership fees, the incentives for joining being the Jahresgaben, consisting of a few choice photographs and facsimiles, as well as discounted prices on the major publications, which would reproduce, in glorious monochrome, entire bodies of work such as Raphael’s madonnas, the cartoons for the stanze della segnatura, or Holbein’s English portraits.

Springer had consulted a couple of publishers on the economic feasibility of his proposal. He found that if a thousand paying members could be convinced to subscribe, a substantial surplus of means could be procured for the production of the major publications, which would then naturally find a ready market and wide readership amongst the members themselves.<sup>22</sup>

Income from membership fees	25 000 francs
Jahresgabe production costs	15 000 francs
Other expenses	1 000 francs
Surplus	9 000 francs

The apparent simplicity of Springer’s calculations convinced the congress. There were no significant

objections, the self-evident Italian bias of the project went completely unremarked and, on the suggestion of Richard Schöne (Bode’s predecessor at the Berlin museums), the congress resolved to adopt the program of the Gesellschaft Albertina with the provisional exclusion of point six; the election of a committee by the congress itself. On this point, a committee consisting of Schöne, Eitelberger and Springer was proposed, but the two men who were present both declined. In any case, von Lützow remarked that Springer had explicitly requested that the committee include *foreigners* – the society was to be an *international* one. Eitelberger confirmed this intention on Springer’s part, but had his own reservations, ostensibly for purely practical reasons, i.e., the shortage of foreign colleagues at the congress and the questionable efficacy of a committee that would thus inevitably be scattered across Europe. His doubts were laid aside, however, and the congress appointed a three-man committee to get the society up and running: Prof. Karl von Lützow (German, resident in Vienna), General Consul Joseph Archer Crowe (English, Düsseldorf), and Prof. Anton Heinrich Springer (Bohemian, Leipzig).

It seems little came of the Gesellschaft Albertina after the congress at Vienna. Twenty years later, an “Art Historical Society for Photographic Publications” was founded in Leipzig (1893) on the basis of Springer’s plans, but even then it lacked the numbers and thus the funds to produce any sort of “*adequate publication of art historical monuments*”.<sup>23</sup>

Similarly, the congress itself was supposed to have reconvened at Berlin in 1875, but had to be postponed because the Prussians were busy putting their museums in order. The second congress eventually met at Nuremberg in 1893, and although its foreign contingent was significantly diminished, an

<sup>21</sup> Ibidem, p. 500.

<sup>22</sup> This idea was by no means new to the German publishing industry. A recent, if completely unrelated book provides the following helpful definition: “*The subscription system was introduced to the German book market in the seventeenth century in order to facilitate the publication of books which, on account of their specialist content, their artistic layout or their proposed size, would otherwise be difficult to sell. It also serves – for instance, in the case of artists’ prints, engravings, multi-volume encyclopaedias or scholarly literature – to ascertain an appropriate print run and to cover production costs.*” – ILLETTSCHKO,

M. – HIRSH, M. (eds.): *Alfred Kubin / Reinhard Piper. Briefwechsel 1907 – 1953*. München 2010, p. 626.

<sup>23</sup> Its committee was exclusively German. See Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen. In: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 5, 22. 3. 1894, No. 19, pp. 297-300; and August Schmarsow’s report to the third congress of art history – KÖLN 1894 (see in note 25), p. 32. An annual folio of photographic reproductions was published under the name of this society from 1895 (with 18 heliogravures) to 1905, when it seems to have folded.

Location	Year	Ger. %	Aus.-Hun. %	Other %	Total
Vienna	1873	31	56	13	64
Nuremberg	1893	75	17	8	63
Cologne	1894	84	6	10	94
Budapest	1896	19	66	14	104
Amsterdam	1898	21	10	69	146
Lübeck	1900	89	2	9	171
Innsbruck	1902	25	70	5	137
Darmstadt	1907	84	9	7	100
Munich	1909	82	7	11	318
Rome	1912	16	8	76	586

3. Redacted attendance figures for the (International) Congress of Art History, 1873 – 1912, according to stated place of abode.

“Others” in 1907, for instance, included three Germans living in Italy. Thus the 8<sup>th</sup> International Congress of Art History at Darmstadt was a 96% “German” affair. And whilst attendance clearly depended on location more than anything, German representation at non-German locations remained disproportionately high. Bode attended only in 1907. Dvořák was present at Munich and subsequently served on the executive committee for Rome, the first genuinely international congress of art history.

official statute was approved in which internationalism was given pride of place: “Article 1. The congress of art history aims to promote personal contact and the exchange of ideas between colleagues from all countries, to organise lectures and excursions, and to discuss the important questions and tasks of art scholarship.”<sup>24</sup> Thereafter, the congress met every two years or so, its numbers growing steadily in line with the gradual expansion of the discipline, its demographics dependent on location more than anything, even if the number of German speakers always remained disproportionately high [Fig. 3].<sup>25</sup> The bi-lingual printed matter from Budapest in 1896 referred to the congress as

“international” for the first time, and by Innsbruck 1902 the *Kunsthistorischer Kongress* had officially become the *Internationaler Kunsthistorischer Kongress* – at least nominally – though in fact only five percent of those present were not subject to one of the two German monarchs. Looking at the attendance figures prior to Rome 1912, it would be fair to say to that “despite the international designation, the congress up to this time was a conference of Swiss, Austrian and German art historians”.<sup>26</sup>

The minutes of the Darmstadt congress in particular – besides their convenience for percentage calculations – make for fascinating reading. It was

<sup>24</sup> NÜRNBERG 1893 (see in note 25), p. 54.

<sup>25</sup> Figures here are drawn from the printed reports of the congress: *Erster kunstwissenschaftlicher Congress in WIEN*, 1. bis 4. September 1873. In: *Mitteilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie*, 8, 1873; *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu NÜRNBERG*, 25. – 27. September 1893. [s.l., s.a.]; *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu KÖLN*, 1. – 3. Oktober 1894. [s.l., s.a.]; *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu BUDAPEST*, 1. – 3. Oktober 1896. [s.l., s.a.]; *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in AMSTERDAM*, 29. September bis 1. Oktober 1898. Nürnberg 1899; *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in LÜBECK*, 16.

bis 19. September 1900. Nürnberg [s.a.]; *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des VII. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in INNSBRUCK*, 9. – 12. September 1902. Berlin [s.a.]; *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des VIII. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in DARMSTADT*, 23. – 26. September 1907. Leipzig 1908; *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in MÜNCHEN*, 16. – 21. September 1909. Leipzig 1911; *Decimo congresso internazionale di storia dell'arte*. Roma 1912.

<sup>26</sup> DILLY 1979 (see in note 15), p. 35; this fact was already recognised by contemporaries, see H.W.S.: Art in Germany. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 12, 1907, No. 56, pp. 116-118.

here that Bode first announced his plans for the DVfK; plans that called the international orientation of the congress of art history into question and seemed to represent a genuine threat to its continued existence.

This much was already intimated in the agenda. As usual, the congress would begin with the routine business of reports from its local and provisional committees and the appointment of a new permanent committee (items 1-3). It would then consult on 4. the distribution of art historical literature for review; 5. “*the foundation of an art historical society*”; 6. the lack of an adequate art history journal in Germany; 7. photographic reproductions of German monuments; 8. Warburg’s proposed international iconographic society; followed by any other proposals and motions. But it was item ten, in conjunction with item five, that caused the stir: “*The future of the congress of art history.*”<sup>27</sup> Early on in the congress at Darmstadt, after the initial reports had been heard, the assembly was duly asked to nominate a new permanent committee – an easy enough task, one would have thought. But a certain nationalist element, namely Professors Oechelhäuser (Karlsruhe) and Dehio (Straßburg), argued that this would be impossible before item ten had been discussed. How could they sensibly elect a competent committee before they were clear as to the future of the congress? As chair of the session and representative of the former provisional committee, Joseph Strzygowski conceded that there had indeed been some doubts about the future, although these had been dispelled. He nevertheless acceded to Oechelhäuser’s objection and agreed to shift the election of a permanent committee to the end of the agenda. Clearly, item five had set an implicit question mark after item ten, which would thus have to be treated before item three; item four was then skipped because it and the remaining items could for the most part be subsumed under item five. Or in other words, the DVfK was promoted to the top of the agenda and Karl Koetschau (subsequently its secretary) took the floor.

Koetschau began by pointing out the major weaknesses of the international congress: its informal, irregular meetings were unable to provide the continuity that art history as a discipline required and, more importantly, it lacked the funding necessary to implement any of its resolutions and plans. The obvious solution would be a national society with fee-paying membership and, eventually, state subsidies. A working program could then be drawn up to ensure efficient organisation, with working groups, deadlines, and proper remuneration for intellectual labour. As it happened, earlier that year a small group of art historians had been called to a meeting in Berlin with Bode and Friedrich von Althoff, a Prussian civil servant from the Ministry of Education, to discuss an organisation along precisely these lines. This conference had decided “*to establish a society that will undertake to solve the tasks that we, due to a lack of means, have not been able to carry out, and much more besides. This will free up our congress. It will no longer have to confine itself to those practical things and will be able to dedicate itself to the development of our discipline. Furthermore, it will be able to become a real international congress by trying to encourage other countries to establish societies similar to the one being formed in Germany, such that in future the congress would be a sort of assembly of delegates from the various societies. The Berlin society, though, and I want to underline this point, the Berlin society has a strongly accentuated national tendency. Having spent so long looking around abroad it’s high time we put our own house in order.*”<sup>28</sup>

Sold on the prospect of a new German art historical society with the moral, if not financial backing of the Prussian government, some of those present at this preliminary meeting in Berlin had at first considered giving up on the international congress entirely. Koetschau had initially thought the new society would render it superfluous, and Strzygowski openly admitted that “*a few of us actually wanted to dash the congress or just let it die out*”.<sup>29</sup> Ultimately though, they had decided that the congress should continue to exist; as Koetschau said, it was to become a forum

<sup>27</sup> DARMSTADT 1907 (see in note 25), p. 4.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 16. The conference met at the recently completed Kaiser Friedrich Museum on Museum Island, probably in the summer of 1907.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 26.

for theoretical discussion and, eventually, an international congress proper.

By contrast, the “accentuated national tendency” of the DVfK was presented to the eighth congress as a substantial counterweight to its own superficial internationalism and patent lack of means. A draft statute was circulated, according to which the principal aims of the DVfK would be “*to further art historical knowledge and to elevate artistic life in Germany*”.<sup>30</sup> When Bode addressed the congress at Darmstadt he outlined the prehistory of the proposed society, its target membership and some of the many tasks it had set itself. Friedrich von Althoff was credited as its progenitor, but also as a man with an excellent track record in raising funds by way of popular fee-paying societies. “*He’s financed a good dozen such institutions in this way; I mention here only the Society for Airship Travel and a number of other societies he’s called into life within the education sector.*”<sup>31</sup> Based on a similar financial model, the membership and funds of the DVfK were to be drawn from the broadest possible circles:

*“Politicians, members of the Reichstag from all the various parties, and a number of art lovers from all over Germany will be invited to join along with the art historians; and not just from within the German Reich, but from the entire German-speaking region, namely also from Austria and Switzerland, where we have many diligent friends and colleagues. It will even extend beyond these borders where other Germans are concerned. Thus the Verein is not just intended as a Verein for Germany, but as a German Verein in the broader sense, and the tasks it has set itself are German tasks in the broadest possible sense.”*<sup>32</sup>

Broad, then, in the pan-German sense. But the tasks Bode calls “German” here largely coincided with those of the international congress: the draft statute of the DVfK included plans for a new journal, a bibliography of the history of art and reproductions of artworks in the form of a monu-

ment publication – all items on the congress agenda (see above). The only difference was a reduction of scope, from international to national, and the overlap of intentions obviously represented a challenge to the existence of the congress. Bode was therefore careful to point out that Althoff’s statute was merely a draft. Similarly, the meeting in Berlin had been no more than a preliminary assembly; the constitutive assembly – which we will come to presently – was yet to take place. The congress was being *consulted* in advance rather than simply co-opted or outflanked by the Prussians, and the Bismarck of the Berlin museums diplomatically appealed to its members for their input, advice and support.

Once Bode had finished his presentation, the floor was opened to debate. Remarkably, nobody took the opportunity to speak; there was stunned silence – or tacit approval. After a brief pause, the collective response of the congress, or rather lack of it, was given proper articulation in a motion put forward by von Seidlitz: “*The proposed foundation of the Verein is received with unanimous applause; we expect it to promote our future endeavours and express our thanks to Excellency Althoff for his efforts on our behalf.*” With that, the nascent DVfK had obtained the blessing of the international congress – which was then immediately threatened with dissolution by the abovementioned nationalist faction. The debate that ensued is worth reproducing here in abridged form:

Oechelhäuser: “*We need to be clear about this: does our congress, as an international congress, still have any justification alongside the newly founded society? For even under its provisional board the society has already come so far that it will soon be a fact, and a welcome one at that.*”

Dehio: “*I am entirely of the same opinion as Professor Oechelhäuser on this. It is impossible to debate the individual*

<sup>30</sup> BODE, W. von: *Satzungen des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Eingetragener Verein*. Berlin 1908, §1.

<sup>31</sup> DARMSTADT 1907 (see in note 25), p. 19. Bode would certainly not have mentioned this particular society a year later. Graf Zeppelin’s Gesellschaft zur Förderung der Luftschiffahrt (est. 1898) suffered its first major setback in August 1908, when dirigible airship LZ 4 crashed and burned near Stuttgart, thus failing to complete a twenty-four-hour military test flight. See the leading article in the morning edition of

the *Neue Freie Presse*, 6. 8. 1908, p. 1. Happily, no one was seriously injured, and the spectacular incident was portrayed as nothing more than a temporary hiccup in the onward march of science and mankind’s mastery of (air) space. The DVfK and the Gesellschaft zur Förderung der Luftschiffahrt, it seems to me, have more in common than Althoff’s model of popular financing.

<sup>32</sup> DARMSTADT 1907 (see in note 25), p. 19.

issues before we know whether we are to be a German national congress or an international one. The outcome of the discussion will inevitably be completely different depending on which position we take. It is absolutely necessary that we decide whether we are a German congress or an international one.”

Von Seidlitz: “Is anyone proposing the motion that we give up the international congress?”

Interjections from the floor: “No!”

Von Seidlitz: “Then we need only proceed with our discussions on the assumption that the international congress shall continue to exist.”

Dehio: “The way point ten in the printed matter is formulated seems to call that into question. In any case, the notion of an international congress certainly isn’t embodied in this assembly. There are perhaps a few foreign guests among us...”

Interjection: “Not just guests; members!”

Dehio: “... then excuse me if I’ve been misinformed.”

Strzygowski (chairing the session): “The international character of our congress is not to be shaken. Its character may have fluctuated up until the Innsbruck congress, but since then we have definitely been international, and even if we are not yet international, we will have to become so now. [...] So, I would like to ask you to assume that the congress shall continue to exist as an international congress for as long as it is in our hands.”

Thus despite the nationalist agitation of Dehio and Oechelhäuser, the congress of art history as a whole resolved to stick to its internationalist statute, with Koetschau, Warburg and especially Strzygowski speaking up in favour of its outward-looking orientation. And these were more than mere empty words: the attendance figures for the congress at Rome (which Dvořák helped to organise) show that an art historical congress on a transnational basis was still feasible, even in the age of nationalism, as late as 1912.<sup>33</sup>

The foregoing overview of the history of the congress, however, also evidences a marked nationalist turn within German art history after the turn of the century; an introversion that was prefigured by the Tagungen für Denkmalpflege (from 1900) and the founding of the Deutscher Bund Heimatschutz (1904).<sup>34</sup> The international congress had started out, in Eitelberger’s hands, as a collaborative forum for the study of *universal* visual culture, and had subsequently consolidated this international position in its statutes. Similarly, Springer’s unrealised Gesellschaft Albertina was to have been consciously internationalist, even if its focus would predominantly have been Italian art. But by 1907 there seems to have been a relatively widespread sense within the discipline – no doubt exacerbated by the predominant Germanness of the congress itself – that German art history had for too long concentrated its efforts on Italy and Greece at the expense of its indigenous monuments.<sup>35</sup> The Germans could boast a well-funded archaeological institute in Rome, a thriving institute for art history in Florence, and a large portion of the credit for having rescued the

<sup>33</sup> This promise was dashed by the First World War, as academics on all sides consciously employed artistic heritage as ammunition in the war of words. The first post-war congress met at Paris in 1921. It is perhaps worth noting here that the Kunstgeschichtliche Kongresse are not mentioned at all in the official history of the Comité International d’Histoire de l’Art (est. 1930). See DUFRENE, T.: A Short History of CIHA [2007]. In: [http://www.esteticas.unam.mx/CIHA/documents/Short\\_History\\_of\\_CIHA.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/CIHA/documents/Short_History_of_CIHA.pdf), retrieved 30. 6. 2011.

<sup>34</sup> For the introspective nationalist turn considered in this paragraph, see BANDMANN, G.: Die Gründung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft im Lichte der Gegenwart. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 13, 1959, Nos. 1-2, p. 5; and for

a less searching history of the DVfK from roughly the same temporal perspective, see Fünzig Jahre Deutscher Verein für Kunstwissenschaft e.V. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 12, 1958, Nos. 1-2, pp. 1-12.

<sup>35</sup> One wildly misguided attempt to compensate for the Italian bias of German art history was the outlandish thesis that the masters of the Italian Renaissance had in fact been Germans – a claim that was actually taken seriously in some quarters: “In his anthropological study on *The Germans and the Renaissance in Italy* [Leipzig 1905], Ludwig Woltmann has provided convincing evidence that 90% of the Italian genius has to be completely or predominantly ascribed to the German race.” – LUX, J. A.: Die Baukunst der Germanen, von Albrecht Haupt. In: *Hobe Warte*, 4, 1907 – 1908, p. 372.

Acropolis. What about German art? Writing shortly after the Darmstadt congress, Bode was able to claim that German art historians had “produced a far greater number of monumental publications on the Italian art of the middle ages and the Renaissance than Italy itself”, although the credit for this achievement was now to be perceived in the negative: “Even art scholarship,” he complained, “is not immune to the tiresome old German habit of enthusing over everything foreign and of thus neglecting and denigrating its own Heimat.”<sup>36</sup>

The DVfK was pitched to the congress – in the form of a German member’s club – as a remedy to this unpatriotic state of affairs. Its aims and subscription appeals drew heavily on national and pan-German sentiment; financially rewarding ideologies that Springer’s more ecumenical, non-starter society had failed to exploit.

### The Founding Aims of the Deutscher Verein für Kunstwissenschaft

The main impetus for the DVfK can be traced back to 1905, when Bode was asked to draw up a feasibility report on a new, centrally administered German monument inventory. As he recalled in his memoirs:

*“Ministerial Director Althoff had asked me for a report on the rather ill thought-out suggestion of a certain Centre Party politician: instead of the provincial authorities producing monument inventories, as had hitherto been the case, a new, large scale inventory was to be made centrally, by the Reich. I tried to demonstrate how absurd this plan was, that it would entail unnecessary cost and effort, that the work would inevitably have to be given to the same people who were already making the inventories in the individual states, and that they would be none too pleased about that sort of supervision. But we were to proceed with haste and energy on another task, for*

*which the inventories had already done part of the preparatory work, namely a publication of our German monuments in the grand style. This was the greatest and most important task of German art history. Tackling this would put us ahead of all other nations in the field. [...] The idea of a society similar to our Kaiser Friedrich Museum Society occurred to me, only this time extending beyond the Reich to all the German-speaking territories and cultures.”*<sup>37</sup>

The first point to be drawn from the above is that the DVfK was basically conceived as a means to an end: the “publication of our German monuments in the grand style”. Just as Bode had set up the Kaiser Friedrich Museum Society in 1896 to encourage wealthy benefactors to support the construction of a new museum (now the Bode Museum), so the DVfK would finance its chief undertaking, the monument publication, by way of membership fees and donations rather than government subsidies.<sup>38</sup> In this much, Bode was basing his financial model directly on that of Springer’s society, only this time he was counting on a far higher, sustained level of interest on the part of the German-speaking public.

Secondly, the proposed monument publication was to be distinguished from the countless monument inventories and art topographies that had been diligently and laboriously collated in the German provinces, principally for conservation purposes, from the Gründerzeit onwards.<sup>39</sup> In his report to Althoff, a memorandum entitled *Monumenta artis Germaniae. The monuments of German art in image and word, commissioned by the German Reich, published by the Deutscher Verein für Kunstwissenschaft*, Bode argued that a new monument inventory would be largely superfluous, since the existing inventories were already well advanced, and in many cases complete. He conceded that their execution had come in for some justified criticism – “they are completely inconsistent

<sup>36</sup> BODE, W. von: Der deutsche Verein für Kunstwissenschaft. In: *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, 23. 11. 1907, pp. 1-6.

