

Rudolf Eitelberger a Moritz Thausing: dva zakladatelé vídeňské školy dějin umění

Jiří KROUPA

ANOTACE: *Příspěvek se zabývá Rudolfem Eitelbergerem jako historikem umění a srovnává jeho metodologický přístup s prací jeho žáka a zároveň zakladatele odlišné, vědecky zaměřené uměnovědy Moritze Thausinga.*

Dva roky po smrti Rudolfa Eitelbergera von Edelberg pronesl Wilhelm Schram na setkání historicko-statistické sekce c. k. Moravsko-slezské hospodářské společnosti 28. března 1887 vzpomínkovou přednášku o životě tohoto předního historika umění a organizátora umělecko-průmyslového hnutí. Schram (1850–1925), jenž působil v Brně jako gymnaziální profesor, krátce předtím obdržel v Grazu univerzitní doktorát a stal se novým sekretářem historicko-statistické sekce (a později ještě knihovníkem Františkova muzea). Svou přednášku tedy koncipoval formou réterského laudatia jako své první vystoupení v badatelském a veřejném prostředí Brna, přičemž ji zarámoval výzvou k moravské veřejnosti, aby nezapomínala na slavné rodáky. „*Eitelberger si zaslouží mít v Olomouci pomník, [...] asi nebude možné mu postavit větší monument, ale alespoň by měla být zhotovena pamětní deska na jeho rodný dům,*“ vyzval na závěr své promluvy, která byla záhy zveřejněna tiskem.¹ Schramova slova nezůstala bez odezvy a následujícího roku 1888 byla Eitelbergerovi skutečně slavnostně odhalena městem Olomoucí pamětní deska ve spolupráci s brněnskou historicko-statistickou sekcí.

Po dvou stech letech vzpomínáme na Rudolfa Eitelbergera (1817–1885) znovu, a to z různých úhlů: jednou jako na historika umění, podruhé jako na památkáře či konečně teoretika umělecko-průmyslového hnutí 19. století. Já bych se zde chtěl zastavit u jeho moravských začátků a poté si stručně povšimnout i jeho místa v historiografii dějin umění po polovině 19. století. Využiji k tomu především srovnání jeho pojetí úlohy studia a pěstování dějin umění s paralelní snahou jednoho z jeho prvních žáků, Moritze Thausinga.

Moritz Thausing byl ovšem nejen Eitelbergervým žákem, ale současně od počátku 60. let 19. století na vídeňské univerzitě i jeho blízkým spolupracovníkem. Eitelberger byl přirozeně z uvedené dvojice starší, ale Thausinga, který spáchal sebevraždu, přežil. Vytvořili spolu první, zakladatelskou dvojici umělecko-historické disciplíny ve Vídni. Oba přitom začínali studiem „něčeho jiného“. Moritz Thausing

zprvu začal svou vysokoškolskou kariéru na Univerzitě Karlově v Praze studiem literatury a germánské filologie a později pokračoval ještě nějakou dobu ve filologii a historii na univerzitě ve Vídni. Rovněž na základě literárně-historické práce získal roku 1862 doktorát na univerzitě v Tübingenu a hned následujícího roku vydal ryze filologicky zaměřenou knižní studii. Rudolf Eitelberger von Edelberg začal svá studia nejprve dvěma lety práv na univerzitě v Olomouci a poté odešel do Vídně studovat rovněž filologii a literaturu. Již v té době měl ovšem určité, poměrně kvalitní znalosti z filologie a historie, které získal za svého gymnaziálního studia v Brně.

Brněnské stopy olomouckého rodáka

Lze snad říci, že Rudolf Eitelberger von Edelberg měl v sobě pozdější náklonnost k uměleckému řemeslu a umělecké teorii takřka zakotvenou rodinnou dispozicí. Pocházel totiž z rodu, v němž působily tři generace významných uměleckých řemeslníků. Jeho praděd Johann Georg Eitelberger pocházel podle rodinné tradice z Předních Rakous, z Freiburgu im Breisgau.² Na počátku 40. let 18. století se objevil v Brně jako tesař a poměrně záhy se zde významně prosadil – stal se tesařským mistrem a od roku 1746 je uváděn jako jeden z představených cechu v nově založené knize tesařských mistrů: tehdy brněnský cech získal nové články i zcela nové principy školení mladých tesařů.³ Johann Georg Eitelberger spolupracoval s předními brněnskými staviteli, s Františkem Benediktem Klíčníkem a Bartolomějem Zündterem; jeho nejvýznamnější brněnskou realizací byla tehdy kompletní tesařská práce na nově přestavěném svatopetrském dómu.

Jeho syn, děd budoucího historika umění, Johann Wenzl Eitelberger (1742–1806), zůstal rodinné tradici věrný. Stal se rovněž tesařským mistrem, ale současně byl i uznávaným geometrem a stavitelem. Protože se pohyboval v blízkosti staršího architekta a inženýra Františka Antonína Grimma, není snad vyloučeno, že právě pro něj platí zapsaná zpráva sochaře Ondřeje Schweigla o tom, že archi-

tektova sbírka knih a architektonických plánů pomohla k zvýšení úrovně stavitelského a tesařského umění na Moravě podobně, jako to učinilo na jiných místech akademické vzdělávání. Přestože Eitelberger byl především tesařem, jeho projekční prací byla například nová úprava fasády brněnského Paláce šlechticů s poměrně zajímavými detaily ve formě expresivních maskaronů a girland.⁴ Podobné motivy nalezneme ještě na několika brněnských fasádách z pokročilého 18. století, jež se podstatně odlišují od hlavního, barokně klasicizujícího proudu tehdejší brněnské architektury. Není tedy vyloučeno, že vznikly rovněž podle nějakého původního Eitelbergerova projektu.

Johann Wenzl Eitelberger byl dvakrát ženatý. Roku 1766 se oženil s Katharinou Komarek a záhy poté můžeme v brněnských svatojakubských matrikách sledovat narození jeho dětí: Katharina (1767), Anna (1768), Wenzl Josef Vincenc (1769), Susanna Jenovefa (1771), Marie Theresia (1772), Francisca (1774).⁵ Jeho jediný syn Wenzl Josef Eitelberger (1769–1813) přitom nadále pokračoval v rodinném řemesle. Vyučil se u svého otce a stal se mistrem a na přelomu nového století i novým představeným tesařského cechu v Brně.

Manželka Johanna Wenzla Eitelbergera zřejmě po roce 1774 zemřela, neboť ten se roku 1778 jako „vdovec“ oženil podruhé. Jeho dru-

■ Poznámky

1 Wilhelm Schram, *Das Leben und Wirken des Kunstforschers Rudolf Eitelberger von Edelberg: Vortrag, gehalten am 28. März 1887 in der Monatssitzung der his.-stat. Section der k.k. m.-s. Ackerbaugesellschaft*, Brünn 1887.

2 Julius Leisching, *Rudolf Eitelberger von Edelberg, Zeitschrift des Deutschen Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens* L, 1911, s. 135–153.

3 Archiv města Brna, E 5 – Cech tesařů Brno: cechovní kniha mistrů je zachována teprve od roku 1746, kdy byl cechmistrem Johann Georg Eitelberger.

4 Srov. Jiří Kroupa (ed.), *Dějiny Brna 7: Umělecko-historické památky. Historické jádro*, Brno 2015, s. 465.

5 MZA Brno, matriky narozených – Brno, římskokatolická fara u sv. Jakuba.

hou manželkou se stala Anna Thekla Hankin, dcera předního představitele brněnského řeznického cechu Rudolfa Hankeho. Z tohoto manželství se poté narodili další Eitelbergerovi potomci. Tesařský mistr v té době získal nový dům na brněnském Zelném trhu, ve svato-petrském okrsku. Jména jeho dalších dětí tudíž nalezneme tentokrát v brněnské matrice narozených u fary sv. Petra „na dómu“: Rudolf (1779), Karl (1781), Vincenz (1784), Johann Evangelista Thomas (1786), Viktoria Anna Katharina (1788) a Josef (1793).⁶ Roku 1806 je Eitelbergerův dům na Zelném trhu v adresáři uváděn v držení jeho dědiců z druhého manželství.

Pozdější zprávy naznačují, že synové z druhého manželství volili většinou životní dráhu ve vojenských službách. Tak tomu bylo i tehdy, když se Johann Evangelista Thomas Eitelberger (1786–1861) stal „Obristlieutenantem“ a v této hodnosti působil v Olomouci a vyučoval dějiny vojenství na zdejší vojenské akademii. Byl přitom povýšen do rytířského stavu „von Edelberg“ a svůj život nakonec dožil na penzi při opavské vojenské posádce. S ním naše putování po brněnských kořenech historika umění končí, neboť právě jemu a jeho manželce Magdaleně Doppelmayr se v Olomouci 14. dubna 1817 narodil Rudolf Eitelberger von Edelberg. Jak asi můžeme předpokládat, pojmenován byl zřejmě podle svého dědečka či snad podle nejstaršího ze svých strýců.

S Brnem olomouckého rodáka zpočátku stále poutalo rozsáhlé příbuzenstvo a možná i proto se stalo, že po získání základního vzdělání odešel za dalším studiem právě tam. V letech 1827–1834 zprvu studoval na brněnském gymnáziu a poté svá studia prodloužil o další dva roky na brněnském Filozofickém ústavu.⁷ Obě školské instituce měly poměrně dobrou pověst: brněnské gymnázium proslulo již po svém tereziánském založení (transformací z původního jezuitského učiliště) a svůj význam neztratilo ani na počátku 19. století. A obdobně můžeme dodnes brněnský Filozofický ústav z první poloviny 19. století obdivovat prostřednictvím známých osobností, které zde působily. V Brně tehdy vyučovalo šest profesorů, vybíraných vždy po dvou z blízkých klášterů: piaristů z Mikulova, benediktinů z Rajhradu a augustiniánů ze Starého Brna. Do roku 1814 zde učil přírodovědu a matematiku piarista František Kassian Halaška (1780–1847), jenž zde vybudoval fungující observatoř a ještě později jako školský rada ve Vídni od roku 1832 řídil všechny filozofické ústavy a vyšší školství v monarchii. Od roku 1819 zde učil historii benediktin Gregor Wolny (1793–1871), jenž se již za Eitelbergerových studií zabýval moravskou topografií a uměním, a roku 1835 zde zahájil

výuku filozofie v Hegelově duchu František Matoušek Klácel (1808–1882). Mezi studenty na filozofickém učilišti od roku 1821 nalezneme mimo jiné Františka Sušila (1804–1868) a zejména dva významné Eitelbergerovy spolužáky, benediktinského historika Bedu Dudíka (1815–1890) a augustiniánského přírodovědce a filozofa Františka Tomáše Bratránka (1815–1884).

