

Filozofická fakulta
Univerzity Karlovy v Praze
Katedra teorie kultury – kulturologie

Studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury
Studijní obor: Kulturologie

Mgr. Olga Wewerka

**Alfred Lichtwark. Osobnost a dílo v kontextu německé a české
kultury**

Alfred Lichtwark. Person and Work in the Context of German and Czech
Culture

Disertační práce

Praha, 2010 / 2011

Školitel: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 20. 6. 2011

Olga Wewerka

Chtěla bych poděkovat v Praze svému školiteli, panu PhDr. Vladimíru Czumalovi, CSc., za vedení, inspiraci a cenné rady, které mi v průběhu psaní práce poskytl, paní PhDr. Heleně Jarošové za inspirující impulsy k výběru tématu práce a podporu. V Berlíně historikovi, panu Michaelu S. Cullenovi za podnětné úvahy k historickému kontextu práce a paní Mgr. Lence Kropáčové za cennou překladatelskou a redakční spolupráci. V Hamburku panu Dr. Ulrichu Luckhardtovi z hamburské Kunsthalle za zpřístupnění archivu Kunsthalle a za další podněty a panu Dr. Rüdigeru Joppienovi z Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg za poskytnutí hodnotných literárních pramenů.

Olga Wewerka

Abstrakt

Práce podává syntetickou monografii osobnosti a díla Alfreda Lichtwarka (1852 - 1914, německý historik umění, muzejní ředitel a umělecký pedagog). V I. kapitole je představen Lichtwarkův život, se zaměřením na jeho profesní vývoj. Analyzovány jsou jednotlivé etapy, které rozhodujícím způsobem formovaly Lichtwarkovy náhledy a snahy v kulturněpolitické a uměleckovýchovné oblasti. Pozornost je pak věnována především Lichtwarkovu působení v Hamburku v letech 1886 - 1914, představena je jeho publicistická a literární produkce. II. kapitola se detailně věnuje Lichtwarkově činnosti jako ředitele hamburské Kunsthalle. Po prezentování situace v německé muzejní oblasti a v Kunsthalle Hamburk před jeho nástupem do funkce, představuje Lichtwarkovo pojetí instituce muzea a podrobně se věnuje jeho organizaci a zakládání sbírek, osvětové činnosti a také plánům na rozšíření Kunsthalle výstavbou nové budovy, v této souvislosti také Lichtwarkově koncepci muzejní architektury. III. kapitola rozvíjí Lichtwarkův přínos v rámci hnutí za výchovu k umění na přelomu 19. a 20. století, představuje dobové souvislosti s proudem kulturního pesimismu v německé oblasti, s projevy diletantismu v evropských zemích a rovněž s uměleckovýchovnými myšlenkami v českém prostředí - zde je pozornost obzvláště věnována recepci a působení Lichtwarkových ideí. Studie uvádí souvislosti s aktuálními pojetími a perspektivami činnosti instituce muzea.

Abstract

This synthetic monograph centers on the person and work of Alfred Lichtwark (1852 - 1914, German art historian, museum director and art educator). In the first chapter, I describe Lichtwark's life with focus on his professional development. I analyze the individual stages that were decisive in forming Lichtwark's visions and aspiration in the spheres of cultural policy and art education. I bring attention especially to Lichtwark's activity in Hamburg between 1886 and 1914 and also present his journalistic and literary work. In the second chapter, I analyze in detail Lichtwark's role as the director of the Kunsthalle Hamburg. First I outline the situation in the German museum landscape and in the Kunsthalle Hamburg before he assumed his position, and then I focus on Lichtwark's understanding of the museum as an institution, its organization and collections accumulation, its educational function and Lichtwark's plans to enlarge the Kunsthalle by adding a new building, where I present Lichtwark's concept of museum

architecture. In the third chapter, I focus on Lichtwark's contribution to the art education movement at the turn of the 20th century, its relationship to the trend of cultural pessimism in German speaking countries and expressions of dilettantism in European countries and also compare it with discussions of art education in the Czech lands - here I concentrate especially on the reception and effect of Lichtwark's ideas. Finally, I outline the coherence of his ideas with the contemporary understanding and perspectives of the activities of a museum as an institution.

Zusammenfassung

Die Arbeit legt eine synthetische Monographie der Persönlichkeit und des Werkes von Alfred Lichtwark (1852 - 1914, deutscher Kunsthistoriker, Museumsdirektor und Kunsterzieher) vor. Das erste Kapitel präsentiert das Leben Alfred Lichtwarks, mit einem besonderen Schwerpunkt auf seinen beruflichen Werdegang. Es werden einzelne Phasen analysiert, die Lichtwarks Ansichten und Bestrebungen im kulturpolitischen und kunsterzieherischen Bereich entscheidend geprägt haben. Ein besonderes Augenmerk wird anschließend auf die Wirkung Lichtwarks in Hamburg 1886 - 1914 gerichtet, es wird sein publizistisches und literarisches Schaffen vorgestellt. Das zweite Kapitel widmet sich detailliert Lichtwarks Tätigkeit als Direktor der Hamburger Kunsthalle. Nach der Darstellung der Lage im deutschen musealen Bereich und in der Kunsthalle Hamburg vor seinem Amtsantritt, präsentiert das Kapitel Lichtwarks Auffassung von der Institution des Museums und widmet sich ausführlich seiner Organisation und Gründung von Sammlungen, seiner Aufklärungstätigkeit, sowie seinen Plänen zur Erweiterung der Kunsthalle durch Errichtung eines neuen Gebäudes und in diesem Zusammenhang auch Lichtwarks Konzeption von musealer Architektur. Das dritte Kapitel führt Alfred Lichtwarks Beitrag im Rahmen der Kunsterziehungsbewegung zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhunderts aus, stellt die Zusammenhänge mit der zeitgleichen Strömung von Kulturpessimismus in Deutschland, mit Erscheinungen von Dilettantismus in den europäischen Ländern, sowie mit kunsterzieherischen Ideen auf tschechischem Gebiet - hier wird insbesondere auf die Rezeption und die Wirkung der Ideen von Lichtwark eingegangen - dar. Die Studie präsentiert die Zusammenhänge mit den aktuellen Konzeptionen und Perspektiven von der Tätigkeit der Institution des Museums.

Obsah:

Úvod	9
I. Alfred Lichtwark – Život a dílo	16
1. Období gründérství a jeho vliv na kulturní klima v Německu druhé poloviny devatenáctého století	16
2. Dětství a mládí	18
3. Lipsko a Berlín	21
4. Lichtwarkova žurnalistická činnost	27
5. Návrat do Hamburku	35
5.1. Město Hamburk v druhé polovině 19. století	36
6. Kdo byl Alfred Lichtwark?	38
7. Lichtwarkovo působení v Hamburku od r. 1886	43
7.1. Lichtwarkovy představy umělecké produkce, recepce umění, umělecké kritiky	46
7.2. Alfred Lichtwark a Max Liebermann: zahrada ve Wannsee	49
7.3. <i>Hamburgischer Künstlerclub</i> - enkláva soudobého umění v Hamburku a jeho okolí	60
8. Lichtwark jako spisovatel	75
8.1. Dopisy	77
8.2. <i>Das Bildnis in Hamburg</i>	87
8.3. <i>PAN</i> - pokus o uměleckou a kulturní syntézu	93
8.4. <i>Auswahl seiner Schriften</i> - výběr z Lichtwarkova díla	99
9. Poslední léta v Hamburku do r. 1914	101
9.1. Monumentalitou proti kolosálnosti	102
9.2. Období pokleslosti, ubývání sil, nemoci	109
I. Poznámky	114
II. Alfred Lichtwark a Kunsthalle Hamburg	149
1. Vývoj muzeí v Německu v druhé polovině 19. století	149
2. Vznik a vývoj Hamburger Kunsthalle do r. 1886	150
3. Alfred Lichtwark - první ředitel Hamburger Kunsthalle	151
4. Lichtwarkův plán reorganizace Kunsthalle v Hamburku	154
5. Vývoj sbírky Kunsthalle Hamburg za Alfreda Lichtwarka	157
5.1. Sběrka nizozemských mistrů a sbírka starší hamburské malby	158
5.2. Sběrka hamburských mistrů 19. století	159
5.3. Galerie současného umění a sbírka obrazů z Hamburku	160
5.4. Další vývoj obrazové galerie	164
5.5. Oddělení grafiky	168

5.6. Sbírka moderní plastiky	169
6. K Lichtwarkovu pojetí využití sbírek	171
6.1. Umělecké vzdělání	171
6.2. Sbírka jako prostředník uměleckého vzdělání	172
6.3. Sběratel, umělec a recipient v Lichtwarkově pojetí	173
6.4. Lichtwarkova přednášková činnost	174
6.5. Výstavy v Kunsthalle	176
6.6. Společnost hamburských přátel umění	176
7. Rozšíření hamburské Kunsthalle za Lichtwarkova vedení	177
7.1. Pojem uměleckého muzea v 19. století	179
7.2. Lichtwarkovo pojetí muzejní architektury	182
7.3. Chronologie novostavby hamburské Kunsthalle	183
7.4. Lichtwarkova role v plánování novostavby Kunsthalle	186
7.5. Realizace návrhu	195
7.6. Novostavba a její funkce	197
7.7. Lichtwarkovo pojetí sestavy obrazové sbírky ve staré a nové budově	199
7.8. Rezonance a vliv novostavby hamburské Kunsthalle na ostatní muzejní stavby v první polovině 20. století v Německu	200
8. Shrnutí Lichtwarkova vlivu na vývoj hamburské Kunsthalle a muzejní politiku v Německu na přelomu 19. a 20. století	201
II. Poznámky	204
III. Alfred Lichtwark a výchova k umění	243
1. Alfred Lichtwark a kulturní pesimismus	243
1.1. Umělecko-pedagogické snahy ve fin de siècle	244
1.2. Kulturní pesimismus	245
1.3. Richard Wagner a Friedrich Nietzsche	247
1.4. Kulturní pesimista Paul de Lagarde	249
1.5. Kulturní pesimista Julius Langbehn	251
1.6. <i>Gründerkrach</i> , jeho následky a kulturní pesimisté	253
1.7. Lichtwark, Langbehn a umělecká pedagogika	256
2. Diletantismus a výchova k umění	260
2.1. <i>Grand Tour a Dilettanti</i>	260
2.2. Diletantismus u Goetheho a Schillera	261
2.3. Estetické hnutí v Anglii	264
2.4. Lichtwark a diletantismus	267
2.5. Časopis <i>Liebhaber-Künste</i> a Lichtwarkova klasifikace amatérských umění	269
2.6. Lichtwarkův cíl a zaměření na amatérskou fotografii	274

2.7. Hamburská výstava v roce 1893 a výstava v Říšském sněmu roku 1896	276
2.8. Exkurs: vývoj fotografie	278
2.9. Lichtwark a fotografie: hodnocení	280
3. Alfred Lichtwark v českém prostředí	284
4. Lichtwarkovy uměleckovýchovné cíle a jejich myšlenkové konsekvence	301
5. Závěr	312
III. Poznámky	314
Soupis díla Alfreda Lichtwarka	346
Knižní publikace a stati ve sbornících	346
Vybraná Lichtwarkova díla vydaná posthum	355
Stati v seriálových publikacích, vyjma příspěvků do periodik (novin, časopisů)	356
Alfred Lichtwark publikoval v těchto periodikách	366
Díla Alfreda Lichtwarka vyšlá v Čechách	368
Lichtwarkova korespondence	369
Použitá literatura	371
Knižní publikace	371
Články v periodikách	390
Periodika	393
Elektronické zdroje	396
Seznam vyobrazení	399



Wishawake

Úvod

Alfred Lichtwark (1852 – 1914) byl prvním ředitelem hamburské Kunsthalle, historikem umění a uměleckým pedagogem, tak ho uvádějí vůdčí světové encyklopedie. Jeho osobnost, jeho aktivity a jeho dílo však výrazně přesahují tento horizont.

Po svém jmenování ředitelem Kunsthalle v Hamburku roku 1886 pozvedl Alfred Lichtwark díky své prozíravé kulturněpolitické a akviziční činnosti do té doby provinční muzeum k jedné z vůdčích uměleckých institucí Německa. Lichtwark mimo jiné rehabilitoval pozapomenuté hamburské umělce od údobí středověku, přes romantické období až po své současníky v 19. století. Hamburské sbírce soudobého umění mohla na konci 19. století v Německu konkurovat pouze berlínská Národní galerie, k čemuž nemalou měrou přispěly i zajímavé kontrapozice například se získanými díly francouzských impresionistů. Lichtwarkovo působení ve funkci ředitele Kunsthalle se v Německu stalo respektovaným vzorem.

Právě Lichtwarkova širokospektrá akviziční činnost souvisela s jeho otevřeností vůči novým evropským uměleckým a kulturním hnutím, jako bylo například *Arts and Crafts* v Anglii. Lichtwark v kultuře prosazoval mezioborové pohledy. V jeho muzejní koncepci hrálo významnou úlohu podporování amatérských projevů a zdůrazňování uměleckovýchovných aspektů činnosti instituce muzea.

Pro jeho dobu, *Gründerjahre* krátce po ustavení císařství, byla v Německu příznačná myšlenková orientace spíše reakčním, tradicionalistickým směrem a na druhé straně turbulentní rozvoj průmyslu, provázený zaměřením na čistě ekonomické aspekty. Lichtwarkem proponovaná cesta kulturní kultivace, která má jít ruku v ruce s hospodářským rozvojem byla ve své době pokrokovým a je dodnes aktuálním přístupem. V tomto rámci působí v Lichtwarkově koncepci také muzeum jako živá a otevřená instituce.

Moje první setkání s Lichtwarkem proběhlo již během mého studia na Katedře estetiky Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Zde jsem se s ním seznámila krátce prostřednictvím překladů Bohumila Markalouse. Poté co jsem přesídlila do německého hlavního města, do Berlína, mě však toto jméno na pozadí nejen muzejní politiky, avšak i v oblasti kulturní praxe fascinovalo.

Při studiu oboru *Kulturjournalismus* na berlínské *Universität der Künste* jsem jeho teze pojímala do svých komentářů, blíže se seznámila s jeho dílem a mohu konstatovat, že se dnes téměř žádná řeč současných generálních

ředitelů a prezidentů kulturních institucí neobejde bez volných citací myšlenek, jejichž autorem je právě Alfred Lichtwark.

Kulturní otevřenost, pojmání muzea jako živé struktury, animace nových směrů, respektování a podporování amatérské tvorby, senzibilizace pro kulturní aspekty každodennosti jsou dnes vítanými koncepty.

Je s podivem, že doposud Lichtwarkovo dílo nezakořenilo na české půdě, respektive bylo traktováno jen sporadicky. Bohumil Markalous mu píše fundovaný nekrolog, avšak celkově byly přeloženy do českého jazyka pouze tři práce. 1) Je možné vyslovit domněnku, že se zde jednalo o jiné kulturní směřování. Česká kultura hledala orientaci v kultuře francouzské a anglosaské, Alfred Lichtwark jako Němec zde nebyl dostatečně přitažlivý.

Vzhledem k tomu, že doposud chybí seriózní monografie na české půdě, jsem se rozhodla toto téma zpracovat a předložit interkulturní pohled na tuto osobnost a její dílo. Tato syntetická monografie ozřejmuje v mnoha směrech aktuálnost díla Lichtwarka jako autority a vizionáře, který se vyznal v daném kulturním prostředí a dodal mu nové impulsy.

Lichtwark byl pozapomenut. Tato práce zviditelňuje jeho počiny a poukazuje na jejich aktuálnost. Jeho příčné pohledy, záběry do umění i mimoumělecké oblasti, témata, kterými se kulturologie intenzivně zabývá, jsou těžištěm této studie.

Konvolut Lichtwarkova díla je rozsáhlý, nese interdisciplinární charakter. Brzy jsem rozeznala obtížnost tohoto tématu a zvolila následující strategii. Celou práci jsem rozdělila do tří hlavních kapitol, které postupně charakterizují osobnost Lichtwarka na pozadí tehdejšího kulturního podhoubí, analyzují jeho dílo v kontextu německé a české kultury a konečně poukazují na jeho nosné ideje.

V prvním dílu této práce je nastíněno kulturní klima v druhé polovině devatenáctého století, období, ve kterém Lichtwark vyrůstal, jeho pobyt v Lipsku a Berlíně spojený s intenzivní žurnalistickou praxí. Dále jeho návrat do Hamburku, kde se překvapivě, v mladém věku 34 let, stal ředitelem Hamburger Kunsthalle, nové formy kulturní instituce, která expandovala do dalšího století a přetrvává jako specificky německý model do 21. století. 2) Explicitně se věnuje tomuto tématu druhá kapitola této práce.

Hamburk a jeho okolí se staly centrem Lichtwarkovy činnosti. Zde rozvinul své představy o umělecké produkci, recepci umění, umělecké kritice, byť silně se zaměřující právě na sever Německa. *Hamburgerischer Künstlerclub* mu zde byl zjevnou orientací. Lichtwark podporoval umělce z tohoto sdružení a věnoval jim dostatek prostoru ve své Kunsthalle. Tomuto tématu je věnována zvláštní kapitola.

Lichtwarkovy aktivity však nelze omezit pouze na hamburskou lokaci. Příležitostně se vrací do Berlína a navrhuje pro umělce Maxe Liebermanna zahradu v jeho vile ve Wannsee. Zde se Lichtwark opravdu otevírá, příroda, umění, kultura jsou pro něj hlavními elementy, které prostupují jeho dílem. Pro něj charakteristický pragmatický přístup je zde možné relativizovat. Pokud píše o umění, tak jen v syntéze. Kreativní tvořivost nedoprovázejí pouze racionální pohnutky, každé dílo má svou *duši*. Ke kultuře je nutné přistupovat s citlivostí, poskytnout jí prostor a čas, aby se vyvíjela. „*Kultura je rostlina, která roste pomalu a vyžaduje jemnou péči.*“ 3)

I přes tyto vskutku ideální představy zůstává Lichtwark realistou. Situaci v Německu popisuje kriticky. Podle jeho názoru existovalo v druhé polovině devatenáctého století mnohem více umělců, „*než jich život potřeboval*“, aktuální tvrzení, které lze přenést i na naši současnost. Tehdy opustila aristokracie hlavní pozice, církve se odvrátily od živého umění a podporovaly výlučně „*archaizující tendence*“. Stát se k umělecké produkci stavěl komisi a nastupující vůdčí střední stav byl umělecky nevzdělaný. Kvalitativně nadprůměrná umělecká produkce byla akceptována jen zřídka. Na druhé straně se silně rozvinul obchod s uměním, kde však převládaly ryze obchodní zájmy. Umělecká díla byla nejprve artiklem jdoucím dobře na odbyt a později se i díla umělců dříve neuznávaných stala objektem spekulace. I ve výstavní praxi je možné pozorovat strategie, které umění odloučily od života. K tomu přistupuje stoupající vliv cizích kultur a uměleckých projevů. Zde Lichtwark zmiňuje nejen evropské země jako Francii, Holandsko, Belgie či ostrovní Anglii, nýbrž i zámořské velmoci jako Ameriku a Japonsko. V přizpůsobení se těmto okolnostem, které podle Lichtwarka ruší klidný a kontinuální vývoj domácí umělecké tvorby, spočívá nebezpečí. „*Génius ho překoná, ale pro většinu našich talentů to znamená smrt.*“ 4)

Tento částečně pesimistický příklon je patrný i z jeho korespondence. Zabývá se jí v další podkapitole. Lichtwarkovy dopisy rodině a členům jeho Kunsthalle jsou bohatým zdrojem informací o tamějším kulturním klimatu a současně jsou podnětem pro další zabývání se Lichtwarkovou osobností. Jeho aktivity v elitním časopisu *PAN*, jeho vlastní spisy vydávané v exkluzivním vydavatelství, jeho zasazování se o pomníky a památkovou péči bez zbytečného patosu traktuje tato kapitola.

V druhém dílu se tato práce věnuje výlučně Lichtwarkovým počínům jako zakladatele nové muzeální formy – Kunsthalle. Lichtwark stál u jejího zrodu, zaštil její novostavbu a mohutně se podílel na akviziční činnosti, rozvoji sbírek a jejich dalším využití. Zde je pojednávána umělecká sbírka jako prostředník uměleckého vzdělání, Lichtwarkovo specifické pojetí umělce,

recipienta a sběratele. Avšak i celé rozšíření Kunsthalle za Lichtwarkova vedení, celková výstavní činnost a praxe.

V třetím dílu je Lichtwarkova osobnost konfrontována s kulturními proudy této epochy. Je zde traktován pojem kulturního pesimismu, prezentovaný osobnostmi jako Paul de Lagarde, Julius Langbehn, avšak i Richard Wagner a Friedrich Nietzsche. Na pozadí politických a kulturních změn se formoval tento fenomén, kterému práce věnuje samostatnou kapitolu. Lichtwark sám nebyl explicitně kulturním pesimistou, avšak částečně sdílel svébytné názory svých současníků. Akcentoval nezdravou míru specializace v německé společnosti, ve vědě i vzdělání. Na rozdíl od mystického pohledu, který je charakteristický pro Langbehna, nabízí Lichtwark věcné argumenty. Jednu z cest k všeobecné kultivaci společnosti vidí například v podporování diletantských činností, které se pokusil zbavit negativních konotací. Další podkapitola analyzuje právě pojem diletantismu, amatérské činnosti, spíše chápané jako volný projev, kterému Lichtwark věnoval zvláštní pozornost. Proč preferoval právě tento výraz? Je možné se domnívat, že mu zde imponoval přirozený, spontánní účinek. Tento přístup pak dále aktivně podporoval v oblasti amatérské fotografie, nového a slibného média. Lichtwark oceňoval jeho vliv na oblast *technickou i uměleckou* i jeho přínos *národohospodářský*. Fotograf amatér je ve svých počinech mnohem svobodnější, tedy i výkonnější, nemusí brát ohled na výdělek a již proto má k dispozici mnohem širší pole pro experimentování a kreativní vyjádření.

Lichtwarkovy snahy byly brzy reflektovány i na české půdě, kde byly vyhodnoceny a konfrontovány s ostatními názory. Těmto pohledům je věnována zvláštní kapitola. Česká intelektuální elita, zastoupená mimo jiné Otokarem Hostinským, Janem Brantem a především Bohumilem Markalousem, vidí v Lichtwarkově díle nové perspektivy kulturního vzdělání. Právě aspekty přirozeného přístupu ke kultuře, akcentování amatérského projevu jako kulturní hodnoty zde nacházejí odezvu. Parciálně kritický podtext je možné vyčíst z díla Markalouse, který Lichtwarkovi vyčítá příliš agitační pozici. Osobní setkání Lichtwarka s českou kulturou, vyznělo spíše ambivalentně. I tyto kulturní divergence reflektuje moje práce.

Kam směřovaly Lichtwarkovy myšlenky a jaké měly konsekvence? Těmito otázkami se zabývá konečná kapitola této práce. Lichtwark prosazoval nekonvenční náhled nejen na umělecká díla, nýbrž i na každodenní fenomény, šlo mu o prožívání, ne o osvojování si vědeckých faktů. Opozice, brojící proti tomuto konceptu, která se formovala v sedmdesátých letech minulého století, argumentující konkrétními kognitivními znalostmi a diskursivním osvojením tématu, nenašla v průběhu dalších desetiletí

přílišnou odezvu. Naopak, v současnosti je možné vyzorovat tendence navazující přímo na Lichtwarkovo pojetí. Preference osobního vedení k uměleckým dílům, s empatií, avšak bez patosu a populárního balastu, jsou validní, avšak bohužel ještě nedostatečně praktikované. Toto novum, interdisciplinární výuky vycházející z muzeí a dostávající se do škol a univerzit, funguje za předpokladu zpětné vazby. Kooperace, komunikace, interakce všech daných institucí a obohacování jejich výměny jsou stálým procesem, stojícím již tehdy v centru Lichtwarkovy koncepce.

Lichtwarkovo dílo je objemné, sahá od monografií vyjadřujících se k otázkám výtvarného umění, uměleckého řemesla, nového média – fotografie, muzejní pedagogiky, architektury v nejširším pojetí, zahrnující plánování zahrad a parků, památkovou péči či urbanistiku, až po manifesty a korespondenci.

Ve stavu příprav k této práci bylo nezbytné se s Lichtwarkovým dílem obeznámit v úplnosti a co nejvíce se přiblížit kulturní atmosféře v Německu na přelomu 19. a 20. století v konfrontaci s kulturním vakuem v Čechách. Po prostudování spisů primárního i sekundárního charakteru bylo nutné zvážit jejich relevanci a soustředit se na cíl práce, jímž je zobrazit Lichtwarkovo dílo v kontextu české a německé kultury.

První díl práce nese deskriptivní charakter, v druhém díle analyzuji Lichtwarkovo pojetí muzejní kultury na pozadí realizace hamburské Kunsthalle, třetí díl syntetizuje hlavní Lichtwarkovy podněty, ideje a jejich transkripci do současnosti.

Lichtwarkovy ryze pedagogické snahy jsem záměrně vypustila, neleží v centru pozornosti této práce. Tomuto tématu je věnováno několik disertačních prací a jsou podle mého názoru předmětem pedagogického výzkumu. 5)

Tato syntetická monografie však není redukcí, šlo mi zde především o akcentování osobnosti Lichtwarka jako příčného myslitele, aktivně zasahujícího do oblastí, které přesahovaly jeho obor. Pro mne, byť erudicí estetičku, se však jeho osobnost nevyčerpává označením „*praktický estét*“ 6), je mnohem komplexnější, speciální vědy toto téma nemohou dostatečně vyčerpat.

Kulturologie jako mezioborová, zastřešující disciplína je se svým širokým záběrem ideální platformou pro výzkum a pojednání tohoto tématu.

Podporování vlastní kultury, vkusu a vnímání každodenních fenoménů, Lichtwarkovy premisy, jsou dnes aktuální tematikou.

Cílem této práce bylo představit osobnost, která byť zakořeněná v kulturním dusivém klimatu předválečné epochy v Německu, přece jen hleděla do budoucnosti. Jeho vize právě v kulturní oblasti se dnes suverénně integrují do

každodenní praxe. Jeho spisy, odhlížíme-li od dobového jazykového úzu, nesou trvalou platnost. Celým jeho dílem prostupuje snaha o pozdvižení kulturní úrovně, ne radikálním, revolučním způsobem, nýbrž cestou kultivovanou.

Poznámky:

1) LICHTWARK, A. *Vzkříšení uměleckého diletantismu*. Praha: A. Dolenský, 1908. S povolením autora přeložil a úvodem i poznámkami opatřil A. Dolenský.

LICHTWARK, A. *Výcvik nazírání na díla umělecká*. Praha: Dědictví Komenského, 1915. Edice Časové otázky a rozpravy pedagogické; svazek 23. Úvod J. Brant.

LICHTWARK, A. *O kultu květin*. Praha: Laichter, 1916. 3 sešity. Edice Umění a řemesla, kniha 12. Přeložil B. Markalous.

2) Kunsthalle je svěbytný formát výstavní instituce, který vznikl a prosadil se především v německy mluvících zemích. Jedná se o výstavní dům financovaný a spravovaný komunálními institucemi, často ovšem podporovaný ze státních fondů či prostřednictvím donací. Některé Kunsthallen jsou provozovány místním Kunstvereinem. Kunsthallen zpravidla nedisponují vlastními sbírkami, i když existuje více takových, které vlastní kolekce mají. Významnou Kunsthalle s vlastními sbírkami je vedle právě Kunsthalle Hamburg i Kunsthalle Bremen, otevřená už roku 1849 a financovaná Kunstvereinem. Tento model přetrvává do současnosti. Jedinečným, ryze soukromým, projektem byla *Temporäre Kunsthalle* v Berlíně, která stála v letech 2008 – 2010 na berlínském Schlossplatz, místě dočasně uvolněném po demontování *Palast der Republik*.

3) LICHTWARK, A. *Die Seele und das Kunstwerk. Böcklinstudien*. Berlin: Cassirer, 1899. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung, s. 5.

4) LICHTWARK, A. *Die Seele und das Kunstwerk. Böcklinstudien*. Berlin: Cassirer, 1899. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung, s. 53 – 55.

5) Jako příklad je možné uvést:

KALDEWEI, G. *Museumspädagogik und reformpädagogische Bewegung 1900 – 1933: eine historisch-systematische Untersuchung zur Identifikation und Legitimation der Museumspädagogik*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1990.

Disertační práce.

NIEMANN, R. *Le Renouveau culturel et pédagogique à Hamburg de 1886 à 1914 (Alfred Lichtwark et ses Contemporains)*. Paris: Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1989/1990. Disertační práce.

Částečně GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947.

6) PRÄFFCKE, H. *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1986, s. 27.

I. Alfred Lichtwark – Život a dílo

1) Období gründérství a jeho vliv na kulturní klima v Německu druhé poloviny devatenáctého století

Gründerjahre (z německého *gründen* - zakládat) je specifický pojem vztahující se na oblast Německa, potažmo i Rakouska a c. a k. monarchie, mezi léty 1850 – 1914, přičemž definice tohoto časového období varíují. 1) Konjunktura průmyslu a hospodářství započíná již v šedesátých letech, vrcholí v dalším desetiletí, zejména po vítězství Německa v německo-francouzské válce v letech 1870 – 1871 a z něho resultujícího válečného odškodného z francouzské strany ve výši 5 miliard franků. Díky sjednocení Německa roku 1871 vznikl jednotný hospodářský prostor zaštitěný liberální justiční politikou. Industrializace, která nyní probíhá naplno, podstatně mění životní styl, a promítá se do kulturního vývoje země. Mnozí ji pokládají za období hlubokého kulturního úpadku. 2) Jisté je, že kulturu a její podporování v zemi převzala vliv získávající společenská vrstva měšťanů. Šlechta a církve, které byly v minulosti hlavními širiteli vzdělání a obrody, ustupují do pozadí. Stát se do této oblasti vměšuje jen částečně, kultura a její pěstování jsou nadále decentralizovány, nejsou věcí Říše, nýbrž jejích jednotlivých zemí. Z řad akademiků se ozývají protesty proti nedostatku znalostí a kompetencí instancí zodpovědných za kulturní rozvoj země. 3)

Přesto však nelze opomenout i inovační charakter doby. Často je zde přezírán fakt, že si období industrializace kladlo zcela nové estetické cíle, především v oblasti architektury a uměleckého řemesla. Jako příklad originální, nezávislé formy je nutné zmínit *Crystal Palace*, vystavěný pro světovou výstavu v Londýně roku 1851. Sklo, ušlechtilá ocel, železo a beton prodělávají revoluční vývoj a nové technologie a kombinace jako železobeton je úspěšně doplňují. Zavedené energetické zdroje jako uhlí, voda, plyn a nafta jsou obohaceny o umělé zdroje energie: elektřinu a benzín. Možnosti osvětlení a vytápění budov se tím podstatně rozšířily. V období *gründerství* se etablují nová masová média: litografie, fotografie, oceloryt, tisk pomocí rotačních strojů. 4)

I zde se však brzy dostáváme do slepé uličky, neboť nové techniky, materiály a technologie byly z valné většiny využity v historizujícím stylu, ve formách citujících minulá století, mutujících v novogotiku, novorenesanci, novobarok, stavební styly velkoryse uplatňované v městské krajině. V důsledku industrializace a s ní spojeného přílivu populace do metropolí vznikají nové městské čtvrti plně poplatné historismu. Zde se jedná buď o vily pro buržoazii

dostávající se k moci nebo o *“Mietskasernen”*, obdobu dnešních sídlišť, byť v dekorativním hávu. *“Gründerzeitstil”* přetrval i fázi hospodářské stagnace po krachu na burze roku 1873. Stoupající národní sebevědomí krátce po založení německé říše a též nebývalý ekonomický úspěch ve vrcholném období *gründerství* ovlivnily životní styl, obytnou kulturu a cítění obyvatelstva, přičemž se moc získávající střední stav orientoval při přejímání kulturní tradice většinou na elitní dědictví šlechty. Její reprezentativní styl se pak odráží ve všech oblastech, počínaje tím, že továrny se podobají zmenšeným hradním pevnostem a interiéry jsou vybaveny drahými tapisériemi a neskladným inventářem. Na radikální heslo funkcionalismu *„form follows function“* bylo nutné počkat si ještě pár desetiletí. 5)

Gründerství se snaží vyhnout chybám revolučního roku 1848. S novými poznatky a idejemi se pokouší vytyčit novou cestu, byť jen ve prospěch individua. 6) V tomto bodu se shoduje i filosof Friedrich Nietzsche, zpočátku antipod vládních kruhů, s vizemi prvního kancléře, Otto von Bismarcka. Život pro něj znamená vůli k moci, svobodu pro velikány a nesvobodu pro masu, jen aby demokratická *“nivelizace”* nezbavila i veličiny jejich posledního kousku svobody. 7)

Lepší osobnost než Bismarckovu nemohl Nietzsche pro svou teorii nadčlověka získat. Osoba kancléře Otto von Bismarcka je důkazem toho, že jeho filosofická reflexe je založena na reálných kořenech tehdejší kulturně-politické situace.

Bismarckovo období, jak bývá též poslední fáze *gründerství* nazývána, *„dobrý duchovní ročník“*, 8) přineslo celou řadu významných osobností, ke kterým patří i Alfred Lichtwark, kunsthistorik, umělecký pedagog, vychovatel, spoluzakladatel a první ředitel Kunsthalle v Hamburku.

2) Dětství a mládí

Alfred Lichtwark se narodil 14. listopadu roku 1852 v Reitbrooku - Vierlande, blízko Hamburku. 9) Obr. 1), 2), 3).



Obr. 1) Lichtwarkův rodný dům v Reitbrooku



Obr. 2) Lichtwarkův rodný dům v Reitbrooku v květnu 2008



Obr. 3) Pamětní deska na rodném domu Alfreda Lichtwarka v Reitbrookku, květen 2008

Ve třicátých letech zde hospodář Friedrich Carl Lichtwark (1806 – 1869) zakoupil dům s přílehlým mlýnem. Roku 1851 zemřela jeho první žena, s kterou měl čtyři děti. Krátce nato se oženil s Helene Bach (1829 – 1909) 10), s kterou měl taktéž čtyři děti. Alfred byl nejstarším synem z tohoto manželství, nejmladší potomek zemřel již v devíti měsících. Své dětství prožil Alfred do osmi let v Reitbrookku. Z tohoto období však i v jeho početných pozdějších dopisech nenacházíme mnoho informací. 11) Na prostředí, ve kterém vyrůstal, z části upomínají až teprve zprávy z pozdějších let, jako například dopis k jednadvacátým narozeninám, podle tehdejšího práva k plnoletosti, jeho sestry Marianne, zvané Sanni. 12) Jistě se jedná o soukromý, rodinný pohled, avšak již zde lze pozorovat Lichtwarkův nevšední zájem o přírodu, krajinu, flóru a zahradu, motivy, které budou hrát v jeho životě důležitou roli. Nejen v tomto dopise, nýbrž i v další Lichtwarkově korespondenci rodině, je patrný pozorovací talent při líčení každodenních fenoménů, který mu v mnohém otevřel cestu k náhledu a pochopení uměleckých děl. Jejich přímý styl, avšak i lehkost, s jakou líčí své vzpomínky, dojmy a myšlenky, jsou jedním z klíčů k pochopení jeho osobnosti.

Venkovská idyla v Reitbrooku však netrvala dlouho. Lichtwarkův otec byl donucen prodat svůj mlýn. Nepříznivá ekonomická situace po revolučním roce 1848, především zrušení *Mahlzwang* 13), ho k tomu donutily. Kratší dobu se pokusil vydělat si na živobytí pěstováním a prodejem zeleniny, avšak i zde neměl úspěch, zadlužoval se stále víc, což viditelně zasáhlo do rodinné harmonie. Své výčitky svědomí pak stále častěji utápěl v alkoholu. Domek v Reitbrooku se rozhodl prodat, aby splatil četné dluhy a zbytek mu stačil na to, aby si v hamburské přístavní čtvrti St. Pauli zakoupil hostinec, který nazval „*Müllers Verkehr*“. Avšak hostinská živnost jen podpořila jeho alkoholismus. Brzy hostinec prodal a zůstal v domácí péči. Od této doby byla nucena jeho žena, Lichtwarkova matka, finančně zajišťovat rodinu, především tím, že uklízela, vařila a šila v jiných domácnostech.

Tento zjevný nejen sociální, nýbrž i morální sestup musel bezesporu zanechat na citlivému Alfredovi nesmazatelné stopy. O této životní fázi, se však sám téměř nezmiňuje, jakoby se za ni styděl. Je však i pravděpodobné, že tyto prvotní těžké životní zážitky a zkušenosti naopak podnítily jeho ambice, touhu po vzdělání a společenském vzestupu. 14)

Rodina, která bydlela v malém bytě na St. Pauli, však držela i přes všechny nesnáze pevně při sobě. Návštěva školy nebyla v této době pro chudé rodiny samozřejmostí. Státní školy ještě neexistovaly, děti tedy navštěvovaly zpočátku soukromou školu. Avšak poté co se stav Lichtwarkova otce ještě více zhoršil a finanční rezervy docházely, začaly všechny tři děti chodit do *Freischule*, tehdejších školních zařízení pro rodiny bez prostředků. 15)

Zde se o Lichtwarkovi vyjádřil zakladatel a ředitel školy jako o „*čtrnáctiletém, kterého je možné považovat za sedmnáctiletého [...], a kterého nemohu nic jiného naučit*“. 16) O Lichtwarkových pedagogických kvalitách byl přesvědčen natolik, že mu svěřil, když onemocněl jeden z učitelů, jeho třídu na čtvrt roku. Tento ojedinělý experiment se osvědčil natolik, že mu zprvu tamější ředitel doporučil věnovat se učitelskému povolání a po ukončení školy roku 1867 ho angažoval jako asistenta při výuce.

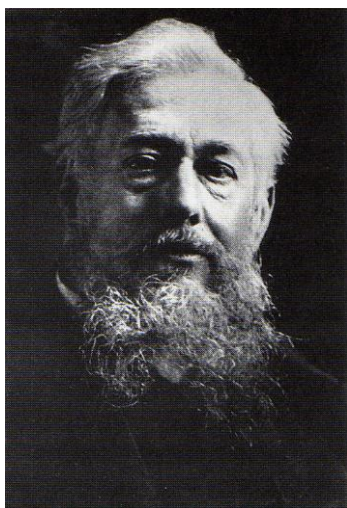
V letech 1867 – 1879 pracoval Lichtwark v různých institucích jako učitel. Čtyři roky navštěvoval večerní vzdělávací kurzy ke zvýšení kvalifikace. Roku 1871 byl oprávněn, po složení státní zkoušky, vést školu základního typu. Paralelně k tomuto vzestupu se pro Lichtwarka mění i rodinná situace. Jeho otec umírá roku 1869, Alfred oficiálně přejímá funkci živitele rodiny, což ho zbavuje branné povinnosti.

Povolání pedagoga ho však plně neuspokojovalo. Intenzivním vlastním studiem, při němž si obstarával literaturu ze státní knihovny, navštěvoval čtenářské kroužky a v tehdejší burzovní budově výstavy hamburského

Kunstverein se autodidakticky snažil rozšířit své vzdělání. Ve dvanácti letech se znovu navrácí do vzdělávacího procesu, jako student renomovaného gymnázia *Christianeum*. Nastupuje do sekundy, avšak po roce z nejasných důvodů odchází. 17) Vše nasvědčuje tomu, že Lichtwark usiloval o jinou než pouze pedagogickou životní dráhu. Povolání učitele zcela přirozeně vyplynulo z jeho velmi raného zaměstnání jako pedagogická výpomoc. Při volbě dalšího studia si však nebyl jistý, má-li se věnovat přírodním vědám, či kunsthistorii, mladé, v této době se teprve formující vědě. Jeho pedagogické schopnosti, které i pozdější generace hodnotily kriticky, uplatnil i ve své budoucí profesi. 18)

3) Lipsko a Berlín

Lichtwark se orientoval vícero směry, přičemž upřednostňoval umění a umělecké řemeslo. Roku 1877 zakládá promovaný jurista Justus Brinckmann (1843 – 1915) Obr. 4) v Hamburku *Museum für Kunst und Gewerbe*, jehož se stává ředitelem. 19)



Obr. 4) Justus Brinckmann. Odhalil Lichtwarkův talent.

Lichtwark se pravidelně zúčastňuje jeho přednášek, týkajících se vývoje tvarů, souvislostí mezi formou a funkcí výrobku, volby materiálu a jeho zpracování závislejícím jak na nejnovějších poznatcích techniky, tak na požadavcích spotřebitele. Tedy témat, která mu jsou později podnětem k podpoře a oživení uměleckého řemesla. Zde postupně dozrává jeho přesvědčení, že povolání učitele na lidové škole brzy ustrne v rutíně, pokud se učitel nebude dále vzdělávat. Podněcen Justusem Brinckmannem se rozhodl pro studium

historie umění, které nejlépe odpovídalo jeho dalším profesním ambicím v muzejní oblasti. Na Brinckmannovo doporučení mu bylo umožněno zapsat se na univerzitu bez maturity, na tzv. „*kleine matrikel*“ (předběžnou imatrikulaci). Rodinný přítel, movitý obchodník Carl Kall, mu zajistil stipendium, které ho po dobu studií zbavilo finančních potíží. Studium započal roku 1880 v Lipsku u profesora Antona Springera (1825 – 1891). 20) Mnohé z tohoto období lze vyčíst z početných dopisů jeho rodině, matce, sestře Marianne a bratru Hansovi. 21) Jako sedmadvacetiletý se dosti vyjímal mezi podstatně mladšími kolegy, především svojí pílí, cílevědomostí a rozhodností. Avšak co Lichtwark postrádal, byly nastudované znalosti, kterými oplývali jeho komilitonové. Tento nemalý deficit ho však příliš neznepokojoval. O jeho zdravém sebevědomí se později vyjadřuje jeho kolega ze studií Richard Muther. 22) Lichtwark se stává opět studentem, nicméně v duchu je přece jen učitelem, bez vynuceného školometství, co se týče pozorování a úsudku, byl mezi svými kolegy vůdčí osobností. Z Mutherových spisů lze vyčíst, jak ho Lichtwark inspiroval v náhledu nejen na studijní látku, nýbrž i na fenomény každodenna. Avšak i Lichtwark se v dopisech rodině netají svými čerstvě nabytými znalostmi. V dopisech matce se zmiňuje o návštěvě jednoho klášterního kostela u Lipska, kdy jeho kolega, byť poučený ze studijních cest po Itálii, nebyl schopen jednotlivé architektonické prvky časově zařadit, a pro Lichtwarka, který trávil většinu času v muzeích a knihovnách, to nebyl problém. 23)

Vedle dějin umění se Lichtwark dále zajímal o filosofii a státní hospodářství. Zde je možné hledat důvody k jeho pozdějšímu nevšednímu zájmu o ekonomické souvislosti.

Profesor A. Springer velmi brzy rozpoznal Lichtwarkův talent. Již po dvou semestrech obdržel tento ambiciózní student od svého profesora úkol zhotovit katalog lipské sbírky ornamentálních rytin. Lichtwark se cítil poctěn tímto úkolem, avšak již v druhém semestru ho profesor Springer, kterému bylo zřejmé, že pro tak nadaného studenta jsou tamní přednášky ztrátou času, doporučil do Berlína. Zdejší *Kunstgewerbemuseum* hledalo na vědecké půdě kompetentní výpomoc. Lichtwark tuto nabídku nadšeně přijal. Zde viděl zpočátku v pozici asistenta, byť špatně placeného, svou velkou profesní šanci. O pronájem se tentokrát nemusel starat, ubytování mu zajistila jeho sestra Marianne, která zde pracovala jako vychovatelka. I zde jsou cenným zdrojem informací jeho četné dopisy rodině do Hamburku. 24)

Do Berlína přichází Lichtwark v době velkých sociálně-politických změn. Ze sídelního města tehdy provinčního pruského státu se, po sjednocení Německa roku 1871, stává hlavní město. Po překonaném *Gründerkrach*

(burzovním krachu) roku 1873, se rozvíjely především finance a průmysl vzestupně, kulturně však Berlín, ve srovnání s ostatními evropskými velkoměsty zaostával. 25) V době Lichtwarkova příchodu je však již možné zaznamenat právě v kulturní oblasti pomalý, avšak jistý vzestup. Hovoří se zde o době klíčení. 26) I přes Lichtwarkův počáteční pesimismus nelze popřít fakt, že se zde obchod s uměním začíná pomalu rozbíhat. Také *Kunstgewerbemuseum*, kde Lichtwark pracoval, rozšiřuje své sbírky užitého umění o exponáty z Japonska a Indie. Též periodika se začala více zabývat kulturou a uměním, jistě i pod vlivem zainteresovaných občanů, kteří kromě ekonomie a politiky postupně odhalovali nové pole svého zájmu.

V dopisech rodině se zmiňuje o práci, která ho stále více uspokojuje, zde se učí nejen každý den, nýbrž každou hodinu. Na berlínské univerzitě se sice přihlásil na některé přednášky, avšak muzejní práce ho natolik zaneprázdnila, že mu na řádné studium nezbýval čas. Nejen činnost v muzeu, nýbrž i další nová aktivita, žurnalismus, ho pohltily. Pravidelně přispívá články z kulturního života v Berlíně do tamějších periodik. 27) Na jeho žurnalistický a později literární vývoj měl nemalý vliv ředitel *Kunstgewerbemuseum* Julius Lessing. 28) Obr 5) Právě on ho orientoval k psaní článků a volných textů, opatřil mu kontakt k liberálním novinám *Die Gegenwart* a *National-Zeitung*, seznámil ho s příslušnými redaktory, diskutoval s ním jeho první články a přispíval mu radou. Lichtwark přistupoval k tomuto úkolu s notnou dávkou sebevědomí. Přesto, že mu chyběla metodická příprava, psal téměř o všem, co tehdejší berlínský kulturní život nabízel. O výstavách malířů Maxe Klingera, Alfreda Böcklina či Carla Blechena, o problémech kolorované plastiky, o současné architektuře, o indickém a japonském umění, o uměleckém publiku. Ve svých statích vystupoval spíše jako referent, než jako recenzent. Pro britkou kritiku neměl ani později pochopení. Chtěl spíše informovat, než posuzovat, či dokonce odsuzovat. Tento literární styl, srozumitelný i širšímu publiku, mu přinesl oblibu nejen čtenářů, nýbrž i redaktorů. 29) Lichtwarkovi, který byl zvyklý žít velmi skromně, již z toho důvodu, že část svého platu předával na živobytí své matce, přinesla žurnalistická činnost vítaný vedlejší výdělek, který mu dovolil viditelně zlepšit jeho životní standard. Z pronajatého pokoje se stěhuje do vlastního bytu ve čtvrti *Tiergarten*. Zde se obklopuje stylovým nábytkem, litografiemi známých umělců, nechává vázat knihy podle svých vlastních návrhů a zhotovovat si obleky na míru, svým hostům servíruje nápoje z vybraných servisů. Estetika každodenna se pro něj stává velmi důležitou. 30)

Lichtwark, pravidelně navštěvující Lessingovy přednášky, se pokládal za jeho žáka. K Lessingově kruhu přátel patřily významné osobnosti: Richard

Schöne, generální ředitel Královských muzeí, Wilhelm Bode, v té době ředitel oddělení křesťanského umění v berlínské *Gemäldegalerie*, jejíž asistenti byli mimo jiné Hugo von Tschudi a Waldemar von Seidlitz, činní především v *Kupferstichkabinettu*. Lessing byl s prací Lichtwarka jako svého asistenta velmi spokojen a jmenoval ho roku 1884 vedoucím knihovníkem muzejní bibliotéky. Pro Lichtwarka to byl významný krok v jeho profesní dráze.

I přes intenzivní vědeckou práci přijímá pravidelně pozvání na četné slavnosti berlínské společnosti. Zpočátku je překvapen a fascinován berlínskou velkorysostí. Rodině do Hamburku píše: „... *nezvykle na mne působila slavnostní tabule. Každému hostovi příslušelo osm stříbrných vidliček a nožů, k tomu ještě tři stříbrné lžice jedna na polévku a zbývající na kompot a zmrzlinu.*“ 31) Do jisté doby spojuje své profesní ambice se společenským vzestupem, ke kterému recepcí, večery a bály bezpochyby patří. Zde by bylo možné očekávat, odpovídal tomu i Lichtwarkův věk, že se tento jinak ve všech oblastech ambiciózní člověk, bude snažit o navázání známosti, popřípadě založení rodiny. Lichtwark sice nadšeně popisuje své úspěchy jako vynikající tanečník, jako průvodce sbírkami muzea určených pro skupinu zainteresovaných mladých dam, avšak nikde v jeho četných spisech, dopisech rodině i dopisech kolegům nenacházíme sebemenší poukaz k tomu, že by ho některá z žen více přitahovala. Spekulovat o jeho skryté homosexualitě by však také nebylo podloženo fakty. Spíše jeho plné oddání vědě vysvětlují tento zdrženlivý postoj. Proto se také velmi brzy nasytil lákavými společenskými pozvánkami: *“když člověk otevře oči, vidí, jak je tato společnost nekonečně nudná. [...] Pro mne je téměř nepochopitelné, proč se tolik času promrhá ve jménu takovéto pospolitosti”*. Již z toho důvodu odmítá prakticky všechny pozvánky, s výjimkou těch, které přicházejí z úzkého kruhu přátel a známých. *„Setkávám se jen s těmi, které mám obzvláště rád. Na vše ostatní mi nezbývá čas.“* 32)

Dalším přínosem pro něj bylo přátelství s významnými umělci jeho doby, jako byli Hermann Prell, Max Klinger, Hans von Marées, Adolf Menzel, Arnold Böcklin a později Max Liebermann, se kterými udržoval spojení i po berlínské periodě.

Avšak nejen osobnosti, nýbrž umělecká díla sama o sobě mu byla významným učitelem. Již v Lipsku seděl hodiny v tamější sbírce kabinetu mědirytin, kde získal lepší přehled o historii malířství, než by mu mohla přinést jakákoli přednáška. I jako pomocný vědecký pracovník v Berlíně se ponořil do jednotlivých částí sbírky, určených pro novou budovu *Kunstgewerbemuseum*. Jejich třídění patřilo k Lichtwarkovým hlavním úkolům, avšak prvotně byl pověřen klasifikací ornamentálních rytin, jejichž

počet vzrostl právě po zakoupení francouzské sbírky *Destailleur*. Lichtwarka již jako mladého učitele zajímal ornament na dveřích, kachlíkách a kováních. Z Hamburku, od J. Brinckmanna, který sám vlastnil kvalitní sbírku ornamentálních rytin, byl na toto téma upozorněn a začal se mu intenzivně věnovat. Berlínské *Kunstgewerbemuseum*, podobně jako jeho hamburský pandán, nebylo ve srovnání s ostatními muzei „zaprášenu institucí“. J. Lessing nechtěl jen sbírat, nýbrž současně i kultivovat vkus publika a umělecké řemeslníky podněcovat ke kvalitní produkci. Tomuto účelu sloužila především kolekce ornamentálních rytin. Stav sbírky, která v dané době představovala pro muzeum tohoto druhu enormní hodnotu, byl kromě jiného též nepostradatelným zdrojem inspirací pro zlatníky, truhláře a ostatní umělecké řemeslníky.