<sup>37</sup> BODE 1997 (see in note 6), Vol. 1, pp. 338-339.

<sup>38</sup> Bode initially envisaged central government funding for the project, but this plan was dropped in favour of a reliance on public interest, at least whilst the project got underway. Before long, support from individual states was forthcoming and in 1914 the Verein sought to obtain major subsidies from the

Prussian parliament. See BODE, W. von: *Monumenta artis Germaniae. Die Denkmäler der deutschen Kunst in Bild und Wort*, herausgegeben im Auftrage des Deutschen Reichs vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. 1905. ZASMB, Nachlass Bode 353, typescript, p. 3; and BODE 1914 (see in note 12).

<sup>39</sup> For an overview of the German monument inventories from Schinkel onwards, see RAVE, P. O.: Anfänge und Wege der deutschen Inventarisierung. In: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 12, 1953, pp. 73-90.



in their format of publication and illustrations, as well as in the periods and the artworks they treat, and they have all too often been produced by staff with insufficient training”<sup>40</sup> – but was disinclined to start all over again and thus cover old ground. Instead, he suggested a richly illustrated “monumental history of German art” based on the research contained in the existing inventories, but structured according to historical succession and individual art forms rather than internal geographical divisions. If the existing art topographies were antiquated and amateurish, the new monument publication would follow the rigorous principles of modern historical science; the proposed title, *Monumenta artis Germaniae* (MAG), consciously harked back to the exemplary *Monumenta Germaniae historica* (MGH), a multi-volume critical edition of medieval textual sources that had helped to establish Germany as a world leader in the field of historical scholarship in the nineteenth century.<sup>41</sup>

Bode’s memorandum included a loose sixteen-point outline of the enormous undertaking. The MAG would stretch from late antiquity to the eighteenth century, covering one and a half millennia of religious and vernacular architecture, sculpture, applied art, book illustration and painting. It was to include monographs on masters such as Cranach, Dürer, and Grünewald, and would perhaps even appropriate Van Eyck, Rubens and Rembrandt under the broad umbrella of Germanic cultural heritage. Such a history, which was apparently completely lacking, would “provide a true picture of the incredible development of German art in its principal phases”.<sup>42</sup>

It was recognised that all this would take time – decades even. But the cultural rewards would be worthwhile. The monument publication would attract a younger generation of art historians to the study of German art, “which has hitherto been undeservingly neglected”. A cheaper, parallel publication could also be produced alongside the monumental editions for the benefit of university students and the educa-

tion of the masses. Most importantly, Bode argued, the publication “would put Germany ahead of all other countries in the field, and rightly so, for no other country since the beginning of the Christian era can point to so rich and diverse an artistic development, with the possible exception of Italy. If a monumental work such as this is put off any longer, other nations will no doubt get ahead of us with similar grand publications of their own art; namely France and Italy, where for around a decade now scholarship has been focussed explicitly on the research of national art – in an almost chauvinistic manner and to the universal approbation of the public.”<sup>43</sup>

Again, the strongly accentuated national tendencies of the DVfK and its actual *raison d’être*, the projected MAG, are evident not only from Bode’s 1930 autobiography, but also from this memorandum at the inception of the project, where cultural antagonisms are deployed as emotive justifications for monumental art history.

In many respects, Dvořák was dealing with similar issues at around this time: monument inventories, expansive art histories and also, though to a lesser extent, national antagonisms within the Austrian cultural sphere. When he succeeded Riegl at the Austrian Central Commission, namely, Dvořák was saddled with the enormous task of producing the long-overdue *Austrian Art Topography*.

At this stage, with the inventorisation of monuments in the German Reich proceeding apace, and with an independent Bohemian art topography beginning to ask questions of any unified conception of Habsburg artistic heritage, the centralised monument authorities in Vienna still had no serviceable list of the thousands of monuments they were supposed to be protecting. A first attempt to chart the art of the empire had been made by Eitelberger and Heider in the late 1850s, and whilst its coverage was consciously sporadic and temporally limited, the two handsome volumes of their *Medieval Artistic Monuments of the Austrian Empire* will certainly have

<sup>40</sup> BODE 1905 (see in note 38), p. 1.

<sup>41</sup> Like the MAG, the MGH started out under the aegis of a small, poorly funded society – Karl von Stein’s Gesellschaft für ältere Deutsche Geschichtskunde (est. 1819). State funding was obtained in 1834 after the success of the first publications (from 1826), and the MGH was incorporated by the Prussian Academy of Sciences in 1874. – KNOWLES,

M. D.: Presidential Address [1957]. In: *Transactions of the Royal Historical Society*, 10, 1960, pp. 129-150 (Great Historical Enterprises. III. The Monumenta Germaniae Historica); BANDMANN 1959 (see in note 34), p. 12.

<sup>42</sup> BODE 1905 (see in note 38), p. 3.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 4.

pleased the young Franz Joseph I, to whom they were dedicated.<sup>44</sup> But the cost of producing these books brought an early end to the project, and for the time being all further monument research was confined to the scholarly journals of the Central Commission. The work of inventurisation was then resumed in the 1880s by its new president, Alexander Freiherr von Helfert, by which time the daunting size of the task had been diminished – roughly halved in fact – by the Compromise of 1867 and the establishment of an autonomous Hungarian monument authority. Taking the crownland of Carinthia as a test case, Helfert chose to organise his new monument inventory along French lines. The resulting volume, which had taken the best part of ten years to complete, was unanimously declared a failure.<sup>45</sup>

Dvořák first came to the problem of inventurisation in 1902, when he reviewed a series of publications that was being issued at a rather alarming rate by the Archaeological Commission of the Bohemian Academy of Sciences in Prague; its *Topography of the Historic and Artistic Monuments of the Kingdom of Bohemia*.<sup>46</sup> This particular project had been conceived in 1894 and was then rapidly implemented with funding from the provincial Bohemian government. The first ten volumes appeared between 1897 and 1902 – with the conspicuous absence of any direct financial support from the imperial government in Vienna. Despite Dvořák's own peripheral involvement with the Bohemian art topography (he later contributed to the volume on his birthplace, Schloß Raudnitz), his assessment of the first ten volumes was curt: “The inventories are being published in Czech and German, and as far as I can tell they are on the whole

*well produced, if rather inconsistent. The illustrations often leave much to be desired; pictures by dilettantes should only be used in exceptional cases.*”<sup>47</sup> His criticisms here could be interpreted as nothing more than an oblique attack on Josef Mocker, the restoration architect and Czech nationalist who produced the majority of the offending drawings. But they may also have been partially motivated by an overarching Habsburg patriotism. From the perspective of the Central Commission in Vienna this flurry of art historical activity in the Slavic north will have left the core German-speaking crownlands looking, to borrow Schinkel's words, rather “*naked and barren*” by comparison, “*like a new colony in a formerly uninhabited country*”.<sup>48</sup> The Bohemian art topography, then, effectively put pressure on the Central Commission to finally get Austria's own artistic heritage on the map [Fig. 4].

Dvořák did so conscientiously. As preparation for the *Austrian Art Topography* he made a thorough study of the existing German inventories and, like Bode, he found them wanting. In a programmatic article published in 1906, Dvořák too compared the German topographies to the analogous MGH, and thus art history to history proper.<sup>49</sup> The result was not favourable. Whereas the MGH had been followed by “*review upon review, discussion upon discussion*”, the publication of the topographies had proven scientifically sterile. “*I know of no serious or significant work of art history that has been inspired by or based on the art topographies. Long rows of books stand unused in the libraries and people seldom look anything up in them. This has become all the more conspicuous recently, and especially over the last few years, as people have increasingly started looking into the history of German art.*”<sup>50</sup>

<sup>44</sup> HEIDER, G. – EITELBERGER, R. (eds.): *Mittelalterliche Kunstdenkmale des Österreichischen Kaiserstaates*. 2 vols. Stuttgart 1858 – 1860. Particularly interesting here is Eitelberger's politicization of art history in the wake of Austria's loss of Lombardy (1859) to the nascent Italian nation. In his history of *Die Kirche des heil. Ambrosius zu Mailand*, Vol. 2, pp. 1-34, he effectively lays claim to the ceded territory by citing the supposedly Germanic origins of its monuments.

<sup>45</sup> *Kunst-Topographie des Herzogthums Kärnten*. Wien 1889, see esp. Helfert's foreword, p.v.

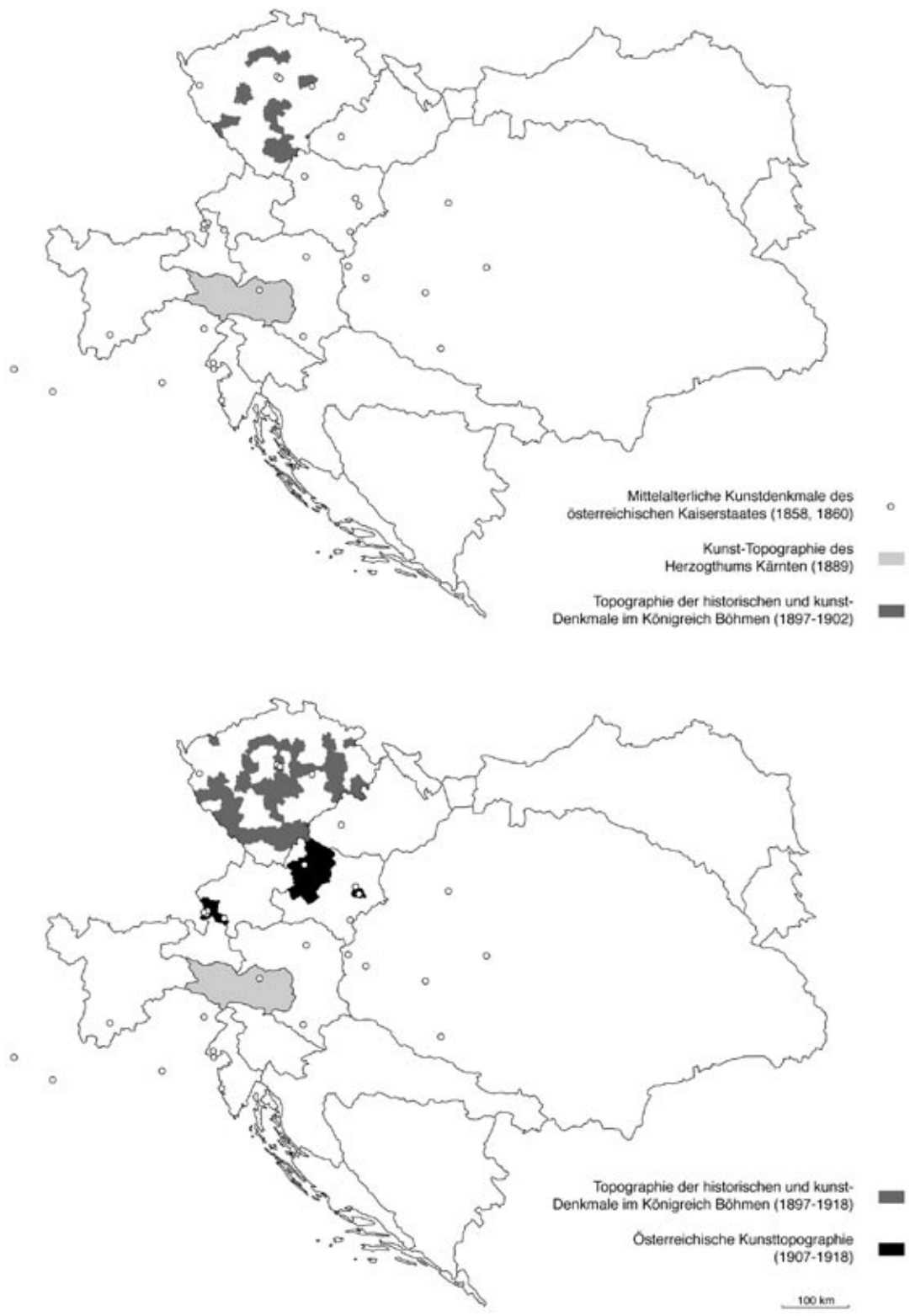
<sup>46</sup> *Topographie der historischen und kunst-Denkmale im Königreich Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts*. 51 vols. Prag 1897 – 1934.

<sup>47</sup> DVOŘÁK, M.: Topographie der historischen und kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen. In: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 23, 1902, p. 371; DVOŘÁK, M. – MATĚJKA, B.: *Der politische Bezirk Raudnitz. Teil II. Raudnitzer Schloss*. Prag 1910, Vol. 27, in the series cited in note 46.

<sup>48</sup> SCHINKEL, K. F.: Memorandum zur Denkmalpflege [1815]. In: HUSE, N. (ed.): *Denkmalpflege: Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*. München 1984, p. 70.

<sup>49</sup> DVOŘÁK: Deutsche Kunsttopographien I. In: *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 3, 1906, pp. 59-65.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 60.



4. Art topographies in the Habsburg empire, showing coverage up to 1902 (above) and 1918 (below). Repro: Author's archive.

As the causes of this sterility Dvořák identified a long list of shortcomings in the topographies. Due to a desire for consistent coverage, coupled with a lack of critical judgement, significant artistic monuments were often treated as summarily as the insignificant. An important cycle of sixteenth-century frescos, for instance, might be given as little space as a relatively unimportant group of gravestones. At the same time, whole periods were being neglected as a result of the compilers' personal stylistic preferences, which more often than not meant the marginalisation of antique and baroque art. The descriptions of the monuments themselves were often vague to the point of non-statement and lacking in even the most basic provenance data. This last point, for Dvořák, was the indispensable precondition of any further art historical investigation. A basic requirement of the topographies had to be the provision of accurate information "on the date of origin, the artist, and the general and regional significance of the artworks under discussion, the groups they can be associated with and the historical questions and problems they pose".<sup>51</sup> And if such information was not immediately to hand, it was to be ascertained by thorough research of archival sources: "... just as one can quite rightly require that a publication of historical documents should employ all the available material when dealing with critical questions, so one can also expect the art topographies, if they are to be more than administrative inventories, to draw upon every available source, at least to the extent necessary for determining the chronology and style of the inventorised monument as accurately as possible."<sup>52</sup>

In short, Dvořák drew two lessons from the failings of the German topographies. If the planned *Austrian Art Topography* was to be of any use to art

historians – and thus more than merely an administrative list for conservation purposes – it would have to be, firstly, more critical and objective in its selection of monuments, secondly, far more rigorous in its scientific treatment of them. And according to the ideal demands of the historical method that Dvořák inherited from his tutor Wickhoff, rigorous scholarly treatment meant the exploitation of every available archival source, every relevant document, and every related monument.

The ambitious program of the *Austrian Art Topography* was laid out along these lines and fully articulated in Dvořák's introduction to the first volume, which appeared in 1907.<sup>53</sup> It was reviewed favourably on the whole, even with a degree of admiring envy on the part of the German art historians. Paul Clemen, conservator for the Rhineland, ranked it above every other German art topography in terms of its broad scope and scientific precision, astonished at the seemingly limitless finances of the Central Commission.<sup>54</sup> Even Georg Dehio – whose concise *Handbook of German Monuments* was a distant competitor in the inventory market – eventually gave his seal of approval to the undertaking.<sup>55</sup> There were of course criticisms and reservations too, not least regarding the feasibility and incalculable duration of the enormous project, but suffice it to say here, Dvořák's critique of the German topographies and his program for their Austrian equivalent essentially served to consolidate his position as one of the leading German art historians of his generation. It was in this capacity that he was invited to attend the constitutive assembly of the DVfK on 7 March 1908.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>53</sup> DVORÁK, M.: Einleitung. In: TIETZE, H. et al.: *Österreichische Kunsttopographie. Band I: Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich*. Wien 1907, pp. xiii-xxii. For the secondary literature, see KUBEN, H.: *Max Dvořák als Denkmalpfleger in der Nachfolge Alois Riegls. Ein Beitrag über Inhalt, Aufgaben, Ziele und Probleme österreichischer Denkmalforschung und Denkmalpflege am Beginn des 20. Jahrhunderts*. [Dipl.-Arb.] Wien, 1993, pp. 41-58; FRODL-KRAFT, E.: Die Österreichische Kunsttopographie: Betrachtungen *sub specie fundatoris*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 28, 1974, No. 3, pp. 114-130; HAJÓS, G.: Riegls Gedankengut in

Dvořáks Einleitung zur Österreichischen Kunsttopographie. In: Ibidem, pp. 138-143.

<sup>54</sup> Clemen to Dvořák, Bonn, 28. 7. 1908. IKUW, Nachlass Dvořák 15, Monumenta artis Germaniae; CLEMEN, P.: Vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. In: *Neue Freie Presse*, 27. 10. 1919, p. 2.

<sup>55</sup> At first his reviews were highly critical, principally of Tietze's text and the lack of architectural drawings. See DEHIO, G.: Österreichische Kunsttopographie & Berichtigung? In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 32-34, 1909 – 1911, pp. 192-197, 293-294, 276-277, 470-471; DEHIO, G.: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*. 5 vols. Berlin 1905 – 1912.

“On Bode’s personal invitation I travelled to Frankfurt with a fixed program: that of the Vienna School.”<sup>56</sup> These words are taken from the unpublished notes of a lecture that Dvořák delivered to an audience of Austrian historians in 1909. The subject of the lecture was the foundation of the DVfK, its aim evidently to drum up support for the society in Austria. Any German nationalist overtones are thus understandably absent from Dvořák’s account, though he was certainly well aware of them. Instead he focused on his own decisive role in the formation of the DVfK as an emissary of the Vienna School and its principles of art history. These he defined as follows:

“Since Thausing’s time, art history in Vienna – thanks to its connection with the Institute for Austrian Historical Research – has developed in constant conjunction with the other historical sciences. As a result, and in contrast to other tendencies, it has always seen its principal task in determining historical facts in a strictly scientific manner; on the basis of a thorough critical investigation of the monuments concerned, and without recourse to any aprioristic theories.”<sup>57</sup>

As a highly personal account of how these principles were successfully exported to Berlin via Frankfurt, Dvořák’s fragmentary lecture notes are to be treated with due circumspection. But since they are not substantially contradicted elsewhere, and since they represent one of the most detailed available sources on the foundation of the DVfK, they are well worth summarising here.<sup>58</sup>

Dvořák arrived in Frankfurt a day before the constitutive assembly for a final consultation on the draft statute that had first been made public at Darmstadt six months previously. Althoff, Bode, Dvořák and around twenty other “trusted men” were present at this meeting, which began at eight in the evening and was scheduled to last an hour. In the event though, discussion ran on until four in the morning. Dvořák reports these minutiae with a perceptible sense of self-satisfaction, for he personally instigated the heated debate that kept the old guard from their beds that night; a debate over the aims of the DVfK. On this point even the two founders were not in

complete agreement. According to Althoff’s statute, the activities of the new society were to concentrate on the popularisation of art by way of educational measures, such as the introduction of compulsory art history classes from elementary school upwards. Bode, on the other hand, saw the greatest task of the DVfK in the systematic publication of German monuments for academic purposes. The difference was basically one of breadth versus depth. Bode had been willing to accept Althoff’s democratising ideals simply for the sake of having the old man on board, for he brought the financial support of a number of big industrialists to the project, even if he was soon to retire from the Ministry of Education. Conversely, Althoff had only consented to the idea of a costly monument publication on the proviso that a cheaper, more accessible series be produced in parallel for the benefit of the masses.<sup>59</sup>

The representative of the Vienna School was not so willing to compromise on matters of principle and aligned himself staunchly with Bode’s publication plans, which, as we have seen, corresponded to his own hopes for art history. So when Dvořák was given the opportunity to comment on the statute at the evening consultation he advised strongly against the popularisation agenda. The public interest in historic art was already present in abundance, he claimed, citing the Bund Heimatschutz as evidence of a vigorous artistic culture in Germany. Any further efforts to bring art to the masses would therefore be superfluous. What the discipline did need though, and this as a basic precondition for any sort of art historical education, was a deepening of the scientific knowledge of German art through a systematic survey of all existing material. Again, he called for an organisation akin to that of the MGH, something that would inevitably require the undivided resources of the DVfK and its members.

Ministerial Director Althoff was clearly taken aback by the nerve of this thirty-something Bohemian, for he responded “*haughtily and almost impolitely*” to the demolition of his well-laid retirement

<sup>56</sup> DVORÁK 1909 (see in note 16), p. 12.

<sup>57</sup> Ibidem, pp. 12-13.