Není tedy divu, že Rudolf Eitelberger na svá brněnská studia později vzpomínal. S Bratránkem se navíc setkával i při svém dalším studiu v Olomouci a zejména potom ve Vídni; téměř po celý svůj život s ním udržoval bohatou písemnou korespondenci, která se nachází v jeho pozůstalosti. Co přesně znamenalo brněnské studium pro Rudolfa Eitelbergera, lze dnes již stěží říci. Radim Vondráček však upozorňuje zejména na okruh mladých hegelianů, v němž se Eitelberger ve svém mládí pohyboval.⁸ Později, již ve Vídni, pořádal Eitelberger soukromé přednášky o Hegelově filozofii a vzpomínal, že na jeho stole tehdy ležely Hegelovy knihy o fenomenologii ducha a o logice.

Na druhé straně Beda Dudík, jenž se později stal na Filozofickém ústavu nástupcem Gregora Wolného, začal svou historickou kariéru vydáním slovníku starších i nových moravských malířů, zpracovaného na základě znalostí starších moravských kompendií Schweiglových a Cerro-niho, a zdůrazňoval (takřka shodně jako Rudolf Eitelberger), že tak činí především pro potřeby dalšího studia současných mladých umělců.⁹ Ostatně o generaci dříve byly na brněnské normální škole a na gymnáziu používány k výuce právě Schweiglovy texty o výtvarném umění na Moravě.

Že přitom gymnaziální studium mohlo budoucího profesora dějin umění skutečně inspirovat, to ostatně víme z paralelních osudů Eitelbergerova žáka Moritze Thausinga. Když si Thausing žádal roku 1862 o udělení doktorátu na univerzitě v Tübingen, předložil vlastnoručně sepsaný latinský životopis. A v něm tento severočeský rodák z Čížkovic u Litoměřic uvedl, že jej k zájmu o historická studia přivedlo především studium na gymnáziu v Mostu a zejména jeden z jeho učitelů, premonstrátský historik Zachariáš Ressel.¹⁰

Zrod středoevropského historika umění

Je známo, že s počáteční snahou zajistit pro Vídeň profesora dějin umění vystoupil na sklonku vlády Marie Terezie státní kancléř, kníže Václav Antonín Kaunitz-Rietberg. Sám měl původně na mysli osobu Johanna Joachima Winckelmanna; ve vzpomínkách svědků zůstával údajný pozdrav umírajícího Winckelmannova směřovaný ke knížeti do Vídně a zájem Vídně o práci tohoto prvního historika umění

a klasického archeologa reálně dodnes dosvědčuje posmrtné vydání jeho Dějin umění starověku v upravené vídeňské redakci. Avšak ani druhý Kaunitzův a von Swietenův pokus v 80. letech 18. století nevyšel. Namísto toho byla na univerzitě založena stolice estetiky a v Metternichově předběžnové Vídni byl přehled dějin umění přednášen Franzem Fickerem současně s dějinami hudby, divadla i literatury jako obecnější soubor literárně-estetického vzdělávání. I když se tedy v názvu některých univerzitních kurzů sousloví „dějiny umění“ objevilo, asi přece jen neudiví pozdější sebevědomé Eitelbergerovo vyhlášení, že teprve on byl ve Vídni prvním, kdo začal přednášet dějiny umění na základě vědeckých studií, aniž by tehdy k tomu měl nějaké potřebné prerekvizity. A se zjevnou hrdostí dodával, že „téměř všichni, kdo dnes působí v uměleckohistorické oblasti v Rakousku, byli mými žáky, a ti, kteří snad jimi nebyli, těžko mohou popřít, jak radostně a bez závidy jsem podporoval každé uměleckohistorické snažení, které se zdálo být hodné pozornosti“.¹¹ Ostatně ještě v 70. letech 19. století psal také mladší Moritz Thausing běžně o dějepisu umění ve Vídni jako o „nové vědě“, o „naši mladé vědě“ apod.

Pokud bychom chtěli poznat stav disciplíny „dějiny umění“ kolem poloviny 19. století v německojazyčném kulturním okruhu, stačí se po-

■ Poznámky

6 MZA Brno, matriky narozených – Brno, římskokatolická fara u sv. Petra.

7 Eitelbergerovy zápisy ke studiím v Brně jsou uloženy ve Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Rudolf Eitelberger von Edelberg.

8 Viz následující příspěvek v tomto čísle ZPP.

9 Beda Dudík, *Kunstschatze aus dem Gebiete der Malerei in Mähren, Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* I/IV, 1844, Nr. 75–78.

10 Walter Höflechner – Götz Pochat, *100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz. Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938*, Graz 1992, s. 25: zde s odkazem na vídeňské prameny je uváděno Thausingovo gymnaziální studium v Brně (podle toho bylo toto místo uvedeno nesprávně i v našem textu *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I*, Brno 2006). Ve skutečnosti zde zřejmě došlo k záměně čtení podobných slov: Brünn – Brück, tedy Most.

11 Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Gesammelte kunsthistorische Schriften* I, Wien 1879, úvod: „Fast alle die heutigen Tags auf diesem (kunstgeschichtlichen) Gebiete in Oesterreich wirken, sind meine Schüler gewesen, und auch diejenigen, welche es nicht waren, werden kaum bestreiten, wie freudig und neidlos ich bemüht war, jedes kunsthistorische Streben, das der Beachtung werth schien, zu fördern...“



1

Obr. 1. *Deutsches Kunstblatt*, 1850. Titulní strana prvního ročníku. Reprofoto: Seminář dějin umění FF MU.

Obr. 2. *Deutsches Kunstblatt*, 1851. Úvodní číslo druhého ročníku; každý ročník byl věnován jednomu z německých umělců minulosti. Reprofoto: Seminář dějin umění FF MU.

dívat na úvodní stranu tehdy nově se objevivšího časopisu „*Deutsches Kunstblatt*“. Ten začal vydávat Friedrich von Eggers (1819–1872) jako tiskovou platformu německých uměleckých a uměleckohistorických spolků poté, co se seznámil jako mladý absolvent historických a archeologických studií s o něco starším berlínským historikem umění Franzem Kuglerem. Na titulní straně prvního ročníku tohoto časopisu z roku 1850 si můžeme přečíst seznam spolupracovníků, který zní jako seznam tehdejšího výkvetu německy psaného dějepisu umění: Franz Kugler (1808–1858), historik umění a tehdy pruský ministerský úředník; Johann David Passavant (1787–1861), malíř, historik umění a inspektor uměleckého muzea Städtisches Kunstinstitut ve Frankfurtu nad Mohanem; Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), ředitel berlínské galerie a současně mimořádný a tehdy ještě neplacený profesor dějin umění na univerzitě v Berlíně; Rudolf Wiegmann (1804–1865), archeolog, historik umění a architekt, profesor stavitelství a perspektivy na Akademii v Düsseldorfu; Carl Schnnase (1798–1875), tehdy člen nejvyššího soudu v Berlíně a současně publikující historik umění; Heinrich Wilhelm Schulz (1808–1855), ředitel královských sbírek antiky a mincí v Drážďanech a první životopisec Rumohrův; Ernst Joachim Förster (1808–1885), malíř a historik



2

umění v Mnichově, překladatel Vasariho uměleckých životopisů. K tomuto „*crème de la crème*“ historie umění musíme přidat ještě jméno švýcarského Kuglerova žáka Jacoba Burckhardta, jenž ve stejné době vydal svou monumentální, ale nedokončenou knihu „*Der Cicerone*“ o italském umění.

Dva z těchto historiků umění – Waagen a Schnaase – se hlásili k Hegelově filozofické estetice a k odkazu Winckelmannovu, ovšem ostatní byli z valné většiny buď přímými následovníky, či alespoň přáteli Carla Friedricha von Rumohra, jednoho z hlavních zakladatelů dějin umění jako odborné disciplíny. Jako poslední je na titulní straně časopisu jmenován rakouský Eitelberger von Edelberg „in Wien“. Jeho tehdejší myšlenková pozice byla přitom neobyčejně zajímavá. Již Wilhelm Schram se ve své přednášce zmínil o tom, že Rudolf Eitelberger si z Vídně korespondoval s některými brněnskými přáteli a přitom jim sděloval kritické postřehy ze soudobé vídeňské umělecké scény. Jeho nejpilnějším korespondentem byl takřka po celý život Franz Bratránek, stoupenec Hegelova filozofického a Goethova přírodovědného systému, a s hegelianstvím se snad Eitelberger seznámil již v Brně.¹² Na jedné straně bychom tedy Eitelbergera měli z hlediska jeho původního (brněnského a raně vídeňského) východiska jednoznačně zařadit k Hegelovým stoupencům mezi německými historiky umění. Na druhé straně ovšem v jeho kritických výrocích nalezneme pozoruhodné svědectví o odlišné teoretické orientaci.

