

Murár, Tomáš

**Emil Kaufmann, Max Dvořák a idea (v) umění 18. století**

*Opuscula historiae artium*. 2025, vol. 74, iss. 1, pp. 60-73

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/OHA2025-1-5>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.82697>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 11. 12. 2025

Version: 20251210

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# Emil Kaufmann, Max Dvořák a idea (v) umění 18. století\*

Tomáš Murár

*This study examines Emil Kaufmann's (1891–1953) interpretation of 18th-century architecture in relation to the ideas of his teacher Max Dvořák (1874–1921), a key figure of the Vienna School of Art History. Kaufmann is known for linking 18th-century French architecture with modernist principles, especially through his influential book *Von Ledoux bis Le Corbusier* (1933), where he connected Claude-Nicolas Ledoux's work with that of Le Corbusier. While this modernist reading has been widely discussed, Kaufmann's intellectual debt to Dvořák has received little attention. Based on archival sources, this study traces their shared view of 18th-century art, particularly through Kaufmann's 1920 dissertation *Die Entwürfe des Architekten Ledoux und die Aesthetik des Klassicismus*, written under Dvořák's supervision at the University of Vienna, and Dvořák's unpublished 1918 lecture series *Die Entwicklung der malerischen Probleme im 18. Jahrhundert*. The findings reveal deeper continuities between the Vienna School's historical thought and early modernist architectural theory.*

**Keywords:** Emil Kaufmann; Claude-Nicolas Ledoux; Max Dvořák; 18th-century art; Vienna School of Art History; autonomous architecture

PhDr. Tomáš Murár, Ph.D.  
Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i. / Institute of Art History, Czech Academy of Sciences  
e-mail: murar@udu.cas.cz

<https://doi.org/10.5817/OHA2025-1-5>

## Úvod

Vídeňský historik umění Emil Kaufmann (1891–1953) je dodnes v dějinách a teorii architektury považován za objevitele francouzských architektů konce 18. století Claude-Nicolase Ledoux, Étienne-Louis Boullého a Jean-Jacques Lequeua.<sup>1</sup> Jejich dílo, ať již realizované, či nikoliv, Kaufmann na začátku třicátých let 20. století označil za projev „autonomní architektury“, konkrétně v roce 1933 v článku *Die Stadt des Architekten Ledoux. Zur Erkenntnis der autonomen Architektur* a v knize *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*.<sup>2</sup>

Anthony Vidler ukázal,<sup>3</sup> že Kaufmann založil svůj pojem autonomní architektury na komparaci proměny evropské racionality v době Velké francouzské revoluce jak ve filozofii, tak v architektuře, tudíž naznačil, jakým způsobem dílo zejména Claude-Nicolase Ledoux (1736–1806) proponovalo myšlenku subjektivní autonomie blízce tomu, jak ji předložil ve své *Kritice čistého rozumu* Immanuel Kant (1724–1804). To znamená, že jako rozum se i architektura uzavřela do svých vlastních principů a hledala zákonitost utváření skutečnosti bez ohledu na vnější celek, tedy opačně, nežli se vyznačovalo filozofické i architektonické úsilí předcházejících desetiletí v popředí s úvahami Gottfrieda Wilhelma Leibnize (1646–1716) a tvůrců palácové architektury zaměřených na působení celku, jemuž byly podřízeny všechny jednotlivé části plánované stavby.<sup>4</sup> Vidler rovněž upozornil na Kaufmannovu snahu zdůraznit vývojovou návaznost „revoluční“ architektury s architekturou „moderní“, zastoupenou funkcí podmíněnými stavbami Le Corbusiera (1887–1965). Pro Kaufmanna podle Vidlera „byl v tomto kontextu Ledoux spíše než historickým subjektem zástěrkou či metaforou pro explikaci liberální buržoazní společnosti, možná až jakýmsi utopickým socialismem v historickém hávu. Skutečným předmětem pojednání by pak byla architektura Loose, Gropia, Richarda Neutra a Le Corbusiera – architektura modernismu vznikající v letech 1900–1929.“<sup>5</sup>

Nicméně nejen Vidler, ale i ostatní autoři věnující se Kaufmannovu dílu doposud přehlíželi skutečnost,<sup>6</sup> že Kaufmannovo přemýšlení o revolučních architektech 18. století

nenachází svůj počátek na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století, tedy souvisle s nejradiálněji projev moderní architektury, ale jeho zájem o francouzskou revoluční architekturu se objevuje již krátce po první světové válce, kdy Kaufmann dokončil studium dějin umění na Vídeňské univerzitě. Jak to Kaufmann uvedl ve svém životopisu v přihlášce k doktorské zkoušce na Vídeňské univerzitě v roce 1920, [obr. 1] své studium zde započal v zimním semestru roku 1913/1914, to ale musel přerušit, a následně ve studiu po tři semestry v letech 1917–1918 pokračoval na univerzitě v Innsbrucku. V roce 1918 se Kaufmann vrátil na Vídeňskou univerzitu, na níž navštěvoval přednášky z dějin umění Josefa Strzygowského (1862–1941), Julia von Schlossera (1866–1938), Hanse Tietzeho (1880–1954) a zejména Maxe Dvořáka (1874–1921). Pod Dvořákovým vedením Kaufmann na konci roku 1920 absolvoval doktorskou zkoušku s prací o Ledouxovi, jehož dílem se začal zabývat v posledním semestru studia. Svou práci Kaufmann nazval *Die Entwürfe des Architekten Ledoux und die Aesthetik des Klassizismus*,<sup>7</sup> v revidované verzi ji publikoval o čtyři roky později v *Reperitorium für Kunstwissenschaft* pod názvem *Die Architekturtheorie des französischen Klassik und des Klassicismus*.<sup>8</sup>

Jak Vidler, tak i ostatní interpreti Kaufmannovy „autonomní architektury“ 18. století nevěnovali Kaufmannově doktorské práci pozornost. To bylo pravděpodobně způsobeno tím, že publikovanou verzi z roku 1924 považovali za její úplné znění, přičemž v této podobě se opravdu nejedná o závažný přínos pro později Kaufmannem promyšlenou teorii autonomní architektury. Avšak když porovnáme publikovanou verzi s původní verzí z roku 1920, dodnes uloženou v archivu Vídeňské univerzity, zjistíme, že Kaufmannova doktorská práce nebyla v roce 1924 publikována ve své úplnosti – Kaufmann publikoval verzi z roku 1920 bez úvodní a závěrečné kapitoly. [obr. 2] Čteme-li tuto úvodní a závěrečnou část, práce z roku 1920 se nově ukáže jako důležité východisko pro pochopení Kaufmannova pojmání architektury 18. století, včetně jeho přístupu k pojmu autonomní architektury, jak jej chápeme dnes, respektive jak jej převzala teorie architektury druhé poloviny 20. století.

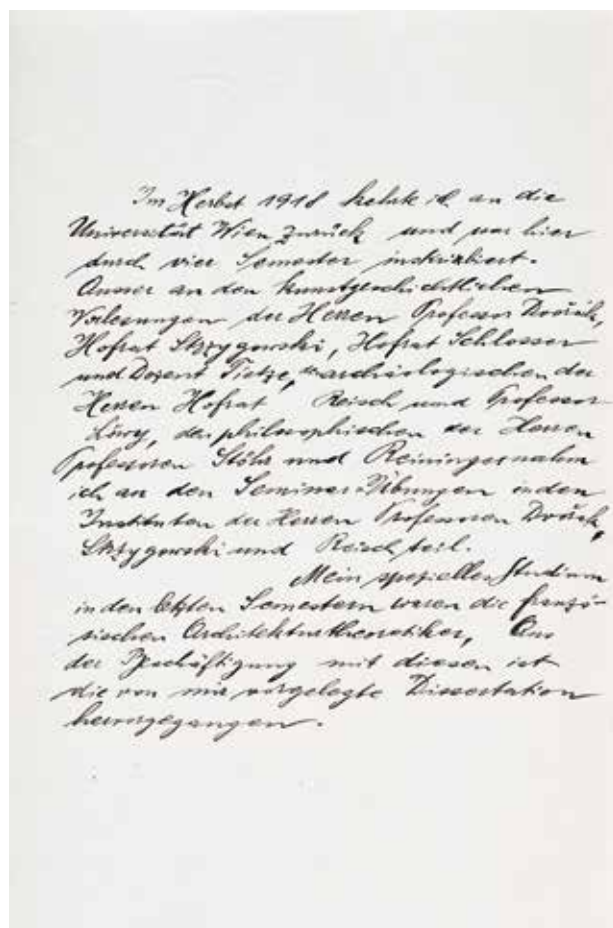
Co více, dvě části vynechané Kaufmannem v publikované verzi z roku 1924 jsou blízké myšlení Kaufmannova *Doktorvatera* na Vídeňské univerzitě, Maxe Dvořáka, respektive koncepcím vídeňské školy dějin umění.<sup>9</sup> Ani tento aspekt nebyl dostatečně reflektován, neboť obraz Maxe Dvořáka jako historika umění je dodnes jen zlomkovým poznáním jeho myšlení – většina jeho rukopisných poznámek je doposud nepublikována a je uložena v archivním fondu uměleko-historického ústavu Vídeňské univerzity.<sup>10</sup> Tyto nepublikované archivní materiály mohou ukázat, že Kaufmannovo rozumění dějinným proměnám uměleckého nahlížení na okolní svět z jeho doktorské práce úzce souvisí s Dvořákovými dějinami umění jako diskontinuální transformací umělecké formy od 16. do začátku 20. století,

jak ji Dvořák představil ve svých přednáškových cyklech na Vídeňské univerzitě mezi roky 1918–1920, tedy v době, kdy zde Kaufmann znovu nastoupil ke studiu dějin umění. Pro Kaufmannovo další uvažování mohl být zejména důležitý Dvořákov přednáškový cyklus letního semestru 1918 nazvaný *Die Entwicklung der malerischen Probleme im 18. Jahrhundert*.<sup>11</sup> [obr. 3]