<sup>58</sup> For the best published source on the Frankfurt assembly, see Der Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. In: *Kunstchronik*, 19, 13. 3. 1908, No. 13, pp. 330-332.

<sup>59</sup> BODE 1997 (see in note 6), Vol. 1, pp. 339-340.

plans. But the initial damage had been done, and was completed the following day at the constitutive assembly, where Dvořák's position was reinforced first by Alfred Lichtwark, then by Franz Adickes, the Mayor of Frankfurt. Adickes too "drew parallels with the foundation of the *Monumenta Germaniae historica* – the importance of which he knew better than many of the art historians present – and his inspiring words challenged the assembly to live up to the founders of this great historical work by creating something similar for the history of German art".<sup>60</sup> When a ballot was finally taken on the draft statute, a narrow majority elected to have the detailed paragraphs on popular art education omitted and the publication of the MAG was thereby moved to the forefront of the DVfK agenda.

In his 1909 lecture on the DVfK, Dvořák may have slightly overstated the significance of his own contribution to the Frankfurt negotiations – there were plenty of art historians at the constitutive assembly who shared his views, and it is probable that the shift in the society's aims, from popularisation to publication, would have occurred without Dvořák's intervention anyway. But for the sake of effective publicity – bearing in mind that his audience consisted of prospective Austrian members – Dvořák presented the monument publication as an existing desideratum of Vienna School art history and, by extension, the German society as an Austrian concern. And he was quite entitled to do so, for his contribution to the program of the monument publication itself was indeed substantial.

### *The Monuments of German Art*

In point of fact, when the DVfK was officially registered in June 1908, most of Althoff's ideals seem to have been retained, at least on paper. By all accounts he was a stubborn negotiator, so he may well have insisted on the inclusion of the rejected paragraphs, contravening the democratic process in order to bring about his democratisation of art. In any case, the main substance of the finalised statute is contained in the first clause:

"§ 1. *The Deutscher Verein für Kunstwissenschaft aims to further art historical knowledge and to elevate artistic life in Germany. It has set itself the following tasks in particular:*

- 1) *to provide an illustrated art historical journal and a systematic review of art historical literature;*
- 2) *to support the production of art handbooks and photographic visual materials, as well as other art historical works;*
- 3) *to bring about the complete inventorisation and systematic publication of the monuments of German art (Monumenta artis Germaniae) using existing preparatory works where appropriate;*
- 4) *to work towards the creation and maintenance of art historical institutions and connections to suitable locations at home and abroad;*
- 5) *to lobby for the establishment of travel stipends for contemporary artists;*
- 6) *to encourage the public interest in and understanding of art by an expansion and improvement of art historical tuition at secondary and tertiary education institutions;*
- 7) *to ensure that all centres of further education place particular value on art historical understanding by way of suitable courses;*
- 8) *to influence ever wider circles of the population through various sorts of art historical lectures and demonstrations.*"<sup>61</sup>

Noteworthy here is that the definitive statute actually included plans not only for popular education initiatives, but also for international collaboration and the support of contemporary artists. But by the time Althoff died in October 1908 nothing had been undertaken in these areas, for the monument publication had long since become the society's sole concern. Indeed, the very first act of the DVfK after its constitution in March 1908 was to get the MAG underway. To this end Bode appointed a three-man committee consisting of Georg Dehio (b. 1850), Adolph Goldschmidt (b. 1863) and Max Dvořák (b. 1874). They were each to draw up an individual program for the monument publication and would then consult on their proposals before presenting the results to the board of directors in Berlin in the summer of 1908.

Of the three draft programs, Goldschmidt's was the thinnest on the ground, and the least focussed. He envisaged the DVfK producing not one, but three distinct forms of publication: a series of individual photographs made in conjunction with the Royal Prussian Institute for Photogrammetry; a series of

<sup>60</sup> DVORÁK 1909 (see in note 16), pp. 19-20.

<sup>61</sup> BODE 1908 (see in note 30), §1.

artist monographs; and then the full monument publication as well. The structure of the latter was to be organised primarily according to the four art forms – architecture, sculpture, painting and the applied arts – but his secondary sub-divisions within these categories were inconsistent and unclear, being based variously on chronology, typology or materials. His plan for the commencement of the great undertaking was similarly relaxed. The publication of the MAG was to proceed “*not under compulsion of any strict temporal, geographical or systematic order, but rather freely; as and when the opportunity arises, when the manpower is there and as the directors see fit*”.<sup>62</sup> To his credit, Goldschmidt did reiterate the statutory requirement for works with a broader public appeal, but his program as a whole was far too loose for the rigorous demands of the DVfK and therefore received no further consideration.

Greater things will have been expected of Dehio, who had actually studied under the director of the MGH and whose experience producing the first full overview of German monuments – the abovementioned five-volume *Handbook* – ought to have made him a front runner in this particular art historical collaboration. His proposal contained some serious food for thought. Unlike Goldschmidt, Dehio asked himself why the monument publication was necessary at all, and came up with the following reasons. Firstly, it would serve as “*a permanent visual record of those monuments whose existence is constantly exposed to the danger of alteration or destruction*”.<sup>63</sup> Secondly, it would provide extensive study material, and Dehio too underlined the importance of producing a cheaper, less elaborate edition with this in mind. But the main publication would essentially be a sourcework consisting of photographs plus commentary, with the emphasis on images. Text was to be limited to bare essentials: technical descriptions and information on place, date, patron and artist. The structure he proposed for the series was a valiant enough attempt to organise the history of German art categorically

and chronologically, according to art forms and epochs, but in practice his organisational principles fell apart on paper, fragmenting into monographs and isolated periods that refused to fit neatly into the overall schema.

The two major strengths of Dehio’s proposal were grounded in practicalities. He recognised, firstly, the simple fact that the techniques of photographic reproduction were liable to change. Colour photography, for instance, was not yet adequate for art historical purposes, but would be in future. And since the duration of the project could be expected to span at least one generation (a gross underestimate), he tried to build a certain degree of flexibility into his program to allow for technical advances.

His second contention was more fundamental. Like Goldschmidt, Dehio drew up his program on the basis of the draft statute he had received with his invitation to the Frankfurt assembly. And in this version of the statute clause 1.3 differed slightly but significantly from that quoted above. The original intention had been a *complete* publication of *all* the monuments of German art, rather than just some of them (the “all” was omitted in the definitive statute).<sup>64</sup> Dehio and a number of other sceptics quite rightly had reservations about the feasibility of such comprehensiveness: “*... the literal implementation of this principle would result in an accumulation of such inconceivable proportions that it would be an evil in itself, to say nothing of the costs.*”<sup>65</sup> Thus the superlative “all” would have to be demoted to a “most” or a “many” – some sort of selection would surely have to be made from the totality of extant German monuments. But the idea of a selection presented Dehio – who was clearly well up on his Riegelian theory – with a minor epistemological dilemma. “*On the other hand,*” he continued, “*there are no reliable scientific criteria for dispensing with the insignificant, since an object that is unquestionably only of minimal artistic value may nevertheless still take on unforeseen significance at some stage in the future.*”<sup>66</sup> His solution to this problem was at

<sup>62</sup> GOLDSCHMIDT, A.: *Monumenta artis Germaniae*. Plan für die Veröffentlichung. 1908. IKUW, Nachlass Dvořák 15, *Monumenta artis Germaniae*, typescript.

<sup>63</sup> DEHIO, G.: *Monumenta artis Germaniae*. Grundsätze und Organisationsplan. 1908. IKUW, Nachlass Dvořák 15, *Monumenta artis Germaniae*, typescript.

<sup>64</sup> *Kunstchronik* 1908 (see in note 58), p. 330.

<sup>65</sup> DEHIO 1908 (see in note 63), p. 2.

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 2-3.

once practical, counter-intuitive and quite illogical. He proposed a two-tier system whereby the more significant monuments would be reproduced on a large scale, whilst the overwhelming mass of less or insignificant monuments were to be pictured in a smaller format. This suggestion had the virtue of meeting the demand for comprehensive coverage, but it also managed to reintroduce the spectre of scientifically inadmissible selection criteria through the back door, as it were, purely for the sake of financial feasibility. The more obvious solution would of course have been to abandon the pseudo-scientific obsession with comprehensiveness altogether.

When Dvořák drew up his program for the MAG he had the benefit of having seen both of his colleague's proposals. On 20 June 1908, Bode sent a short note to Vienna enclosing Goldschmidt's program and asking when he could expect to receive Dvořák's.<sup>67</sup> This was sent to Berlin a week later with a covering letter and the following remarks: "*In the working program itself my draft differs from the other two primarily in that I have tried to grasp the individual topics more concretely... But the difference is not so great as to prevent us finding a middle line when we come to discuss the matter in person... I hope Professors Dehio and Goldschmidt will agree with my suggestions, which really only represent an expansion of their own proposals.*"<sup>68</sup>

Dvořák's "Memorandum on the Organisation and Working Program of the Monumenta artis Germaniae" [App.] was far and away the most extensive and thorough of the three drafts.<sup>69</sup> Unlike Dehio, he did not make the mistake of taking the statute of the DVfK too literally. His considerations began with the acknowledgement that a complete publication of the monuments of German art "*could not simply mean the visual reproduction of all existing material, which any photographer could produce, but rather a critical publication of the individual monument groups in line with*

*the principles of modern historical science*".<sup>70</sup> By "critical" here, Dvořák seems to have meant two things: selection and analysis. Though he never uses the word, a degree selectivity was going to be necessary in order to make the undertaking possible, hence *groups* of monuments, not all of them. The mass of German monuments was to be reduced down to a more manageable level, but without resorting to isolated specimens or regressing to the (not inconsiderable) scope of the art topographies, which were "*still far from exhausting the wealth of the artistic production of the past that has survived in Germany*".<sup>71</sup> On a scale of all to nothing, then, Dvořák's critical selection was located somewhere between the all and the art topographies, and would therefore still have been pretty close to exhaustive. Furthermore, in line with the strict dictates of modern historical science and the ever-present paradigm of the MGH, Dvořák's conception of a critical publication demanded that all available sources and all related monuments be consulted and subjected to scholarly analysis: "*... it is an imperative and self-evident requirement that all the extant material be taken into consideration for the groups of monuments that are to be published in the Monumenta artis Germaniae.*"<sup>72</sup> So even if the series of publications was not going to reproduce everything, its textual commentaries and its selection of monument groups would at least be based on analyses of the totality, and could therefore make a justifiable claim to comprehensiveness.

Applied to the entire history of German art from the Völkerwanderung to the nineteenth century, these ideal demands would clearly have involved far more time, money and effort than even Dehio's two-tier catalogue. Dvořák must have realised this, for he introduced an otherwise completely arbitrary temporal limit to his program, which was to come to an abrupt end in 1550. Besides giving away its author's own periodical preferences – i.e., for the glory

<sup>67</sup> This being the only letter from Bode preserved among Dvořák's papers at the University of Vienna. – Bode to Dvořák, Berlin, 20. 6. 1908. IKUW, Nachlass Dvořák 15, Monumenta artis Germaniae.

<sup>68</sup> Dvořák to Bode, Vienna, 28. 6. 1908. ZASMB, Nachlass Bode 1579.

<sup>69</sup> DVORÁK, M.: Promemoria über die Organisation und das Arbeitsprogramm der Monumenta artis Germaniae. Wien,

Juni 1908. ZASMB, Nachlass Bode 354, typescript; the same can be found in IKUW, Nachlass Dvořák 15, Monumenta artis Germaniae.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 1.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 5.



I. Sektion ARCHITEKTUR	II. Sektion SKULPTUR	III. Sektion MALEREI.	IV. Sektion KUNSTGEWERBE.
VÖLKERWANDERUNGSZEIT.		VÖLKERWANDERUNGSZEIT.	
1. Abt. Sämtliche Architekturen der Völkerwanderungszeit auf dem gesamten Gebiete der nationalen Kulturen. / In genauen Aufnahmen, eventuell auf Grund von Ausgrabungen. /	1. Abt. Sämtliche dekorative und monumentale Skulpturen der Völkerwanderungszeit auf dem gesamten Gebiete der nationalen Kulturen.	1. Abt. Sämtliche Handschriftillustrationen und Ornamente der Völkerwanderungszeit, karolingisch, irisch-angelsächsisch, longobardisch/ und was sich von monumentalen Malereien und Fußbodenmosaiken aus dieser Zeit erhalten hat.	1. Abt. Kunstgewerbliche Gegenstände der Völkerwanderungszeit, Gräberfunde und Kirchenschätze.
KAROLINGISCHE ZEIT.		KAROLINGISCHE ZEIT.	
2. Abt. Sämtliche Architekturen der karolingischen Zeit auf dem gesamten Gebiete des karolingischen Reiches. / In genauen Aufnahmen, eventuell auf Grund von Ausgrabungen. /	2. Abt. Sämtliche dekorative und monumentale Skulpturen auf dem gesamten Gebiete des karolingischen Reiches.	2. Abt. Corpus der karolingischen Miniaturen und Wandmalereien.	2. Abt. Corpus der karolingischen Elfenbeine.  3. Abt. Corpus der karolingischen Goldschmiedearbeiten.

5. Dvořák's draft framework for the *Monumenta artis Germaniae* (1908). Repro: ZASMB, Nachlass Bode 354, Vorschläge von Fachkollegen zur Herausgabe der *Monumenta artis Germaniae*.

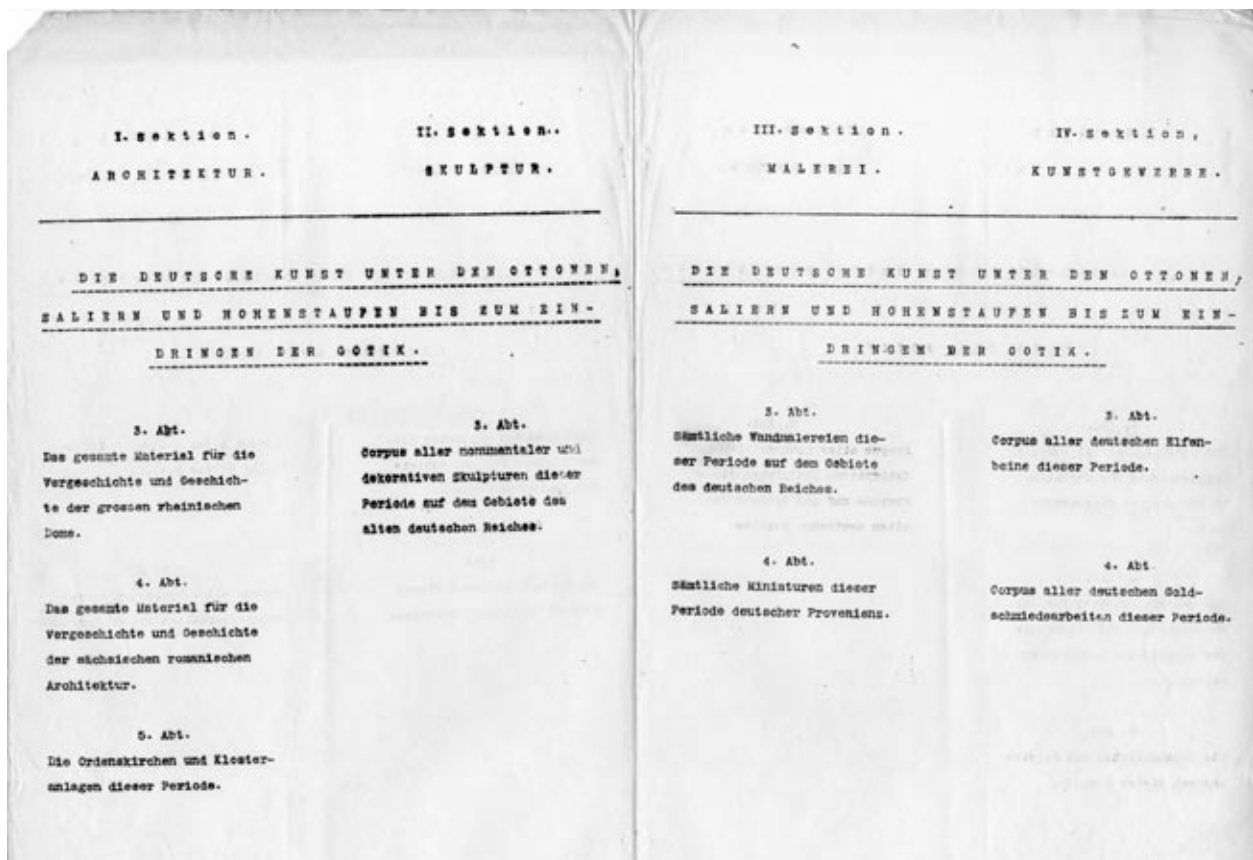
days of the Holy Roman Empire – this limit stuck too closely to the medievalist MGH and thereby omitted, for instance, the German Baroque – clearly an unacceptable oversight.

In every other respect, though, Dvořák's articulation of the structure of the series looked watertight. Following Goldschmidt and Dehio, he divided the material up into art forms and periods, but unlike them he precluded any deviation by presenting his structure in a lucid table, with the four columnar sections of architecture, painting, sculpture and applied art being neatly broken down into four lateral epochs: the Völkerwanderung (ca. 400 – 750 CE), the Carolingian era (750 – 950), the Ottonian, Salic and Hohenstaufen dynasties (950 – 1250), and the Gothic (1250 – 1550) – a framework of admirable symmetry and grand proportions [Figs. 5-7]. Each block was to consist of one or more departments

which would cover “all”, “collected”, or “the corpus of” monuments in question and would be assigned to individual art historians as departmental directors. Dvořák admitted that the “*publication of all this material all at once would be such an enormous undertaking that its realisation is virtually unthinkable in the foreseeable future*”, but his framework would allow for an immediate start on a number of departments – at least those for which competent art historians could be found.<sup>73</sup> Finally, these directors were to constitute a special monument commission within the DVfK, the organisation of which Dvořák also delineated in his program, again going well beyond his colleagues' efforts.

The next communication between Dvořák and Bode suggests that his brilliantly ambitious draft

<sup>73</sup> Ibidem, p. 4.



6. Dvořák's draft framework for the *Monumenta artis Germaniae* (1908). Repro: ZASMB, Nachlass Bode 354, Vorschläge von Fachkollegen zur Herausgabe der *Monumenta artis Germaniae*.

was well received: "I would be very glad, and not just for personal reasons, if my program were to form a suitable basis for the MAG."<sup>74</sup> When the working program of the *Denkmäler der deutschen Kunst* was finalised later that year (the Latin title having been dropped in favour of the vernacular), the one flaw in Dvořák's program was easily rectified. Its premature ending was simply extended to 1800. But the majority of clauses – with one notable exception – were actually taken over directly from Dvořák's program, in some cases virtually word for word.

"§1. The 'Monuments of German Art' are a collection of sources on German art history in which art historically important groups of monuments are to be published methodically.

§2. The work shall employ all available material on the individual groups of monuments and shall endeavour to publish, as comprehensively as possible, everything that is of significance for the scientific problems they pose.

§3. The pictorial reproductions shall be accompanied by commentaries. These shall contain descriptions (e.g., of technical characteristics, restorations, etc.), as well as all information that can be ascertained from external sources as to place and date of origin, artist and patron.

§4. The methods of photographic reproduction employed for the illustrations shall be determined by the characteristics and the significance of the monuments in question. The publications shall be of a consistent format; exceptions shall be allowed where necessary.

§5. A monument of German art is not only to be understood as something created within the borders of the present German empire, but rather any monument which expresses the artistic creativity of, or has a direct connection to, the German nation.

<sup>74</sup> Dvořák to Bode, Raudnitz, 1. 8. 1908. ZASMB, Nachlass Bode 1579.

ARCHITEKTUR.		SKULPTUR.		MALEREI.		KUNSTGERÄTE.	
VOM EINDRINGEN DER GOTIK BIS ZUR MITTE DES XVI. JHD.				VOM EINDRINGEN DER GOTIK BIS ZUR MITTE DES XVI. JHD.			
6. Abt. Alle Denkmäler für das Eindringen des gotischen Stiles.	4. Abt. Alle Denkmäler für die Geschichte des Eindringens der Gotik in die deutsche monumentale Skulptur.	5. Abt. Corpus aller Wandmalereien und Glasmalereien dieser Periode auf dem Gebiete des alten deutschen Reiches mit Ausnahme von Burgund.	6. Abt. Corpus aller deutschen Papierserien bis zur Mitte des XVI. Jhd.	6. Abt. Verzeichnis aller illustrativen Zyklen dieser Periode /in monumentalen Malereien Miniaturen und Drucken, / und deren Genealogie.	7. Abt. Corpus aller deutschen Goldschmiedearbeiten dieser Periode.	7. Abt. Die gotischen Dome als Mittelpunkt territorialer Bauentwicklung. Gesamtpublikation in territorialen Unterabteilungen.	5. Abt. Corpus der monumentalen deutschen Skulpturen von Anfang des XIV. bis zur Mitte des XVI. Jhd. veröffentlicht in territorialen Gruppen.
8. Abt. Alle Denkmäler für die Entstehungsgeschichte der Hallenkirche.	9. Abt. Alle Denkmäler für die Geschichte des deutschen Profanbaues bis zur Mitte des XVI. Jhd.	7. Abt. Corpus aller deutschen Tafelbilder dieser Periode in territorialen Gruppen.	8. Abt. Deutsche Plaketter und Kleinbronzen dieser Periode.	8. Abt. Corpus aller deutschen Handschriften dieser Periode.	9. Beschreibendes Verzeichnis aller deutschen Holzschnitte und Buchillustrationen bis zur Mitte des XVI. Jhd.		