Ve druhém svazku svých souborných spisů v roce 1879 Eitelberger von Edelberg zveřejnil útržky své polemiky o stavu vídeňského akademického školství ve 40. letech 19. století

s novějším komentářem. Ve své kritice nesouhlasil s tehdejšími pojetím stylu, jak se prosazoval ve vídeňském uměleckém prostředí, a při té příležitosti podotkl, že jeho pojetí je následující: „každý předmět a každá látka staví před umělce jisté požadavky, kterých je ve svém díle poslušen. Umělec je tedy obojím (tj. předmětem i látkou, jakož i materiálem, s nímž pracuje) vázán a rozumný vhled do obojího určí jeho následné pojetí, provedení a uspořádání předmětu a povede jeho cit (...wird die Auffassung, Darstellung und die Anordnung des Gegenstandes bestimmen und sein Gefühl leiten). Kdo takový cit má, ten má současně cit pro styl a jeho díla jsou potom stylově správná (stilrichtig).“¹³ Eitelbergerův výklad je velmi dobře zařaditelný. Jeho podnětem totiž byl Rumohrův funkční pojem stylu, kterým se zakladatel dějin umění vymezoval jak proti Winckelmannově, tak zejména proti Hegelově pojetí. Eitelberger ovšem svůj „funkční“ koncept stylu užíval především jako prostředek výtvarné kritiky, zkoumající provedení a charakter posuzovaných uměleckých děl. V pozdějších statích se jej pokusil propojit s estetickou spekulací hegelianského směru.

Bývá předpokládáno, že onu „funkční“ a „materiálově kritickou“ uměleckohistorickou pozici si Eitelberger osvojil ve znaleckých diskusích sběratelského kroužku kolem Josefa

■ Poznámky

¹² O korespondenci s Bratránekem se zmiňuje Schram (pozn. 1). Množství těchto dopisů je uchováno v Eitelbergerově vídeňské pozůstalosti.

¹³ Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Gesammelte kunst-historische Schriften II*, Wien 1879, s. 41–42.

Daniela Böhma, sochaře, medailéra a ředitele Rytecké školy ve Vídni, a Johanna Petera Kraffta, malíře a ředitele císařských sbírek ve vídeňském Belvederu – s oběma se přátelil. Stalo se tak asi kolem roku 1840, kdy Eitelberger na čas odešel od svého univerzitního učitele Franze Fickera a podle svých slov se soukromě „výlučně věnoval studiu dějin umění, estetiky a příbuzných věd, a to zejména klasické archeologii a filosofii“.

A tak, když roku 1847 zahájil na Vídeňské univerzitě (a paralelně k tomu též na vídeňské Polytechnice) své přednášky z teorie a dějin výtvarného umění, zjevně se již hlásil k oběma kořenům nově se prosazující německé uměleckohistorické disciplíny: k Hegelově estetice i k Rumohrovu propojení charakteru umělecké práce se způsoby zpracování užitého materiálu. Je však třeba říci, že v 70. letech 19. století svou dřívější mladickou kritiku již zmírnil; tehdy totiž napsal, že ony znovu publikované výňatky pocházejí z doby, „v níž jsem se hodně věnoval filozofickým studiím, a zejména Hegelově filozofii“, a proto v nich pozdější čtenář nalezne „výrazy z již zcela zapomenutého období“.¹⁴ Ostatně Eitelberger později již běžně pracoval s oním odlišným, normativním pojmem stylu, který byl používán zejména Franzem Kuglerem a Carlem Schnaasem a který se obecně v té době rozšířil v evropském dějepisumu umění.

Dějiny umění jako nová disciplína, její předmět a její funkce

Revoluční rok 1848 zastihl Eitelbergera nakrátko jako revolučně liberálního publicistu. I když se záhy, podobně jako řada jiných vídeňských a moravských nadšenců pro reformy, od své činnosti distancoval (a také ji v pozdějších vzpomínkách příležitostně obezřetně zlehčoval), další průběh jeho univerzitní kariéry zjevně na čas přerušila. Prostřednictvím nového ministra kultu a vyučování hraběte Lva z Thun-Hohensteinu, jenž měl zájem o získání zahraničních zkušeností z oblasti školského vzdělávání a kultury, však Eitelberger obdržel roku 1851 dvouleté stipendium na cestu do Itálie, Francie a Německa.

Po svém návratu se patrně osobně podílel na Thunově důležitém memorandu, v němž ministr roku 1852 požadoval postavit studium estetiky na vídeňské univerzitě na zcela nové základy, totiž „*pravidla teorie vyvodit z přímého nazírání na umělecké památky a nikoli – jako tomu bylo dosud – abstraktním způsobem vytvořenou teorii používat na umělecká díla*“. To však znamenalo oddělit dosavadní „nauku o kráse“ od dějin umění a dějin literatury a hudby: Rudolf Eitelberger se následně skutečně stal prvním mimořádným profesorem



3

„dějin umění a archeologie umění“ na vídeňské univerzitě a zahájil rozsáhlou organizátorskou a praktickou činnost na poli nové disciplíny. Ta se týkala jednak spolupráce na vytvoření ústřední památkové péče, jednak podpory a rozšíření uměleckooprůmyslového hnutí v habsburské podunajské monarchii.¹⁵ Nebudu se těmito oblastem Eitelbergerovy činnosti detailněji věnovat, ovšem zmínka o nich je podstatná; pokud si máme uvědomit, jak Rudolf Eitelberger von Edelberg chápal svou pozici v dějepisumu umění.

Po polovině 19. století se začaly postupně objevovat dějiny umění jako samostatné obory, pěstované nově jmenovanými profesory na řadě univerzitních míst v Evropě, a je tedy přirozeně důležité si povšimnout, jaké bylo místo nového oboru mezi jinými duchovními a historickými disciplínami. Na pořad dne se dostaly otázky „*po tom, co to vlastně znamená být školeným historikem umění, po tom, co je charakteristikou univerzitní disciplíny dějiny umění, případně po budoucích badatelských možnostech takto nově utvářené disciplíny*“.¹⁶ Ve Vídni poměrně brzy na tyto otázky odpověděli oba tehdejší profesori dějin umění, jak Eitelberger, tak i mladší Thausing.

Rudolf Eitelberger von Edelberg měl za sebou již celou řadu zkušeností z vlastní práce i ze znalosti zahraničních uměleckohistorických badatelů, když roku 1876 napsal u příležitosti podpory profesorského řízení Hanse Sempera na univerzitě v Innsbrucku: „*nemůže být úlohou profesora dějin umění vychovávat pouze učené historiky umění; potřeba nových historiků umění je jen velmi malá. Současné*

Obr. 3. W. Zimmermann – H. Heubach, *Chrám sv. Ambrože v Miláně*; ilustrace k Eitelbergerově studii o milánské stavbě, která byla přiložena k recenzi Friedricha Eggerse, v *Deutsches Kunstblatt*, 1858. Reprofoto: *Seminář dějin umění FF MU*.

umění i společnost však musí mít zájem, aby se mezi studujícími na univerzitách šířilo uměleckohistorické vzdělání a aby byla veřejnosti poskytnuta příležitost získávat uměleckohistorické znalosti studiem uměleckých děl minulosti.“¹⁷

V tomto vyjádření připomněl vídeňský profesor svou snahu propojit vědeckou práci uměleckohistorickou s praktickými potřebami umělecké výuky i orientace laické veřejnosti v památkovém materiálu. Jeden z jeho žáků, Hubert Janitschek, jej charakterizoval jako „*hluboce založeného badatele a muže odváž-*

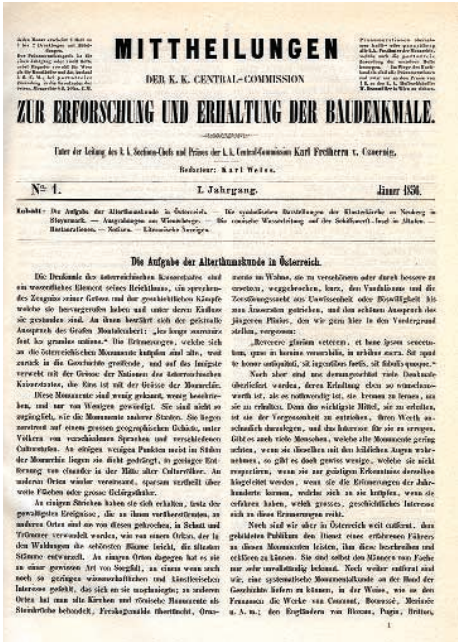
■ Poznámky

¹⁴ Ibidem, úvod (s. V–VI).

¹⁵ Srov. zejména Matthew Rampley, *The Vienna School of Art history. Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park 2013. – Pro pochopení postavení Rudolfa Eitelbergera uvnitř vídeňské školy dějin umění jsou podstatné texty Jána Bakoše, v nichž se problémem zabývá z různých úhlů; uvedme např. Ján Bakoš, *Štyri trasy metodológie dejín genia*, Bratislava 2000. – Idem, *Intelektuál a pamiatka*, Bratislava 2004.

¹⁶ Srov. Wilhelm Schlink, Jacob Burckhardt et le „rôle“ de l'historien de l'art, in: Maurizio Ghelardi et al., *Relire Burckhardt*, Paris 1997, s. 21–53.

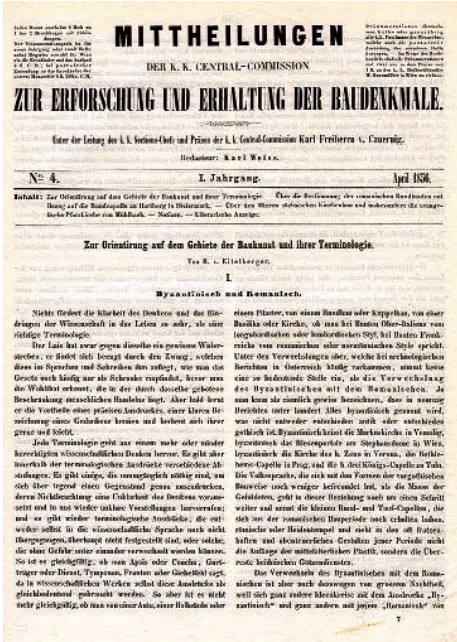
¹⁷ Höflechner – Pochat (pozn. 10), s. 22, pozn. 67.