### Max Dvořák a idea malířství 18. století

Max Dvořák svůj přednáškový cyklus letního semestru 1918 uvedl základními podněty pro pochopení pozice umění 18. století v obecných dějinných premisách:<sup>12</sup> od vedoucí pozice italského umění 15. až 17. století se novým centrem uměleckých myšlenek stala Francie, na konci 17. století nabývalo na významu i umění anglické. V takových předpokladech se dříve především církevní cíle umění začaly obracet k masám se záměrem jejich nikoli pouze duchovní – křesťanské – výchovy, ale nastal také proces „intelektualizace“ jako záměrného společenského, morálního či specificky filozofického vzdělávání lidu skrze uměleckou tvorbu.<sup>13</sup> Tím bylo možné v uměleckém vývoji nalézat nové problémy, narušující poměrně stálé a navzájem propojené umělecké úkoly, jaké podle Dvořáka řešili malíři od Giotta a Rogiera van der Weyden po Giovanniho Battistu Tiepola či Petera Paula Rubense.<sup>14</sup> Tudíž, jak Dvořák pokračoval, i v umění 18. století se objevovaly problémy konstrukce, monumentality, devoce či rozsáhlých malířských cyklů, nicméně se současně objevila tendence nová. Za její představitele na úvod Dvořák jmenoval Antoine Watteaua či Johna Constabla, kteří spíše než do linie tradice malířství vrcholící Rubensem či Tiepolem patřili k počátkům umění Dvořákovy současnosti, neboť byli „nepochybně bližší malířství, které máme tendenci nazývat moderním, stejně jako je Goethova poezie nebo Kantova filozofie blízká našemu dnešnímu myšlení a cítění.“<sup>15</sup>

Dvořák byl přesvědčený, že bylo možné najít spojitost mezi uměleckou tvorbou 18. století a jeho vlastní současností, poněvadž „existuje řada vztahů, které stále přímo spojují umění 18. století s naším současným životem.“<sup>16</sup> Do těchto vzájemných vztahů však Dvořák nezahrnul poezii 18. století zabývající se sociálními či politickými tématy, neboť pro Dvořáka to nebyly konkrétní, historické revoluční ideje, které konvenovaly myšlení 20. století, ale byly to dobové ideály, jako je ztělesňovaly například kresby a malby Jean-Honoré Fragonarda.<sup>17</sup> Dvořák v umělecké tvorbě 20. století totiž nenacházel nadindividuální syntézu dobového myšlení v monumentálních dílech, které dosáhli Michelangelo či El Greco, ale identifikoval fenomén zintimnění uměleckého výrazu, jak se poprvé objevil jako dominantní výraz uměleckých forem v 18. století. K tomu Dvořákovu dopomohlo sledování proměny idejí od 17. století s důrazem na změny v přístupu k uměleckému tvoření, které Dvořák spojil s uměleckou teorií Federica Zuccariho.<sup>18</sup>



1 – Curriculum vitae Emila Kaufmanna, 1920. Universitätsarchiv der Universität Wien, Rigorosenakt Emil Kaufmanns, sign. PH RA 4890

Ten v roce 1607 publikoval traktát *L'idea de' pittori, scultori, et architetti* o výkladu *disegna* jakožto projevu božské jiskry v každém člověku, což pro Zuccariho znamenalo, že kresba byla *božským znakem* v každém člověku, jenž byl schopen – po řádném naučení se způsobům, jak jej uvidět svým vnitřním zrakem – vyjádřit jej pro sebe stejně jako pro svět.<sup>19</sup> Dvořák považoval Zuccariho uvažování proponované v diskuzích římské akademie za příklad nové idealizace uměleckého projevu uzavřeného do svých vlastních pravidel *disegna*, umožněného poprvé Michelangelem, avšak na francouzských akademiích od poloviny 17. století zastoupeného spíše Raffaellovým dílem pro jeho vytvoření absolutní – ideální – krásy.<sup>20</sup> Ta ve francouzském akademickém prostředí spíše než Michelangelovo dílo získala podle Dvořáka na zásadní důležitosti pro poznání vnitřní podstaty uměleckého tvoření,<sup>21</sup> neboť bylo od 17. století ve Francii odhlédnuto od historických podkladů ideje umění směrem k současnému pohledu jakožto určujícího cíle soudobé tvorby. Podle Dvořáka byly totiž teoretické podklady doktrín francouzských akademií od poloviny 17. století součástí „duchovního procesu“ (*geistigen Prozess*)

spojeného s filozofickými úvahami René Descarta, Barucha Spinozy či Johna Locka,<sup>22</sup> v jejichž myšlení se podle Dvořáka nacházel „moderní pohled na svět, za jehož brilantní objasnění vděčíme Diltheyovi.“<sup>23</sup>

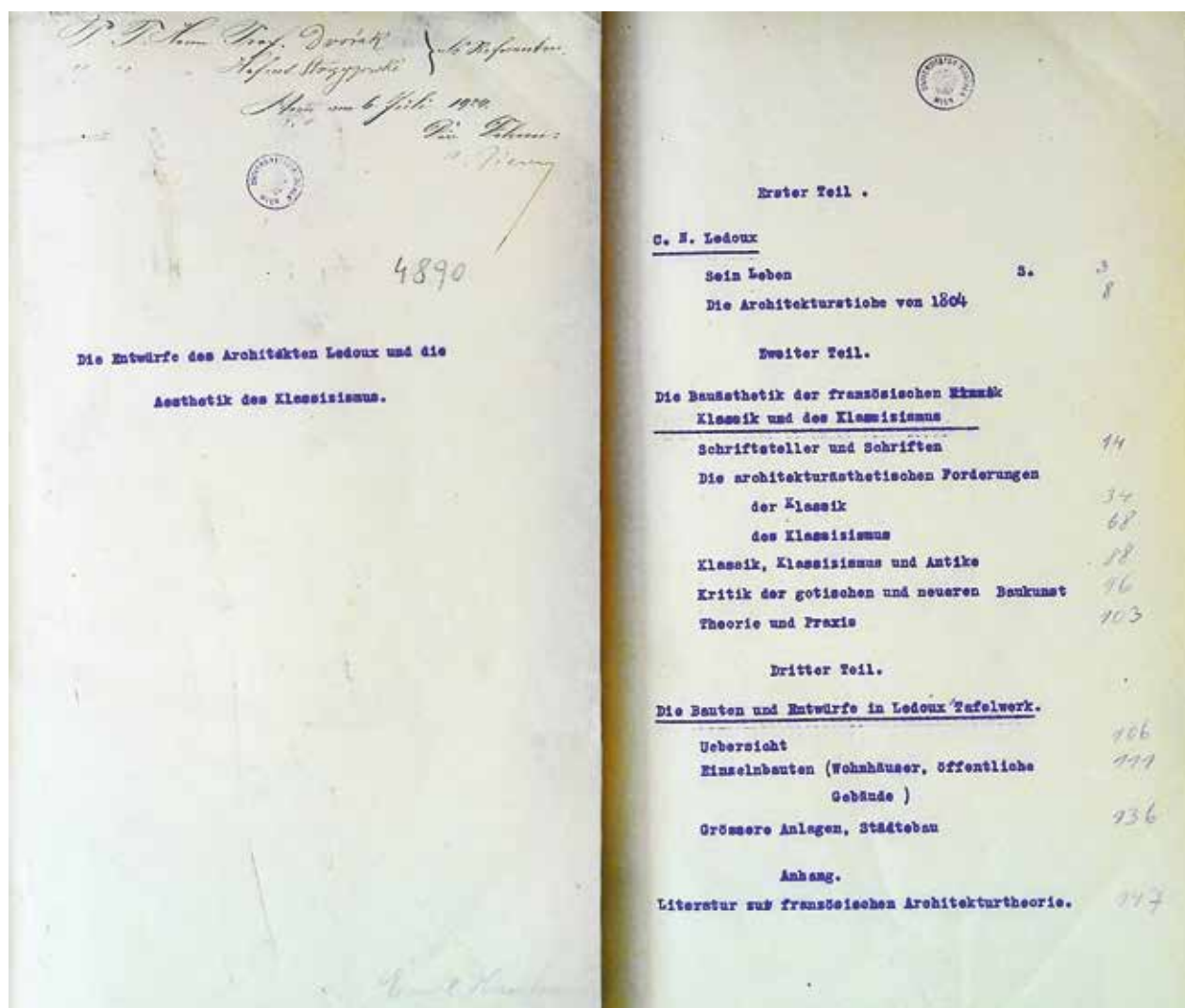
Dvořák odkazem k filozofii dějin Wilhelma Diltheye (1833–1911) upozornil, že své pojmání umění 18. století zakládal na výkladu děl jako součásti světového názoru (*Weltanschauung*), jež Dilthey vyložil jako výsledek rozumění jednotlivým dějinným fenoménům ve smyslu o sobě existujících skutečností vyjadřujících stejnou měrou podstatu své doby, ale rovněž pojímaným jako objektivizované, individuální výrazy o různých úrovních vztahu k idejím doby svého vzniku.<sup>24</sup> Tento metodologický přístup umožnil Dvořákovi nahlížet různé historické formy jako výraz stejné doby – Dvořák z této perspektivy přehlédl dobové umění ilustrující politické události 18. století jako sice důležitou součást tehdejšího světového názoru, ale nechápal taková díla jako vypovídající formy o ideji umění, tedy jak se světový názor projevil v podobě ideálního výrazu sebe sama. Proto se Dvořák ohlížel po autorech, kteří dobu 18. století ve svém díle ztělesnili jako čistou ideu, jak ji ve svém traktátu popsals