Lichtwark, již léta se zabývající tímto tématem, začal své poznatky zpracovávat do knižní publikace. Jeho zájem se upínal směrem k ornamentu období rané renesance. Zde analyzuje vývoj ornamentální tvorby u *Kleinmeister*, tedy mistrů zabývajících se menším formátem a miniaturou. 33) S akribií popisuje členy norimberské a vestfálské skupiny, kterou srovnává s tvorbou holandských rytců specializovaných na ornamentální ztvárnění monogramů na počátku 16. století. Práce je názorně doplněna vyobrazeními popsanych předmětů, jako rytin na pohárech, vázách, přiborech, sponách, žezlech, klepadlech apod. Zpracovaný manuskript pod názvem *Die Kleinmeister als Ornamentalisten* dodal jako disertační práci roku 1885 na lipskou universitu svému profesorovi A. Springerovi. 34) Práce byla pozitivně ohodnocena, dokonce se profesor Springer vyslovil pro zproštění Lichtwarka jakékoli ústní zkoušky, jelikož jeho práce byla excelentní. Získání akademického titulu tohoto druhu v třiatřiceti letech nebylo zdaleka samozřejmostí. Tento akademický vzestup byl možný jednak proto, že akademické studium bylo v této době jinak strukturováno a provozováno, avšak také proto, že Lichtwark vynikal schopností převzít i komplikovaná, obtížná témata a zpracovat je do patřičné formy. 35)

Lichtwarkova precizně odvedená práce mu obsahově i metodicky otevřela cestu k dalšímu vědeckému výzkumu. Při předběžném studiu v královském *Kupferstichkabinettu* narazil na mědirytiny a lepty Martina Schongauera, Albrechta Dürera a Rembrandta van Rijn. V dopisech rodině popisuje své nadšení z tohoto objevu, přičemž se v prvních dnech věnuje jen Rembrandtovi. Zde, v *Kupferstichkabinettu* nacházel i mnoho grafiky, jak mědirytin, tak dřevorytů a litografií, avšak i fotografií kopírujících staré mistry. Podle jeho zjištění však na napodobení leptů Rembrandta nebo rytin Dürera nikdo nepomyslel. Za pomoci techniky heliogravury by podle

Lichtwarkova návrhu bylo možné reprodukovat věrné faksimile. Tuto ideu brzy realizoval ve spolupráci se svým kolegou J. Janitschem. 36)

Díky vlivu svého dalšího kolegy, hraběte Dohmeho, který spravoval soukromou knihovnu německého císaře, se Lichtwark dostal ke královským privátním sbírkám i ostatním sbírkám soukromým. 37) K tomu přicházejí výstavy u Fritze Gurlitta, který prezentoval tehdejší avantgardu, symbolisty Arnolda Böcklina, Fritze von Uhde, Eduarda Hildebrandta, Artura Volkmana a Maxe Liebermanna a francouzských impresionistů, ke kterým se upíná Lichtwarkův obzvláštní zájem. Zde se jedná o zcela nový pohled na výtvarné umění, které bezprostředně reaguje na převládající realistickou akademickou produkci a všeobecně akceptovaný naturalistický projev ve výtvarném umění. O švýcarském umělci Böcklinovi, který ho fascinoval a zároveň iritoval svou interpretací mytologických scén, píše Lichtwark takto:

„Zpočátku jsme ho nechápali, cítili jsme se být zraněni silou jeho koloritu, na který jsme nebyli zvyklí, a odmítali jsme ho [...] poté však jsme se naučili znovu poznávat věci, které v určitém věku už nebereme v potaz, respektive jsou pro nás zakázané: louku na jaře, modré nebe po dešti, tmavomodrou vodu. A nakonec jsme ho plně přijali.“ 38)

Podobně se Lichtwark vyrovnával i s dílem berlínského impresionisty Maxe Liebermanna. Zpočátku se stavěl bezradně k tomuto zcela novému uměleckému výrazu, avšak v žádném případě ho nezatracoval jako mnozí umělečtí kritikové této doby, nýbrž byl vůči němu otevřený. Z prvotní zdrženlivosti se vyvinula sympatie a přátelství, které přetrvalo až do Lichtwarkovy smrti. V jednom z posledních dopisů Liebermannovi píše Lichtwark: *„... pakliže by měl nastat konec, chtěl bych Vám a Vaší rodině říci, že pokládám naše přátelství za jedno z nejskvostnějších, co jsem kdy zažil.“ 39)*

Na tomto místě je možné zhodnotit Lichtwarkův pobyt v obou kulturně významných městech. Lipsko pro něj znamenalo důležitou životní zastávku, především co se týče univerzitní práce, avšak v Berlíně, hlavním městě mladé německé říše, našel svůj životní styl, toto město mu dalo možnost rozvinout jeho nadání a šanci prosadit se. Lichtwark, jehož vzdělání zcela neodpovídalo tehdejšímu měřítkům, se této šance rezolutně chopil. V době, kdy byl povolán do Hamburku, nebyl uměnovědcem v tradičním slova smyslu, avšak vhodným a žádaným kandidátem.

4) Lichtwarkova žurnalistická činnost

Lichtwarkovy žurnalistické aktivity je možné zhodnotit jako autodidaktickou, důležitou část jeho budoucí kariéry. Z tohoto důvodu je jí v této práci věnovaná vlastní kapitola. Prvním a hlavním mentorem v žurnalistickém povolání mu byl Justus Brinckman 40), ředitel hamburského *Museum für Kunst und Gewerbe*. Obr. 5) „Ten, kdo byl v dnešním, moderním světě povolán provozovat vůdčí a podnětnou činnost, se těžko obejde bez žurnalistického vyškolení [...], které mimo jiné nutí k rozhodnému postoji a hbitému formulování názoru a úsudku.” 41)



Obr. 5) Julius Lessing podporoval svého mladého asistenta Alfreda Lichtwarka.

Z analýzy Lichtwarkových článků pro periodika dané doby je zřejmé, že ho tato činnost myšlenkově zásadně stimulovala pro jeho budoucí funkci ředitele hamburské Kunsthalle. Zejména ve svých prvotních člancích se často obrací ke svým velkým vzorům, kteří mu poskytují inspiraci a podněcují ho v jeho další práci. Vedle Justuse Brinckmanna se jedná o ředitele berlínského *Kunstgewerbemuseum* Julia Lessinga, avšak i o architekta Gottfrieda Sempera, z jejichž děl s oblibou cituje. Styl definuje Semper jako „*naprostý soulad uměleckého projevu s dobou jeho vzniku, se všemi předpoklady a okolnostmi jej formujícími*“. K těmto předpokladům patří primární účel předmětu, potažmo i jeho budoucí užití. Z těchto paradigmat vyplyne forma, která je nadále ovlivněna materiálem a jeho zpracováním. 42) Zde se jedná o racionální estetické hledisko, které ve svém pragmatismu ovlivnilo další generace.

Vedle stylových parametrů se pro Lichtwarka v této době otevírala další oblast na poli umělecké výchovy. Ve svých statích z berlínského období zveřejněných v novinách *National-Zeitung* a *Die Gegenwart* se intenzívně věnuje základním otázkám umělecké výchovy, působení muzeí v tomto směru, oživení uměleckého řemesla a potažmo i spolupráce státu v této oblasti. 43) Částečně se Lichtwark ve svých prvních statích zabývá i nezanedbatelnou úlohou umělecké výuky na školách. Jako jeden ze vzorových příkladů udává učební metody berlínské *Handwerkerschule*, která zrušila zastaralý systém kopírování podle předloh a zavedla volné zobrazování a modelování. Tento způsob výuky doporučuje i pro obecné školy. Kreslení by mělo být zahrnuto do učebního plánu hned od prvního roku výuky, taktéž ruční práce u dívek. Důležitá je i aprobace učitelů v oblasti výchovy k umění. „*Rukama učitelů procházejí budoucí generace. A když se škola rozhodne odhodit veškerý vědecký balast, pak se jí třeba otevře prostor pro vlastní umělecký názor. Pro umění nadchnutý učitel je schopen ve správném okamžiku vzbudit v žákovi touhu a zvědavost ...*“ 44)

Avšak nejen adolescenty, nýbrž i dospělé zainteresované publikum chce Lichtwark školit ve věci umění. Jmenovitě mu záleží na vzdělání kupce, jehož vůli, vkusu a zálibám umělecká produkce podléhá. Později se vrací v programovém spisu *Drei Programme* k tomuto tématu, zmiňuje osobitý a sebevědomý úsudek Angličanů a Francouzů a nemotornost Němců v tomto směru. 45) Již z tohoto důvodu vítá každou příležitost vedoucí k povznesení vkusu německého publika. Podle Lichtwarka je nejúčinnější diletantský (tedy nezávislý) přístup k umění. Zde je připravena půda pro vyšší výkony. Zde nachází umělec žádanou odezvu a v mnohém pak podává lepší výkon. V novinách *Die Gegenwart* uveřejňuje články jako například ke komerčně

orientované výstavě levného nábytku, která měla v zájemci vzbudit dojem solidnosti, či o tehdejší módním zájmu o orientální koberce, skrze jejichž barevnost měl být oživen a vzdělán vkus. Lichtwark však navrhuje potenciálnímu kupci, aby si sám sestavil vzory a barvy pro svůj koberec. 46) Kupce by měl klást na umělce své požadavky, avšak v žádném případě by se nemělo jednat o obruče a otrockou práci, spíše o podněcující myšlenky, které se v další fázi vzniku díla vzájemně oplodňují. Tento ideální stav však i Lichtwark ve svých článcích relativizuje:

„Nyní je třeba vidět, k čemu dochází, když se objednavatel důkladně zaobírá díly, která nechává zhotovit; když nejprve formuluje svá přání, když poté rozpracovává návrhy, navrhuje, co se mu nelíbí, ideje vhodné k realizaci společně s tvůrcem vypracovává; když pak sleduje tvorbu, nechává si vyhotovit zkušební ukázky, kde ještě pochybuje o efektu; když sobě nedopřeje oddechu a klidu a vyhotovujícímu prominutí, dokud věc není tak dobrá, jak je jí za daných okolností vůbec možno dosáhnout. Co se při tom sám naučí a jak stupňuje možnosti zhotovovatele! – Vkus a úsudek, které jsou u nás i v samotných uměleckých kruzích nanejvýš vzácné, se utvářejí pouze na základě takovéto spolupráce.“ 47)

Podobně jako o kupci, se Lichtwark vyjadřuje o sběrateli, tedy o milovníku umění. Ačkoli byly soukromé sbírky v kruzích středního stavu tehdy vzácností, přece jen zde Lichtwark vystopoval zálibu v germánském, holandském umění a v nové umělecké produkci. Obojí vidí jako příznivou změnu v uměleckém vývoji.

I jednotlivé výtvarné žánry prodělávaly zřejmý obrat, o kterém se Lichtwark ve svých statích zmiňuje. Pozdní romantismus s tendencí k vyprávění a idealizaci působil „*sladkobolně a zvětrale*“. Jistá změna, jak Lichtwark analyzuje, přichází s ústupem historického obrazu a příklonem k portrétu a krajině.

„Oba jsou živým pramenem pro moderní umění. Především u krajinné malby je znatelná tato proměna. Již nepůsobí heroicky a romanticky. Upřednostňována je přece jen rodná země, přičemž zde bylo překonáno konvenční ztvárnění listnáčů a nevýrazné pojetí jehličnanů, avšak i sytý kolorit, který vystřídala světlá, svěží barva.“ 48)

Lichtwark je zastáncem nové realistické malby, malby v plenéru, vycházející z podrobného studia přírody, s tím, že je přesvědčen, že kvalita se dostaví tehdy, když umělec neúmyslně zobrazí to, co viděl. „*Za rozhodčího tu všude platila pouze příroda, nikoli něčí autorita. Všechna tato nevýslovná úsilí*

však byla odměněna i ohromným pokrokem ve vlastní výchově.”49) Krajinomalba a zátiší se zdály Lichtwarkovi nejvhodnějším žánrem ke zostření smyslu pro barevnost. Studium přírody a současného dění vedl k věcnému pojetí i co se týče obsahu. Realistický výraz, ke kterému Lichtwark inklinoval, však měl své hranice. Jakékoli přehánění v senzacích a šokujících naturalistických scénách rigorózně odmítal. 50)

Další známku změny v uměleckém dění viděl Lichtwark v obrodě techniky a jejím novém využití. V žádném případě se nejedná o zastaralé médium, spíše přístup otevírající zcela nové možnosti pro umění. Jako lept či akvatinta, které kupříkladu Max Klinger a Stauffer-Bern nepraktikovali podle předloh, nýbrž podle bezprostředního studia přírody. 51)

S umělci Klingerem a Stauffer-Bernem spojovalo Lichtwarka věrné přátelství, chodil s nimi na promenády, hrát kuželky, vyznal se v jejich aktuální produkci. Zcela jiný byl jeho vztah k Adolfu Menzelovi. Vždy, když Menzel zavítal do uměleckoprůmyslového muzea, či se s ním Lichtwark setkal na jedné z vernisáží, jednalo se o vzájemně plodné shledání. S respektem vstřebával Lichtwark Menzelovy poznámky a úsudky. Podobně jako u Arnolda Böcklina, který v osmdesátých letech též pobýval v Berlíně. Po večerech se u Menzela scházela společnost mladých umělců a jeho příznivců, mezi nimi i Lichtwark, který obdivoval jeho pohotový a precizní názor. 52) Ovšem nejvíce se poučil z Böcklinových obrazů. „V podstatě se jedná vždy o stejné téma, vylíčení krajinné nálady, kterou tento umělec zpracoval s neuvěřitelnou intenzitou, že mu běžné prostředky ztvárnění krajiny nepostačují.“ 53) Zde je možné si vysvětlit i časté zakomponování bájných postav, které umístil do krajiny, avšak i výraznou barvu, kterou použil. Arnold Böcklin mu viditelně ozřejmil přírodu v jiné dimenzi, než ji znal z přírodovědné literatury. Obr. 6)



Obr. 6) Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, 1883. Třetí verze tohoto obrazu

Méně se Lichtwark vyjadřuje k umělcům, které přece jen později zahrnuje i do výstavních aktivit hamburské Kunsthalle jako Thomu, Maréese, Hildebrandta a Volkmana. Přestože oceňoval jejich exaktní studium a svérázný rukopis, nedovoloval si je srovnávat se silnými individualitami a jejich „*bystrým pohledem a smyslem pro charakteristické*“, jak je nacházel u Menzela, Böcklina a Klingera. 54)

Ambivalentně se Lichtwark vyslovuje k podnětům přicházejícím z Anglie.

„... svérázné je anglické umění, které již přes sto let přináší ty nejdůležitější podněty. Avšak nepřímou cestou, která na evropském kontinentu nebyla zřetelná. Angličtí umělci nikdy netvořili pro export [...] Anglie je bohatá natolik, aby si výtobytky svého umění ponechala sama pro sebe [...] co Angličanům doposud chybí, je jistý druh univerzálního génia. [...] a to nejen v malířství, ale i v hudbě.“ 55)

Zpočátku bezradně se stavěl Lichtwark k francouzským impresionistům. 56) Brzy se dopracoval k jistému, byť nerozhodnému úsudku. Podle jeho názoru se snaží impresionisté, tvořící částečně v plenéru, v přírodě, rozcházející se s jakoukoli uměleckou tradicí, uchopit umění nově. Zkoušejí malovat s vědomým přeháněním,

„... tak jak svět vidí kupříkladu slepec s vrozenou oční vadou, kterému operace navrátila zrak – při snažení je možné začít od počátku, nikoli se však vracet

zpátky. Drží se [impresionismus] imprese, dojmu, který přejímá oko, jež zde nahlíží, aniž by pozorovalo jednotlivosti, odtud také jejich jméno. Jakmile se oko chystá fixovat jistou jednotlivost, pouhý dojem ustává, započíná zkoumání, v jehož výsledku hraje naše vzpomínka na dříve pozorované velkou roli. Tak málo užívají impresionisté pro své náměty tohoto druhu pozorování, tak málo si divák smí jejich obrazy prohlížet podle starého způsobu. Měl by uvyknout tomu, že z obrazu získá vždy jen celkový dojem a že jednotlivostem nechce vůbec věnovat pozornost. Jaký to však má význam, že díla jako Manetova kytice nebo Pissarrový krajiny působí neobyčejně skutečně, když je člověk pozoruje tímto způsobem? Oko to nevydrží dlouho, nýbrž dožaduje se tam, kde je mu celek příjemný, přechodu k detailu.“ 57)

Dnes bychom mohli mluvit, podpořeni poznatky z neurofyzologie, sociální psychologie a uměnovědy, o vyspělosti impresionistů s jejich ve své době revoluční uměleckou vizí a nevyspělosti našeho vnímání, okleštěného biologickou konstantou a sociální konvencí.

Impresionistické tendence se objevovaly již mnohem dříve před oficiálním ustanovením tohoto pojmu odvolávajícího se na obraz Clauda Moneta *Impression, soleil levant* z roku 1872. V Nizozemsku to byl především Frans Hals, ve Francii Jean-Honoré Fragonard, v Anglii William Turner. Pohyb a atmosféra okamžiku, byli těmito umělci důležitější než idealizovaný obsah a konstrukce. Z kunsthistorického pohledu je však kolébkou tohoto hnutí právě Francie koncem devatenáctého století.

Němečtí impresionisté byli toho času poměrně neznámí. Přesto se již Lichtwark v této době zmiňuje o Maxu Liebermannovi, kterého porovnává s Fritzem von Uhde, jehož obrazy několikrát zmínil ve svých statích, aniž by s jejich výrazem sympatizoval. Formálně i tématicky se stavěl do pozice britského kritika: „...Viděl, že světelná atmosféra a podoba matérie je uchopena s velkou pravdivostí. [...] avšak v případě jiných obrazů soudil, že se Uhde ve své do krajnosti hnané světelné malbě dostává daleko mimo cíl ...“ Pouští se například do tvrdé kritiky kompozice jednoho z Uhdeho obrazů, ve kterém umělec umístil Krista mezi prostý lid. Lichtwark se ptá, zda tím má být dosaženo dojmu úžasu či pochybností, a zda v současném světě religiózní tematika dokáže oslovit. „Budou snad někde v moderním světě pocity souhlasit nábožensky?“ 58)

Literatuře a hudbě se Lichtwark věnoval skrovně. Pravděpodobně protože se sám nepovažoval za odborníka v těchto uměleckých disciplínách a dále sledoval pověst znalce v oblasti výtvarného umění. Z jeho soukromé korespondence vyznívá, že se spíše než domácí, zabýval zahraniční literaturou, konkrétně francouzskou. Zde je možné vyslovit domněnku, že

Lichtwark všechny své aktivity pojímal jako sebevzdělání, v případě francouzské literatury to byl lingvistický důvod. Zde ho fascinoval „*nesrovnatelný duchovní trénink, který se odráží ve všech úkonech, především v práci s jazykem, k čemuž přichází krása a průhlednost myšlenek a forem.*“ 59) O svém příteli umělci M. Klingerovi píše Lichtwark: „*Oceňuje Flauberta, Zolu znal velmi dobře a byl jedním z prvních v Berlíně, kteří uznávali Maupassanta.* 60)

Do divadlo zavítal Lichtwark jen tehdy, když ho navštívili přátelé ze zahraničí. Operu a koncertní představení však navštěvoval častěji. Richarda Wagnera si příliš necenil, spíše se věnoval starším mistrům, jako jsou Handel, Beethoven a především Bach, avšak i romantickému pojetí hudby Roberta Schumanna.

Obzvláštní zájem pak věnoval architektuře. I když nepatřila k jeho profesnímu odvětví, přece o ní ve svých statích fundovaně pojednává. Ostře kritizoval všeobecně převládající neoklasicistický styl, čerpající z antického dědictví. Řecký chrám byl stavěn za zcela jiných klimatických podmínek a životních forem než jaké známe dnes. Jejich přesun do druhé poloviny 19. století vidí Lichtwark jako fatální chybu.

„Tak byl u nás klasicismus od počátku založen na surogátu. Tragicky se nás dotýká rozpor mezi koncepcí a prostředky Schinkelova divadla s jemnými rozpraskanými a oddrolujícími se cementovými kvádry. Avšak čím se ve štuce, cementu a v barvou kamene natřených zinkových sloupech, zinkových hlavicích a ornamentech prohřešují Schinkelovi nástupci, to nám dnes připadá formální či nás svou strojenou povýšeností naplňuje nelibostí a rozhořčením.“ 61)

Avšak i přes tuto počáteční nevoli vůči neoklasicismu využívá Lichtwark později, již jako ředitel hamburské Kunsthalle, částečně jeho tvarosloví. Přesto je ještě v Berlíně přesvědčen o jeho nevhodnosti: „*Jako výraz našich potřeb se klasicismus absolutně nehodí, jen gotika a renesance jsou schopné přizpůsobit se modernímu životu.*“ 62) Zde je zřejmé, že Lichtwark usiloval nejen o zlepšení výstavních poměrů, nýbrž i o zlepšení životního stylu. Jako zkušební pole mohou sloužit podle jeho názoru efemérní stavby určené pro výstavy, recepce a slavnostní příležitosti. 63) Zajímavá zde byla otázka osvětlení výstavních prostor. Již tehdy radil užívat postranní světlo z doporučené výšky, namísto plošně spadajícího horního, popřípadě střešního osvětlení. 64)

Od čistě architektonické rétoriky se Lichtwark již ve svých prvních statích dostává k reálným otázkám, jako byly státní objednávky. Jedním z nejdůležitějších zadavatelů monumentálních staveb je pro něj stát se svými

finančními možnostmi, které by měl využít i v oblasti volného umění. Výdaje do umělecké oblasti nepřijdou vniveč. Odhlížeje od obecného významu umělecké produkce, je nutné patřičně ocenit i vysoký etický vliv, které jsou daná díla schopná zprostředkovat. Bohužel, však pruský stát nefinancuje primárně „opravdová“ tedy kvalitní umělecká díla, spíše podporuje umělecké vzdělání na akademiích. „*Kdyby jen akademie byly schopné produkovat takovýto umělecký rozkvět, pak by u nás panoval ideální stav. Je tomu spíše naopak, zde je vychováván nadbytek průměrných talentů, kteří se domýšlivě straní svého okolí. A tak se umění izoluje ke škodě ostatních příbuzných úsilí a ke škodě své vlastní.*“ 65) Zde Lichtwark otevřeně kritizuje aseptickou akademickou výuku, která nehledá, ani se nesnaží hledat, inspiraci v reálném životě.

Obrodu si Lichtwark sliboval i v oblasti životního stylu. O současném interiéru se vyjadřuje v tomto smyslu:

„... ještě dnes je nábytek přehlcen zbytečnou a nevhodnou dekorací, nové účelné formy chybí, tak jako například u pohovky, která má vlastně plnit dva konkrétní účely: na jedné straně to má být čestné místo pro vybrané hosty, na druhé straně místo k odpočinku [...] Dosud visely na stěnách bezbarvé mědirytiny, dosud platilo, že každý si vybaví svůj dům sám podle svých finančních možností. Avšak současné dění svědčí o jistém obratu. Umělecké řemeslo již nepřejímá bezmyšlenkově tradiční formy, nýbrž pokouší se je nově zpracovat za cíleného studia přírody. S orientálním kobercem, majolikou a fajáns se do našich obydlí opět navrácí barva ...“ 66)

Alfred Lichtwark psal s lehkostí a rychle, zprávy o navštívených výstavách sepisoval často bezprostředně po jejich zhlédnutí přímo v redakci časopisů. Svoje příspěvky zveřejňoval zpočátku anonymně a později signované zkratkou -k, neboť měl pochybnosti o tom, zda by žurnalistické aktivity nemohly uškodit jeho vědecké reputaci. Jeho fejetony a zprávy z uměleckého světa však vynikají novou, lepší úrovní a Lichtwarkovo autorství je brzy rozpoznáno.

Lichtwarkovu žurnalistickou činnost doplňovaly veřejné přednášky a provádění berlínským *Kunstgewerbemuseum*, i kurzy, které vedl v rámci aktivit muzea pro žáky a učitele. Navíc přednášel též v uměleckých a uměleckořemeslných spolcích. O obsahu těchto přednášek se mnoho nedovídáme, zde chybí prameny, avšak o jejich rezonanci vypovídají Lichtwarkovy dopisy rodině. Striktně zachovává věcnost přednášek, se přece jen obrací ke svému posluchači, jeho otázkám a potřebám, které ho v mnoha případech dále inspirovaly, jak sděluje v těchto dopisech. 67) Vedle přednášek pro vyspělé publikum se s obzvláštním zájmem obracel i na děti a

mládež. Ať již v rodině Bodenstedt, kde pracovala jeho sestra jako vychovatelka, či v rodinách svých spolupracovníků z muzea. 68)

Přestože se nedochovala celá korespondence z této doby, ani všechny zveřejněné statě ve zmíněných periodikách, je možné Lichtwarkův pobyt v Berlíně označit jako období rašení, ze kterého se odvíjely jeho další ideje hlavně v oblasti uměleckého vzdělání a výchovy, koncepce vedení muzejní instituce, práce s umělci a uměleckým publikem. Jeho přítel Muther píše: „... *Lichtwark postavil základy, na kterých staví dnešní umělecká kritika.*“ 69) Své schopnosti na poli umělecké kritiky a pedagogiky však Lichtwark mohl plně rozvinout až po přesídlení do Hamburku. Své nejvýznamnější časopisecké články a stati zde později vydal ve dvou svazcích pod titulem *Studien*. 70)

5) Návrat do Hamburku

Roku 1886 byl Lichtwark povolán zpátky do rodného Hamburku. 71) Inspektor Christian Meyer, úředník, který byl pověřen správou města a spravoval tedy i hamburskou Kunsthalle, zemřel. Jeho následník měl však nejen spravovat, nýbrž vést a řídit tuto instituci. Již z tohoto důvodu bylo nutné najít kvalifikovanou, kompetentní osobu. Alfred Lichtwark, který platil i za hranicemi města za kompetentní osobu s vůdčími schopnostmi a navíc pracovním elánem, odpovídajícím jeho věku, se senátu jevil ideálním pro tuto funkci.

Na požádání senátu vyhotovil memorandum, kde zveřejnil své představy o reorganizaci muzea: jeho argumenty přesvědčily. Lichtwark byl i z doporučení vysokého kulturního úředníka v Berlíně, žádaným kandidátem. Avšak on sám nechtěl přijmout toto místo za každou cenu, nýbrž si kladl podmínky. „*Když bych měl odejít do Hamburku, musela by mi být zaručena plná svoboda, Kunsthalle by musela mít vyučovací aparát. Já bych měl každým rokem navštívit Paříž, Londýn, s jejich velkými podněty, a musel bych být přesně obeznámen s poměry v Düsseldorfu, Mnichově, Berlíně.*“ Jeho představy o finanční odměně byly též velmi konkrétní. „*Představuji si M 4500 stálého platu, v budoucích letech bych mohl se svými přednáškami dosáhnout více než M 2000. Moje literární příjmy budou zrovna stoupat. Pak pochopíte, že abych v Hamburku nastoupil, musím požadovat plat od M 8 – 10 000. Mezi námi, za takové místo to není mnoho.*“ 72)

5.1) Město Hamburk v druhé polovině 19. století

Kulturní a hospodářská situace v Hamburku se odlišovala od situace v ostatních městech, včetně Berlína. Hlavní roli zde hraje hospodářství. Roku 1867 je Hamburk přijat do *Severoněmeckého spolku* (73), a tím donucen na jedné straně vzdát se z valné většiny své nezávislosti, na druhé straně se pro něj otevřely nové ekonomické možnosti. Sjednocení Německa roku 1871 a přechod od volného obchodu k ochrannému clu a dále roku 1888 napojení na *Deutsche Zollverein* velkou měrou přispěly k jeho dalšímu rozvoji. Podobně jako v ostatních městech zde vzrůstá počet obyvatelstva. Roku 1850 krátce před Lichtwarkovým narozením čítá město 215 000 obyvatel, roku 1890 je to již 623 000. Epidemie cholery v roce 1892 si však vyžádala přes 9000 obětí na životech.

Velkou posilou pro město je i jeho přístav, největší v Německu. Od poloviny devatenáctého století začíná éra parníků, jejich expanze si vyžaduje stále větší prostor. Přístav se tedy enormně rozrůstá. Paralelně s tímto vývojem vzrůstá průmysl.

Avšak převaha technokratického, ekonomického myšlení do jisté míry poškodila kulturní potenciál města.

Rigorózně se město Hamburk vzdává v letech 1800 – 1840 započaté stavby dómu a dalších pěti kostelů. Lichtwarkův následovník ve funkci ředitele Kunsthalle, Gustav Pauli píše roku 1912 v jednom ze svých článků pod názvem *Hamburgische Baureste* o současnosti ovládané ekonomikou, která nemá čas zabývat se s respektem minulostí a jejím kulturním dědictvím. Zjevná distance vůči výtvarnému umění a sakrální architektuře výrazně ovlivnila kulturní život v Hamburku. Zde nehrála roli jen ekonomie, nýbrž i svobodná víra a laicizace. Z tehdejšího pohledu religiózní intolerance je spojena s ortodoxním luteránstvím a jeho silným vlivem právě v severním Německu. V neposlední řadě přistupuje i fakt, že město Hamburk nikdy nebylo sídlem knížat a biskupů. Konsekvence jsou zde zřejmé: Hamburk neměl vlastní univerzitu, vlastní akademii, vlastní polytechniku, ani umělecké sbírky, které by mohly konkurovat ostatním městům spojeného Německa. Rezidenční města jako Kassel, Stuttgart, Mnichov a Drážďany nabízela v tomto směru mnohem více. (74) S kulturní poušti však město Hamburk není možné srovnávat. Hamburk vlastní v této době operu a činohru, vědecké společnosti a kromě toho jeden z nejstarších německých *Kunstvereinů*. Dále *Museum für Kunst und Gewerbe*, jedno z prvních uměleckoprůmyslových muzeí v Evropě. Kvalifikovaní učitelé jsou angažováni, poté co i v tomto regionu byla roku 1870 schválena povinná školní docházka. A zde je založena

i státem podporovaná Kunsthalle s bohatou sbírkou grafiky, avšak skromnou sbírkou malby. Kromě toho v Hamburku v této době neabsentuje pro hanzovní města příznačný, mobilizovaný a angažovaný občanský smysl.

Lichtwark se k této situaci vyjadřuje později ve svém programovém spise následujícím způsobem:

„... v Hamburku až doposud nevyvíjely státní orgány v oblasti kultury sebemenší iniciativy. Po šlechtě nastoupil občan [...] Tento vývoj byl patrný ve všech oblastech. Pakliže někde vznikla potřeba nebo bylo zřejmé, že je zde nutná pomoc, spojil se vlivný občan s přáteli, založil spolek nebo komitě, usiloval o další prostředky, založil instituci, organizoval provoz, a vedl ho tak dále, dokud to bylo možné, teprve poté ho předal státu.” 75) Takovýto postup má své stinné stránky, jak Lichtwark poznamenal, avšak skýtá i mnohé výhody: *„To, co neobstojí nebo není životaschopné, zaniká beze stopy [...] a nepotřebuje být zabezpečeno a uměle vyživováno.”* Tato rezolutní pozice je dodnes použitelným poznatkem. *„V malém 'Stadstaat' je důležité, aby se zde angažovali jednotlivci. Podle starých, prověřených tradic je mnohé předáno do rukou soukromé iniciativy. Až teprve poté co se věc ujme, ji převezme stát.”* 76)

Lichtwarkův popis jeho rodného města je diferencovaný, veskrze realistický. Podobně jako ve svých ostatních textech a spisech vychází z topografie místa a obrazu města. V případě Hamburku se v první řadě nabízí vodní element. Řeka a moře jako důležité dopravní dráhy zaručují městu především hospodářskou prosperitu. Hamburk se nerozrůstal tak rychle jako Berlín a ostatní průmyslová centra. Počet majetných občanů v Hamburku však přesahoval počet v království Württemberg a velkovévodství Baden. Celní opatření, která měla Hamburk napojit na vnitřní obchod a živnosti, dosud nebyla realizována. Lichtwark očekával, že se Hamburk před dalším rozhodnutím poučí ze zkušeností ostatních měst. Jen pozvolna se zde rozvíjel zdravý, stabilní blahobyt, přičemž smysl pro praktičnost a obchodní talent převládaly. *„Nikde se v plánování veřejných míst, náměstí, ulic neprosadily umělecky inspirované návrhy vycházející od knížat a ostatní šlechty. Senát se jich spíše vzdal, než aby se blyštil povrchní reprezentací. Odpovídaje politické a hospodářské situaci, [...] je i celkový vývoj města ovládan jednou jedinou silou, potřebami obchodu.”* 77) Té patří budoucnost a Lichtwark se k tomuto vývoji staví se zřejmou skepsí. Názorný je tento postoj kupříkladu v líčení životního stylu tamějších občanů, konkrétně v jejich oblíbenosti zabydlet se v samostatném, rodinném domě. *„Tato záliba určuje charakter veřejného života, spíše bychom řekli: ho vylučuje. Dům a zahrada mají tendenci rodinu a její příslušníky odtáhnout od veřejného dění.”* 78) Stáhnutí se do

privátní zóny je podle Lichtwarka regres. Zde lze těžko navázat sociální kontakty a vybudovat smysluplnou infrastrukturu. Formy spoluzítí v Hamburku jsou podle jeho názoru zaostalé, a to je mimo jiné zapříčiněné absencí vlivu šlechty, která do určité míry jistila společenské vztahy a pospolitost. Lichtwark postrádá jistou ležérnost, jejíž nedostatek se odráží ve ztížené komunikaci a s ní spojené kulturní a sociální výměně. „... v první řadě zde nacházejí uplatnění kupci a juristé. [...] Zřídka zde nalezneme zástupce vědních disciplín, ještě méně umělce a téměř nikdy spisovatele.” 79)

Pro Lichtwarka toto kulturně okleštěné klima znamená výzvu a doba otevřená novým myšlenkám tomuto vývoji přeje. Přesto ho jeho nadřizený Julius Lessing odrazoval od přijetí nabídky v Hamburku. Jako odborník v muzejní činnosti, autor, vědec a učitel by měl Lichtwark v Berlíně nejlepší vyhlídky. 80) Avšak Hamburk přesto zvítězil. Splňoval jeho podmínky týkající se vedoucí pozice a s ní spojeným finančním zázemím, a navíc to bylo jeho rodné město, kde se opět setkal se svojí rodinou. Lichtwark při svém odchodu do Hamburku přesně věděl, čeho chce dosáhnout. Z výpovědí mnoha svědků je možné rekonstruovat jeho hodnotový systém, ke kterému patřily kázeň, disciplína, usilování o vyšší vzdělání, nezávislost v myšlení a sebeovládání.

6) Kdo byl Alfred Lichtwark?

Na tomto místě si tato práce zaslouží malou kulturologickou sondu k osobnosti Alfreda Lichtwarka.

Kdo byl tento muž, který se v mladém věku 34 let stal ředitelem umělecké instituce, významné nejen v Německu, nýbrž i za jeho hranicemi?

Americký sociolog David Riesman rozlišuje ve své práci *Osamělá masa* dva typy osobnosti, první vedenou tradicí, druhou, usměrňovanou vnějšími vlivy. První se orientuje podle hodnot a norem, které jí udalo rodinné milieu, vzdělání, okruh, druhá je typem člověka, který se snaží permanentně jako „radarová stanice” vycíhat impulsy, podněty a hodnoty z vnější strany. Tento typus je „všude a nikde doma”. 81) Lichtwarka bychom podle této teorie zařadili k prvnímu typu, který se přidržuje zásad a cílů, díky kterým se stabilizuje jeho charakter. Podle Riesmana v sobě nese „setrvačnickou kompas”, jenž ho vede dále po trase, kterou mu vytyčili rodiče a další authority. Lidé vybavení tímto potenciálem jsou často umínění a nezávislí na názorech druhých. Charakteristické je pro ně neozřejmit svoje myšlení a cítění.

Vyjadřují se ke svým pozorováním, záměrům, plánům, avšak ne ke svým emocím a hlubším motivům.

Okolo Lichtwarkova osobního života kolují doposud pouze nevyjasněné, z valné většiny ústně podané hypotézy. Lichtwark, jehož dopisy rodině byly zveřejněny teprve posmrtně, se nevyjadřoval ke svému soukromému životu. Svou četnou korespondenci nehodlal zveřejnit. 82) I později prosí diskrétně zacházet s jeho privátními dopisy a sdělenými informacemi.

Je vůbec možné rekonstruovat tuto osobnost? I přes Lichtwarkovy četné, nyní publikované dopisy se doposud nepodařilo představit jeho soukromý život.

Z několika publikovaných korespondencí je však možné jej alespoň částečně zobrazit. Zřejmé je, že Lichtwark striktně dělil privátní a veřejnou sféru. Zatímco se nám dochovalo mnoho dokumentů o jeho profesní dráze, privátní oblast je jen těžko dešifrovatelná.

Jeho emocionální život zůstává doposud zahalen. Již v Berlíně a později v Hamburku ho ženy obdivují. Lichtwark platí za solidního, pohledného muže a vybraného společníka. V této době se podílí na společenských událostech, které spojují obě pohlaví. Avšak jeho preference směřují k mužské společnosti, což poznamenává jeho přítel a souputník Gustav Pauli: *„Jednou během rozhovoru vzpomenu Lichtwark na to, že jeden náš přítel rozlišoval ve společnosti čtyři typy, do kterých se všichni dali klasifikovat. Byli tu pánové-dámy a dámy-dámy, dámy-pánové a pánové-pánové. Lichtwark patřil bez pochyby k poslednímu druhu. Mezi ženami měl sice pozoruhodné úspěchy a jako milý společník a výborný tanečník byl ve svých mladých letech tak žádaný, že nakonec musel odmítat, avšak svoje vlohy plně a nejefektivněji rozvíjel ve společnosti mužů.“* 83) Pro Lichtwarka ovšem existuje ještě vyšší stupeň společenského typu, profil anglického gentlemana. Muže, který se diskrétně vzdává jakékoli veřejné konfrontace.

Na otázky o záměru oženit se odpovídá vyhýbavě: on už má ženu, svou Kunsthalle. Co se týče pravého vztahu k ženám, respekt a úctu věnoval pouze své matce a sestře. Poukazy na bližší vztah k ostatním ženám se doposud nepodařilo odhalit, zrovna tak jako indicie k jeho domnělé homosexualitě. Nezbyvá než hypotéza časového vytížení spojeného s intenzivní prací v Kunsthalle a nutností finančně zaopatřit své nejbližší příbuzné, s kterými sdílel domácnost, či domněnka postulující tuto situaci: Lichtwark se uchýlil do tohoto životního aranžmá, protože měl problémy se svojí sexuální orientací. 84) V obou případech se jedná o spekulativní hypotézy, kterými se tato práce dále nebude zabývat.

I Lichtwarkův veřejný politický postoj zůstává nejednoznačný. Již po přestěhování z Berlína zpátky do Hamburku je patrné jeho konzervativní zaměření.

„Pozoruhodný je Lichtwarkův slabý zájem o politiku. Jméno Bismarck figuruje v dopisech z Berlína jen zcela příležitostně [...] Pochybnosti a kritika státu jsou mu vzdálené, a takovýto postoj ve své době jistě nezastává sám. Ačkoli není politicky smýšlejícím člověkem, cítí se být povolán k tomu, aby, kdekoli a kdykoli mu to je umožněno, podporoval vzájemné porozumění velkých evropských národů. Stejně jako se on sám, po překonání počátečních obtíží, snaží respektovat charakter Francouzů, Angličanů a Italů, tak se především v Londýně a Paříži pokouší odbourávat předsudky vůči Němcům.“ 85)

Přímé vměšování se do politických otázek mu bylo cizí, podobně jako náboženské smýšlení. Příležitostně se zmiňuje ve svých dopisech o „ukřižovaném muži na kříži“, což však pro něj není religiózní pojem, nýbrž pojem čistě kunsthistoricky-ikonografický. 86) Pro Lichtwarka, pokřtěného protestanta, představuje křesťanství, jako pro mnohé intelektuály té doby, spíše kulturněhistorické pozadí, než aby bylo bráno jako nutná víra. Zde se řadí k zastáncům kulturního protestantismu, proudu, který se prosadil v Německu postupně od roku 1860 a trval do nástupu první světové války. 87) Jedním z hlavních charakteristik tohoto směru je snažení se o harmonizaci křesťanského náboženství s všeobecným kulturním vývojem v zemi. Postoj veskrze korespondující s Lichtwarkovými prioritami, kterými byly kultura a umění.

Rozvážně a spíše s odstupem se stavěl k veřejným výstupům, k médiím své doby, tedy především tisku. Jen zřídka podával interview, a přestože byl v počátcích své kariéry sám žurnalistou, pohlížel na toto povolání spíše se skepsí. I když se netají jistým narcisismem, nechává se jen velmi zřídka portrétovat či fotografovat. Známa je doposud pouze portrétní fotografie Lichtwarka z lipských studií roku 1880 zobrazující ho jako mladého, skica Hermanna Brella v měsíčníku *Westermanns Monatshefte* prezentující Lichtwarka v agilní póze nastávajícího ředitele, fotografie Rudolfa Dührkoopa představující Lichtwarka v unaveném, byť imperátorském, postoji a konečně známý portrét od jeho přítele malíře Leopolda von Kalckreuth, z roku 1912, představující Lichtwarka v přemýšlivé, rozjímavé poloze muže, kterého tíží jeho odpovědnost. Obr. 7), 8), 9), 10)



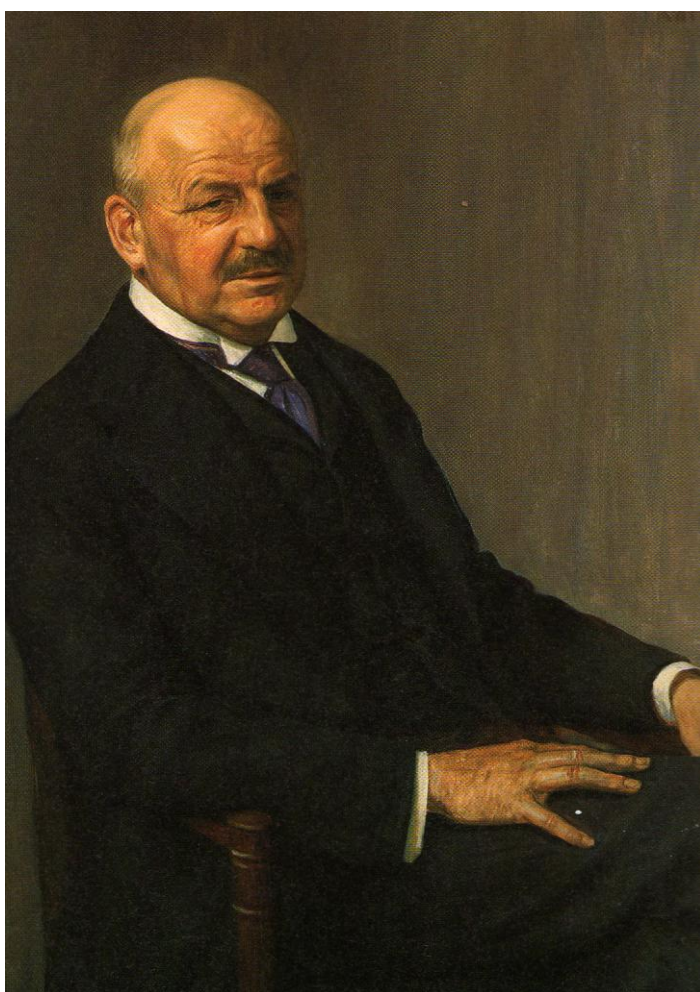
Obr. 7) Alfred Lichtwark.
Okolo 1880, při přesídlení
z Hamburku do Lipska



Obr. 8) Alfred Lichtwark roku 1884, podle skici Hermanna
Brella ve *Westermanns Monatshefte*



Obr. 9) Alfred Lichtwark
roku 1899, foto: Rolf Dührkoop



Obr. 10) Alfred Lichtwark. Jeho nejznámější
portrét od Leopolda von Kalckreuth, olej na plátně,
1912

Hlavním zdrojem informací o Lichtwarkově osobnosti zůstávají nadále jeho dopisy rodině do Hamburku, dopisy z cest, korespondence a výpovědi jeho přátel a kolegů. Lichtwarkův přítel ze studií v Lipsku, Richard Muther, popisuje, jak byl pro něj o několik let starší kolega zpočátku odlišný tím, že mu chyběly znalosti některé odborné literatury, jak mu ale později otevřel oči pro schopnosti potřebné k povolání kunsthistorika: *„Ale postupně jsem se mu naučil rozumět. Často jsme se společně procházeli v Rosenthalu [...] a po pár týdnech jako by mi spadly klapky z očí, [...] všech vlastností, které by měl kunsthistorik mít, se mi jinak zcela nedostávalo: školené oko, vlastní úsudek, samostatný vkus a vůbec jakákoli schopnost vnímat umění. Připadal jsem si najednou tak hloupě, jako bych byl hluchý a studoval dějiny hudby.“* Muther oceňuje Lichtwarkův zdravý rozum a přístup k umění jako živoucímu dílu, nikoli jako vědeckému předmětu. 88)

Hodnotným materiálem je výměna dopisů mezi Alfredem Lichtwarkem a Maxem Liebermannem, cenícím si Lichtwarka za jeho přímý náhled a korektní vystupování. Liebermanna, který se v neposlední řadě též díky Lichtwarkově pomoci dobral velkého uznání, pojilo s Lichtwarkem plodné přátelství, o kterém bude pojednáno v následujících kapitolách. Jeho dalšího přítele a pozdějšího nástupce v hamburské Kunsthalle, Gustava Pauli spojoval s Lichtwarkem smysl pro odpovědnost a vizionářský cit. S jeho vůdčím postojem a s ním spojenými nároky však Pauli ne vždy souhlasil. 89) Tento autokratický postoj byl však pravděpodobně nezbytný pro realizaci početných plánů, které si Lichtwark předsevzal jako první ředitel Hamburger Kunsthalle.

7) Lichtwarkovo působení v Hamburku od roku 1886

Roku 1886 byl Alfred Lichtwark ve věku 34 let povolán do funkce ředitele hamburské Kunsthalle, ve které působil do své smrti roku 1914. Již roku 1890 mu propůjčil stát Hamburk, s přihlédnutím k jeho vědecké činnosti, titul profesora. K pětadvacátému jubileu roku 1911 byla pod Lichtwarkovým jménem založena soukromá nadace pro zvláštní nákupy ředitele hamburské Kunsthalle. Tato nadace pravděpodobně uhradila i náklady za jeden z hlavních portrétů A. Lichtwarka od umělce Leopolda von Kalckreuth z roku 1912. 90) Lichtwarkovým přínosem jako zakladatele Kunsthalle se bude detailně zabývat další kapitola. Zde se jedná o Lichtwarkovy externí aktivity,

kteře vřak bezprostředně souvisí s jeho činností ředitele Hamburger Kunsthalle.

Lichtwark byl od roku 1895 do své smrti členem správní rady *Germanisches Nationalmuseum* v Norimberku, kde patřil ke členům *Kommission für die Prüfung der Verwaltung und Erwerbungen des Kupferstichkabinetts* (Komise pro kontrolu správy a akvizic kabinetu mědirytin).

Lichtwark se podílel jako zakládající člen na grafické a obsahové formě umění věnovaného časopisu *PAN*, který vycházel v letech 1895 – 1900. K profilu tohoto periodika i Lichtwarkovým přínosům do něj se vyjádří další podkapitoly.

Lichtwark se enormně angažoval spolu s Hugem von Tschudi a Woldemarem von Seidlitz na koncipované výstavě *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit 1775 – 1875 (Jahrhundertausstellung)* v *Nationalgalerie* v Berlíně roku 1906 [*Výstava německého umění z let 1775 - 1875 (Stoletá výstava)*], která vedla k přehodnocení umění epochy devatenáctého století. O výstavě bude dále pojednáno v druhé kapitole této práce.

V době svého působení v Hamburku podnikl Lichtwark mnoho cest do zahraničí, i to patřilo k povinnostem pokrokového ředitele muzea. Jeho každoroční cesty do Paříže, Londýna, do Itálie, avřak i do střední a východní Evropy sloužily především ke kunsthistorickým, vědeckým účelům, akviziční činnosti, vyhledávání uměleckých děl, avřak i shromažďování informací o muzejních výstavních aktivitách, návštěvnosti a zájmu publika. O těchto a dalších jeho aktivitách pojednají další podkapitoly.

Prvního září roku 1886 se nastěhoval nově jmenovaný ředitel Alfred Lichtwark do mezitím státem převzaté Kunsthalle. K jeho prvním opatřením patřilo to, že na tři měsíce uzavřel své muzeum veřejnosti. To měl být jasný signál nastupující éry, přinářející nové podněty. 91)

Lichtwarkovi šlo o, i v současné době velmi aktuální směsnou formu, rozdělené soukromé iniciativy a státní podpory. Roku 1817 založený *Kunstverein* se rozrostl ve třicátých letech devatenáctého století o *Kupferstichkabinett* (kabinet mědirytin) a pořádal v tomto směru výstavy. Později, ve čtyřicátých letech, vyvstala potřeba veřejné galerie. Jako přemostění k tomuto cíli byla v budově tamější burzy organizována veřejná galerie, vystavující skromných 40 obrazů za výstavu. Nespokojenost s tímto stavem vzrůstala. Velkoměsto jako Hamburk si bezpochyby zasluhovalo jiný, úctyhodnější umělecký stánek. Postupně se formovalo *Comité für den Bau eines öffentlichen Museums* (Výbor pro stavbu veřejného muzea), které

dotovalo dvě třetiny stavebních nákladů. Stát pak uhradil poslední třetinu, pozemek v rozsahu městského parku a správní personál. Roku 1869 byla Kunsthalle ve stylu severoitalské neorenesance otevřena veřejnosti. Devátého prosince téhož roku pozval Lichtwark senátory a poslance k znovuotevření Kunsthalle a pronesl při tom programátorskou řeč, která dodnes platí za základ moderní muzeální kulturní politiky. Vědomě se zdržel rétorických kudrlinek a omezil se „na věcný výklad“. 92) Tento střízlivý přístup byl příznačný i pro jeho další výstupy, jednání s politiky, úředníky a v koncepci celé Kunsthalle. Lichtwarkova programatická řeč dokumentuje novou éru v muzejní politice, i když nám dnes může připadat samozřejmá. Její význam je zřetelný hlavně na pozadí tehdejší situace, ve které se muzea v této době nacházela.

Šlechta a církve se prvotně věnovaly sběratelství umění, jejich zájem se orientoval na antické umění, středověké umění, avšak i na barokní mistry 17. století, od nich pocházely též veškeré zakázky a objednávky. Jistě zde dominovala elitářská kulturní politika, proti které se postavila opozice paradoxně z řad osvícenských knížat doby absolutismu. 93) První instituce muzejního charakteru se věnovaly prioritně shromažďování, uchovávání a výzkumu uměleckých děl. Široké veřejnosti zůstávaly uzavřeny.

Lichtwark v tomto směru nastoupil revoluční cestu, pokusil se z muzea vytvořit živou instituci, která se svým umělecko-kulturním potenciálem aktivně zasahuje do života obyvatel. Šlo o otevření muzea společnosti, k tomu neopomíjel zmínit i hospodářské souvislosti, týkající se konkrétně města Hamburku. „*Budoucnost našeho umění, stejně jako našeho průmyslu, závisí na tom, jestli si ve vlastní zemi budeme umět vychovat náročného a přísného kupce [sběratele]. V tomto směru se však ještě nic nepohnulo.*“ 94)

S touto vizí je úzce propojen i další úkol, totiž pokrokový pedagogický program. Tato nezbytnost nevyplývala jen z Lichtwarkova osobního zájmu o výchovnou činnost, nýbrž z místního nedostatku institucí vyššího stupně, které by skutečně vyvíjely v tomto směru plodnou činnost. Lichtwark hovoří o mnohostranném výchovném mechanismu. Jedná se mu především o nastupující generaci, kterou chtěl zapálit pro tamější i evropské umění. Avšak i zde s jednoznačným kulturně-sociálním aspektem: „*Děti, jejichž oči jsou otevřené, k nám přivedou i své rodiče.*“ 95) I zde se pokouší dostat muzeum z jeho původní izolace a vnést ho do podvědomí širší veřejnosti. Zjevné je zde jeho silné názorné výchovné směřování, které prochází celým jeho životem a dílem. 96)

Umělecké muzeum mělo být funkčním moderním zařízením, nabízet služby co nejširším vrstvám veřejnosti, otevírat se světu. V tomto směru je

možné hovořit i o demokratizačním procesu, který by měl do této oblasti proniknout. S tímto směřováním souvisel i Lichtwarkův zvýšený zájem o aktuální uměleckou produkci, která se často neshodovala se zaběhlým územ a vkusem. Již v tomto ohledu byl Lichtwark ve svém oboru průkopníkem. Z jakého důvodu a do jaké míry si cenil současného umění, se pokusí tato práce zviditelnit.

Detailně se Lichtwarkovým působením jako ředitele hamburské Kunsthalle bude zabývat druhá kapitola této práce.

Tato kapitola pojedná o náhledech na Lichtwarkovo kulturně-sociální smýšlení, jeho úzkých kontaktech k lokální i mezinárodní kulturní scéně, jeho aktivitách při zakládání uměleckých spolků a umění věnovaných periodik, též o jeho početných cestách do zahraničí, po západní i východní Evropě.

7.1) Lichtwarkovy představy umělecké produkce, recepce umění, umělecké kritiky

Lichtwark nebyl nikdy sám činný jako umělec, alespoň se nám nezachovaly z jeho pera žádné (kromě obsáhlé korespondence) literární texty a ani žádná plátna. Spíše udržoval stálý kontakt s umělci a své velmi konkrétní představy o umění pak teoreticky zpracoval a předal recipientům. 97) O tom, co se má nebo nemá malovat, měl zcela konkrétní představy. O jeho návrzích, jak zhotovit kompozici a o tom, co se hodí pro jaký prostor, detailně pojedná rovněž druhá kapitola této práce, věnující se implicitně pracím zhotoveným na objednávku pro hamburskou Kunsthalle.

Příroda a její ztvárnění stály v centru jeho zájmu, což stvrzuje Lichtwarkův intenzivní příklon k naturalistickému výrazu. Přesto však nebyl zastáncem věrné kopie. Již v berlínském období se pokusil ozřejmit, že k umění patří více než věrný odraz reality.