4

ného, *praktického jednání*“ v personálním spojení podle vlastností, jež se podle jeho mínění objevilo na jprvních místech jen zřídka.¹⁸ Podle Janitschkova názoru byl Rudolf Eitelberger učencem, který se nikdy neuzavíral před vnějším světem, ale naopak: jeho vědění mělo mít vždy praktické konsekvence navenek směrem k veřejnosti. Jeho prakticky orientované a organizátorské jednání ovšem stejně tak směřovalo od praktických účelů k důslednější podpoře vědecké práce. Tak tomu bylo i v okamžiku, kdy stál spolu s dalšími osobnostmi (Gustavem Heiderem a Karlem von Czoernigem) u zrodu nové ročenky a tištěných zpráv vídeňské Centrální komise pro výzkum a uchování stavebních památek.

Hned v prvních číslech památkových *Mittheilungen* se setkáváme v letech 1856–1858 s několika Eitelbergerovými programovými statěmi, hovořícími o úloze dějin umění v rakouském prostředí. Jejich spojujícím a klíčovým pojmem bylo přitom slůvko „*orientace*“. Hned úvodní stať nového časopisu představila program zpřístupnění památek v habsburské monarchii: „*památky rakouského státu jsou podstatným elementem jeho bohatství, promlouvajícím svědkem jeho velikosti [...] nejdůležitějším prostředkem, jak je uchovat, je vy-zvednout je ze zapomnění, názorně představit jejich hodnotu a získat pro ně zájem veřejnos-ti.*“¹⁹ Vzdělát veřejnost přitom určitě nebude malý úkol: Eitelberger dodává, že to nemůže být vědecká práce, ale je to především praktická činnost, při níž bude veřejnost postupně seznamována s dosud méně známými uměleckými památkami. Doporučuje přitom respektovat v Evropě již běžnou vědeckou terminologii a vidí podstatný základ umělekohistorického



5

studia ve vydaných příručkách Franze Kuglera, neboť „*jeho kniha* (tj. příručka dějin architektury) *by měla být v rukou všech, kdo se zají-mají o umění*“. Teprve když si osvojíme památkové bohatství habsburských zemí, bude možné je utřídit, zařadit do určitého systému a posléze též objasnit v souvislosti s politickými a kulturními dějinami státu. Na počátku te-dy stojí topografická deskripce, jež bude násle-dována budoucí systematizací a historizací.

Následující Eitelbergerovy časopisecké články vycházejí z pohledu z takto vysloveného zá-kladního programu. Další statě se totiž týkají „*orientace na poli stavitelství a jeho termino-logie*“ a autor se pokusil jasně definovat rozdíl mezi pojmy byzantského a románského sty-lu.²⁰ V této souvislosti pak zdůrazňuje román-ský, tj. spíše západní charakter středověkých památek nacházejících se v zemích habsbur-ské monarchie a odlišuje je od byzantských, tj. spíše východně orientovaných památek na hranici monarchie. Obdobně tak popisuje tzv. Víšeslavovu křtitelnic z doby kolem roku 800, tehdy umístěnou v benátském Museo Correr, apod.²¹ Roku 1858 opět před veřejnost při-chází se „*slovem k orientaci*“, když pojednává o vzájemném vztahu současného a starého umění na příkladu nového zájmu o středově-kou výtvarnou tvorbu. Podle jeho mínění tento zájem o středověk (v širším slova smyslu až po renesanční umění 15. století) v habsbur-ské monarchii není pouze věcí módy, jak se mu to zdá být ve Francii, ale zjevným zjištěním určité vnitřní příbuznosti starého a nového. Nejde přitom o „*otrocké napodobování a ko-pie ornamentů a stavebních forem* [...] *Pokud nám má být středověké umění opravdu užiteč-né a má podporovat naši kulturu a být vzorem*

Obr. 4. *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 1856, No. 1: první číslo prvního ročníku s Eitelbergerovou programovou studií. Reprofoto: Seminář dějin umění FF MU.

Obr. 5. *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 1856, No 4: Eitelbergerova studie „*k orientaci na poli stavitelství a jeho terminologie*“. Reprofoto: Seminář dějin umění FF MU.

pro naše umění, je třeba dosáhnout při nazí-rání uměleckých děl toho stanoviska, které v něm rozpozná čistý umělecký princip a ži-voucí jádro krásy. Pokud pochopíme v tomto umění vnitřní, duchovní životní princip, potom zanikne protiklad mezi starým a novým“.²²

Eitelberger v této souvislosti uvedl, že v habs-burské monarchii je velké množství vysoce kvalitních uměleckých děl onoho období, která mohou být stále zdrojem poučení jak uměl-cům, tak i laikům. Druhou cestou ke starému umění je potom zpřístupnění původní umělec-ké technologie a teorie, které mohou být no-vým způsobem aktualizovány v současném umění.

Zdá se mi, že po své starší účasti na vydá-vání *Deutsches Kunstblatt* se Eitelberger nyní více přiblížil Eggersově myšlence *uměnovědy* – *Kunstwissenschaft*, která se měla skládat z dějin umění, teorie umění a umělecké kritiky. Pro Eitelbergera měly přitom dějiny umění a umělecká teorie inspirovat umění jeho sou-časnosti; a naopak soudobá umělecká kritika měla hledat své jasné zakotvení ve znalosti dě-jin a historických teorií. Toto jeho osobité pojetí mělo nesporně jistou afinitu ke klasickému sta-lu.

■ Poznámky

18 Hubert Janitschek, Rudolf Eitelberger, nekrolog, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* VIII, 1885, s. 398–404.

19 Rudolf Eitelberger von Edelberg, Die Aufgabe der Alterthumskunde in Österreich, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* I, 1856, s. 1–3.

20 Idem, Zur Orientierung auf dem Gebiete der Baukunst un ihrer Terminologie. I. Byzantinisch und Romanisch; II. Die Byzantinische Bauformen, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* I, 1856, s. 49–52, 69–77.

21 Idem, Der Taufbrunnen im Museo Correr zu Wenedig, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* II, 1857, s. 287–289.

22 Idem, Kunst und Alterthum in ihrem Wechselverkehr. Ein Wort zur Orientierung. *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Bauden-kmale* III, 1858, s. 1–4.

novisku Winckelmannovu a jeho konceptu *Nachahmung*. Jestliže devízou Winckelmannovou bylo, že se dokonalými a originálními staneme jedině tehdy, jestliže napodobíme (ale nikoli kopírováním!) řeckou antiku, Eitelbergerův ideál by mohl znít obdobně: dokonalí a originální budeme jedině tehdy, jestliže napodobíme (ale nebudeme kopírovat) středověká řemesla a renesanční uměleckou teorii. V tom se jeho skutečními dědici ve Vídni stali jak Camillo Sitte, jenž vyhledával tradiční uměleckou inspiraci při promýšlení a utváření soudobého urbanismu, tak i Albert IIg, jeden ze zakladatelů studií o barokní architektuře, jenž se ve svých uměleckých kritikách podporujících „moderní barokní styl“ podepisoval „mladý Bernini“.

Langobardské památky v Cividale

Jedním z nejvnitřnějších motivů, který Eitelbergera von Edelberg vedl k propojení umělecko-historického vědění a praktické činnosti směřující k výzvám vůči veřejnosti, byl jeho celorakouský patriotismus: „*Pro mne, jenž vyrůstal v předbřežnovém Rakousku, je rakouská monarchie nedělitelným a nezrušitelným celkem, pro něhož platí Pragmatická sankce jako základní zákon stojící nad všemi parlamentními a národními stranami,*“ napsal již v době po prosincové ústavě na počátku rakousko-uherského dualismu.²³ Nepochybně proto jeho zájem o mapování uměleckých památek začíná zveřejňováním a zpřítomňováním poměrně málo známých památek a navíc zejména tam, kde mohou být z hlediska celistvosti monarchie možné obavy z růstu dezintegračních tendencí. V 50. letech 19. století proto prozkoumává a popisuje umělecká díla v Uhrách, Dalmácii a v severní Itálii.

Právě na těchto místech vznikají Eitelbergovy první časopisecké studie, které dobře ukazují na jisté přednosti i nedostatky jeho přístupu. Svá východiska uvedl již v jednom ze svých prvních článků o vztahu dějin umění a výzkumu památek. Zde zdůraznil význam odborně propracovaného popisu uměleckých památek. Za podstatné přitom považoval zmínit rovněž písemné prameny k uměleckým dílům, případně využít a citovat lokální literaturu, která se ke konkrétním objektům váže. Na opačné straně však v těchto soupisech ani tak nesleduje primárně „přísný“ vědecký cíl, jehož by dosáhl pečlivou analýzou a historickou interpretací památek. Jeho cílem bylo něco jiného, především vymanit dosud málo známé umělecké památky ze zapomnění a zpřístupnit je veřejnosti jako kulturní dědictví podunajské habsburské monarchie.

Jak si přitom Eitelberger tyto soupisy představoval, je znát především z jeho studie o langobardských a raně středověkých pamá-

kách v Cividale del Friuli a v jeho okolí. Vydal je celkem třikrát (vždy aktualizované) od roku 1857.²⁴ V první verzi se spolehl především na přesný popis, pozdější verze byly doplňovány o další odkazy na literaturu a v konečném vydání ve svých sebraných spisech použil i obrazové přílohy z francouzského badatelského prostředí. Je třeba říci, že Eitelbergerův zájem o severní Itálii nebyl zcela náhodný, neboť se sám podílel v rámci činnosti památkové ústřední komise na restaurování nejvýznamnější památky v Cividale, langobardského chrámu. Jeho zájem o Friulsko měl ovšem i neskrývaný kulturněpolitický aspekt, který je možné spatřovat v jeho zdůrazňování faktu, že se zde jedná o umělecké aktivity původního germánského kmene. Pro Eitelbergera byli Langobardi jedním z nejvíce tvůrčích a originálních severských kmenů a jejich historik Paul Diaconus (Eitelberger charakteristicky pro něj používá německé jméno Paul Warnefried) jedním z prvních významných německých spisovatelů.