7. Dvořák's draft framework for the *Monumenta artis Germaniae* (1908). Repro: ZASMB, Nachlass Bode 354, Vorschläge von Fachkollegen zur Herausgabe der *Monumenta artis Germaniae*.

§6. The monuments are grouped according to chronological and objective criteria, always bearing in mind stylistic coherences. According to these criteria and in line with the attached synopsis, four sections shall be created with a number of departments. The directors of the individual departments are free to propose further articulations of their departments.

§7. The execution of the work is entrusted to the monument commission, whose organisation shall be laid out in a separate agenda.<sup>75</sup>

Parts of clause three and four here can be ascribed to Dehio. Almost all the rest is Dvořák, and his structural framework also formed the basis of the monument commission's four sections and twenty-nine departments. The exception is clause

five, which appears seemingly out of nowhere as a jarring note of cultural imperialism in a monumental art historical undertaking that can otherwise only be criticised for being unrealistically over ambitious and academically detached from the broad public interest that the DVfK was supposedly attempting to court. The implicitly expansionist fifth clause was added some time after the board of directors had received the three draft proposals and can be attributed to Karl Koetschau, the secretary of the Verein who had heralded its "*strongly accentuated national tendency*" at the international congress of art history in Darmstadt the previous year.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> *Programm der 'Denkmäler der deutschen Kunst'*. Ed. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft e. V. Berlin [s.a.]; see also ZASMB, Nachlass Bode 350.

<sup>76</sup> Vorschläge von K. Koetschau. [s.a.] ZASMB, Nachlass Bode 354; KAHSNITZ, R.: *Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft im Nationalsozialismus. Versuch einer Spurenlese*.

Dvořák's involvement with the DVfK continued long after his contribution to the planning of *The Monuments of German Art*. He was a member of the hundred-strong extended committee from the outset, and replaced Wickhoff on the board of directors in 1909. He was of course also a member of his own monument commission, and in this capacity directed research for the publication in no less than five departments – more than any of his German colleagues. As such, he was able to employ a number of Austrian art historians on the project, notably fellow Vienna School graduate Wilhelm Köhler (Carolingian miniatures) and his own former student, Betty Kurth (medieval German tapestries), though he never lived to see the fruits of their labours. In fact, both Austrian subject matter and Austrian art historians are surprisingly well represented in the bibliography of DVfK publications.

The publicity that Dvořák arranged for the DVfK in Austria seems to have been effective.<sup>77</sup> As well as the two promotional lectures he delivered in 1909 and 1913, and the notices he published in the *Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission*, he also petitioned the Austrian government and a number of wealthy patrons for financial support, with some degree of success. While the imperial government only contributed a paltry 5 000, Prince Liechtenstein was persuaded to fund Kurth's work on German tapestries to the tune of 25 000 Marks.<sup>78</sup> Thoughts in this direction extended to the highest level. In Germany, Kaiser Wilhelm II had accepted the protectorate of the DVfK in August 1908. In Austria five years later, shortly after the Verein's general assembly in Vienna, Dvořák considered inviting Kaiser Franz Josef I to join, though evidently nothing came of the idea.<sup>79</sup>

---

In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 62, 2008, pp. 91-93.

<sup>77</sup> Of members reistered in 1908, 25% were resident in Berlin and 4.4% in Vienna. After Dvořák's lectures in 1909 and 1913, the corresponding figures are Berlin 23% and Vienna 5.8%. See I. *Mitglieder-Verzeichnis. Abgeschlossen am 30. September 1908*. Ed. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Eingetragener Verein. Berlin 1908; II. *Mitglieder-Verzeichnis. Abgeschlossen im Oktober 1913*. Ed. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Eingetragener Verein. Berlin 1913.

<sup>78</sup> Dvořák to Bode, Vienna, 22. 1. 1913; Weissenbach bei Glog-

If Dvořák's decisive influence on Bode's project in pan-German art scholarship has until now been largely overlooked in both Vienna and Berlin, it has hopefully been amply demonstrated here. The Deutsche Verein für Kunstwissenschaft – in its day the largest and most important art history society in central Europe – ultimately has Vienna School principles to thank for its rigorous publication program; a program which may have produced a handful of books that are now considered as standard works, but could never have been realised in its entirety within, say, a hundred years by anything but the most wealthy of empires, let alone private funding initiatives. The art historical results, one suspects, would not have been all that different had Goldschmidt's laissez-faire approach been adopted. But putting these questions of feasibility and the organisation of art historical labour aside, there is also the issue of influence in the opposite direction to consider, i.e., that exerted upon Dvořák by Bode and the other leading lights of the DVfK. Here, there are some ingrained assumptions to be challenged, and an interesting personal development, as much political as intellectual, to be outlined.

In the online dictionary of art historians, an anonymously authored entry on Dvořák states the following: "*When Dvořák was appointed a full professor in 1909, the appointment touched off the great schism among the art faculty at Vienna. The decidedly pro-Germanic camp resented the Czech Dvořák's elevation; their retribution erupted at Wickhoff's death when the group succeeded in appointing the maverick and nationalist ideologue Josef Strzygowski from Graz.*"<sup>80</sup> This piece of received wisdom goes back to Schlosser's canonical and openly selective chronicle of the Vienna School, in which he explicitly wrote Strzygowski out of history as an apostate.<sup>81</sup> All very

gnitz, 1. 2. 1913; Vienna, 18. 3. 1913. ZASMB, Nachlass Bode 1579; BODE 1914 (see in note 12), p. 4.

<sup>79</sup> Dvořák to Bode, Vienna, 18. 3. 1913. ZASMB, Nachlass Bode 1579.

<sup>80</sup> Max Dvořák. In: *Dictionary of Art Historians*, <http://www.dictionaryofarthistorians.org/dvorakm.htm>, retrieved 30. 6. 2011.

<sup>81</sup> SCHLOSSER, J. – HAHNLOSER, H.: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Ruckblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. In: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, 13, 1934, No. 2, p. 195.

well. We are not concerned with Strzygowski here, nor his ongoing personal feud with Dvořák. The problem with this account – the standard version of events – is that it presents Dvořák in a rather flattering light; as the innocent Czech victim of German nationalist agitation and thus, implicitly, as an opponent of German nationalist ideology. His involvement with DVfK calls this view into question. Following Bode's own shift from Italian to German art, and the more widespread (though by no means universal) tendency in German art history around the time of the foundation of the DVfK, Dvořák also became decidedly pro-German. This development could be traced through the art historical subject matter he chose to address in his lectures and essays over the years, or, for instance, in his repeated laments about the comparative lack of knowledge on German art as opposed to that of Italy. Two points of reference will have to suffice here.

The first is his essay on modern Czech art, "From Mánes to Švabinský" (1904); the second a feuilleton on a proposed "Austrian State Gallery" (1912). These two texts lend themselves to comparison, for in both cases – though they deal with quite different issues – Dvořák employs identical forms of argumentation: taking one derogatory statement on a particular national culture as his starting point, he then contests that statement in defence of the given national culture. In the 1904 essay, he quotes an unnamed German art historian as calling the Czechs "*an artless nation*", then proceeds to refute this claim by present-

ing a history of nineteenth-century Bohemian art in which foreign influences are downplayed in favour of a unique and immanent historical development based on vigorous indigenous artistic traditions.<sup>82</sup> By 1912, though, the focus of Dvořák's attention has shifted. In his feuilleton of that year, he cites another German art historian, one who claimed "*that German art, with very few exceptions, has only ever been receptive*". This assertion is rejected out of hand as being ridiculous; Dvořák merely reminds his readers that "*the times in which only Italian or Netherlandish artworks were deemed worthy of inclusion in public collections – according to a definite, sacrosanct rank order – are long since past. [...] But little by little we have broadened our horizons where art history is concerned.*"<sup>83</sup>

Thus we see a broadening of Dvořák's own cultural horizons over time; a development that begins in his native Bohemia and progresses – perhaps as a compensatory reaction to the traumatic experience of his appointment at the university – through and beyond Habsburg patriotism on the way to an increasingly ardent advocacy of the dominant German culture. In this much he was no more than a vessel of the prevailing intellectual tendencies of the empire, in which the complex constellation of nationalities required and allowed a native Bohemian art historian to become, in addition, politically Austrian and culturally pan-German. The latter can be ascribed to Dvořák's unflinching admiration for the Bismarck of the Berlin museums.

<sup>82</sup> DVORÁK, M.: Von Mánes zu Švabinský. In: *Die Graphischen Künste*, 27, 1904, pp. 29-52, esp. p. 30.

<sup>83</sup> DVORÁK, M.: Oesterreichische Staatsgalerie. In: *Neue Freie Presse*, 10. 2. 1912, pp. 1-2.

## Appendix

Max Dvořák:

### Promemoria über die Organisation und das Arbeitsprogramm der *Monumenta artis Germaniae* [Memorandum on the Organisation and Working Program of the *Monumenta artis Germaniae*]

Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Nachlass Bode 354, Vorschläge von Fachkollegen zur Herausgabe der *Monumenta artis Germaniae*.

Nach den Statuten des deutschen Vereines für Kunstwissenschaft sollen in den *Monumenta artis Germaniae* sämtliche Denkmäler der deutschen Kunst systematisch veröffentlicht werden. Damit kann selbstverständlich nicht eine einfache bildliche Reproduktion des gesamten vorhandenen Materials gemeint sein, was ja auch ein Photograph besorgen könnte, sondern eine kritische den Grundsätzen der modernen historischen Wissenschaften entsprechende Veröffentlichung der einzelnen Denkmalgruppen. Der ungeheuere Fortschritt den die *Monumenta Germaniae historica* allen früheren Urkundenpublikationen gegenüber bedeuten, lag darin, dass man da begonnen hat, die Urkunden nicht, wie früher es geschehen ist, einfach abzudrucken, sondern die Veröffentlichung auf Grund des gesamten einschlägigen kritisch geprüften Materials vorzunehmen. Es war dies ein Fortschritt, auf dem die führende Stellung der deutschen Geschichtswissenschaft beruht. Sollen aber die *Monumenta artis Germaniae* eine ähnliche Bedeutung für die Kunstwissenschaft gewinnen, müssen sie denselben Weg einschlagen.

Daraus ergibt sich aber naturgemäss die Gruppierung des zu veröffentlichenden Materials, die in erster Linie nach zwei Gesichtspunkten erfolgen muss, nämlich nach der sachlichen und chronologischen Zusammengehörigkeit. Denn wie man der modernen historischen Methode gemäss nicht etwa Urkunden, chronikalische Quellen, Gesetze als ein buntes Sammelsurium veröffentlichen kann, sondern bestimmte Grundkategorien, die eine gleichmässige kritische Behandlung gestatten, den Publikationen zu Grunde legt, so sind auch den Publikationen der Kunstdenkmale sachlich möglichst homogene Gruppen, bei welchen einheitliche Stilkriterien vorhanden sind, zu Grunde zu legen. Andererseits

According to the statutes of the Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, the *Monumenta artis Germaniae* are to be a comprehensive publication of the monuments of German art. Naturally, this does not simply mean the visual reproduction of all existing material, which any photographer could produce, but rather a critical publication of the individual monument groups in line with the principles of modern historical science. The enormous advance that the *Monumenta Germaniae historica* represent in comparison to all earlier publications of historical documents lay in the fact that the publication was based on the entirety of relevant, critically scrutinised material and was not, as had formerly been the case, simply a collection of reprinted documents. Germany's present leading position in the historical sciences is based on this advance. The *Monumenta artis Germaniae* will have to take the same path if it is to attain a similar significance for art scholarship.

The obvious consequence of this is that the material to be published will in the first instance have to be grouped according to two criteria, namely the objective and the chronological. If a publication of documents, chronicles or laws is to follow the precepts of modern historical method, it cannot simply be a colourful conglomeration of sources; it has to be based on clearly defined fundamental categories which facilitate consistent critical treatment. Likewise, the publication of artistic monuments is to be based on subject groups that are as homogenous as possible and represent distinct stylistic categories. On the other hand, the prerequisite of any systematic publication is that the monuments be published in chronological groups, for this is the only way to investigate and bring out those factors that depend

ist es die selbstverständliche Voraussetzung jeder systematischen Publikation, dass die Monumente nach ihrer chronologischen Zusammengehörigkeit veröffentlicht werden, da nur auf diese Weise jene Momente untersucht und betont werden können, welche durch die Entstehungszeit der Denkmäler bedingt sind und die nicht nur in erster Linie den Forscher interessieren, sondern auch die *conditio sine qua non* der kritischen Behandlung der veröffentlichten Denkmäler bilden.

Als die nächstliegende sachliche Einteilung erscheint die Einteilung nach den Hauptgebieten der Kunst (Architektur, Plastik, Malerei, Kunstgewerbe) in vier Sektionen, innerhalb welcher sich leicht noch eine weitere Gruppierung nach sachlichen Gesichtspunkten vornehmen lässt, wobei allerdings mit Vorsicht vorgegangen werden muss, damit die trennenden Momente der stilistischen Zusammengehörigkeit gegenüber, nicht allzustark betont werden.

Es würde sich um eine Utopie handeln, wenn man innerhalb dieser vier Serien das gesamte Material ohne jede Unterteilung im chronologischen Zusammenhange veröffentlichen wollte, was dasselbe wäre, wie wenn man z. B. alle deutschen Kaiserurkunden in einer Publikation vereinigen wollte. Nichteinmal mit einer Einschränkung auf das Mittelalter wäre dies möglich. Und selbst wenn eine solche Gesamtpublikation technisch durchzuführen wäre, würde diese Ausdehnung der Arbeit jene Vertiefung der kritischen Bearbeitung der einzelnen Monumentenserien ausschliessen, wie sie nach dem heutigen Stande der historischen Disziplinen unbedingt gefordert werden muss. Es ist deshalb innerhalb der einzelnen Sektionen eine Gliederung nach historischen Perioden unerlässlich. Auf diese Weise entstehen innerhalb der vier Sektionen einzelne Abteilungen, deren Abgrenzung durch allgemeine entwicklungsgeschichtliche Etappen bestimmt wird.

Es scheint mir ein Ding der Unmöglichkeit zu sein, bei der Fixierung dieser Abteilungen gleich auf einmal das gesamte Material für die Geschichte der deutschen Kunst in allen Zeiten in Betracht zu ziehen. Jetzt schon füllen die Kunsttopographien eine Bibliothek und doch erschöpfen sie bei weitem noch nicht den Reichtum der Kunsterzeugnisse, welche sich aus vergangenen Perioden in Deutschland erhalten haben.

on when the monuments were created. These factors are not merely of primary interest to the researcher; they are the *conditio sine qua non* for any critical treatment of the monuments published.

The most obvious organisation of the subject matter would appear to be a four-way division according to the principal arts (architecture, sculpture, painting, the applied arts). Further sub-groupings of the subject matter could also be established within these, though this would have to be done with caution in order to avoid giving too much emphasis to differences at the expense of common stylistic factors.

It would be utopian to want to publish all the material within these four series without any sort of chronological sub-division – it would be equivalent, for instance, to wanting to publish every imperial German decree in one book. This would not be possible even if one were to limit oneself to the middle ages. And even if such a comprehensive publication were technically feasible, the sheer breadth of the work would rule out any in-depth critical treatment of the individual series of monuments, something which has to be seen as an unconditional requirement in light of the present state of the historical disciplines. It is therefore essential that the individual sections be divided up into historical periods. In this way, individual departments will be created within the four sections and their coverage defined according to universal developmental-historical stages.

Having established these departments it would be quite impossible, or so it seems to me, to consider the entirety of material from the history of German art all at once. The art topographies already fill a whole library, and yet they are still far from exhausting the wealth of the artistic production of the past that has survived in Germany.

A new systematic publication of all this material all at once would be such an enormous undertaking that its realisation is virtually unthinkable in the foreseeable future. It would be like coming up with a program for the *Monumenta Germaniae historica* and setting out to include every conceivable source on German history, with a corresponding number of

Dieses ganze Material in systematischer Bearbeitung auf einmal neu zu publizieren, wäre ein Unternehmen von einer so gewaltigen Ausdehnung, dass an eine Verwirklichung in absehbarer Zeit kaum zu denken wäre. Es wäre dies ähnlich, wie man bei der Gründung der *Monumenta Germaniae historica* ein Programm aufgestellt hätte, welches sich auf alle Quellen für die deutsche Geschichte erstreckt und die Zahl der Abteilungen demgemäss eingerichtet hätte. Niemand dürfte an etwas ähnliches auch nur einen Moment ernstlich gedacht haben, denn dadurch wäre das ganze Unternehmen problematisch geworden und wäre nie über zersplitterte Versuche hinausgekommen.

Andererseits wäre aber nichts verfehlter, als wenn man die Aufgabe dadurch lösen wollte, dass man einzelne Spezimina aus verschiedenen Gebieten und Perioden veröffentlichen würde. Das geschieht nun beinahe seit einem halben Jahrhundert, jeder Photograph und jeder Verleger tut es und wenn man einen Photographen subventionieren würde, so täte er es wahrscheinlich in dem grössten Umfange, einer gelehrten Unternehmung bedarf es zu diesem Zwecke nicht. Es ist aber hauptsächlich deshalb so schlecht um die Kenntnis der deutschen Kunst bestellt, weil man, während in Italien das gesamte Material wenigstens von der Renaissance an immer wieder verzeichnet wurde, in Deutschland auch für die wichtigsten Perioden auf einige Beispiele angewiesen ist, die besten Falles nur hypothetische Schlüsse gestatten. *Es ist also eine selbstverständliche und unumgängliche Forderung, dass bei jenen Denkmalgruppen, welche in den Monumenta artis Germaniae veröffentlicht werden, das ganze erhaltene Material herangezogen werden muss.*

Aus diesen Erwägungen ergibt sich aber zwingend der Schluss, dass wenn auch prinzipiell die Publikation sämtlicher Denkmale der deutschen Kunst in Aussicht genommen wird, doch zunächst die Arbeit ähnlich wie bei den *Monumenta Germaniae historica*, auf einzelne konkrete Aufgaben einzuschränken wäre, auf jene Aufgaben, welche historisch als die wichtigsten und nach dem heutigen Stande der kunstgeschichtlichen Wissenschaft als die dringendsten erscheinen und deren Durchführung keinen unüberwindlichen Schwierigkeiten begegnen dürfte. Freilich ist dies nicht so zu verstehen, als ob man planlos einzelne Arbeiten in Angriff nehmen

sub-divisions. No one can seriously have considered this for a moment, for the whole undertaking would thus have been compromised straight away and would never have got beyond a few isolated first attempts.