V jeho spisech cirkulují slova jako vcítění, vize a celkový dojem, charakterizující jeho způsob umění vidět, pojmout a utřídit daná umělecká díla. Spíše než by je obsáhle analyzoval, pokusil se o zprostředkování dojmu, který díla přinášejí. Než aby se zabýval symboly a strukturami, zajímaly ho spíše spontánní projevy. Právě zde viděl smysl kvality umělecké produkce, která se neorientuje podle předepsaných kritérií. Tento empirický přístup je vlastní spíše milovníkovi umění, než vědci. Umění má přinášet požitky, ovšem ne ve smyslu zábavy, roztržitého povyražení. Má zkrášlit, obohatit život, posunout společnost do vyšší kulturní roviny. Umění nemá účel samo v sobě,

v uměleckých teoriích konce devatenáctého století jako *l'art pour l'art* Lichtwark nenachází opodstatnění. I krása slouží jistému účelu, ať je to již třeba právě kultivovaný způsob života. 98) Známa je Lichtwarkova antipatie vůči akademické umělecké produkci, zejména pro její strojenost a vyumělkovanost. Vlivné akademie předávaly normativní ideál krásy a již předem si kladly nárok na pozvednutí umění nad běžný výraz všedního dne. Tedy umění by nemělo zobrazovat každodenní život, nýbrž by se mělo povznášet nad realitu. Většina děl pak vzniká podle tohoto vzoru v ateliérech a v hlavách tvůrců. Jako příklad zde může sloužit historizující, převážně dekorativní produkce rakouského malíře Hanse Makarta, oproštěná od jakékoli spontánnosti, věnující se čisté konstrukci a syntetickému pojetí. Obr. 11)



Obr. 11) Příklady stylu Hanse Makarta, triptychon *Die Pest in Florenz* nebo též *Die sieben Tosdsünden* nebo *Nach uns die Sündflut*, 1867 – 68, Obbach bei Schweinfurt, Sammlung G. Schäfer

Snad právě proto inklinuje Lichtwark ve své opozici k přirozenému výrazu, jak v portrétech, tak v krajinných motivech. Na svou dobu pokrokový postoj, neboť oficiálně, tedy berlínským dvorem propagovaná ideologie se řídila podle akademismu. Lichtwarkův výběr děl pro budoucí Kunsthalle se orientoval tímto směrem. Podrobně se jeho akvizičními záměry a jejich realizací zabývá druhá kapitola této práce.

Od počátku směřovala Lichtwarkova činnost ke zvýšení vzdělání hamburského publika, jeho nároků, tříbení vkusu a úsudku, což mělo všeobecně pozdvihnout a obohatit kulturní život.

I při recepci uměleckých děl Lichtwark navrhuje přímý, nezaujatý přístup. Podle něj přímý náhled na moderní umělecké dílo, bez předešlých literárních znalostí, dává možnost odhalit v díle hodnoty, které dosud nebyly známé. Tyto jsou sice součástí uměleckého díla, avšak projeví se až v aktu vnímání, který předpokládá koncentraci a nepředpojatost.

Zcela konkrétně se ke kultivaci smyslů vyjadřuje ve své proslulé publikaci věnované výchově a průpravě tříbení smyslu pro barvy. Nevyvinutý smysl pro barvy pokládá za německou „národní slabost“, které je možné čelit racionální výchovou, jež si

„neklade za cíl mechanické překonání učebního roku či kurzu, nýbrž schopnost požitku, nikoli zprostředkování učební látky, nýbrž rozvíjení síly. [...] Zprvu je třeba cvičit mechanickou schopnost rozpoznat a pojmenovat barvu, teprve když je zde dosaženo jistoty, měl by se rozvinout smysl pro kvalitu. [...] To je kardinálním bodem v rozvíjení smyslu pro barvy, že se bez ustání poukazuje na přírodu a zvyká se na její pozorování. Jen to oko, které se naučilo s oddaností pozorovat přírodu, se může sebevědomě zabývat kterýmkoli uměleckým dílem.“ 99)

Lichtwark uplatňuje podobná paradigmatata i v otevřeném postoji k tehdejšímu stavu umělecké kritiky. Praktikovat kritiku vůči něčemu tak živému a neustále se vyvíjejícímu jako je umění, je podle něj v podstatě nemožné. Kritika může nastoupit až po jisté době, až když lze k umění určité epochy zaujmout patřičný odstup. Umění současnosti má být pokud možno nepředpojatě vnímáno a vychutnáváno.

Zřejmé je, že se Lichtwark příliš nezajímal o filozofickou nadstavbu, spíše ho zaujaly vnější vlivy, spontánně přicházející z aktuální umělecké produkce. Jako ilustraci tohoto postoje je možné uvést jeho dlouholetý přátelský vztah k malíři Maxi Liebermannovi, čelnému představiteli německého impresionismu. 100)

7.2) Alfred Lichtwark a Max Liebermann: zahrada ve Wannsee

Lichtwark se ve své akviziční činnosti pro hamburskou Kunsthalle výsostně zajímal o dílo Maxe Liebermanna. Již roku 1891 zhotovil Liebermann podle objednávky Lichtwarka tehdy pro hamburské měšťany velmi sporný portrét starosty C. F. Petersena. Z dnešního pohledu se jedná o pozoruhodný, průkopnický portrét, o kterém detailně pojedná druhá kapitola této práce (podkapitola 5.3). Obsáhlá korespondence mezi oběma autory, trvající více než čtvrt století, až do Lichtwarkovy smrti, přináší cenné informace o tomto vztahu, který se neomezoval jen na výtvarné umění, nýbrž vztahoval se i na interiér a zahradní architekturu. 101) Obr. 12)

KUNSTHALLE ZU HAMBURG
 No 14. 11. 94

Herrn Max Liebermann
 Gustavstraße
 Hamburgischen Quartier,
 es muss sich sehr glücklich
 über Ihren den Garten
 zeigen, und ich würde mich
 sehr freuen, dass Sie
 mit Ihnen in Verbindung
 sein können in dieser
 Weise. Ich würde mich
 sehr freuen, wenn Sie
 mich mit Ihnen in
 Verbindung setzen, ich
 hoffe, dass ich mich mit

In diese beiden Briefe
 über das Hotel Hof
 haben wieder
 danken.
 Mit freundlichen
 Grüßen
 Ihr
 Max Liebermann

In die.



HOTEL
 HAMBURGER HOF
 Hamburg, d. 4/7 1902

Ich würde mich freuen,
 wenn Sie sich mit mir
 verbinden, ich würde mich
 sehr freuen, dass Sie
 mit mir in Verbindung
 sein können. Ich würde
 mich sehr freuen, wenn
 Sie mich mit Ihnen in
 Verbindung setzen, ich
 hoffe, dass ich mich mit

Ihr
 Max Liebermann

Obr. 12) Příklad korespondence mezi A. Lichtwarkem a M. Liebermannem. Dopis Lichtwarka Liebermannovi z 14. 4. 1894 a dopis Liebermanna Lichtwarkovi z 4. 7. 1902, archiv Hamburger Kunsthalle

Zde je nutné započít s velkorysým projektem Liebermannovy zahrady, který vyplynul zcela spontánně z tohoto přátelství, s nabytím rozsáhlého, přes dvě

parcely se táhnoucího pozemku u jezera *Großer Wannsee*. Rozsáhlý pozemek, včetně výletního místa s prostornou vilou, umožnil tomuto uznávanému umělci sestavit zahradní krajinu zcela podle jeho představ. Obr. 13)



Obr. 13)

Liebermannova vila
Pohled od jezera, 1911

Max Liebermann, pohled
od jezera, výřez, 1926

Liebermann- Villa
am Wansee po
rekonstrukci,
pohled od jezera,
červenec 2006

Max Liebermann projevil zájem o zahradní architekturu již od roku 1901. Měla mu posloužit jako jeden z hlavních inspiračních zdrojů.

Zprvu mu sloužila za vzor holandská krajinná malba, později během studijního pobytu reálné parky a zahradní situace majetných obyvatel Hamburku. V pozdějších letech vznikly dodnes fascinující obrazy zahrady ve Wannsee ze všech možných perspektiv, zhotovené spontánně v plenéru, kdy se jednalo o skici či o akvarel nebo plátna.

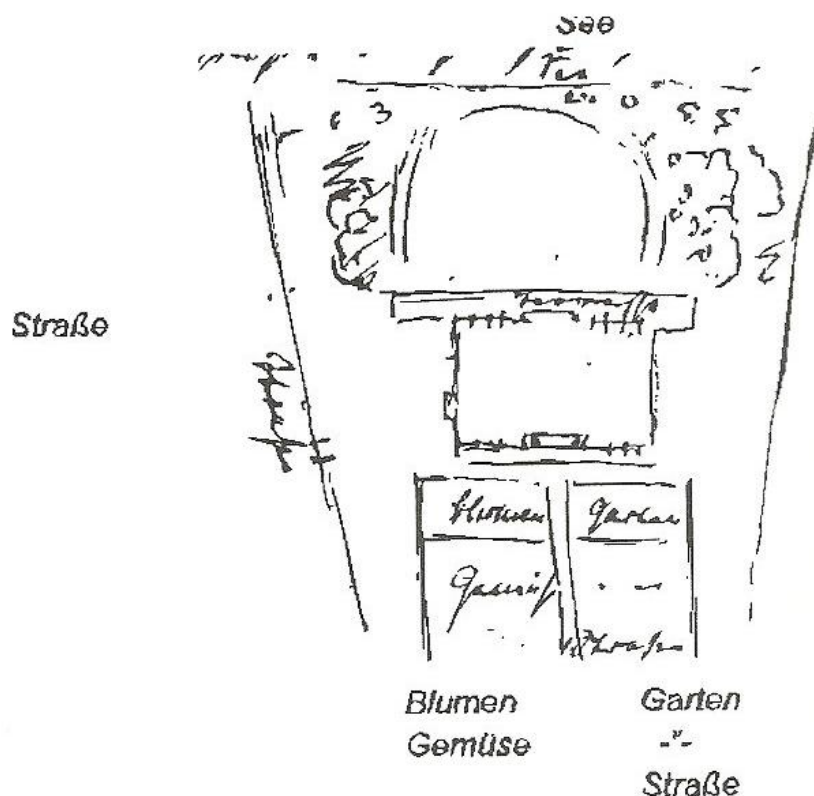
Ztvárněná, kultivovaná, a přesto přirozená krajina ho přitahovala, je možné se domnívat, že právě zde vedla spojnice k Alfredu Lichtwarkovi. 102)

Liebermanna s Lichtwarkem spojovaly dvě prosperující, kulturně bohatá města, Hamburk a Berlín, několikrát se zde setkali a spontánně vznikla tato idea, podílet se na utváření zahradního parku v dodnes prominentní čtvrti Wannsee. Zde spolupracovaly dva duchovně spřízněné intelekty na společném projektu.

Alfred Lichtwark patří k reformátorům zahradní architektury. Jeho spisy *Makartbouquet und Blumenstrauß* z roku 1892 a později *Heidegarten* z roku 1904 a *Park- und Gartenstudien* z roku 1909 platí doposud za pionýry nového pojetí zahradní a parkové architektury. Lichtwark propagoval obrodu funkčně sestavené zahrady, takzvanou *Bauerngarten* 103), a taktéž proporce a osy barokních areálů. Tento koncept se suverénně zařazoval do terénu s uměleckou produkcí, sovkulturami a fontánami. Lichtwarkovi se jevila tato formální kompozice ideální pro zakládání nových parků a zahrad. Zde je možné poznamenat, že se Lichtwark právě na přelomu století nechal ovlivnit

mocnou vlnou historismu, která však v zahradním parku M. Liebermanna našla své opodstatnění. Pro Lichtwarka znamenalo zahradní umění jistou odnož výtvarného umění, zahrada a dům prostorový obraz, zcela ve smyslu dnešních trojdimenzionálních kompozic.

V případě zahrady Maxe Liebermanna se jedná o relativně úzký, avšak protáhlý pozemek, rozdělený do dvou proporčně odlišných oblastí, přední zahrady plné zeleniny a květin a do parku zasazené, k jezeru Wannsee směřující, velkorysé promenády. Hrubý návrh k pozici zahrady naskicoval Liebermann v dopise z 27. října roku 1909, který poslal Lichtwarkovi na posouzení. Obr. 14)



Obr. 14) Liebermannova skica celého pozemku s vilou, zahradou a parkem z jeho dopisu Lichtwarkovi 27. 10. 1909

Současně ho zde prosí o podporu tohoto projektu. 104) V dopise již Liebermann narýsoval dvě základní oblasti: vstupní zahradu s květinami, avšak i pro potřeby domu nutnou zeleninovou a bylinářskou zahradou, zcela ve smyslu *Bauerngarten*, za vilou pak započal park ve formě podkovy, táhnoucí se až k jezeru a zahrnující velkorysou terasovitou kaskádu. Na levé straně byla, a doposud je, zachována březová alej, sloužící jako inspirační zdroj pro mnoho Liebermannových pláten. Tato skica byla určující, motivující, a podle ní započala realizace zahrady. Další návrhy a realizační

proces následoval v živém dialogu mezi Liebermannem a Lichtwarkem. Při tom přejal Lichtwark kreativní roli, předesílal nové možnosti včetně architektonických prvků. 105) Poprvé zavítal do Liebermannovy vily 6. listopadu roku 1909 a detailně se zabýval projektem zahrady, studoval původní skici a věnoval se i choulostivým otázkám, kam a kde je nejlépe umístit porost, květinové záhony, aby z nich opravdu vzešel žádaný florální požitek. Pro Lichtwarka, byla tato setkání přímo na místě prioritou. *„Co jde a co je nemožné, není možné ani na plastickém modelu pozemku s jistotou rozhodnout a navrhnout. Kontakt s reálným prostorem působí na dispoziční schopnosti jako pohlazení obra Antaiose matkou Zemí.* 106) Po této návštěvě, která ho pravděpodobně inspirovala i pro jeho další projekty v okolí Hamburku, se vrací do tohoto města plný entusiasmu, zapálen pro tento koncept a dále přemýšlí o výstavbě pozemku, vskutku překračující rámec dosud klasického zakládání zahrad. Výsledky Lichtwarkovy návštěvy spojené s dalšími skicami byly předány Albertu Brodersenovi, majiteli berlínské firmy *Köwerner und Brodersen*, který realizoval celý projekt.

Lichtwark v podstatě souhlasil s celkovým plánováním zahrady a parku, avšak přece jen v pětadvaceti dopisech Liebermannovi přeposlal své poznámky a inspirace. Do roku 1912 navštívil tohoto umělce mnohokrát, aby se přesvědčil o komponování zahrady. I zde měl stále další návrhy pro areál, který byl dokončen roku 1910.

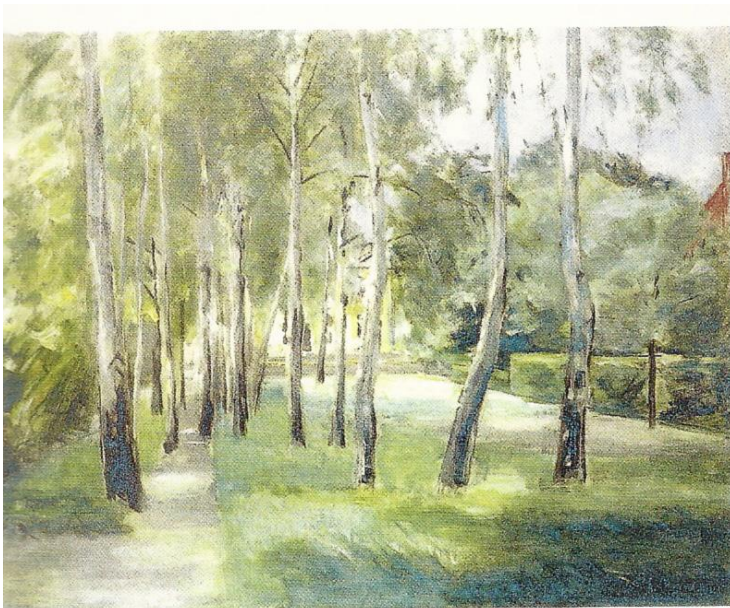
Liebermann se s ženou Marthou a dcerou Käthe nastěhoval do vily ve Wannsee koncem července roku 1910 a byl velmi spokojen se zahradou, jež se rozvíjela podle jeho představ. V říjnu stejného roku ho navštívil Lichtwark a své nadšení pro tuto zahradní vilu s velkorysým pozemkem ozřejmil následovně: *„Jelikož to s vlakovým spojením klaplo, jel jsem hned dalším spojem na Wannsee [...], protože jsem doposud neviděl dům a zahradu [...] Než jsme přistoupili k dalšímu jednání [zde se mjedná o ryze ekonomické cíle v další kooperaci mezi Lichtwarkem a Liebermannem, o získání jeho děl pro Hamburger Kunsthalle i propagaci jeho díla], obhlédli jsme dům a zahradu. [...] Plán pozemku k zahradě jsem navrhl sám. Jeho realizace pokračuje velmi dobře, [...] Liebermann již namaloval z této situace dva obrazy, které byly prodány [...] procházeli jsme celou zahradou a probrali jsme nová opatření. Teprve nyní nastávají venkovní práce [...] moc mě těší, že se vše podařilo. Celá plocha nebyla znásilněna, jen se hledalo to samozřejmé. S velkou radostí jsem pozoroval, jak jsou tito tři lidé zde šťastní, [...] obklopeni tolika květinami a požívající vlastní vypěstované zelí.“* 107)

Zahrada byla podle Liebermannova návrhu rozdělena na přední zahradu květinovou a zelinářskou a zadní park. Obr. 15)



Obr. 15) Květinové záhony v přední zahradě, snímek z roku 1925

Vpředu vedle růží a jiřin rostl špenát, kapusta a bylinky ve svorném společenství, skýtající pro umělce Liebermanna inspirativní barevné panorama. Křovinatý porost byl kontrastem k pěstěnému parku s březovou alejí na jižní straně. Pro Liebermanna oblíbená témata, traktovaná v jeho díle z nejrůznějších axiálních poloh, upřednostňující jarní a letní období. Obr. 16), 17), 18)



Obr. 16) Max Liebermann, *Der Birkenweg nach Westen*, (Březový háj směrem na západ), 1928



Obr. 17) Max Liebermann, Rondel ve střední Heckengarten , okolo 1923



Obr. 18) Max Liebermann, *Blumenstauden am Gärtnerhäuschen nach Norden* (Květinové záhony u zahradnického domku směrem na sever), 1928

Mezi sousedním přiléhajícím pozemkem nechal Liebermann postavit s ohledem na své soukromí dvoumetrovou zděnou stěnu, kterou chtěl nechat porůst břečťanem, před čímž ho Lichtwark varoval a radil mu nechat ji obrůstat amarelkou. Tím hodlal jednak zachovat duch *Bauerngarten*, avšak i varovat před „*smutným*“ břečťanem, hodícím se spíše k romantickým ruinám.

Na jižní, zadní stranu byly k vile plánovány dvě terasy. Horní měla sloužit jako místo k společenským setkáním bez jakékoli vegetace, dolní, nazvaná květinovou terasou, byla bohatě zdobena kultivovanou flórou, variující rok od roku. Obr. 19)



Obr. 19) Pohled z horní zahradní západní terasy přes květinové záhony a trávník až k jezeru, po levé straně živé ploty, po pravé straně březový háj, snímek z roku 1924

Směrem k jezeru, na levé straně pózoval nejen čajový pavilón obklopený živým plotem, nýbrž i volně posazená polokruhová zahradní lavička (Liebermannem preferovaný motiv), ze které se dala pozorovat jak květinová výzdoba terasy, tak i poněkud skrytě posazená fontána, dekorovaná skulpturou vydry, dílem německého sochaře Augusta Gaula. Tato plastika byla k vidění na výstavě Berliner Secession roku 1909 na bulváru Kurfürstendamm a Liebermannem zakoupena jako vánoční dárek pro jeho ženu Marthu. 108) Obr. 20)



Obr. 20) Zahradní skulptura vydry od Augusta Gaula

Místo pro skulpturu vybral Liebermann při společné procházce s Lichtwarkem. Před tímto konečným rozhodnutím však Lichtwark napsal:

„To, že máte Vydru, je nádherné. Musí mít nejlepší místo. Je mi potěšením, že ho budu moci společně s Vámi vyhledat. Teprve na místě se ukáže, kde plně rozvine svou velikost. [...] jelikož se jedná o kámen, tedy trvanlivou látku, může stát kdekoli [...] Je nutné vyšetřit i místo na terase. Možná je [plastika] příliš jemná, než aby působila na zahradě. 109)

V konečném řešení však byla umístěna přece jen do pravé části zahrady, hned vedle teras.

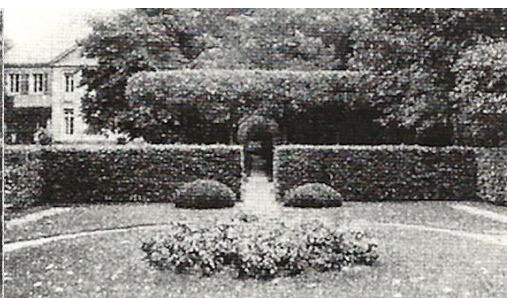
Pro finální sestavu zahrady dodal Lichtwark mnoho detailních návrhů, svědčících o jeho faktografických znalostech i kreativním potenciálu.

„Tři zahrady. Jedna z nich může mít kolem dokola široké záhony pro vysoké kvetoucí keře, bohaté slézové růže a ibišky všeho druhu [...] Pak vůbec žádná cesta, sametový trávník až k záhonu, jen uprostřed dvě řady dlaždic [...] Tato zahrada musí být založena na té nejneslýchanější, pohádkové hojnosti. V každé zahradě musí být někde pohodlné místo k sezení. Nechte si už nyní, pokud je ještě nemáte, z Erfurtu poslat všechny katalogy keřů s vyobrazeními. Z hlediska potřeb Vaší zahrady se budete na celý svět dívat s novým zájmem. Tyto tři zahrady musí být při vši své bohatosti uspořádány velice jednoduše, jinak se péče o ně stává zbytečně nákladnou.“ 110)

Tři zahrady, „salons de verdure“ označené jako *Heckengärten* (zahrady s loubím a živými ploty), přírodní architektonický prostor zakomponovaný do levé části zadního parku, byly koncipovány následovně: V první linii se jednalo o do kvadrátu posazené lípy s hranatě zastřiženou korunou, za kterými následovaly buxusy a za nimi již květinové záhony. Střední *Heckengarten* sestávala z velkorysého oválu, vepsaného do travnaté plochy. Do koulí zastřižené buxusy a lilie v zářivých barvách vyznačovaly cestu do třetí, růžové zahrady, jejíž křížová forma upomíná na tradiční *Bauerngarten*. Všechny tři zahrady byly obklopeny živým plotem a propojeny loubím, poslední z nich, zahrada s růžemi, skýtala již přímý pohled na jezero Wannsee. Obr. 21), 22), 23)



Obr. 21) Střední osa třech zahrad se živým plotem, snímek z roku 1927

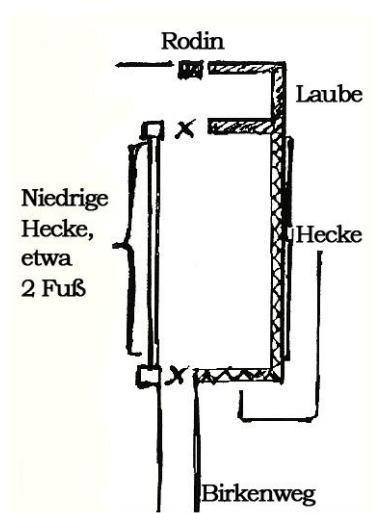


Obr. 22) Prostřední zahrada se živým plotem a květinami, snímek z roku 1927



Obr. 23) Růžová zahrada a Max Liebermann, snímek r. 1917

Zadní park hraničící s jezerem byl dokončen teprve roku 1910. Přestože Lichtwark již dodal několik návrhů k *piazza*, malému náměstí s výhledem na jezero, skončily jeho návrhy u jednoduše navržené jezerní promenády. Lichtwarkovy plány zde směřovaly zcela jistě k Liebermannově záměru zakoupit skulpturu Augusta Rodina *L'age d'airain* jako markantní pointu, kterou by končila březová alej. „Nyní přistupujeme k delikátní věci, kterou není možné řešit na papíře, nýbrž jen na místě [...] Právě vnitřní linie velkého trávníku musí být rovná. Linie se břehem musí být přerušena. Jednoduše sochou [...] Rodina, na konci březové aleje s poutavou siluetou proti vodě. 111) Obr. 24)



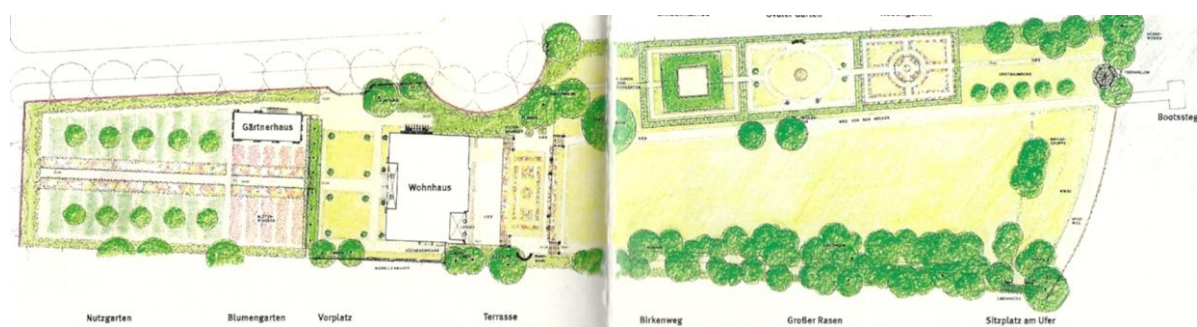
Obr. 24) Lichtwarkova skica k eventuálnímu umístění Rodinovy skulptury, kterou poslal Liebermannovi v dopise 24. 12. 1911

I přes intenzivní korespondenci Liebermanna s Rodinem se nepodařilo skulpturu před vypuknutím první světové války přemístit, respektive nakoupit do Wannsee. Liebermannova korespondence však odhaluje i jiné záměry. Sochař August Gaul se vmísil brzy do této debaty. Terén, který byl vytyčen, by plánované malé náměstí, *piazza*, jen poškodilo. Spíše mu šlo o rozšíření cesty směrem k jezeru. 112) Zde je možné se domnívat, že tu hrál roli i konkurenční boj mezi dvěma umělci neporovnatelné velikosti, Rodina a Gaula.

S výsledky Lichtwarkovy koncepce zahrady byl Liebermann navýsost spokojen. Produkce ze zelinářské a ovocné zahrady mu přinášela radost a uspokojení. „*Skleník je prakticky dokončen a vypadá velmi vybraně [...] Celý terén je připraven tak, aby na jaře bylo vše osázeno a v létě jsme mohli jíst plody: spoustu zeleniny a ovoce.* 113)

Lichtwarkův vliv se rozprostřel i do sousedících usedlostí, u rodiny Oppenheim navrhl přestavbu a reorganizaci zahradní koncepce.

Náhlá smrt Lichtwarka roku 1914 narušila tyto počiny, které však byly věrně podle jeho návrhů později přece jen realizovány a již založená zahrada ve Wannsee neprodělala další velké změny. 114) Obr. 25)



Obr. 25) Rekonstrukční plán, stav z roku 1927, vypracován R. Eckertem roku 1994

Tato kapitola slouží pro ilustraci Lichtwarkovy osobnosti, která se neomezovala pouze na kariéru ředitele hamburské Kunsthalle, nýbrž dosahovala mnohem širšího spektra.

7.3) *Hamburgischer Künstlerclub* - enkláva soudobého umění v Hamburku a jeho okolí

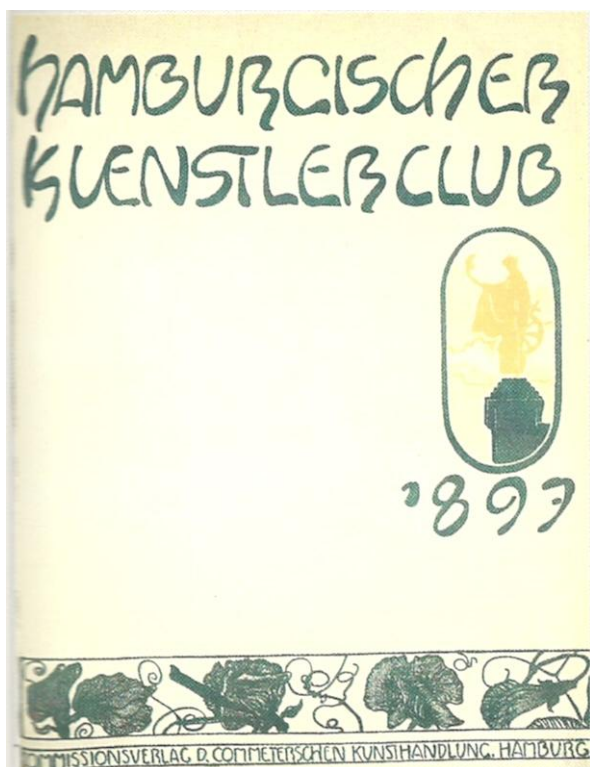
Alfred Lichtwark pařil mezi entuziasty, kteří silně podporovali soudobou uměleckou produkci. Jeho pozice ředitele hamburské Kunsthalle mu nabízela mnoho možností, jak se tomuto směru věnovat. 115)

Objednavateli děl tehdy již nebyli jen šlechta, církev a vážení občané, nýbrž nová elita, rekrutovaná ze středního stavu v dobrém finančním postavení. I přístup k novému, modernímu umění se změnil. Nová klientela byla otevřená pro čerstvou produkci.

Tato situace vyžadovala nový přístup a nové formy zprostředkování mezi umělci a publikem. K tomu přistupuje fakt, že se umělecká branže enormně rozrostla. „... *od druhé poloviny století existuje mnohem více umělců, než jich život potřeboval.*“ 116) Tendence se ještě důrazněji prosadila v nastupujícím století a je možné konstatovat, že se i v dnešní době stále prohlubuje.

Lichtwark patřil k modernímu typu ředitele muzea. Podpora současné umělecké produkce, rozpoznání důležitých linií a směrů patřily k jeho profesi, která zde však byla i lokálně specifikována. Pro Lichtwarka typické, systematické podporování kreativity mladých umělců se zde koncentrovalo na místní tradici, úzce spojenou s příklonem k rodnému kraji. Tím zde byl Hamburk a jeho okolí. Lichtwark podporoval mladé talenty, poskytoval jim výpomocná místa, dával jim objednávky a zprostředkoval pro ně výstavní možnosti. Realistický výraz, avšak i nově se formující impresionismus patřily k jeho programu. V tomto směru se mu podařil jedinečný projekt, založení asociace mladých umělců, kteří měli tvořit volně bez akademické manýry, kreativněji a svobodněji.

Roku 1897 se spojili malíři Julius von Ehren, Ernst Eitner, Arthur Illies, Paul Kayser, Friedrich Schaper, Arthur Siebelist, Julius Wöhler a Thomas Herbst v pozici „grand senior“ do *Hamburgischer Künstlerclub*. Obr. 26)



Obr. 26) Arthur Illies, obálka první grafické mapy Künstlerclub, 1897

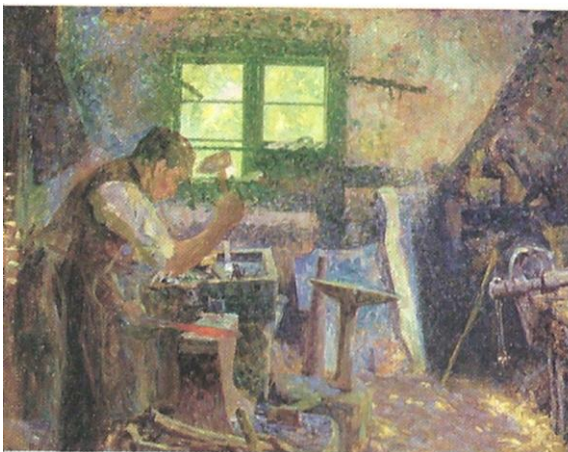
Logem klubu se stala sv. Kateřina s mučedným kolem, patronka učenců, studentů a řemeslníků. Ortograficky variuje jeho název mezi *Künstlerclub*, v grafických mapách nebo *Künstlerklub* v dopisních hlavičkách. Tato práce využívá první alternativy. V Hamburku vznikl ještě před založením *Berliner Secession* v roce 1898, jako jeden z prvních pokrokových uměleckých spolků v Německu, svým konceptem a postojem dokonce překračující salonní pařížskou kulturu. 117)

Iniciativa k založení klubu přišla od ředitele hamburské Kunsthalle. A. Lichtwark vhodnou argumentací „přemluvil“ mladé umělce (narozené okolo roku 1870), aby přerušili své studium na tamějších akademiích a vrátili se do rodného města, s cílem vybudování kvalitní umělecké produkce. On sám je plně zaštiťoval, již roku 1896 si nechal transportovat do své Kunsthalle celou dosavadní produkci budoucích členů spolku, kterou ve dvou malých sálech vystavil, a snažil se i o kupní klientelu. Spolek byl založen, avšak Lichtwarkovy vize nebyly hned naplněny, což jej však neodradilo od téměř „otcovského“ postoje ke „svým“ umělcům, který bychom v současnosti mohli nahradit pojmem schopný kulturní manažer. Pokud to bylo možné, zakupoval jejich díla do sbírek současného umění v Kunsthalle, pro grafické práce klubu obstaral tiskařský lis, staral se o alternativní výstavní možnosti, jako v galerii a nakladatelství *Commeter*, jejichž majitel Wilhelm Suhr se

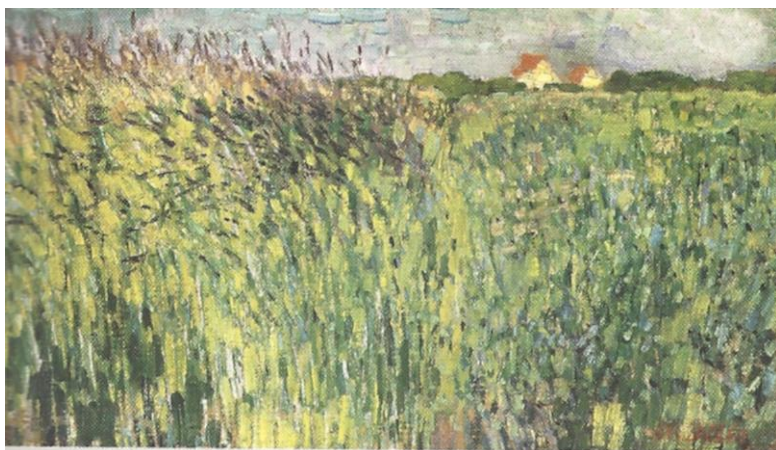
zavázal vystavovat dvakrát do roka čerstvou produkci tohoto klubu. Avšak v hamburské, konvenční společnosti nenacházeli tito umělci, tvořící často v plenéru, téměř žádnou podporu, spíše vyprovokovali společenský skandál.

Tehdy se jednalo o krajinu v okolí Hamburku, kde Lichtwark výsostně zdůrazňoval malovat „*hamburgische Landschaft*“. Tento příkaz brali umělci v potaz a rozprostřeli svoje plátna v přilehlém venkově, aby realizovali žádanou malbu v plenéru. První skupinová výstava tohoto spolku, která se konala roku 1896 v Hamburger Kunstverein, vyvolala pozdvižení srovnatelné se skandálem výstavy prvních impresionistů v Paříži roku 1874, šokujících svým revolučním pojetím barvy a světla.

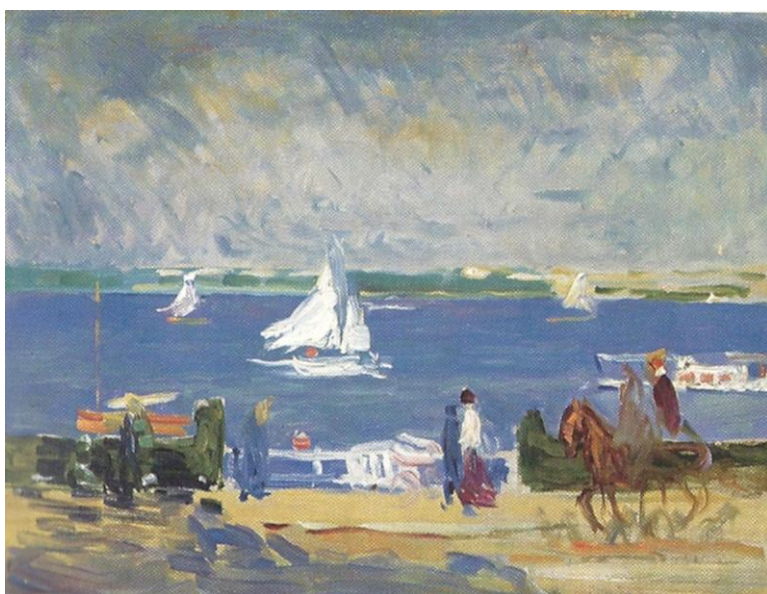
Více barvy požadoval Lichtwark od svých „učňů“ a často jim dával za příklad obrazy francouzských impresionistů, které shlédl na svých cestách po Francii a s kterými se vnitřně ztotožňoval. Tamější, hamburské publikum se odvolávalo na tradiční produkci a pejorativně komentovalo tehdejší prezentaci jako „špenát s vajíčkem“. 118) V početných uměleckých koloniích, které byly zakládány v této době, jako ve Worpswede, Dachau nebo Ahrenshoop, se zájem umělců i publika orientoval k pomalu zacházejícímu, s přírodou spojenému venkovskému životu. Hamburský club se od nich odlišoval zřeknutím se emocionálních elementů ku prospěchu vyličení nálady, atmosféry, a to prostřednictvím hry světla a stínu, i výběrem motivů, které se sice často orientovaly na každodenní život, avšak prožívaný individuálně. Obr. 27), 28), 29)



Obr. 27) Julius von Ehren, *In der Schmiede*, 1897



Obr. 28) Arthur Illies, *Kornfeld*, 1907



Obr. 29) Arthur Siebelist, *Aussenalster im Sommer*, studie, 1907 k pozdějšímu stejnojmennému obrazu ve stejném roce

Zde započal zlom, rozchod s akademickou malbou wilhelmínské éry a odklon nového umění od ideálů doby grundérství. Fakt, který se jevil konzervativnímu hamburskému publiku nestoudným produktem duševně slabomyslných.

Návrhy plakátů Eitnera a Illiese (Obr. 30), 31) byly považovány za skandál zrovna tak jako i Lichtwarkovo snažení tímto směrem vzdělávat hamburské občany.



Obr. 30)
Arthur Illies,
plakát pro
roční výstavu
Kunstvereinu,
1895



Obr. 31)
Plakát pro
výstavu
Kunstvereinu,
1896

V březnu roku 1896 došlo při turbulentním ročním setkání členů hamburského Kunstvereinu k eskalaci a mocným protestům proti Lichtwarkově „*hypermodernímu*“ uměleckému pojetí, „*čmáranicím*“ jím protěžovaných umělců.

Tato vlna nevole proti „*Lichtwarkovým specialistům*“ stigmatizovala skupinu jako nepohodlné revolucionáře. Avšak Lichtwarkova nekonečná usilování o tuto tvorbu, která měla brzy zavítat nejen do Kunsthalle, nýbrž i do privátních sbírek, přece jen našla odezvu. Jednalo se o „jeho“ umělce, pro které byl schopen zapálit i vlivné experty a sběratele, což tomuto klubu přineslo uznání alespoň některých hamburských znalců umění.

Lichtwarkovy cíle zde spojené s jeho příklonem k vlasti, domácí tvorbě, jako základů jakékoli umělecké produkce, směřovaly k formování „*Hamburger Schule*“. Právě umělci z okruhu Hamburgischer Künstlerclub zde měli být hlavními agitátory. 119)

Nápomocným instrumentem zde byla řediteli jeho Kunsthalle, kterou etabloval v zcela moderním slova smyslu jako výstavní a výchovnou instituci. Ve svých početných programových spisech akcentoval svou intenci, chápat současné umění jako výchozí bod pro svá vzdělávací snažení. O tomto moderním pojetí umělecké výchovy, vzdělání a kultury detailně pojedná III. kapitola této práce.

Lichtwark se snažil své cíle vehementně prosadit. Šlo mu o získání majetných občanů Hamburku, zanícených pro současnou lokální tvorbu. Avšak na tomto poli získal příznivce jen z řad jím iniciovaných spolků jako *Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde* a *Verein von Kunstfreunden* (zmíněn ve II. kapitole, podkap. 2).

Později i jemu bylo zřejmé, že i recepce umění a skutečné zapálení pro nové směry podléhá generačnímu konfliktu. Avšak jeho osobní nasazení pro

mladou uměleckou produkci naopak nabývalo na intenzitě. Zprostředkoval kontakty, prosadil „své mladé malíře“ jako členy v hamburském *Kunstverein*u a též *Künstlerverein*u, doprovázel je na studijních cestách po hamburském okolí, sehnal sponzory financující tyto cesty a pokoušel se zakoupit jejich produkci do sbírek své Kunsthalle. Zde však narazil na silný odpor nákupní komise. 120) Přesto se nevzdával svého přesvědčení získat pro Kunsthalle originály, jejichž význam hodlal osvětlit v pravidelně se konajících přednáškách. Částečně se mu to podařilo, hlavně po vystavení děl francouzských impresionistů z berlínské sbírky Bernstein v hamburské Kunsthalle roku 1895. K vidění zde byla díla C. Moneta, C. Pissarra, A. Sisleyho a É. Maneta. Následně se Lichtwarkovi roku 1897 povedlo získat Monetovo zátiší *Hrušky a hroznové víno*. 121) Jedním z dalších přírůstků impresionistické tvorby byl obraz *Reiterin in Bois de Boulogne* Augusta Renoira, který Lichtwark zakoupil koncem roku 1912 pro Kunsthalle ze známé francouzské sbírky Rouart a pyšně prohlásil: „*Tento obraz patří ke třem, čtyřem monumentálním dílům, jež impresionismus vytvořil. Bude mít u nás místo vedle toho nejlepšího, co vlastníme.*“ 122)

Podle jeho apelu se skutečně mladí umělci vydali do přírody, do povodí Labe a přilehlých údolí, aby zde malovali v plenéru, v přirozeném světle, s novou zkušeností se světlem a barvou. Lichtwark požadoval „*více barevnosti*“, po jeho zkušenosti s francouzskými impresionisty. Jeho další apel „... *malujte hamburskou krajinu*“, se vstípil mnohým do paměti. A některým z nich se podařilo vytvořit pozoruhodná plátna, kompozice v zářivé zelené a žluté barvě nebo odstínované komplementárními barvami fialové a oranžové, které se pak staly „ochrannou známkou“ tohoto klubu. K těmto jasným, pro běžného recipienta extravagantním barvám přistupovaly i motivy z každodenního života, které byly však označeny jako „nehodné malířského výrazu“. Eitner, Siebelist, Ehren a Herbst malovali kachny na jezeře, krávy na pastvě, ušmudlané děti sedláků, loďku v rákosí či kus hráze, vše v poněkud nezvyklých pózách a hlavně barvách. Obr. 32)



Obr. 32) Thomas Herbst, *Mädchen im roten Rock*, okolo 1900

Tento radikální odklon od konvenční akademické, přísnými kritérii podmíněné tvorby se jevil širokému publiku jako nehorázný. 123) Z dnešního pohledu je téměř nepochopitelné, o jak hořké boje se tehdy jednalo, a to u umělců, kteří vědomě navazovali na tradici hamburského plenérismu, a jejichž produkce dnes vyznívá spíše tradičně, než avantgardisticky. Společně patřila díla těchto „bláznivých plenéristů“ do „kabinetu hrůz“, s jejich „smutnou nedokončeností“ a „pomatením vkusu“. Tímto „zabahněním umění“ byl podle mnohých kritiků vinný právě Alfred Lichtwark.

Jedním z mála, kteří stáli za Lichtwarkem, byl jurista, mecenáš a umělecký kritik Gustav Schiefler, který se znal k mladé hamburské produkci a obhajoval Lichtwarkovy teze. Svou apologii zveřejnil již před založením klubu, roku 1896, v novinách *Hamburgischer Correspondent* pod titulem *Die Bewegung gegen die 'neue Richtung' in der Kunst* (Hnutí proti 'novému směru' v umění). 124) Zde se přesvědčivě vyrovnává s námitkami kritiků, jež charakterizoval jako „zmrzlé muže“ v jarní zahradě, kteří ohrožují mladou sadbu, a vyslovil se pro více pochopení pro současné umělecké hnutí. 125)

Ve stejném roce došlo v březnu při společném iniciačním zasedání členů k výbuchu. V hotelu *Hamburger Hof* na *Jungfernstieg* se setkali příznivci spolku a jejich odpůrci, i z řad umělců, kteří do Künstlerclubu nebyli přizváni a cítili se být přehlíženi. Společnost se pak rozdělila na dva tábory pro a contra, z dnešního pohledu brizantní reklamní efekt, který tvorbu zapovídaných umělců vyzdvihl nečekaně do rubriky „revolucionářů“. Pro Lichtwarka to však bylo těžké období a jeho skepse vůči kulturnímu vývoji nejen v Hamburku přetrvala i další léta. 126) Z pozice rádce se posunoval stále více do polohy kritika. Zde se rozcházel i se Schieflerem, který obhajoval ve svých početných člancích, jako například v *Die hamburgische Landschaft als Kulturelement (Hamburská krajina jako kulturní element)* roku 1898, 127) právě příklon ke krajinné tematice, zatímco Lichtwark upomínal na témata velkoměsta, jako například velký hamburský přístav, který s jeho zvláštní atmosférou umělecky zachytil z Künstlerclubu pouze Paul Kayser. Tento příklon přímo souvisel s industrializací a s ní spojeným novým vývojem městské kultury. Teprve Ernst Eitner se roku 1913 (již po rozpuštění klubu) věnoval velkoměstu, konkrétně výstavbě podzemní dráhy na *Alstertal*. 128)

Alfred Lichtwark zveřejnil roku 1898 jako manuskript dvojdílnou práci pod názvem *Das Bildnis in Hamburg* (k ní více v podkap. 8.2 této kapitoly), kde se mimo jiné zabýval detailně a velmi fundovaně portrétní malbou od 15. století po svou současnost. Lichtwark doufal, že se Künstlerclub ujme této portrétní tradice, která podle něho patřila k nejdůležitějším malířským žánrům a i možností výdělků, jako například v portrétování uznávaných hamburských občanů. Zde však brzy nastoupilo nové médium fotografie, které ubralo portrétní malbě na jejím významu. 129) Do úvahy zde však přicházejí i domněnky, že se Lichtwark příliš zabíral portréty ve stylu Phillipa Otto Runge, a nyní se pokoušel o navození podobné atmosféry v portrétech prostých občanů Hamburku v realistické podobě. Pro tyto počiny zprvu angažoval etablované umělce jako Lovise Corinthu, Maxe Slevogta, Michaela Uhde a v neposlední řadě svého favorita Leopolda von Kalckreuth, jehož nejznámější portrét je věnován právě Lichtwarkovi (k tomu více v podkap. 6 této kapitoly).

Členové spolku se však věnovali tomuto žánru i přes rady svého mentora jen sporadicky, a tato tvorba byla zakoupena do Kunsthalle teprve Lichtwarkovým nástupcem Gustavem Pauli po roce 1915. Klima v Künstlerclubu se začalo postupně zakalovat, právě z důvodů „předpisů a pouček“ z Lichtwarkovy strany, což mu v tomto kontextu pejorativní přívlastek „*Oberlehrer*“, řídicí učitel. Lichtwark požadoval, aby umělci před dosažením třicátého roku veřejně nevystavovali, jelikož jejich tvorba nebyla

dostatečně zralá. Dále se pokoušel regulovat ceny za jejich práce, což oklešťovalo volné, svobodné tvoření. 130)

Je možné se domnívat, že se jednalo o vzájemná nedorozumění, neboť Lichtwark projevoval enormní zájem na tvorbě spolku, a nejen to, staral se i o umělecký dorost, který měli vyučovat právě členové Künstlerclubu. Roku 1899 podnítil vznik *Malschule Siebelist*, poté co se seznámil s pracemi Friedricha Ahlers-Hestermanna, který studoval u Arthura Siebelista, jednoho ze zakládajících členů spolku a současně jeho mluvčího. Lichtwark si cenil kreslířských a pedagogických schopností Siebelista a již roku 1896 mu zprostředkoval místo jako učitele kresby. Tato nová forma uměleckého vzdělání měla čelit akademiím, které podle Lichtwarka tvorbu talentovaných umělců „ničí“. 131)

Roku 1902 se po nekonečných skicách Siebelistovi konečně podařilo zhotovit skupinový portrét členů Künstlerclubu, zcela v Lichtwarkově záměru. Obr. 33)



Obr. 33) Roku 1902 ztvárnil Arthur Siebelist své kolegy pod názvem *Meine Schüler und ich*. Na obraze druhý zleva. Lichtwark získal toto dílo pro Kunsthalle v Hamburku.

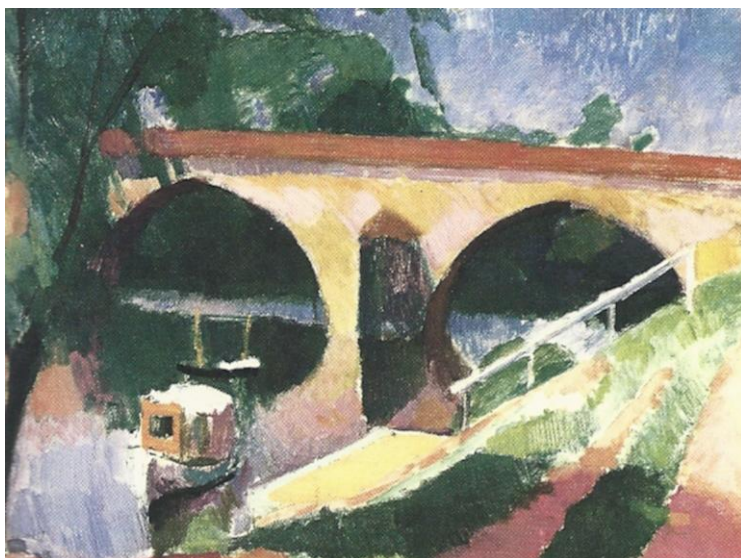
Tato pozoruhodná kompozice představující „mentora a jeho žáky“ na pozadí hostince a kostela v *Hittfeld* vznikla během tří měsíců. K zhlédnutí byla na výroční výstavě hamburského Kunstvereinu roku 1903 a Lichtwark ji zakoupil, pro její historický význam a intenzivní znázornění charakterů, do své Kunsthalle.

Hittfeld, vyhledávané výletní místo západně od Hamburku se v letních měsících stával uměleckou kolonií. 132) Siebelist zde vedl semináře a Lichtwark se při jedné z návštěv rozhodl zařídit si svůj letní domicil v tomto přitažlivém přírodním rezervátu. Z této školy se brzy rekrutovaly nové talenty, především Franz Nölken, Friedrich Ahlers-Hestermann a Alfred Rosam, jejichž náhledy a inspirativní podněty působily jako ozdravovací kúra pro Künstlerclub. Roku 1904 mohli v galerii *Commeter* společně se svým profesorem Siebelistem představit podle své vlastní volby poprvé veřejnosti svá díla a sklidili úspěch a ovace od publika i tisku.

Lichtwark pociťoval jisté zadostiučinění, právě když se silně zasazoval o podporu mladého umění. Potěšen byl kvalitou tvorby, především jím preferovaného portrétu, avšak varoval před předčasnými studijními cestami a možnými výstavami v zahraničí. Kromě toho apeloval na politiky, aby nechali vést státní školy umělci. Zde mu šlo o vzdělávání domácích talentů, přímo na místě, v neakademické tradici. 133)

Tato Lichtwarkova iniciativa se shoduje s jeho záměry pěstovat kvalitní „zárodky“ na německé půdě a předávat je také německému publiku, avšak v reálné podobě se jednalo již tehdy o neudržitelnou tezi. Jeho iluze o „*Heimatkünstler*“ („domácím umělci“) se brzy rozplynuly. Vlivy a nové impulsy ze zahraničí, především z Francie nebylo možné eliminovat. Berlínská galerie *Cassirer* 134), která založila v Hamburku svojí dependanci, vystavila roku 1904 francouzské neoimpresionisty a pointilisty včetně Paul Signaca, čímž vyvolala pozdvižení a mobilizovala tamější umělecký kruh, kterému připadala jeho dosavadní tvorba najednou provinční, její naturalistický výraz se jevil přežitou výrazovou formou. Poté co Paul Cassirer, jako první z německých galeristů, vystavil roku 1905 přes padesát děl Vincenta van Gogha, pochopili Siebelistovi studenti, že se jejich dosud „konvenční malba“ musí ubírat jiným směrem.