Eitelbergerův text tak dobře ukazuje určité limity jeho umělecko-historického přístupu. Na jedné straně se pokouší pracovat především soupisovým způsobem: nejprve probírá tři langobardské stavební památky a poté zpravuje o několika rukopisech a dílech v kapitulním archivu a připojuje na závěr ještě další poznatky o uměleckých památkách v okolí Cividale. V souladu se svým prohlášením o popisu a terminologii si přitom skutečně pečlivě všímá zejména detailů a rozlišuje jejich uměleckou kvalitu. Na straně druhé však využívá mnohdy jen dílčí znalosti ojedinelých pramenů, případně pracuje často kompilačně na základě znalosti lokální literatury. Jeho soupisy proto mají převážně charakter materiálové zprávy, sloužící k instrumentálním cílům centrální rakouské památkové péče a k ocenění veřejnosti.

Langobardské památky se podle Eitelbergera odlišují od jiných, římských monumentů téže doby, a tak jejich analýza může ukázat „*v úplnosti tektonickou činnost germánského kmene ve Friulsku*“. V této souvislosti se domnívá, že kvalitnější dekorace štuků s ornamentem a ženskými plastikami langobardského chrámu je prací místních friulských řemeslníků, znalých starší, byzantské umělecké dědictví (přitom však neopomene zdůraznit údajné germánské rysy oněch postav), zatímco méně zdařilé části jiných uměleckých děl jsou realizací skutečně již příchozích langobardských řemeslníků. Přesto je Eitelberger odmítá označit jednoduše za „barbarská“: jsou mnohem spíše „dětská“ (kindisch) a jsou mimořádně důležitá právě proto, že představují první pokusy germánského kmene na poli výtvarného umění. A tak je třeba se také na ně dívat: „*Nejsou to umělecká díla v pravém slova smyslu,*

nejsou to díla k nápodobě a studiu umělců, ale předchůdci německého umění středověku – jsou to památky lidské kultury v důležitém přechodném období mezi klasickou antikou a středověkem.“

Po takovém úvodu představuje Eitelberger tzv. Calixtovo baptisterium z 8. století, všímá si přitom jeho struktury sestávající z částí různého stáří i určení a na závěr se pokouší objasnit na základě pramenů jeho možnou funkci. Spíše jen popisem nepřilíh kvalitního díla je potom Eitelbergerovo zpřístupnění Oltáře vévody Pemma, který nechal zhotovit jeho syn Ratichis snad po roce 738. Největší prostor však věnuje popisu langobardského chrámu, který nazývá ve shodě s lokální historickou tradicí Peltrudiným chrámem a pokouší se v něm nalézt obě zmíněné stránky langobardské kultury: jak prvky rodící se langobardské, respektive *à la longue*, německé středověké kultury, tak i vyšší kvalitativní snahy domácích, tradičně inspirovaných umělců.

Oproti klasickým tezí vídeňské školy dějin umění následujícího období o relativitě estetického posuzování památek Eitelberger ve svých charakteristikách používal dosti silná kvalitativní kritéria. Pemmův oltář knížete Ratichise striktně označoval za dílo „uměleckého dětství“, v němž kresba, umělecký tvar a kvalita nehrají žádnou roli. Langobardské památky ovšem podle jeho slov můžeme pochopit především jako vzpomínku na reálnou středověkou minulost rakousko-friulského pomezí: jejich připomínka, zveřejnění a objektivní ocenění jsou značně důležité pro upevnění celorakouského, habsburského patriotismu.

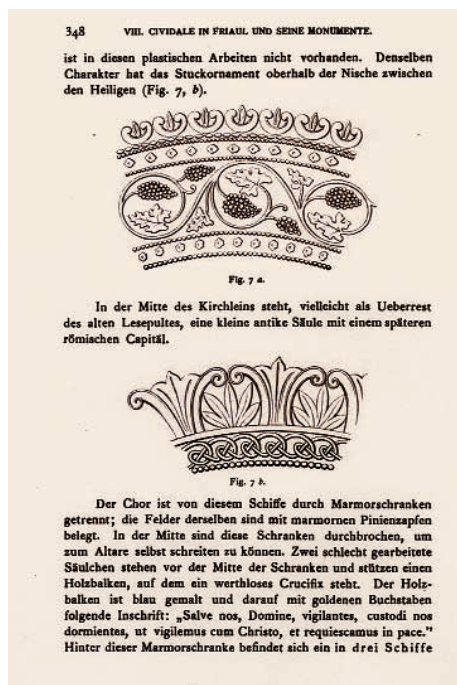
Nebylo asi divu, že Eitelberger psal tato slova v době italského obrození a sklízel přitom údiv svých severoitalských kolegů.²⁵ Symptomatické přitom ovšem bylo, že oproti italským, resp. pozdně římským inspiracím langobardského umění zdůrazňoval sám mnohem více roli byzantské tradice a germánského kmene na vznik friulského umění. Na tomto stanovisku přitom setrval i v době, kdy

■ Poznámky

²³ Idem, *Gesammelte kunsthistorische Schriften III*, Wien 1884, úvod (s. VIII).

²⁴ Ibidem, *stat' Cividale in Friaul und seine Monumente*, s. 303–390. První verze byla otištěna in: *Jahrbuch der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale II*, 1857, s. 233–258.

²⁵ Alexander Auf der Heyde, *Il Friuli e il suo patrimonio artistico negli scritti di Rudolf Eitelberger von Edelberg: questioni di metodo e politiche della tutela*, in: Giuseppina Perusini – Rossella Fabiani (edd.), *La conservazione dei monumenti e delle opere d'arte in Friuli nell'Ottocento*, Udine 2014, s. 15–26.



Obr. 6. R. Eitelberger von Edelberg, *Cividale in Friaul und seine Monumente*; stránky s ilustracemi. Reprofoto: Seminář dějin umění FF MU.

Nejdůležitější oblastí, které se věnoval ve druhé půli svého života, se stala jeho podpora rozvoji užitého umění. Ve stejném roce, kdy se Rudolf Eitelberger von Edelberg stal řádným profesorem dějin umění na vídeňské univerzitě, bylo ve Vídni císařem roku 1863 založeno Rakouské uměleckoprůmyslové muzeum. Eitelberger byl přitom nejen jeho hlavním iniciátorem, ale stal se rovněž jeho prvním ředitelem. Jeho pojetí uměleckoprůmyslové tvorby již před časem výborně charakterizoval Radim Vondráček.²⁸ Ten přitom současně poukázal na podstatný význam, který Eitelberger přikládal národohospodářskému a výchovnému kontextu podpory tohoto umění. Důležitým Eitelbergerovým vkladem do vínku budoucí vídeňské školy dějin umění bylo totiž jeho přesvědčení, že existuje jedno umění (budoucí heslo *Ars una*) bez ohledu na to, zda se jedná o umění volné, či užité. Nová disciplína dějin umění se měla zabývat obojím, stejně jako budováním jejich teoretické základny.

Nepochybně také proto inicioval Eitelberger od roku 1871 zveřejnění řady pramenů k dějinám, teorii i praxi umělecké tvorby (*Quellenschriften der Kunstgeschichte und Kunsttechnik*). Vydávání bylo schváleno na prvním mezinárodním kongresu dějin umění a na jednotlivých jeho svazcích se podíleli především Eitelbergerovi žáci. V poslední době se procesem vzniku této řady důkladně zabýval především Andreas Dobsław a na základě pramenů i dopisů zjistil, že Eitelbergerův ideál byl v tomto vydavatelském podniku vlastně odlišný od pozdějšího ideálu vídeňské školy dějin umění.²⁹ Ta usilovala pomocí vydávání historických pramenů získat zejména platformu pro po-

■ Poznámky

26 Rampley (pozn. 15).

27 Camillo Sitte, Rudolf von Eitelberger (1885), nekrolog, *Neue illustrierte Zeitung* XIII, 1885, s. 483–486: „Die Kunst selbst, in allen ihren Theilen, zu fördern und zu veredeln, das war das schöne Lebensziel, das Eitelberger unablässig verfolgte: als Kunsthistoriker, als Lehrer, Organisator und Schriftsteller, als thatkräftiger Förderer in zahllosen Einzelfällen, als Rathgeber und Freund.“

28 Radim Vondráček, Kunst-Industrie v pojetí Rudolfa von Eitelbergera, in: Taťána Petrasová – Pavla Machalíková (edd.), *Člověk a stroj v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 32. ročníku symposia k problematice 19. století*, Praha 2013, s. 167–181. V tomto čísle ZPP se k tématu vyjadřuje také Lada Hubatová-Vacková.

29 Andreas Dobsław, *Die Wiener Quellenschriften und ihr*

6

habsburská monarchie o tato území přišla. Jeho národně zaměřený postoj k územím monarchie ovšem nebyl nijak spjat s nastupujícím vzepjatým německým nacionalismem. Druhou stranou téže mince byla totiž Eitelbergerova obhajoba „provincialismu“, jehož podstatou bývala udržování domácí kulturní tradice a jejich hodnot proti pokrokářskému „federalismu“, jehož se v tehdejších rústu národních hnutí obával. Matthew Rampley v analýze jiných jeho děl ukázal velmi pěkně na to, že přes zdůrazňování německého charakteru habsburské monarchie Eitelberger uznával právě onu svébytnost regionálních uměleckých projevů, které je třeba chránit a pečovat o ně. Umělecká díla minulosti se mu tak stávala důležitými pro císařský monarchistický patriotismus, neboť jejich zpracování a udržování přispělo k vědomí regionální, zemské kultury, která byla ve smyslu „pragmatické sankce“ nedělitelnou součástí souboru uměleckých památek habsburské monarchie.²⁶ A také v pozdějších letech Eitelberger upozorňoval, že se o tyto památky lépe stará vídeňská centrální komise než nacionalisticky orientovaná politika místních představitelů, kteří se je snažili prezentovat jako památky a historii vlastního národního hnutí.