On the other hand, though, nothing would be more misguided than to try to solve the problem by publishing individual specimens from various regions and periods. This has been the rule for the best part of half a century now; every photographer and every publisher does it, and if one were to give a photographer the money he would probably do so in the largest possible format, which is clearly unnecessary for a scholarly undertaking. The main reason for the paucity of our knowledge of German art is that, whereas the material in Italy was constantly inventoried from the Renaissance at the very latest, in Germany one is forced to rely on one or two examples for even the most important periods, which only allows one to make hypothetical conclusions at best. *Thus it is an imperative and self-evident requirement that all of the extant material be taken into consideration for the groups of monuments that are to be published in the Monumenta artis Germaniae.*

These considerations inevitably lead to the conclusion that, even if the intention, in principle, is the publication of all the monuments of German art, the work will initially have to limit itself to a few concrete tasks, as it did with the *Monumenta Germaniae historica*; to those tasks which seem to be the most important historically, the most pressing in terms of the current state of art historical scholarship, and whose completion is least likely to be hindered by insurmountable difficulties. Clearly this is not to say that individual works should be taken in hand without the existence of any sort of plan. Nothing would be more harmful than to see the Verein's principal task in initiating or supporting individual works on a case by case basis and as the impulse arises. Even if it is not yet possible to establish a detailed overall program with all the departments that might be considered, the individual publications must nevertheless fit into a common organisational framework that would include in advance publications which are of particular importance for the history of German art and whose realisation would



wollte. Nichts wäre schädlicher, als wenn man die Hauptaufgabe der Gesellschaft darin sehen würde, dass von Fall zu Fall je nach verschiedenen Anregungen einzelne Arbeiten angefangen oder gefördert werden. Wenn es auch heute nicht möglich ist, ein detailliertes Gesamtprogramm mit allen Abteilungen, die ja in Betracht kommen könnten aufzustellen, so müssen sich doch die einzelnen Publikationen in ein gemeinsames Rahmenprogramm einfügen, welches vorläufig jene Publikationen umfassen würde, welche für die Geschichte der deutschen Kunst von besonderer Wichtigkeit wären und dessen Durchführung nach den oben ausgeführten Grundsätzen schon heute ohne Zweifel möglich und erwünscht wäre, wobei dieses Rahmenprogramm so beschaffen wäre, dass weitere Publikationen ähnlicher Art, deren Notwendigkeit und Durchführungsmöglichkeit sich bei genauer Durchforschung der Geschichte der deutschen Kunst herausstellen würde, ohne Schwierigkeit eingefügt werden können. Die folgenden Tabellen enthalten dieses Rahmenprogramm:

[...]

Es ist selbstverständlich nicht notwendig alle diese Abteilungen auf einmal ins Leben zu rufen, ja es wäre dies nicht einmal ratsam, selbst wenn die finanziellen Mittel dafür vorhanden wären, denn die Vorbedingung für die Schaffung dieser Abteilungen muss die Möglichkeit einer vollkommenen vertrauenswürdigen sachkundigen Leitung bilden, was für allen oben angeführte Themen kaum heute schon möglich sein dürfte.

Es empfiehlt sich also mit einer beschränkten Anzahl von Abteilungen zu beginnen, mit welchen vom Vereine für deutsche Kunstwissenschaft einzelne Forscher als Leiter zu betrauen wären. Diese Leiter, die selbstständig oder wo eine territoriale Gliederung wie bei der Publikation der Tafelbilder erwünscht ist, mehrere zusammen, die einzelnen Publikationen vorzubereiten und durchzuführen haben, bilden die Monumentenkommission, zu der auch je ein Vertreter der Akademien der Wissenschaften beizuziehen ist. Da eine gewisse Stabilität der Forschungsarbeit erwünscht ist, erfolgt die Betrauung auf fünf Jahre, nach welchem Zeitpunkt es dem Vereine freisteht das Mandat zu erneuern oder nicht zu erneuern. Das letztere kann nur durch eine zweidrittel Majorität bei Anwesenheit von mindestens 200 Mitgliedern geschehen. Der Vorsitzende der Monumentenkom-

doubtless be desirable and possible according to the principles delineated above. This organisational framework should be laid out such that any further publications of a similar sort, whose necessity and feasibility would perhaps become evident in the course of more precise research into the history of German art, can then be included without difficulty. The following tables contain this organisational framework:

[...]

It goes without saying that these departments need not all be called into life at once – indeed, this would not be advisable even if the necessary financial means were available, because the prerequisite for creating the departments is the formation of absolutely competent and trustworthy editorial boards, something that can hardly be deemed possible for all of the abovementioned topics at present.

Thus it would be advisable to begin with a limited number of departments and for the Verein to entrust the direction of these departments to individual researchers. The directors, who would either be individuals or, where territorial division is desirable (as with the panel paintings for instance), a number of academics working together, would be responsible for the preparation and realisation of the individual publications and would constitute the monument commission, which should also include representatives from the academies of science. Since a certain degree of stability will be desirable for the sake of the research, these positions would last for five years, after which time the Verein would be free to renew or not to renew the mandate. The latter would require a two thirds majority with at least 200 members in attendance. Similarly, the chairman of the monument commission would be elected by the Verein for a term of five years.

The monument commission shall coordinate the work and take responsibility for its scholarly realisation. It is also to see to the printing of the publication. It may suggest new departments, though the Verein itself may also make proactive proposals in this regard, and these are to be put before the monument commission for consultation prior to any

mission, wird vom Vereine ebenfalls auf die Dauer von fünf Jahren gewählt.

Die Monumentenkommission leitet die Arbeiten und ist für deren wissenschaftliche Durchführung verantwortlich. Auch die Drucklegung der Publikation hat sie zu besorgen. Sie hat das Recht Vorschläge über die Einrichtung neuer Abteilungen zu machen, doch können diesbezügliche Initiativanträge auch direkt vom Vereine ausgehen, die vor Beschlussfassung der Monumentenkommission zur Begutachtung vorzulegen sind. Die Monumentenkommission muss wenigstens einmal im Jahre in Berlin zusammentreten, um über alle laufenden Fragen zu verhandeln. Bei diesen Jahresversammlungen haben die Leiter der einzelnen Abteilungen einen mündlichen und einen schriftlichen Bericht über den Fortgang der Arbeiten abzustatten. Die schriftlichen Berichte werden zusammen als Jahresberichte der Monumentenkommission veröffentlicht. Jedem Jahresberichte ist ein Verzeichnis der gemachten photographischen Aufnahmen beizufügen.

Alle in den einzelnen Abteilungen durchgeführten Arbeiten und photographischen Aufnahmen sind Eigentum des Vereines und müssen bei einer andauernden Unterbrechung der Arbeiten an die Leitung desselben abgeführt werden. Während der Vorbereitung einer Publikation sind die Negative der photographischen Aufnahmen bei der Abteilung aufzubewahren, nach dem Erscheinen des Werkes sind sie an das Bureau der Vereinsleitung abzuführen. Auf Verlangen sind von den vorhandenen Aufnahmen (nach den veröffentlichten Verzeichnissen) zu jeder Zeit Kopien zum Herstellungspreis jedermann abzutreten.

Einzelne Untersuchungen, die sich aus den vorbereitenden Arbeiten ergeben, können auch vor dem Erscheinen der Publikation veröffentlicht werden. Es würde sich empfehlen, solche Untersuchungen in einem periodischen Organe der Monumentenkommission zu veröffentlichen, in dem auch anderweitige Forschungen auf dem Gebiete der deutschen Kunst, die in den Rahmen der Kommissionsarbeiten fallen, zum Abdrucke gelangen könnten.

Die Publikation selbst muss nebst exakten Reproduktionen und ergänzenden Beschreibungen der Denkmäler stets einen kritischen Apparat enthalten, in welchem in knapper Form bei Vermeidung aller Abschweifungen alles zusammen gefasst wird, was

decision-making. The monument commission shall meet in Berlin at least once a year to deal with any on-going issues. The directors of the various departments are to deliver oral and written reports on the progress of the work at these annual meetings. The written reports are to be published together as the annual report of the monument commission. A list of new photographs is to be included as a supplement to every annual report.

All photographs and work carried out by the individual departments is property of the Verein and must be returned to its director if work is interrupted in the long-term. The photographic negatives are to be kept by the department while a publication is in preparation and returned to the office of the Verein's board of directors after publication. Cost price copies of the photographs shall be available to everyone on demand at any time (according to the published lists).

Individual investigations arising from the preparatory work may also be published before the main publication appears. It would be desirable to publish such investigations in a monument commission periodical, which might also print any other research on German art that falls within the scope of the commission's activities.

As well as exact reproductions and supplementary descriptions, each volume of the publication must contain a critical apparatus providing a summary, in concise form and without digression, of everything that can be said, according to the results of the research, as to the local and temporal provenance and historical significance of the individual monuments in the monument group under discussion. Each publication must also include a full index.

No one can deny that the study of the history of German art is still only in its infancy; it is at roughly the same position as German history was at the beginning of the nineteenth century. We know next to nothing about certain eras and others only from the perspective of a few sporadic, unrelated monuments. These gaps cannot be filled by speculations and deductions, no matter how ingenious. The only remedy here is the methodical research and publica-

nach den Resultaten der einschlägigen Forschungsarbeiten über die lokale und zeitliche Provenienz und historische Bedeutung der einzelnen Denkmäler im Rahmen der zu bearbeitenden Monumentengruppe gesagt werden kann. Ausserdem muss jede Publikation ausführliche Register enthalten.

Niemand wird sich darüber täuschen können, dass die Erforschung der Geschichte der deutschen Kunst heute erst in den Anfängen ist, etwa auf den Standpunkte, wie die Erforschung der deutschen Geschichte zu Beginn des XIX. Jhd. gewesen ist; denn über einzelne grosse Perioden wissen wir beinahe gar nichts, andere kennen wir nur vom Gesichtspunkte sporadischer zusammenhangloser Monumente. Durch allgemeine Spekulationen und Deduktionen, mögen sie noch so geistreich sein, können diese Lücken nicht ausgefüllt werden, da kann nur die methodische Durchforschung und Veröffentlichung des gesamten Materials für die entscheidenden Epochen in der Geschichte der deutschen Kunst, wie sie in den vorausgehenden Ausführungen gefordert wird, Abhilfe schaffen. Die Geschichte der deutschen Kunst, dürfte dadurch in wichtigen Zeitabschnitten einen ganz neuen Inhalt und eine ganz neue Bedeutung erhalten, die uns bisher dogmatische Theorien und Unkenntnis der Monumente verkennen liessen.

Doch nicht nur darin würde der ausserordentliche Wert der *Monumenta artis Germaniae* bestehen, wenn man ihnen eine solche Organisation, wie sie im Vorangehenden vorgeschlagen wird, zu Grunde legen würde.

Die reichsten und prunkvollsten Publikationen bleiben steril, wenn es nicht Forscher gibt, welche fähig und bestrebt wären, den Inhalt solcher Publikationen in historische Erkenntnisse umzusetzen. Es beschäftigt sich zwar heute eine Reihe ausgezeichnete Forscher mit der Geschichte der deutschen Kunst, doch dürfte man kaum behaupten können, dass an der Erforschung der Geschichte der deutschen Kunst auch nur beiläufig mit jener Intensität gearbeitet wird, wie an der Erforschung deutscher Geschichte. Das dürfte durch Publikationen allein kaum geändert werden können. Wohl ist aber eine Wandlung zu erwarten, wenn, wie es bei der vorgeschlagenen Organisation der Fall wäre, eine Reihe von Abteilungsleitern und Mitarbeitern der *Monumenta artis Germaniae* durch Jahre ihre For-

tion of all available material from the decisive epochs in the history of German art, as delineated in the considerations above. The history of German art might even take on a completely new meaning for certain important periods, a completely new significance that has perhaps been hidden from us until now by dogmatic theories and an ignorance of the monuments themselves.

But the extraordinary value of the *Monumenta artis Germaniae* would even go beyond this if it were to be organised according to the suggestions outlined above.

The most lavish and opulent publications remain sterile without researchers who are willing and able to convert the content of such publications into historical results. There may well be a number of outstanding researchers working on the history of German art today, but one can hardly claim that the history of German art is being researched with anything like the same intensity as the study of German history. Publications alone will hardly be able to change that. One might well expect a change, however – and this would be the case if the suggested organisation is implemented – if a group of departmental directors and their colleagues were to dedicate their research to the critical preparation of the individual publications of the *Monumenta artis Germaniae* over a number of years. The experience gained, the thorough research of the various periods in the history of German art that would inevitably accompany it, and not least the concentration of academic erudition, the large number of researchers working in the field of German art history, may even be of greater advantage than the publications themselves.

The organisation would also be of inestimable benefit for the consolidation of art history as a scientific discipline. Of all the historical disciplines, the greatest lack of clarity as to the aims and methods of the relevant research is perhaps most evident in art history, where both are left to the judgements and inclinations of individual authors, as they once were in other disciplines – in the eighteenth century. This is one of the principal reasons why, even today, art history has still not managed to rid its research of dilettantism to the extent that other historical disciplines

schung der kritischen Vorbereitung der einzelnen Publikationen widmen würden. Die dabei gewonnenen Erfahrungen, die notwendig damit verbundene Durchforschung einzelner Perioden der Geschichte der deutschen Kunst und nicht zuletzt die Konzentration der Gelehrten-erudition bei einer grossen Anzahl von Forschern auf das Gebiet der deutschen Kunstgeschichte wäre ein womöglich noch grösserer Vorteil, als die Publikationen selbst.

Auch für die wissenschaftliche Vertiefung der Kunstgeschichte wäre diese Organisation von unschätzbarem Nutzen. In keiner anderen historischen Disziplin dürfte die Unklarheit über die Ziele und Methode der einschlägigen Forschungen so gross sein, wie in der Kunstgeschichte, wo beides wie in anderen Disziplinen im XVIII. Jhd. dem Ermessen und den Neigungen der einzelnen Autoren überlassen wird, was zu den Hauptursachen gehört, warum die Kunstgeschichte noch heute auch ihren eigentlichen Forschungsarbeiten nicht in dem Masse von dilettantenhaften Versuchen befreit ist, wie es in anderen historischen Disziplinen selbstverständlich ist. Wenn aber eine Reihe junger Forscher bei den Arbeiten in den einzelnen Abteilungen durch Jahre dazu erzogen werden könnte, jenseits aller aprioristischen und literarischen Theorien vor allem die bildlichen Dokumente auf ihre Glaubwürdigkeit zu prüfen und aus dem kritisch durchgeforschten Material jene Schlüsse zu ziehen, welche als objektive historische Bereicherung unseres Wissens den Quellen zu entnehmen sind, würde sich bald eine ähnliche Vertiefung der Methode und eine ähnliche Selbstverständlichkeit der wissenschaftlichen Ziele auch in der Kunstgeschichte einstellen, wie sie die deutsche Geschichtswissenschaft nicht zuletzt der *Monumenta Germaniae historica* zu verdanken hat.

now take for granted. If a group of young researchers, through working on the various departments over a number of years, could be taught above all to examine the credibility of visual documents without relying on aprioristic or literary theories; if they could be taught to study their material critically and come to the conclusions that are there to be drawn from their sources as objective enrichments of historical knowledge, then we would soon see a consolidation of method and an agreement on the scientific aims of art history comparable to that which German historical scholarship was able to achieve as a result of the *Monumenta Germaniae historica*.

Wien, Juni 1908, Max Dvořák

## Max Dvořák, Wilhelm von Bode a *Pamiatky nemeckého umenia*

### Resumé

Známy český spisovateľ a výtvarník vo svojom fantazijnom opise Perly, zašlého hlavného mesta upadajúcej snovej ríše, poznamenal: „... *spolky a spoločnosti rástli ako huby po daždi. Všetky chceli niečo iné: volebné právo, komunizmus, zavedenie otroctva, voľnú lásku, voľnejší zahraničný obchod, prísnejšiu izoláciu, žiadne bráničné kontroly – na povrch vystupovali tie najprotichodnejšie iniciatívy.*“<sup>1</sup> Táto fikcia mala bezpochyby reálny základ, keďže ňou identifikované antagonizmy v spoločnosti ako takej sa prejavovali aj v celkovej panoráme nemeckých a rakúskych umeleckých spolkov na prelome 19. a 20. storočia. Predmetom predkladanej štúdie je práve jeden z nich, menovite Deutscher Verein für Kunstwissenschaft (DVfK), založený v roku 1908, teda v čase, kedy Alfred Kubin napísal vyššie citované slová. Zakladateľmi DVfK boli Friedrich von Althoff (1839 – 1908), vyšší štátny úradník na pruskom Ministerstve školstva, a Wilhelm von Bode (1845 – 1929), generálny riaditeľ Kráľovských pruských múzeí v Berlíne. Spolok si zamienil „*pozdvihnúť umeleckú kultúru v Nemecku*“, a to predovšetkým prostredníctvom rozsiahleho súboru publikácií o nemeckých pamiatkach – monumentálneho kompendia s predpokladaným rozsahom až 400 zväzkov a názvom *Die Denkmäler der deutschen Kunst (Pamiatky nemeckého umenia)*. Konkrétne účasť DVfK na tomto podujatí sa vzťahuje ku skutočnosti, že odborníkom, ktorý zásadne určil podobu publikačného programu *Die Denkmäler der deutschen Kunst* – pravdepodobne najambicióznejšieho projektu v dejinách nemeckej historiografie umenia – bol práve tridsaťštyriročný historik umenia z Roudnice nad Labem, Max Dvořák.

Uvedené skutočnosti je možné zistiť v archívnych prameňoch: Bodeho pozostalosti v Berlíne, Dvořákovej vo Viedni a z veľkej časti ich vzájomnej korešpondencie. Posledná položka, Dvořákove listy Bodemu, poskytuje štartovací bod predkladaných inštitucionálnych dejín a uvádza dve z ich hlavných tém: 1. posun dejín umenia z diletantizmu 19. storočia na rigoróznejšiu, „vedeckejšiu“ úroveň a 2.

súbežný posun od internacionalizmu smerom ku stále agresívnejšiemu nemeckému nacionalizmu. Spomenutá tendencia nebola v rámci európskych kultúrnych politík pred 1. svetovou vojnou určite ojedinelá, je však trochu prekvapujúce, že Dvořák, ktorý sám pocítil diskriminačné dopady nemeckého nacionalizmu vo Viedni, bol až do tak veľkej miery zaangažovaný v tomto zjavne pangermánskom podujatí.

Povaha DVfK sa dá dobre dokumentovať porovnaním s jeho inštitucionálnym predchodcom a náprotivkom – Medzinárodným kongresom dejín umenia, ktorý sa po prvýkrát zišiel vo Viedni roku 1873. Na rozdiel od DVfK bol jeho štatút obdivuhodne internacionálny, aj keď tento ideál sa len veľmi zriedka premietol do personálneho obsadenia jeho zasadaní. Podobne ako DVfK, aj Medzinárodný kongres rozpoznal potrebu vydávať publikácie o umeleckých pamiatkach; plánovaná fotografická kampaň opäť prekračovala národné hranice v mene univerzálnej kultúry. Bohužiaľ, spomedzi týchto plánov sa kvôli finančnej impotencii Kongresu ne realizovalo nič. V Darmstade roku 1907 – v období zreteľného obratu v nemeckých dejinách umenia – hrozil Kongresu kvôli Bodeho oznamu plánov na vznik národného nemeckého spolku dokonca rozpad. Nový spolok mal totiž morálnu podporu pruského štátu a tiež, ako sa dúfalo, širokú finančnú podporu umeniemilujúcej a členské poplatky platiacej nemeckej hovoriacej verejnosti.

Keď sa vo Frankfurte nad Mohanom roku 1908 zišlo ustanovujúce zhromaždenie DVfK, Dvořák bol pozvaný k účasti na finálnych poradách o jeho štatúte. Táto pocta bola výsledkom nielen jeho ostrej kritiky nedostatkov existujúceho súpisu nemeckých pamiatok, ale aj jeho práce na vysoko hodnotenej *Rakúskej umeleckej topografii*. Obe tieto aktivity mu zabezpečili reputáciu jedného z vedúcich súdobých

<sup>1</sup> KUBIN, A.: *Die andere Seite – ein phantastischer Roman*. München 1975, s. 162.

„nemeckých“ historikov umenia. A tak Dvořák pricestoval do Frankfurtu nad Mohanom ako síce mladý, no rešpektovaný odborník a bol, podľa svojich vlastných zápiskov, schopný vnieť rigorózne vedecké princípy Viedenskej školy do dosiaľ nejasných cieľov rodiaceho sa nemeckého spolku, ktorý sa stále zaoberal liberálnou predstavou potreby šíriť umenie medzi masy prostredníctvom všeobecnovzdelávacích iniciatív. Tento Althoffov ideál fungovania spolku bol na zasadnutí umeleckými historikmi všeobecne odmietnutý. Spomedzi nich sa Dvořák, Bode a ďalší zasadili za sústreďenie síl nového spolku na jeho prvotný vedecký cieľ – súbor publikácií o nemeckých pamiatkach. Sprvu bol nazvaný *Monumenta artis Germaniae* ako odkaz na vzorový model *Monumenta Germaniae historica*, kritickú publikáciu stredovekých listinných prameňov, ktorá vyniesla Nemecko na čelo historických vied. Jej motto mohlo byť bez výhrad prevzaté aj plánovanou umeleckohistorickou edíciou – „*sanctus amor patriae dat animum*“.

Po založení spolku sa okamžite rozbehlo plánovanie rozsiahlej série publikácií. Členmi špeciálnej komisie, vytvorenej na prípravu jej konkrétneho programu, sa stali Georg Dehio, Adolph Goldschmidt a Max Dvořák. Každý z nich predložil svoj návrh Bodemu a rade DVfK, pričom Dvořák bol čo sa týka organizácie a súhrnnosti programu ďaleko najrigoróznejší a najobsiahlejší, a to až v miere

naznačujúcej inverziu rakúskych a pruských kultúrnych stereotypov. Každopádne, kvality Dvořákovho programu – hoci nakoniec komplikujúceho celé podujatie – sa zhodovali s Bodeho túžbou po čo najširšom zábere a jeho návrh sa tak stal základom definitívneho programu *Die Denkmäler der deutschen Kunst*.