V březnu roku 1907 cestovala mladá enkláva hamburského klubu do Paříže. Zde navštěvovali, zcela proti Lichtwarkovu přesvědčení, večerní kurzy malby na tamějších akademiích. Již o rok později se Ahlers-Hestermann podílel na jedné z výstav *Salon des Indépendants*, kde se poprvé objevily i barevně a formálně revoluční obrazy fauvistů. Roku 1909, poté co byla znovu otevřena soukromá škola *Académie Matisse* 135), cestovali opět tito mladí umělci do Paříže. Hlavní premisy Matissovy výuky byly harmonie – kontrast – odstupňování – pohyb - charakter modelu. Zcela moderní náhled, který byl importován i do Hamburku. Obr. 34)



Obr. 34) Franz Nölken, *Seinebrücke bei Meulan*, 1909

Lichtwark se pokusil vypořádat s dílem Henryho Matisse, tím že navštívil jeho výstavu v Berlíně roku 1909 v galerii *Cassirer*. Avšak zčásti iritován, zčásti rezignujíc píše svému příteli Kalckreuthovi:

„Nepochopil jsem ani desetinu. Ale přesto mě těší, že jsem viděl muže, ke kterému nyní ti nejmladší na celém světě vzhlíží jako ke svému spasiteli. I mladí Hamburčané, kteří byli půl roku v Paříži, nemluví o ničem jiném a nedělají nic jiného než Matisse. Je to hrozné. Odkud se má u nás brát klid a stálost vývoje, když je každé čtyři týdny přivezen z Paříže nový umělec a na všechno německé se soucitně pohlíží jako na druhořadé?“ 136)

V dopise komisi Kunsthalle z 6. ledna 1909 se vyjadřuje v tomto duchu:

„... Všichni mladí Němci v Paříži znají jen jeho. Když ho jmenují, mluví tiše. Zdá se, že by měli ztlouci kříž nebo zkrřížit ruce na prsou a hluboce se sklonit. A sběratelé už je také následují. [...] Ten obraz a jedna pařížská ulice, která patří Orlikovi, se mi líbily, ale u celého zbytku jsem musel přiznat, že tak daleko to u mě nejde. Ani u soch ne. Popsat se to nedá. Jestli má postava nohy do poloviny přirozené délky, jestli má ležící postava pánev třikrát širší než je potřebné a ční do výše jako model Mont Blancu, jestli se nohy kroutí, jako by to byly kusy dřeva, ležící ochromeně přes sebe, je pro umělce vedlejší.“ 137)

Ředitel přední umělecké instituce, Hamburger Kunsthalle, který jako jeden z prvních vyzdvihoval díla impresionistů, nebyl schopný vcítit se do nové

epochy, do umění nové generace, avantgardy expresionistů, fauvistů a kubistů. O Cézannovi se vyjadřoval: „Všichni z něj onemocněli. Kdo přijede do Paříže, propadá mu, a kdo tam nejede, k tomu se dostane on skrze zdi a náspy, přes příkopy a proudy.“ 138) Pro Lichtwarka, smýšlejícího konzervativně byl tento razantní umělecký vývoj natolik převratný a turbulentní, že nedokázal vstřebat tempo, s jakým nastoupila programová změna na počátku 20. století.

I v Künstlerclubu pozvolna převládala dusná atmosféra, přibližující se krizi, kterou jen uspíšil pobyt Lichtwarka v lednu roku 1900 ve Vídni, v rámci jeho přednáškové řady. Nadšeně sděloval ve svých dopisech do komise hamburské Kunsthalle o pokladech ve vídeňských muzeích, vybraných soukromých sbírkách, usilování o nové slibné umělce z okruhu *Wiener Secession* a celkovém pozitivním výrazu hlavního města c. a k. monarchie. 139) Po svém návratu do Hamburku se setkal se členy Künstlerclubu, aby jim poreferoval o svých imponujících zážitcích s rakouskou aristokracií a tamější kulturní politice, a o důležité roli, kterou zde ve společnosti přejímají mladí umělci. Avšak u členů klubu nenašel jeho plaidoyer patřičné odezvy, spíše naopak. Situaci v Hamburku nebylo možné srovnávat Vídní, toho si byla většina členů Künstlerclubu vědoma a Lichtwarkovo nadšení sdílela se skepsí a iritací. Lichtwark chápal tyto reakce jako svéhlavost a nevděčnost, pozice, které nehodlal akceptovat. 140) Zjevně zde nastal rozkol, dojmy z Vídně překročily jeho plány, které nebylo možné v Hamburku prosadit.

Jistou rezignaci ze strany Lichtwarka však brzy vystřídala jeho angažovanost na pozadí tehdejší státní a městské kulturní politiky. Obracel se na soukromé sběratele s cílem zajistit alespoň ekonomickou bázi pro „své umělce“. 141)

Lichtwarkovy altruistické snahy navázat smlouvy a zakoupit případně obrazy hamburských umělců, nacházely jen mizivou odezvu. Roku 1907 popisuje Lichtwark svému příteli mladému básníkovi, Wolfu Mannhardtovi: „*U našich domácích umělců je to rok co rok stejné. Situace je tak žalostná, že člověk má jen stěží radost, když může pomoci, neboť je tak vždycky vyplněna jen jedna z tisíce děr.*“ 142)

Nové společenské a hospodářské změny přinutily Lichtwarka vyvinout v tomto směru novou, umírněnou taktiku. Po zkušenostech ze svých cest po Francii, především pak do Paříže, navrhl hamburským umělcům přizpůsobit se tamějšímu obchodu s uměním a rozumně stanovit ceny svých obrazů. Zde mu šlo spíše o výhodnější prodání více pláten, a tím si získání dlouhodobé důvěry místních sběratelů, než o čekání na optimální výdělek za stěžejní dílo, a mezitím ponechání vlastní rodiny v nouzi. I zde se projevil jeho pragmatický

postoj, který však nenašel u zdejších umělců pochopení. Mnozí z nich mu oponovali a argumentovali jeho neznalostí výdajů za materiál a pronájem ateliéru, které nedovolovaly ceny obrazů snížit podle jeho představ. Obr. 35)



Obr. 35) Ernst Eintner, karikatura
Lichtwarka *Raději to nedělejte*,
1905

Členové klubu se začali osamostatňovat, prvním krokem zde byl vstup do spolku *Deutscher Künstlerbund*, jehož založení roku 1903 ve Výmaru Lichtwark spoluinicioval, společně s podporovatelem umění Harrym Graf Kesslerem, Lovis Corinthem, Maxem Liebermannem, Maxem Slevogtem a dalšími. Spolek byl prvním německým sdružením umělců, které se neomezovalo pouze na určitý region. Posílení tímto „postupem“, plánovali členové Künstlerclubu roku 1905 v Berlíně sebevědomě koncipovanou reprezentativní výstavu pozvaných německých umělců. Lichtwark reagoval nedůtklivě, neboť nebyl k tomuto konceptu přizván. Je možné se domnívat, že právě jeho do jisté míry reakční zásahy zbrzdily tento počín. 143)

Neuskutečnění této přehlídky i názorové diference mezi členy klubu a Lichtwarkem vnesly nepokoj do Künstlerclubu, z něhož mezitím již někteří

z jeho členů, jako Thomas Herbst, vystoupili. I sám Lichtwark nacházel již jen sporadicky pochopení pro jejich tvorbu. V dopisech svému příteli, umělci Leopoldu von Kalckreuth se vyjadřoval o současné tvorbě klubu jako o velké hádance. A naopak, právě toto přátelství bylo chápáno ze strany členů klubu jako jedno z hlavních příčin jeho interního rozvratu. Na tyto mladé umělce působila Kalckreuthova tvorba staromódně, pro Lichtwarka však patřila k vrcholům současné umělecké produkce. 144) Již v devadesátých letech se pokoušel Lichtwark získat Kalckreutha pro Hamburk Obr. 36) tím, že ho pověřil sérií obrazů z hamburského přístavu, které zprvu očekával od svých „učňů“, ovšem doposud bezvysledně.

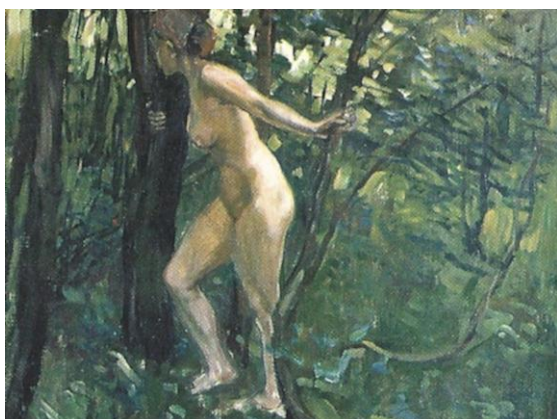


Obr. 36) Leopold von Kalckreuth,
Dückdalben im Hamburger Hafen, 1894

Roku 1907 se Kalckreuth skutečně přestěhoval ze Stuttgartu, avšak ne přímo do Hamburku, nýbrž do Hittfeldu, v letních měsících umělecké kolonie, kde Lichtwark mezitím vlastnil víkendový domek.

Upřednostňování Kalckreutha, částečně pro kompozice výstav v Kunsthalle, částečně pro rozdělování objednávek, ze strany Lichtwarka, narazilo na nepochopení ze strany členů Künstlerclubu, který ho viděl jako nežádanou konkurenci. K tomu přistupuje fakt, že se Kalckreuth podřizoval ve všech objednaných kompozicích návrhům Lichtwarka, zatímco členové klubu, hlavně Arthur Illies, hledali nové, nekonvenční cesty. Zatímco Kalckreuthovy naturalistické obrazy znamenaly pro ředitele Kunsthalle přiznání se k ryzímu německému umění, přičemž si však cenil především portrétní malbu tohoto

umělce 145), pro vývoj malby v Künstlerclubu neměl on sám další pochopení. 146) Obr. 37)



Obr. 37) Arthur Illies, *Akt im Alstertal*, 1904

Roku 1907 se konala poslední společná výstava Künstlerclubu výjimečně v prostorách hamburského Kunstvereinu, jelikož v galerii *Commeter* probíhala právě výstava pointilisty Camilla Pissarra. Výstavy se zúčastnilo sedm členů klubu se sedmdesáti malbami a grafikami. Ohlas byl pozitivní, avšak tehdejší kritika zmiňovala i „malířskou stagnaci a zacházející inovaci“. Opadávající zájem ze strany publika, tisku i sběratelů svědčil o faktu: malba členů klubu postupně sice dosáhla společenské akceptance, avšak neměla nadregionální přesah. I silná kreativní podpora ředitele Kunsthalle již chyběla, což vedlo k pozastavení činnosti Künstlerclubu a v konečném důsledku znamenalo jeho rozpuštění, v únoru roku 1909. 147)

Alfred Lichtwark zemřel v roce 1914, avšak díky jeho nasazení a angažmá vznikala v Hamburku umělecká díla, která se mohla měřit s tehdejší evropskou produkcí, s tvůrci moderny. Jejich přínos byl až do retrospektivní výstavy roku 1997 v Hamburger Kunsthalle, věnované 100. výročí založení klubu, víceméně ignorován. Vedle dalších spolků a kolonií, jako Berliner Secession a Worspswede, byl tento spolek na čas pozapomenut, což souviselo i s neblahým politickým vývojem. První světová válka pohřbila téměř polovinu členů Künstlerclubu. Jeden z největších talentů spolku, Franz Nölken padl na konci války, roku 1918 v zemi svých velkých vzorů, ve Francii. 148)

I přes svoji regionální vymezenost přispěl hamburský Künstlerclub, jako první progresivní umělecký spolek v Hamburku, výrazně k vývoji malby na přelomu století v severoněmecké oblasti. Jeho členům se během dvanáctiletého působení spolku podařilo vytvořit nemálo děl vysoké malířské

úrovně. Nepopíratelně byl přínosem k vyrovnávání se se způsobem tvorby impresionistů, byť ze specifické lokální perspektivy.

8) Lichtwark jako spisovatel

Hlavními zdroji podávajících svědectví o Lichtwarkově osobnosti jsou jeho vlastní spisy, obsáhlá korespondence s rodinou, kolegy, institucemi a významnými osobnostmi jeho doby, dopisy z cest, fundované studie k tehdejší architektuře, pozoruhodné literární počiny, jako kupříkladu v uměleckém časopise *PAN*, či spisy věnované explicitně výchově k umění, diletantismu, amatérské fotografii. 149) Všechny jsou kulturním dědictvím nesoucím literární hodnoty. Tato kapitola je věnována nejvýznamnějším z nich a k dokumentaci Lichtwarkových spisovatelských kvalit využívá možnosti přímé citace pramenů.

Působení Lichtwarkovy osobnosti je dostatečně zaznamenáno v rozhovorech s jeho současníky, přičemž jsou patrné nejen jeho výchovné, avšak i inspirativní pozice, kosmopolitní duch s vybranými společenskými způsoby. Zejména jeho intenzivní korespondence, dopisy, napsané spontánně, a odezvy na ně byly zveřejněny, jako historické dokumenty s vysokou výpovědní hodnotou. 150)

Je však podivuhodné, jak se Lichtwark, ze skromných rodinných poměrů, díky svým přirozeným schopnostem, i své houževnatosti a nezanedbatelné pomoci přátel a mecenášů, i hanzovního města Hamburku, dobral svého cíle, nebo lépe životního úkolu. Ve svých dopisech se Lichtwark obracel převážně na určité osoby nebo známé kruhy. Především pak v době svého působení jako ředitel hamburské Kunsthalle, oslovoval zcela interně členy spolků v jejím okruhu, členy Kunstvereinu Hamburg, spolek *Lehrverein zur Pflege der künstlerischen Bildung* (Spolek učitelů pro péči o umělecké vzdělání), členy *Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie* a hlavně *Gesellschaft der hamburgischen Kunstfreunde*. Její ročenky od roku 1895 postupně etabloval na úroveň periodika pro hamburské umění, a současně se pokoušel posílit umělecký časopis *PAN*, jehož byl spoluvydavatelem, jako reprezentativní platformu pro německé umění. Jeho ostatní spisy, které se obracely na širší publikum a byly nabízeny i v knihovnictvích, sestávají převážně z jeho přednášek a dopisů, což jen potvrzuje, že byly koncipovány pro známý okruh. Tento fakt podtrhuje charakter jeho spisů, blížící se osobnímu sdělení přátelům a spřízněncům. Lichtwark nespisoval, Lichtwark

sděloval, a to v pozoruhodné literární formě. 151) O Lichtwarkových spisovatelských kvalitách nepochyboval ani Rainer M. Rilke, který se ve svých denících k němu vyslovuje takto: „*S lichtwarkovskými knihami proniká do mých dnů spousta nových zájmů [...] zdá se, jako by mi kniha o mistru Franckovi otevřela cestu k prožívání německého umění! Jaká nekonečná krása mě ještě očekává!*“ 152)

Lichtwark sám se nepovažoval za učence, vědce, to potvrzuje jeho korespondence i výpovědi jeho přátel. On sám nepsal pro odborné publikum, teorie a systematika mu byly vzdáleny. Jeho první a poslední teoretická a vědecká práce byla jeho dizertace *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance nach seinem sachlichen Inhalt* (zmíněna v 3. podkapitole, poznámce č. 34) Lichtwark psal lehce, s vrozenou schopností, podpořenou jeho berlínským pobytem jako žurnalista, formuloval věcně, informativně, avšak především poutavě.

Jeho pozdější eseje věnované architektuře, amatérské fotografii, problematice diletantismu, zahradní architektuře a péči o flóru jsou podnětnými, inspirujícími, odhlížejíc od jejich dobového kontextu, dodnes aktuálními spisy. Většina z nich byla zveřejněna roku 1899 v čtrnáctisvazkové řadě s titulem *Die Grundlagen der künstlerischen Bildung* v berlínském nakladatelství Bruno Cassirer, detailně se jimi zabývá kapitola III. této práce.

Z Lichtwarkova díla vyznívá pragmatický aspekt, psát pro život, pro denní potřebu, působit na svou dobu, ne psát pro vědecký pokrok. Přesto však nashromáždil o umění a umělcích v Hamburku množství dosud neznámého či přehlíženého materiálu a ve svých spisech je popsal i bez použití odborného jazyka, ve vynikající němčině. Publikace a stati o jeho akvizicích děl mistrů Francke a Bertrama či děl P. P. Rungeho jsou dodnes přitažlivé nejen faktografickými znalostmi, nýbrž hlavně pro živé jazykové formulace a talentovanou koncentrací se na detailní observaci. 153) K umělcům mimo hamburské okolí se vyjadřoval jen sporadicky. Známé jsou jeho úvody k výstavám, například k přehlídce Adolfa Menzela v Kunsthalle roku 1896 nebo kratší stať o Adolfu Böcklinovi ve výše zmíněné edici *Die Grundlagen der künstlerischen Bildung* s názvem *Die Seele und das Kunstwerk. Böcklinstudien. (Duše a umělecké dílo. Studie k Böcklinovi.)* 154)

To jsou však výjimečné počiny, které jen podtrhují Lichtwarkův původní záměr: orientaci na Hamburk a jeho kreativní tvorbu.

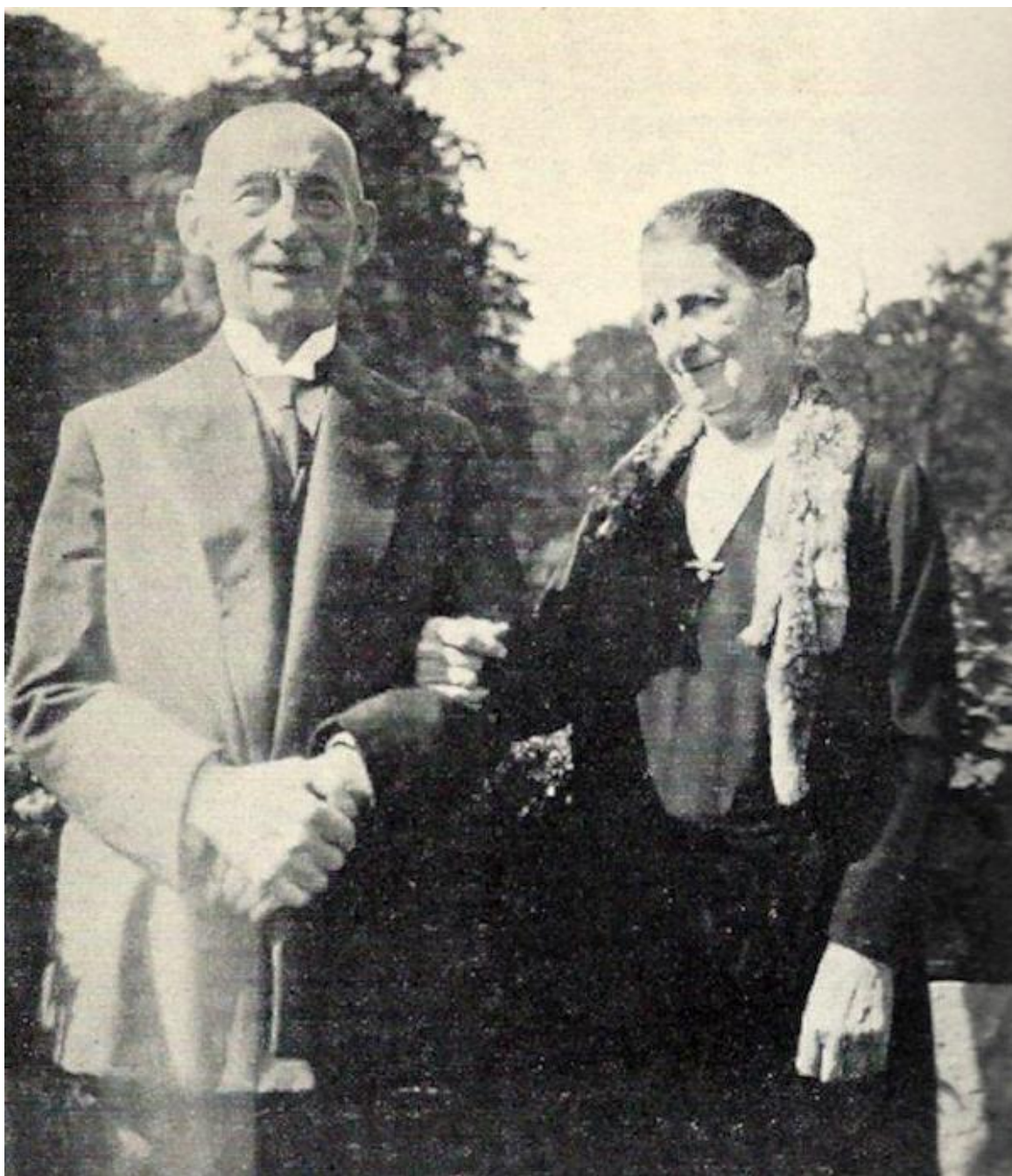
O umělcích nepocházejících z Hamburku se zdráhal psát, tuto práci přenechával svým kolegům. O dílech těchto umělců měl však dokonalé znalosti, jistý a konečný úsudek o jejich tvorbě, kterou buď vybral do sbírky Kunsthalle, nebo rozdělil jednotlivé objednávky na umělce, kteří se zde mohli

plně rozvinout, mnohdy i pod Lichtwarkovým osobním „poradním dohledem“. Avšak plně a otevřeně se vyjadřuje ke svým preferovaným umělcům a náhledu na jejich tvorbu jen ve své obsáhlé korespondenci, která vybroušeně reflektuje situaci a ducha své doby.

8.1) Dopisy

Lichtwarkova korespondence s rodinou, kolegy a přáteli, jeho zprávy z početných cest, které psal komisi pro správu Kunsthalle, jsou jedním z nejdůležitějších zdrojů k poznání Lichtwarkovy osobnosti a jeho tvorby. Lichtwark byl na svoji dobu velmi aktivním dopisovatelem, obsah jeho korespondence je i z pozice jeho doby neobyčejný, z dnešního pohledu, pro uživatele digitálních médií, ve své obsáhlosti a sdělnosti, téměř nepředstavitelný. Mnohé z jeho dopisů byly zveřejněny, jako manuskripty nebo jako veřejnosti přístupné spisy. Tato kapitola se věnuje hlavním z nich.

V *Briefe an seine Familie* se jedná o privátní dopisy rodině, matce Helene Lichtwark, bratru Johannu Lichtwarkovi, zvanému Hans, a sestře Marianne Lichtwark, zvané Sanni. Oba sourozenci zemřeli bezdětní a svobodní ve stejném roce 1931. Obr. 38)



Obr. 38) Lichtwarkovi sourozenci Hans a Marianne, okolo roku 1930

Jde o důležité dokumenty z let 1875 – 1913, mapující jeho vzestup z učitelského povolání k řediteli významné kulturní instituce. Z privátní perspektivy je zde vylíčeno otevření hamburského *Kunstgewerbemuseum*, příjezd princezny Augusty Viktorie do Berlína nebo získání významné sbírky pro hamburský kabinet mědirytin. Zcela osobní údaje, kupříkladu k rodinným událostem jako svatbám, narozeninám či křtinám bylo obtížné vyhledat a chronologicky seřadit, hlavně proto, že mnohé pasáže byly rodinnými příslušníky vystříženy a nahrazeny nespolehlivými datacemi tužkou, což byla nemalá výzva pro Carla Schellenberga, komisárního ředitele

sbírek Kunsthalle v době 2. světové války a vydavatele velké části Lichtwarkovy korespondence, který se s akribií věnoval tomuto odkazu. 155)

Všeobecně však právě v těchto dopisech upoutá jak Lichtwarkův lidský, vřelý přístup ve vztahu k jeho rodině, tak i bezprostřední ponor do vývoje své doby, do duchovního, kulturního a uměleckého klimatu pozdních Gründerjahre, který zde reflektoval v specifickém, ležérním literárním stylu.

„Tento týden tu byla taky jedna velká komedie. Správa státních dluhů vydala nové 50markové bankovky, které jsou velmi ošklivé. Noviny teď pořádně nadávají. A v tom jsem byl z vyššího místa vyzván, abych o nich napsal pochvalný článek. Řekl jsem, že nemůžu, kdybych o nich měl napsat něco špatného, pak ze srdce rád. Mučí mě dál, ať to přeci jen zkusím. Tak se do toho pouštím a píšu obšírně svůj názor na dekoraci papírových peněz vůbec a chválím pak taky na těchto nových bankovkách některé dobré jednotlivosti, například tisk a papír. Když jsem text předčítal, pánové se smáli, ale potom řekli, že to nejde (a to jsem právě chtěl), protože by to bylo ještě horší než to, co už v novinách vyšlo. Tak jsem se z toho pěkně dostal a teď už mě s takovými věcmi nechají na pokoji.“ 156)

Zatímco jsou jeho dopisy rodině bohatým zdrojem informací o jeho soukromém, duchovním a profesním životě, jsou na druhé straně též neocenitelnými informacemi o jeho době. On zažil a popsal vnější projevy epochy, konsolidaci německé říše a hospodářský vzestup. V souladu se svou dobou a s prostředím, ve kterém se pohybuje, si velmi brzy osvojuje „pravidla hry“ a dostává se, díky svým obsáhlým znalostem a ambicím, brzy do vyšších kruhů.

Významná je i dokumentární hodnota této korespondence. V archívni sbírce hamburské Kunsthalle jsou uloženy téměř všechny dopisy z let 1886 – 1913. Z těchto aktů je zřejmé, že Lichtwark psal denně okolo deseti až patnácti dopisů, které jsou zde zachovány díky tehdejší kopírovací technice v rukopisech, spolu s odpověďmi mnohých významných osobností své doby, umělců, spisovatelů, vědců, sběratelů.

V *Dopisech rodině* se však jedná o částečně velmi osobní sdělení, zejména ještě z dob před jeho povoláním na místo ředitele hamburské Kunsthalle. Ze svého skromného platu zasílal rodině každý měsíc M 50, někdy se tato apanáž kvůli nepředvídaným výdajům posunula o pár týdnů, kdy Lichtwark nabádal samu rodinu k průběžnému šetření. 157) Několikrát doporučoval matce a bratrovi, namísto drahého masa pojídat vajíčka a neopomenul zmínit, jak on sám žije: střídavě a levně.

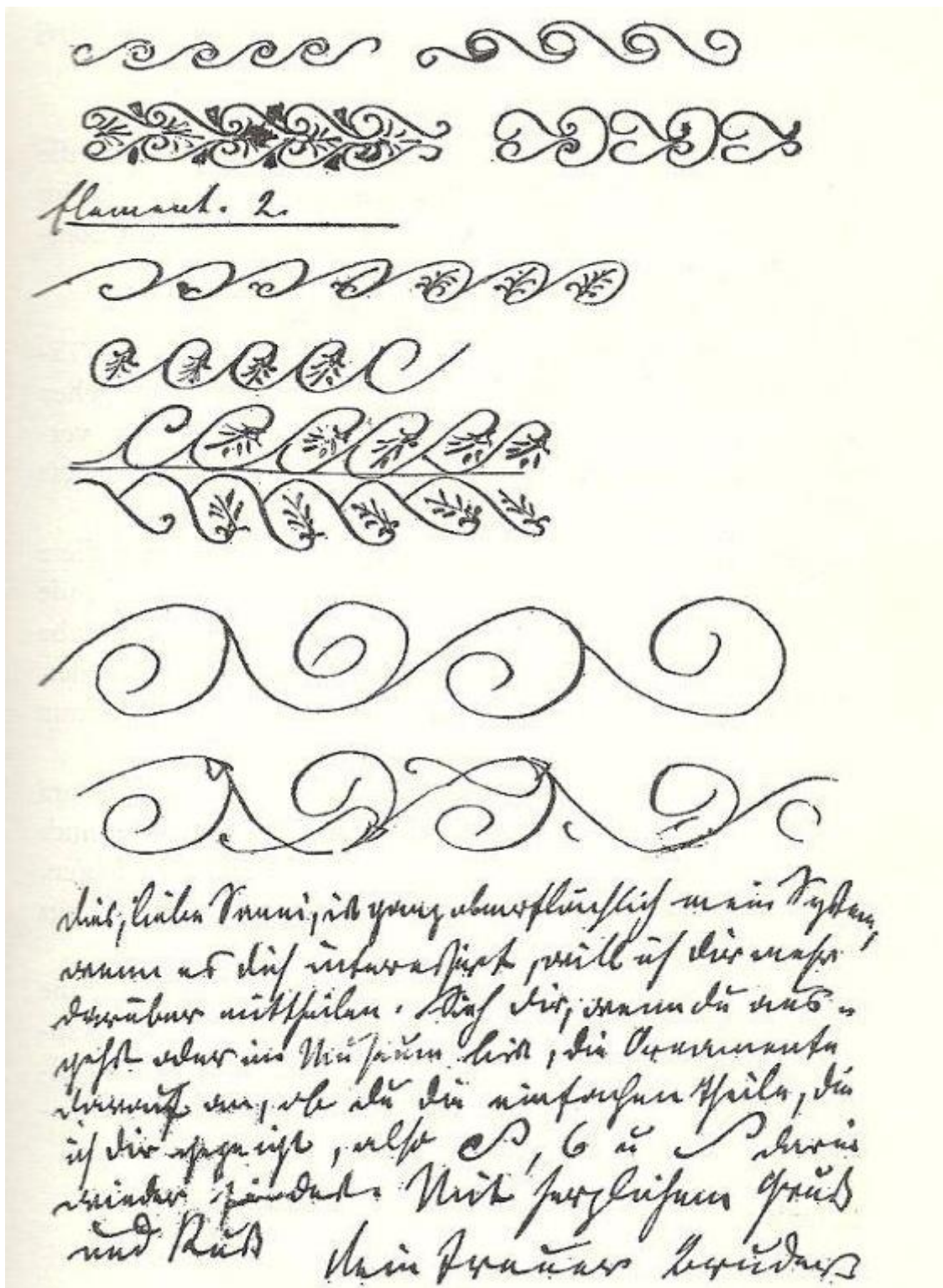
Později v Berlíně, kde dosáhl lepšího postavení, vehementně sděluje rodině každý úspěch, každé uznání, které mu byly uděleny známými osobnostmi, a

díky tomu mu přinesly kýžené společenské kontakty. Své matce píše, že se jeho studium vyplatilo, že všechny rodinné oběti, věnované na jeho vzdělání, nebyly nadarmo. Věrně jí popisuje svůj průběh dne, koho právě zastihl, co právě slyšel, tyto na první pohled okrajové poznámky, srovnatelné s vedením deníku, jsou však kulturně-historicky podnětnými dokumenty. Kromě toho nesou i částečně zábavný podtext, například, když se Lichtwark vyjadřuje k dámským toaletám při recepcích, na které byl pozván. 158) V dopisech rodině je nenucený ve výběru výrazů, příležitostně spadne i do rodinného žargonu, což však těmto zprávám dodává na autentičnosti.

Pozvolna je mu časově náročný společenský život v Berlíně přespříliš. Již na podzim roku 1882 píše: „*Nedivte se, že Vám tolik píšu o pozvánkách. Patří k naší největší kalamitě.*“ S výjimkou jen zcela malých kruhů mu společnosti připadají nudné. Mnohé z pozvání musel odřici: „... *protože jsem odmítl už tolik jejich [Lippmannových] pozvánek, že už by mě vůbec nesměli dál zvát. Líbí se mi stýkat se jen s těmi, které mám zvlášť rád. Na další nezbývá čas. [...] Je pro mě zcela nepochopitelné, proč se tolik času zabývá setkáváním se.*“ 159)

Tyto osobní poznámky jsou však kompenzovány množstvím fascinujících zpráv z pozdního období grundérství, které díky významným osobnostem a událostem v nich zmíněných nabývají i dnes na kulturním významu. Vedle běžných, povrchních sdělení líčí z privátní perspektivy události a osobnosti tehdejšího kulturního života v Německu, ředitele muzeí, známé historiky a kunsthistoriky, univerzitní elitu, vlivné osobnosti z kulturní správy a v neposlední řadě i umělce, jejich názory, spontánní reakce, které doplňuje svými humornými aditivami.

Dalším aspektem sloužícím k ozřejmění Lichtwarkovy osobnosti, vyznívající z této korespondence, je cílené pedagogické směřování. Sestru Sanni slovem a kresbou zasvěcuje do svého výzkumu ornamentů na řeckých vázách (Obr. 39)



Obr. 39) Lichtwarkova studie k základům řecké ornamentiky, okolo roku 1875/76

Vysvětluje jí pravidla francouzské gramatiky či jí přepisuje anglické básně, s částečným překladem neznámých slov, pro její potřeby vychovatelky v rodině bankéře Bodenstedta.

Svého bratra stále upomíná číst ve francouzštině, aby se rozšířily jeho jazykové znalosti. Avšak zprostředkovává rodině i náhled do umělecké produkce, tím, že jim z Berlína posílá reprodukce grafických listů, především rytin Rembrandta, s podrobnou legendou, která měla školit jejich smysly. S podobným záměrem se ozývá i ze svých cest, kdy barvitě líčí své pobyty na různých místech Evropy, a takto nechává svou rodinu intenzívně se podílet na jeho zážitcích. Lichtwark psal své dopisy rodině až do roku 1913, kdy již rodina žila několik let pospolu, avšak nejzajímavější dopisy z této privátní perspektivy byly sepsány právě v prvních letech z Hamburku, Lipska a Berlína. Po jeho jmenování do funkce ředitele hamburské Kunsthalle, roku 1886, svou korespondenci rodině, pravděpodobně z časových důvodů, redukoval, o to víc se dozvídáme z jeho *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, které se nachází v plném obsahu dvaceti svazků v archívu Kunsthalle Hamburk. Komise, které byly tyto dopisy adresovány, nesla poradní, kontrolní a zplnomocňující úlohu. Jak Lichtwark brzy rozpoznal, jednalo se zde o důležitý kulturně-politický článek ve státním aparátu, který mu zajisté dopomohl i k jeho dalším ambicím v projektu rozšíření Kunsthalle. Náklonnost komise si zajistil nepřetržitým přísunem informací ze svých cest, zasedání a přednášek. V těchto záznamech, podobajících se deníkům, podrobně píše o tom, co vidí, slyší a co si myslí.

Jedním z prvních, kteří se zabývali Lichtwarkovou biografií, byl jeho přítel, historik Erich Markes, jenž pronesl k poslednímu rozloučení s ním, 13. března roku 1914, proslov, který byl ve stejném roce zveřejněn. 160) K dalším patří umělecký kritik a publicista Karl Scheffler, který se v obsáhlém úvodu ke sborníku Lichtwarkových spisů, sebraných Wolfem Mannhardtem, široce vyjadřuje k jeho spisovatelskému přínosu. 161) Oba tyto autoři ještě neměli k dispozici Lichtwarkovu rozsáhlou korespondenci. Avšak je s podivem, že jeho sestra Marianne a taktéž první autorka obsáhlé biografie Anna von Zeromski se k dopisům vyjadřují marginálně, i když s nimi byly obeznámeny. 162)

První, kdo plně využil po Lichtwarkově smrti do majetku Kunsthalle předané dopisy, byl jeho nástupce Gustav Pauli. Jako vydavatel roku 1923 otištěné sbírky vybraných Lichtwarkových dopisů z cest, pod názvem *Reisebriefe*, zkrácené verze jeho *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, se v úvodu precizně vyjadřuje k podstatě Lichtwarkovy činnosti, jeho idejím, které buď překračují dobový horizont, nebo se za ním ztrácejí, jeho vizím v kulturní politice, které dnes, téměř po sto letech, nacházejí odezvu.

„Lichtwark nebyl učený, nýbrž vysoce vzdělaný, to znamená, že věděl všechno to, a jen to, co potřeboval. A měl to v každém okamžiku po ruce. Tak byl stále vybaven, aniž by byl zatížen nákladem neživých vědomostí. [...] Schopnost řešit problém tou nejjednodušší formou, prostá názornost vyjádření [...] jakým přínosem pro odbornou vědu Lichtwark mohl být. Přispění plné živoucí osobnosti je větší podporou, než píše specialisty. Stanovuje cíle, zatímco odborník většinou jen rozmnožuje naše vědění. (Kdo čte Lichtwarkovy dopisy, všimne si, jak často pojmenovává úkoly, jejichž řešení musí sám sobě odříci.) [...] Psal se stejnou lehkostí, s jakou mluvil. [...] A tak je tomu vždy. Duší literatury, která přežije dnešek, je osobní prožitek. Tak je rovněž velice pochopitelné, že Lichtwark některá ze svých nejlepších vyjádření formuloval ve svých dopisech. Právě jemu vlastní osobně zbarvená objektivita určuje jeho úroveň mezi pisateli dopisů.“ 163)

Zatímco jeho cesty po vlasti do Norimberku, Mnichova, Darmstadtu, Drážďan či Lipska byly početné, podnikl Lichtwark do roku 1883 jen několik cest do ciziny, především do Paříže a Vídně, dále roku 1885 cestu do Antverp na světovou výstavu, z níž rezultovala aktivní korespondence z měst Brusel, Amsterdam a Haag. Po své inauguraci jako ředitel hamburské Kunsthalle zdvojnásobil a prodloužil své zahraniční pobyty.

Z tohoto období lze zmínit větší cestu do Anglie roku 1887, věnovanou návštěvě Gustava Schwabeho, finančníka a obchodníka původem z Hamburku, který se v Anglii podílel na několika velkých loďařských a dopravních firmách a roku 1886 věnoval hamburské Kunsthalle svoji uměleckou sbírku a spolufinancoval její další výstavbu (*Nadace Schwabe* zmíněna rovněž ve II. kapitole, podkap. 4, 5 a 7). Zde poznává umělce a okruhy jejich přátel, navštěvuje mimo Londýna též Manchester, Liverpool, Birmingham. Je nadšen vybranou elegancí londýnského života, soukromých sídel i veřejných klubů, ale i šokován bídou proletariátu v průmyslových a okrajových čtvrtích.

Roku 1888 cestuje do Kodaně ku příležitosti umělecko-průmyslové výstavy (zmíněno také ve II. kapitole, podkapitola 5.6) a ve stejném roce cestuje přes Mnichov, kde se setkává s mnoha spřátelenými umělci, do Benátek, Florencie a Říma, zpátky se pak vrací přes Milán a Basilej.

„Benátky jsou za mnou a po jednom dni ve zcela moderní, mnohem prozaičtější zamračené Florencii mám pocit, že jsem byl ve snu v nějakém zcela jiném světě. S pohádkovou krásou Benátek se nemůže měřit ani Londýn, ani Paříž. Je to tím, že všechno je tak blízko u sebe, že jedno vyzdvihuje druhé buď působením harmonie, nebo kontrastu. Co je všude jinde tak nebezpečné, mnoho monumentálních budov společně na malém prostoru, je v Benátkách podmínkou účinku.“ 164)

Benátky ho upoutaly natolik, že se tam vrací i o rok později, s cílem připravit si zde přednášky o tomto městu. Z této cesty přivezl pro Kunsthalle pozoruhodný konvolut fotografií významné dokumentární hodnoty, zahrnující mimo Benátek i Padovu a Vicenzu. V dopisech rodině ze svých cest po Itálii velice barvitě líčí italskou krajinu, krajinnou náladu a světlo, které ho ohromily, architekturu a umělecké poklady, které viděl. Z krátkého pobytu ve Veroně píše: „*Kam dali vůbec malíři oči? Co nám přinášejí z Itálie, vždycky přece jen tři nebo čtyři témata. A přitom je vše plné obrazů a všechno je tisíckrát barevnější, tisíckrát zářivější a vonnější, než nás to oni se svou věčnou jednotvárností nechávají tušit.*“ 165)

Neméně významná je jeho cesta do Paříže v témže roce 1889, pro niž byl důležitým podnětem obraz *Die Netzflickerinnen* Maxe Liebermanna (zmínka ve II. kapitole, pozn. 48), který zde byl vystaven a který Lichtwark později na doporučení Wilhelma Bode získal jako základní kámen *Liebermann-Sammlung* pro svou Kunsthalle. Zde započalo přátelství s Liebermannem, kterého dosud neměl možnost osobně poznat. V Paříži ho fascinují nové možnosti architektury, především použití železných konstrukcí, jako v případě Eiffelovy věže a výstavních hal v roku 1900 dokončeném Grand Palais.

Do Paříže cestuje téměř každý rok, navštěvuje tamější muzea i umělce a sebevědomě se vyjadřuje k jejich tehdejší muzejní praxi, vedle pozitiv jsou to však i kritické poznámky pranýřující *nabubřelost a prázdnotu* uměleckého dění. V krátkých větách je schopen formulovat podstatné, díla, o jejichž kvalitě je přesvědčen, popisuje s nadšením, jako například v dopise komisi Kunsthalle, kde se euforicky vyjadřuje k výstavě nových děl Claude Moneta v galerii *Georges Petit* roku 1898: „*Monet se naučil zpívat. Ještě nikdy jsem u něj nezískal tak silný dojem nekonečného štěstí v pohlížení na přírodu. Nechce objevovat, ale nachází.*“ 166)

Francii, Anglii, Itálii avšak i části východní Evropy procestoval, aby se seznámil s tamější kulturou, uměním, životním stylem, zhlédl muzea, soukromé sbírky, výstavy a architekturu hlavních měst. I zde se částečně kriticky staví k „*zohavení*“ historických center skrze necitlivé rekonstrukční počiny, nové stavby či nevhodné pomníky. Zatímco se k těmto „*chybným krokům*“ na západním kontinentě vyjadřuje spíše shovívavě, jsou jeho úsudky ve středoevropském a východní pásmu mnohem ostřejší.

V říjnu roku 1904 podniká přes Berlín studijní cestu do Prahy a okolí, týkající se rešerší k plánované monografii středověkých mistrů, v tomto případě Mistra Bertrama, k jehož dílu již zveřejnil obsáhlou studii. 167)

Následující dokumenty svědčí o tom, že se ke slovanské kultuře stavěl spíše negativně, pro něj nesla téměř barbarský charakter.

„Ta špína, ta zpustlost. Domy vypadají zchátrale, ještě dřív, než jsou hotové. A ty hordy na nádražích, každý z nich karikatura. Co je u nás špatné, musí pocházet se smíšením se špatnou slovanskou krví.“ 168) Lichtwark zde vidí ohroženy zbytky německé kultury a to v zemi, která podle jeho názoru nemá své vlastní kulturní zázemí. Nejen běžné kulturní podhoubí, nýbrž i profesionální kunsthistorická a restaurátorská práce se Lichtwarkovi nezamlouvaly.

Zde však oponuje, byť kompetentními, částečně emocionálně zbarvenými argumenty. Z jeho dopisů vyznívá konzervativní a současně paradoxní tón. Na jedné straně on sám aktivně využívá výtvarné průmyslového věku, železniční doprava je jedním z hlavních dopravních prostředků právě na jeho cestách Evropou 169), na druhé straně kritizuje rozšíření technických možností právě v tak senzibilních oblastech jako je umění a architektura.

„Karlštejn, nebo, jak můžeme číst na německých cedulích hradu, Karlův Týn [Kars Tein] byl velkým zklamáním. Hrad byl restaurován, jedním gotikem. To už říká dost. Bylo odstraněno všechno, co upomínalo na historii hradu po smrti jeho zakladatele, každá stopa renesance, také fresky, kterými nechal vyzdobit sály Rudolf II. [...] na to místo nanesl restaurátor hloupý nátěr křehkou barvou a ještě hloupější gotické ornamenty, které sám vymyslel. [...] Když člověk směrem od dráhy vidí nahoře se zvedat nově opravené zdi a dveře, čisté a hladké jako ze stovebnice, tuší už to nejhorší. [...] Tak exaktně a strnule se stavělo až v době strojů, kdy pracovní výkresy vzaly provádějícímu řemeslníkovi jedinečnost. [...] Co je nová a co stará práce, je přesvědčivě vidět v takzvaném audienčním sále císaře. Jedna stěna se dochovala se starým obložením, ostatní byly podle toho vzoru nově pokryty. Staré působí svým nepravidelným jedinečným zpracováním velice živě a důvěrně, nové, provedené velmi exaktně, fádne a strojově. 170)

Své rešerše ohledně díla Mistra Bertrama, hlavní důvod jeho cesty do Čech, shrnul Lichtwark věcným, střízlivým, byť velmi osobním stylem:

„Karel IV. vybavil hrad přibližně v těch letech, kdy Bertram pracoval v Hamburku nejprve pro Senát. Už proto se nedalo předpokládat, že by Bertramův vztah k těmto pracím byl vztahem učednickým. Jak je pro péči o umění na panovnickém dvoře typické, umělce, kteří v zemi nežili, povolal Karel IV. z Německa a Itálie, pro architekturu také z Francie, kde získal svoje vzdělání. Někteří jednotliví malíři mohli být čeští Němci. Museli pracovat mírumilovně vedle sebe. Tak vidíme v okázalém prostoru kaple, kde byly uchovávány královské insignie, vedle sebe

práci nejrůznějších rukou a u severanů cítíme jasně, že ve svém sousedství viděli Italy.“ 171)

Předmětem této práce však není verifikovat Lichtwarkovy poznatky, nýbrž zhodnotit jeho postoj, v tomto případě k české kultuře. Zajímavé je proto sledovat právě jeho cestu venkovským prostředím, ke kterému se nakonec staví milostivěji, kde ho upoutala prostota a jednoduchost domků v údolích a v povodí Vltavy. Jejich obyvatelé podle Lichtwarkova názoru oplývali „*vnímavostí, fantazií, vkusem a věcností*“, tedy atributy, které plně postrádal v restaurování Karlštejna. Přijíždí do centra společenského a kulturního dění, do hlavního města Prahy. Již na této cestě je obeznámen s danou faktografií; Praha na konci devatenáctého století prodělala mocné stavební změny, především v kulturní oblasti: *Národní divadlo, Rudolfinum, Národní muzeum, Uměleckoprůmyslové muzeum* a řada dalších, jak Lichtwark poznamenává, „*okázalých staveb*“. Avšak neopomíjí vyzdvihnout i německý přínos v tomto směru, například při stavbě *Deutsches Theater* (dnešní *Státní opera*). Z české strany oceňuje výstavbu sedmikilometrového nábřeží podél Vltavy. Jeho výhrady se vztahují ne k úpravě, nýbrž k provozu města: „*ulice, restaurace, čekárny, vše zapáchá.*“... „*Kdyby jen tu nebylo tolik špíny, a celé město tak nečpělo.*“

Jeho studijní procházka Prahou začíná Hradčany: „*Praha potlačuje obrazy všech jiných měst. Je to město nepředvídaného, nikdy nezažitého. Ale pro nás Němce nemá ani ve své středověké části, ani ve svém pozdějším vývoji nic cizího. Typus zůstává skrz naskrz německý.*“ Ani jeho další rešerše po stopách mistra Bertrama nebyly uspokojivé: „*Malby ve Svatováclavské kapli, které jsem [...] mohl vidět, jsou tak špatně zachované a zčásti tak přemalované, že jakékoli souvislosti s Bertramem, kdyby tu byly bývaly, již nejsou doložitelné.*“ 172)

Lichtwark pokračuje do budovy Rudolfiny, moderní část jeho sbírky přirovnává k Mnichovské Secesi před deseti lety. Oceňuje pražské baroko, v malbě díla Petra Brandla, jehož portréty ho nadchly, a Karla Škréty, v němž viděl nástupce Rembrandta, v architektuře a dekorativním umění velkolepou jezuitskou knihovnu Klementinum. V *Muzeu Království českého* (současném *Národním muzeu*) si pochvaluje impozantní neorenesanční foyer a schodiště, avšak stěžuje si na nedostatečné osvětlení sálů. Z návštěvy *Städtisches Museum* (dnešní *Muzeum hl. města Prahy* v ulici Na Poříčí) kritizuje publikování katalogu pouze v češtině.

I další komunikace při pohybu městskou krajinou mu připadá obtížná: „*Když se člověk zeptá, jmenují mu německá jména ulic a nápisy jsou pouze*

česky. Všechno, co s městem souvisí, je čistě české, i tramvaje. Pokud si chce být člověk jistý, zbývá mu pouze fiakr.“ 173)

Podivný postoj kosmopolitního ducha, který si bral za své být otevřený všem kulturním směrům a jejich národním zastoupením. Zajímavá je v tomto směru hypotéza německého filozofa, historika a germanisty Rudolfa Großkopffa, který vidí v Lichtwarkově zjevném nacionalismu obavy o rozhodující roli německé kultury: „... nešlo mu o etnicky založený nacionalismus. Německý národ jako pokrevní společenství ho beztak zajímal málo. Raději vycházel z rodových společenství, například z dolnosaského, ke kterému řadil i to hamburské. Národ považoval za „kulturní společenství“ [...] Kulturní společenství, jak si ho představoval, mohlo uzkvétat jenom tehdy, pokud sebevědomě rozvíjelo vlastní standardy. Zde měli podle jeho názoru Němci co dohánět, proto stále znovu jeho někdy nesprávně chápané požadavky, aby se nevpouštělo a nepřejímalo moc cizího. 174)

Cestování a poznávání jiných kultur sloužily Lichtwarkovi, jak se sám vyjadřuje, jako „duševní gymnastika“, v jistém smyslu mentální výcvik k vytvoření si obrazu o sousedních kulturách, jejich společenských strukturách, umělecké tvorbě, filosofickému a politickému smýšlení. Na své cesty se předem připravoval, z knihovny Kunsthalle si opatřoval plány měst, fotografie tamějších monumentů, cestopisy. 175) Jeho *Reisebriefe* jsou exkvizitními dobovými skicami, zachycujícími v kompaktní topografické formě specifický charakter jím navštívených míst.

8.2) *Das Bildnis in Hamburg*

Lichtwarkův obsáhlý dvojsvazkový tištěný manuskript *Das Bildnis in Hamburg* z roku 1898, věnovaný jeho mentorům Justusu Brinckmannovi a Juliu Lessingovi, se zabývá dějinami portrétního umění od 15. století až po jeho současnost. Lichtwark se zde věnuje významným hamburským malířům těchto epoch, přičemž traktuje i žánry jako miniatura, silueta, techniky jako mědirytina, avšak i nové portrétní možnosti, jaké nabízí moderní médium, fotografie.

Tento manuskript byl původně určen pro interní potřeby Kunsthalle, jejího okruhu a pro členy hamburského Kunstvereinu. Neobyčejná hustota Lichtwarkových znalostí dané matérie, přechodů mezi jednotlivými uměleckými technikami a i jeho formulační schopnosti si zaslouží, aby byl zmíněn v této práci. Zpočátku se mělo jednat o krátké ozřejmující poznámky k daným vyobrazením. Tento původní záměr byl však překročen fundovanými

statěmi a komentáři. Význam tohoto díla nespočívá pouze v koncentraci na lokální hamburskou uměleckou produkci, méně známé či dokonce pozapomenuté umělce, již v tomto smyslu pionýrském počinu, nýbrž i v zasvěcené analýze portrétního umění jako žánru, který coby jeden z nejvýznamnějších akcentoval kulturně-sociální změny společnosti.

Autor sám se v úvodu vyjadřuje ke svému počinu následujícím způsobem:

„Protože je dílo určeno výlučně pro členy Kunstvereinu a protože nemám v úmyslu, dát ho později na knižní trh, nebránilo nic tomu, ho v jeho pojetí a jeho provedení podle možností přizpůsobit tomuto účelu. Proto jsem se všude dotazoval, co by asi mohlo neodborníka zajímat, co by pro něj mohlo být užitečné a co by, jako pouhá poznámka, mohlo působit jako přebytké a konečně také jaké poukazy by mu mohly pomoci, samostatně se upravit do historického a uměleckého pozorování portrétního umění. [...] Tak jak nyní vypadá, to není žádná práce k dějinám umění, nýbrž k péči o umění [Kunstpflge]. Jejím účelem není rozmnožování a rozšiřování kunsthistorického vědění, ale péče o schopnost a o způsob smýšlení, které by měly být nositeli současného a budoucího umění. 176)

Lichtwark zde od základů změnil svůj původní plán. Brzy upustil od zveřejnění krátkých dějin portrétního umění, které by byly podle jeho názoru sice velmi důležité, ovšem chyběly mu zde věrohodné podklady. V delším úvodu ke své knize se pokusil vyzdvihnout sociální, politickou a uměleckou funkci portrétního umění a animovat recipienta k samostatnému pozorování obsahu, formy, avšak i materiálu a techniky, a vytváření si vlastního úsudku.

U jednotlivých umělců se Lichtwark neomezil na výčet hlavních životopisných údajů a děl, nýbrž šlo mu zde o to, charakterizovat umělce skrze jeho dílo, i tam, jako v případě malíře Matthiase Scheitse (Obr. 40), kde byla většina prací ztracena.



Obr. 40) Matthias Scheits, *Bildnis einer Dame*, Museum zu Braunschweig

Zde Lichtwarkovi posloužily fragmenty a zbytek dochovaných děl. 177) Přes tato parcielní omezení vykazuje práce nové perspektivy, a to především v dosud nezpracovaných, z části nových uměleckých směrech, technikách a médiích.