Zuccari, tedy jako niterné *disegno*, až sekundárně spojené s dobovým vnějším pohledem; příkladem takového díla se pro Dvořáka stalo umění již zmíněného Fragonarda, které Dvořákovi jako modernímu divákovi – jak napsal – přinášelo „čirou radost“.<sup>25</sup>

Hlavním aspektem Fragonardova díla podle Dvořáka byl experiment s divákem, respektive hledání ideálního způsobu, jak vytvořit nový svět v pohledu diváka bez nutnosti jeho navázání na vnější podmínky skutečnosti, neboť obraz nově definoval jako barvu a tvar.<sup>26</sup> Fragonard totiž dle Dvořáka ve zdánlivě nevinných scénériích neusiloval o zobrazení frivolní zábavy, ale hledal způsob, jak omezit závažnost obsahu, aby bylo možné se věnovat ideji obrazu jako něčemu, čemu je věnován pohled bez vnějších vlivů minulosti či současnosti. Toho pro politické i společenské změny 18. století nebylo možné dosáhnout v monumentální malbě, jako to bylo ještě důležité pro Michelangela

ve vztahu zejména k protireformaci 16. století. Proto, jak Dvořák předpokládal, aby aspekt dobových – materialistických – změn nenarušoval pohled na svět, byla v 18. století zdůrazněna intimita pohledu jako jeho izolování od vnějších dobových událostí, jak toho podle Dvořáka Fragonard dosáhl ve svých zobrazeních krajín z Tivoli. [obr. 4]

To znamená, že aby bylo možné věnovat pozornost nikoli světu, ale samotnému pohledu na svět, bylo nutné v malířství vytvořit takovou formu, která tento pohled uchvacovala, nikoli zrcadlila. Pohled se tím podle vídeňského historika umění v 18. století odvrátil od naturalistického znázorňování světa, neboť jej zajímala idea pohledu dovnitř umělecké formy v její nadindividuální syntéze, tedy blízce tomu, jak o tom uvažoval Zuccari. Stejným způsobem se o jednotu pohledu snažil ve svém díle Fragonard, kterému, jak Dvořák napsal ve svých poznámkách z roku 1918, když maloval například rodinný výjev, nešlo o znázor-



2 – Obsah Kaufmannovy doktorské práce *Die Entwürfe des Architekten Ledoux und die Aesthetik des Klassicismus*, 1920.

Hauptbibliothek der Universität Wien, Archiv-Exemplar, sign. D-14977

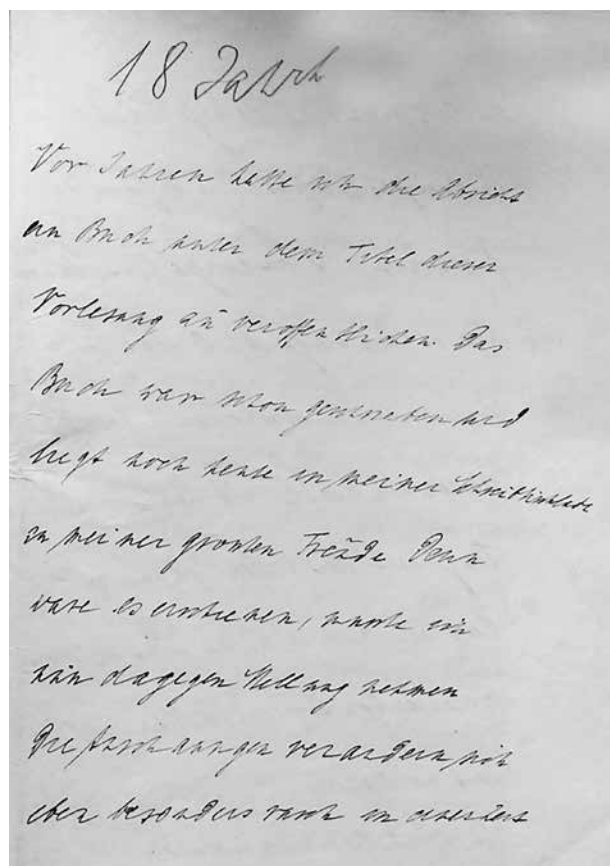
nění jednotlivých postav, ale o výraz možností světla a stínu jakožto „dematerializace“ viděné scenérie,<sup>27</sup> a tím o zachycení „světa utvářejícího se do nových malířských zjevení.“<sup>28</sup>

### Emil Kaufmann a idea architektury 18. století

Kaufmann svou doktorskou práci předloženou Dvořákovi a Strzygowskému k posouzení [obr. 5] otevřel zpochybněním všeobecného pojmání umění pozdního 18. století jako návratu k antickým, zejména řeckým vzorům utvářejícím podobu uměleckého stylu empíru. Důvodem bylo, že při nahlédnutí doby kolem roku 1800 nikoli z hlediska stylových vývojových proměn, které jsou determinovány z uměleckohistorické logiky návaznosti jedna na druhou – tedy z předpokladu kontinuity uměleckého vývoje, jak o něm na přelomu 19. a 20. století na Vídeňské univerzitě uvažovali Franz Wickhoff (1853–1909) či Alois Riegl (1858–1905) –, ale z hlediska autonomie myšlení každé doby bez ohledu na stylové nadindividuální procesy uměleckých proměn, se doba kolem roku 1800 začne vykreslovat jako heterogenní myšlenkový experiment. Uměleckohistorické upřednostnění architektů, jakými byli Friedrich Schinkel či Leo von Klenze, jako hlavních exponentů architektury přelomu 18. a 19. století vycházelo dle Kaufmanna z chybného předpokladu uměleckých forem se vztahem k minulosti, tedy vymezujících se, ale rovněž navazujících na architekturu 17. století – tito a jim podobní autoři ve svých návrzích měli podle převládající metody dějin umění pracovat s řeckou a římskou architekturou starověku v souladu s vývojovými zákonitostmi umění bez výraznějších cézur.<sup>29</sup> Takové pojmání architektonických forem přelomu 18. a 19. století však podle Kaufmanna přehlíželo zásadní problémy, jimiž se zabíralo myšlení doby, a proto i samotným zejména Schinkelovým stavbám, jak se k nim Kaufmann ke konci své disertační práce také obrátil,<sup>30</sup> nebylo doposud správně porozuměno ze stanoviska jejich obsahu.<sup>31</sup>

Zájem architektonického tvoření přelomu 18. a 19. století, jak Kaufmann ve své argumentaci postupoval dále, spočíval v doposud nepovšimnutém zdůraznění svébytného smyslu architektury, jež nejlépe demonstrovala Ledouxova díla, která se nám na první pohled „zdají být tak zvláštního, podivného vzhledu, že nás staví před obtížnou, zprvu zdánlivě neřešitelnou otázku datování.“<sup>32</sup> Kaufmann tuto tezi doplnil popisem Ledouxova návrhu domu pro Strážce pramene Loue pro město Chaux z roku 1804: „velmi významnou myšlenkou architekta je snaha vyjádřit závislost vody na lidské vůli, vládu autority nad bouří v podobě stavby: jinými slovy, nechat stavbu vypovídat o tom, jaký je její účel, jaký je smysl její existence.“<sup>33</sup> [obr. 6]

Kaufmann tím v architektuře pozdního 18. století upozornil na význam ideje pro definování účelu architektury ve smyslu, jak byla idea proponována v teoretickém myšlení od 16. století, v níž bylo umění spojeno s pojmem



3 – Max Dvořák, rukopis přednášky *Die Entwicklung der malerischen Probleme im 18. Jahrhundert*, Universität Wien, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, karton 7, svazek 1

*disegna* jako hlavního výrazu božské prozřetelnosti v každém člověku. Toto božské se podle Kaufmanna na konci 18. století racionalizovalo a vedlo k zájmům o předpoklady své vlastní existence, neboť člověk si pod vlivem *disegna* nově sám utvářel ničím jiným než pohledem ovlivněnou představu o běžné skutečnosti, přičemž umělecké dílo mělo zdokonalovat a zároveň osvobozovat individuální myšlení od svazujících norem, ať již uměleckých, či společenských. Pochopení formulace *disegna* jakožto iniciačního momentu architektonických forem 18. století bylo tudíž metodologickým východiskem Kaufmannovy disertační práce z premisy, že: „zatímco se obvykle snažíme z památek vyčíst uměleckou vůli doby, chceme se zde pokusit dosáhnout stejného cíle jiným způsobem: nikoliv interpretací uměleckých děl, jak je vidíme dnes, ale analýzou estetických požadavků, jak je formulovala sama doba.“<sup>34</sup> Kaufmann tím předložil tezi o výzkumu dějin umění na základě proměny idejí, a nikoliv forem – bylo nutné pochopit „umělecké chtění“ (*Kunstwollen*) určité epochy na základě nejen realizovaných uměleckých děl, ale rovněž na základě teorie umění, a to z předpokladu, že „mezi teorií umění a uměleckou praxí neexistuje kauzální vztah, ale