Výskumné projekty sa rozbehli hneď vzápätí. Dvořák pokračoval v propagácii práce DVfK na viacerých frontoch hlboko do vojnových rokov. Dokonca sa chvíľu zdalo, že nemecký postup v Európe môže posunúť vedecké ciele spolku, keďže pamiatky na okupovaných územiach Belgicka a inde sa stali pre nemeckých akademikov študijne prístupnejšie. V spätnom pohľade je túto skutočnosť potrebné vidieť ako naplnenie imperialistického piateho bodu programu: „*Pamiatkou nemeckého umenia nie je iba tá, ktorá bola vytvorená v rámci hraníc dnešnej Nemeckej ríše, ale akákoľvek pamiatka, ktorá vyjadruje umeleckú tvorivosť nemeckého národa, alebo má k nemu priamy vzťah*.“ Je síce pravda, že práve tento bod určite nepochádzal od Dvořáka, aktívna účasť v DVfK a súvisiacich nacionalistických aktivitách však spochybňuje jeho všeobecne prijímaný „status obete“ a naopak predpokladá postupné zblížovanie sa s niektorou formou pangermánskej kultúrnej ideológie.

*Preklad z angličtiny M. Hrdina*

## Ernst Gombrich and Max Dvořák\*

Richard WOODFIELD

“Dvořák... convinced me that the art of the past offered an immediate and exciting access to the mind of bygone ages.”<sup>1</sup>

“... we all absorbed views and problems from our teachers, but my present interests lie on a very different plane.”<sup>2</sup>

Ernst Gombrich often said that the issues that he raised in his school-leaving essay, *Wandlungen in der Kunstbetrachtung (Von Winckelmann bis zur Jetztzeit)*, continued to preoccupy him through his life. As that was the place where he first wrote about Max Dvořák's *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* it seems like a good place to start my paper.

### The Hausarbeit<sup>3</sup>

Gombrich's school-leaving essay is remarkable for its ambition to interpret and evaluate art historical writing as, itself, a product of history. It is noteworthy that his central concern was the way in which art history had been written and was not, of itself, art historical. It was art historiographical and his first exercise in commentary or *Kritik*. It used extensive quotations from the authors under

consideration, thematizing historical periods and treating their evolution in a Hegelian manner as a dialectical movement between reason and passion. It studied and critically evaluated fluctuations in the judgement of artworks. He concluded his analysis by predicting that:

“... a new approach will arise in the study of art, one based on reason, a ‘new objectivity’. ... for the serious representatives of this new movement a work of art will be what it has always been to the powers of reason and the emotions, to the eye and to the heart: experience.”<sup>4</sup>

The essay was not so much an exercise in art history, which would have been a direct response to artworks, as a commentary on the practice of writing about the subject, which was an investigation into uses of language. It was also an investigation into the nature of the discipline. Its main sections considered: I – “The work of art as the work of thought”; II – “The work of art as sensuous experience”; III – “The work of art as an organism”; IV – “The work of art as an outpouring of the soul”; V – “The Historians – the work of art as document”; VI – “The Artists – the work of art as a work of art”;

\* I am deeply indebted to Joanne Adams for her translation of Gombrich's *Hausarbeit* and Karl Johns (Los Angeles, Ariadne Press) for his translation of all of the Bodonyi Review. I also owe a huge debt to Sir Ernst himself for conversations extending from 1986 to a year before his death and permission to publish from his papers.

<sup>1</sup> GOMBRICH, E. H.: Focus on the Arts and Humanities. In: GOMBRICH, E. H.: *Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition*. Oxford 1984, p. 14.

<sup>2</sup> Ernst Gombrich's response to an essay by Ján Bakoš in WOODFIELD, R. (ed.): *Gombrich on Art and Psychology*. Manchester 1986, p. 260.

<sup>3</sup> *Wandlungen in der Kunstbetrachtung (Von Winckelmann bis zur Jetztzeit)*. *Hausarbeit des Ernst Gombrich*. [s.l.] 1928, ms., cited by courtesy of Sir Ernst.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 78: “... einer ‘neuen Sachlichkeit’ in der Kunstliteratur prophezeien, die freilich die Errungenschaften der vorhergegangenen Entwicklung, zu der in erster Linie unser erweitertes Blickfeld gehört, nicht über Bord werfen wird und für deren ernste Vertreter das Kunstwerk auch sein muss, was es bisher dem Verstand und Gefühl, dem Auge und dem Herzen, war: Erlebnis.”

VII – “The work of art as a formed Spirit of the Age” and VIII – “Personality and Expression – the work of art as an expression of the personality of the artist”.<sup>5</sup> A discussion of Dvořák’s work formed part of section VII.

Gombrich opened his discussion of *Zeit und Form* with the following general remarks, which I will quote at length:

*“Attempts to explain why a given age adopts a particular form, as resulting from the contemporary situation and the contemporary mind, and inversely, to conclude that the ‘spirit of the age’ must have been by reference to works of art and to the neighbouring areas of literature and society, go back a long way. This idea, which was still in the bud at the time of Winckelmann, reaches the threshold of consciousness with Herder and yet, like his predecessors Goethe and Wackenroder he still achieved no conscious formulation.*

*In the grandiose theories of Hegel, for whom it was also the case that ‘in the history of art, of law and of religion it is only a matter of showing how everything is connected’; his theory of world history as the history of the ‘Geist’ made possible what only recently Max Dvořák, the man who brought this process to completion, called ‘art history as Geistesgeschichte’.*

*As I try in this chapter to examine art historians so numerous and so diverse as the period between Schnaase and Dvořák offers us, I could perhaps justify myself by pointing out that they possessed a common goal; the discovery of the link between the age and the form. Whether they begin with the form in order to try to work themselves into the ‘spirit’ of the ‘age’, or whether they research the age in order to understand the form is not really important.*

<sup>5</sup> Ms. addendum to typescript.

<sup>6</sup> GOMBRICH 1928 (see in note 3), p. 61, quoting Hegel’s *Philosophie der Geschichte*: “Die Versuche den ‘Formwillen’ einer Zeit aus den Verhältnissen der Um- und Innenwelt zu erklären und umgekehrt aus den ästhetischen Werken einer Zeit auf benachbarte Gebiete der Literatur, der Gesellschaft, mit einem Wort auf den ‘Zeitgeist’ zu schliessen, reichen in ihren Anfängen weit zurück. Bei Winckelmann im Keime enthalten, kommt der Gedanke bei Herder, ganz naht an die Schwelle des Bewusstseins, wird aber ebensowenig wie bei Goethe oder Wackenroder zur bewussten Formulierung gebracht. Erst die, grosszügigen Konstruktionen Hegels, dem es auch ‘in der, Geschichte der Kunst, des Rechts, der Religion’ nur darauf ankommt ‘ob der Zusammenhang des Ganzen aufgezeigt wird’, seine Betrachtung der Weltgeschichte als der Geschichte des ‘Geistes’, hat des möglich gemacht, was vor kurzem der Vollender dieser Entwicklung Max Dvořák ‘Kunstgeschichte als Geistesgeschichte’ genannt hat.

*The prerequisite for this type of approach to art and to history is a deep desire for psychological comprehension, of wanting to see and feel as the age saw and felt.”*<sup>6</sup>

In this extract, Gombrich recognises that the idea of the connection between form and age went back a long way. Indeed, as he would later come to recognise, it was a topic popular in classical antiquity amongst the orators. Hegel was responsible for casting it into a philosophical theory. From his Viennese perspective, and his fascination for philosophy, it was natural for him to make that connection. He would not have had any reason to see the topic from an English historical perspective. We shall pursue the significance of this later. At this point in his philosophical career he did not dig more deeply into the problems caused by circular argument, either by way of justification or criticism.

Under this category, Gombrich proceeded to discuss Schnaase, who was “the first historian to question how men see things”. He recognised that artistic “mistakes” were actually ways in which the artist could give concrete expression to his thoughts: “... if we take the trouble to delve deeper [they] reveal a meaning and even a certain beauty.”<sup>7</sup> Then Taine, who tried to explain the associations between art and thought by portraying the relationship between art and its social and cultural background “accurately and vividly”. The master of that particular art was Jacob Burckhardt, whose account of the Renaissance held “unchallenged authority over the educated audience of his time”.<sup>8</sup> His opinions on art were now questioned because of

*Wenn ich in diesem Kapitel versuche, so verschiedene Kunstschriftsteller, wie sie uns die Entwicklung von Schnaase bis Dvořák vor Augen stellt, unter einem Gesichtspunkt zu behandeln, so mag dies dadurch gerechtfertigt werden, dass ihnen allen das Ziel gemeinsam ist, den Zusammenhang von ‘Zeit und Form’ aufzudecken, ob sie dabei von der Form ausgehen, um sich durch sie ‘in den Geist der Zeiten zu versetzen’, oder ob sie die Zeit durchforschen um aus ihr diese Form zu verstehen bleibt im Grunde unwesentlich. Voraussetzung für diese Art der Kunst- und Geschichtsbetrachtung ist ein tiefer Wille zum psychologischen Verständnis, zur Einfühlung in das Sehen und Wollen einer Zeit.”*

<sup>7</sup> Ibidem, p. 62, quoting Schnaase’s *Geschichte der bildenden Künste*.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 63.



his rejection of Rembrandt's "unspeakable ugliness" and "vulgar bodies".<sup>9</sup> While Burckhardt "imposed his view of art on the 1870s and 1880s by force" the following period was subjected to the no less forceful views of Wölfflin whose first piece *Renaissance und Barock* had tremendous impact in the field of the psychology of style: "With exemplary subject knowledge he attempted to prove objectively the inevitability of the development of the baroque style for psychological reasons and its parallel appearances in the representation of the body and fashion, literature and landscaping."<sup>10</sup> Wölfflin received more positive treatment than Riegl, "the man who was to perfect Wölfflin's work and take it even further".<sup>11</sup> His ambition in the *Late Roman Art Industry* was "to prove, via a thorough methodology, the parallelism of fine art and classical *Weltanschauung*":

"The creative *Kunstwollen* regulates the relationship between man and those things which can be perceived by the senses. It succeeds in bringing to expression the way and means respectively by which man wants to see things shaped and coloured... the character of this 'will' is to be found in that which we call the prevailing *Weltanschauung*, again in the broadest definition of the phrase."<sup>12</sup>

He then observed, without judgement that, in Riegl's account, the art of late antiquity was pervaded by the "magical" spirit of the science of the time. Although Gombrich later claimed that he had not actually read Riegl this did not prevent him from complaining that his writings "would seem to be a matter only of interest to academics", because of "the obscure way in which he expresses himself".<sup>13</sup> Riegl was followed by the "celebrated art historian" Worringer who made Riegl's theory of *Kunstwollen* "his own", though his own theories in *Formprobleme der Gotik* were flawed by the "frequency of transcendental occurrences".<sup>14</sup> The

chapter concluded with a discussion of Max Dvořák, "the final and by far the most important representative of the movement of *Kunstgeschichte* als *Geistesgeschichte*": "With almost visionary conviction he was able to create from a work of art a complete picture of the age."<sup>15</sup>

As a matter of procedure, Gombrich quoted extracts from the historians' writings to illustrate their ideas and characterise their language. In Dvořák's case, the passage he chose concerned the use of the gold ground in the Tucher altarpiece:

"... the background is totally unreal; certainly it is still the old, gold background but the plain, natural surface is infused with life and decorated with an interlaced ornamentation that is as different to the naturalistic vegetation of the thirteenth century as it is from the architectonic regularity favoured by the fourteenth. Here, tendrils cling like snakes around an enigmatic tracery, indeed, they are so full of vitality that they seem to shoot up like flames to be caught in the delicate harmonies of the late Gothic structure above, which, despite its architectonic qualities, is essentially non-somatic.

Arranged within this abstract, yet expressive framework, and contrasting sharply with it, are the painting's compact, plastic figures – massive, heavy and utterly self-contained. How radically different they are to contemporary Dutch or Italian figures! What distinguishes them is their strong element of fantasy; the German masters were not interested either in reproducing or idealizing nature and nor did the exact portrayal of bodily functions occupy their attention. What did preoccupy German painters was the problem of contrasting sheer physical mass with spiritual reality. A slavish fidelity to physical form or beauty had no part in their work and the faces which they painted indicate an almost total disregard for portraiture as such. Their figures are reduced to bare essentials – physical man is portrayed as a limited, utterly mortal creature, indeed, as little more than a superfluous frame through which spiritual forces may find temporal expression."<sup>16</sup>

<sup>9</sup> Ibidem, p. 68, quoting Rembrandt Vortrag vom 6. November 1877.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>12</sup> Ibidem, pp. 67-68, quoting Riegl, no citation given: "Das bildende *Kunstwollen* regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge. Es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet und gefärbt sehen will... der Charakter dieses *Wollens* ist beschlossen in

*demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung (abermals im weitesten Sinne des Wortes) nennen."*

<sup>13</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>16</sup> GOMBRICH 1928 (see in note 3), pp. 70-71, quoting from DVOŘÁK, M.: Schongauer und die Niederländische Malerei. In: DVOŘÁK, M.: *The History of Art as the History of Ideas*. London 1984, p. 28.

It is interesting and perhaps significant that Gombrich chose not to quote from Dvořák's essay on "Idealism and Naturalism in Gothic Art". Despite his evident enthusiasm for the medieval debate between the Realists and Nominalists<sup>17</sup> he didn't quote Dvořák's extended analogies between philosophical and artistic mentalities. In this context, we can appreciate the sense of his observation that "Dvořák indeed reaches the very limits of what it is possible to describe with an admirable gift for empathy".<sup>18</sup> He had reached a limit, indeed, and Gombrich deliberately chose a more down to earth passage.

He evidently admired Dvořák's great learning, which he contrasted with the overblown rhetoric of Spengler's "wild tangle of associations":

"Too often, his followers and imitators lack the tactful reserve which Dvořák himself always maintained. Occasionally, in a truly wild tangle of associations they bring together the most unlikely names and concepts, and in their identification of sonata forms and analysis, of Rembrandtian chiaroscuro, Newton's theory of gravity, and the court etiquette of Louis XIV, they seem to be approaching the 'Ars magna' of Raymond Lull, creating a labyrinth of words which is impossible to verify and where the sharp-witted reader is left to unravel."<sup>19</sup>

Gombrich had inherited from his father a great distaste for clap-trap, gross over-generalisation and totalising thinking and had great respect for the intelligence of Ernst Schaumann, his teacher of

Germanistik, who had introduced him to the history of philosophy and ideas.<sup>20</sup> His father would have been the first person to read his *Hausarbeit* and Schaumann the second.

But despite all of his interest in *Zeit und Form* he had a major reservation about its method and that was drawn from Hans Tietze's *Lebendige Kunstwissenschaft*: the Spirit of the Age is often most manifest in minor figures and cannot account for the continued appreciation of the masters:

"As an intelligent writer recently explained, the works of the lesser known artists, who are more interesting than truly great, men such as Urs Graf and Wolf Huber in Germany, and Magnasco and Parmigianino, today enjoy almost too great a reputation, because in these model artists, whom one used to call Mannerist, one can often detect the 'Kunstwollen' of the age and contemporary idiosyncracies and goals more clearly than in the works of the 'classical' masters. But this approach does not do justice to the very great, to those outstanding personalities who are more to humanity than simply men who have fulfilled the 'Formwillens' of the age, for men such as these something more is needed, a more intense emphasis on individual phenomena."<sup>21</sup>

This observation led him to his last chapter "Persönlichkeit und Ausdruck", which started with a quote from Nietzsche "What I look for more than anything else in a painting is a person and not a painting", the work of art being the revelation of the artist's innermost being.<sup>22</sup> He observed that there had been

<sup>17</sup> See GOMBRICH, E. H.: *Ricordo di Ernst Schaumann* (1885 – 1934). In: WOODFIELD, R.: (ed.): *Ernst Gombrich. Dal mio tempo: Città, maestri, incontri*. Torino 1999.

<sup>18</sup> GOMBRICH 1928 (see in note 3), p. 71.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 71: "Hier geht Dvořák wirklich mit bewundernswerter Einfühlungsgabe bis an die Grenze des Darstellbaren. Dvořák Nachfolgern und Nachahmern mangelt es nicht selten an der taktvollen Zurückhaltung, die Dvořák immer bewahrt. Sie bringen bisweilen in wahrhaft entfesseltem Associationstaumel die unwahrscheinlichsten Namen und Begriffe zusammen, gehen in ihren Identifikationen von Sonatenform und Analytik, von Rembrandt'schen Helldunkel, Newtonscher Gravitationslehre, und Hofceremonell Ludwigs XIV nah an die Grenze der 'Ars magna' des Raimundus Lullus und schaffen so ein mindestens unüberprüfbares Wortlabyrinth, das zu entwirren dem Scharfsinn des Lesers lassen bleibt."

Gombrich told me that he had Spengler in mind. In the light of the later Bodonyi project, one might recall that Spengler himself had made observations on the gold ground – SPENGLER, O.: *Gold Background and Studio Brown*. In: SPENGLER, O.: *The Decline of the West*. Oxford 1991 (abr.

ed.), pp. 130-133: "Arabian art expressed the feeling of the Magian world by means of the gold background of its mosaics and pictures... etc." Originally SPENGLER, O.: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München 1926.

<sup>20</sup> See GOMBRICH 1999 (see in note 17).

<sup>21</sup> GOMBRICH 1928 (see in note 3), p. 71: "Tatsächlich sind auch, wie unlängst ein geistreicher Schriftsteller erklärt hat, die Werke der Kleineren, mehr interessant als tiefen Meister, z. B. Urs Graf u. Wolf Huber in Deutschland, Magnasco u. Parmigianino, heute in fast zu hohen Ruf gekommen, da sich an diesen extremen Schulbeispielen, die man einst Mannieristen nannte, das 'Kunstwollen' der Zeit, ihre Eigenheiten und Ziele, oft augenfälliger zeigen lässt, als an den Werken der 'klassischen' Meister. An die ganz Grossen aber, an die überragenden Persönlichkeiten, die der Menschheit mehr sind als Erfüller des 'Formwillens' ihrer Zeit, da reicht diese Betrachtungsart nicht hinan, da tut etwas anderes Not: 'die intensivere Konzentrierung auf das individuelle Phänomen'."

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 72, quoting Nietzsche's *Der Wille zur Macht (Zur Psychologie der Kunst)*.

a long German tradition of writing artists' biographies, singling out for attention Herbert Grimm's biography of Michelangelo:

*"And it is precisely someone like Michelangelo, whose sublime independence of mind makes it impossible to be slotted neatly into the scheme of the general concepts of cultural history, who demands a psychological and poetical interpretation, especially as the biographer has a firm foundation in the wealth of material which has been preserved in letter and poems."*<sup>23</sup>

Passing quickly over Justi, Gombrich passed quickly on to Rolland and Rilke, who *"allows us... to see the creative soul of the master through his work"*.<sup>24</sup> He followed by expressing concern about a journalistic style of writing that failed to be objective and then concluded the discussion with a quotation from Tietze's *Lebendige Kunstwissenschaft*:

*"We have experienced in recent years the daily discovery of new worlds and undergone an hourly re-evaluation of all our values... We now stand in a more direct relationship to Antiquity and to the Gothic and Baroque ages than ever before, and in the art of the oriental and black people we meet with a humanity which is profoundly startling." With these words, Tietze summarized the developments of the past few decades.*<sup>25</sup>

Gombrich later wrote that reading *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* had *"convinced [him] that the art of the past offered an immediate and exciting access to the mind of bygone ages"*.<sup>26</sup> That may have been true in the sense that reading Dvořák offered a very different kind of experience from his parents' library of classics or the standard volumes on the history of art and Dvořák's work was greatly admired amongst family members.<sup>27</sup> It was certainly more orientated towards the life of the mind than the general history that he

had first encountered in Opel, despite its introduction to hieroglyphics.

Gombrich had attended a number of Tietze's public lectures as a school-boy and by enrolling to study art history and classical archaeology at the University of Vienna he would become one of his students but then, of course, his major teacher would become Julius von Schlosser.