Lichtwark zde demonstruje uměleckou tvorbu a potřebu recepce právě v portrétním žánru objemným výkladem. K jedněm z hlavních patří kulturně-pedagogický přínos, kdy kvalitní portréty umožňují ojedinělý ponor do života

tehdejší společnosti a její kultury. Právě portrétní žánr byl, alespoň v německé kultuře, „zanedbáván“, avšak podle Lichtwarkova názoru je jedinou z oblastí vyšších umění, jejíž „výstavba je možná a nezbytná v jakékoli epoše“. Současně však konstatuje úpadek, praktické vymizení klasického portrétního v tehdejší společnosti, podtrhuje však, že na druhou stranu zájem o portrét vzrůstá. A to díky novému médiu, fotografii. Lichtwark sám ve svém spise předpovídá portrétním fotografům skvělou existenční budoucnost. Obává se však úpadku umělecké kvality, jaké toto nové médium, prováděné masově, přináší. „Potřeba portrétního tedy neztratila nic na své intenzitě a sahá až do nízkých vrstev. Jenže je uspokojována způsobem absolutně neuměleckým, ne-li anti-uměleckým. Vedle fotografie a díky ní portrétní malířství a všechny techniky rozmnožování, jako lept, mědirytina a litografie, téměř zcela vyhynuly. Nikoho ovšem nenapadne, chtít fotografii rušit. Avšak pro zdravý vývoj domácího umění je nezbytně nutné, aby umělcům nebyla možnost zobrazování lidí umělecky pojetým portrétem dále upírána.“ (178)

I přes vliv nových médií se Lichtwark nevzdává své počáteční teze, poukázat na význam portrétního jako uměleckého druhu. V širších společenských kruzích se mu zdá tento z nejvybranějších žánrů být pozapomenut. Proto se jej snaží ve své publikaci i ve výstavní praxi obnovit a poukázat na skutečnost, že právě oblast Hamburku netrpěla v tomto směru nedostatkem talentů.

Portréty patří podle jeho názoru k nejdůležitějším kulturněhistorickým dokumentům, neboť nám dávají možnost, jejich nahlížením porozumět tomu, čím lidé té které epochy byli nebo čím chtěli být. Portrét tak zprostředkovává přímý vhled do milieu dané epochy na rovině soukromé i veřejné. Na portrétní, této zvláštní odnoži malířství, je potřeba důkladně pozorovat kulturněhistorické prvky, věcný obsah, atributy jako pózu a pozadí, oděv, barvu a celkové provedení. Lichtwark si je přitom vědom faktu, že každá generace reviduje původní pojetí a počíná novým. „Ve skutečnosti patří portrét k nejdůležitějším z námětů, které může umělec najít. Náleží k hlavním dílům největších mistrů všech dob a často je tomu tak, že v dobách následujících o umělcovy religiózní, historické a mytologické obrazy není zájem nebo jsou vůbec málo ceněny, zatímco jeho portréty jsou střeženy jako velký poklad. [...] portréty jsou pevnou, reálnou půdou, na které může umění spočívat.“ (179)

Podle jeho názoru se v portrétním umění teprve v šestnáctém století formovaly přirozené, individuální pohyby těla, které pro patnácté století, ve ztuhlých pózách, až na malé výjimky, nepřicházely v úvahu. Strnulý portrét se mění v živý obraz, díky novým technologiím i novým médiím jako fotografie,

jež Lichtwark zpočátku srovnává s levným reprodukčním médiem. „*V naší době je portrétní fotografie živností, která je zastoupena jen na velmi málo místech a provozována na jarmarcích.*“ 180)

Později si však zřetelně uvědomuje, jakou funkci převezme fotografie, i amatérská fotografie v kultuře a komunikaci. Tímto tématem se detailně zabývá tato práce v kapitole III. (podkapitoly 2.5, 2.6, 2.9).

Dále se Lichtwark ve spise *Das Bildnis in Hamburg* věnuje explicitně nastupujícím talentům, od počátku devatenáctého století, v předeslání nové umělecké epochy. Poukazuje na to, že kulturní hodnoty a úroveň do popředí se dostávající buržoazní vrstvy společnosti se odrážejí ve všech uměleckých druzích. Hodnoty nové buržoazie, které je umění většinou cizí, srovnává s kultivovanou šlechtickou kulturou 18. století. „*Kdo se na buržoazii podívá z hlediska umění a umělce, na toho neudělá příznivý dojem. Jsou to povýšenci se všemi nepříjemnými vlastnosti tohoto typu. Namyšlení na své úspěchy, panovační, nafoukaní, rození a hotoví nepřátelé každé umělecké samostatnosti, patroni a ochránci všech těch, kteří pochlebují jejich ješitnosti a omezenosti. V podstatě zcela bez uměleckých potřeb, stáhla buržoazie jako stavitel, zadavatel a zákazník architekturu, dekorativní umění a malířství na svoji úroveň.*“ 181)

Philip Otto Runge a umělecká skupina *Nazarénů* 182) (rovněž zmíněna v II. kapitole, podkap. 5.2 a 5.4) mu posloužili jako příklad klasického portrétního v novodobém formátu. Zatímco byl portrét hravých dětí *Hülsenbeckschen Kinder* (více v II. kapitole, podkap. 3) zakoupen hamburskou Kunsthalle, trvalo delší dobu, než se dostal do výstavních prostor i portrét umělce samého, jeho ženy a bratra. Na tomto olejovém plátně ovšem Lichtwark nachází nedostatky, nikoli však ze strany umělce, nýbrž restaurátorů, kteří, aby zachovali obraz živý, ho potírali olejem, čímž se vytratila tehdejší barevná intence, obraz ztmavnul. Tento portrét i přes zmíněné nedostatky přesvědčí svou kompozicí a novým uměleckým výrazem. Obr. 41)



Obr. 41) Philip Otto Runge, *Der Künstler, seine Frau und sein Bruder*, Hamburger Kunsthalle

Právě barva a barevné vcítění znamenají pro Lichtwarka průlom v tehdejší umělecké produkci. Vidět barvu nově, osvobozujícím způsobem, jsou schopní podle jeho názoru jen umělci z Francie, z okruhu Eduarda Maneta, v Německu Alfreda Böcklina. Portréty by měly být nahlíženy jako dokumenty vývoje vnímání barvy, což umožňuje porozumět barvě jako historickému jevu. Schopnost věnovat se portrétu tímto způsobem je podle Lichtwarka důležitá při pozorování umění minulosti i soudobého umění. Obzvláště je pak nutná pro toho, kdo chce porozumět vývoji umění. Právě studiem portrétů získává pozorovatel cenný vlastní vhled do proměn vkusu a barevného výrazu během staletí. Zjišťuje, že každá generace měla svoje specifické tendence a výrazové prostředky, že se pokoušela o nové pojetí barvy.

Z těchto úvah později rezultovala Lichtwarkova práce *Die Erziehung des Farbensinnes* z roku 1901 (zmněna ve III. kapitole, podkap. 3).

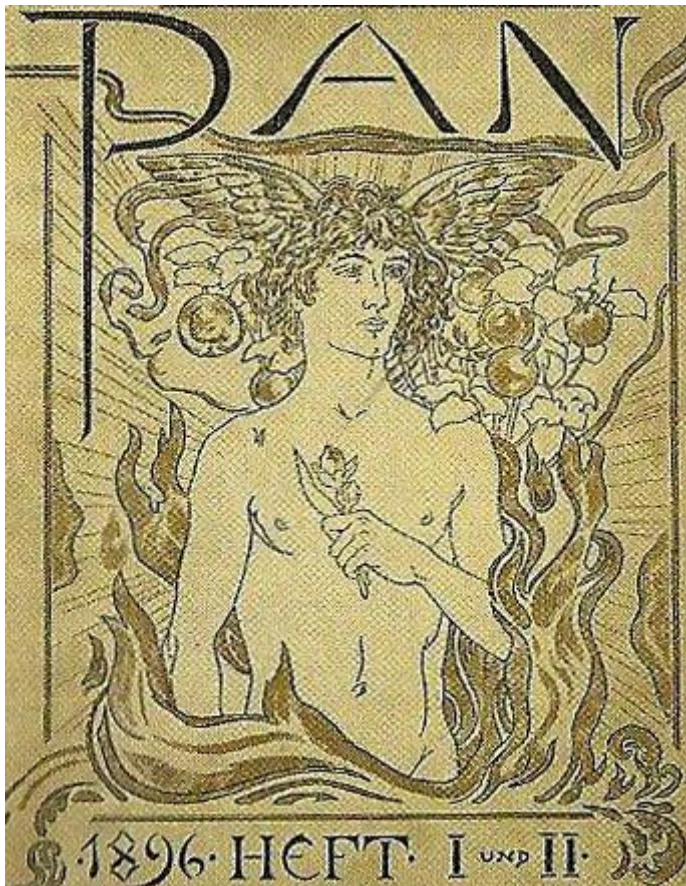
Od portrétního umění vycházejí, analyzuje Lichtwark proces produkce, percepce a recepce, v realistické perspektivě. U produkční, tvůrčí fáze poukazuje na negativní vliv akademické výuky. Při podrobném studiu tvorby

německého novodobého portrétu dochází k závěru, že první pokusy tvořit v ateliéru, v domácím prostředí vykazují mnohem větší uměleckou hodnotu, než práce vzniklé po nástupu na akademie. Zde, pod vlivem mistrů-učitelů, nejsou schopní rozvíjet své přirozené nadání. „Z našeho akademického studia se stalo velké betlémské vraždění neviňátek prováděné na talentech.“ 183) Dále poukazuje na fakt, že i uznání malíři a portrétisté jako Adolf Menzel neměli prakticky žádný kontakt s akademii. Konkrétně pro Hamburk, velké a sebevědomé město, navrhuje Lichtwark převzít uměleckou výchovu pro malíře, sochaře a umělecké řemeslníky jistým druhem lokální lidové školy, která poskytne základní vzdělání ve studiu přírody, anatomie lidského těla, a nebude požadovat zhotovování děl na objednávku. 184) Další umělecký rozvoj je pak věcí talentu, génius si však již pomůže sám.

V umělecké recepci poukazuje na nutnost péče o umění, a to především v podporování sběratelské činnosti. Sběratelé jsou sice ve společnosti přítomní, avšak jejich vášeň se upíná na neproduktivní oblasti jako například *Liebigbilder* (Liebigovy obrázky - od 70. let 19. století rozšířené obrazové kartičky určené ke sbírání, jako součást balení Liebigova masového extraktu) a poštovní známky. Sběratelství skutečných uměleckých děl však patří k nejučinnějším prostředkům umělecké výchovy širokých kruhů společnosti. 185)

8.3) PAN, pokus o uměleckou a kulturní syntézu

Na přelomu století, roku 1895, byl v Berlíně, podle anglického vzoru (např. časopis *The Studio* 186)), založen časopis nového literárního typu, který se odlišoval od běžných literárních periodik. Časopis *PAN* sjednocoval ve své exkluzivní, umělecky ztvárněné podobě literaturu, výtvarné umění, divadelní projev, typografii a další umělecké žánry. Název časopisu odkazoval jednak k významu řeckého slova *pan* - „vše“, což souviselo s organickým pojetím umění a podporováním „všech“ uměleckých druhů, jednak se jménem řeckého boha Pan. Bůh Pan byl zobrazen na obálce časopisu i na mnohých vinětách. Byl to bůh pastýřů, pastvin a lesů, jeho podoba byla napůl lidská a napůl zvířecí, někdy býval zobrazován jako jeden z průvodců Dionýsa, společně se satyry a nymfami. Zde výběr názvu zřejmě souvisel s hledáním původních zdrojů života, nespoutané životní síly a s návratem k organickému v době secese. 187) Formálně byl *PAN* koncipován podle tohoto vůdčího uměleckého směru své epochy, který však i obsahově, právě v propojení všech uměleckých odvětví, odpovídal časopisu. Obr. 42)



Obr. 42) Obálka ilustrovaná Franzem von Stuck

PAN zveřejňoval ilustrace a básně jak renomovaných umělců, tak dosud neznámých mladých malířů a literátů. K nejznámějším umělcům patřili Franz von Stuck a Félix Vallotton, jehož dřvořezy teprve *PAN* uvedl na veřejnost. Z dalších umělců do *PAN* přispívali Thomas Theodor Heine, Henry van de Velde, Max Liebermann, Ludwig von Hofmann, Otto Eckmann a Walter Leistikow. V literární části byly publikovány básně a povídky odpovídající buď naturalismu, nebo symbolismu, konkurujícím směrům dané epochy. Avšak objevovala se zde i díla, která se vymykala jakýmkoli proudům této epochy. *PAN* poskytl platformu literární moderně s její bohatou produkcí i protiklady. K hlavním autorům zde patřili Otto Julius Bierbaum, Richard Dehmel, Arno Holz a příležitostně též autoři z ciziny, především sousední Francie, jako Paul Verlaine. 188)

K iniciátorům a zakladatelům tohoto časopisu patřili: spisovatel Otto Julius Bierbaum, později vysoce uznávaný umělecký kritik Julius Maier-Graefe, spisovatel Stanisław Przybyszewski a jeho žena norského původu Dagny Juell. 189) Zatímco Bierbaum a Maier-Graefe plně převzali redakci časopisu, formovala se dozorčí rada, ke které patřil vedle spisovatele

Theodora Fontane a ředitele berlínské Národní galerie Wilhelma Bode i Alfred Lichtwark.

Ještě v době plánování *PAN*, v prosinci roku 1894, se Lichtwark vyjadřuje následujícím způsobem: „Doposud jsem se k tomuto podniku, jehož idea je skvělá, stavěl velmi skepticky a svoji konečnou účast jsem nechával závislou na detailním programu. Nyní se mi zdá, že bylo dosaženo pevné půdy [...] vybraný, na omezenosti knihkupce nezávislý, list, který shrnuje ty nejlepší snahy v umění a literatuře.“ (190)

První setkání Lichtwarka s „Pandisty“ se konalo v únoru roku 1895, při valném shromáždění společnosti *PAN*. Nejpříznivější dojem na něj učinil předseda dozorcí rady Eberhard von Bodenhausen, v rozhovoru obratný a energický, k osobnosti básníka Richarda Dehmela se Lichtwark stavěl spíše zdrženlivě. (191)

PAN patřil vedle uměleckých periodik jako *Jugend* a *Simplicissimus* (oba založené roku 1896 v Mnichově) k časopisům kriticky reflektujícím uměleckou politiku vilhelmínské epochy. *PAN* se v tomto směru nesnažil upřednostňovat jednotlivé umělecké školy či proudy současného umění, nýbrž se pokusil o nezávislý pohled na tehdejší uměleckou produkci, v liberální konfrontaci s klasickými formami.

Lichtwark se s vehemencí pouští do redaktorské práce. V prvním sešitu *PAN* formuluje ve své úvodní rubrice *Rundschau* (*Rozhledy*) profil časopisu. Právě první číslo se mělo věnovat brizantním tématům kulturní politiky v zemi. Lichtwark je prezentuje v ostrém, kritickém tónu, s věcnými návrhy:

„Je načase, abychom se jednou zeptali, s jakým účinkem vydává německý národ ty obrovské sumy, které ho stojí jeho umění. [...] Jak je možné, že nás tyto náklady neuchrání před prohrou. Jaký přínos vykazují naše akademie, naše umělecké školy, naše učňovské školy? Jak by se mohlo reorganizovat poskytování stipendií? Jak jsou vychováváni naši architekti, co se učí, jak se vzdělávají dále? A jaký přínos vykazují naše veřejné sbírky? Jaká je v Německu situace privátních sbírek? Jaká je vůbec situace v umělecké výchově a vzdělávání publika, kde by bylo možné začít, pokud bychom chtěli probudit smysl pro sbírání uměleckých děl, jaký je přínos diletantismu?“ (192)

Lichtwark zde nepíše kázání, ani satirický pamflet, jde mu ryze o kultivaci publika. *PAN* má být podnětem a výzvou pro kreativní síly, pro které je tento časopis předeslán. Jeho intence v tomto směru se však omezují pouze na německou půdu. Lichtwark tento striktní záměr vysvětluje následovně:

„Chceme-li umění, musí to být umění německé, v Německu možné, nikoli anglické, francouzské [...] německé umění je závislé na podmínkách, ve

kterých žijeme. [...] zdravě prosperovat může umění v Německu, pouze nalezne-li domov ve starých hlavních rodových městech.“ 193)

Ještě důrazněji a s novými premisami se k tomuto obsahu vyjadřuje ve třetím sešitu *PAN*, vydaném na přelomu roku 1895/96. Tento časopis měl být *národním orgánem*, již vzhledem k tomu, že soudobý umělecký a literární vývoj od Japonska přes New York a zpátky do Evropy nebylo prakticky ani technicky možné zachytit. Avšak Lichtwark je skeptický i co se týče západní Evropy. U příspěvků z Anglie a Francie, jím upřednostňovaných západních kultur, vidí problémy v kulturním transferu, pochopení tamější kultury, znalosti o zemi a v neposlední řadě znalosti jazyka. Ti, kdo se vážně zajímají o kulturu těchto zemí, musí podle jeho názoru hledat jiné kulturní zdroje. Zde není možné Lichtwarka označit za konzervativní osobu, spíše za realistu, který neměl k dispozici dnešní mediální možnosti, internetovými propojeními počínaje.

Lichtwark se s pochybnostmi vyjadřuje k tomu, zda vůbec někde existuje potřeba mezinárodního časopisu pro umění a zároveň literaturu, i pokud odhlédne od organizačních těžkostí, které by takové periodikum představovalo pro redakční práci. A v případě, že by takový časopis přece jen někde byl realizován, považoval by to za „*národní neštěstí, kdyby se tak stalo v Německu. Ze všech kulturních národů to potřebujeme nejméně, protože jsme beztak se vším, co v zahraničí vychází, obeznámeni lépe, než je dobré pro naši vlastní produkci, o níž toho víme mnohem méně než naši sousedé o té své. [...] Tolik volného času vůbec není k dispozici, aby jeden národ mohl zároveň přesně sledovat literární produkci jedenácti či dvanácti sousedů a ještě pečovat o tu vlastní.*“ Navíc Německo nemá jediné hlavní (kulturní) město, jako například Francie Paříž, proto se musí, podle Lichtwarkových představ, kulturní časopis věnovat dění ve vícero německých hlavních „rodových městech“ (*Stammeshauptstädte*) a sledovat tak decentralizovaný charakter německého kulturního života. V prvním ročníku *PAN* Lichtwark vyjadřuje svoje představy o 6 vydáních ročně: speciálním berlínském a mnichovském čísle, vedle toho 2 dalších vydáních soustředěných na ostatní lokální centra (Porýní, jihozápad...) nebo také věnovaných monograficky některému vynikajícímu literátu či výtvarnému umělci a 2 vydáních věnovaných starému či zahraničnímu umění. 194)

Avšak i další neméně významný aspekt zde Lichtwark předesílá. *PAN* se měl stát časopisem pro kulturní elitu, ne pro masy. „*Lidovost nestojí nikdy na začátku, nýbrž vždy na konci vývoje, neboť všechna kultura počíná aristokraticky a její úroveň není zvyšována jako úroveň hladiny rybníka, do kterého se nechá natéct hodně vody. Podstatou vzdělání je kvalita, nikoli*

masovost. Tak by měl Pan vybraností své úpravy odpovídat významu svého uměleckého a literárního obsahu. 195)

Archeolog a historik umění Sven Kuhrau razí v tomto směru pojem *duchovní aristokracie*, kterou chápe jako kultivovanou menšinu, ne bezpodmínečně ze šlechtických kruhů, jež přispívá k oživení humanistického ideálu vzdělání, podporování umění. Právě Alfred Lichtwark a jeho soupeř, ředitel berlínské *Nationalgalerie* Wilhelm von Bode, praktikovali ve vedeních svých muzeí tento koncept. Sven Kuhrau zdůrazňuje, že zde Lichtwark neměl na mysli přizpůsobení se šlechtickému životnímu stylu, to se mu jevilo jako anachronistické a pro soudobou specifickou měšťanskou kulturu nevhodné. Šlechtická kultura měla být modelem zvnitřnělé kultury života, ke které měla směřovat. 196)

I spolek okolo *PAN*, do jehož středu patřily právě osobnosti s modrou krví jako Woldemar von Seidlitz či Harry Graf Kessler, koncipoval svůj časopis jako luxusní periodikum, usilující o pozdvižení vkusu a celkové kulturní úrovně. Právě Lichtwark již při jeho založení podtrhl spolupráci umělců, spisovatelů, badatelů, avšak i přátel umění, kteří nejsou omezováni finančním tlakem. Zde má na mysli mecenáše, kteří, pokud to dějinná situace dovozovala, vždy přicházeli z vyšších stavů a velkou měrou přispívali ke kulturnímu rozvoji.

Kuhrau ještě dále rozvíjí pojetí *duchovní aristokracie* v Lichtwarkově intenci, směřující ke konzumentovi. Lichtwark nestaví do středu svého zájmu umělce, nýbrž právě recipienta, jehož vkus a kulturní kompetence byly dosud zanedbávány, což mělo potažmo negativní vliv na tržní hospodářství moderní společnosti. 197)

Lichtwark vymezil pro *PAN* přesný formální i obsahový koncept. Každým rokem mělo vycházet šest sešitů, z toho měl být jeden věnován plně Berlínu a jeden plně Mnichovu, jako hlavním kulturním centrem Německa, další čtyři pak lokálním událostem, přičemž nevyklučoval ani vydání monografických čísel, určených vynikajícím umělcům a spisovatelům jeho současnosti. Navíc měl být věnován prostor i umění starších epoch a částečně i příspěvkům ze zahraničí. Tedy pružné schéma s možností obměn. Kromě literárních a uměleckých příspěvků v podobě grafik a kreseb měl mít *PAN* v úvodních článcích a komentářích reflexivní, nikoli informativní, charakter. „*Ve svých úvodních a místních zprávách by se Rundschau neměla tolik věnovat jednotlivým událostem, jako spíše poměrům a náladám. [...] O aktuální dění, jednotlivý případ, se stará denní tisk, který na druhou stranu není schopen souvisle sledovat tvůrčí a podpůrné síly.* 198)

Z ideologického hlediska měl *PAN* přispívat k povznesení kulturního vzdělání a vytríbení vkusu na německé půdě.

„Nedostatek formálního vzdělání národního rázu oslabuje naši odolnost vůči cizí literatuře, cizímu umění, cizí podstatě a z pohledu našich sousedů z nás činí učené barbarů. Kéž by Pan péčí o německé umění a literaturu přispěl k tomu, abychom vytvořili umělecké vzdělání německého charakteru, které zcela do hloubky prostoupí a stmelí náš lid, tak jako nás o dvě generace nazpět ideově spojovala literatura, dříve než mohlo dojít ke sjednocení politickému.“ 199)

Lichtwarkovy „vzletné formulace“ a ze současného pohledu více než patriotické cíle však byly naplněny jen zčásti a to jen po určité období. Zpočátku kritizoval vedení společnosti *PAN*, která fungovala jako dnešní kulturní agentura. Velkorysé vyplácení honorářů a nedostatečná kompetence byly přičítány redakční radě. Zde se jedná možná o historický lapsus, neboť k redakční radě patřil, jak již zmíněno, Julius Maier-Graefe, jehož dílo je doposud nedotknutelným, autoritativním zdrojem pro kulturní historiky.

Podle nového konceptu rozdělil Eberhard von Bodenhausen, který od 3. sešitu převzal funkci šéfredaktora, redakční a obchodní oddělení. Konečně vydání časopisu však podléhalo nově sestavené komisi, k níž patřil i Lichtwark. Právě on zde razil striktně národní orientaci. *„Redakce chtěla z *PAN* udělat mezinárodní list pro umění a literaturu, zatímco co podle mého přesvědčení potřebujeme právě opak.“ 200)*

Lichtwarkovu ideu lokálních sešitů, s cílem poukázat na samostatnost a kreativní schopnosti německých center, bylo možné realizovat pouze vydáními z Berlína, Drážďan, Mnichova a Hamburku. Poté co se redakční rada od třetího ročníku vzdala tohoto lokalizačního principu, klesá i Lichtwarkův zájem na další spolupráci.

I co se týče uměleckého rámce, dostával se Lichtwark do rozporu s přispívajícími autory a záměry nové redakční rady. Pro Lichtwarka byl u příspěvků důležitý aspekt srozumitelnosti a sdělnosti. V dopise básníku Richardu Dehmelovi z března 1896 píše:

„... současná redakční komise vložila veškerá práva rozhodovat o literární části do rukou tří členů, pánů v. Bodenhausen, Fleischlen a Hartleben. Kromě nich nemá nikdo právo, do věci mluvit. [...] Bodenhausen je Vaší básní nepokrytě nadšený, Fleischlen také, o Hartlebenovi můžu zřejmě předpokládat totéž. Přijetí tedy nestojí nic v cestě. [...] Co se týče tendence Pan, vyjádřil jsem své pojetí ústně a písemně dosti jasně. Myslím, že naše stanovisko je shodné, jen já se možná trochu více obracím na stranu pedagogiky či politiky, jak se vyjadřujete Vy,

nebo, jak bych rád řekl já, nechci se vrhat hlavou proti zdi. [...] Kniha a časopis jsou dvě zcela rozdílné věci. Kniha počká, časopis nikoli. Knihu člověk bere do ruky znovu, časopis, i Pan, slouží v následujícím roce svázaný možná jako četba při rekonvalescenci, jinak se dovnitř nikdo nepodívá. Časopis zastarává tak rychle jako klobouk.“ (201)

PAN ve svém pětiletém trvání prodělal tři fáze rozdílných kvalit, vždy ovlivněných redakční a dozorčí radou. Jeho vysoké ambice, náročné exkluzivní vydání, úsilí o syntézu umění a mimouměleckých oblastí z něj vytvořily unikát, který však nebyl schopný konkurovat s nastávající masovou produkcí. Roku 1900 byl vydán poslední sešit. O deset let později se pokusil galerista a nakladatel Paul Cassirer vzkřísit tuto platformu, což se mu podařilo ve skrovnější formě na další tři roky. *PAN* zaniká ještě před první světovou válkou. Avšak ne definitivně, v osmdesátých letech minulého století se jeho idejí chopilo nakladatelství Burda se sídlem v Offenburgu a vydalo v letech 1980 – 1992 kvalitativně pozoruhodné sešity věnované kulturním a uměleckým tématům. (202)

8.4) *Auswahl seiner Schriften*, výběr z Lichtwarkova díla

Na podzim roku 1917, tři roky po Lichtwarkově smrti, vydává jeho přítel a obdivovatel Wolf Mannhardt (zmíněn v podkap. 7.3 a 8.1) reprezentativní dvousvazkový výběr jeho děl. Za programovými spisy jako *Der Deutsche der Zukunft*, *Die Seele und das Kunstwerk* či *Die Erziehung des Farbensinnes* následují díla věnovaná diletantismu jako *Dilettantismus und Volkskunst*, dále práce věnované architektuře, výstavbě měst a jejich okolí jako *Deutsche Königstädte*, *Palastfenster und Flügetür*, *Von der Übetragung des landschaftlichen Gartenstils auf den Städtebau*. Ve druhém svazku jsou zveřejněna díla věnovaná zahradní architektuře jako *Park und Gartenstudien*, *Blumenkultus – Wilde Blumen* přecházejíc pak k volnému umění. K pozici mladých umělců se vyjadřuje v *Der junge Künstler und die Wirklichkeit*, k novým žánrům v *Bildnismalerei und Amateurphotographie*, k muzejní výstavbě a muzejní politice v *Museumsbauten* a *Museen als Bildungstätten*. K významným osobnostem v dějinách umění se vyslovuje v *Rembrandt und die holländische Kunst*, *Albrecht Dürer: Das Leben der Junfrau Maria* nebo *Deutsche Landschaftsmaler von 1800 – 1850*. Všeobecně pak píše o životě v Německu ve *Was ein Menschenleben*

umspannt, Ein Stück Deutschland vom Kraftwagen aus nebo *Eine Sommerfahrt auf der Yacht Hamburg*.

Valná většina těchto spisů byla již publikována za Lichtwarkova života, avšak ponejvíce jednotlivě. V edici *Die Grundlagen der künstlerischen Bildung*, v níž díla vydal nebo k nim zakoupil práva berlínský nakladatel Bruno Cassirer, jich samostatně vyšlo 14. Lichtwark byl nositelem idejí a podnětů, které přejala v muzejní a umělecké praxi nová epocha.

Wolf Mannhardt uvádí jako motiv vydání výběru děl snahu rozšířit cenné a plodné myšlenky, které jsou v nich obsažené, tak aby mohly působit v širokých kruzích. Chtěl umožnit získat co možná nejvíce vyčerpávající přehled Lichtwarkových cílů a také prostředků, kterých k jejich dosahování užíval. Výběr byl pro něj, podle jeho vlastních slov, velice těžký. Snažil se zahrnout obzvláště význačné a charakteristické spisy. Mannhardt připomíná Lichtwarkův význam nejen jako znalce v oboru umění, nýbrž i jako „*mistra literární formy*“.²⁰³)

V obsáhlejší úvodu se pak k souboru Lichtwarkových děl vyjadřuje Karl Scheffler. Vyzdvihuje Lichtwarkovy mnohostranné schopnosti, jeho produktivitu, entuziasmus a osobní přístup, zároveň však zdravý rozum a smysl pro realitu, diplomatické schopnosti, dar výřečnosti i smysl pro humor. „*Monumentem této osobní věčnosti velkého stylu jsou vedle hamburské Kunsthalle Lichtwarkovy spisy. [...] Jako spisovatel se vyslovoval ke každodenním otázkám, avšak jeho spisy se staly učebnicemi pro celou generaci. V jedné ze svých knih píše například čistě věcně o palácovém okně a křídlových dveřích, o starých hamburských městských domech a rybářských domcích na břehu Labe; ovšem tato kniha se stala programovým spisem nového německého stavebního umění.*“²⁰⁴) Připomíná také Lichtwarkovy všestranné zájmy, takže je těžko možné říct, jaké téma v jeho spisech převažuje. Někdy se to zdá být umělecké hledisko, jindy hospodářské, jednou ke čtenářům promlouvá spíše muzejní praktik, jindy znalec umění, někde zase spíše vychovatel. Scheffler zmiňuje, že Alfred Lichtwark byl v neposlední řadě skvělým pisatelem dopisů, byla to pro něj součást duchovní kultury.

„*A přesto všechno bychom Lichtwarka stěží chtěli nazývat rozeným spisovatelem. Psaní knih bylo pro něj důležitým prostředkem pro jeho cíle, nikoli však uměním, které by ho přitahovalo jen kvůli němu samotnému. [...] Jeho statě jsou příkladné, jeho němčina nese často něco klasického a právem platí za jednoho z nejlepších spisovatelů své doby, ale nebylo lehké ho přimět k psaní, nebyla to jeho milovaná vášeň. Na to byl příliš učitelem, aby se mohl stát zcela spisovatelem; chtěl praxi,*

pohyb mu byl milejší než sezení za psacím stolem [...] O to obdivuhodnější je, co se mu jako spisovateli podařilo ...“ 205)

Lexikon *Brockhaus* z roku 1911 přidává ke jménu Lichtwark jako první predikát „*umělecký spisovatel*“ (*Kunstschriftsteller*). 206)

Lichtwark je chápán jako autor, již vzhledem k enormní produkci textů na nejrozličnější témata, od cestopisů, zpráv z návštěv muzeí, přes portréty umělců a jejich děl, spisy o umělecké výchově, architektuře a zahradním umění, ke každodennosti a jím vysoce ceněné amatérské produkci. Jeho nutkavost psát se pohybuje na hranici vášně a obsese. Lichtwark nepsal explicitně pro vědeckou elitu, nýbrž pro širší, zainteresované publikum. Jeho spisy nejsou vědními traktáty, spíše v dnešním pojetí populárně vědeckými příručkami.

I přes, jak z některých dopisů a statí vyplývá, zjevný spěch a přepracování píše Lichtwark sdílně, srozumitelně, plyně. 207) Plasticky líčí události doby, přecházejí místy z kritického do vyzývajícího tónu, při zachování příslušné literární kvality.

9) Poslední léta v Hamburku do r. 1914

Lichtwarkův životní cíl spočíval v rozšíření a dostavbě hamburské Kunsthalle. (Tématu je věnována celá II. kapitola této práce.) Tomuto počínu se intenzívně věnoval v posledních letech své funkce jako ředitel této instituce. Energicky, v plném nasazení se snažil získat sponzory a dárcy pro svůj projekt. A zde působil velmi přesvědčivě. Specifický profil jeho Kunsthalle se stále více dostával do povědomí nejen hamburského publika. Lichtwark zde zdvojnásobil konvolut národního a mezinárodního umění, přičemž pracoval na třech sbírkách, později náležejících hamburské Kunsthalle. Kosmopolitní pohled, avšak i regionální vlivy, nabývaly z jeho pohledu na relevanci.

Též architektonické „metamorfózy“ byly Lichtwarkem zpracovány v početných spisech. „*Architektura pro něj představovala přední oblast všeobecné kulturní reformy, jejímž cílem bylo obnovení jednoty národní kultury, v industrializovaném 19. století údajně ztracené. Občanské reformní hnutí chtělo s pomocí umění docílit toho, aby vnější národní jednotu následovala vnitřní společenská jednota.*“ 208)

Bezvýchodný historismus se svými citáty minulých epoch byl pro něj známkou kulturní rozpolcenosti. Právě německému stavitelství vytýkal

„rozdrobování masy“ (*Verzettelung der Masse*) do menších forem, které stojí v cestě „uzavřené jednotě“ stavebního korpusu. 209)

9.1) Monumentalitou proti kolosálnosti

Jeden z Lichtwarkových manifestačních spisů nese název *Massen zusammenhalten* (*Držet masu pohromadě*): „*Neboť jsem jako nejvyšší zákon umění pocítoval vždy pravý opak [než uvolňování masy]: Držet masu pohromadě. Pouze tento princip vede k monumentalitě. A monumentalita je vhodná pro domek, stejně jako pro palác, pro zeleninovou zahradu, stejně jako pro královský park.*“ 210) Zde se již formuluje jeho nový pojem monumentality, s kterou se historismus tolik bezvýsledně potýkal a kterou Lichtwark nově definuje přes psychologizující predikáty jako klid, jednoduchost, přirozenost ve smyslu osobních hodnot. Ve svém spise věnovaném muzejním stavbám hovoří v tomto směru o „*pravdivé monumentalitě*“ (*Monumentalität der Wahrheit*). 211) Tato definice pojmu monumentality ostře kontrastovala s tehdejšími kulturními i politickými představami. Tento moderní přístup je v dané epoše ojedinělý a svědčí o Lichtwarkově otevřenosti novému kulturnímu smýšlení.

Ve svém naturelu se projevuje jako organizátor a vizionář, a to nejen při prosazování svých představ o dostavbě hamburské Kunsthalle, nýbrž i v kulturním diskursu, který zřetelně ilustruje jeho angažovanost v otázce památníků věnovaných zakladateli spojené německé říše. Roku 1898 umírá první německý kancléř Otto von Bismarck, jeho politická dráha byla sporná, avšak většina německého národa ho adorovala. Podle těchto představ mu měly být vystaveny pomníky po celém německém teritoriu. Jeden z hlavních stojí dosud v Hamburku, centrálně v *Alter Elbpark*, představující prvního kancléře v nadživotní velikosti 34 m v póze legendární postavy Rolanda, franckého aristokrata a vojevůdce Karla Velikého. (Rytíř Roland se již od 11. století stal hrdinou mnoha eposů a legend a sochy Rolanda s mečem v ruce byly od středověku umísťovány v mnohých severo- a východoněmeckých městech jako symbol měšťanské svobody a městských práv.) Obr. 43)



Obr. 43) Odhalení Bismarckova pomníku v Hamburku 2. 6. 1906

Lichtwark se snažil vmísit do diskuze, avšak patřil k menšině, která se vyjádřila proti této monstrózní konstrukci sochaře Hugo Lederera a architekta Johanna E. Staudta. „*Puppe*“, panna, která v předdimenzované poloze překročí i vertikální rozlohu Hamburku, zničí obraz města. 212)

Lichtwark upřednostňoval jiné místo, v povodí *Alster*, co možná nejbliže své Kunsthalle. Zde plánoval v opozici k představeným návrhům skutečně umělecký, srovnatelně menší, intimnější pomník. Avšak Lichtwarkovy argumenty nakonec utrpěly tím, že byly zaměřeny na odmítání místa v *Alter Elbpark* na vyvýšenině *Elbhöhe* a při povrchním pozorování se neodlišovaly od hlediska zastánců konvenční portrétní figury. I intelektuální veřejnost přijala Schaudův a Ledererův návrh s nadšením jako reformní pojetí, což jeho kritikům, mezi nimi Alfredu Lichtwarkovi a Justusu Brinckmannovi, znesnadňovalo argumentaci. 213) Hlasy z lidu a odborná většina se vyjádřila pro tento kolosální naturalistický, z dnešního pohledu hyperrealistický monument. 214)

I přesto se zde snažil Lichtwark oponovat, později uplatnit své teze o „tiché, nenápadné monumentalitě, která nemá nic společného s velikostí, rozpětím a dimenzí“. Spolu s Justusem Brinckmannem razil hesla jako „*vysoký umělecký výkon*“ či „*opravdový umělecký pomník*“. Svoje myšlenky k tomuto tématu upřesnil ve stati z roku 1897 pod názvem *Denkmäler*. 215)

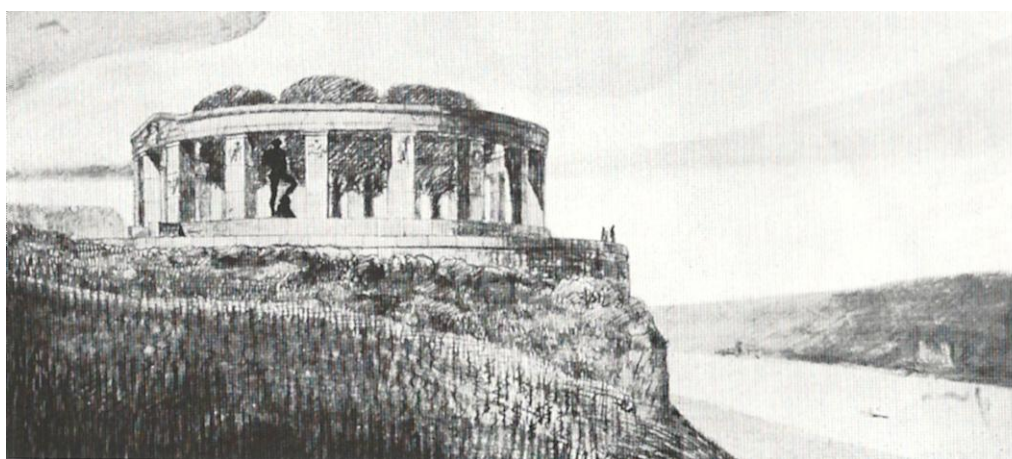
Zřizování pomníků prvního kancléře byl v německém císařství od devadesátých let specifický fenomén, podpořený heroickou aurou, která se okolo Bismarcka vytvořila. Zde je možné hovořit o Bismarckově kultu, který s akribií a precizní kulturněhistorickou rešerší formuluje uměnovědec a kulturolog Nobumasa Kiyonaga. 216) V pozadí tohoto kultu je možné vysledovat různé faktory. Mimo jiné poměrnou nespokojenost s novým politickým kurzem císaře Wilhelma II. po Bismarckově rezignaci a s tím spojenou nejistotu, což vedlo k idealizování Bismarckovy doby. Bismarckův kult byl také určitým národním sebe-inscenováním, sebe-definováním konzervativních měšťanských vrstev, kdy se nejednalo ani tak o skutečnou historickou osobnost kancléře nebo o jeho jednotlivé politické činy, nýbrž spíše o jeho idealizovaný obraz. 217) Realizace těchto monumentů, blížících se *afirmativnímu kýči*, jak výstižně poznamenává umělecký a kulturní historik Volker Plagemann, se však zdála být přežitá. Město Hamburk v tomto směru vlastnilo nejobjemnější pomník, ostatní města s regionálními projekty se k němu brzy přiřadila.

Avšak v Porýní mělo nastat završení této „Bismarckovy invaze“. K příležitosti jeho stých narozenin roku 1915 měl být v malebné vyvýšenině *Elisenhöhe* v Bingerbrück u města Bingen am Rhein zhotoven další pomník,

věnovaný prvnímu kancléři, překonávající všechny dosavadní počiny. Lichtwarkovi zde připadla, jako předsedajícímu poroty, hlavní role. V tomto případě se jednalo o velmi vyvážené složení poroty sestavené z pěti architektů, pěti umělců, dvou ředitelů muzeí, dvou zástupců z hospodářství, zemského konzervátora a filosofa. Lichtwark se pokusil v tomto složení chopit se možnosti obnovení a nového náhledu na skulpturu ve veřejném prostoru. 218) Po pětidenním jednání bylo hned v prvním kole vyřazeno již 200 návrhů. Lichtwark se k tomuto faktu vyjadřuje následujícím způsobem: „Většina návrhů byl čirý bombast. Ve skromné výšce u úzké řeky v kopcovité oblasti plánovali věže až devadesát metrů vysoké, Caracallový lázně, Koloseum, obrovské dómy, celé městské areály s ohromnými stadiony. Ještě štěstí, že jsme v neděli rozhodovali přímo na místě. V sedle kopce stojí teď jedna chata se sloupy asi dvanáct či čtrnáct metrů vysokými. To je přesně to, co se tu zdá být přiměřené. Říkali jsme v žertu, že jsme chtěli hned tento pavilon vyznamenat.“ 219)

V druhém kole bylo ze 145 návrhů vyřazeno hned 104, ze zbývajících 41 byly během tří dnů vybrány tři vítězné projekty. 220)

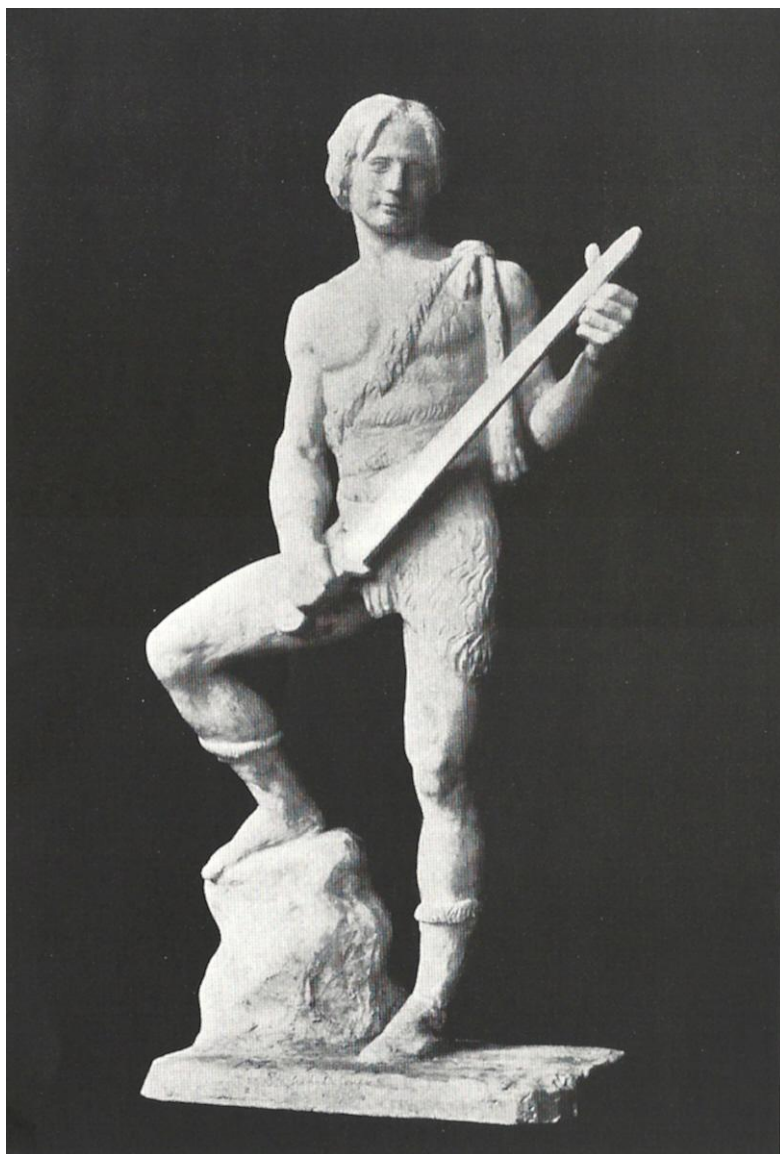
První cenu schválenou jednomyslně porotou získal návrh drážďanského architekta Germana Bestelmeyera a mnichovského sochaře Hermanna Hahna. Obr. 44)



Obr. 44) Návrh Bismarckova pomníku u Bingerbrück od G. Bestelmeyer/H. Hahn

Tento monument, vyznamenaný za svoji ušlechtilou a smysluplnou formu, přirozeně se zapojující do krajiny, sestával z kruhové kolonády tvořené antikizujícími sloupy, mezi kterými měly být zasazeny a jimi prorůst lípy. Uprostřed měla být instalována skulptura Siegfrieda, postavy germánských ság, z nichž nejznámější je Píseň o Nibelunzích, silného a statečného

„slunečního hrdiny“, jako jednoznačná metafora kancléře Bismarcka, avšak bez okázalých, exaltovaných gest a zbytečné pompéznosti. Mytologická figura Siegfrieda a epos o Nibelunzích byly také pro Lichtwarka zobrazením německého charakteru a považoval za vhodné, aby byly symbolicky propojeny s postavou kancléře. Ovšem pro skulpturu navržené Siegfriedovo gesto přezkušování meče Lichtwark chápal spíše jako výzvu ke kulturní a duchovní připravenosti, třibení vkusu a činorodosti, než gesto politickomocenské. 221) Obr. 45)



Obr. 45) Herman Hahn, Skulptura Siegfrieda, návrh, 1911

Lichtwark se k této volbě vyjadřuje hned následujícím způsobem:

„Hahnův návrh, který jsme vyznamenali, umísťuje na pahorek u Rýna formu, jež se nepodobá zříceninám, zámkům, vilám, kaplím ani strážním věžím na Rýnu, veliký silný dolmen, kruh jednoduchých kamenných pilířů, nahoře držných pohromadě trámůvím. V tomto kruhu, který se zvedá nad nízkým podstavcem a celkově je asi dvanáct či čtrnáct metrů vysoký, stojí devítimetrová bronzová socha. Není to Bismarck, nýbrž Siegfried, prastarý bůh slunce, který se stal člověkem – jako je tento kamenný kruh slunečním chrámem, Siegfried, do jehož postavy náš lid vbásnil všechny svoje ideály. [...] Tak se v tomto prostém díle slučuje to nejprastarší a současné se vším budoucím. Směrem od Rýna bude v tomto průhledném kruhu stél, který sedí na hoře jako koruna, vidět tyčící se tmavou postavu. Z tohoto kamenného kruhu se mají pnout čtyři stromy a pomník ještě více propojovat s prostředím. A pokud ohromné lázně, arény, stadiony, chrámy, slavnostní prostory budou pro kraj Bingen, který je bude vlastnit, znamenat obrovské náklady na čištění a údržbu, bude tento pomník v budoucnu představovat ty nejskromnější nároky.“ 222)

Harmonie přírody s architekturou a sochařskou zde pro něj byla nejvyšší premisou.

Po zveřejnění vítězů a výstavě věnované této soutěži se rozpoutalo mohutné mediální echo, je možné se domnívat, že podnícené právě „poraženými“, včetně okruhu Wilhelma Kreise, dále i uměleckými spolky, původně se přiklánějícímu k návrhu Bestelmeyer-Hahn, který byl nyní chápán jako provokace. Lichtwark reaguje následujícím způsobem:

„Chápu, proč chtějí mít na Rýnu něco obrovského, nejraději něco působícího jako Eiffelova věž. Pomník bitvy národů [Lipsko], císařský pomník u Koblenze, za jehož mohutností půvabné město vypadá jako vybalená stavebnice, a tolik dalších německých pomníků podle vzorce ‚velkému muži velký pomník‘ dostanou teď ještě jednoho druhu. Posledního v Německu, doufejme.“ 223)

A vychází do opozice za pomoci významného průmyslníka a budoucího ministra zahraničí Waltera Rathenau, který byl též členem tehdejší poroty. 224)

Roku 1912 zveřejnili Lichtwark a Rathenau spis pod názvem *Der rheinische Bismarck*, ozřejmující první rozhodnutí poroty, návrh Bestelmeyer-Hahn. Naproti tomu se ozývají dalším programovým manifestem *Das Bismarck-Nationaldenkmal* Max Dessoir a Wilhelm Muthesius, kteří obhajovali pomník Wilhelma Kreise. Jejich hlavními argumenty proti vítěznému návrhu byly nedostatek kolosálnosti, v tomto

směru korespondující se soudobým pojetím atraktivity: čím více, tím lépe, čím pompézněji, tím přitažlivěji. Muthesiovi se navíc jevilo zobrazení mladého nahého Siegfrieda jako nevhodné pro pomník kancléře a příliš poeticky pojaté. Bylo pro něj málo heroické a nedostatečně vyjadřovalo kancléřovu velikost a nezlomnost. U pomníku kancléře mají podle Muthesia a Dessoira dojít vyjádření především jiné, ideologické aspekty, nikoli umělecké působení. 225) Lichtwarkovo střízlivé pojetí, však neslo jinou, moderní vizi.

21. listopadu roku 1912 se sešla opět porota pod vedením A. Lichtwarka. Z tohoto zasedání existuje pouze jeden protokol, který byl přidán ke spisu Dessoira a Muthesia. Wilhelm Muthesius se zde ve svém příspěvku vyjádřil, že *„jedině v nejvyšším smyslu monumentální pojetí pomníku je hodno Bismarckovy osobnosti, že památce na největšího německého heroa může dostát pouze velké, heroické umění.“* 226)

Preferovaný návrh Kreise měl imponovat masám a být srozumitelný pro budoucí generace. Z uveřejněného výňatku protokolu je možné rekonstruovat rozhodnutí poroty, která vybrala pět konečných návrhů. První místo však opět obsadil tým Bestelemeyer-Hahn. Mezitím se Wilhelm Kreis pokusil svého sochaře přimět k jemnějšímu a menšímu návrhu skulptury kancléře Bismarcka, což se mu nakonec podařilo. Jen čtyřhlasá menšina se vyjádřila pro tento návrh. Nakonec bylo výbory zadavatele rozhodnuto ve prospěch této menšiny a pro realizaci tohoto návrhu, přičemž z poroty okamžitě vystoupili Gaul, Fischer, Hoffmann, von Kalckreuth, Klinger, Tuailon, Rathenau a samozřejmě Alfred Lichtwark. Opozice, zastupovaná Dessoierem, Muthesiem a Schumacherem, podporovala nadále návrh Kreise. Lichtwark se k tomu vyjádřil následujícím způsobem:

„Na zasedáních uměleckých výborů narážely všechny výstrahy a varování většiny poroty jako proudy vody na skálu. [...] bylo poukazováno na těch mnoho obrovských pomníků, které budou čnít do budoucnosti jako poskvrny našeho uměleckého vkusu a našeho smýšlení a o kterých můžeme jenom doufat, že je vybraněji smýšlející a umělecky vnímavější budoucí generace nebudou moci vystát a nechají je odstranit. [...] Laické většině bylo zdvořile, ale bez příkras objasněno její [poroty] stanovisko. Všechno bylo zbytečné.“ 227)

Další oponent a Lichtwarkův „spolubojovník“ Walther Rathenau se o pomníku a vkusu zadavatele vyjadřuje, jak uvádí Volker Plagemann, jako o *„pseudo-teutonském stylu“*, *„neuspořádaném a bezdůvodném nakupení bloků kamene, dekorovaném skrovnými, falešně naivními, tendenčně archaickými ozdobami románského nebo východogotického původu,*

stavebním stylu brutality bez síly, poznamenaném velikáštvím dimenzí a sterilitou pociťování. Příliš často byl nacionalistickými kruhy, které se teď chopily ideje pomníku, tento styl veleben jako jediný velký, monumentální, odpovídající nové době, ovládající budoucnost ...“ 228) Těmito texty byla roku 1912 zakončena veřejná soutěž, návrhy a plánování celého projektu, který nakonec nikdy nebyl realizován.

Je možné se domnívat, že se zde již ozývaly rozbroje, ústící o dva roky později do militárního konfliktu, do první světové války. Umělecké počiny podobného charakteru nacházely jen malou odezvu. Proto je nutné chápat Lichtwarkovo nasazení v tomto směru jako progresivní moderní náhled, v rámci kulturněreformačního hnutí doznívající císařské epochy. Právě on posunul tuto polemickou debatu do nového diskursu, kde ideologie měla hrát jen podružnou roli. Pojem monumentality tradičně artikulovaný predikáty „velkolepý“ a „ohromný“, spojený s okázalostí, až velikáštvím z jeho náhledu dosloužil. Lichtwark ve svých názorech tento pojem zjevně revidoval a nově definoval. Monumentalita v jeho pojetí spočívala v uměřenosti, zdrženlivosti a vnitřní harmonii. Cit pro proporce a měřítka ve zcela moderním směru, jak ho chápala nastupující avantgarda, se pokoušel nejen aplikovat na dostavbu své Kunsthalle, nýbrž v tomto smyslu potažmo i kultivovat všeobecný vkus a kulturní sebevědomí v Německu.