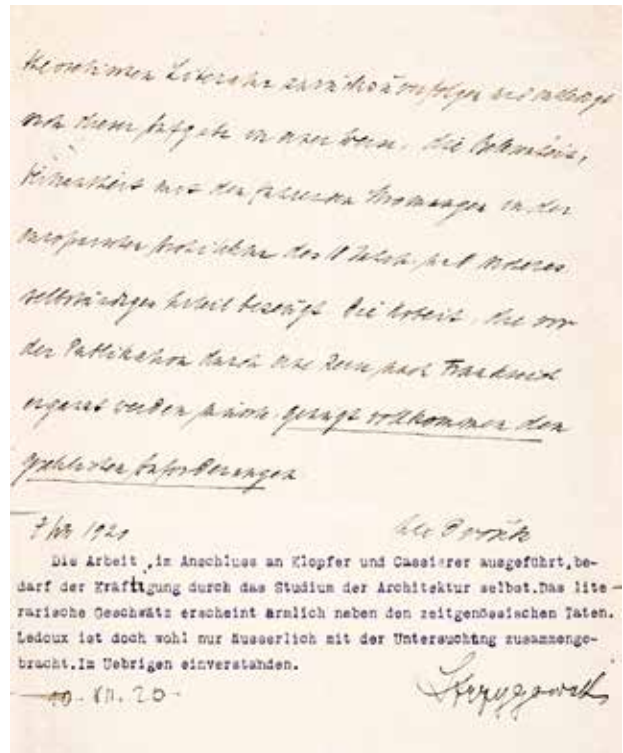
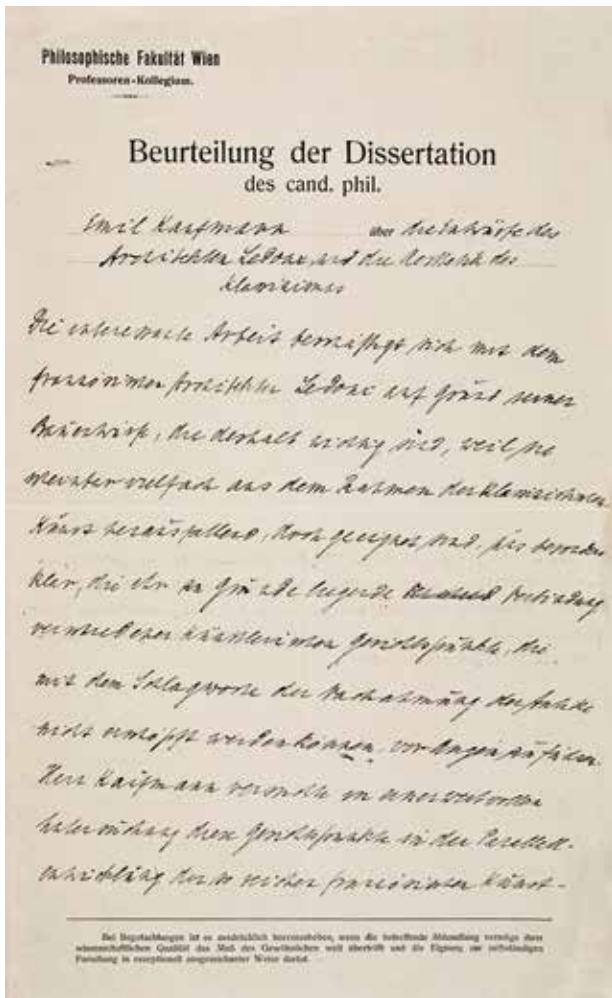


4 – Jean-Honoré Fragonard, **Velké schodiště Villy d'Este v Tivoli**, kolem 1760. Minneapolis Institute of Art, Minnesota

*paralelismus. Neupřijme tedy teorii umění tu čest, že může ovlivňovat uměleckou praxi, ale nepodceňujme ji. Jako nezávislý dokument umělecké vůle své doby nemá o nic menší hodnotu.*<sup>35</sup> Proto poznání, jakým způsobem Ledouxovo zvláštní, podivné dílo ztělesňovalo ideu umění 18. století, bylo možné pochopit z předpokladu, že je historik umění schopen „prokázat totožnost [Ledouxova] myšlenkového světa s myšlenkovým světem jeho doby.“<sup>36</sup>

Proces proměny myšlení o umění Kaufmann doložil výzkumem teorií od Pierra Le Mueta (1591–1669) přes Françoise Blondela (1618–1686) či André Félibiena (1619–1695) až po Ledouxův text z roku 1804 nazvaný *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*.<sup>37</sup> Kaufmann konstatoval, že se francouzská idea architektury v letech 1650–1800 skládala ze tří hlavních složek: teorie, kritiky a ukávek architektonických a dekorativních návrhů. To mělo v daných traktátech za důsledek absenci popisu estetických systémů, které by architekti měli do své tvorby pojmout, protože se měli soustředit na naučení se správných, teoreticky promyšlených, tudíž

již v doktrínu přeměněných vzorů. Základním principem, kterého chtěla francouzská teorie architektury od 17. století tímto způsobem dosáhnout, bylo podle Kaufmanna správné pochopení proporcionálního řešení celé stavby ve vztahu k jednotlivým architektonickým prvkům, konkrétně správného rozložení a vzájemného vztahu sloupových řádů.<sup>38</sup> Avšak z důvodu dobově rozšířeného zájmu o sloupové řády v architektonické *praxi*, jak Kaufmann poznamenal, bylo na první pohled složité uvědomit si i jiné předpoklady tehdejší *teorie* architektury, jako byl například zájem o celkové harmonické vyznění budovy na základě práce s jejími proporcemi.<sup>39</sup> Proto byla podle Kaufmanna v architektonických úvahách důležitá otázka nejen správného užití sloupových řádů vzhledem k sobě navzájem či vzhledem k jejich správnosti ve vztahu k vitruviánským pravidlům, ale rovněž ve vztahu k celkovým proporcím stavby – sloupové řády neměly být užívány arbitrárně, neboť jejich účel nebyl v jejich aplikování, ale v jejich podílení se na konečné myšlenke zdůrazněné v architektonické formě jako celku. To pro Kaufmanna vystihl Jacques-François Blondel, když



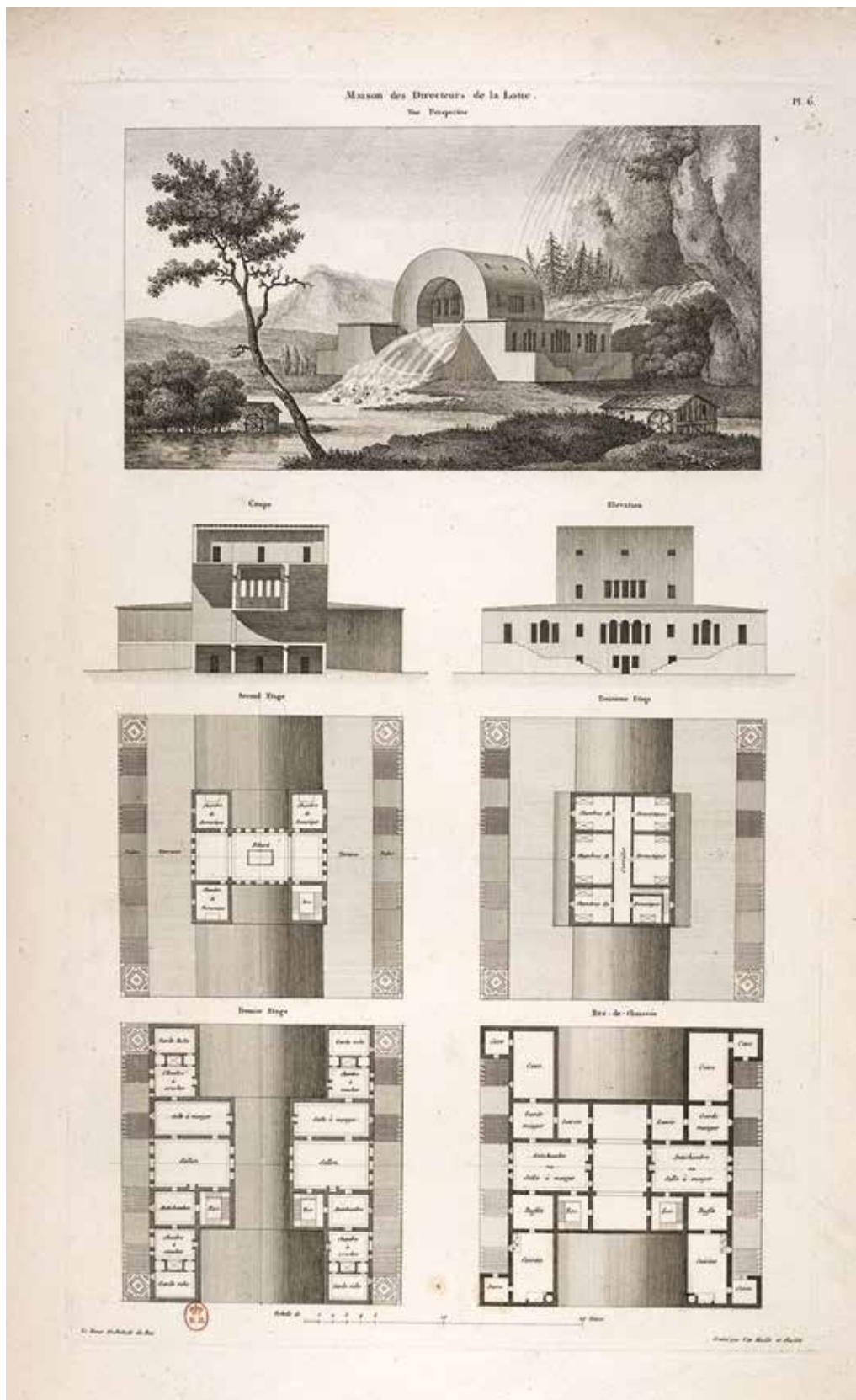
5 – Max Dvořák a Josef Strzygowski, **posudek na doktorskou práci Emila Kaufmanna**, 1920. Universitätsarchiv der Universität Wien, Rigorosenakt Emil Kaufmanns, sign. PH RA 4890

ve svém traktátu napsal, že „*proporce jsou zdrojem architektonické krásy*.“<sup>40</sup>