## University

Although Schlosser had recommended Dvořák for Franz Wickhoff's chair, he was had reservations about his work as an art historian. Certainly, in his history of the Vienna School he wrote:

*"Like Riegl, Dvořák also showed little interest in the art of his own time. Like his predecessor, he also projected the past onto the present, drawing 'intellectual' ['intellektualen'] conclusions, while Wickhoff by contrast traversed the sensual view of the Impressionism of his youth, and himself said that this experience opened his eyes to the related phases in ancient art.*

*The most illuminating evidence of this is in the introduction that Dvořák wrote for a series of lithographs by his friend the Austrian artist Oskar Kokoschka, his only publication dealing with modern art. The comparison between the famous haystacks by [Claude] Monet and the variations on the head of a young woman by the contemporary artist which he keenly contrasts as examples of Impressionism and Expressionism immediately becomes a problem of 'intellectual history' ['geistesgeschichtliches Problem'] for him, the overcoming of pure observation by the arrival at a 'world view'. This is the attitude that came to the fore in Dvořák's final writings. It is the 'double track' that has been attributed to the great work of Schnaase, a parallel movement of stylistic history and cultural*

<sup>23</sup> Ibidem, p. 73: *"Gerade Michelangelo, dessen erhabene Eigenwilligkeit sich nicht in das Schema kulturgeschichtlicher Allgemeinbegriffe einordnen lässt, forderte zu psychologisch dichterischer Behandlung auf um so mehr, als die Fülle der erhaltenen Bekenntnisse in Briefen und Gedichten dem Biographen eine feste Grundlage boten."*

<sup>24</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 76 [Gombrich's emphasis]: *"Wir erlebten in den letzten Jahren eine tägliche Entdeckung neuer Welten, eine stündliche Umwertung aller Werte... Die Antike, die Gotik, das Barock standen plötzlich in nie gesehener Unmittelbarkeit in unserem Leben und aus den Werken von Ostasiaten und Negern hauchte uns ein Menschliches*

*an, das tief erschütterte." So fasst Tietze die Entwicklung der letzten Jahrzehnte zusammen."*

Gombrich's own translation in "André Malraux and the Crisis of Expressionism" reads: *"Classical Antiquity, Gothic and Baroque suddenly entered our lives with an undreamed-of immediacy, and the works of Far Easter and Negro artists breathed a complete humanity that stirred the very depths of our being."* – GOMBRICH, E. H.: *Meditations on a Hobby Horse*. London – New York 1963, p. 79.

<sup>26</sup> GOMBRICH 1984 (see in note 1), p. 14.

<sup>27</sup> Gombrich's recollection of his family's admiration for Dvořák is in GOMBRICH 1999 (see in note 17), p. 75.

history, that is dissolved into a synthesis, fusing those elements requiring an aesthetic reading with those of a logical historical nature. One is reminded of a statement that Wickhoff made about his beloved and revered pupil, as once recalled by Wilhelm Köhler: 'it is a shame that Dvořák did not become a cultural historian instead of an art historian', which reveals as much about Wickhoff as Dvořák. The question arises whether the history of art and its language does not run the risk of being mediatized. In fact, Kaschnitz-Weinberg has already made this point clearly and forcefully in his aforementioned review of Riegl. The work of art is put in the opposite place from that of those strict formalists who would degrade it to a pure document of style and nothing else, allowing it to appear abstractly objectified, but still closer to its primal phenomenon, its creation. The danger of replacing aestheticism with a logicism (or in the case of Riegl a psychologism) and pressed into service of a priori formulations of theories of the world, the autonomous character of the discipline would be lost on the basis of a very insecure interpretation of written sources. This presents itself at more than one spot in his essay about medieval idealism and naturalism. An intellect such as his was able to avoid the problem, but most recently, weaker and less critical types have succumbed to it more than once."<sup>28</sup>

Gombrich took a different view in his review of Josef Bodonyi's "Kritik der Lehre Riegl's" on the gold ground<sup>29</sup> and part of that was down to Schlosser himself. Gombrich had not, of course, read Schlosser's essay on Die Wiener Schule before writing his Bodonyi Review: it had not yet been published. However, working in Schlosser's Third Seminar he had prepared a paper on *Der Sachsenspiegel* in which he became interested in gesture as an expression and the difference between symbolic and spontaneous expression. In the course of that, he became interested in the work of Vienna's chair of psychology, Karl Bühler, who was to publish his major work on expression *Ausdruckstheorie* in 1933. Bühler's ideas and Schlosser's were to find a confluence in Gombrich's thought in elaborating Schlosser's notion of *Kunstsprache*. The full fruits of his interest in Bühler would become evident after he had completed his

dissertation and started work with Ernst Kris on the Naumburg sculptures.

Gombrich has made much of his work in the Mantuan archives and the way in which he came to reject Dvořák's totalising approach to the Spirit of the Age:

"I learned what I should always have known, that the past was not peopled by abstractions but by men and women. I found it hard to credit them all with that spiritual predicament Dvořák and others had found expressed in the style of Mannerism, and I cast around for alternative explanations of the style, including the demands and expectations of Giulio's princely patron, the spoilt and pleasure-loving Federico Gonzaga, about whom we know a good deal from the documents. I have been wary of collectivism ever since."<sup>30</sup>

But I am not so sure that the situation was as straightforward as that. He had been wary of totalising explanations when he wrote his *Hausarbeit* and had practical experience of archival work in his preparation of material for a study on St. Peter's Cathedral. We know that he wanted to address the problem of whether there was such a thing as mannerist architecture but we also know that he wanted to offer a rival form of historical analysis to Sedlmayr's analysis of Borromini's architecture. Reversing his earlier focus on the psychology of the artist, Gombrich revisited the historical context of the production of the work of art by investigating the psychology of the patron, Duke Federigo Gonzaga of Mantua, and the ways in which the artist responded to his demands for *bizarrerie*. He dwelt on the double face of Giulio's style: both classic and mannerist. As he later wrote:

"... what I saw and stressed was the contrasting effects Giulio liked to employ of unexpected dissonances and cool classical forms. I was particularly interested at the time in the psychological significance of both these modes of expression, equating the oppressive forms and cruel imagery with the tendencies of Mannerism, and the detached reserve with a Neo-classical trend, symptomatic of the master's inner conflicts."<sup>31</sup>

<sup>28</sup> SCHLOSSER, J. von: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. In: *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, 13, 1934, No. 2, p. 200. Published in the *Journal of Art Historiography*, 1, 2009, No. 1. Schlosser's scarequotes.

<sup>29</sup> See WOODFIELD, R.: Gombrich, Formalism and the Description of Works of Art. In: *British Journal of Aesthetics*, 34,

1994, No. 2, pp. 134-145.

<sup>30</sup> GOMBRICH 1984 (see in note 1), p. 14.

<sup>31</sup> GOMBRICH, E. H.: Architecture and Rhetoric in Giulio Romano's Palazzo del Te. In: GOMBRICH, E. H.: *New Light on Old Masters*. Oxford 1986, pp. 161-163.

In dramatic contrast to Dvořák's style of explanation, which rejected causality, Gombrich focussed on the way in which the architect sought to create specific visual effects, confirming his argument with contemporary textual evidence:

*"What we have here [in the vestibule] is not purely the negation of a given form, but rather the contrast of two equally valid principles. From the point of view of aesthetics the formless and the formed acquire equal significance. To show that this interpretation does not introduce a modern point of view into a period to which it was alien, we may quote a passage from Serlio which refers expressly to Giulio and Palazzo Te: 'It was the habit of the ancient Romans to mix the rustic style not only with the Doric but also with the Ionic and the Corinthian orders. Thus it will not be a mistake to make such a mixture with one of these styles representing in this way partly a work of nature and partly the work of the craftsman; because the columns bound by rustic stone, and also the architrave and the frieze interrupted by the columns, show the work of nature, but the capitals and part of the columns and also the cornice with the pediment represent the work of the human hand and this mixture is in my opinion very pleasing to the eye and shows great strength... and Giulio Romano has taken more delight in this mixture than anyone else, witness various palaces in Rome and also in Mantua, that most beautiful Palazzo Te, not far outside the city, truly a model of architecture and of painting for our age.'"*<sup>32</sup>

Perhaps Gombrich was led to think of Giulio's two styles by Picasso's example<sup>33</sup> but he felt obliged to demonstrate that he was not projecting an anachronism back into his art by citing a contemporary commentator. This line of argument would have appealed to Schlosser, who had compiled *Die Kunstliteratur* precisely to make available such contemporary texts. He would also have recognised Gombrich's affiliation to the work of Ernst Kris,<sup>34</sup> whose study

"Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt" had appeared in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* in the previous year (1932). Kris had studied under Dvořák but had also distanced himself from *Geistesgeschichte* to turn to Schlosser. He had located Messerschmidt's heads within a tradition of physiognomic analysis that extended back to Le Brun at the same time as demonstrating its appeal to a psychotic's delusions.<sup>35</sup> Schlosser had more time from Kris's experiments with psychology than he had for Sedlmayr's. He concluded his discussion of Dvořák, in a paragraph following the one that I have already quoted, by referring to both Sedlmayr and Kris:

*"These remarks are intended to do no more than to stress in passing the unavoidable limits that are also set for those with the greatest gifts. We allude to this since, the question has become more 'pertinent' today than ever, namely those essential questions that Riegl had already occasionally brushed – the 'inner linguistic form', the 'structure' of the art work within its historical context. With a certain youthful impetuosity, one of my most original students, Hans Sedlmayr, whom I have already mentioned, has sought to establish a connection to the 'Gestalt Psychology' that has again flourished in Austria, particularly developed by [Christian von] Ebrenfels. The younger generation has again begun to show an urge toward psychology similar to that felt by Riegl. I must mention my own dear 'primal student' ['Urschüler'] Ernst Kris, whose most recent research (on [Franz Xaver] Messerschmidt, the artist anecdotes etc.) steers precisely in this direction, but with a very remarkable cautiousness. One thing can be stated with certainty – in spite of the considerations we have just mentioned, nothing can diminish the significance of Max Dvořák as a scholar. They simply cast his qualities in a clearer light."*

Schlosser's remarks suggest that he would have understood Gombrich's dissertation on Giulio Ro-

<sup>32</sup> GOMBRICH, E. H.: Mantuan caprice. In: *FMR*, 25, 1987, p. 32, quoting from his original dissertation.

<sup>33</sup> GOMBRICH 1999 (see in note 17), p. 102: "Solo più tardi mi è accaduto di riflettere sul fatto che una simile interpretazione sembrava proprio descrivere Picasso: al tempo del mio lavoro di tesi l'artista, la conoscenza della cui opera mi ha sicuramente influenzato, era appunto nella fase classicistica. In un modo o l'altro queste cose arrivano: sollecitano, accade che le si colgano."

<sup>34</sup> GOMBRICH 1984 (see in note 1), pp. 221-222: "... he followed several courses of lectures given by Max Dvořák, the pioneer

of *Geistesgeschichte*. Later in life he liked to imitate the intense manner in which that champion of Mannerism and Expressionism would present an imaginary encounter on the steps of St. Peter's in Rome between Michelangelo and Ignatius of Loyola. Though Kris, in his youth, might have found Dvořák's bias for the Counter-Reformation acceptable, he soon distanced himself from this current and turned with sympathy and understanding to the teaching of Dvořák's successor, Julius von Schlosser."

<sup>35</sup> GOMBRICH, E. H.: The Study of Art and the Study of Man: Reminiscences of Collaboration with Ernst Kris (1900 – 1957). In: GOMBRICH 1984 (see in note 1), p. 225.

mano within a complex of debates inaugurated by Riegl and Dvořák and currently discussed by Sedlmayr and Kris concerning “the ‘inner linguistic form’, the ‘structure’ of the art work within its historical context”.

After completing his own dissertation Gombrich seized an opportunity to collaborate with his friend Ernst Bodonyi on addressing the problem of the use of the gold ground in late antique art: “The history of art in late antiquity has repeatedly been a favoured field for methodological experiments. In tandem with the dissolution of an artistic tradition that had always been highly regarded, the basis was laid for a new artistic language (in the sense of the term used by Julius von Schlosser).”<sup>36</sup> Dvořák was mentioned in the main body of the dissertation as supporting Riegl’s view of the function of the gold ground in late antique art. This was not supported by analysis but simply referred to in a footnote.<sup>37</sup> The issues raised in the dissertation’s “Exkurs” on Riegl were succinctly stated and elaborated by Gombrich in a review published in *Kritische Berichte*, the successor to Wickhoff and Dvořák’s *Kunstgeschichtliche Anzeigen*. There is no need to go into this in detail here except to say that in Gombrich’s view what bound Dvořák to Riegl was his conception of the art work as “form and colour on surfaces and in space”. Riegl adopted a teleological view of art, describing its progress from an optic to a haptic perception of space in antiquity with the late antique gold ground functioning as a necessary staging point on the road to modernity: the beginning of a long interval. According to Riegl, the driver for the development was the *Kunstwollen*. The changing intellectual climate that accompanied this development functioned in parallel and revealed comparable structurally related phenomena. This parallelism was different from Dvořák:

“His standpoint begins with the fundamental distinction of Christian from pagan art of this period, which consistently interprets art as expression, and not as that of individuals working within the limits of a given or defined system of

expression. In terms of realistic-universal thinking, it is the style, the system as a whole which is interpreted as a mode of thought, one of a hypothesized superindividual unity, in this case that of early Christianity. It is a view of late antiquity which Rudolf Kautzsch has taken to an extreme and which often leads to the comparison of late antique art with [20<sup>th</sup> century] expressionism. It is taken for granted that the spiritual and social function of art constitutes a unity within diverse intellectual and cultural circles and constellations, with art defined primarily as manifestation [‘Kundgabe’] in the sense of Karl Bühler, an essentially ahistorical form of aestheticism, which might yield experience but hardly insight. We experience a fallacy here which is common in our everyday life when we interpret physiognomical data pathologically, that is when we believe to be able to appraise the general structure of expression in terms of an individual expression.”<sup>38</sup>

Thus Dvořák committed what is now known as Gombrich’s physiognomic fallacy but the important point of this review was to demonstrate that there was a way out of the fallacy. What Gombrich had to say about Riegl’s *Spätromische Kunstindustrie* could equally well be applied to Dvořák’s essay on catacomb painting.<sup>39</sup> To find a way out of the situation one has to look, sociologically, at the changed function of the figurative arts in late antiquity. In the Hellenistic world: “The art work is a unified illusionary world, a microcosm, into which the viewer gazes from without ‘like the audience of a tragedy.’” The spectator was invited to view a scene as it might have occurred. In late antiquity, the dissolution of space is the direct consequence of the emergence of a pictographic script:

“Conclusions regarding the development: the relative dissolution of the optical pictorial unity (which was never spatial); choice of divergent characteristic vantage points and colours, the rejection of natural proportions between figure and surroundings, even among the protagonists themselves, elimination of the illusion of depth, paratactic quality of the picture plane, finally a schematism and dematerialization of the individual

<sup>36</sup> GOMBRICH, E. H.: J. Bodonyi, Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition (Archaeologiai Értesítő, 46, 1932/3). In: *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, 5, 1932 – 1933 (publ. in 1935), pp. 65-75.

<sup>37</sup> DVOŘÁK, M.: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. In: DVOŘÁK, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*,

München 1924, pp. 85-86, 93; DVOŘÁK, M.: *Idealism and Naturalism in Gothic Art*. Notre Dame (IN) 1967, pp. 72-74.

<sup>38</sup> GOMBRICH 1935 (see in note 36), pp. 71-72.

<sup>39</sup> DVOŘÁK, M.: Katakombenmalereien: Die Anfänge der Christlichen Kunst. In: DVOŘÁK 1924 (see in note 37), pp. 3-40.

form, the replacement of mimicry with a repertory of limited expressive gestures, finally, the role of gesture generally, all of these being structural characteristics of an ideal type of pictographic mode. The importance of Bodonyi's thesis in contrast to those of Dvořák or Riegl seems to me to lie in the fact that it can in its main lines be verified. Whenever art is called on to communicate certain contents as clearly as possible, these same formal characteristics will become essential to the whole (as can be seen in didactic art, broadsheets or posters). On the other hand, specific aspects of the content do not colour these formal characteristics. In other words: the interpretation put forward by Max Dvořák cannot for now be verified."<sup>40</sup>

It will be recalled that at the end of his *Hausarbeit* Gombrich had declared his commitment to establishing a new objectivity (*einer "neuen Sachlichkeit"*). By the end of his university career he had set out on a path to construct that objective approach to the study of the history of art sociologically, through investigating its functions or tasks, and linguistically, through an analysis of *Kunstsprach*. Gombrich followed up on his arguments against the physiognomic fallacy in his next paper for *Kritische Berichte*, "Wertprobleme und mittelalterliche Kunst", published in 1937, which was later translated as "Achievement in Medieval Art", in *Meditations on a Hobby Horse* in 1963. It is this paper that is best known in the Anglophone world, though as a critique of the fallacy and not as a critique of Dvořák.

Ironically his two next Viennese projects with Ernst Kris have never been connected to Max Dvořák's *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* but nevertheless the connection is there. He followed his study on Messerschmidt with one on the founders' portraits of Naumburg Cathedral: "These lifelike but imaginary portraits appeared to be so full of expression that a whole drama had been woven around them."<sup>41</sup> One is immediately reminded of Dvořák's description of the figures in El Greco's *The Burial of St. Orgaz*, his extraordinary description of the noblemen assembled at the burial: "There is something hard and at

the same time magnificent about these faces, a hint of ascetic egotism and traditional love of metaphysics, a spirit capable of understanding that which is hidden from the senses."<sup>42</sup> This description immediately raised the question of how one is to establish its objective validity. Gombrich and Kris addressed the question by investigating, with Bühler's students, the relationship between image and text, finding that different texts created different readings, and the possibilities of expression within a particular style. The results of those experiments fed into Gombrich's second paper in *Kritische Berichte* and also, after the war, into an extended footnote on facial expression contained in his essay on Botticelli's mythologies, both in terms of its use of primary source documents and its emphatic connection between expression and the artist's stylistic resources.<sup>43</sup> The Naumburg project was followed by one on caricature, they wondered why the portrait caricature emerged at such a late point in the development of the history of art. In theorising mode Kris would "open up the most astonishing vistas on the development of the human mind and the position of art in the household of the human psyche. He would fluently sketch a breathtaking theory which seemed to illuminate the whole growth of human culture... and we agreed that the history of caricature should be presented as a facet of this great evolution" but then he would sweep it away.<sup>44</sup> Nevertheless, when the project was completed Kris had subscribed to Lamarck's vision of the progress of humanity. Portrait caricature could only emerge when the taboo of image magic had finally been broken and human civilisation had reached a point where it had become permissible. Although the spirit of the project was Freudian, its underlying assumption that there was an attachment between the visual arts and the workings of the human psyche continued to exert a powerful sway over Gombrich's work. When he joined the Warburg Institute, with Dvořák's student Fritz Saxl at its head, he entered another congenial climate.

<sup>40</sup> GOMBRICH 1935 (see in note 36), p. 73.

<sup>41</sup> GOMBRICH 1984 (see in note 35), p. 226.

<sup>42</sup> DVOŘÁK, M.: On El Greco and Mannerism. In: DVOŘÁK 1924 (see in note 37), p. 97.

<sup>43</sup> GOMBRICH, E. H.: Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945 (publ. in 1947), pp. 7-60. Repr. in GOMBRICH, E. H. (ed.): *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II*. London 1972.

<sup>44</sup> GOMBRICH 1984 (see in note 35), p. 229.

### At the Warburg Institute

When Saxl moved the Warburg Institute from Hamburg to London, he had the immediate problem of making its work comprehensible to an English audience. He also had to act with sensitivity to the Courtauld Institute, which was formally the University of London's place for teaching and research in academic art history. He popularised the work of the Institute through a series of exhibitions in which works of art were used as historical documents to demonstrate aspects of cultural history. The cornerstone of the Institutes was cultural history whilst being used as a resource by art historians. When Gombrich arrived at the Warburg Institute, his job was to work on Aby Warburg's papers and he briefly taught an introduction to iconography at the Courtauld Institute. After the War he continued work on the Warburg manuscripts and then entered employment on its full time staff as a specialist in Renaissance cultural history, which he taught for the rest of his life. Saxl tried to discourage him from writing *The Story of Art*. After the success of his popular introduction to art history, Gombrich received numerous invitations to talk about the subject, many of which he used to rehearse the arguments that lay behind the publication of *Art and Illusion*. He continued to make plain to his students at the Warburg Institute that he was not an art historian and did not teach art history. Outside of the Institute, he saw his role as a commentator on the practice of the history of art. Thus, it is ironical that Schlosser's student should turn to cultural history and spend his life on its institutional sidelines as a commentator on the practice of academic art history, carrying on the tradition established by Franz Wickhoff and maintained by Max Dvořák in the *Kunstgeschichtliche Anzeigen* and later reinstated by Friedrich Antal and Bruno Fürst in *Kritische Berichte*. Ten years before the end of his life he wrote: "I don't feel I am English; I feel precisely what I am – a Central European working in England."<sup>45</sup> In 1987 Cecil Gould could have written what would have been his obituary:

"Throughout the middle years of the present century two art-historians, the late Lord Clark and Sir Ernst Gombrich, have had the greatest success in interpreting the visual arts. The work of both displays extraordinary insight and has proved lastingly popular. Yet, as a purely personal judgment, I have always found Clark's work easier to read than Gombrich's. This is admittedly partly due to style. Clark was a natural stylist and was writing in his native language, whereas Gombrich has been at a linguistic disadvantage. But I think the distinction, or rather my reaction, goes deeper. In looking at works of art Kenneth Clark, a Scotsman brought up in England, started with the visual aspect – the relation of form and colour which appealed, or failed to appeal, to his eye – and then allowed his mind to consider it. Gombrich, on the other hand, who grew up in the heady intellectual atmosphere of Vienna of the 1920s, appears to do the opposite. With him the cerebral element seems to predominate over the visual.