9.2) Období pokleslosti, ubývání sil, nemoci

Lichtwark se věnoval entuziasticky dostavbě své Kunsthalle, ovšem i zde narážel na stálé problémy, které ho pravděpodobně dovedly do postupného rezignovaného postoje. Ve své stále aktivní korespondenci se zmiňuje například v dopisech Gustavu Pauli: *„O řečech už nechci vůbec nic slyšet. Zkušenost mě vždy přesvědčovala o tom, že to je mluvení do větru.“ 229) I jako ředitel Kunsthalle se ptá po své vlastní identitě: „V jednom rozhovoru se Schieflerem se sám sebe ptal, zda v posledních dvaceti letech nesešel na špatnou cestu. Tentokrát to nebylo povolání architekta, které se zpětně nabízelo jako lákavá alternativa, nýbrž žurnalisty: ‚Určitě bych se byl dostal dál. Ale nakonec, co na tom záleží.‘ ...“ 230)*

Ani titul profesor honoris causa, roku 1911 mu propůjčený senátem, a s tímto akademickým řádem spojený plat ve výši M 6000, neuspokojil jeho představy, jeho plány, jeho vize. 231) Maxi Liebermannovi v tomto roce píše:

„... s ‚údajným nedostatkem prostoru‘ v Kunsthalle jde prý o neoprávněnou propagandu pro novostavbu. Stačilo by prý jen vyklidit komnatu hrůzy (pod tímto označením rozumí každé dítě sál s obrazy z Hamburku), tak by místa dost. To si samozřejmě nemyslí všichni. Ale masa je v popírání všech živoucích sil oddaná císaři. Nikoli z důvodů politických nebo z byzantinismu, ale z vnitřního přesvědčení. Já se jim nepodvolím, a proto mě nenávidí. Můj nástupce to bude mít dobré, neboť celá ta velká kapitola nenávisti, kterou učenci nahromadili, se při jeho prvním vstupu na hamburskou půdu změnila v lásku.“ 232)

Lichtwark se cítil nespokojený se svými výkony, pochyboval o sobě a zklamaný byl také střední vrstvou, buržoazií, kterou chtěl kultivovat, jejímž preceptorem chtěl být.

Roku 1912 cestuje tradičně do Paříže, jejíž umělecké kruhy a jejich produkce pro něj vždy znamenaly inspiraci a nové podněty. Tentokrát se však cítí být indisponován a pozoruje město nad Seinou s notnou dávkou melancholie. Tento spleen, přece jen stále silného ředitele jedné z nejvýznamnějších evropských kulturních institucí, se s největší pravděpodobností táhl již od roku 1909, kdy zemřela jím milovaná matka. S ní a dále se svojí sestrou sdílel byt na hamburském Uhlenhorst. Obr. 46)



Obr. 46) Interiér obývacího pokoje v Uhlenhorst/Hamburk, na levé straně portrét Lichtwarkovy matky od Leopolda von Kalckreuth

O dva roky později se projevila neblahá a po pozdějších vyšetřeních tehdy zjevně nevléčitelná nemoc. Lichtwark onemocněl na rakovinu žaludku. Tato diagnóza mu však nebyla známá. Zesláblý se v den svých 60. narozenin 14. 11. roku 1912 neprezentoval v Hamburku, jehož periodika mu přála sílu a vitalitu do další práce, nýbrž se uchýlil na krátkou dovolenou ve švýcarském Vevey. V prosinci stejného roku se pak podrobil při krátkém pobytu v Berlíně dalším vyšetřením. Doposud však nebyla lékařská diagnóza zřetelná, operace však nevyhnutelná. Svým kolegům a přátelům píše Lichtwark následujícím způsobem: „*Daří se mi zle. Koncem týdne budu muset na operaci, něco se žaludkem, co dříve nezjistili. Rakovina to není, zaříká se specialista.*“ 233)

I po operaci v srpnu roku 1913 se jeho stav zhoršoval, což mu bylo ze strany lékařů i ze strany rodiny zamlčováno. Krátce po tomto zákroku absolvoval v doprovodu své sestry Marianne dovolenou v Meran v Tyrolsku a byl pyšný na svoje pěší túry. Na zpáteční cestě navštěvuje své přátele a známé a věří v brzké uzdravení. Leopoldu von Kalckreuth píše o své nemoci jako o přítěži, která ho jen brzdí na jeho profesní dráze: „*Uzdravování se je velice těžká práce. To bych netušil [...] Nemoc není nic proti uzdravování. Nemoci jsem si sám nijak moc nevšiml a až později jsem se dozvěděl a doutpil, jak to se mnou bylo.*“ 234)

Posléze však již svoji chorobu reflektuje a hodlá s ní bojovat. V dopisech Maxu Liebermannovi píše následovně: „*Vaše povzbuzení mě zastihuje ve stavu hlubokých depresí. Doktoři říkají, že to je samozřejmá zpětná reakce [...] všechny orgány jsou prý v pořádku, ale teď to musím vydržet. [...] Jak toužím po tom, abych zase seděl naproti Vám v Berlíně nebo ve Wannsee. To, k mému zármutku, hned tak brzy nebude. [...] Nemocný mluví pořád o sobě a pořád se k sobě vrací.*“ 235)

Lichtwark se pokusil navrátit se do své Kunsthalle, normalizovat svoji absenci, avšak k tomu mu nestačily síly. Umírá 13. ledna roku 1914, obklopen svými sourozenci v hamburském bytě. Jeho urna byla uložena na hřbitově *Ohlsdorf*, jeho pomník se nachází v sekci věnované významným osobnostem na *Althamburgischer Gedächtnisfriedhof*. Obr. 47)



Obr. 47) Pomník na *Ohldorfer Friedhof* v Hamburku

Za všechny početné nekrology lze zmínit slova historika Ericha Marckse, který píše: „... stále zaměstnaný deseti věcmi, zdánlivě v neklidu, a přesto s velkou trpělivostí, trpělivý – netrpělivý jako bojovník, pohyblivý a houževnatý, rázný a prozíravý; vychovatel a agitátor, bez přídatků pedanterie či fanatismu, do daleka rozšiřující a v klidu uchýlený do sebe.“
236)

Lichtwark se ve své, na svoji dobu bezpříkladné kariéře dopracoval k osobnosti, která vyvolává respekt a obdiv. Ze svých autodidaktických počátků se vypracoval do role tichého reformátora, který se pokusil kultivovat své okolí, a jak mu to předepisovalo jeho povolání ředitele Kunsthalle, i svého kulturního národa.

Jeho vize, ve své většině pragmatického rázu, byly oproštěny od doktrín a ideologických přívažků. Světové politické převraty již nepřežil, jistě by se k nim vyjádřil vybraným diplomatickým způsobem. Pro další generace ředitelů uměleckých institucí patřil a stále patří k předním vzorům, ke kterému se i nadále obracejí.

I. Poznámky

1) Pojem „Gründerzeit“, spojený se zakládáním nového německého státu, bývá zpravidla rozčleňován na rané, vrcholné a pozdní období v rozpětí let 1835 – 1918. Mnozí historikové však jdou ještě dále a vytyčují pojem „Neo-Gründerzeit“, vztahující se na období po druhé světové válce až do sedmdesátých let dvacátého století. K tomuto pojmu mimo jiné: LINNENKAMP, R. *Die Gründerzeit 1835 – 1918*. München: Heyne, 1976, s. 58 – 158.

2) „*Jméno Gründerzeit je pro mnohé spojeno s obdobím hlubokého kulturního úpadku. Je nutné vzpomenout periodu bezohledného kapitalismu, jehož hlavním úsilím bylo získat díky podvodným spekulacím moc a majetek... Ve všech oblastech Německa byly s neuvěřitelnou rychlostí zakládány akciové společnosti [...] Již existující průmyslové komplexy jako Borsig a Krupp se přes noc proměnily ve vlivné koncerny. Další jako Blohm a Vos (od roku 1877) k nim přibývaly a zvětšovaly se rapidně. Ve stejném období byly založeny první velkobanky: roku 1871 Deutsche Bank, roku 1875 Reichsbank. Tímto způsobem se vytvořila spekulativní horečka „Gründergeist“, která zakořeněné měšťany šedesátých a sedmdesátých let proměnila ve vrstvu ambiciózních, bezohledných obchodníků. K tomu se prosazuje přesídlení do měst. A vše se otáčí okolo peněz, zboží a pracovní síly – burza je vlastně centrum života.*“

HAMANN, R. - HERMAND, J. *Gründerzeit. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*. Band 1. Frankfurt am Main: Fischer, 1977, s. 22 – 28.

3) K ilustraci dezorientace probírané periody může sloužit tento příklad z oblasti výtvarného. „*Z Makartovy kytice ze suchého listí, květin, trav a obilí (které ovšem uctíval již Tiepolo) zmizel všeobecně vysmívaný prach až tehdy, když sluha či služky buď zemřeli nebo zběhli a nebo se vůbec nedostavili.*“

LINNENKAMP, R. *Die Gründerzeit 1835 – 1918*. München: Heyne, 1976, s. 107 – 108.

Hans Makart, rakouský malíř, je zde brán za příklad dekadentní epochy, která ustrnula v dekorativní, neinspirativní poloze. Alfred Lichtwark se tímto tématem intenzívně zabýval.

LICHTWARK, A. *Makartbouquet und Blumenstraus*s. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1894, passim.

4) „*‘Gründerzeit’ znal a ovládal téměř všechny styly minulosti. Toto neobyčejné množství znalostí ve všech oblastech výtvarného umění, filosofie, humanitních a přírodních věd mu přineslo vítězstvím naplněné sebevědomí. [...] V západní kultuře to byla nejvelkolepější fáze obzvláště nákladného eklekticismu ...*“

LINNENKAMP, R. *Die Gründerzeit 1835 – 1918*. München: Heyne, 1976, s. 95 – 96.

5) Jistě existovaly výjimky, zde je potřeba zmínit tzv. „*Rundbogenstil*“, stavební styl pozdního klasicismu a romantiky tendující ke střídmemu, přísnému projevu, oproštěného od dekoru, který se prosadil v některých oblastech Německa okolo poloviny 19. století. Nové národní sebevědomí, avšak i rychle se rozmáhající industrializace, stály u jeho zrodu.

Ve valné většině se však prosadila aristokratická opulence.

6) Vůle k moci, proklamovaná jako vůle k životu, zde tenduje k etické normě. Ne stát či jeho obyvatelstvo, nýbrž jednotlivec hraje hlavní roli na politické scéně. Bismarck, první kancléř sjednocené německé říše, byl toho příkladem. „*Kde jinde by mohl Nietzsche pro svou teorii nadčlověka najít lepší osobnost než Bismarcka, který byl ve své zemi i za hranicemi v této době nejsilnější muž v Evropě? To samé platí v pohledu na nový stát, právě založenou spojenou německou říši ...*“

HAMANN, R. - HERMAND, J. *Gründerzeit. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*. Band 1. Frankfurt am Main: Fischer, 1977, s. 159.

7) Nový bonapartismus v této době nelze zastřít. Avšak u F. Nietzscheho se jedná o filosofickou reflexi, teorii bezprostředně se odvíjející ze stále stoupající vůle k moci. Bytí v přírodě a našem světě pro něj nese čistě organické atributy.

8) Takto se vyjadřuje k Lichtwarkově osobnosti Anna von Zeromski, která jako mladá studentka osobně Lichtwarka poznala v předválečném Hamburku. Z obsáhlé biografie věnované Lichtwarkovi však vyznívá subjektivní, romantický tón.

ZEROMSKI, A. von. *Alfred Lichtwark: ein Führer zur deutschen Zukunft*. Jena: Diederich, 1924, s. 3 – 4.

9) Oblast Reitbrook byla přidělena k Hamburku v roce 1768. Již v roce 1773 byl na místě v povodí Labe-Dove postaven mlýn, který vlastnil v letech 1837 – 54 mlynář Lichtwark, otec Alfreda Lichtwarka. Mlýn roku 1870 vyhořel, avšak jeho původní výstavba se zachovala v plánech. Roku 1920 byl mlýn znovu vystavěn, nyní poháněn elektromotory, avšak jeho produkce byla za druhé světové války, roku 1941, zastavena. Krátce se na tomto místě nacházela volně přístupná sochařská galerie pod širým nebem, dnes jsou zde rodinné domky s ekologickým konceptem. Obr. 2, 3) *Die Reit* spadá pod chráněnou oblast, vybavenou ornitologickou stanicí, zabývající se výzkumem střeoevropských opeřenců.

Avšak průmyslový věk se zmocnil i této oblasti. Do jinak poetické krajiny vyčuhují pumpy čerpající ropu. V podzemních zásobnících nádrží je zde shromažďován zemní plyn, vytěžený pro Hamburk ze Severního moře.

Hamburg – Reitbrook. [cit. 2008-01-08].

<<http://www.aalsuppe.net/lex/r/reitbrook/reitbrook.html>>

10) Historik Erich Marcks, Lichtwarkův souputník, otevřeně sděluje ve slavnostní řeči k úmrtí Lichtwarka, pronesené 13. března 1914, že se jedná o potomkyni proslulé hudební rodiny J. S. Bacha. Zde bychom tedy mohli hledat genetické kořeny Lichtwarkova silného přilnutí k umění, umělcům a jejich tvorbě.

MARCKS E. *Alfred Lichtwark und sein Lebenswerk*, Leipzig: Quelle & Meyer, 1914, s. 13.

11) Již jako ve svém povolání úspěšný muž byl požádán o vzpomínky na své dětství a mládí. Lichtwark tvrdil, že manuskript k tomuto tématu se nachází v jeho pracovním stole. Avšak po jeho smrti se tento dokument nenašel. Je otevřené, zda tento dokument existuje, nebo ho Lichtwark jako mnoho svých ostatních manuskriptů spálil.

GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 15.

12) „Nádherný velikonoční den, zahrada je shrabána dočista. Záhony jsou plné jarních květin - sasanky, fialky, narcisky [...], ale i sněženky a podléšky jsou zde, a v tom mě někdo volá domů: 'Alfrede, Hansi, pospěšte domů, narodila se vám sestřička. Alfred rychle utrhł pár květin ...“

LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 30 – 35.

13) Pro hamburskou oblast byl po roce 1848 zrušen *Mahlzwang*, povinnost nechávat zpracovávat obilí na mouku v přidělených mlýnech. V rámci této liberalizace mohli sedláci dodávat svou mouku do mlýna své volby. Pro mnohé, hlavně menší mlýny to v udané době znamenalo bankrot.

Die Dörpmühle [online]. [cit. 2008-01-12]. <<http://www.heimatverein-delligsen.de/doerpmuehle/doerpmuehle.html>>

14) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 18.

15) Teprve roku 1870 byly ve *Freye und Hansestadt Hamburg*, jedné z oblastí budoucí Německé říše, zavedeny lidové školy a povinná školní docházka. O to pozoruhodnější je, že dnešní základní škola v *Karolinen Viertel*, Laeiszstraße 12, byla založena již osm let před zavedením školní povinnosti, jako „*Zweite Armenschule von St. Pauli*“, roku 1862 z iniciativy poslance Johannese Halben, zprvu v malé budově s omezeným počtem tříd.

Označení „*Armenschule*“ nebo „*Freischule*“ znamená, že tyto školy nevyžadovaly školné, což bylo jinak v soukromých institucích samozřejmostí. Tato škola byla později rozšířena a renovována. Alfred Lichtwark navštěvoval ještě její staré, prostorově omezené třídy.

16) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 18 – 19.

17) Lichtwarkovi příznivci tvrdí, že mu gymnázium v dalším vzdělání již nemohlo více nabídnout. Jeho sestra naopak referuje o hluboké krizi v tomto roce. GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 19 – 20.

18) O Lichtwarkovi se v příslušných kruzích mluvílo později poněkud přezíravě, pouze jako o učiteli. K tomu bezpochyby přispěly jeho výchovné ambice, které se snažil uplatnit i v dalších funkcích, například jako ředitel Hamburger Kunsthalle. Redukovat Lichtwarkovu práci pouze na jeho pedagogická snažení by však bylo scestné.

Mimo jiné k srovnání:

GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 20 – 21.

19) Justus Brinckmann, zakladatel a ředitel *Museum für Kunst und Gewerbe* v Hamburku, měl rozhodující vliv na Lichtwarkův pozdější vývoj. Brinckmann pocházel, stejně jako Lichtwark, z Hamburku. Jeho prvotní zájem o přírodní vědy brzy vystřídal zájem o umění. Roku 1864 bylo ve Vídni založeno *Museum für Kunst und Industrie*. Brinckmann se začíná intenzivně zajímat o tyto aktivity sloužící obrodě uměleckého řemesla, vycházející především z iniciativy *South Kensington Museum* v Londýně. Zde působil i německý architekt Gottfried Semper, který do Anglie přesídlil po nepokojích v Německu roku 1848. Brinckmann se rozhodl realizovat podobné museum právě v Hamburku. Po nelehkých bojích s tamější byrokracií se mu tento krok podařil. Roku 1877 bylo otevřeno *Museum für Kunst und Gewerbe*, v budově *Gewerbeschule* na *Steintortplatz* a Brinckmann byl jmenován jeho ředitelem.

GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 29 – 30.

20) Prof. Anton Springer (narozen roku 1925 v Praze, zemřel roku 1891 v Lipsku) byl německý filosof, historik a kunsthistorik.

„Jako Lichtwark byl i Springer žurnalista a řečník. Méně ze spisů a přednášek, více z cest a návštěv muzeí, rezultovaly jeho znalosti a poznatky o umění. Jeho příklon k výhradně německému umění ovlivnil též Lichtwarka ...“

GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 31 – 32.

21) Lichtwark se ubytoval v podnájmu, o kterém detailně píše: „*Jedná se o pokoj v třetím patře, tak velký jako dva naše. Nachází se zde dobrá, čistá postel, dvě křesla, pohovka, sekretář, šatník a knihovna, umyvadlo atd. a stále ještě zbývá prostor ke hraní s míčem. Jistě, na zimu je to příliš velké. Domáci na mě požaduje, vyjma kafe za 15 feniků, patnáct marek. Zdá se, že život zde přijde zrovna tak draho jako v Hamburku, alespoň v období veletrhu. Mezery mezi jednotlivými bloky domů jsou vyplněny zelení, mám tedy i příjemný výhled z okna.*

LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 41 – 42.

22) MUTHER, R. Makart-Bouquet und Blumenstrauss. In *Studien und Kritiken*. Wien: Wiener-Verl., 1900 – 1901. 2 Bände, Band 2, s. 167 - 172, zde s. 167.

23) Lichtwark si brzy zvykl na nový denní rytmus. „*Ráno se vypravím do muzea, na cestě pozdravím Sanni [sestru Marianne], která mě již za oknem čeká, pracuji v muzeu do tří hodin, poté obědvám, pak jdu domů a večer do knihovny. Kolem desáté hodiny docházím domů a jdu do postele. A tak to jde každý den.*“

LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 98 - 99.

24) „*Milá maminko, dnes Ti chci napsat o svém bytě. Dopisy mi posílej na mou adr.: Kurfürstenstrasse III. Lidé se zdají být naprosto pořádní. Je to hezký pokoj a je v něm všechno potřebné. Život je tu mnohem dražší než v L. [...] Ve čtvrtek byla u Lessingových velká společnost. Bylo tam výtečné jídlo, teplé samozřejmě, dobrá vína atd. Společnost byla také velice vybraná.*“

Berlín, prosinec 1880.

LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 97.

25) Kultura se zdála pokulhávat za politikou a hospodářstvím. Srovnání s metropolemi jako Řím, Londýn či Paříž nebylo možné. Lichtwark sám popisuje kulturní chudost osmdesátých let takto: „*Ve srovnání s bohatým rozvojem v naší době, vyznívá umělecká situace této epochy chudě a neadekvátně k politickému vývoji hlavního města ...*“ Jen dnešní *Alte Nationalgalerie* na ostrově muzeí prezentovala stálou sbírku umění devatenáctého století. Velké umělecké přehlídky akademií se konaly pouze každé dva roky a zůstaly ze strany kulturně vůdčího jihu Německa a i ze zahraniční perspektivy téměř nepovšimnuty.

GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 25 – 26.

26) Julius Gebhard, zabývající se především Lichtwarkovou pedagogickou činností využívá primárních zdrojů, tedy dopisů Lichtwarka rodině, jeho studií a zpráv z cest.

Jeho popis Lichtwarkova pobytu v Berlíně vypovídá mnoho o tehdejší kulturní úrovni hlavního města. Gebhard vychází z pojmu „*Keimzeit*“ (klíčení), které bylo Lichtwarkovi víceméně sugerováno. Z jeho vlastních článků a studií je však patrné, že tehdejší kulturní stav neviděl příliš optimisticky: „*Stavební styl Schinkela a Schlütterse, který utvářel starý Berlín, byl nadále vládními staviteli upřednostňován. Avšak z něho se stala prázdná forma, která již neodpovídala vzrůstajícím potřebám rychle rostoucího velkoměsta [...] Dekor zde degradoval k mrtvému přívěsku [...] Majetný zákazník přenechal úkol výzdoby dekoratérovi, který mu vnutil něco, co vůbec neodpovídalo jeho potřebám.*“ Příčinu bezmyšlenkovitosti a ztráty vkusu vidí Lichtwark v nestálosti nomádských obyvatel velkoměst. „*Berlínský usedlík snad má ještě nějaký vztah k ulicím a náměstím městského jádra, avšak ne již k periférii, kde se soustřeďují přistěhovalci, kteří naproti tomu nemají vztah k centru a přilehlým obvodům.*“ Podobně pesimisticky se Lichtwark vyjadřuje k situaci v umění: „*Úloha obrody umění byla svěřena nedospělému plemenu. Takto vznikl obraz společnosti, k jejímž potřebám nepatří zaměstnávat se současným, živým uměním. Její stále stoupající blahobyť ji utápí v bezdůvodném luxusu. Mecenáši a sběratelé jsou řídkou výjimkou. Spíše se zakoupí bezbarvá mědirytina nebo lept, aby byla zavěšena na zeď jako ´dekor´. Avšak nabýt povznášející listy, které budou v klidných hodinách vyňaty z desek a studovány, je zcela neznámý fenomén. Z tohoto důvodu chybí Berlínu odpovídající umělecký trh, umělecká periodika a výstavy. Ani prostory k velkým expozicím tu nejsou k dispozici. Berlín vykazuje obraz velkoměsta v americkém stylu. Podobného bezhlavým měkkýšům, sestávajícím pouze ze žaludku a svalů.*“

GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 57 – 58.

27) Mnohé z těchto článků Lichtwark později vydal v dvousvazkové publikaci:- LICHTWARK, A. *Studien*. Band 1. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, *passim*.

28) Prof. Julius Lessing studoval na universitách v Berlíně a Bonnu klasickou filologii a archeologii. Později vyučoval dějiny uměleckého řemesla na berlínské *Bauakademie* a *Gewerbeakademie*. I po sjednocení obou akademií| v *Technische Hochschule* roku 1879 zde pokračoval v pedagogické činnosti. Lessing byl jedním z hlavních iniciátorů při zakládání berlínského *Kunstgewerbemuseum* a jeho prvním ředitelem.

29) „*Nyní jsem pokročil v spisovatelství již tak daleko, že jsem si zcela jistý mými příspěvky pro denní tisk.*“

GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 22.

30) V četných dopisech své rodině do Hamburku popisuje Lichtwark svůj přísný denní režim, včetně jednoduché stravy v tamějších hostincích. Jeho přítel ze studií Richard Muther se vyjadřuje o Lichtwarkově zevnějšku sice jako o pěstěném, ale jeho „ošoupané obleky“ svědčí o několikerých výpravách. Avšak Muther zmiňuje později i postupné změny v souvislosti se zlepšenou společenskou pozicí svého přítele.

GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 28 – 30.

31) GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 59 – 60.

32) GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 36.

33) Lichtwarkovo pojetí „*Kleinmeister*“ se nekryje s dnešním tvaroslovím, které „klein“, v překladu „malý“, chápe axiologicky. Lichtwarkovi šlo vesměs o umělce rovné velkým mistrům, jen pracující v decentních formátech kresby a miniatury, tedy ne o umělecké řemeslníky.

34) Lichtwarkova práce *Die Kleinmeister als Ornamentisten*, byla předběžnou publikací. Pod názvem *Der Ornamentstich der Frührenaissance nach seinem sachlichen Inhalt* byla uznána jako filosofická disertace v Lipsku roku 1885 a otištěna roku 1888.

LICHTWARK, A. *Die Kleinmeister als Ornamentisten*. Berlin: W. Büxenstein, 1885.

LICHTWARK, A. *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance nach seinem sachlichen Inhalt*. Berlin: Weidmann, 1888.

35) Lichtwarkův akademický vzestup byl možný z několika důvodů: akademické studium bylo v této době jinak strukturováno a provozováno a Lichtwark vynikal schopností převzít i komplikovaná, obtížná témata a zpracovat je do patřičné formy. GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 27 – 28.

36) Tato práce byla otištěna roku 1885 pod titulem *Schongauer, Dürer und Rembrandt: Stiche und Radierungen*.

JANITSCH, J. – LICHTWARK, A. *Schongauer, Dürer und Rembrandt: Stiche und Radierungen*. Berlin: Grote, 1885 – 1886. In heliogr. Nachbildung nach Originalen des Königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin.

37) V dopisech rodině se Lichtwark zmiňuje: „*Zítřa jdu s Dohmem do Charlottenburgu* [míněn je zde zámek Charlottenburg]. *Předsevzali jsme si*

postupně propracovat zámek po zámku, včetně jejich inventáře. To by byl pro mne největší požitek. A co se při tom přiučím! V neděli jedeme do Postupimi.“

GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 37.

38) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert und Richter, 2002, s. 30.

39) Z dopisu z 15. 7. 1913.

PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms, 2003, s. 468.

Lichtwarkovo přátelství s Liebermannem dokumentuje přes 25 let trvajícím, obsáhlá a čilá korespondence. Celkem bylo zaznamenáno 470 dopisů, telegramů a pohlednic mezi A. Lichtwarkem a M. Liebermannem a jeho rodinou.

Jedná se o cenný zdroj informací o tehdejší umělecké dění nejen v oblasti Berlína a Hamburku, nýbrž vztahující se na všechny spolkové země. Tato korespondence mezi léty 1889 – 1913 mapuje výměnu názorů dvou velkých současníků, přičemž jsou zde diskutovány jak centrální umělecké otázky této doby, tak názory na mladé, aktuální umění nebo například založení *Deutscher Künstlerbund*. Vše na pozadí kulturně-politických událostí fin de siècle, spojených s nadějami i zklamáními symptomatickými pro konec století, doprovázený brzkým koncem císařského režimu.

40) Přesto, že byl Brinckmann pro Lichtwarka velkým učitelem, různí se jejich pohled na funkci a vedení muzea. Zatímco pro Brinckmanna byly založení a provoz *Musea für Kunst und Gewerbe* hlavním a konečným cílem jeho snažení, kdy veškeré vědecké aktivity měly směřovat čistě k rozmnožení sbírek muzea, je pro Lichtwarka naopak *Kunsthalle*, které se stává později ředitelem, prostředkem k uskutečnění jeho dalšího směřování, tedy neutuchajícího úsilí a snahy o vzdělání německého národa, obrodu a povznesení německé kultury.

GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 33 – 34.

41) K jednomu z nejvýznamnějších článků z této doby patří Lichtwarkova stať o indickém umění, jak sám později sděluje: „Nedávno jsem narazil na článek, který jsem jako student napsal pro *Preußischer Jahrbücher* a který obsahuje principiálně vše, za čím dnes stojím a co patřilo tehdy ke kacírství.“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920. 20 Bände, Band 2, 1893, s. 9. Lichtwarkův článek pojednává o výstavě produktů z Indie, kterou organizovalo *South Kensington Museum* roku 1881 ve foyer a dvoře berlínského *Kunstgewerbemuseum* ku příležitosti jeho znovuotevření. *South Kensington Museum* bylo udáváno za příklad nejen ve směru obezřetného zacházení se

vzácnými sbírkami, nýbrž i při koncipování výstav vytvářejících při vši rozmanitosti ucelený dojem.

Lichtwarkův počáteční entusiasmus však po osobní návštěvě tohoto muzea poněkud opadá. Muzeum je podle jeho názoru přespříliš zaplněno a jeho exponáty nejsou jasně utříděny.

GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 40.

42) Lichtwarkem nejvíce citovaná díla těchto autorů jsou:

BRINCKMANN, J. *Erläuterungen zur Sammlung Minutoli*. Breslau: Korn, 1872.

LESSING, J. *Altorientalische Teppichmuster nach Bildern und Originalen des 15. und 16. Jahrhunderts*. Berlin: 1877.

SEMPER, G. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. München: Bruckmann, 1860 - 1863. 2 Bände.

Uvádí J. Gebhard v:

GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 41 - 42.

43) ZEROMSKI, A. von. *Alfred Lichtwark: ein Führer zur deutschen Zukunft*. Jena: Diederich, 1924, s. 49.

44) LICHTWARK, A. *Studien*. Band 1. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 67, 188.

45) „... Němec je vyučován, avšak nikoli vychováván. Pravda, kterou si řádně zamlčujeme. Naše školní znalosti jsou ve svém průměru daleko obsáhlejší než znalosti Angličana či Francouze stejného postavení, co se však formálního vzdělání týče, výrazně zaostáváme. Ukazuje se u stovek příležitostí, že v Německu jen zřídka chápeme, co znamená.“

LICHTWARK, A. *Drei Programme*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Band 4. S. 36.

46) LICHTWARK, A. Die Ausstellung billiger Möbel. *Die Gegenwart: Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst*, Nr. 22, 31.05.1884, s. 350 – 351.

LICHTWARK, A. Die Teppichausstellung im Gewerbemuseum. *Die Gegenwart: Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst*, Nr. 28, 12.07.1884, s. 30 – 31.

47) LICHTWARK, A. Die decorative Kunst aus der Jubiläumsausstellung. *Die Gegenwart: Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst*, Nr. 37, 11.09.1886, s. 174 - 175.

- 48) GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 46 - 47.
- 49) LICHTWARK, A. Die beiden neuen Panoramen. *Die Gegenwart: Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst*, Nr. 32, 09.08.1884, s. 93 – 95, zde s. 94. *Těž Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 6.
- 50) LICHTWARK, A. Die Jacquerie von Rohegrosse im Künstlerverein. Noch einmal die Rathhausconcurrentz. *Die Gegenwart: Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst*, Nr. 8, 20.02.1886, s. 124 – 126.
Těž LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920. 20 Bände, Band 17, s. 11 – 12.
- 51) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 1891 – 1913. (*Reisebriefe*) Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 1, s. 74.
- 52) *Kunsthalle und Kunstverein zu Hamburg*, Ausstellungskatalog. Feier zum 70. Geburtstag von Arnold Böcklin. Hamburg: 1898, s. 5.
- 53) LICHTWARK, A. *Studien*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 156.
- 54) LICHTWARK, A. *Studien*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 203.
- 55) LICHTWARK, A. *Studien*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 21 – 27.
- 56) *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 15. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1909, s. 80.
- 57) LICHTWARK, A. Kunstaussstellungen: Die Pariser Impressionisten in Gurlitts Kunstsalon. *Die Gegenwart: Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst*, Nr. 51, 22.12.1883, s. 400 – 401, zde s. 400.
- 58) GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 50.
- 59) WEDDERKOP, M. von. *Neue Wege zur französischen Literatur – XVII und XVIII. Jahrhundert: ein Führer für moderne Leser*. Berlin: Curtius, 1912, s. 52 – 53.
- 60) *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 15. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1909, s. 83.

- 61) LICHTWARK, A. *Studien*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 102 – 103.
- 62) LICHTWARK, A. *Studien*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 101 – 102.
- 63) LICHTWARK, A. *Studien*. Band 1. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 164.
- 64) LICHTWARK, A. Die Jubiläumsausstellung. *Die Gegenwart: Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst*, Nr. 24, 12.06.1886, s. 381 – 382.
- 65) GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 62 - 63.
S využitím LICHTWARK, A. *Studien*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 16, 105.
- 66) GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947, s. 45 - 46.
S využitím
LICHTWARK, A. Das Kupferstichwerk Eduard Mandels in der Nationalgalerie. *Die Gegenwart: Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst*, Nr. 5, 03.02.1883, s. 77 - 78.
LICHTWARK, A. Die Ausstellung billiger Möbel. *Die Gegenwart: Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst*, Nr. 22, 31.05.1884, s. 350 – 351.
LICHTWARK, A. Die decorative Kunst aus der Jubiläumsausstellung. *Die Gegenwart: Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst*, Nr. 37, 11.09.1886, s. 174 - 175.
- 67) LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 600 – 601.
- 68) LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 602 – 603.
- 69) MUTHER, R. Makart-Bouquet und Blumenstrauß. In *Studien und Kritiken*. Wien: Wiener-Verl., 1900 – 1901. 2 Bände, Band 2, s. 167 - 172, zde s. 169.
- 70) LICHTWARK, A. *Studien*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 - 1897. 2 Bände. Vytisťeno jako manuskript. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

71) „Nyní se ptám, zda bych měl přijet. Kdyby to vyšlo, bylo by to úžasné. Můžeme o tom snít, i když z toho nic nebude. Pak přijede Sanni a my si pronajmeme útulný dům v Eppendorf nebo Eimsbüttel. Ano! Ano!“

LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 604.

72) LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 604 – 605.

73) Severoněmecký spolek (*Norddeutscher Bund*) byl založen Bismarckem roku 1866, po rozpuštění Německého spolku (*Deutscher Bund*). Do tohoto spolku patřila severní království, nad úrovní řeky Mohanu, (*Mainlinie*). Teprve s přizváním států z jižního Německa v letech 1870 – 1871 přechází tento spolek do spojené Německé říše.

74) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 39.

Podrobně ke kulturní situaci v Hamburku v období Lichtwarkova působení: PLAGEMANN, V. (ed.) *Industriekultur in Hamburg*. München: C. H. Beck, 1984, s. 295 - 363.

75) LICHTWARK, A. *Drei Programme*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Band 4. S. 14 - 15.

76) LICHTWARK, A. *Drei Programme*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Band 4. S. 41 - 51.

77) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 41.

78) Ibidem.

79) Ibidem.

80) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 36.

81) RIESMAN, D. *Die einsame Masse*, Hamburg: Rowohlt, 1958, s. 20 – 52.

82) Již první dopis, který Lichtwark napsal ze svého studijního pobytu v Lipsku a v kterém sděluje každodenní zážitky, ukončuje s apelem: „*Prosím neukazuj tyto řádky nikomu. A všeobecně, když vám budu psát, dávejte na to pozor.*“

- LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 42.
- 83) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 1, úvod G. Pauli, s. 23.
- 84) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 37 – 38.
- 85) LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, předmluva od A. Hentzena, s. XXVII - XXVIII.
- 86) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 37.
- 87) Období kulturního protestantismu od evangelicko-sociálního kongresu roku 1890 až po vypuknutí první světové války roku 1914 je detailně zpracováno v: SCHICK, M. *Kulturprotestantismus und soziale Frage: Versuche zur Begründung der Sozialethik, vornehmlich in der Zeit von Gründung des Evangelisch-sozialen Kongresses bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges (1890 – 1914)*. Tübingen: Mohr, 1970, passim.
- 88) MUTHER, R. Makart-Bouquet und Blumenstraus. In *Studien und Kritiken*. Wien: Wiener-Verl., 1900 – 1901. 2 Bände, Band 2, s. 167 - 172, zde s. 167 - 168.
- 89) Z výpovědi Gustava Pauli: „*On věděl, že je vůdčí povahy, a potřeboval k tomu pomocníky, ne rádce [...]. A mohl být i vzpurný, když někdo napadal jeho okruh [...]. Nevyžádaná kritika mu nebyla vítaná, spíše bychom mohli říci, že ho popudila k tomu, aby nenásledoval její rady.*“
GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 36.
- 90) DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce, s. 13.
- 91) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 43.
- 92) Ibidem.

93) Koncem osmnáctého století založil v Kasselu hrabě Hessen-Kassel první pro lid přístupné muzeum. Vedle tohoto podnětu existovaly další směry. Po francouzské revoluci a sekularizaci rozvinuli prosperující měšťané vlastní sběratelskou kulturu, částečně již s komerčním charakterem. Z tohoto podhoubí se začala formovat scéna, která se zajímala i o veřejné výstavy. V druhé polovině století jsou zakládány instituce sloužící těmto účelům. Zpočátku se jednalo o sbírky, jež měly demonstrovat řemeslnou tvorbu. Nato však brzy následovala umělecká muzea. V období *Gründerjahre* již existovala celá řada muzeí, která však sloužila především konzervaci uměleckých děl a zájmu učenců. Mimo jiné v:

GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 45.

94) Druhé vydání této publikace sdružuje Lichtwarkem vytyčené tři programy z let 1886, 1887 a 1888. *Die Aufgaben der Kunsthalle*, iniciační řeč z 9. 12. 1886, *Die Kunst in der Schule* z roku 1887 a konečně pamětní spis k vnitřnímu zařízení hamburské radnice z roku 1888. Jak Lichtwark v úvodu poznamenává, jedná se o orientační pokus. Tyto tři programy byly navrženy s přihlédnutím k lokálním poměrům a koncepčně k sobě patří.

LICHTWARK, A. *Drei Programme*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Band 4. S. 29.

95) LICHTWARK, A. *Drei Programme*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Band 4. S. 28.

96) Lichtwark poprvé postavil diváka před originál a vysvětlil mu daná díla v dialogické situaci. Proto se například dodnes v Hamburku nazývají pořady pro školní třídy nikoli prohlídky, nýbrž muzejní rozhovory.

LEPPIEN, H. R. - SCHNEEDE, U. M. (ed.) *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder*, Leipzig: Seemann, 1997, s. 107 – 112.

97) Ve své průkopnické práci věnované percepci, recepci a reflexi uměleckých děl Lichtwark v úvodu píše: „Při ozřejmění látky ve formě hry otázek a odpovědí jsou možné i jiné metody, jen od souvislé přednášky, potlačující samostatnost, je třeba odrazovat. Důležité jsou změny místa, výslovně výchozích bodů.“

LICHTWARK, A. *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 14 – 15.

98) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 64.

99) LICHTWARK, A. *Die Erziehung des Farbensinnes*. Berlin: Cassirer, 1902. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Band 2. S. 29 - 35.

100) Do Německa se dostal impresionistický směr ve výtvarném umění především skrze kontakty s francouzskými impresionisty. Přesto však nebylo toto hnutí na německé půdě tak radikální v ideách a jejich ztvárnění, bylo spíše naturalistické ve srovnání se zakladateli tohoto směru, jako byli Claude Monet, Edouard Manet či August Renoir. Němci upřednostňovali sociální témata, každodenní prožitky. Avšak jejich cíle, práce se světlem a jeho působením byly shodné.

101) PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2003.

V katalogu k výstavě *Max Liebermann und seine Zeit* je názorně představen vztah ředitele hamburské Kunsthalle k malíři Liebermannovi. Pro pozvolné změny, které nastaly v optickém ztvárnění i optické zkušenosti, měl Lichtwark pochopení.

EBERLE, M. Katalog der Gemälde. In EBERLE, M. – ACHENBACH, S. *Max Liebermann in seiner Zeit*. München: Prestel, 1979. S. 265.

102) Konkrétně k tématu zahradního umění se Lichtwark a Liebermann poprvé veřejně vyjádřili v debatě ke ztvárnění berlínského *Nordpark*, založenému ku příležitosti sta let úmrtí Friedricha Schillera a nazývanému také *Schillerpark*. Jednalo se zde o vypsanou soutěž, které se zúčastnili mimo Maxe Liebermanna Paul Schultze-Naumburg, spoluzakladatel spolku Deutscher Werkbund, Theodor Goecke, zakladatel časopisu *Der Städtebau*, a taktéž ředitel hamburské Kunsthalle Alfred Lichtwark. Všichni jmenovaní se vehementně zasazovali o reformu zahradního umění. V květnu 1908 byl vybrán ze 105 dodaných návrhů plán zahradního architekta Friedricha Bauera z Magdeburgu, s optimálně rozprostřenou loukou, jasným vyznačením stezek, vícero architektonickými prvky, ohraničenou květinovou zahradou a do šesti řad rozděleným kaštanovým hájem k počtě Schillera.

ECKERT, R. (ed.) *Der Garten*. In NEDELYKOV, N. – MOREIRA, P. (ed.) *Zurück am Wanssee: Max Liebermanns Sommerhaus*. Berlin: Transit, 2005, s. 77.

103) *Bauerngarten* je specifický pojem pro způsob zakládání zahrad, který se zachoval právě ve *Vierlande*, oblasti dnes sestávající ze čtyř čtvrtí Hamburku na jihu této metropole. Jedná se o obruby a pravoúhlé záhony lemované stromky buxusů. Tato forma se začala pozvolna vytrácet ku prospěchu volného anglického parku, jenž se dobře hodil pro velkou přírodní oblast, zarostlou starým porostem, na břehu Labe.

GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffman und Campe Verlag, 1947, s. 65.

104) „Když se příště vrátíte, třeba z cest po jihu – musíte se mnou ven, potřebuji hlavně kvůli poloze zahrady Vaší radu. Tím, že dům leží téměř dva metry nad rovinou jezera a je obklopen malým vrbovým lesem, tak bych mezi domem a jezerem nasadil pouze rozsáhlý trávník ...“

PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2003, s. 310.

105) Mnohé ideje pocházejí k tomuto tématu od Lichtwarka, ovšem je nutné brát v potaz i dceru Liebermanna. Käthe Liebermann, tehdy čtyřicetiletá žena, která se s elánem vmísila do diskuse a konfrontovala své představy o zahradě s firmou Brodersen, jež byla povolána k zahradnímu projektu, intenzívně korespondovala s Alfredem Lichtwarkem, který tuto korespondenci doplňoval věcnými skicami. ECKERT, R. Der Garten. In NEDELYKOV, N. – MOREIRA, P. (ed.). *Zurück am Wannsee: Max Liebermanns Sommerhaus*. Berlin: Transit, 2005, s. 75 - 92, zde s. 79.

PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2003, s. 312 – 318, 323 – 324, 329 – 331.

106) PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2003, s. 321.

107) ECKERT, R. Der Garten. In NEDELYKOV, N. – MOREIRA, P. (ed.) *Zurück am Wannsee: Max Liebermanns Sommerhaus*. Berlin: Transit, 2005, s. 75 - 92, zde s. 80 – 81.

108) Lichtwark si cenil dílo Gaula pro jeho reálný, technicky dokonalý styl. Pro hamburskou Kunsthalle prosadil zakoupení hned několika plastik tohoto sochaře. BLECHEN, C. Gaulchens Tierpark. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 03.09.2008, Nr. 206, s. 34.

109) PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2003, s. 322.

110) PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2003, s. 317.

111) PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2003, s. 390, 402, 409, 415, 422, 428, 433.

112) ECKERT, R. Der Garten. In NEDELYKOV, N. – MOREIRA, P. (ed.) *Zurück am Wannsee: Max Liebermanns Sommerhaus*. Berlin: Transit, 2005, s. 75 - 92, zde s. 90.

113) Ibidem.

114) Liebermann zde zhotovil do své smrti roku 1935, kdy mu byla nacisty zkonfiskována jeho vila, mnoho výrazných děl. Po druhé světové válce sloužila vila a pozemek k diverzním účelům. Lazaret, později sanatorium a konečně klub potápěčů. Roku 1994 založená *Max-Liebermann Gesellschaft* docílila díky enormnímu kulturnímu angažmá toho, že byla vila roku 1995 zahrnuta do památkové péče a roku 1997 zpřístupněna jako muzeum. Avšak teprve roku 2002 se z dané lokace vystěhoval sportovní klub. Od tohoto data započaly renovační práce a rekonstrukce zahrady. Od roku 2006 jsou vila a park přístupné publiku.

www.max-liebermann.de

115) Lichtwark jako ředitel hamburské Kunsthalle se rád přátelil s umělci, i s méně známými, v tomto případě se snažil být jejich učitelem. To vedlo buď k napjatému, nebo k přátelskému vztahu, hlavně když se pokoušel získat pro Hamburk cizí umělce. Takové vztahy se rozvíjely na pozadí nového vývoje společnosti. V polovině devatenáctého století se aktivity, především výtvarného, umělce, rozvinuly do autonomního povolání, které charakterizovala samostatnost, výdělečná činnost a začlenění se do uměleckých spolků.

GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter Verlag, 2002, s. 87 – 88.

116) LICHTWARK, A. *Die Seele und das Kunstwerk. Böcklinstudien*. Berlin: Cassirer, 1899. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung, s. 53.

117) Takovéto kluby byly tehdy módní, vznikaly především jako opozice proti oficiálnímu akademismu a selektivní výstavní politice vlivných spolků. K neznámějším patřily *Die Elf* okolo Maxe Liebermanna v Berlíně, *Die Scholle* s Leo Putzem v Mnichově, *Die Elbier* okolo Gotthardta Kuehla v Drážďanech. Z uměleckého seskupení založeného roku 1909 v Mnichově kolem Alexeje von Jawlenského, Marianne von Werefkin, Gabriele Münter a dalších se vytvořil legendární spolek *Blaue Reiter* založený Franzem Marc a Wassilym Kandinským. V Drážďanech se roku 1905 formuloval expresionistický spolek *Die Brücke* v čele s Ernstem Ludwigem Kirchnerem a Karlem Schmidt-Rottluffem. V Düsseldorfu se roku 1908 vytvořilo spojení v okruhu Maxe Clarenbacha a Waltera Ophey, v Baden roku 1896 umělecký spolek okolo Fridricha Kallmorgena.

V sousední Francii vznikaly podobné počiny jako *Pariser Société des Indépendants*, ke které patřili mimo jiné Georges Seurat a Paul Signac. V Belgii se vytvořila *Gruppe*

XX okolo Jamese Ensora a v Rakousku paralelně v roce 1897 *Wiener Secession* v čele s Gustavem Klimtem.

V USA se formovala impresionistická skupina *The Ten* v okruhu Childe Hassama, za ní následovalo roku 1908 *The Eight*, sdružení spíše realistických malířů.

Uvádí C. Meyer-Tönnemann v:

MEYER-TÖNNESMANN, C. Hamburg im Farbenrausch. Zwischen Liebermann und Nolde: Wie Alfred Lichtwark und seine „Jungen Hamburger“ die Stadt um 1900 zur Avantgarde bekehrten. *Die Zeit: Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*, 17.12.2008, Nr. 52, s. 90.

118) MEYER-TÖNNESMANN, C. *Der Hamburgische Künstlerclub von 1897*. Hamburg: Atelier im Bauernhaus Fischerhude, 1997, s. 6.

119) MEYER-TÖNNESMANN, C. *Der Hamburgische Künstlerclub von 1897*. Hamburg: Atelier im Bauernhaus Fischerhude, 1997, s. 7 – 10.

120) Lichtwark sám tuto nešťastnou konstelaci komentuje: „*Je ale také těžké těmto pánům vysvětlit, jak se současná generace vrhla po hlavě do modrých dálek neznáma, jelikož ta minulá zneužívala tónu žlutohnědého ke zlovykům.*“

MEYER-TÖNNESMANN, C. *Der Hamburgische Künstlerclub von 1897*. Hamburg: Atelier im Bauernhaus Fischerhude, 1997, s. 14 – 15.

121) *Der Hamburgische Künstlerclub von 1897. Hamburger Kunsthalle*. [online]. [cit. 2010-11-22]. <<http://www.hamburger-kunsthalle.de>>. Galerie 19. Jahrhundert. *Hamburger Kunsthalle* [online]. [cit. 2010-11-22]. <<http://www.hamburger-kunsthalle.de>>.

122) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920. 20 Bände, Band 20, 1912, s. 340.

123) MEYER-TÖNNESMANN, C. Hamburg im Farbenrausch. Zwischen Liebermann und Nolde: Wie Alfred Lichtwark und seine „Jungen Hamburger“ die Stadt um 1900 zur Avantgarde bekehrten. *Die Zeit: Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*, 17.12.2008, Nr. 52, s. 90.

124) SCHIEFLER, G. *Die Bewegung gegen die „neue Richtung“ in der Kunst*. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 3. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 30 – 36. Původně otištěno v *Hamburgischer Correspondent*, dne 27.03.1896.

125) MEYER-TÖNNESMANN, C. *Der Hamburgische Künstlerclub von 1897*. Hamburg: Atelier im Bauernhaus Fischerhude, 1997, s. 22 – 23.

126) „Zde vládne stádo císařů, a všichni vidí jen červený šátek modernismu, který mi kouká z kapsy“, stěžoval si Lichtwark roku 1911 svému následovníkovi Gustavu Pauli a myslel tím anachronickou kulturní politiku císaře Wilhelma II. LICHTWARK, A. *Briefe an Gustav Pauli*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1946, s. 68.

127) Die hamburgische Landschaft als Kulturelement. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 4. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1898, s. 31 – 37.

128) Výjevy z velkoměstského života byly tehdy postrádány i zahraničními uměleckými kritiky, avšak Künstlerclubem upřednostňovaná venkovská témata jako dojení krav, lovení ryb, procesí vesničanů, dnes patří ke kulturně historickým dokumentům, které líčí každodenní život v okolí Hamburku, v současnosti již zapomenutou krajinu, kterou protíná dálnice a s ní spojené výtvarné výdobytky civilizace. MEYER-TÖNNESMANN, C. *Der Hamburgische Künstlerclub von 1897*. Hamburg: Atelier im Bauernhaus Fischerhude, 1997, s. 41 – 42.

129) „Portréty jsou dnes pro široké publikum uměleckými díly méně přitažlivými. Mezi velkými výtvarnými starého umění jsou často nejméně populární. [...] Od Nizozemců šestnáctého století, jejichž velká mytologická či religiózní vyobrazení podle vzoru Italů nás dnes přes všechnu dovednost, s jakou jsou vyvedeny, nudí, máme portréty vysoké hodnoty, jež se řadí k tomu nejlepšímu všech dob a o původním nadání svých původců, rozptýlených napodobováním cizích vzorů, nám vypovídají víc a příhodněji, než všechny jejich historické kompozice. [...] Věnování se portrétu, rozpoznání jeho fundamentální důležitosti pro další vývoj živoucího umění, cit pro jeho uměleckou podstatu musí být jedním z výchozích bodů našeho uměleckého vzdělávání, především sebevzdělávání.“

LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 2, s. 10 – 13.

130) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 91.

131) V dubnu roku 1904 píše Lichtwark svému příteli Leopoldu von Kalcreuth: „rád bych byl s Tebou shlédl nějakou výstavu Siebelistových žáků. Jsem velmi spokojený. Je to půl tuctu mladých mužů kolem dvaceti [...] sami velice talentovaní chlapeci se vzděláním a nadšením. Vystavují téměř jen figurální obrazy, své rodiče, své sourozence, autoportréty. [...] Siebelist jim z jejich přirozenosti vůbec nic nevezal, v používání barvy jsou každý jiný a žádný z nich není jako on. [...] Takové

výstavy Hamburčanů jsme u nás ještě nikdy neměli. [...] Mám z toho velkou radost. Alespoň nějaké plody! Umělce mít musíme a vychovat je můžeme pouze sami. Musí tady vyrůstat, aby byli schopní snášet duchovní klima. Pokud si nejprve zvyknou na mnichovské kavárny a pivní zahrádky, tak už to u nás nevydrží.“

LICHTWARK, A. *Briefe an Leopold Graf Kalckreuth*. Hamburg: Wegner, 1957, s. 117 – 118.

132) „Umělecké kolonie jsou v historii umění relativně mladým fenoménem, který souvisel s technickým rozvojem v Evropě 19. století. Při hledání nových ideálů v domněle negativně se proměňující společnosti dospěli umělci k názoru, že je nutné, nově se přiklonit k tradičním hodnotám. V protikladu k pracovníkům odcházejícím do továren průmyslových měst se stěhovali na venkov a obraceli se k prostým sedláckým lidem. Tento krok byl zároveň rozhodným odklonem od klasicistní historické malby státních akademií a obratem k realistickému zpodobování krajiny a náladu líčícím obrazovým výsekům. Členové umělecké kolonie přitom nevytvořili žádnou „školu“ ve smyslu uměleckého stylu, nýbrž je pojily spíše společné ideály, uctívání přírody a snaha svými malbami v plenéru vystihnout umělecké působení světla v různých denních a ročních dobách. Jako první se romantiku připomínající vůdčí myšlenky o jednotě přírody a člověka chopili francouzští malíři okolo Rousseaua, Milleta, Corota a Daubignyho, kteří se roku 1836 uchýlili do Barbizonu u Fontainebleau. Kolem roku 1875 byly pro umění objeveny Skagen, Sylt a Rügen. Brzy nato byly založeny německé umělecké kolonie v Kronberg/Taunus, Murnau, Dachau, Grötzingen, Goppeln, Ahrenshoop, Hiddensee a Ekensund. Hnutí uměleckých kolonií v Německu vyvrcholilo kolem roku 1895 ve Fischerhude a Worpswede. Skupiny malířů usídlující se v do té doby téměř nevídaných, nehostinných oblastech jsou příznačným jevem doby industrializace a hospodářské soutěže konce 19. století. Společným leitmotivem bylo upřímné zabývání se přírodou a její idealizování, jako odpověď na vykořisťování a přílišnou racionalizaci světa v důsledku domnělého technického pokroku s jeho hlubokými společenskými změnami.“

MEYER-TÖNNESMANN, C. *Der Hamburgische Künstlerclub von 1897*. Hamburg: Atelier im Bauernhaus Fischerhude, 1997, s. 52 - 53.

133) MEYER-TÖNNESMANN, C. *Der Hamburgische Künstlerclub von 1897*. Hamburg: Atelier im Bauernhaus Fischerhude, 1997, s. 57.