Tato krása nicméně v teorii na rozdíl od praxe nebyla vytvořena proporčním vztahem částí (sloupových řádů) a celku (formy stavby), ale byla podmíněna přehledností čili jasností (*Klarheit*) harmonické formy v jejím „uměleckém účinku“ (*künstlerische Wirkung*).<sup>41</sup> V tomto předpokladu francouzské teorie architektury 18. století Kaufmann identifikoval ideu umění doby: pojetí formy jakožto harmonického uměleckého působení bylo určujícím pro její správné vytvoření i pochopení. Nestálo proto pouze praktické naučení se skládání celku z jednotlivostí sloupových řádů, ale na začátku samotného komponování nové architektury bylo nutné vycházet z ideje, aby „*oko získalo uspokojivý dojem*.“<sup>42</sup> Tento účinek, jak Kaufmann pokračoval, nesměl být podle tehdejší architektonické teorie ničím rušen, a to ani dekorem – ten měl naopak umělecký účinek podporovat, a za předpokladu, že by byl příliš disonantním, bylo

nutné jej omezit na minimum, i kdyby to narušilo pravidla antických vzorů.<sup>43</sup> Tím Kaufmann předložil tezi o prvenství myšlenky nad (historickou) formou, tedy hypotézu o nadřazenosti současné architektonické ideje nad tradicí antických forem, s níž Kaufmann polemizoval hned od začátku své práce a již na jejím konci označil pojmem „*unantik*“.<sup>44</sup>

V důrazu na potěšení soudobého pohledu, a nikoli na antikvářskou znalost pravidel historických příkladů, Kaufmann konstatoval i význam sice nerealizovaných, ale oko uchvacujících návrhů Ledouxovy architektury (Kaufmann upozornil například na Ledouxovu slavnou kresbu oka se zrcadlením světa v jeho odrazu),<sup>45</sup> [obr. 7] jejímž účelem bylo „*působit na duši pozorovatele prostřednictvím harmonické nálady*.“<sup>46</sup> Na základech takto vytvářené harmonické nálady (*harmonische Stimmung*) byla založena vnitřní logika architektonické struktury jakožto do sebe uzavřeného systému, který nemusí vyhovovat starším způsobům stavby, ale musí ve svém *uměleckém účinku*



6 – Claude-Nicolas Ledoux, celostránková ilustrace (Pl. 5) z traktátu *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Tome 1, Paris 1804

vykazovat následování principů architektonických pravidel.<sup>47</sup> Takový požadavek v teoretické literatuře konce 18. století podle Kaufmanna tudíž neukládal, že architektura musí následovat základy tektoniky, nýbrž že musí působit, že je následuje, ale ve skutečnosti si je upravuje pro své vlastní účely;<sup>48</sup> ty bylo nutné podle Kaufmanna hledat v duchovním obsahu architektury (*einen geistigen Inhalt*), který byl s ohledem na dobovou ideu umění promyšlen v teoretických úvahách.<sup>49</sup>

Potvrzením takové interpretace byly pro Kaufmanna úvahy Francesca Milizii (1725–1798), který se ve své knize z roku 1781 zabýval potěšením zrakových smyslů (*Ergötzen des Gesichtssinnes*), které svým působením mělo člověka – ukázáním, jakým způsobem a na jakých základech vzniká cítěná potěcha oka – v obecné mravní rovině činit stále lepším.<sup>50</sup> Takové pojmání uměleckého díla podle Kaufmanna zakládalo estetiku evropského „klasicismu“ přelomu 18. a 19. století, jenž na rozdíl od „klasického umění“ nebyl ovlivněn *antickými formami*, ale byl snahou o účinek architektonického *disegna*, jak bylo teoreticky promyšleno od 17. století. Tím se architektura klasicismu na rozdíl od klasického umění (Kaufmann rozlišil pojmy *Klassik* a *Klassizismus*) neorientovala na historické vzory jako svou normu,<sup>51</sup> ale promýšlela je znovu z hlediska důrazu na současného diváka a jeho vnímání, v němž se – než v poučení z tradice – zakládala jeho morální výchova a duševní rozvoj. Z tohoto principu se podle Kaufmanna účelem architektury v teoretickém uvažování konce 18. století stal „*ideál dokonalé formy*“ (*das Ideal der vollendeten Form*),<sup>52</sup> založený na harmonickém uměleckém působení bez ohledu na to, jednalo-li se o realizovanou architektonickou formu, či nikoli.

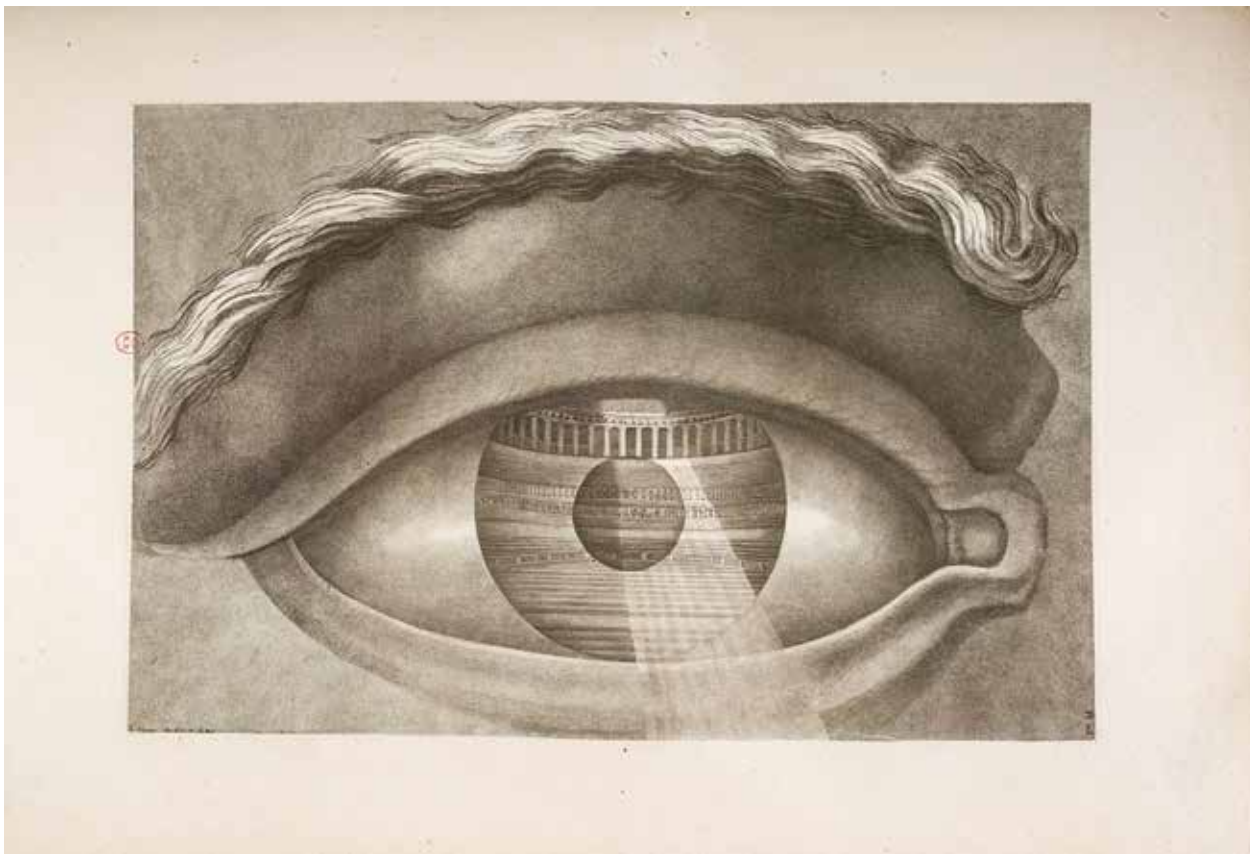
### Ideál dokonalé formy jako idea umění 18. století?