Jednou z nejlepších Eitelbergerových umělecko-historických studií se stala práce o chrámu sv. Ambrože v lombardském Miláně. Jeho žáci vzpomínali, že dalším z jeho prvních velkých projektů byl plán na sepsání monografie o benátském chrámu San Marco. Měl prý již vypracovanou strukturu celého spisu, ale ten kromě drobných, menších příspěvků nikdy nedokončil. Jistě se tak stalo kvůli nedostatku času

a pro jeho pozdější organizátorskou práci v uměleckoprůmyslovém hnutí. Z toho, co však víme o jeho pojetí praktických úkolů uměleko-historické práce, se jistě nabízí i jiné vysvětlení: že totiž po benátském plebiscitu a připojení ke sjednocené Itálii již Rudolf Eitelberger necítil potřebu takové dílo dokončit. Z hlediska jeho snahy o popis a zpřístupnění habsburských památek pro něj přestal být soubor, jenž patřil jinému státu, zajímavý.

Ars una: studium historického umění vede k podpoře umění současnosti

Eitelbergerova slova o tom, že langobardská díla s nedostatečnou kvalitou nejsou vhodná pro studium umělců, nás přivádějí k důležité složce Eitelbergerovy činnosti, totiž ke kritice a podpoře současného umění. Jeho žák Camillo Sitte v pozdějším úmrtním nekrologu zdůrazňoval: „Umění samo ve všech jeho částech podporovat a zušlechťovat, to byl jeho krásný životní cíl, který důsledně sledoval.“²⁷ Tím si můžeme vysvětlit jeho snahu o reformu akademického uměleckého vzdělávání, kritické posuzování současného rakouského umění, ale i jisté úsměvné akce, jako například audienci u císaře Františka Josefa I. i jeho spis, který sepsal po zjištění, že Theofil von Hansen chce fasádu vídeňského parlamentu v rámci své koncepce „helénské renesance“ vytvořit v barvě. Rudolf Eitelberger byl v otázce bílé barvnosti antických staveb stoupencem neoklasizujícího pojetí Franze Kuglera oproti Gottfriedu Semperovi a Theofilu von Hansenovi jako stoupencům teze o antické polychromii starověkých staveb.

Obr. 7. *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance: Eitelbergerův Lodovico Dolce a Ludwigu Leonardo da Vinci. Reprofoto: Seminář dějin umění FF MU.*

třeby dalšího zvědečtění disciplíny. Rudolf Eitelberger však i v této oblasti viděl naopak možnost, jak prostřednictvím starých receptářů (např. Theofila Presbytera a Cennina Cenniniho) i teoretických úvah (např. Leonardových a Dürerových) napomoci lepšímu řemeslnému a teoretickému založení současného umění. Zřetelně se tak sám vyjádřil ve stati *Zur Publication des Libro della Pittura des Lionardo da Vinci nach der vatikanischen Handschrift* z roku 1881.³⁰ Zde objasňuje důvod, proč vydavatelé z různých Leonardových textů sáhli po kritické edici vatikánského *Kodexu Urbinas*, vytvořeného Franciskem Melzim. Hlavním důvodem pro ně byla jasná struktura, neopakování myšlenek a přesvědčivost a originalita Leonardovy teorie. Nový překlad přitom má umožnit zvláště umělcům získat si pevný teoretický základ pro svou práci: Eitelberger uvádí například, že Leonardovi šlo o prozkoumání teoretického základu umění a vztahu umělecké tvorby k přírodě bez jakékoli přímé naturalistické nápodoby, jako tomu bylo v Eitelbergerově současnosti. Připomněl současně, že Leonardo k poznání umělecké tvorby nepotřeboval (a nikdy nepoužíval) slovo styl, o něž se naopak opírají především moderní umělci a teoretikové.

Při Eitelbergerově zájmu o historické receptáře a teorie neudiví, že se sám zabýval myšlenkou na sepsání teorie umění. Již dříve vyčítal příručkám dějin stavitelství Franze Kuglera, že neobsahují nějaké sjednocující teoretické hlediště. Sám přitom zpočátku předpokládal, že za stavebními styly minulých dob by mělo být možné takovou teorii nalézt a vypracovat ji podobně, jak to učinil Karl Friedrich von Rumohr pro dějiny umění obecně. V Eitelbergerově pozůstalosti je zachován program přednášek *Ueber Theorie der Kunst* z 60. let 19. století a větší rukopis *Zur Theorie der Kunst* z roku 1880. Z jeho žáků měl o tyto práce zájem především Hubert Janitschek, který po Eitelbergerově smrti vydal dva fragmenty z této teorie (*Ueber die Lebendigkeit im Kunstwerke – Ueber Naturwahrheit im Kunstwerke*) a želel toho, že Eitelberger nestačil své přednášky připravit do tiskové podoby.³¹ Janitschek těmto fragmentům rozuměl jako určité filozoficky a historicky zakotvené teorii, která může poskytnout znaleckému zkoumání uměleckých děl možnost rozšířit si obzor o nutný zobecňující základ.

Pokud však Eitelbergerovu teorii umění srovnáme se dvěma nejdůležitějšími teoretickými výkony na poli dějin umění v 19. století,



7

tj. s Rumohrovým *Haushalt der Kunst* a Semperovou *Praktische Aesthetik*, ukáží se před námi jistě nedůslednosti jeho přístupu. I když v této souvislosti Edwin Lachnit i Alexander Auf der Heyde poukazují na jisté ohlasy Rumohrovy teorie u Eitelbergera, jeho vlastní cesta k teorii umění byla přece jen odlišná. Zatímco se totiž Carl Friedrich von Rumohr pokusil vytvořit teorii dějin umění na základě umělecko-teoretických pojmů především z italského a francouzského osvícensky znaleckého a historicko-kritického prostředí a jeho následovník Gottfried Semper vypracoval posléze zcela originální teorii, založenou na výkladu umělecké tvorby ve vztahu k materiálu, technice a funkci, Rudolf Eitelberger von Edelberg chápal teorii umění mnohem více jako souhrn a zobecnění historických výroků umělců a teoretiků o umění. Jednotlivá teoretická témata proto probíral spíše systémově na základě srovnávání citací výroků umělců, často především na základě Leonardových a Dürerových spisů. Psát teorii umění pro něj tedy znamenalo především umělecko-historicky pracovat se staršími literárními prameny a na jejich základě nabídnout teoretickou „orientaci“ současným tvůrcům uměleckých děl.

Pro takové Eitelbergerovo pragmatické stanovisko byl konec konců charakteristický rozdíl oproti Semperově přístupu k architektonickým stylům historismu: zatímco Gottfried Semper uvažoval o tom, že se v budoucnu objeví nějaký nový architektonický styl (ale dokud se neobjeví, musíme pracovat s historickými styly), Eitelberger byl naopak přesvědčeným zastáncem trvalé platnosti historických stylů v umě-

leckém dění. V daném okamžiku se pro něj proto ukázala podstatná důležitost dějin umění pro praxi: totiž pro poučení veřejnosti a zdokonalení umělecké tvorby. Když roku 1872 Rudolf Eitelberger požadoval reformu zemských muzeí, chybělo mu v nich podle jeho slov především zastoupení dějin umění, resp. historiků umění. Při pohledu směrem ke své rodné zemi současně upozornil na to, že brněnskému zemskému Františkovu muzeu chybí umělecko-historické oddělení s adekvátní vyškolenou osobností a k brněnskému umělecko-průmyslovému muzeu by měla být připojena uměleckořemeslná škola podobně, jako se tak stalo ve Vídni a v jiných, především anglických muzeích.³²

■ Poznámky

Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. *Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert*, Berlin – München 2009.

³⁰ Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Zur Publication des Libro della Pittura des Lionardo da Vinci nach der vatikanischen Handschrift*, *Repertorium für Kunstwissenschaft* IV, 1881, s. 280–292.

³¹ Aus dem Nachlasse R. von Eitelberger's: I. Die Lebendigkeit im Kunstwerke. II. Ueber Naturwahrheit im Kunstwerke, *Repertorium für Kunstwissenschaft* X, 1887, s. 1–13, 119–125.

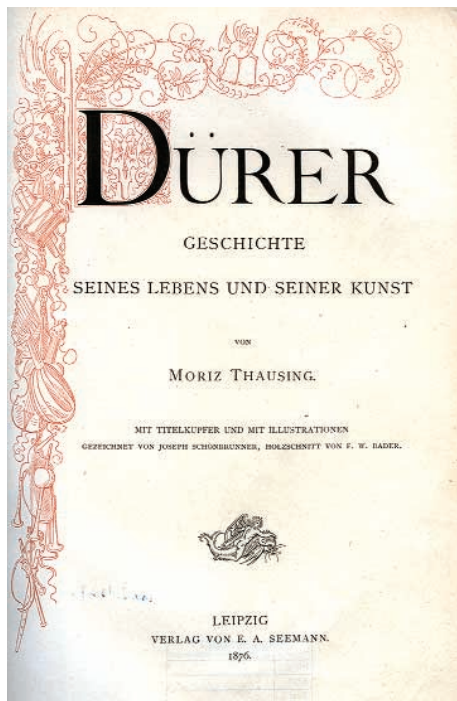
³² Eitelberger von Edelberg (pozn. 13), s. 249 (na univerzitách v Praze, Grazu a Innsbrucku by měly být stolice dějin umění), s. 257, 266 (návrh reformy muzeí v Rakousku v roce 1872).