134) Galerie Cassirer byla proslulá orientací na nové umělecké směry, právě její dependance v Hamburku se orientovala na nové talenty, které dnes považujeme za moderní klasiky. Roku 1901 to byla výstava Edvarda Muncha, 1902 Berliner Secession, 1903 neoimpresionistů, 1905 Vincenta van Gogha.

135) Pod názvem *Salon des Indépendants* pořádalo francouzské sdružení umělců *Société des Artistes Indépendants* (k němuž patřili např. Odilon Redon, Georges Seurat a Paul Signac) v Paříži od roku 1884 výroční výstavy, nezávisle na tradičním *Salon de Paris*.

Académie Matisse byla soukromá malířská škola v prostorách bývalého kláštera *Sacré-Coeur* na *Boulevard des Invalides*, škola čítala přes 40 členů, roku 1912 musela být uzavřena z důvodů přetížení.

136) LICHTWARK, A. *Briefe an Leopold Graf Kalckreuth*. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1957, s. 216 – 217.

137) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 2, s. 254 - 255.

138) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 2, s. 255.

139) „Co dělá *Secession* ve Vídni tak silnou, je její propojení se dvěma vlivnými mocnostmi, vedením *Muzea umění a průmyslu* [Museum für Kunst und Industrie], jež leží v rukou pana von Scaly, a profesorem architektury na Akademii, Otto Wagnerem. V Mnichově, Berlíně a Drážďanech toto propojení s architekturou chybí.“

„... Ale ve Vídni se teď přece jen pilně pracuje a půda je úrodná. Co máme naproti tomu my v Hamburku? Nic než malátné *laisser aller, laisser faire*, které je dobré zvláště pro všechno špatné. [...] Je nevyslovitelné, kolik hříchů proti našim nejhlubším a nejsvatějším zájmům denně připouštíme a pácháme, jelikož nemáme nikde na zřeteli nejvyšší cíle. O co usilujeme obrovskými prostředky, je všeobecná prostřednost anebo jeden stupeň pod ní, který nás plně uspokojuje.“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 1, s. 386, 395.

140) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter Verlag, 2002, s. 91.

141) O století později je možné konstatovat paralely v kulturní politice města Hamburku. Je zjevné, že Lichtwark v prosazování svých cílů neměl lehkou cestu. Dnes protestují otevřeně umělci v hamburských čtvrtích, aby obhájili své pozice proti redukcujícím se kulturním subvencím a mocné vlně gentrifikace, tedy zušlechťování ekonomicky nelukrativních městských čtvrtí, což s sebou nese

pronikavé sociokulturní změny a je uměleckou produkci oklešťujícím fenoménem nejen dnešní doby.

TWICKEL, CH. *Gentrifidingsbumbs oder eine Stadt für alle*. Hamburg: Edition Nautilus, 2010.

142) LICHTWARK, A. *Briefe an Wolf Mannhardt*. Hamburg: Trautmann, 1952, s. 71.

143) Finančně byla tato výstava zaštitěna; mezi 44 přáteli, kteří by dotovali celý počin, každý 250 markami, se nacházeli Gustav Schiefler a Aby Warburg. Jména upřednostňovaných umělců, kteří se měli výstavy zúčastnit, nebyla zveřejněna, ovšem mělo se jednat v prvním plánu o impresionisty z Berlína, Mnichova, Karlsruhe a eventuelně z kolonie Worpswede. Avšak poté co hamburský Kunstverein neposkytl na tuto výstavu své prostory, celý projekt ztroskotal. Lichtwark, který měl zcela jiné představy o vývoji Künstlerclubu, zde pravděpodobně prosadil svou vůli. Částečnou podporu získali členové klubu ze strany galerie *Commeter*, jež se kromě pravidelných výstav zavázala provádět pro ně účetnictví.

MEYER-TÖNNESMANN, C. *Der Hamburgischer Künstlerclub von 1897*. Hamburg: Atelier im Bauernhaus Fischerhude, 1997, s. 70 – 73.

144) V červenci roku 1904 píše Lichtwark přímo z kolonie Hittfeld Kalckreuthovi, s kterým ho pojilo skutečné přátelství: „*Díky ti, milý příteli, promiň koktání, když ty jsi mluvil. Ty jsi rozšířil vlastnictví svého národa [...] v tvých obrazech se rozplývám.*“

LICHTWARK, A. *Briefe an Leopold Graf Kalckreuth*. Hamburg: Wegner, 1957. s. 140 – 141.

O často přehnané chvále a přehnaných komplimentech ze strany Lichtwarka hovoří v biografii věnované svému otci Johannes Kalckreuth.

KALCKREUTH, J. *Wesen und Werk meines Vaters: Lebensbild des Malers Graf Leopold von Kalckreuth*. Hamburg: Christians, 1967.

145) Z Berlína roku 1909 píše Lichtwark ve svých dopisech do Komise Kunsthalle: „*Kalckreuthovu výstavu jsem bohužel zmeškal, obrazy bych byl na tom místě moc rád viděl. [...] Nezdá se mi to ještě tak příhodné. Kalckreuth je tak zdravý a upřímný, než aby se mohl líbit. Mně se v této rozhárané a zjitřené době jevil právě proto tak cenný. [...] Kolik je takových, kteří to berou tak opravdově jako on? To, co je jemu vlastní, naprosto nutně potřebujeme, chceme-li opět získat spojení s životem.*“

Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913.

(*Reisebriefe*) Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, 2 Band, s. 254.

146) V jednom z dopisů Kalckreuthovi si Lichtwark již dříve stěžoval na nepochopitelnost syžetů, technik a vyjádření tvorby Künstlerclubu: „Právě jsem shlédl výstavu Illiese v Commeter [...] Ten mladý muž mi dělá starosti. [...] Obávám se, že je již moc pozdě, on nenajde cestu zpátky.“
LICHTWARK, A. *Briefe an Leopold Graf Kalckreuth*. Hamburg: Wegner, 1957, s. 144.

147) Po poslední společné výstavě Künstlerclubu v květnu roku 1907 se v Hamburku nevytvořily žádné umělecké spolky, na kterých by členové participovali. Teprve po první světové válce, roku 1919, založená *Hamburgische Secession*, jež si kladla za cíl překonání pro umělce nepřátelské atmosféry, premisu, kterou sdílel již Künstlerclub, přijala do svého spolku bývalé členy Künstlerclubu, jako například Ahlers-Hestermannna.
MEYER-TÖNNESMANN, C. *Der Hamburgische Künstlerclub von 1897*. Hamburg: Atelier im Bauernhaus Fischerhude, 1997, s. 76.

148) MEYER-TÖNNESMANN, C. Hamburg im Farbenrausch. Zwischen Liebermann und Nolde: Wie Alfred Lichtwark und seine „Jungen Hamburger“ die Stadt um 1900 zur Avantgarde bekehrten. *Die Zeit: Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*, 17.12.2008, Nr. 52, s. 90.

149) „V každé větě je vlastní zkušenost, na každé straně plodné zrna, všude se otevírají perspektivy, jejichž dalším sledováním by se mohl žít nejen spisovatel z povolání.“
MUTHER, R. Makart-Bouquet und Blumenstrauss. In *Studien und Kritiken*. Wien: Wiener-Verl., 1900 – 1901. 2 Bände, Band 2, s. 167 - 172, zde s. 172.

150) „Dopisy [...] především „Komisi pro správu Kunsthalle“ [Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle], dvacet objemných kvartových svazků, jejichž vydání tiskem sám inicioval.“
HENTZEN, A. Lichtwark als Schriftsteller - heute. In KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Christians, 1977. Hamburger Bibliographien, Band 19, s. 5 - 14, zde s. 6.

151) Lichtwark sám psal v lednu roku 1900 spisovateli Raineru M. Rilkemu dopis, týkající se jeho knihy o Juliu Oldachovi, kterou tomuto spisovateli již poslal: „Že jste o knize nic nevěděl, věřím. Byla vytištěna jednou jako manuskript, protože jsem ji napsal pro své hamburské přátele, kruh, který mám živě před očima, jehož způsoby a potřeby znám, [...] proč by se nakonec měli všichni dozvídat o všem? Zdá se mi cennější, když existují místa, která mají své nerozkřičené svátosti.“

HENTZEN, A. (ed.) Ein Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und Alfred Lichtwark. [1899 - 1902]. In *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Band 5. Hamburg: Hauswedell, 1960, s. 69 - 86, zde s. 74.

152) RILKE, R. M. *Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 – 1902*. Leipzig: Insel, 1931, s. 234.

153) „*Svémi akvizicemi, stejně jako svými spisy a přednáškami, probudil u Hamburčanů vědomí toho, že existovalo hamburské umění, od dob středověku, po méně plodných obdobích pak však také v 17. a 18. a nakonec se zvláštním významem v raném 19. století - a toto vědomí je jeho prostřednictvím dnes pevně ukotveno za hranicemi Hamburku, v celém německém uměleckém světě.*

HENTZEN, A. Lichtwark als Schriftsteller - heute. In KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Christians, 1977. *Hamburger Bibliographien*, Band 19, s. 5 - 14, zde s. 10.

154) LICHTWARK, A. *Die Seele und das Kunstwerk. Böcklinstudien*. Berlin: Cassirer, 1899. *Die Grundlagen der künstlerischen Bildung*.

155) LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie. 1875 – 1913*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, předmluva A. Hentzena, s. VIII.

156) Lichtwarkův dopis rodině z Berlína, z dubna 1882.

LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie. 1875 – 1913*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 298.

157) „*Tabák jsem dostal. Srdečně děkuji. Napište mi, kolik stojí. [věta v dopise podtržena] [...] Jenom mi přesně napiš [adresováno matce], kolik za mě vydáš, i poštovné [slovo v dopise podtrženo]. [...] Kávy mám ještě víc než polovinu. Čaje také. Vidíte, jak šetřím.*“

Lichtwarkovy dopisy rodině z Lipska, květen - červen 1880.

LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie. 1875 – 1913*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 48, 61, 63.

158) „*Ples u Lippmanových byl ve středu. Hodně důstojníků, hodně vysokých úředníků, Reichensperger atd. Do jedné se tančilo, pak byla přestávka a když byli vysocí hodnostáři pryč [...], začalo se znovu. Toalety se vzpírají popisu.*“

LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie. 1875 – 1913*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 374.

159) Lichtwarkův dopis rodině z Berlína, říjen 1882.

LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 344.

160) MARCKS E. *Alfred Lichtwark und sein Lebenswerk*, Leipzig: Quelle & Meyer, 1914.

161) SCHEFFLER, K. Alfred Lichtwark. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Berlin: Bruno Cassirer, 1917. 2 Bände, Band 1, s. VII - XXVIII.

162) LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, předmluva A. Hentzena, s. VII.

163) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 1, úvod G. Pauli, s. 20, 63, 65, 67.

164) Lichtwarkův dopis rodině z 25.09.1888.

LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 643.

165) Život v Benátkách si Lichtwark dokáže představit, i pro svoji matku a sestru, jak se v dopisech vyjadřuje: „*Musíme sem jet jednou všichni. Pro matku je to velice pohodlné, protože tady člověk vůbec nemusí chodit, pokud nechce. A gondola stojí 5 franků na celý den! Vzduch musí být velmi zdravý, protože tady není skoro žádný prach.*“

(Na konci 19. století se v některých částech Itálie jako platidlo užíval frank.)

Dopisy Lichtwarka rodině, říjen 1889.

LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie*. 1875 – 1913. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 689, 700.

166) Lichtwarkův dopis komisi Kunsthalle z Paříže, 18.06.1898.

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 1, s. 330.

167) Zwei Altäre von Meister Bertram. In *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1903*. Hamburg: 1904, s. 9 - 30.

168) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 2, s. 111.

169) Lichtwark si oblíbil rychlé dopravní prostředky. Jízdní kolo si osvojil velmi brzy a sledoval se zájmem jeho další technický vývoj. Železnice zpočátku neměla jeho sympatie, neboť ve vlaku není možné sledovat krajinu z obou stran, nýbrž jen z pravého či z levého kupé, jehož výhled je navíc ohraničen úzkým okenním rámem a přímý kontakt s okolím je tak omezen. Jiná je ovšem pro Lichtwarka jízda automobilem, který je stejně rychlý jako vlak, avšak umožňuje celkový rozhled po okolí, hlavně směrem dopředu, a cestujícímu navíc dává nezávislost pěšího. Auto nezastavuje na předem daných místech s uniformovanými nádražními halami, nýbrž tam, kde si cestující přeje a kde má otevřený výhled. Jak Lichtwark barvitě líčí ve svém popisu letní cesty na jachtě *Hamburg* Baltským mořem do Kodaně, jízda jachtou nebo přístavním člunem mu skýtala stejný požitek. Vzducholod' byla pro něj uskutečněním pohádkového snu o Faustově kouzelném plášti.

LICHTWARK, A. *Eine Sommerfahrt auf der Yacht Hamburg*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1904. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Uvádí Julius Gebhard v:

GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1947, s. 333.

170) Lichtwarkův dopis komisi Kunsthalle z Karlštejna, z 04.10.1904.

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. [1891 – 1913]. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920. 20 Bände, Band 12, s. 218 - 219.

171) Lichtwarkův dopis komisi Kunsthalle z Karlštejna, z 04.10.1904.

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. [1891 – 1913]. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920. 20 Bände, Band 12, s. 219.

172) Lichtwarkův dopis komisi Kunsthalle z Prahy, z 05.10.1904.

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. [1891 – 1913]. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920. 20 Bände, Band 12, s. 223.

173) Lichtwarkův dopis komisi Kunsthalle z Prahy, z 05.10.1904.

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. [1891 – 1913]. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920. 20 Bände, Band 12, s. 223 - 227.

174) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 115 - 116.

175) Tyto cestovní přípravy znamenaly pro Lichtwarka náplň pro jeho kunsthistorické přednášky v Kunsthalle. V líčení dojmů z cest i svém kritickém zkoumání upřednostňovaly praktickou výuku před odtažitou abstrakci. Jeho způsob cestování se podstatně odlišuje od způsobu následující generace, která vyhledávala spíše pěší túry, samotu a průmyslem nedotčená místa. Lichtwark naproti tomu cestuje z jednoho kulturního centra do druhého.

„Když chce švédský princ Eugen 'poznat kousek severního Německa mimo velké cestovní trasy', vede ho Lichtwark směrem z Hamburku nikoli snad přes polabské mokřiny na [ostrovy] Neuwerk a Scharhörn a dále na rašeliniště u Worpswede, do Teutoburského lesa, na [horu] Brocken a do údolí řeky Bode, nýbrž přes Lüneburg, Uelzen, Celle, Hannover, Hildesheim, Braunschweig, Wolfenbüttel do Hannoversch Münden, Kasselu a Marburgu.“

GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1947, s. 332.

176) LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 1, s. XI. – XIII.

177) *„Pokušení podat při této příležitosti krátké dějiny portrétního umění, které, i přesto že jsou velmi důležité a užitečné, dosud neexistují, bylo zřejmé, muselo být však odmítnuto. Hamburský materiál je na to příliš neúplný, některé fáze portrétního umění navíc v naší kultuře chybí zcela. Pak by ale bylo hledisko pro toto pojednání povážlivě posunuto, kdyby byly naše zlomky včleněny do rámce nějakých všeobecných dějin portrétního umění. Hledisko pro pojednání domácího umění musí být nejprve pouze lokální, vydáváme se tak sice v nebezpečí, že příležitostně budeme přečeňovat, ale to je méně nebezpečné, než dosavadní nevěnování pozornosti.“*

LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 1, s. XIII. – XIV.

178) LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 1, s. 8.

179) LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band, s. 10-11.

180) LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 1, s. 17.

181) LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 1, s. 51 - 52.

182) *Nazaréni (Die Nazarener)* je označení pro zástupce religiózně-romantického směru v malířství, který na počátku 19. století iniciovali němečtí malíři tvořící ve Vídni a v Římě (Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Wilhelm Schadow, Schnorr von Carolsfeld, Peter Cornelius). Inspirovali se pozdně středověkým německým a italským uměním a na jeho tradici chtěli navazovat v křesťanském duchu. Směr se rozšířil rovněž do Francie, Holandska a Anglie. Typickým kompozičním elementem pro malby Nazarénů jsou lidské postavy.

183) LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 1, s. 71.

184) „*Akademie s komplikovaným aparátem to být nesmí. Dobře vedená třída aktů a malířská škola, která neučí laciným a pohodlným způsobem pracovat s továrensky vyráběnými barvami, nýbrž uvádí do toho podstatného pro techniku, čímž je samostatný experiment, postačí.*“

LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 1, s. 72.

185) „*Až budou opět leptány, ryty nebo litograficky tvořeny portréty, které budou přitažlivé pro sběratele, získáme tím velmi důležitý prostředek pro uměleckou výchovu oka.*“

LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 1, s. 68.

186) Britský ilustrovaný časopis *The Studio*, věnovaný výtvarnému a dekorativnímu umění a architektuře, byl založen roku 1893. Významným přispěvatelem po výtvarné stránce byl například Aubrey Beardsley, veřejnosti byla prezentována díla významných architektů z okruhu hnutí *Arts and Crafts* C. R. Mackintosh a C. Voyseye. Časopis vychází dodnes v internetové verzi, pod názvem *Studio International*.

Studio International [online]. [cit. 2011-01-20].

< <http://www.studio-international.co.uk> >.

187) GERMANESE, D. *Pan (1910 – 1915): Schriftsteller im Kontext einer Zeitschrift*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, kapitola I. Noch ein Pan?, s. 15 - 23.

188) V prvním ročníku 1985/86 vyšlo 5 sešitů *PAN*, v dalších ročnících vždy po 4 číslech – celkově tedy 21 sešitů, s dohromady 225 uměleckými přílohami. Časopis vycházel v nákladu 1200 – 1600 výtisků a rozšiřován byl většinou prostřednictvím předplatného. Na přelomu století se jednalo o nejdražší německý umělecký časopis – běžné vydání na mědirytinovém papíře stálo M 75, luxusní vydání na císařském

„Bütten“ (ručně vyráběném papíře) M 160 a cena speciální umělecké verze s volně přiloženými originálními grafikami, která byla tištěna na různých druzích cenných papírů a určena pouze pro členy sdružení *PAN*, byla M 300.

Pro srovnání, celoroční předplatné časopisu *Jugend* stálo M 24.

Typografie byla jednoduchá, v esteticky vyvedené dvousloupcové sazbě, text doprovázely viněty, grafické listy byly samostatné a většinou pojímány nikoli jako knižní grafika, nýbrž jako volné práce.

PAN – digital. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Universitäts-Bibliothek [online]. [cit. 2011-01-19].

<<http://pan.uni-hd.de/>>.

189) Idea založení *PAN* byla jednoznačně schválena v berlínském uměleckém lokálu „*Zum schwarzen Ferkel*“. Bierbaum a Meier-Graefe, zakladatelé časopisu, převzali redakci a současně se stali výkonnými řediteli v představenstvu sdružení *PAN*. Sdružení mělo zajistit ekonomický základ společnosti *GmbH* [obdoba současné české spol. s r. o.]. Dozorčí radě této společnosti předsedal průmyslník, kunsthistorik a mecenáš Eberhard von Bodenhausen.

KAYSER, W. Lichtwark und der „Pan“. In KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Christians, 1977. *Hamburger Bibliographien*, Band 19, s. 15 - 30, zde s. 16.

190) KAYSER, W. Lichtwark und der „Pan“. In KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Christians, 1977. *Hamburger Bibliographien*, Band 19, s. 15 - 30, zde s. 15 - 16.

191) KAYSER, W. Lichtwark und der „Pan“. In KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Christians, 1977. *Hamburger Bibliographien*, Band 19, s. 15 - 30, zde s. 16 - 17, 26.

192) LICHTWARK, A. Rundschau: Zur Einführung. *PAN*, 1895, Jg. I, Nr. 2, s. 97 - 100, zde s. 100.

PAN – digital. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Universitäts-Bibliothek [online]. [cit. 2011-02-23].

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1895_96_1/0136>.

193) Ibidem.

194) LICHTWARK, A. Rundschau: Die Entwicklung des *PAN*. *PAN*, 1895, Jg. I, Nr. 3, s. 173 - 176, zde s. 174 - 175.

PAN – digital. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Universitäts-Bibliothek [online]. [cit. 2011-02-23].

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1895_96_2/0045>.

195) LICHTWARK, A. Rundschau: Die Entwicklung des PAN. *PAN*, 1895, Jg. I, Nr. 3, s. 173 – 176, zde s. 173.

PAN – digital. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Universitäts-Bibliothek [online]. [cit. 2011-02-23].

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1895_96_2/0044>.

196) KUHRAU, S. *Der Kunstsammler im Kaiserreich*. Kiel: Verlag Ludwig, 2005, s. 114.

197) „Jen pokud byla kupcům umění vlastní obdobná estetická kompetence jako umělci, mohla být v podmínkách moderního tržního hospodářství zajištěna kvalita umělecké produkce. [...] Jen konsekvantní vzdělávání vkusu konzumentů mohlo podle jeho názoru směřovat k tomu, že národní uměleckořemeslná produkce byla schopna obstát v mezinárodní konkurenci.“

KUHRAU, S. *Der Kunstsammler im Kaiserreich*. Kiel: Verlag Ludwig, 2005, s. 117 - 118.

198) LICHTWARK, A. Rundschau: Die Entwicklung des PAN. *PAN*, 1895, Jg. I, Nr. 3, s. 173 – 176, zde s. 176.

PAN – digital. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Universitäts-Bibliothek [online]. [cit. 2011-02-23].

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1895_96_2/0047>.

199) Ibidem.

200) KAYSER, W. Lichtwark und der „Pan“. In KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Christians, 1977. Hamburger Bibliographien, Band 19, s. 15 - 30, zde 18.

201) Lichtwarkův dopis R. Dehmelovi z 07.03.1896.

KAYSER, W. Lichtwark und der „Pan“. In KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Christians, 1977. Hamburger Bibliographien, Band 19, s. 15 - 30, zde s. 26 – 27.

Ze strany přispěvatele do Pan, Richarda Dehmela narazil Lichtwark rovněž na nepochopení, o dva dny později Lichtwarkovi odpovídá:

„PAN přeci není „časopis“ jako ostatní. Celé pojetí a časový rozvrh jednotlivých sešitů jsou přeci takové, že víc než jen nějaká „kniha“ vyžaduje pomalé a opakované pročitání. [...] Kdo je se svým úsudkem o t o m t o časopisu hotový už po prvním letmém prolistování, ten není vůbec zralý pro požitky z umění a nikdy zralý nebude. Já si vůbec nemyslím, že umění může působit výchovně ve Vašem smyslu; působí výchovně pro život, pro světový názor, ne pro nazírání umění. Výchovu národa k lásce k umění neobstarávají umělci, tvůrci umění, nýbrž správci umění [Kunstverwalter], pokud jsou pro své povolání skutečně povolání. To je

ovšem zřídka kdy, přinejmenším v Německu; pokud já vím, Vy jste jediný, o kom je to možné říci ...“

KAYSER, W. Lichtwark und der „Pan“. In KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Christians, 1977. Hamburger Bibliographien, Band 19, s. 15 - 30, zde s. 28.

202) PAN. Offenburg, München: Burda, 1980 – September 1991. München: PAN Kunst, September 1991 - 1992.

203) MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Berlin: Bruno Cassirer, 1917. 2 Bände, Band 1, předmluva W. Mannhardt, s. V – VI.

204) SCHEFFLER, K. Alfred Lichtwark. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Berlin: Bruno Cassirer, 1917. 2 Bände, Band 1, s. XXV - XXVI.

205) SCHEFFLER, K. Alfred Lichtwark. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Berlin: Bruno Cassirer, 1917. 2 Bände, Band 1, s. XXVII.

206) *Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon*. Leipzig, F. A. Brockhaus: 1911. 5. Auflage, 2 Bände. Band 2, s. 55.

207) *„Tento již téměř nepřehlédnutelný proud je možný, protože mu formulování jde všude lehce od ruky. Nepíše jen v kanceláři, nýbrž i na železnici, během aukcí, v kavárně, v hotelovém pokoji. Přitom preciznost není vždy jeho specialitou, některé dopisy jsou špatně datovány a jsou tu i další chyby z nepozornosti. Ručně psané řádky stoupají stále častěji doprava nahoru – známka spěchu a netrpělivosti.“*

GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 102.

208) SCHILLING, J. Monumentalität der Wahrheit: Lichtwark und der Neubau von 1906 - 1919. In LEPPHEN, H. R. - SCHNEEDE, U. M. (ed.) *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder*, Leipzig: Seemann, 1997, s. 61 - 77, zde s. 61.

209) LICHTWARK, A. *Palastfenster und Flügeltür*. Berlin: Cassirer, 1901, s. 65 – 66.

210) LICHTWARK, A. Massen zusammenhalten. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Berlin: Bruno Cassirer, 1917. 2 Bände, Band 1, s. 164 - 165, zde s. 164.

- 211) LICHTWARK, A. Museumsbauten. In LICHTWARK, A. *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 109 - 127, zde s. 124.
- 212) SCHILLING, J. „Distanz halten“: *das Hamburger Bismarckdenkmal und die Monumentalität der Moderne*. Göttingen: Wallstein, 2006. Disertační práce, s. 107 – 109.
- 213) SCHILLING, J. (ed.) *Das Bismarck-Denkmal in Hamburg 1906 – 2006: Beiträge zum Symposium „Distanz halten. 100 Jahre Hamburger Bismarckdenkmal“*. Heide: Boyens, 2008, s. 33, 85.
- 214) DONANDT, R. „Hamburg drückt sich noch nicht aus“: Anmerkungen zu Alfred Lichtwark als Kritiker des Bismarckdenkmals. In SCHILLING, J. (ed.) *Das Bismarck-Denkmal in Hamburg 1906 – 2006: Beiträge zum Symposium „Distanz halten. 100 Jahre Hamburger Bismarckdenkmal“*. Heide: Boyens, 2008, s. 46 - 59.
- 215) „Bismarckův kult v této formě byl proto tak neobvyklý, že Bismarck nebyl ani panovníkem či monarchou, ani vojevůdcem. Kult nesl charakter masového občanského hnutí. U příležitosti Bismarckových 80. narozenin roku 1895 toto nadšení značně vzrostlo a po jeho smrti roku 1898 dosáhlo svého vrcholu. Asi 300 bismarckovských spolků, které měly dohromady 300 000 členů, plánovalo nejméně 700 Bismarckových pomníků, z toho asi 500 bylo skutečně realizováno. Ve srovnání s pomníky císaři Wilhelmovi, které byly populární zvláště po smrti císaře Wilhelma I. roku 1888 a kterých bylo vystavěno asi 300 až 400, je rozdíl značný.“
KIYONAGA, N. *Alfred Lichtwark: Kunsterziehung als Kulturpolitik*. München: Kopäd, 2008, s. 386.
- 216) KIYONAGA, N. *Alfred Lichtwark: Kunsterziehung als Kulturpolitik*. München: Kopäd, 2008, s. 400 - 401.
K tomu se vyjadřuje Volker Plagemann:
„Přitom je příznačné, kdo byli nositeli hnutí Bismarckových pomníků: vedle oficiální vrchnosti - starostů, senátorů, městských radních a poslanců - převládali akademikové - právníci, lékaři, gymnaziální učitelé a profesori - stejně jako obchodníci, bankéři a majitelé továren. Charakteristická pro projekty pomníků byla však nízká účast šlechty a vojenských důstojníků, především ale naprostá absence řemeslníků, sedláků a dělníků.“
PLAGEMANN, V. Bismarck-Denkmäler. In MITTIG, H.-E. – PLAGEMANN, V. (ed.) *Denkmäler im 19. Jahrhundert: Deutung und Kritik*. München: Prestel, 1972, s. 217 – 252, zde s. 221.
- 217) Dopis Alfreda Lichtwarka komisi Kunsthalle z 27.01.1911.

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 1, s. 339 - 340.

218) LICHTWARK, A. Denkmäler. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, 2 Bände. Band 1, s. 183 – 189.

„Ovšem už roku 1899 naznačil Brinckmann Lichtwarkovi svoji rezignovanost vzhledem k hamburskému Bismarckovu pomníku: ‚Otázka Bismarckova pomníku je vážná věc, ale my v tom přesto nemůžeme nic udělat, tak je všechno spleť.‘ Zdá se, že se v té době již oba stahovali z politiky památníků pro tento projekt, protože se obávali, že nebude realizován „umělecký památník“, „umělecký výkon“. Nápadné je, jak málo se oba tito hamburští kulturní politikové v následující době – i přesto, že byli členy výboru – podíleli na plánování a jak málo se před a po zasvěcení pomníku k němu vyjadřovali. Ani Jörg Schilling k tomuto nic nenašel. Brinckmann se nevyjádřil dokonce ani na vyzvání a Lichtwark mlčel i vůči svému příteli Gustavu Paulimu, Brémanovi, o němž věděl, že se mu myšlenka Rolanda zamlouvá. Je to, jako by oba chtěli Karlu Schefflerovi a Gustavu Schieflerovi přenechat vyjádření kritických stanovisek, která sami sdíleli.“

PLAGEMANN, V. Lichtwarks Rolle im Bingerbrück – Wettbewerb und die Folgen. In SCHILLING, J. (ed.) *Das Bismarck-Denkmal in Hamburg 1906 – 2006: Beiträge zum Symposium „Distanz halten. 100 Jahre Hamburger Bismarckdenkmal“*. Heide: Boyens, 2008, s. 93 – 102, zde s. 94.

219) Iniciátorům projektu se podařilo uvést do pohybu velkou organizaci, na které se podíleli zástupci politiky, ekonomie, správy porýnských provincií, odborníci a umělci, a získat podporu říšského kancléře a říšského sněmu. Financování celé soutěže, v níž soupeřily stovky umělců a architektů, bylo velmi náročné. Hlavními organizátory byli zemský konzervátor Paul Clemen, profesor filosofie a estetiky Max Dessoir, spisovatel Max Schmid, architekt Wilhelm Kreis, z nichž všichni až na W. Kreise patřili rovněž do 16členné poroty. Členy poroty dále byli průmyslník, politik a spisovatel Walther Rathenau, sochaři August Gaul, Hermann Hahn a Louis Tuailon, malíři Leopold von Kalckreuth, Max Klinger a Franz von Stuck, architekti Fritz Schumacher a Ludwig Hoffmann, architekt a spisovatel Hermann Muthesius a další. Předsedou byl zvolen Alfred Lichtwark.

PLAGEMANN, V. Lichtwarks Rolle im Bingerbrück – Wettbewerb und die Folgen. In SCHILLING, J. (ed.) *Das Bismarck-Denkmal in Hamburg 1906 – 2006: Beiträge zum Symposium „Distanz halten. 100 Jahre Hamburger Bismarckdenkmal“*. Heide: Boyens, 2008, s. 93 – 102, zde s. 96 - 97.

220) Všechny ostatní návrhy byly většinou hlasů odmítnuty, překvapivě i preferovaný návrh Wilhelma Kreise. „Wilhelm Kreis prezentoval mohutný

pantheon 56 metrů vysoký, jehož formy však měly být v jednotlivostech vnímány jako ‚germánské‘. V jeho unitřku měla trůnit ohromná postava Bismarcka, pro niž Kreis zpočátku ještě nejmenoval žádného vhodného sochaře.“

PLAGEMANN, V. Lichtwarks Rolle im Bingerbrück – Wettbewerb und die Folgen. In SCHILLING, J. (ed.) *Das Bismarck-Denkmal in Hamburg 1906 – 2006: Beiträge zum Symposium „Distanz halten. 100 Jahre Hamburger Bismarckdenkmal“*. Heide: Boyens, 2008, s. 93 – 102, zde s. 99.

221) KIYONAGA, N. *Alfred Lichtwark: Kunsterziehung als Kulturpolitik*. München: Kopäd, 2008, s. 410 - 413.

222) Dopis Alfreda Lichtwarka komisi Kunsthalle z 27.01.1911. LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 1, s. 340 - 341.

223) Dopis Alfreda Lichtwarka komisi Kunsthalle z 05.12.1911. LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1920*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920. 20 Bände, Band 19, 1911, s. 210.

224) Walther Rathenau (1867 - 1922), významný německý průmyslník židovského původu, podnikající v oborech chemie a elektroprůmyslu, spisovatel, spoluzakladatel *Deutsche demokratische Partei* (DDP) a od ledna 1922 ministr zahraničí v kabinetu Josepha Wirtha. V červnu 1922 byl z politických a antisemitistických motivů zavražděn pravicovými extremisty.

225) Wilhelm Muthesius se vyjadřuje: *„Zde se projevil instinktivní pocit, že pomocí jemného, elegantního a hezkého umění nemůžeme vytvořit Bismarckův národní pomník.“*

Uvádí N. Kiyonaga v:

KIYONAGA, N. *Alfred Lichtwark: Kunsterziehung als Kulturpolitik*. München: Kopäd, 2008, s. 398, 399.

226) PLAGEMANN, V. Lichtwarks Rolle im Bingerbrück – Wettbewerb und die Folgen. In SCHILLING, J. (ed.) *Das Bismarck-Denkmal in Hamburg 1906 – 2006: Beiträge zum Symposium „Distanz halten. 100 Jahre Hamburger Bismarckdenkmal“*. Heide: Boyens, 2008, s. 93 – 102, zde s. 101.

227) PLAGEMANN, V. Lichtwarks Rolle im Bingerbrück – Wettbewerb und die Folgen. In SCHILLING, J. (ed.) *Das Bismarck-Denkmal in Hamburg 1906 – 2006:*

Beiträge zum Symposium „Distanz halten. 100 Jahre Hamburger Bismarckdenkmal“. Heide: Boyens, 2008, s. 93 – 102, zde s. 100.

228) Volker Plagemann k tomu dodává: „*V polemikách obou [Lichtwarka a Rathenau] se neobjevilo ani jméno Wilhelm Kreis, ani jméno Hugo Lederer, jejichž návrh byl určen k realizaci. Avšak obraceli se proti architektuře a umění památníků, které tito dva zastávali.*“

PLAGEMANN, V. Lichtwarks Rolle im Bingerbrück – Wettbewerb und die Folgen. In SCHILLING, J. (ed.) *Das Bismarck-Denkmal in Hamburg 1906 – 2006: Beiträge zum Symposium „Distanz halten. 100 Jahre Hamburger Bismarckdenkmal“*. Heide: Boyens, 2008, s. 93 – 102, zde s. 100, 101.

229) Lichtwarkův dopis Gustavu Pauli z 09.09.1912.

LICHTWARK, A. *Briefe an Gustav Pauli*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1946, s. 80.

230) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe. S. 131.

231) Ibidem.

232) Lichtwarkův dopis Maxi Liebermannovi z 02.04.1911.

LICHTWARK, A. *Briefe an Max Liebermann*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1947, s. 366 - 367.

233) Lichtwarkův dopis Gustavu Pauli z 12.07.1913.

LICHTWARK, A. *Briefe an Gustav Pauli*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1946, s. 89.

234) Lichtwarkův dopis Leopoldu von Kalckreuth z 11.11.1913.

LICHTWARK, A. *Briefe an Leopold Graf Kalckreuth*. Hamburg: Wegner, 1957, s. 274.

235) Lichtwarkův dopis Maxi Liebermannovi z 25.12.1913.

PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms, 2003, s. 473.

236) MARCKS, E. *Alfred Lichtwark und sein Lebenswerk*, Leipzig: Quelle & Meyer, 1914, s. 9 – 10.

II. Alfred Lichtwark a Kunsthalle Hamburk

1) Vývoj muzeí v Německu v druhé polovině 19. století

Působení Alfreda Lichtwarka ve funkci ředitele hamburské Kunsthalle v letech 1886-1914 je úzce spojeno s novou periodou německé muzejní politiky definující muzeum prioritně jako místo výuky a vzdělání pro širší, o umění se zajímající vrstvy. Nutno dodat, že se zde jedná o počátek dodnes neukončeného procesu.

K pochopení Lichtwarkových intencí je nezbytný krátký exkurs do vývoje uměleckého muzea jako instituce v Německu v druhé polovině 19. století. Obrazová galerie byla ještě koncem 18. století doménou aristokracie. Vlastnit umění patřilo k úlohám dvora, přičemž složení sbírek podléhalo vkusu a zálibám šlechtice a jeho předků. Po zavedení konstituční monarchie, podstatně liberalizující kulturně-politickou situaci v Německu, připadla šlechtici role uměleckého mecenáše. Nově vzniklé umělecké galerie, z valné většiny financované právě šlechtou, byly nyní určeny pro veřejnost. Jejich prvotní funkce byla vzdělávací, teprve k ní se přiřazoval kunsthistorický aspekt. Přímé napojení na uměleckou praxi pak bylo možné realizovat v institucích kooperujících s uměleckou akademií. Paralelně k velkým muzeím v sídelních městech, vznikaly v menších místech umělecké sbírky z občanské iniciativy, předchůdci uměleckých spolků *Kunstverein*, které byly zakládány v druhé polovině 19. století. Jejich úloha spočívala hlavně v organizaci výstav současné malby a plastiky a osvětové činnosti, a to především mobilizací jejich členů za cílem vytvoření sbírky se silnou orientací na umění současnosti. Mnichovská *Neue Pinakothek* byla první galerií, která se pod záštitou Ludvíka I. věnovala programově současnému umění. Berlínská dnes *Alte Nationalgalerie*, dokončená r. 1876, v jejímž vstupním tympanonu je vytesán nápis „*Der deutschen Kunst*“ („*Německému umění*“), se pak orientovala výhradně na německé umění 19. století, což byl pionýrský, i když poněkud jednostranný počín.

S rostoucím významem uměnovědy se z muzeí stávaly stále více umělecké archívy se školsky seřazeným obsahem, bez ohledu na estetickou hodnotu díla. Vědecký zájem se však orientoval cíleně na umění minulých epoch. Již z tohoto důvodu ustupovala akvizice současného umění do pozadí.

Od r. 1871, v letech zakládání spojené německé říše, byly cenné sbírky umístěny do monumentálních reprezentativních staveb, s excelentními vědeckými týmy a výsledky. Byť snadno přístupné, byly pro širší veřejnost těžko pojetelné.

S činností Alfreda Lichtwarka začíná v osmdesátých letech 19. století nová fáze v rozvoji německých muzeí, spočívající ve snaze oživit tuto, v mnoha směrech ztuhlou instituci. V Hamburger Kunsthalle se Lichtwarkovi podařilo realizovat nový profil umělecké instituce.

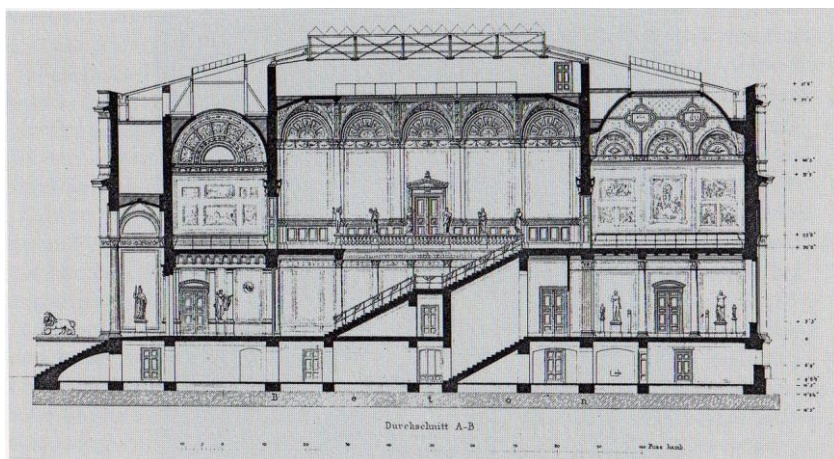
2) Vznik a vývoj Hamburger Kunsthalle do r. 1886

Hamburský *Kunstverein* založený r. 1822 byl hlavním iniciátorem ve věci zřízení Kunsthalle, tedy městské galerie s mezinárodním významem. Sběrka mědirytin založená r. 1835 se průběžně rozrůstá a od r. 1846 věnuje spolek část svého ročního příjmu na nákup obrazů s cílem vytvoření veřejné sbírky. Roku 1850 byly hamburským senátem pro tyto účely vyhrazeny prostory v burzovních arkádách na Adolphplatz. Již tehdy vlastnil spolek přes 40 obrazů umělců převážně 19. století 1) a sbírka se s razantním tempem rozrůstá natolik, že se od r. 1856 plánuje výstavba vlastní Kunsthalle na místě Alstershöhe u Ferdinandstor. Obr. 1)



Obr. 1) Carl Laeisz (1803 – 1864), *Die Alsterhöhe und der Glockengießerwall*, okolo roku 1850

Poté co se *Komité na výstavbu veřejného muzea* podařilo po plodné darovací akci a nemalé finanční podpory města Hamburku získat dostatečnou peněžní sumu, byla vypsána architektonická soutěž. První cenu získal návrh architektů Hermanna van der Hude a Georga Theodora Schirrmachera 2) v neorenesančním stylu a v letech 1863-69 byl realizován. Obr. 2)



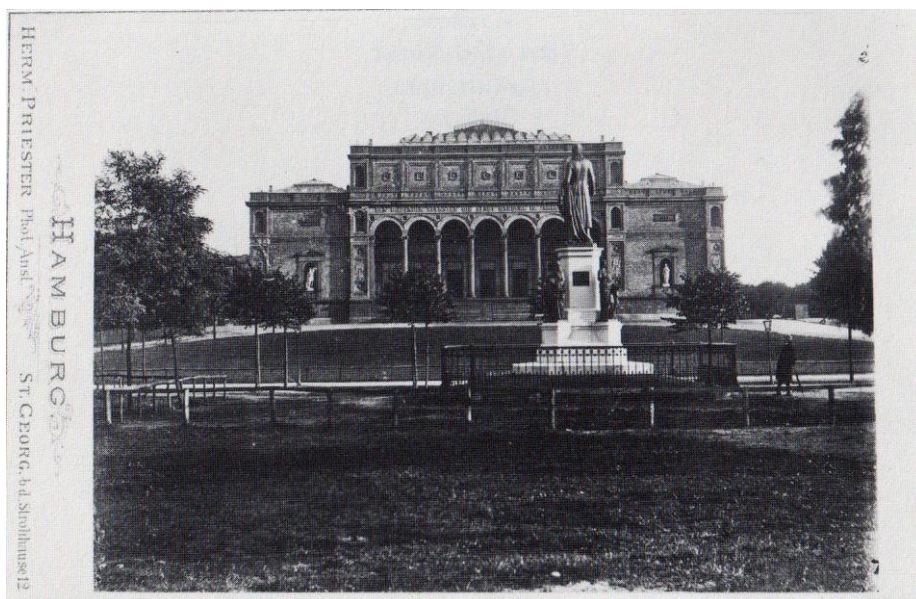
Obr. 2) H. von der Hude / G. Schirmmacher, průřez původní budovou, 1868

Bývalá komunální galerie tedy nabyla muzejní dimenze s vlastním oddělením obrazové sbírky, grafiky, mědirytin, mincí a skulptury, která byla zastoupena převážně v podobě sádrových odlitků. Prostředky k nákupu dalších děl byly omezené. Avšak Hamburk vlastnil jako jedno z prvních měst v Německu občanský spolek na podporu umění *Verein von Kunstfreunden*, založený r. 1870. 3) Díky této občanské iniciativě se sbírka rozrůstala (v osmdesátých letech čítala více než 900 děl), ovšem do kvalitativně průměrného a programově nehomogenního rozměru. Nové přírůstky přicházely do Kunsthalle hlavně ze soukromých sbírek, ještě před předem ustanovenou akviziční strategií. Muzeum postrádalo kompetentní, ve svém oboru vzdělanou vůdčí osobnost, svého ředitele.

3) Alfred Lichtwark – první ředitel Hamburger Kunsthalle

Povinnosti a práva budoucího ředitele hamburské Kunsthalle byly pevně zakotveny v dohodě mezi senátem a měšťany. 4) Ředitel měl jako jeden ze sedmi členů komise hlasovací právo, pod jeho pravomoc spadalo vedení Kunsthalle a uskutečnění rozhodnutí schválených správní komisí. Náplň jeho práce pak spočívala v konzervaci, zmnožení a popularizaci uměleckých děl. K nákupům dalších prací bylo zapotřebí svolení členů komise. Ředitel byl vedle od roku 1889 zaměstnaného restauračního grafika jedinou úřední osobou muzea. Teprve r. 1908 získal mincovní kabinet odborného asistenta. 5) Do funkce prvního ředitele hamburské Kunsthalle nastoupil 1. října 1886 Alfred Lichtwark. V této době se muzeum nacházelo ve fázi přestavby a s ní

spojené reorganizace tamějších sbírek. Znovuotevření muzea, které se konalo 9. prosince 1886, Obr. 3, 4)



Obr. 3) Západní fasáda Kunsthalle Hamburg s památníkem F. Schillera, duben 1886 (Foto: H. Priester)



Obr. 4) Západní fasáda Kunsthalle, pohled z *Glockengießerwall* před rokem 1886 (Foto: G. Koopmann)

využil Lichtwak ve své průvodní řeči k zveřejnění svého konceptu: „*Nechceme muzeum, které zde stojí a čeká, nýbrž instituci, která činně zasahuje do*

výchovy našeho obyvatelstva k umění. A zde se přirozeně nejedná o mravně-estetickou, nýbrž o sociálně-ekonomickou otázku.“ 6) Státní rozpočet Kunsthalle se okamžitě s příchodem Lichtwarka nezměnil, až na jednu výjimku. R. 1888 obdržela Kunsthalle ze státních zdrojů sumu v horentní výši M 300 000 na nákup obrazové sbírky *Wesselhöft*. 7) Roku 1901 se zvýšil díky Lichtwarkově atraktivní kulturní politice roční rozpočet Kunsthalle z původních M 20 000 na M 50 000 a od r. 1908 na M 100 000 s tím, že zvláštní výdaje zde již přestaly být výjimkou. R. 1906 přispěl stát sumou M 200 000 na nákupy z výstavy *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit 177 – 1875* v berlínské Národní galerii, r. 1912 věnoval M 750 000 na nákup částí hamburské soukromé sbírky Weber a též v této době již plánovaná nová budova Kunsthalle spadala finančně pod kompetenci státu. Ve srovnání se subvencemi v ostatních německých velkoměstech je Hamburk až počátkem století schopný plně konkurovat. 8) Lichtwark se však brzy progresivně orientoval i na další potencionální zdroje, nejen na příjmy z úroků a odkazů, nýbrž hlavně na soukromé sbírky a dary. Kunsthalle se za Lichtwarkova vedení stala populárním místem s vysokou prezentační kvalitou, kam se vyplatilo, alespoň pro majetné občany, investovat. Především oddělení současné malby a moderní plastiky bylo financováno z privátních zdrojů. 9) Při nákupu současného umění, které se nejen státním úředníkům, ale i správní komisi muzea, zdálo nejistým podnikem, volil Lichtwark často opačnou cestu. Teprve po té, když měl již dílo vybráno a pro něj zajištěného dáorce či prodejce navrhl ho k přijetí či zakoupení do muzejní sbírky. Již z tohoto důvodu mu komise, která stále více přejímala úlohu kontrolního orgánu, ponechávala volnost v dalším utváření sbírky. Před nástupem Lichtwarka do funkce ředitele Kunsthalle byly nákupní aktivity řízeny výlučně přes umělecký trh, nyní tuto iniciativu převzal ředitel sám. Na tomto místě lze zdůvodnit též Lichtwarkovy četné cesty do zahraničí, kde nabyl komplexní znalosti nejen z uměleckého dění, nýbrž i uměleckého trhu, v dnešní terminologii bychom mohli použít výraz *art marketing*. Lichtwark navštěvoval muzea, výstavy, aukce, obchodníky s uměním a v neposlední řadě umělce samé. Šlo mu o vybudování nových kontaktů a získání informací o umělcích, kterým chtěl eventuálně udělit zakázku pro svou Kunsthalle. 10) V devadesátých letech započal Lichtwark sbírat též díla dosud neznámých umělců počátku 19. století, která se zatím nenacházela na uměleckém trhu. Kupříkladu některé z obrazů Philppa Otto Rungeho Obr. 5) a Caspara Davida Friedricha našel Lichtwark u jejich potomků. 11) Rozmnožení sbírky starých mistrů se mu podařilo nákupem z jiných muzeí. 12)



Obr. 5) *Die Hülsenbeckschen Kinder* (1805 – 06), obraz Philippa Otto Runge, se nacházel již v Kunsthalle před Lichtwarkovým nástupem do funkce ředitele. Avšak teprve Lichtwark sám Rungeho prohlásil za jednoho z nejvýznamnějších mistrů romantické periody.

4) Lichtwarkův plán reorganizace Kunsthalle v Hamburku

Jedním z prvních Lichtwarkových předsevzetí ve funkci ředitele Kunsthalle bylo zvýšit kvalitu muzejní sbírky, a to i v případě darů a legátů. V muzejní praxi mu dále šlo o „popularizaci sbírek“. V tomto směru mu byl velkým vzorem zakladatel hamburského *Kunst und Gewerbe Museum* Justus Brinckmann. 13) Ve své úvodní řeči k slavnostnímu otevření přestavěné Kunsthalle, naskicoval Lichtwark svůj počáteční program na rozrůstání sbírky a zakládání nových muzejních oblastí. 14) V zachování a konzervaci dosavadní sbírky, kde se jednalo především o technické zabezpečení, neviděl Lichtwark velké problémy. Překážky vyvstaly až v dalším bodu: rozmnožování sbírky. Zde se jednalo o díla, kterým v muzeu příslušela autonomní oblast. Do nástupu Lichtwarka vlastnila Kunsthalle tato oddělení: obrazárna starších mistrů, obrazárna nových mistrů se zvláštní sekci anglické malby, skulpturální sbírka, mincovní kabinet 15), grafická sbírka a knihovna.

Lichtwark předložil plány na rozšíření všech těchto oddělení, s dodatkem, že sbírka starých mistrů nemůže být, vzhledem k vzrůstajícím cenám, smysluplně a kvalitativně obohacena, o to více nabylo na významu současné umění. Sběrka moderního umění měla být nově utříděna a pro ni zakoupena díla dosud chybějících umělců jako Ludwig Richter, Friedrich Overbeck, Peter Cornelius, Andreas Reuthel ad. 16)

Přesto, že Kunsthalle vlastní významnou sbírku anglické malby 19. století díky *G. C. Schwabe Stiftung* (Obr. 6), plánuje Lichtwark nové nákupy v Anglii, ale i ve Francii, s cílem obohatit sbírku, neustrnout a dát možnost nahlédnout do tvorby i za hranicemi Německa.



Obr. 6) Sběrka hamburských mistrů XIX. století, s pohledem na nadaci Schwabe (sál 139, 140), 1895, fotograf neznámý

Již v této době mu bylo zřejmé, že nemůže vybudovat z hamburské Kunsthalle univerzální komplexní muzeum, jak finanční, tak sociální a prostorové možnosti mu to nedovolovaly. Právě proto se soustředil na výstavbu jednotlivých oddělení. Kupříkladu sbírka plastiky se omezovala v době jeho nástupu převážně na sádrové odlitky, a pár umělecky bezvýznamných originálů. Zde viděl Lichtwark velké rezervy do budoucnosti. Zrovna tak jako v oddělení kabinetu mědirytin, který hodlal rozšířit do grafické oblasti, obsahující reprezentativní díla, techniky a epochy. V dalších bodech pak nastínil využití sbírky pro vzdělávací účely, které viděl především v rozšířené umělecké výuce v muzeu, která univerzitě, akademii a polytechnice chyběla. 17) Konkrétně byly plánovány přednášky přímo před originály, přičemž Lichtwarkovi nešlo v prvním plánu o kunsthistorická fakta, filosofický či estetický ponor, nýbrž o pohled na umělecká díla, vytvoření si názoru:

„*Nehceme promlouvat od věci, nýbrž věcmi a před nimi.*“ 18) Zde se jednalo o zcela novou formu muzejně-vzdělávací praxe. Taktéž školám měla být otevřena cesta do muzea. Vstupní kurzy pro učitele byly pro Lichtwarka nezbytné k zprostředkování uměleckého vzdělání pro žáky a studenty.

Další formou aktivního využití muzejní sbírky byly Lichtwarkem zavedené proměnné výstavy z depozitáře *Kupferstichkabinett*, přičemž se on osobně zasadil o nové přírůstky do sbírky a o restaurování grafických listů, které se nacházely z velké části v žalostném stavu.

A konečně plánoval Lichtwark založit tzv. „*Reiseapparat*“ 19), kdy přátelům umění, kteří se zajímali o jiná města a jejich pamětihodnosti, byl v Kunsthalle nabídnut příslušný literární a fotografický materiál. Nejen s touto aktivitou, nýbrž i s celým plánovaným učebním mechanismem muzea, souvisela nezbytná výstavba muzejní knihovny a na ní navazující fotografické sbírky.

Snahy nového ředitele tedy směřovaly cíleně k rozšíření uměleckého vzdělání pro širší vrstvy občanů. Přičemž zásadní předpoklad k realizaci tohoto programu viděl v novém uspořádání sbírky a cílené orientaci na výstavbu z jeho pohledu důležitých oddělení 20), neboť jen tak bude muzeum atraktivní i pro další zainteresované kruhy.