Jak jsme viděli výše, ve světle a barvou uzavřeném pohledu se Fragonard ve Dvořákově interpretaci z roku 1918 přiblížil nejen Miliziově teorii vidění, ale také snahám o izolování základních výrazových prvků, které vypovídají o své vlastní funkci ve svém *uměleckém účinku*, jak to definoval Emil Kaufmann v Ledouxově architektuře v roce 1920. Tím Ledouxovo dílo v Kaufmannově výkladu koreluje se základními principy Fragonardova malířství podle Dvořákova výkladu z roku 1918: oba dva umělci sdílejí stejný světový názor (*Weltanschauung*) pronikající souvztažně do malby i do architektury jakožto paralelních výrazových forem jedné doby, zároveň se jak Fragonardovo malířství, tak i Ledouxova architektura naplnila dobovou ideou umění v její úplnosti, čímž se umělecká forma jejich děl uzavřela do svých vlastních principů bez vnějších – tedy neřízených jinak než samotnou idejí – imperativů; v těch se utvořil malířský i architektonický ideál dokonalé formy, synchronně tvořící umělecký i společenský pohled na svět (*Kunst- und Weltanschauung*).<sup>53</sup>

Proto byl ideál uzavřené formy klíčový pro Kaufmannovo vystižení jedinečnosti Ledouxova díla jakožto ztělesnění ideje umění pozdního 18. století: Ledoux totiž dobovou ideu architektury ve svém díle uchopil do té míry, že jí nemohlo být zcela porozuměno, z čehož podle Kaufmanna povstávala „tragičnost“ Ledouxova tvůrčího života. To znamenalo, že ve vytvoření ideální formy dobové ideje pramenil „*rozpor mezi [Ledouxovou] nespoutanou vůlí a omezenými schopnostmi, jenž vedl k tragédii nešťastného života umělce a k neúspěchu jeho životního díla, které začalo tak dobře*“.<sup>54</sup> Proto podle Kaufmanna Ledoux usiloval o myšlenkově izolované formy, neboť pouze tak mohly být nahlíženy jako ideální, to znamená tvořené odvisle od měnících se vnějších dobových změn. Z těch byl synchronně vydělen i vlastní architektův život, přičemž „*darin liegt seine Tragik*“.<sup>55</sup>

Důraz na tragičnost jakožto na tvůrčí impuls nemusí být náhodný, neboť i Dvořák v době Kaufmannových studií na Vídeňské univerzitě upozornil na tragičnost jakožto na výrazný bod obratu v novověkém umění s vlivem až do 20. století, a to konkrétně v přednáškovém cyklu zimního semestru 1919/1920 o italském umění 16. století nazvaném *Die Kunst der Hochrenaissance*;<sup>56</sup> poznámky k těmto přednáškám byly posmrtně publikovány v roce 1928.<sup>57</sup> Dvořák zde zdůraznil význam Michelangelova umění v období jeho stáří jako jednoho ze stěžejních impulzů „osvobozujících“ (*Befreiung*) umění od renesančního náhledu na skutečnost, ukotveného v přírodních zákonitostech a v matematicky konstruovaných znázorněních prostoru.<sup>58</sup> Proměnu Michelangelovy tvorby Dvořák demonstroval na *Posledním soudu* v Sixtinské kapli a popsal tři důležité aspekty: za prvé Michelangelo opustil antiku jakožto inspirační zdroj svých forem, tedy se již nesnažil o znázornění anatomicky přesné figury, ale stala se pro něj prostředkem výrazu svých vnitřních motivací. Proto, což Dvořák uvedl jako druhý hlavní bod proměny Michelangelova umění, byla v jeho díle zcela opuštěna snaha o prostorové či časové určení figur, čímž Michelangelo dosáhl překonání dobové i místní podmíněnosti uměleckého výrazu; prostor v Michelangelově pozdní tvorbě podle Dvořáka nově sloužil pouze jako rezonanční deska výrazu figur.<sup>59</sup> Takové formální proměny vztahu figury a jejího prostoru byly podle Dvořáka podmíněny třetím a stěžejním hlediskem Michelangelova pozdního díla, a to snahou o znázornění „*nového pojetí osudu, kterému je zde podřízeno veškeré bytí*“.<sup>60</sup>

Podle Dvořáka se tak v Michelangelově pozdním umění jednalo o odklon od věrného znázornění vnějšího světa, neboť „*vnější pravda byla nahrazena vnitřní pravdou, vnitřní zkušeností*“;<sup>61</sup> což nevyhnutelně vedlo k výrazu světa v jeho nepostihnutelnosti jako „*die ewige Tragödie der Menschheit*“.<sup>62</sup> To znamená, že podle Dvořáka princip Michelangelovy pozdní práce – vědomí života jako obsah určující formální rozkol figury a prostoru – nově definoval uměleckou tvorbu jakožto zájem nikoli primárně o for-



7 – Claude-Nicolas Ledoux, celostránková ilustrace (Pl. 113) z traktátu *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Tome 1, Paris 1804

mální, ale obsahové proměny umění; a proto „od Posledního soudu se celé italské umění stává michelangelovským, a to nejen v jednotlivých formách, ale v celém myšlení, které je naplněno novým pojetím ideálně nadčasového, prostorově univerzálního a nebývalého duchovního patosu.“<sup>63</sup>

Obdobnou tendenci Dvořák popsal v moderním umění, jak se o něm vyjádřil ve svém komentáři ke kresebným cyklům Oskara Kokoschky z léta roku 1920.<sup>64</sup> Dvořák zdůraznil Kokoschkovu tendenci popření běžné skutečnosti za účelem odhalení ideality myšlení o světě, přičemž Kokoschka pro Dvořáka představoval možnost soudobého odklonu od materiality způsobem, jak ji pro umění otevřel Michelangelo; z této premisy Kamila Swobodová, kterou Kokoschka na svých kresbách zachytil, „naslouchá slovům nebo tónům a pod dojmem tohoto duchovního světa, který se do ní vlévá, ztrácí se vše osobní a je nahrazováno ideálním typem, v němž jsou ztělesněny nadosobně duchovní síly, největší div života a to nejúchvatnější, co je člověku dáno. Tato vnitřní změna mění také vnější charakter kresby [...] stává se synteticky velikou; tak tomu bylo v kresbách Michelangelových [...]“<sup>65</sup>

Tragičnost Ledouxova života podle Kaufmannovy interpretace vycházela rovněž z dobové duchovní podstaty, konkrétně z architektonické revoluce konce 18. století, tedy

z *apriorní* ideje vidění skutečnosti jakožto možnosti měnit její struktury za účelem morálního zdokonalování každého, kdo takovou formu pozoruje. Nicméně základním rozdílem mezi Michelangelovou a Ledouxovou tragičností bylo její uzavření se do intimity výrazu, jak ji popsal Dvořák ve Fragonardově díle jako jeden ze základních vlivů na „moderní“ umění: tedy Michelanalem pro umění otevřená tragičnost života přestala být otevřeným problémem monumentálního umění a stala se do sebe uzavřenou snahou o formování světa pro současný pohled, jak to v intimních malbách a kresbách zachytili Fragonard i Kokoschka. Již se tedy nejednalo o vstupování do světa prostřednictvím (ne) dokončených děl (Michelangelova *non-finita*), ale samotná idea nikdy nezapočatého díla (Ledouxovy kresby) byla pro umělecký účinek v jeho uzavřenosti pohledu důležitější, než její materiálové uchopení (které ztrácí smysl i pro Fragonarda a Kokoschku).

Tudíž, idea nového pohledu na skutečnost v 18. století, přivádějící k uvědomování si svého vlastního okolí a podílející se tím na morálním zdokonalování každého jednotlivce prizmatem *disegna*, umožnila tvorebných uzavřených uměleckých ideálů bez ohledu na vnější okolnosti, a to až do počátku 20. století. Z tohoto předpokladu to byl

pro Kaufmanna právě Ledoux, který byl zásadním představitelem své doby ve svém *revolučním myšlenkovém výrazu*: Ledoux usiloval o vytvoření forem založených na vnitřní ideji potěšujících vnější vidění světa, a nikoli v předpokladu dějinně zákonitých principů čerpajících z antických příkladů minulosti. Taková architektura zároveň odpovídala Miliziovu požadavku působení umělecké formy na charakter člověka v jejím záměrném obrácení každého jedince k sobě samému pomocí soustředění se na vidění nikoli nánosu tradice minulosti, nýbrž přítomného materiálu a jeho účelu. Čili v předpokladu, že „*forma nemá jinou funkci než být nositelem myšlenek, zprostředkovatelem nálad, probouzet pocity, které leží mimo obrazovou substanci, kterou v sobě hmota neobsahuje. Symbolem klasicismu je smyslově ztvárněný kámen, v němž žije génius*“.<sup>66</sup>

### Závěr

Claude-Nicolas Ledoux podle Emila Kaufmanna a jeho doktorské práce naplnil revoluční ideu proměny skutečnosti na základě absolutního uchopení pohledu v umělecké formě – v okamžiku, kdy se pohled na formu stal ideálně izolovaným, mohl jakéhokoliv člověka přivést ke stejnému poznání (a tím k mravnímu zdokonalení) i přesto, že se vnější podmínky pohledu radikálně proměňovaly. Tímto způsobem Kaufmann v roce 1920 Ledoux představil na jedné straně jako určující osobnost teoretického uvažování o architektuře konce 18. století, na straně druhé jeho tvorbu zahrnul do tragicko-ideálního pohybu mezi myšlením, tvořením a dobou, jak dějiny umění ve svých přednáškových cyklech na Vídeňské univerzitě mezi lety 1918–1920 formuloval Max Dvořák.

Na základě čtení nepublikovaných Dvořákových a Kaufmannových textů je tak možné interpreto-

vat doposud neproblematizovanou definici nové ideje umění po Michelangelovi jakožto předpokladu moderního pohledu na skutečnost – v hledání ideálního výrazu umělecké formy navzdory neúplnosti života jejího původce – s důležitou transformací v 18. století v odklonu od společenských vzruchů důležitých pro umělecký výraz 16. a 17. století směrem k intimnímu výrazu jednotlivce, typického jak pro Fragonarda, tak pro Ledoux (a rovněž následně i pro Kokoschku). Jinými slovy, pro vkročení Michelangelovy proměny ideje umění do tvorby 20. století byla podle Dvořáka zásadní změna významu ideje umění v 18. století v její izolaci do ideální, uzavřené umělecké formy, jak ji podle Emila Kaufmanna ve svém díle ztělesnil Claude-Nicolas Ledoux.