8

Eitelberger a Thausing: dějiny umění a historismus

Moritz Thausing, který se stal druhým profesorem dějin umění na vídeňské univerzitě, byl jedním z prvních Eitelbergerových žáků. Jak již ale bylo řečeno, třibil si zprvu své znalosti na poli historického a filologického.³³ Za svých vídeňských studií však začal navštěvovat Eitelbergerovy umělecko-historické přednášky a stále více inklinoval k dějepisu umění. Po skončení studií přešel na čas ještě do paleografického a diplomatického semináře nově založeného Institutu pro rakouská historická bádání. Jeho tehdejší členem byl (později jeho druhý ředitel) Theodor von Sickel, který zde na základě svých francouzských zkušeností a po vzoru pařížské École des chartes vedl analyticky a kriticky zaměřené studium pomocných věd historických. Moritz Thausing se jeho prostřednictvím začal mnohem více zaměřovat na přísné historické, paleografické a znalecké zakotvení umělecko-historického výzkumu. Eitelberger jej v tomto jeho zájmu podporoval a získal pro něj zprvu roku 1862 místo knihovníka na Vídeňské akademii výtvarných umění (zde Thausing současně přednášel obecnou historii) a posléze roku 1864 již skutečně pozici uměleko-historickou – v archivní grafické sbírce Albertina.³⁴ Thausing se zde stal roku 1876 ředitelem, přičemž již roku 1873 se současně stal mimořádným profesorem dějin novějšího umění na Institutu pro rakouská historická bádání (Sickel tento institut na konci 60. let 19. století reformoval a předběžně jej vybavil i uměleko-historickou profesorskou stolicí).



Obr. 8. Moritz Thausing, Dürer, 1876 – titulní dvoustrana. Reprofoto: Seminář dějin umění FF MU.

Thausing, zatímco Rudolf Eitelberger von Edelberg a další příslušníci starší uměleko-historické generace kolem „berlínské školy dějin umění“ toto prohlášení takřka symptomaticky nepodepsali.

O dva roky později, roku 1873, proslovil Moritz Thausing ve Vídni svou profesorskou přednášku *Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft*; představil v ní disciplínu dějiny umění jako součást nového vědeckého programu, v němž již nebylo místo ani pro estetiku, ani pro praktickou výuku uměleckého světa.³⁵ V rámci osamostatnění dějin umění je ale Thausing stejně tak vymezil oproti klasické archeologii a historii, i když uznával značnou blízkost obou těchto disciplín k dějinám umění. Předpokládal přitom, že by se obě historické disciplíny mohly někdy v budoucnu znovu sblížit v nové vědecké disciplíně, v „*duchovní vědě o člověku*“.

Svým pojetím historického, a především znalecky pochopeného výzkumu uměleckých děl se Moritz Thausing tehdy v jistém slova smyslu znovu přiblížil k historizujícím počátkům uměleko-historického studia, které původně reprezentovalo pozdně osvícenské založení konceptu Carla Friedricha von Rumohra, a současně k tehdy modernímu projektu přísné vědecké práce, který v tehdejší době představoval především diplomaticky a paleograficky zaměřený Theodor von Sickel a přírodovědecky rigorózní znalec Giovanni Morelli. Tomu ostatně svou přednášku se závěrečným díkem věnoval. Od počátku tedy bylo zjevné, že Thausing stojí svou ideou vědecké, uměleko-historické práce vlastně na teoreticky odlišné pozici než tak činil Rudolf Eitelberger svým esteticko-pragmatickým zaměřením. Navíc se Thausing několikrát dostal do sporu s představiteli klasického historizujícího uměleko-historického stanoviska, jehož ideálem byla badatelská tradice berlínské školy dějin umění (především s Wilhelmem Lübkiem či později Hermanem Grimmem).

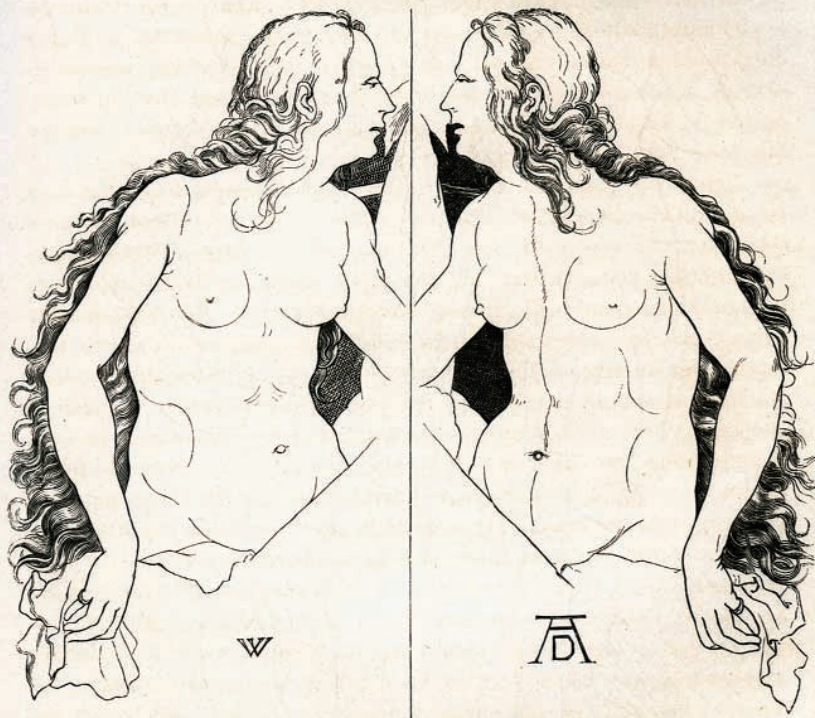
■ Poznámky

33 Thausingova práce, s níž obdržel doktorát na univerzitě v Tübingen, měla titul *Die Niebelungen in der Geschichte und Dichtung, ein Beitrag zur Frage über die Entstehungszeit des Liedes*.

34 K Thausingovi srov. Rampley (pozn. 15), s. 31–33. – Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit*, Wien 2005, s. 25–32.

35 Moritz Thausing, *Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft*; Wien 1883. Přetištěno in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXVI, 1983, s. 140–150.

fällt nämlich vom Kopfe der Venus auch an deffen uns abgewendeter Seite eine Haarlocke herab, deren Spitze unter der Achselhöhle wieder fichtbar wird. Dürer hatte den Contour diefer Locke auf feiner Platte auch genau fo vorgeriffen, wie im Abdrucke noch deutlich bemerkbar ift; er behielt auch zwischen Kopf und Schulter den Lockenfrang bei; deffen Ende aber unter der Achselhöhle führte er nicht weiter aus,



sondern bedeckte die ganze Stelle mit den Kreuzlagen des leeren Hintergrundes. Die beifolgende Abbildung diene zur größeren Deutlichkeit des Gefagten. So geringfügig jenes Unterscheidungsmerkmal fein mag; es läßt sich doch nicht anders erklären, als dadurch, daß Dürer in diefer Kleinigkeit, und vermuthlich aus Versehen seinem Originale untreu geworden ift. Denn im umgekehrten Falle müßte ein angenommener Copist W die gar nicht zur Ausführung gelangte Abficht des Vorgängers, also Dürers, wiedererrathen haben — eine Annahme, welcher gerade wegen der Geringfügigkeit des Gegenstandes niemand mit solchen Fragen Vertrauter feine Zustimmung geben könnte.

Thaufing, Dürer.

11

Obr. 9. Morelliho metoda v praxi: Albrecht Dürer a Mistr W., kterého Thausing pokládá za Michela Wolgemuta (Moritz Thausing, Dürer, 1876, s. 161). Reprofoto: Seminář dějin umění FF MU.

života (ostatně k oběma se až do konce svého života stále hlásil). Jeden z tehdejších nejvýznamnějších německých historiků umění, Anton Springer, Thausingovu publikaci poměrně vřele uvítal, i když v ní, zejména v její druhé části, viděl určitý spěch a snahu rychle dokončit poměrně obsáhlou látku. Přesto oceňoval, že její autor do ní uložil mnoho ze svých historicko-kritických vědomostí a přístupů. Povšiml si současně, že kniha vzbudila uznání části uměleckohistorické veřejnosti (byla přeložena do angličtiny a španělštiny), ale podnítila též kritiku, především z řad badatelů starší generace kolem berlínské školy dějin umění. Doufal proto, že Thausing svou knihu přeci jen ještě doplní, a byl nakonec zklamán, že se tak v jejím druhém vydání nestalo.³⁸

Springer se tehdy domníval, že důvodem, proč se Thausing přestal dále zabývat svým badatelským tématem, bylo jeho setkání s Giovannim Morellim. Thausing prý opustil „tichou dürerovskou práci“ a přiklonil se k řešení hádankovitých a ve veřejnosti populárnějších italských témat za použití Morelliho znaleckých postupů (Masaccio a Masolino, Tizian a vévodkyně z Urbina, Giorgione, Broccardo a Aretino apod.). Ovšem Giovanni Morelli, k němuž se Thausing výslovně hlásil jako ke své inspiraci a vzoru, si naopak ve stejné době myslel, že Thausing ne zcela přesně dodržuje jeho metodické postupy, a že tedy jeho výroky v této oblasti mají mnohdy spíše povahu deklarativní.

Ovšem také jiným současníkům se zdálo, že Thausingova koncepce výzkumu je ve Vídni spíše jistým historicko-kritickým doplněním než přímou antitezí dosavadního Eitelbergerova přístupu. Theodor von Frimmel, jenž z prostředí znalců umění napsal Thausingův nekrolog, se vyjádřil v tom smyslu, že Moritz Thausing byl sice v historickém i znaleckém ohledu mnohem dále než Eitelberger, ale „svým vřelým vztahem k němu se nevzdal určitých, pozdně romantických představ o výtvarném umění“.³⁹ Přesto

9

Ve dnech 1.–4. srpna 1873 připravili oba rakouští profesori ve Vídni při příležitosti Světové výstavy první uměleckohistorický kongres. Thausing ve vzpomínce na třetího z nejdůležitějších organizátorů tohoto kongresu, Alberta von Zahna (1836–1873), v této souvislosti napsal: „bez příkladu předchozího Holbeinova kongresu bychom sotva našli odvahu uspořádat tak velké mezinárodní setkání.“³⁶ Příslušníci nové generace se zde chtěli hlásit k nové formě vědecké práce a chápali ji jako zjevné pokračování cesty nastoupené v Drážďanech. Je přitom pozoruhodné, že Rudolf Eitelberger von Edelberg, ač svým založením přece jen od-

lišný, tuto snahu podporoval s jakousi klidnou a přátelskou samozřejmostí, zatímco naopak jiní přední představitelé univerzitního oboru v Evropě, jako např. Carl Schnaase či Anton Springer, vyjadřovali pochybnosti o tom, zda je rozumné vyčleňovat dějepis umění z prostředí kulturněhistorických oborů.