[...] Immensely well-read and with a very lively and original intelligence, Sir Ernst is able to follow his ideas without violating known facts. In addition – and this is by no means common among very erudite scholars – he shows a lot of common sense. Despite this, or perhaps because of it, his conclusions remain, for the most part, speculative. Has he ever actually established anything that was not known before? I ask the question honestly and perhaps in ignorance."<sup>46</sup>

Kenneth Clark himself had complained:

"I hope I have made clear my enormous admiration for Sir Ernst Gombrich's writings, and that I may be allowed to end this review with one criticism, not so much of Gombrich himself as of all Warburgian critics. It seems to me that the chief aim of the art historian is to give the reader some idea of why great artists are great. I know that in the eighteenth century, when various critics allocated marks to painters as if they were examiners, Giulio Romano often came out top of the class. But we all know that, compared to Titian, the industrious Giulio Romano was a second-rate artist. The first duty of criticism is to try to describe why Titian was superior to Giulio Romano. This may be almost impossible, but Berenson, and even Wölfflin (who takes a beating in Norm and Form), tried to do so. Perhaps I am only saying that criticism should be more concerned with values than with symbols, and Gombrich is well aware of that; but sometimes the Warburgian approach

<sup>45</sup> WIMMER, A. (ed.): *Strangers at Home and Abroad. Recollections of Austrian Jews Who Escaped Hitler*. Jefferson (NC) – London 2000, p. 135.

<sup>46</sup> GOULD, C.: Review of E. H. Gombrich, *New Light on Old Masters: Studies in the Art of the Renaissance IV*. In: *Apollo*, January 1987, p. 75.



seems to obsess him, and is worked out in such great detail that we begin to grow a little impatient.”<sup>47</sup>

The kind of writing that Clark advocated was precisely the kind of writing that Gombrich rejected, precisely because it was both unscientific and unscholarly. Instead, he engaged in a form of writing that used art’s history as a resource for the pursuit of cultural history at the same time as engaging in a critique of academic art history’s conceptual resources. The Anglophone label “art historian” was quite inadequate to describe that. The Editor is quite right to point out the confluence in many Anglophone historians’ minds of Dvořák’s *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* and Panofsky’s iconological analysis of works of art. It is symptomatic of the situation that a review of Michael Anne Holly’s book on Panofsky should be called “*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: The Lesson of Panofsky*”.<sup>48</sup> Clark, along with a majority of Anglophone art historians, did not realise that Gombrich was quite as critical of Panofsky as he was of Dvořák. They also failed to recognise Gombrich’s work as a way of providing alternatives to those lines of enquiry. Thus, the second part of his text *In Search of Cultural History* has never gained the kind of critical attention and development that it deserved. Perhaps this is due to the failure of Hegelian thinking to take root inside Anglophone academic life: it sits on the margins of professional philosophy and has never had the pervasive influence in universities humanities faculties as it had in Germany.

### The Legacy

Gombrich’s criticism of Dvořák for assuming “that the spiritual and social function of art constitutes a unity within diverse intellectual and cultural circles and constellations” was popularised in the Anglophone world by the opening sentence of *The Story of Art*: “There really is no such thing as Art. There are only artists.”<sup>49</sup> On pages

421-422 of the book, he articulated a functional approach to the subject in terms of the painter’s various purposes through and across history, writing of antique and medieval art: “Greek and Roman art breathed life into these schematic forms; medieval art used them in turn for telling the sacred story.” The message never seems to have sunk in amongst his readers. In a Press Statement issued on a visit to America in 1995, he felt obliged to restate his position:

“I opened the text with a remark I did not invent, the statement: ‘There really is no such thing as art, there are only artists.’ One of the rhetorical functions of this opening arises out of the wish to reassure any reader who might feel intimidated by big abstract nouns, what I call ‘art with a capital A.’ But this opening also implies the theoretical position that underlies the whole book. Briefly, I propose to go back to earlier usage, to the time when the word ‘Art’ signified any skill or mastery, as it still does when we speak of the ‘Art of War,’ or the ‘Art of Love,’ or as Whistler did ‘The gentle art of making enemies.’ This good old usage was replaced in the Romantic Period by the one that is still in current use according to which the word ‘Art’ stands for a special faculty of a human mind to be classified with religion and science. It is an interesting shift in meaning but it cannot concern me here. Suffice it to say that when you replace the word ‘Art’ by the word ‘Skill’ in the opening sentence, it ceases to look challenging or paradoxical: There can be no skill in the abstract, skill is always for something and the skill with which this book is concerned is mainly that of image making.”<sup>50</sup>

Even now, this critique of the tradition of *Zeit und Form* has failed to gain recognition. However, Gombrich has developed an alternative approach that he calls “cupology”.<sup>51</sup> One may address any number of questions at a teacup and one may seek the answers to these questions by pursuing a variety of different disciplines. The same is true of paintings. The history of art has to be multidisciplinary. One may ask any number of different questions of a painting. However, Gombrich once complained, the least asked concerns the ways in which they generated

<sup>47</sup> CLARK, K.: Stories of Art. In: *New York Review of Books*, 24, 1977, No. 19.

<sup>48</sup> LEVI, A. W.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: The Lesson of Panofsky*. In: *Journal of Aesthetic Education*, 20, 1986, No. 4, pp. 79-83.

<sup>49</sup> GOMBRICH, E. H.: *The Story of Art*. London 1950, p. 5.

<sup>50</sup> The Gombrich Archive, <http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc68.pdf> [my emphasis], accessed 20. 8. 2011.

<sup>51</sup> GOMBRICH, E. H.: Approaches to the History of Art. In: GOMBRICH, E. H.: *Topics of our Time*. London 1991, pp. 62-73.

the effects that they did. The pendulum had swung from connoisseurship, which was dominant when he arrived in the UK, to the New Art History:

*“I would like to have more isolation of art history, by which I mean what artists do and did, rather than going off on a tangent to social history or women’s studies or other things – I want to know what Terboch did when he painted silk.”*<sup>52</sup>

At first sight this might be taken to refer to the craft of painting, which it does, but it also refers to the language of painting, Schlosser’s *Kunstsprache*. One needs to extend the study of “Light, Form and Texture in Fifteenth-Century Painting”<sup>53</sup> into seventeenth-century Holland to encompass the magical visual effects produced by Dutch artists. Instead of treating a style as something that speaks of an epoch, one has to examine the practice of a style as something that answers to the contingent demands of a situation. There is no necessary connection between either the style of a painting and a metaphysical essence of its epoch or the style of a painting and anterior styles: necessity is not a regulative concept in history.

To address the larger matter of culture, although there is a web of connections between states of affairs at various points in history, there is no necessary connection between them. Whilst certain historians may use the metaphor of “organicity”, Gombrich prefers the metaphor of “turbulence”. Any number of factors enter into the final shape of a work of art but they are the result of multiple contingencies. Another metaphor that might be called into play is the “butterfly effect”, well known to chaos theorists.

In a conversation with the cultural historian Peter Burke, Gombrich pointed out that successful art typically has a variety of functions and to start with those functions is more productive than to start with an assumed *mentalité*.<sup>54</sup> In the latter context, he did

not deny that there were such things as *mentalities* but suggested that the most profitable place to look for them would be in the direction of role play and the syndrome, a topic that he took further in “Style of Art and Styles of Life”.<sup>55</sup> Rather than assume a unity of thought in a period, a *Zeitgeist*, it is more useful to think in terms of a plurality of behaviours reflecting a variety of beliefs, behaviours and attitudes. Whilst it is true that within social life there are pressures for conformity these can result in contrary and conflicted behaviours. We are sensitive to such conflicts in our own lives. Though they might disappear in the mists of time, there is no reason to assume that the past can be characterised as unconflicted totalities. In this respect Gombrich was right to complain of the physiognomic fallacy:

*“The idea which most of us form of Medicean Florence is coloured, and how pleasantly coloured, by that splendid cavalcade through a smiling landscape which Benozzo Gozzoli painted in the Riccardi Palace. Who would find it easy, after a visit to Ravenna and its solemn mosaics, to think of noisy children in Byzantium, or who thinks of haggard peasants in the Flanders of Rubens. Let me call this tendency to see the past in terms of its typical style ‘the physiognomic fallacy’.”*<sup>56</sup>

If Dvořák had convinced Gombrich that “*the art of the past offered an immediate and exciting access to the mind of bygone ages*”, that conviction had evaporated by the time that he left Vienna. However, he continued to be preoccupied with understanding the art of the past and how styles emerged. Ironically, the Anglophone community has never properly understood or appreciated the positive results of Gombrich’s critique of Dvořák, for the simple reason that it has never been familiar with the Viennese art historian’s work. To understand an argument one has to understand the opposing point of view and this never happened.

<sup>52</sup> Michael Podro in Conversation with Sir Ernst Gombrich. In: *Apollo*, December 1989, pp. 373-378, here p. 374.

<sup>53</sup> Title of a paper republished in GOMBRICH, E. H.: *The Heritage of Apelles*. Oxford 1976.

<sup>54</sup> The Gombrich Archive, <http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc19.pdf>, accessed 20. 8. 2011.

<sup>55</sup> Republished in GOMBRICH, E. H.: *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London 1999, pp. 240-261.

<sup>56</sup> GOMBRICH, E. H.: Art and Scholarship. In: GOMBRICH 1963 (see in note 25), p. 108.

## Ernst Gombrich a Max Dvořák

### Resumé

Podľa Ernsta Gombricha ho štúdium Dvořákových prác presvedčilo o tom, že staré umenie „ponúka bezprostredný a vzrušujúci vhlad do myšlienkového sveta minulých dôb“. Táto štúdia dokumentuje Gombrichove kontakty s dielom Maxa Dvořáka od jeho absolventskej práce, cez univerzitné skúsenosti, štúdie publikované na stránkach časopisu *Kritische Berichte*, až po záver jeho profesijnej kariéry v The Warburg Institute. Pokúša sa dokázať, že aj keď Gombrich rýchlo dospel ku kritike predstavy „bezprostredného“ vhladu, súvisiaca problematika sa stala trvalou súčasťou jeho výskumov a mala tak blahodarný vplyv na jeho vedecký rast.

Gombrich vo svojej absolventskej práci *Wandlungen in der Kunstbetrachtung (Von Winckelmann bis zur Jetztzeit)* zmapoval vývoj umeleckohistorickej spisby, pričom sledoval dialektický pohyb medzi rozumom a citom. V závere predpovedal „novú vecnosť“ založenú na uznaní sily tak rozumu, ako aj citu v rámci umeleckého diela. Predposledná kapitola sa zamerala na historikov „Zeit und Form“. Rozpoznala, že hoci už pred Heglom viacerí historici našli spojitosť medzi dobou a jej umeleckými formami, až Hegel túto myšlienku systemizoval do plnohodnotnej filozofickej teórie. Tento prístup vyvrcholil v diele Maxa Dvořáka, „posledného a zďaleka najdôležitejšieho predstaviteľa hnutia Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“: „Na základe umeleckého diela bol s takmer vizionárskym presvedčením schopný vytvoriť kompletný obraz určitej doby.“ Porovnávajúc Dvořáka so Spenglerom, ktorého tvorbu charakterizuje „divoká spleť asociácií“, Gombrich dospel k záveru, že „Dvořák sa skutočne približuje k najkrajnejším hraniciam toho, čo je možné postihnúť obdivuhodným darom empatie“. Bol ohromený jeho erudovanosťou a schopnosťou nachádzať názorné paralely medzi umeleckými formami a filozofickými myšlienkami.

Po príchode na univerzitu sa Gombrich rýchlo rozhodol pripojiť k Juliusovi von Schlosserovi na II. Inštitúte dejín umenia. Hoci patril k zástancom Viedenskej školy dejín umenia, ku svojim pred-

chodcom sa nestaval nekriticky. Vinil Dvořáka z projekcie minulosti na súdobé pomery, z chápania slohových premien ako problému „dejin ducha“ („*geistesgeschichtliches Problem*“), vytvárajúc „dvojčitú líniu“ slohových dejín s kultúrnymi dejinami a podkopávajúc tak autonómnosť dejín umenia ako vedeckej disciplíny.

Výskum v mantovských archívoch pri práci na dizertácii o Giuliovi Romanovi Gombricha doviedol k presvedčeniu, že štúdium historických myšlienkových systémov by malo byť založené na presvedčivých dôkazoch a nie na a priori predpokladoch o *Weltanschauung*. Zatiaľ čo si Dvořáka pre jeho erudovanosť do konca života vysoko vážil, prístup *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* už viac akceptovať nemohol.

Počas práce na štúdiu o *Der Sachsenspiegel* pre Schlossera Gombrich vyvinul a zdokonalil vlastné poňatie expresie. V tejto súvislosti sa začal zaujímať o dielo Karla Blühera, viedenského profesora psychológie, ktorého *Ausdruckstheorie* bola publikovaná v roku 1933. V Gombrichovom rozvedení Schlosserovej *Kunstsprache* sa tak spojili Schlosserove myšlienky s Blüherovými.

Po dokončení vlastnej dizertácie pomohol Gombrich priateľovi Bodonyimu s tou jeho. Začali skúmať problematiku zlatého pozadia v neskorooantikkom umení, pričom téma im poslúžila ako testovacie pole pre pochopenie neskorooantickej *Kunstsprache*. V rámci pokračujúceho výskumu Gombrich publikoval posudok priateľovej dizertácie v časopise *Kritische Berichte*, v ktorom podporil Schlosserovu kritiku Dvořákovho dvojliniového prístupu k slohovým a kultúrnym dejinám. Načrtnol tiež myšlienku – rozvedenú neskôr –, že „Umenie“ neexistuje a že umelecká prax akejkoľvek doby je prísne usmerňovaná svojou špecifickou spoločenskou rolou. Tento sociologický prístup k umeleckej praxi postavil do kontrastu voči romantickej predstave, že „pojem ‚Umenie‘ vyjadruje jedinečnú schopnosť ľudskej mysle priradiťelnú k náboženstvu a vede“, teda voči Dvořákovmu prístupu.

Gombrich sa v roku 1936 presťahoval do Anglicka a začal pracovať v The Warburg Institute, vedenom bývalým Dvořákovým študentom Fritzom Saxlom. Začal na pozícii výskumného asistenta spracúvajúceho materiály Abyho Warburga, následne prednášal o renesančnej kultúrnej histórii a nakoniec sa stal profesorom dejín klasickej tradície. Rezolútne trval na tom, aby ho študenti vnímali ako historika kultúry, nie ako historika umenia, ironicky tak kráčajúc po ceste, o ktorej svojho času Wickhoff uvažoval ako o vhodnej práve pre Dvořáka. Popri pôsobení v The Warburg Institute si budoval kariéru komentátora dejín umenia. Sám seba videl ako nasledovníka tradície založenej Wickhoffom a udržiavanej Dvořákom v ich *Kunstgeschichtliche Anzeigen*.

Celý rad štúdií svedčí o Gombrichovom trvalom záujme o otázky začlenenia dejín umenia v rámci širšieho spoločenského a kultúrneho kontextu, pričom pravdepodobne najznámejšou publikáciou v tejto súvislosti je *In Search of Cultural History*. Prvá polovica

tejto práce je vlastne rozvinutím myšlienok, ktoré po prvýkrát formuloval vo svojej absolventskej práci. Druhá polovica potom argumentuje v prospech takej analýzy historických syndrémov, v ktorej sa sledovanie slohu spája so sledovaním behaviorálnych vzorcov. Tento aspekt bol v súlade s ním zdôrazňovaným významom hrania rolí v spoločenskom živote.

Asi najpodstatnejším dôsledkom odmietnutia myšlienky existencie „Umenia“ bolo odmietnutie dejín umenia ako životaschopnej akademickej disciplíny. Namiesto nej presadzoval praktizovanie „cypology“, v ktorej môže byť umelecké dielo objektom rozmanitých otázok zo strany viacerých disciplín. Vyjadril však sklamanie z toho, že nástup tzv. nového dejepisu umenia viedol k úpadku záujmu o problémy špecifické pre umeleckú prax. Anglofónna verejnosť sa však k jeho záujmu o viedenské myšlienkové dedičstvo a špeciálne o témy, načrtnuté Dvořákom a Schlosserom, stavala ľahostajne.

*Preklad z angličtiny M. Hrdina*

Prof. PhDr. Ján BAKOŠ, DrSc., Ústav dejín umenia, Slovenská akadémia vied, Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava 4, Slovak Republic, Bakos@up.upsav.sk

Prof. dr hab. Wojciech BAŁUS, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, ul. Grodzka 53, P-31-001 Kraków, Poland, wojciech.balus@uj.edu.pl

Prof. Dr. Jan BAŽANT, Kabinet pro klasická studia, Filosofický ústav, Akademie věd České republiky, Na Florenci 3, 110 00 Praha 1, Czech Republic, bazant@ics.cas.cz

Jonathan B. BLOWER, PhD Candidate (Architectural History, University of Edinburgh), Boppstraße 7, D-10967 Berlin, Germany, j.b.blower@sms.ed.ac.uk

Prof. Dr. Géza HAJÓS, Dannebergplatz 8/9, A-1030 Wien, Austria, hajos.garten@chello.at

Dr. Edwin LACHNIT, Hauptstraße 153/4, A-2391 Kaltenleutgeben, Austria, edwin.lachnit@tplus.at

Prof. Dr. Sandro SCARROCCHIA, Via A. Meucci 10, I-24128 Bergamo (BG), Italy, sandroscarrocchia@tin.it

Prof. Richard WOODFIELD, Department of History of Art, The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham, Edgbaston, Birmingham B15 2TS, United Kingdom, r.woodfield@bham.ac.uk

**Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied**  
**Journal of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences**

Časopis ARS je umeleckohistorický časopis, vydávaný Slovenskou akadémiou vied v Bratislave od roku 1967. Venuje sa dejinám výtvarného umenia a architektúry strednej Európy a ich európskemu kontextu od raného stredoveku až do súčasnosti. Mimoriadne vítané sú štúdie o umení na Slovensku a slovenskom umení. ARS slúži zároveň ako fórum pre reflektovanie teórie, metodológie a dejín historiografie umenia. Príspevky o svetovom umení sú tiež vítané.

V súčasnosti ARS vychádza dvakrát ročne a prináša štúdie v slovenskom alebo anglickom, nemeckom a francúzskom jazyku so slovenskými resumé.

The journal ARS is an art historical journal that has been published by the Slovak Academy of Sciences in Bratislava since 1967. It is devoted to the history of the visual arts and architecture in Central Europe and their European context from the early Middle Ages to the present. Papers on art in Slovakia and Slovak art are particularly welcome. ARS also provides a forum for articles that focus on the theory, methodology and the history of art history. Contributions about world art are also invited.

At the present time ARS is published twice a year, presenting papers in Slovak or in English, German and French with summaries in Slovak.

Vychádza dva razy do roka.

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o.,  
Nám. Slobody 6, P. O. BOX 57, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic, e-mail: [sap@sappress.sk](mailto:sap@sappress.sk)  
Published two times a year.

Orders and subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, Ltd.,  
Nám. Slobody 6, P. O. BOX 57, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic, e-mail: [sap@sappress.sk](mailto:sap@sappress.sk)  
Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,  
P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava, Slovak Republic, e-mail: [info@slovart-gtg.sk](mailto:info@slovart-gtg.sk)  
Registr. č.: EV 3849/09 MIČ 49019 © SAP – Slovak Academic Press 2011

Evidovaný v databázach EBSCO a H. W. Wilson.

Indexed in EBSCO and H. W. Wilson databases.