Dvořákova formulace ideje malířství 18. století mohla tudíž být pro Kaufmanna zásadní v jeho interpretaci významu Ledouxovy architektury, a to i v pozdějším spojení s dílem Le Corbusiera, neboť teoreticko-metodologické podklady pro nahlížení souvztažnosti umění mezi 18. a 20. stoletím mohl Kaufmann rovněž poprvé vyslechnout ve Dvořákových přednáškách po konci první světové války. Je proto možné uvažovat, že díky Dvořákovu výkladu umělců 18. století, jako byl Jean-Honoré Fragonard, mohl Emil Kaufmann v díle Claudi-Nicolase Ledoux – do té doby umělecko-historicky v podstatě nereflektovaného – rozeznat tendenci ideálu dokonalé formy jakožto snahy o vystižení dobového myšlení, jež byla ve své době nepochopena, ale která získávala na důležitosti v první třetině 20. století díky nové obrodě vidění čistých idejí v uměleckých formách; díky nim bylo možné uvidět novou souvztažnost mezi Ledouxovou a Le Corbusierovou architekturou, kterou na začátku třicátých let Emil Kaufmann nazval jako součást proměn „autonomní architektury“.

*Původ snímků* – *Photographic credits*: 1, 5: Universitätsarchiv der Universität Wien; 2: Hauptbibliothek der Universität Wien; 3: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien; 4: Minneapolis Institute of Art, Minnesota. Public domain; 6, 7: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

### Poznámky:

\* Tato studie byla uskutečněna za finanční podpory GA ČR v rámci projektu *Opera inedita Maxe Dvořáka. Institucionalizace, sebeidentifikace a afektivita v dějinách umění*, reg. č. 25-17479S.

<sup>1</sup> Za nejslavnější Kaufmannovu publikaci platí posmrtně vydaná *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Cambridge, MA 1955. Viz také Emil Kaufmann, Three Revolutionary Architects, Boullé, Ledoux, and Laqueu, *Transactions of the American Philosophical Society* 42, 1952, s. 431–564.

<sup>2</sup> Emil Kaufmann, Die Stadt des Architekten Ledoux. Zur Erkenntnis der autonomen Architektur, *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2, 1933, s. 131–160. – Idem, Von Ledoux bis Le Corbusier. *Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Wien 1933.

<sup>3</sup> Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*, Cambridge, MA 2008, s. 17–60.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 25–26.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>6</sup> Viz např. Detlev Schöttker, Sprachökonomie und Designökonomie. Die rhetorische Tradition der Architekturmoderne in Wien, *Zeitschrift für Germanistik* 30, 2020, No. 1, s. 9–23. – Hubert Damisch, Ledoux avec Kant, in: Emil Kaufmann, *Da Ledoux á la Corbusier. Origine et développement de l'architecture moderne*, Paris 1981, s. 11–21. – Aldo Rossi, Emil Kaufmann e l'architettura dell'Illuminismo, in: Rosaldo Bonicalzi (ed.), *Scritti scelti sell'architettura e la città, 1956–1972*, Milan 1975, s. 62–71.

<sup>7</sup> Viz Emil Kaufmann, Curriculum vitae, Universitätsarchiv der Universität Wien, Rigorosenakt Emil Kaufmanns, sign. PH RA 4890.

<sup>8</sup> Emil Kaufmann, *Die Entwürfe des Architekten Ledoux und die Aesthetik des Klassicismus* (disertační práce), Philosophische Fakultät, Universität Wien, Wien 1920, uloženo v Hauptbibliothek der Universität Wien, Archiv-Exemplar, sign. D-14977. – Idem, Die Architekturtheorie des französischen Klassik und des Klassicismus, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 44, 1924, s. 197–237. Recentně se ke Kaufmannově práci z roku 1920 vrátila jako jediná Patricia Grzonka ve své disertační práci a pokusila se ji vyložit v kontextu široce rozkročené dobové myšlenkové situace oboru dějin umění raného 20. století. Grzonka v klíčovém ohledu výkladu vídeňské školy dějin umění ale nevěnovala zvláštní pozornost Kaufmannovu *Doktorvaterovi*, Maxi Dvořákoví, a spíše zdů-

raznila Kaufmannův vztah k myšlení Heinricha Wölfflina. Viz Patricia Grzonka, *Die Erfindung der Autonomen Architektur. Eine Untersuchung zur Genealogie von Emil Kaufmanns kunst- und architekturhistorischen Begriff der Autonomie und dessen Rezeption in der Nach- und Postmoderne* (disertační práce), Institut für Architekturwissenschaften, Technische Universität Wien, Wien 2023, s. 64–67.

<sup>9</sup> Emil Kaufmann je dodnes v rámci výzkumu vídeňské školy dějin umění chápán spíše jako její okrajový představitel. Viz Christopher S. Wood, Introduction, in: Christopher S. Wood (ed.), *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York 2000, s. 9–72. Naopak Max Dvořák je považován za jeden ze stěžejních pilířů vídeňské školy dějin umění. Pro základní přehled viz Hans Aurenhammer, Max Dvořák (1874–1921). Von der historischen Quellenkritik zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, in: Karel Hruza (ed.), *Österreichische Historiker. Lebensläufe und Karrieren 1900–1945*, Bd. 2, Wien – Köln – Weimar 2012, s. 169–200. – Ján Bakoš, *Discourses and Strategies. The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History and Related Discourses*, Frankfurt am Main 2013.

<sup>10</sup> Krátce po Dvořákově smrti bylo mezi lety 1924–1929 publikováno pět svazků jeho textů, které edičně připravili jeho žáci Karl Maria Swoboda a Johannes Wilde. Rovněž byly, zejména jako časopisecké články, publikovány Dvořákovy drobnější práce, které připravili k tisku jeho další žáci, například Dagobert Frey či Ludwig von Baldass. K vydávání Dvořákových textů se poté znovu přistoupilo na přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století, zejména zásluhou Arthur Rosenauera. Řadu Dvořákových nepublikovaných textů následně v devadesátých letech publikoval Hans Aurenhammer. V českém jazyce byly publikovány ve třicátých a čtyřicátých letech dva svazky Dvořákových prací, na začátku sedmdesátých let byla v časopise *Umění* publikována Dvořáková přednáška o idealismu a realismu v umění raného novověku, která byla v originálním jazyce publikována až na začátku devadesátých let. Autor tohoto článku nyní pracuje na novém vydání Dvořákových nepublikovaných textů. Viz např. Karel Maria Swoboda – Johannes Wilde, Vorwort der Herausgeber, in: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924, s. IX–XII. – Hans Aurenhammer, Max Dvořák und die moderne Architektur. Bemerkungen zum Vortrag 'Die letzte Renaissance' (1912), *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 50, 1997, s. 23–40. – Max Dvořák, *Umění jako projev ducha*, Praha 1936. – Idem, *Italské umění od renesance k baroku*, Praha 1946. – Rudolf Chadraha, Inedita Maxe Dvořáka, *Umění XIX*, 1971, s. 618–627. – Max Dvořák, *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit; Die Entwicklung der Moderner Landschaftsmalerei. Akademische Vorlesungen*, Weimar 1993.

<sup>11</sup> *Öffentliche Vorlesungen an der K. K. Universität zu Wien im Sommer-Semester 1918*, Wien 1918, s. 49.

<sup>12</sup> Max Dvořák, *Die Entwicklung der malerischen Probleme im 18. Jahrhundert*, Universität Wien, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Nachlass Max Dvořák, kart. 7, svazek 1, s. 1–2.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 4.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 6–7.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 8–9: „Ein Gemälde von Watteau oder Constable steht zweifellos jener Malerei näher die wir als die Moderne zu bezeichnen pflegen, wie etwa die Dichtungen Goethes oder die Philosophie Kants unserem heutigen Denken und Fühlen nahe steht.“

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 18: „Zahlreich sind die Beziehungen, die die Kunst des 18. Jahrhunderts noch unmittelbar mit unserem Gegenwartsleben verbinden.“

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 10–12.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 26–27.

<sup>19</sup> Viz Federico Zuccaro, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, Roma: Marco Pagliarini 1768, s. 11–22.

<sup>20</sup> Dvořák (pozn. 12), s. 29, 44.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 29–31, 42–43.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 57: „der neuzeitlich Weltanschauung, über die wir eine so glänzende Aufklärung Dilthey zu verdanken haben.“

<sup>24</sup> Viz Ludwig Langrebe, Wilhelm Diltheys Theorie der Geisteswissenschaften (Analyse ihrer Grundbegriffe), *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 9, 1928, s. 237–366.

<sup>25</sup> Dvořák (pozn. 12), s. 11.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 188.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 190–191.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 193: „der Welt zu einer neuen malerischen Entdeckung gestalten konnten.“ Tento předpoklad byl jedním ze základních principů malířství 18. století otevřeného zejména dílem Antoine Watteau, kterého Dvořák ve svých přednáškách představil jako zlomový bod mezi malířstvím 17. století zastoupeným zejména Rembrandtem a novým nahlížením na význam malby jako izolované myšlenky definující formu, a to ve smyslu „eine bestimmte Idee, eine metaphysische Gedanken und Gefühls“, tedy jako „der Poetisierung des Lebens“. Viz *ibidem*, s. 124–125.

<sup>29</sup> Kaufmann (pozn. 8), s. 4.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 79–84.