Své pojetí nového vědeckého výzkumu Moritz Thausing představil v jedné z prvních moderně sepsaných biografií velkého umělce vůbec, v knize o Albrechtu Dürerovi.³⁷ Takřka symptomaticky ji dedikoval Eitelbergerovi a Haiderovi jako významným osobnostem a zakladatelům vídeňského uměleckohistorického

■ Poznámky

36 Moritz Thausing v nekrologu Alberta von Zahna in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, Wien 1873, s. 217–230.

37 Moritz Thausing, *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig 1876.

38 Anton Springer, Moritz Thausing, nekrolog, in: *Reperitorium für Kunstwissenschaft* VIII, 1885, s. 142–147.

39 Theodor Frimmel von Traisenau, „Thausing, Moritz“ in:

začal být v uměleckohistorickém prostředí Thausing považován za hlavního stoupence scientistické Morelliho metody.

Frimmel však současně poukázal ještě na jeden závažný aspekt Thausingova historického přístupu, když si povšiml jisté jeho nedůslednosti při vnímání a oceňování uměleckých děl: „u historika umění nepochybně kladl příliš málo důraz na to, aby ten v první řadě něco věděl o umění, než bude něco psát o uměleckých dílech. Historik umění byl pro něj v první řadě historik.“⁴⁰ Konec konců pozoruhodný byl v podobné souvislosti také Thausingův vztah k Antonu Springerovi, jenž mu jinak musel svým historickým pozitivismem jistě konvenovat. Springer předpokládal, že historie a dějiny umění mají sice shodnou metodu, ale především rozdílný předmět bádání, který je třeba vždy zohledňovat. A tak při veškerém respektu k mladšímu kolegovi neviděl příliš rád na jedné straně jeho sklon k vědeckému znaectví, které vytrhávalo dějiny umění z metodické vazby na historické disciplíny, a na druhé straně jeho nadřazení historické kritiky nad prožitek uměleckého díla, což jej odvádělo od předmětu jeho výzkumu. Naopak Moritz Thausing vyslovil na jednom místě přání, aby se Springer „věnoval méně svým politicko-historickým a kulturně-historickým studiím, a aby se naopak více historicky zabýval ryze uměleckohistorickými problémy“.⁴¹

Dědictví

Rudolf Eitelberger von Edelberg i Moritz Thausing zemřeli velmi rychle po sobě. I ve chvíli jejich smrti bylo zřejmé, že jsou při svém přátelství i při společném významu pro založení dějin umění ve Vídni přece jen osobnostmi odlišných metodických přístupů. Ukázalo se to již v ohlasech na jejich úmrtí. Eitelbergerův nekrolog napsali jeho žáci Hubert Janitschek, Jacob von Falke a Camillo Sitte, kteří se současně považovali za jeho přímé následovníky v kulturněhistorickém a estetickém studiu. Na Thausinga mnohem více vzpomenu historikové a znalci: Anton Springer a Theodor von Frimmel. Na obou stranách však cítíme jisté rozpaky. Janitschek mezi řádky zmiňoval, že sklonek Eitelbergerova života zneprjemňovaly skryté útoky a hra intrik z okruhu jeho mladších kolegů. Thausingovi přátelé zase příliš nerozuměli jeho žurnalistickým pracím, jimž se věnoval ke konci svého života a v jejichž psaní se snažil spojit ideu přísné vědeckosti s fejetonově bojovným prosazováním svých názorů. Takové spojení vědecké práce a novinářského žargonu se Springerovi nezdálo být příliš vhodné, zvláště pokud se Thausing prostřednictvím novinových statí vydal na cestu veřejných polemik

s některými kolegy, případně autoritami vídeňského politického i uměleckého světa.

Zjevně asi proto nová vídeňská generace, reprezentovaná historicky zaměřeným Franzem Wickhoffem a filozoficky a teoreticky fundovaným Aloisem Rieglem, začínala ve svém uměleckohistorickém výzkumu a teoretické práci jakoby od začátku. To bylo zřejmě důvodem, proč později Julius von Schlosser pokládal za zakladatele vědecké disciplíny v rámci vídeňské školy dějin umění v užším slova smyslu mnohem spíše tyto mladší badatele. Eitelberger a Thausing pro něj sice byli původci nové disciplíny, ale přeci jen stále pouhými předchůdci pozdějšího vzestupu dějin umění ve Vídni.

Je ovšem třeba upozornit na to, že uměleckohistorické myšlení i spisy obou těchto zakladatelů nebyly tak jednoduše převrstveny novým myšlením, ale přetrvávaly i nadále. Vždyť i v pozdějších letech můžeme sledovat jisté návazání na Eitelbergerovy postupy nejen u jeho přímých žáků, jako byl Albert Ilg, případně Karel B. Mádl, ale též u mladších historiků umění, u pražského Karla Chytila či brněnského Eugena Dostála.⁴² Naopak jisté Thausingovo přeceňování historické metody se objevilo ještě později v jedné z klasických metodických publikací vídeňské školy dějin umění, v „Metodě dějin umění“ Hanse Tietzeho.⁴³

Je totiž zjevné, že obě metodické pozice obecně reflektují situaci postupně se projevující krize historismu v dějepisu umění a nabízejí pro budoucnost nově vždy jednostranné východisko. Jeden z nejvýznamnějších metodologů historismu Jörn Rüsen v této souvislosti symptomaticky hovoří o uměleckohistorické „fatální alternativě mezi ztrátou umění (skrze odestetizování dějin) a ztrátou dějin (skrze odhistorizování umění).“⁴⁴

Východisko z této alternativy ovšem hledáme i dnes; a možná ještě více než naši předchůdci. Pokud se tedy díváme na práci Eitelbergerovu a Thausingovu již z většího časového odstupu, uvědomíme si dobře jejich iniciační výkon ve středoevropském i mezinárodním kontextu dějepisu umění. Činnost staršího z obou snáze pochopíme jako důležitý vklad do *historicko-estetického* a *pragmatického pojetí* dějin umění, zatímco myšlenky mladšího z nich jsou stále podstatnou součástí *historicko-kritického* a *scientistického pojetí* dějin umění. A přes množství teoretických výzev a konceptů, jež se v moderním dějepisu umění objevují v současnosti, je přece jen zřejmé, že oscilace uměleckohistorické disciplíny mezi těmito dvěma pojetími zůstává její stálou a současně vždy znovu a jinak řešenou teoretickou výzvou.

■ Poznámky

Allgemeine Deutsche Biographie 37, 1894, s. 660–664: „Thausing stand zwar von vorne herein auf einer festeren geschichtswissenschaftlichen Basis, als sein Lehrer, doch hatte er von mütterlicher Seite eine ideale, schwärmerische Anlage geerbt, die ihm das Verständniß für Eitelberger's Wesen vermittelte, das mehr aufs intuitive Erfassen, als aufs methodische Forschen gerichtet war...“

⁴⁰ Ibidem: „Beim ‚Kunsthistoriker‘ legte Thausing ohne Zweifel zu wenig Nachdruck darauf, daß er in erster Linie von der Kunst Etwas wissen müsse, bevor er über ihre Erscheinungsäußerungen arbeite. Der Kunstgelehrte war ihm in erster Linie Historiker, was ja theoretisch zum Theil richtig ist, aber nicht darüber hinwegtäuschen darf, daß sich der Kunstgelehrte eben in erster Linie mit Kunst befaßt...“

⁴¹ Ibidem, recenze Springerova díla Rafael und Michelangelo, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* III, 1880, s. 427–435. V této souvislosti Thausing pozoruhodně doznává určitou vzájemnou řevnivost historiků umění: „Wir Kunsthistoriker sind ein empfindliches Geschlecht. Wir lassen uns nicht gerne berathen und bald bildet jeder einzelne allein seine Partei.“

⁴² Domnívám se, že souvislost obou českých historiků umění s Eitelbergerem nebyla dosud více zhodnocena. Karel Chytil, který byl oponentem mladších, českých žáků vídeňské školy dějin umění, byl ovšem symptomaticky úzce spojen s uměleckoprůmyslovým hnutím. O Eugenu Dostálovi zase kdysi napsal Albert Kotal, že v něm pozoruhodně nenalezneme ohlas metodického úsilí jeho učitele Maxe Dvořáka. Je ale možné připomenout jeho prvotinu, když psal roku 1921 spolu se Stanislavem Sochořem o kostele sv. Petra a Pavla v Řezovicích: zde takřka „školsky“ popisuje stavební památku ve zjevných intencích Eitelbergerových popisů.

⁴³ Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913. – Idem, „Geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte“, in: Johannes Jahn (ed.), *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, s. 183–198. Nikoli bezdůvodně označil Josef Strzygowski Tietzeho metodologickou práci po jejím vydání za návrat k dějinám umění před rok 1890. Hans Tietze sice objasňoval své pozdější práce příklonem k Dvořákovu „duchovněmu“ zaměření, ale jeho stálé propojení výzkumu umění s primárně historickou metodologií může být velmi dobře pochopeno právě intencích Thausingových myšlenek o historické metodě v dějepisu umění.

⁴⁴ Jörn Rüsen, *Historismus und Ästhetik. Geschichte-theoretische Voraussetzungen der Kunstgeschichte*, *Kritische Berichte* III, 1975, č. 2–3, s. 5–11.