<sup>31</sup> Kritiku uměleckohistorického výzkumu založeného na historické determinaci formy vzhledem k jejím vývojovým proměnám Kaufmann nabídl v příloze své práce, v níž se kriticky vyjadřoval k dosavadní sekundární literatuře o francouzské architektuře 18. století. Viz *ibidem*, s. 148–149.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 4: „treten uns entgegen, von so eigenartigem, seltsamen Aussehen, dass sie uns eine schwere, zunächst unlösbar scheinende Datierungsfrage bieten.“

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 9: „Es ist ein höchst bezeichnender Einfall des Architekten, die Abhängigkeit des Wassers vom menschlichen Willen, die Herrschaft der Behörde über der Storm in der Form des Gebäudes ausdrücken zu wollen: mit anderen Worten den Bau erzählen zu lassen, welches seine Bestimmung, was der Zweck seines Daseins ist.“

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 33: „während wir sonst das künstlerische Wollen einer Zeit aus ihren Denkmälern abzuleiten trachten, wollen wir versuchen das gleiche Ziel auf anderen Wege zu erreichen: Nicht durch Interpretation des Kunstwerkes, wie wir es heute sehen, sondern durch die Analyse der ästhetischen Forderungen, wie sie die Zeit selbst formuliert hat.“

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 104: „Zwischen Kunsttheorie und Kunstübung besteht kein kausales Verhältnis, sondern Parallelismus. Lassen wir also der Kunsttheorie auch nicht den Ruhm, die Kunstpraxis beeinflussen zu können, so setzen wir damit nicht herab. Als selbständiges Dokument des Kunstwillens ihrer Zeit ist ihr Wert kein geringer.“

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 10: „die Identität seiner Gedankenwelt mit der seiner Aera darzutun.“

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 19–29.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 34–35.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 40: „La proportion est la source des bautés en Architecture.“

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 41: „das Auge einen befriedigenden Eindruck empfangen.“

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 43–46.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 130.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 9–12, 59.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 139: „auf die Seele des Beschauers durch harmonische Stimmung einzuwirken.“

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 47: „inneren Logik des architektonischen Aufbaues.“

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 67.

<sup>50</sup> Kaufmann z Milizii cituje následující odstavec: „Ma tanta pena di osservazioni, di riflessioni, di criterij, e die teoria, e di practica per un semplice diletto della vista? Questo é il grande scopo delle arti del Disegno? No. Il diletto della vista é dichiarato il primo effetto dello belle arti, ma questo effetto non é il loro scopo finale. Il loro doletto ha da esser secondo d'utile e d'instruzione per renderci sempre migliori.“

<sup>51</sup> Kaufmann (pozn. 8), s. 95: „Die französische Klassik suchte in der Antike sich selbst, die Bestätigung ihres eigenen originalen Wollens, das nicht von aussen stammt und nicht von aussen abgelenkt wird. Dem Klassizismus mit seiner geringeren schöpferischen Kraft ist die Antike ein Bildungselement, das zum Geprägten seines Charakters beiträgt. [...] Die klassischen (Bauten) sind von ausgesprochener nationaler Eigen Art, während die des Klassizismus antike Motive oft nur als unorganischen Aufputz tragen.“

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 70.

<sup>53</sup> Kaufmann (pozn. 8), s. 72: „Die Ideen, die die Revolution erweckt hat, oder besser gesagt, die Ideen, bei deren Erwachen die Revolution ausgebrochen ist, bilden die Grundlage der neuen Kunstanschauung.“

<sup>54</sup> Ibidem, s. 145: „Der Konflikt zwischen seinem ungehemmten Wollen und dem seitbedingten Können hat zur Tragödie eines unglücklichen Künstlerlebens geführt und zum Scheitern eines kühn begonnenem Lebenswerkes.“

<sup>55</sup> Ibidem, s. 144. I Grzonka upozorňuje na tuto část Kaufmannovy argumentace, ale nepřikládá jí žádnou metodologickou hodnotu, neboť ji pojímá za Kaufmannovo mladické, téměř až pateticko-emoční pojmání Ledouxovy tvorby. Viz Grzonka (pozn. 8), s. 52.

<sup>56</sup> *Öffentliche Vorlesungen an der Universität Wien im Winter-Semester 1919/1920*, Wien 1919, s. 59.

<sup>57</sup> Max Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen: Das 16. Jahrhundert*, München 1928.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 127–129.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 128: „eine neue Auffassung des Fatums, dem hier alles Sein unterworfen ist.“

<sup>61</sup> Ibidem, s. 133: „an Stelle der äußeren Wahrheit tritt eine innere, das innerlich Erlebte.“

<sup>62</sup> Ibidem, s. 128. Dvořákovým výkladem Michelangelova umění v přednáškách na Vídeňské univerzitě z let 1918–1920 se zabývala Irma Emmrich, která si všimla Dvořákova pojmání Michelangelova umění jakožto „ewige

*Tragödie der Menschheit*“, aniž by však tuto problematiku dále rozváděla, jelikož ji považovala pouze za nepromyšlenou črtu vzhledem k jejímu výskytu v poznámkách k přednáškám. Viz Irma Emmrich, Max Dvořák und die Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: Max Dvořák, *Studien zur Kunstgeschichte*, ed. Irma Emmrich, Leipzig 1989, s. 311–359, zde s. 343–347. Naopak pro důležitost Dvořákova konceptu tragičnosti pro výklad Michelangelova umění viz Tomáš Murár, Max Dvořák's Michelangelo, *Journal of Art Historiography* 25, 2021, s. 1–17.

<sup>63</sup> Dvořák (pozn. 57), s. 128: „vom Jüngsten Gericht an wird die ganze italienische Kunst michelangelesk, nicht nur in einzelnen Formen, sondern in dem ganzen Denken, das von einer neuen Auffassung des ideal Zeitlosen, räumlich Allgemeingültigen und von einer nie dagewesen geistigen Pathetik erfüllt wird.“

<sup>64</sup> Oskar Kokoschka, *Variationen über ein Thema*, Wien 1921.

<sup>65</sup> Max Dvořák, Předmluva k cyklu kreseb Oskara Kokoschky „Variace na jedno thema“, *Výtvarné umění* VI, 1956, č. 8, s. 372–375, cit. s. 374–375.

<sup>66</sup> Kaufmann (pozn. 8), s. 82–83: „Die Form hat keine andere Funktion als der Träger von Gedanken, der Vermittler von Stimmungen zu sein, Empfindungen zu erwecken, die jenseits des bildsamen Stoffes liegen, die die Materie nicht in sich selbst einschliesst. Das Symbol des Klassizismus ist der entsinnlichte Stein, in dem 'ein Genius lebt.'“

---

## SUMMARY

---

### Emil Kaufmann, Max Dvořák and the idea of (in) 18th-century art

Tomáš Murár

The article examines the relationship between art historical thinking of Emil Kaufmann (1891–1953), who is considered in architectural history and theory to be the discoverer of the late 18th-century French architects Claude-Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée and Jean-Jacques Lequeu; and Max Dvořák (1874–1921), a professor of art history at the University of Vienna from 1905 to 1921 and considered a leading representative of the research method known as ‘art history as the history of the spirit.’ The underlying basis of their relationship is Kaufmann’s study and subsequent completion of his doctoral thesis under Dvořák’s supervision at the University of Vienna in 1920. However, to this day, historiographical research on both Kaufmann’s and Dvořák’s thinking has overlooked the connections between their conceptions of 18th-century art. In Kaufmann’s thinking

about the ‘revolutionary’ architecture of the late 18<sup>th</sup> century, Dvořák’s influence was marginalised due to the absence of reflection on Kaufmann’s doctoral thesis manuscript, written under Dvořák’s supervision. When Kaufmann’s early work has been reflected upon in art history historiography, only the later published version of the doctoral thesis has been taken into account, which did not include the parts influenced by Dvořák. Dvořák’s interest in 18th-century art, on which he lectured at the University of Vienna in 1918, at the time when Kaufmann was studying with him, has been overlooked in art history historiography in general. Fortunately, the manuscripts of Dvořák’s lecture series have been preserved, as has Kaufmann’s doctoral thesis. These previously unstudied archival materials therefore provide a fundamental basis for comparing Kaufmann’s and Dvořák’s interpretations of 18th-century art, particularly in their emphasis on the idea of creativity in the architecture and painting of that period. A comparison of the thinking of these two art historians can reveal hitherto unexplored facets of both Kaufmann’s and Dvořák’s thinking, while also offering a new perspective on the concept of the ‘Vienna School of Art History’, whose leading representative is still considered to be Max Dvořák, and not Emil Kaufmann.

---

*Figures:* 1 – Emil Kaufmann’s curriculum vitae, 1920. Universitätsarchiv der Universität Wien, Rigorosenakt Emil Kaufmanns, sign. PH RA 4890; 2 – Contents of Kaufmann’s doctoral thesis *Die Entwürfe des Architekten Ledoux und die Aesthetik des Klassicismus*, 1920. Hauptbibliothek der Universität Wien, Archiv-Exemplar, sign. D-14977; 3 – Max Dvořák, manuscript of lecture *Die Entwicklung der malerischen Probleme im 18. Jahrhundert*, Universität Wien, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Box 7, File 1; 4 – Jean-Honoré Fragonard, *The grand staircase of the Villa d’Este in Tivoli*, around 1760. Minneapolis Institute of Art, Minnesota; 5 – Max Dvořák and Josef Strzygowski, review of Emil Kaufmann’s doctoral thesis, 1920. Universitätsarchiv der Universität Wien, Rigorosenakt Emil Kaufmanns, sign. PH RA 4890; 6 – Claude-Nicolas Ledoux, full-page illustration (Pl. 5) from treatise *L’architecture considérée sous le rapport de l’art, des mœurs et de la législation*, Vol. 1, Paris 1804; 7 – Claude-Nicolas Ledoux, full-page illustration (Pl. 113) from treatise *L’architecture considérée sous le rapport de l’art, des mœurs et de la législation*, Vol. 1, Paris 1804



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.