Lichtwarkem zavedený pojem „*Nutzbarmachung*“ muzea nelze ztotožňovat s tehdy senátem podporovaným pojmem „*Popularisierung*“. Lichtwarkovi šlo o to, aby muzeum bylo v budoucnosti používáno a samo se stalo užitečným. 21)

Pro podtržení specifčnosti muzea razil Lichtwark pojem „*Hamburgisches Museum*“, kdy neměl na mysli institut věnující se výlučně lokálnímu umění, nýbrž muzeum, které respektuje veškeré umělecké zájmy obyvatel Hamburku. 22) Fakt, že obrazová sbírka obsahuje vedle anglického, holandského umění též díla ze skandinávských zemí, ohodnotil Lichtwark jako pozitivní „*pokrevní severoevropskou příbuznost*“ 23), kterou hodlal nadále prohlubovat. Avšak ani hamburské umělce, kteří byli do jeho nástupu v muzeu zastoupeni jen sporadicky, nechtěl zanedbávat. *Hamburský umělecký lexikon* 24) mu posloužil jako zdroj informací o umělcích, kteří tvořili v Hamburku a okolí v 17. a 18. století a které Lichtwark počal studovat. I tímto směrem se měla sbírka muzea za Lichtwarkova vedení rozrůstat.

5) Vývoj sbírky Kunsthalle Hamburk za Alfreda Lichtwarka

Lichtwark započal s novým seřazením obrazové sbírky podle škol starých a nových mistrů, kde plánoval nová oddělení: malbu starých mistrů, kde měli být upřednostněni umělci z Hamburku, oddělení novějších mistrů mělo být rozčleněno na německou malbu 19. století, obrazy ze severoevropských sousedních zemí, anglickou a francouzskou malbu. Anglická sekce, kterou Kunsthalle nabyla díky velkorysé donaci podnikatele Gustava Christiana Schwabe 25), byla jediná reprezentativní. Obr. 7)



Obr. 7) Nadace Schwabe, sál 142, 1888 (Foto: A. Hesekei)

Právě z toho důvodu byl důležitý nákup ovšem významných děl, které by dokumentovaly další vývoj anglické malby. 26) Avšak Lichtwarkovo původní zánění pro anglickou malbu v dalších letech ustává, v důsledku čehož sbírka nebyla zcela dokončena. 27) Zde je možné předpokládat jistý finanční tlak, což by vysvětloval i fakt, že se Lichtwark při koncepci sbírky přece jen nadále spoléhal na odkazy zámožných hamburských občanů.

V prvních letech ve funkci ředitele se Lichtwark soustředil především na rozvoj oddělení přímo se vážících k umělecké historii Hamburku. Malbu starých mistrů ve své programové řeči r. 1886 již z finančních důvodů téměř vyloučil, avšak brzy se mu naskytl v tomto ohledu významná příležitost.

5.1) Sbíрка nizozemských mistrů a sbírka starší hamburské malby

Roku 1888 byla Kunsthalle nabídnuta k nákupu sbírka 98 obrazů nesoucí název bývalé hamburské galerie *Hudtwalker-Wesselhöft*. 28) Zde se jednalo o 91 obrazů nizozemské malby 17. století. 29) Mezi Hamburkem a Holandskem probíhala právě v této době úzká kulturní výměna, která se odrazila i v dílech hamburských umělců. 30) Lichtwarkovi se podařilo i přes prvotní finanční potíže tuto sbírku získat. Motivován tímto úspěchem se pak přece jen orientuje na starší hamburské mistry. 31) Oddělení pod názvem *Starší hamburští mistři* se zprvu omezovalo na období po třicetileté válce. S díly umělců z této doby, především Mathiasse Scheitse, byl Lichtwark obeznámen. 32) Hamburg byl z velké míry této války ušetřen a mohl se rozvinout do ekonomicky prosperujícího města, což se odrazilo i v kulturní oblasti.

Stejně jako kunsthistorické hledisko, konfrontace jednotlivých děl hamburských mistrů a jejich protipozice, byla pro Lichtwarka důležitá i odezva u obyvatel Hamburku. 33) Kvalita děl byla však prioritou k jejich převzetí do sbírky muzea. Hamburské umělce lokálního, byť historického významu sice Lichtwark nakoupil, ovšem jen proto, aby je dále předal státnímu historickému muzeu. 34) Nová sbírka ho inspirovala natolik, že se sám začal věnovat studiu hamburské malby. 35) Během poměrně krátké doby se mu podařilo získat ze soukromých sbírek, přes umělecký trh, a z muzeí ve Schwerinu, Lipsku a Kasselu 36) pozoruhodný konglomerát hamburských portrétních, historických a žánrových obrazů a zátiší, kreseb a grafík. Ke konci 90. let 19. století byla *Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg*, jak zněl její oficiální název, obohacena o některé práce ze 16. století a hlavně o tři středověké oltáře. R. 1898 se Lichtwarkovi podařilo zakoupit Thomas-Altar mistra Francke z Galerie Schwerin. 37) V letech 1902 – 1903 získala Kunsthalle oltář mistra Bertrama von Minden. Obr. 8)



Obr. 8) Oltář Mistra Bertrama z roku 1397.

Ve svém rozložení oltář měří 7,26 m šířky a 2,77 m výšky. Vnější strana je dekorována barevnými obrazy s biblickými motivy, uvnitř jsou jednotlivé tabule obohaceny řezbářskou prací s výjevy z religiózního života. 38)

Díky těmto počínům se Lichtwarkovi podařilo během 15 let vytvořit sbírku dokumentující vývoj hamburské malby od středověku po počátek 19. století. Koncentrace na Hamburk a jeho uměleckou minulost ovlivnila Lichtwarka i v další koncepci sbírky současného umění.

5.2) Sběrka hamburských mistrů 19. století

Poté co se sbírka starších hamburských mistrů osvědčila, se Lichtwark od roku 1892 věnoval plánovanému oddělení děl hamburských mistrů 19. století, které bylo otevřeno r. 1895. Obr. 9)



Obr. 9) Sběrka hamburských umělců XIX. století (sál 140, v pozadí schodiště), 1895, fotograf neznámý

Hranice mezi „novým a starým“ uměním, patrná na počátku 19.století, spočívala pro Lichtwarka ve vytvoření nového pojetí přírody v umění. 39) Jeho snažení směřovala nejen k vytvoření reprezentativní sbírky, nýbrž i ke konečnému vyvrácení zaběhnutého mínění „...naše veskrze materiální město, v žádném směru nepřispělo ke snahám oživit německé umění...“. 40) V této rychlé úvaze mu však chyběl rozhled po aktivitách umělecké akademie, která byla v této době vysoce produktivní. 41) Lichtwark ovšem i přes své kritické poznámky věřil v kreativní potenciál tamějších umělců a již brzy se mu podařil velký objev v díle Philippa Otto Rungeho (1777 – 1810), pro Lichtwarka jednoho z nejvýznamnějších hamburských umělců 19. století. 42) Poprvé se setkal s dílem tohoto romantického malíře v periodikách Kunsthalle a posléze nakoupil téměř všechna jeho díla pro své muzeum.

Z první poloviny 19. století vybral Lichtwark tři skupiny umělců, jejichž práce vysoce hodnotil: *Hamburger Nazarener* 43), *Stimmungslandschafter* 44) a kruh okolo Hermanna Kauffmanna, tedy *Hamburger Schule* 45). Především Nazareny si vysoce cenil, a zde hlavně jejich díla vzniklá před nástupem na mnichovskou akademii. Tamější studium u Petera Cornelia podle Lichtwarka negativně ovlivnilo jejich další rozvoj. 46)

Sbírka hamburských mistrů 19. století se zdála být Lichtwarkovi obzvláště vhodná pro umělecké vzdělání publika. Nejen vlastenecký zájem 47), nýbrž i názornost a příbuznost motivů s každodenním životem měly ulehčit pochopení děl.

5.3) Galerie současného umění a sbírka obrazů z Hamburku

Po roce 1886 se započal Lichtwark systematicky věnovat aktuálnímu současnému umění. V letech 1887 – 1889 získala Kunsthalle mimo jiné obrazy Arnolda Böcklina a Maxe Liebermanna. 48) Obr. 10)



Obr. 10) Max Liebermann: *Die Netzflickerinnen* (1887 – 89).
Již na tomto obraze je patrný přechod od vládnoucího akademismu k novým motivům, formám a barevnému zpracování.

Od roku 1989 byla do oddělení moderny přijata díla, která byla nepřímo vytvořena na objednávku Kunsthalle. 49) Všeobecně nebylo pro muzeum obvyklé zadávat tématicky upřesněné zakázky. Lichtwark je však s velkou oblibou praktikoval. 50)

Sbírka děl, která vznikla na objednávku Kunsthalle se měla původně omezit na krajinné akvarely, avšak její význam se rozrostl natolik, že všechna relevantní díla současného umění, která se dostala po roce 1890 do vlastnictví Kunsthalle, shromážděna pod názvem *Sbírka obrazů z Hamburku* (*Die Sammlung von Bildern aus Hamburg*), byla získána touto cestou.

Roku 1899 bylo z Lichtwarkovy iniciativy sestaveno *Komité přátel umění* (*Komitee von Kunstfreunden*), které mělo udělovat zakázky zpočátku pro hamburské umělce. 51)

Lichtwarkovi šlo v prvním plánu o získání studií přímo se vázících k městu a jeho okolí, a to hned z několika důvodů. Zcela nezbytné se mu zdálo zobrazit doposud opomíjené motivy malebné hamburské krajiny a života v přístavním městě, jako kulturní dědictví pro další generace. Avšak charakter sbírky se neměl ubírat lokálním a historickým směrem. Mělo se jednat o kolekci umělecky pojatých vyobrazení. Právě tato sbírka, splňující Lichtwarkovy výchovné představy, měla být určena hlavně místním, Kunsthalle pravidelně navštěvujícím divákům. Známy motiv, oblast, místo měly podle něho ulehčit přístup k dílu a u pozorovatele zvýšit pochopení pro uměleckou intenci. 52)

Vedle tematiky byly pevně vytyčené i techniky. Studie měly být zhotoveny jako akvarel, pastel či kvaš. Tedy techniky používané v této době především umělci – amatéry. Lichtwark si velmi cenil prací laiků a, jak je sám nazývá, diletantů. 53) Již z tohoto důvodu má sbírka akvarelů exemplární význam.

Zpočátku byly místním umělcům udělovány zakázky s tematikou přístavu, ulic města, kde s dalšími architektonickými motivy přichází zájem i o interiéry. Roku 1894 přibyly do sbírky první olejomalby, které brzy převážily.

Na *Sbírce obrazů z Hamburku*, vznikající mezi lety 1889 a 1913, se podílelo přes 40 umělců, k nejznámějším pak patří městské výjevy Maxe Liebermanna, Leopolda Graf von Kalckreuth, Maxe Slevogta, Henricha Zügela, Leo von Hofmanna, Lovis Corinth a francouzů Pierra Bonnarda a Eduarda Vuillarda. Experiment, který započal s objednávkami u hamburských malířů, nabyt v této době díky povolání nejvýznamnějších současných malířů 54) statut jedné z nejhodnotnějších sbírek moderního umění přelomu století.

Od roku 1893 se z Lichtwarkova rozhodnutí začala sbírka rozrůstat o další žánr, portrét. O první zakázce tohoto druhu se zmiňuje v dopise M. Liebermannovi již v únoru roku 1891. 55) Zde se jednalo o portrét hamburského starosty Petersena, který Liebermann zhotovil v témže roce. 56) Obr. 11) Obraz však narazil na nepochopení jak vyobrazeného, tak jeho rodiny a nesměl být vystaven i přes Lichtwarkovy rehabilitační pokusy. 57) I přesto, že byl přesvědčen o enormním uměleckém významu portrétu ve všech jeho formách, zbrzdil tento neúspěch jeho sběratelské záměry v této oblasti.



Obr. 11) Portrét starosty Carla Friedricha Petersena, který zhotovil na objednávku roku 1891 Max Liebermann, narazil na nepochopení z občanských řad.

Ve výroční zprávě roku 1893 si Lichtwark stěžuje na úpadek portrétní malby. Zatímco velcí mistři minulosti pěstovali portrét jako vlastní, jiným žánrům rovnocennou oblast, věnuje se mu koncem 19. století jen hrstka umělců, což má za následek stylový úpadek a ustrnutí. 58)

Pro obnovení a podpoření tohoto žánru uvádí Lichtwark hned několik důvodů. „Když se my v Hamburku, jak vyžaduje naše povinnost, zasadíme o posílení lokálních tendencí, shledáme v portrétu jediný směr monumentálního umění, který je vždy přítomen a na náhodnostech

nezávislý.“ 59) Portrét hrál pro Lichtwarka enormní roli i ve výchově k umění, neboť „právě on tvoří stavební kámen jakékoli umělecké produkce... a je jedinou oblastí vyššího umění, které je možné a nezbytné kultivovat ve všech dalších epochách“. 60)

Lichtwarkovi zde šlo především o mobilizaci hamburských portrétistů a navázání na dlouholetou tradici. „Portrét byl v našem století oblíbenou oblastí našich domácích umělců“. 61) Vedle klasického portrétního se pak snažil prosadit skupinový portrét. „Také pro... skupinový portrét, známý především z holandské malby, máme přirozenou bázi ve správách velkých nadací..., a též motivy jsou zde nabíledni, jako zasedání senátu apod.“ 62) Avšak do roku 1898 vlastnila Kunsthalle pouze čtyři hamburské portréty, Lichtwarkovo snažení tedy nenašlo velkou odezvu. To byl též podnět k zveřejnění rozsáhlého díla *Das Bildnis in Hamburg*. 63) V obsažném úvodu vyjmenoval, respektive zopakoval argumenty k upřednostnění žánru portrétního pro Kunsthalle. Vedle kunsthistorického pojednání měl tento spis sloužit prvotně jako „Werbeschrift“, tedy jako agitační listina pro komisi Kunsthalle a *Komité přátel umění*, kteří schvalovali objednávky a portrét dosud nedostatečně podpořili. 64) Současně se jednalo o apel na občany Hamburku, kteří měli být podrobnou studií o tradici tohoto žánru podníceni k jeho pěstění. 65)

Tato fundovaná propagace byla úspěšná. Již v letech 1903 – 1904 zadala Kunsthalle vícero portrétních zakázek. Lichtwark sám přizval umělce M. Slevogta, L. Corintha, W. Trübnera, F. von Uhde, z Francie pak P. Bonnarda a E. Vuillarda. Od umělců, ke kterým měl osobní, přátelský vztah, od M. Liebermanna a L. von Kalckreutha, nechal zhotovit dva skupinové portréty. 66)

Pro Lichtwarka byl portrét upřednostňovaným výrazovým prostředkem ke všeobecné podpoře výtvarného umění. Neznamenal pro něj pouhé vyobrazení, nýbrž umělecké dílo. Portrétní sbírka Kunsthalle tedy byla v první linii uměleckým dokumentem a až po té galerii známých současníků. 67) Pěstěním tohoto žánru, který byl podle něj jediným nezávislým na časových proměnách, který zůstane stále aktuální, se mělo působit proti částečnému úpadku výtvarného umění v 19. století a jeho Kunsthalle zde měla jít příkladem.

5.4) Další vývoj obrazové galerie

Roku 1896 bilancoval Lichtwark své desetileté působení jako ředitel Kunsthalle. Se třemi hamburskými sbírkami se právě zde formovala

nezaměnitelná a samostatná kolekce výtvarného umění v rozpětí pěti set let. Zde je třeba znova zmínit oltáře Mistra Francke a mistra Bertrama, další výdobytky z tohoto období se Lichtwarkovi nepodařilo získat. Sbírka umění devatenáctého století z Hamburku byla v následujících letech doplněna o další stěžejní díla. Sbírka nabyla významu nejen v národním, nýbrž i v mezinárodním smyslu, a přesto začínala působit jednostranně. 68) Oddělení moderních německých umělců nenacházelo až do devadesátých let patřičnou odezvu. Kolekce se sice rozrůstala, avšak hlavně díky odkazům a darům. Zatím jí chyběla špičková díla pro rané 19. století a novou epochu přelomu století.

V tomto smyslu se Lichtwark pokusil o nové výdobytky pro svou Kunsthalle. Nyní se již nejednalo o historickou malbu či Nazarény, kteří byli oficiálně podporováni akademií, nýbrž o obrazy Caspara Davida Friedricha a Carla Blechena, vůdců romantické malby a předchůdců raného realismu, jejichž díla vznikala mimo akademickou půdu. 69)

Během svých bádání o malbě 19. století v Hamburku, se Lichtwark nutně musel zabývat i uměním této epochy v Německu vůbec, kdy narazil na některé pozapomenuté a neznámé malíře. Roku 1898 shlédl v berlínské *Nationalgalerie* nově utříděné oddělení raného 19. století. Díla C. D. Friedricha a C. Blechena ho nadchla natolik, že plánoval vystavit tyto umělce spolu s méně známými malíři 19. století, i z okolí Hamburku, v retrospektivě, která měla mapovat vývoj umění této epochy. Tato výstava se uskutečnila roku 1906 v Berlíně. 70) Během práce na výstavě dospěl Lichtwark k názoru, že někteří z dosud neuznaných umělců nesmějí chybět ve sbírce Kunsthalle. Byl jedním z prvních ředitelů, který usiloval o díla C. D. Friedricha. Do roku 1913 se mu podařilo získat jedenáct obrazů tohoto mistra. 71)

Vedle děl C. D. Friedricha, J. C. Dahla, C. G. Caruse a C. Blechena získal Lichtwark z první poloviny 19. století obrazy F. Waldmüllera, L. Richtera, M. von Schwinda, J. A. Kocha, H. Reinholda, H. Maria von Hess, K. H. Drebera, F. Prellera staršího, W. von Kobella.

Jeho zjevná averze vůči oficiální malbě, tak jak byla praktikována na akademiích, se projevila jak ve volbě umělců, tak v preferovaných žánrech krajiny a portrétu. 72) Tématika obrazů druhé poloviny devatenáctého století zakoupených pro Kunsthalle se prakticky shoduje s výběrem z jeho první poloviny. V letech 1897 – 1913 zakoupil Lichtwark obrazy A Böcklina, H. van Marées, M. Klingera, F. von Uhde, W. Leibla, H. Thomyho, W. Trübnera, C. Schucha a K. Haidera. Zde byla jeho orientace na určitý žánr spíše brzdou. 73)

Z umělců pozdního 19. století si cenil Lichtwark především dílo Adolfa Menzela, kterého považoval za nejvýznamnějšího umělce starší generace.

Jeho dílo, v reprezentativní šíři, se snažil získat pro svou Kunsthalle. Celkem 12 obrazů z dřívějšího období, které Lichtwark obzvláště oceňoval 74), se mu podařilo zakoupit.

Dále si Lichtwark předsevzal, věnovat se francouzské malbě. Prvním dílem zakoupeným roku 1897 pro Kunsthalle bylo zátiší C. Moneta. Obr. 12)



Obr. 12) Lichtwark získal toto zátiší Claude Moneta roku 1896, na tuto dobu pro hamburské konzervativní poměry kurážný počín.

Pak následovala desetiletá pauza. 75) Teprve v letech 1907 – 1913 bylo možné do sbírky přizvat další, z tohoto dva portréty E. Maneta z let 1907 a 1910. Mezitím nakoupil Lichtwark pro Kunsthalle i významná díla francouzských realistů 19. století jako byli Camille Corot, Charles F. Daubigny a Goustav Courbet. Roku 1912 vydražil v Paříži obraz ve velkém formátu *Reiterin in Bois de Boulogne* A. Renoira. Obr. 13)



Obr. 13) *Reiter im Bois de Boulogne*
Augusta Renoira, patří k hlavním
výdobytkům francouzského impresionismu
v hamburské Kunsthalle

Zde již viděl nastávající situaci optimisticky, což ozřejmil v dopisech komisi Kunsthalle. 76)

Dalším krokem, který Lichtwark v tomto směru podnikl bylo pozvání francouzských umělců P. Bonnard a E. Vuillarda do Hamburku. Oba obdrželi zakázku vytvořit obrazy do sbírky hamburské malby, konkrétně z povodí řeky Alster. Je zřejmé, že se zde jednalo o nový pohled na město, který měl být takto zprostředkován hamburské veřejnosti.

Pro rozšíření oddělení starších mistrů viděl Lichtwark velkou šanci, spočívající v zakoupení známé sbírky *Kann* z Paříže. Avšak tyto pokusy ztroskotaly. 77)

Úspěšnější byl Lichtwark roku 1912, kdy byla rozprodána sbírka Eduarda F. Webera a on vydražil přes třicet děl, především holandských a starších německých mistrů. 78)

Lichtwarkova orientace na Hamburk a jeho okolí převládla i ve sbírce malby, což splňovalo jeho program naskicovaný při přestavbě a rozšíření Kunsthalle. 19. století a současnému umění byly věnována tři oddělení, kde

zabíraly obrazy mistrů z Hamburku hlavní část a současná sbírka sestávala téměř jen z obrazů s hamburskou tematikou. Podobně tvořila v oddělení starších mistrů vedle holandské malby 17. století, hlavní část hamburská malba.

5.5) Oddělení grafiky

Základní kámen ke grafické sbírce Kunsthalle položili roku 1863, svým odkazem obsažné a kvalitní sbírky obchodníci s uměním Ernst Harzen a Johann Matthias Commeter. Jednalo se zde výhradně o kresbu a mědirytinu z 15. – 17. století, s těžištěm v tvorbě italských grafiků. 79)

Když Lichtwark roku 1886 převzal vedení Kunsthalle, nacházel se *Kupferstichkabinett* v technicky velmi špatném stavu, ba více, byl téměř nepoužitelný. Volné grafické listy byly nahromaděny do desek, díla nebyla katalogizována... 80) Ředitel si proto zažádal prioritně o prostředky na podporu obnovení a rozšíření grafické sbírky a na založení knihovny. Z tohoto důvodů zaměstnal od roku 1888 vlastního restaurátora a získal M 10 000 jako roční rozpočet pro nákupy do nové knihovny. *Kupferstichkabinett* a knihovna pak podle Lichtwarkova konceptu tvořily hlavní část vzdělávacího aparátu Kunsthalle, avšak grafická sbírka nebyla z prostorových důvodů přístupna veřejnosti. Proto bylo okolo roku 1890 z Lichtwarkova rozhodnutí založeno „Grafické oddělení“, komplex obsahující výstavní sál určený jen pro grafiku, čítárnu a úložné prostory.

Lichtwark se ve svém nástupním programu roku 1886 zmiňuje nejen o doplnění dosavadní grafické sbírky, nýbrž i o založení nového oddělení moderní grafiky, jako doplněk k obrazové galerii nových mistrů. Vedle charakteristických leptů a litografií současných anglických, francouzských a skandinávských umělců, se snažil v širokém spektru získat i německou tvorbu, jako souborné dílo M. Klingera, P. Halma. C. Stauffera, H. Thomyho a E. M. Geygera. Roku 1889 se mu podařilo zakoupit téměř kompletní grafiky L. Richtera. A pakliže měl možnost, snažil se od těchto umělců získat i kresby, mnohdy ve formě studií a náčrtů. Zde je vedle Lichtwarkem vysoko oceňovaných umělců A. Menzela, M. Liebermanna a L. von Kalckreutha a cenné sbírky studií a akvarelů C. D. Friedricha, získané roku 1905, třeba zmínit i kolekci přípravných studií k návrhům medailí z francouzské produkce, které Lichtwark nakoupil po shlédnutí výstavy medailí a plaket v Paříži roku 1893.

Lichtwarkova akviziční činnost vykazovala i v oblasti grafiky a kresby podobné tendence jako v malbě, kde jednoznačně upřednostňoval hamburské umělce. Roku 1889 vydražil 27 kreseb Matthiase Scheitse a roku 1890 převzal pozůstalost Helmuta Kaufmanna. Roku 1895 se formuje pod jeho vedením, podobně jako v *Obrazech z Hamburku*, oddělení grafického portrétu. I tento počín souvisí s jeho preferencí portrétu, jako jednoho z nejvýznamnějších uměleckých žánrů.

Vedle cílených nákupů byl konvolut grafické sbírky Kunsthalle každoročně rozšiřován o dary z nadací a odkazů. I zde se našly cenné grafiky a kresby, především hamburských umělců. 81)

Současná grafika, národní i mezinárodní produkce pak byla pro Lichtwarka důležitým názorným materiálem, při přednáškách a výstavách věnovaných vývoji 19. století. 82)

5.6) Sbíрка moderní plastiky

Skulpturální sbírka, kterou Lichtwark převzal r. 1886, sestávala téměř výhradně ze sádrových odlitků podle klasiků antiky a italské renesance. Jeho cílem, jak již naznačil ve svém vstupním programu pro Kunsthalle, bylo založit oddělení moderní skulptury. Při dalším rozrůstání sbírky, neměla již být sbírka odlitků brána v potaz. 83) Lichtwark byl přesvědčený, že sádrové odlitky, tak jak je velká muzea systematicky třídí a prezentují jako jediný názorný materiál, „... nejsou schopné vyvolat větší zájem a skutečnou radost z přítomné skulptury, neboť pro působení plastického díla hraje hlavní roli materiál, v sádře není skulptura životaschopná.“ 84)

Muzeum věnující se současnému umění bylo podle Lichtwarka povinno informovat veřejnost o dění v současné malbě a skulptuře. Přínos oddělení moderní skulptury podle něj spočíval, kromě informační hodnoty a estetické výchovy diváka, především v příkladném názorném materiálu pro tamější umělce, kteří se namísto kreativních podnětů věnovali dekorativním objednávkám a kopírování byst. 85) Produkce uměleckých řemeslníků pak závisela podle Lichtwarkova názoru bezprostředně na kvalitě současného sochařství. Jen díky příkladným, vysoce kvalitním výstavám moderní skulptury na muzejní půdě bylo možné pozvednout nízkou úroveň uměleckého řemesla. 86)

Výstavba skulpturální sbírky započala roku 1891 objednávkou mramorové figury *Helot* v životní velikosti od mladého hamburského umělce Wilhelma

Kumma. 87) Zde se jednalo podobně jako ve *Sbírce obrazů z Hamburku* o umožnění tamní umělecké produkci podílet se na výstavbě sbírky Kunsthalle.

Tento prvotní počín však Lichtwark dále nesledoval, nýbrž se orientoval na jím preferovanou speciální oblast medailí a plaket. Při hledání podobných děl ho inspirovala umělecká výstava v Kodani roku 1888 a světová výstava v Paříži roku 1889, kde narazil na skupinu francouzských sochařů, věnujících se přednostně návrhům medailí a plaket. Ty vznikaly ve většině mimo oficiální umělecký provoz a Lichtwarkovi se zdály originálnější než všechno, co v té době vznikalo v oblasti plastiky v Německu i v zahraničí. 88) Sochaři a medailéři v Paříži provozovali techniku ne ražené, nýbrž lité medaile, která umožňovala nový reliéfní styl a zušlechtnění. K mistrům tohoto oboru patřili H. Ponscarne, J. Clemont, H. Chapu a O. Roty. Od roku 1890 propagoval Lichtwark zařazení umělecky významných medailí do skulpturní sbírky. 89) Odůvodnil to především tím, že v Hamburku panuje dlouhá tradice vydávání pamětních medailí a mincovní kabinet Kunsthalle byl přímo pověřen jejich akvizicí. 90) Zde mu šlo především v privátní sféře, u majetných měšťanů, o to, oživit tradici zadávání objednávek k významným událostem, právě směrem k návrhům medailí.

V průběhu dalších let se Lichtwarkovi podařilo, díky přímým nákupům od předních pařížských umělců, vybudovat velmi kvalitní a poučnou sbírku. 91) Později byla ze stejného kruhu umělců zvolena pro sbírku i volná plastika. 92) V doplnění o již uvedené grafické studie, získala tato kolekce uzavřený komplexní charakter.

Nové umělecké hnutí, které Lichtwark odhalil ve francouzské produkci medailí, se mu zdálo natolik důležité, že na něj chtěl poukázat ještě ve větším rámci, než mu to umožňovala jeho Kunsthalle. Roku 1895 zveřejnil zpočátku v časopise *PAN* článek *Die Wiedererweckung der Medaille (Nové probuzení medaile)*, který byl otištěn ještě jednou, roku 1897, v souvislosti se dvěma dalšími Lichtwarkovými články věnovanými medailím. 93)

Toto tzv. „*Kleinkunst*“, tedy drobné umění, splňovalo Lichtwarkovy cíle smysluplně vybudované veřejné sbírky. Podle jeho názoru se zde nabízí celkový přehled uměleckého snažení, který trvale zůstane v mysli diváka, s větší intenzitou, než některá díla volné plastiky. Mnohé z plaket pak zachycovaly portrét, Lichtwarkův oblíbený žánr, který zde mohl být prezentován v nové kategorii.

Německá tvorba plaket a medailí však Lichtwarka nenadchla tak jako francouzská produkce. Zde nakoupil jen některá díla, též známých umělců. 94)

Vedle této objemné sbírky medailí a plaket se za Lichtwarkova vedení dostala do kolekce skulptur především moderní socha menšího formátu mezinárodních a národních umělců, a mezi ní i početné zvířecí výjevy. 95)

A konečně roku 1906, po berlínské *Jahrhundertausstellung*, bylo zakoupeno ze zde vystavených skulptur 48 prací berlínského klasicismu, z toho 33 děl v bronzu Gottfrieda Schadowse. Zde se sice jednalo též o odlitky, ovšem v bronzu, na rozdíl od sádry, v ušlechtilém materiálu, které podle Lichtwarka platily za plnohodnotné umělecké dílo.

6) K Lichtwarkovu pojetí využití sbírek

6.1) Umělecké vzdělání

Lichtwark naznačil svůj program „*Nutzbarmachung*“, využití a v přeneseném smyslu zúročení sbírek, již ve svém nástupním programu roku 1886. „Činnost v rámci každého řízení muzea je rozvržena podle tří hledisek: má pečovat o udržování, rozšiřování a využívání [*Nutzbarmachung*] sbírek.“ 96) V Lichtwarkově činnosti zaujímal výchovná práce široký prostor.

Po hospodářsky lukrativním období „grundérství“, nastupujícím těsně po francouzsko-německé válce v roce 1870 a trvajícím téměř jedno desetiletí, se i přes všeobecný blahobyt projevuje jistý úpadek vkusu, který byl patrný ve všech uměleckých oblastech. Nejistota ve volbě uměleckých prostředků, bezmyšlenkovitá imitace stylů minulosti ústící do historismu a eklekticismu, byly pro Lichtwarka důvodem k reformě a změně. Zlepšení tohoto stavu je podle něj možné pouze za předpokladu rozvinuté výchovy k umění a schopnosti vlastního úsudku. Pokud se společnost vůbec zabývá uměním, tak jen z jeho teoretické vědecké pozice, cítění a vcítění zde chybí. To je podle Lichtwarka nesprávný předpoklad:

„Umělecké vzdělání pro nás neznamená znalost děl, které jsme možná ani nikdy neviděli, nebo jen v napodobeninách, nebo znalost v oblasti umění a dějin umění, nýbrž vnímání vývoje pociťované a utvářející síly. Netoužíme po tom, co již minulost ozřejmila, nýbrž po tom, co nám přináší dnes a zde. Jistě, že nechceme staré a cizí vyloučit, [...] avšak před tím, než se mu poddáme, chceme mít pevnou půdu pod nohami.“ 97)

Tento citát pochází sice z roku 1905, avšak podobné myšlenky provázely Lichtwarka již před jeho nástupem do funkce ředitele Kunsthalle. Roku 1885 píše: „*Naučené vzdělání není v žádném případě podkladem pro pochopení umění.*“ 98)

Lichtwarkův model uměleckého vzdělání je nutno chápat jako antitezi k tehdejšímu tradičnímu pojetí kultury a umění, orientujícímu se na antický a později italský odkaz a ideál. Umělecké vzdělání spočívalo pro Lichtwarka nejen v nadání rozeznat kvalitu uměleckého díla, nýbrž i schopnosti těšit se z něj. 99)

Jedna z cest, jak uchopit a vnímat umělecká díla, spočívala pro Lichtwarka ve svědomitě realizovaném diletantismu a ve sběratelské činnosti. 100) Obyvatelstvo však samo není schopné se umělecky vzdělávat a potřebuje jistý návod, právě ve formě výchovy k umění. 101) V tomto směru byla Kunsthalle se svými rozrůstajícími se sbírkami a integrovanou pedagogickou metodikou jedním z hlavních vzdělávacích center.

6.2) Sbírka jako prostředník uměleckého vzdělání

V průběhu Lichtwarkova ředitelství v hamburské Kunsthalle pro něj stále více nabývala na významu *Sbírka obrazů z Hamburku*, splňující hlavní kritéria, která Lichtwark spojoval s recepcí etablovaného umění. Právě od ní si sliboval největší přínos v otázce tamější výchovy k umění. 102)

Jeho silná orientace nejen na hamburskou uměleckou produkci, nýbrž i generelně na současné umění vychází z jeho přesvědčení, že umění bezprostředně osloví pouze svoji generaci 103).

I všechna ostatní oddělení hamburské Kunsthalle byla zařazena do Lichtwarkova programu výchovy k umění. Sbírka hamburské historické malby a Sbírka hamburských mistrů 19. století měly podobně jako obrazy s hamburskou tematikou působit skrze Hamburk a jeho okolí na tamější obyvatelstvo.

Tato tři oddělení zahrnují pět set let uměleckého dění v Hamburku, avšak podle Lichtwarka měla signalizovat ještě další nezanedbatelný aspekt. Po staletí, až na pár výjimek, tradovaný neotřesitelný pojem umění jako klasický ideál krásy a dokonalosti se Lichtwark pokouší vyvrátit. 104) Ve sbírce nových mistrů 19. století poukázal Lichtwark na novou možnost výchovy k umění. Tematicky upřednostňoval obrazy s krajinnou tematikou, portréty a zátiší, tedy obrazové kategorie bez poučného obsahu. Tato díla bylo možné bezprostředně uchopit, bez hlubšího intelektuálního ponoru. Zde šlo o

„estetické školení oka“. Etická funkce uměleckého díla byla při tomto přístupu prakticky eliminována a Lichtwarkem nebyla brána v potaz. 105)

Grafická sbírka Kunsthalle pak měla plnit výchovnou úlohu nejen skrze výstavy, nýbrž i umožněním studia v čítárně, a dále, což byl podle Lichtwarka jeden z důležitých aspektů, animovat k vlastní sběratelské činnosti. I zde bylo nutné vyvinout vlastní iniciativu. Hamburští občané neprojevovali přílišný zájem o grafiku. Z tohoto důvodu zadal Lichtwark tamějším umělcům objednávky k vytvoření grafických listů (ponejvíce litografie a suché jehly) s hamburskými motivy. Ty pak měly vytvářet jádro sbírky moderní grafiky. 106) Podobně jako grafická sbírka měla i sbírka medailí, mimo svoji uměleckou funkci, působit na potenciální sběratele.

6.3) Sběratel, umělec a recipient v Lichtwarkově pojetí

Lichtwark se snažil rozšířit kruh sběratelů moderního umění nabídkou cenově výhodných grafik a medailí. Sám však kladl na sběratele další nároky. Podle jeho názoru by se každý, kdo se rozhodne věnovat se sběratelství uměleckých děl, měl v tomto směru dále vzdělávat.

Do Lichtwarkovy kompetence spadal nejen nákup děl, nýbrž i zadávání objednávek, což mu umožňovalo přímo ovlivňovat uměleckou produkci. Čím vyšší požadavky na umělce kladl, tím větší úsilí musel umělec vyvinout. Během svého působení v berlínském *Kunstgewerbemuseum* Lichtwark sám prováděl studenty *Gewerbeakademie* budovou muzea. Později pak čerpá z této zkušenosti a dospívá k závěru, že nestačí pouze vypůjčovat si z tvorby minulých period, nýbrž je nutné poučit se z nich a rozvíjet se.

Podobný počín očekával Lichtwark od recipienta, jako třetího článku, neméně důležitého pro umělecký vývoj.

Roku 1885, v článku ke světové výstavě v Antverpách, zveřejnil svou teorii cílené výchovy k umění, kde ozřejmil, proč je k reformě dekorativního umění nutné vycházet z výchovy konzumenta k umění:

„Když se mluví v Německu o rozvoji průmyslu, tak se primérně mluví o vzdělání živnostníků a exportu. O vzdělání o umění se zajímavějšího kupce se nikdo nezajímá, alespoň doposud nebylo v tomto směru nic podniknuto. ... My nemáme publikum s vlastním vkusem. Vzdělaný Němec, odhlížíme-li od vícero výjimek, nemá ponětí o výtvarném umění“. 107)

Vycházejí z této premisy, se Lichtwark, již jako ředitel hamburské Kunsthalle, pokusil realizovat svůj program výchovy k umění.

Umělecky vzdělaný občan byl podle jeho názoru schopen i četné okrajové oblasti umění a uměleckého řemesla kvalitativně posoudit, a to i ty, které ho dříve nebyly schopny oslovit. Pěstování uměleckého úsudku a rozeznání kvality bylo podle něj důležitou součástí sebevýchovy k umění a bylo ho nutné rozvíjet ať již formou výstav s hodnotnými exponáty, tedy přímým stykem, či zprostředkovaně formou fundovaných přednášek. Pro umělce a umělecké řemeslníky však neměly být vzorem pro nápodoby, nýbrž impulsem pro vlastní tvorbu. Pouze příroda mohla na umělce působit jako mimetický zdroj. 108)

Tento vzdělávací model, cílený na umělce, konzumenta i sběratele, měl podle Lichtwarka v brzké době zvýšit kvalitu umělecké produkce i její receptce.

6.4) Lichtwarkova přednášková činnost

O funkci přednášek a osvětové činnosti se Lichtwark zmiňuje již ve své nástupní řeči roku 1886. Právě ony měly být kompetentním zprostředkovatelem uměleckého vzdělání, přičemž mu zde šlo především o vyvinutí a rozvíjení smyslu pro umění, ne o kunsthistorické, odborné znalosti. Již v prvním roce ve funkci ředitele navrhl několik přednáškových cyklů, mimo jiné k historii protestantského umění, žánrového obrazu italského, francouzského a španělského, které se však příliš do jeho konceptu nehodily. V důsledku toho se další přednášková témata orientovala hlavně na originály, které vlastnila Kunsthalle. 109)

Přednášky patřily k bázi Lichtwarkova vzdělávacího programu. Domácí umění a moderna byly výchozím bodem. U staršího umění Lichtwark upřednostňoval německé mistry.

Druhý přednáškový cyklus byl věnován „sebevýchově k umění“ a byly zde představeny možnosti, které jsou dány jedinci, aby byl schopen odhalit a rozvíjet svůj umělecký talent. Z této přednáškové řady pak vznikla vlastní publikace. 110)

Třetí cyklus, který Lichtwark zařadil do svého programu od roku 1890, obsahoval jeho „přípravy na cesty“, úvody do dění v uměleckých metropolích. 111)

Vedle těchto přednášek pro širší publikum se konaly pravidelně i úvody do *Kupferstichkabinettu* pro menší skupiny, hlavně pro učitele a umělce.

Fotografie jako názorná pomůcka při přednáškách se pro zprostředkování uměleckých kritérií zdála Lichtwarkovi méně vhodná. Proto volil častěji témata, která se přímo vztahovala ke sbírce Kunsthalle, jejím originálům. Roku 1897- 1898 se pokusil využít novou metodu grafických reprodukcí. Každý posluchač obdržel jednu reprodukcí a při její detailní percepci se mohl pozorněji věnovat obsahu přednášky. 112) Tyto přednášky se těšily velikému zájmu, o čemž svědčí jejich pozvání i do dalších měst. 113)

Pod Lichtwarkův vzdělávací program spadaly dále tzv. „Kleine Schriften“, sešity referující o hamburských umělcích a jednotlivých sbírkách muzea, věnované především širším vrstvám domácího publika, v ergonomickém formátu a cenově výhodné.

Lichtwark, což je zřejmé z přednáškových témat, oslovoval hlavně jemu blízkou společenskou vrstvu, tedy střední stav. Širšímu vzdělávacímu programu zahrnujícímu i další vrstvy společnosti nepřikládal velký důraz. 114) K všeobecnému vzdělání se přece jen vyslovuje ve své práci *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken (Cvičení v nazírání uměleckých děl)*, věnované jak žákům, tak jejich učitelům. Jednotlivá díla mají být přímo konfrontována s percepčními popisy, bez kunsthistorických faktů a návodu ke správné recepci. I učitelé by se měli řídit podle Lichtwarkem navrženého systému vzdělávání k umění. 115) I zde se jeho přednášky těšily veliké oblibě a pro velký zájem byly částečně několikrát opakovány. 116) Po roce 1900 byla nabídka přednášek omezena a redukována hlavně na výklad nových přírůstků do Kunsthalle. Současně pak Lichtwark upřednostňoval v auditoriu členy *Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde (Společnosti hamburských přátel umění)*. Tuto skutečnost lze alespoň z části vysvětlit Lichtwarkovým angažmá na dalších místech. 117) K tomu pak přistupuje fakt, že jeho snažení přeci jen nedosáhla kýžené rezonance u publika, alespoň ne tak, jak si to ve svých teoretických tezích představoval. Jistá rezignace se dostavuje i v oblasti jím tak propagované domácí krajinné malby. 118) Již od roku 1900 se stavěl vyhýbavě k otázkám uměleckého dění v Hamburku. Po návštěvě umělecké kolonie v Darmstadtu v doprovodu architekta Petera Behrense píše: „Zde jsem si vědom, že jsem se v posledních letech ve studu ze selhání mnohých slibných plánů v Hamburku blíže neobracel k tamějším umělcům [...] Ve skutečnosti se nenacházíme, co se týče hamburských poměrů, v příjemné situaci“. 119) Roku 1903 si pak stěžuje na velmi malý odbyt jeho „Kleine Schriften“ věnovaných právě hamburským umělcům. 120) I v dopise Gustavu Pauli z roku 1904 vyčísluje početná selhání svého projektu hamburské malby. Pozitivně však vidí vývoj amatérské fotografie. 121)

6.5) Výstavy v Kunsthalle

Od roku 1887, a dále pak od roku 1890 v novém výstavním sále grafického oddělení, se konaly ve čtrnáctidenním turnusu výstavy ze sbírky *Kupferstichkabinett*. Vedle toho byl vystaven i obrazový materiál, který Lichtwark používal ve svých přednáškách, novější grafika, knihy a fotografie, architektonické návrhy a modely, tedy vše co se týkalo současného umění a mělo o ně vzbudit zájem. 122)

V roce 1894 z Lichtwarkova podnětu obnovil *Kunstverein* roku 1888 přerušovaný cyklus velkých výstav s exponáty nejen hamburských, ale i zahraničních umělců. Přesto, že tyto výstavy byly organizačně náročné a mnohdy byla pro ně vyklizena Kunsthalle, byl Lichtwark přesvědčen o působivosti tohoto projektu. Na výstavě roku 1898 byli představeni výlučně hamburští umělci, pro Lichtwarka důkaz o tom, že takováto podpora ze strany Kunsthalle přispěla k oživení tamějšího uměleckého dění. Další spolupráce s hamburským *Kunstverein* však již neprobíhala tak hladce. Výstava roku 1899 a příští s velkým časovým rozpětím roku 1903 probíhaly v napjaté atmosféře a kompetenčním klání. Na výstavě roku 1905 probíhá dokonce spor o přijaté umělce a plánovaná výstava roku 1908 se z prostorových důvodů vůbec nekonala. Konflikt mezi Kunsthalle v Lichtwarkově zastoupení a hamburským *Kunstverein* se stále přiosťoval a vyhroutil se v dopise Lichtwarka předsedovi spolku P. Crasemannovi, kde si Lichtwark otevřeně stěžuje na naprosté nepochopení jeho snažení. 123)

6.6) Společnost hamburských přátel umění (dále: Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde)

Roku 1893 byla z Lichtwarkovy iniciativy založena *Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Jednalo se o spolek aktivních zájemců o umění, též pravidelných posluchačů jeho přednášek. I zde se Lichtwark v menším, exkluzivním kruhu pokusil realizovat své vzdělávací ambice. Tato společnost si kladla za cíl: „*Probudit radost ze sbírání uměleckých děl a vážně pěstovat 'diletantství' v umění.*“ 124) V tomto smyslu doufal Lichtwark podpořit a prohloubit umělecké vzdělání v Hamburku, pozvednout vkus kupců, potenciálních sběratelů a mecenášů, kteří rozpoznají kvalitu a budou zpětně klást náročnější požadavky na umělce. V tom spočívá i hospodářský význam umění a diletantství: nejen pro domácí umělecký trh, nýbrž, poté co situace na domácí umělecké a uměleckořemeslné scéně

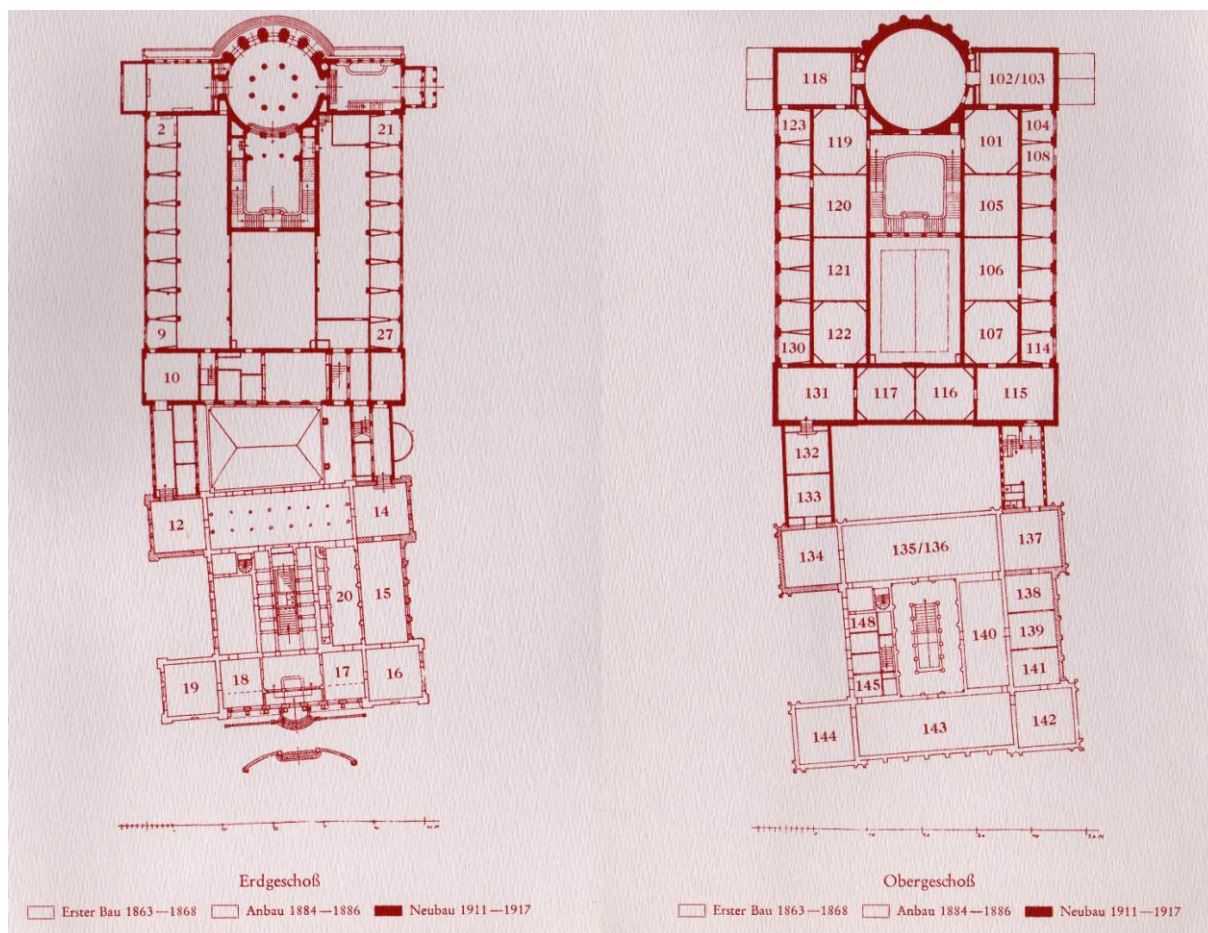
dosáhne určité úrovně, budou domácí umění a výrobky schopné konkurovat i mezinárodně.

Společnost čítala 100 členů, zvolen do ní mohl být každý, kdo v umělecké oblasti něco vykonával – jako tvořící umělec, jako sběratel nebo jako mecenáš. Jedním z prezidentů musela být vždy dáma. Ředitel Kunsthalle se prezidentem stát nemohl, ovšem musel být vždy členem kontrolní komise. Ročně (v letech 1895 – 1912) vydávala výroční knihu - *Jahrbuch Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*, s Lichtwarkovými literárními příspěvky. Práce jejích členů – uměleckých amatérů – řezby, akvarely, dřevoryty, knižní vazby apod. byly každoročně veřejně vystaveny s cílem poukázat na vážnost tohoto snažení. Tato společnost sledovala i veřejně prospěšné cíle, jako shromažďování kreseb staré hamburské architektury, jejíž formální řeč měla sloužit jako výchozí bod pro obnovení tehdejšího stavebního stylu.

Po úspěšném začátku a rozmachu okolo přelomu století, který Lichtwarka jen podpořil v jeho ideologii, však aktivity společnosti počaly stagnovat, což vedlo k jejímu konečnému rozpuštění roku 1912.

7) Rozšíření hamburské Kunsthalle za Lichtwarkova vedení

První hamburská Kunsthalle byla vystavěna berlínskými architekty Hermannem von der Hude a Georgem Theodorem Schirrmacherem v letech 1863 – 1869. Mezi roky 1883 a 1890 byla rozšířena a za Lichtwarkova vedení v letech 1889 – 1890 pozměněna v interiéru. Obr. 14)



Obr. 14) Půdorys přízemí Kunsthalle: Půdorys prvního patra
Původní stavba 1863 – 1868
Dostavba 1884 – 1886
Novostavba (silná linie) 1911 - 1917

Původní budova Kunsthalle sestávala z pravoúhlého půdorysu se dvěma rohovými pavilóny. V této dvouposchoďové budově se nacházely v přízemí vedle vestibulu a schodiště *Kupferstichkabinettu* čtyři výstavní prostory, v zadním traktu pak velký sloupový sál, v horním patře se nacházelo 10 sálů se stropním osvětlením a pět kabinetů. V letech 1884 – 1886 následovalo rozšíření budovy, které bylo však plánováno již při položení základů Kunsthalle, a nyní bylo nutné ho realizovat hlavně kvůli novému přírůstku – děl z *Nadace Schwabe*. Ovšem i po technické stránce Kunsthalle neodpovídala parametrům přicházejícího dvacátého století. Její rozšíření se týkalo pouze zadních rohových prostor a spojovacího traktu s pavilóny na straně ulice Glockengießerswals. 125) (viz též obr. 3,4)

Lichtwark byl pohonnou silou rozšiřujícího projektu, který přímo navazoval na jeho program a představy o struktuře sbírek. Pro něj spadalo i

architektonické pojetí a ztvárnění sbírek pod úlohu vedoucího či ředitele, v jeho případě hamburské Kunsthalle. 126)

7.1) Pojem uměleckého muzea v 19. století

Původní budova hamburské Kunsthalle vychází ještě z přímé tradice velkých veřejných muzeí 19. století. Šlo zde o jednotu a harmonii vystavených děl a stavby, která je obklopovala, včetně jejích dekorací, sochařských a malířských elementů a jejího reprezentativního působení. 127) Tento monumentální charakter muzea, známý ze střední Evropy, nesla hamburská Kunsthalle až do konce 19. století.

Stavební organismus tehdejšího uměleckého muzea zdůrazňoval především dva elementy. Výstavní sály, které musely zaručovat vystaveným dílům čestnou pozici a optimální osvětlení a, vzhledem ke stále rostoucímu počtu návštěvníků, umožnit publiku přímý náhled na exponáty. Vedle galerijních sálů pak vystupovaly do popředí tzv. muzejní dekorace, jak v architektonickém, tak v sochařském a malířském směru. Konkrétně se jednalo o vstupní haly, rotundy, apsidy, náročně vybavená schodiště, lodžie apod. 128) Příkladem v osvětlení sbírek byla mnichovská *Pinakotéka*, první ryze obrazové muzeum. Galerijní sály v horním patře byly osvětleny výlučně stropním světlem a menšími okny z vnější fasády. Tato kombinace dvou typů stropního osvětlení sálu a postranního osvětlení kabinetu se stala pro výstavbu muzeí tohoto druhu pravidlem. Generelní návrh pro umělecké muzeum však neexistoval. Vždy nakonec o vzhledu muzea rozhodoval charakter sbírky, osobnost stavebníka a stavitele, pozemek, velikost budovy a finanční možnosti. Nicméně velmi rozšířený byl návrh s centrálním schodištěm, okolo kterého se rozprostírají výstavní sály a kabinety, s vnitřním nebo vnějším dvorem, nebo z kterého vycházejí dvě křídla s řadami sálů. 129)

Na konci 19. století se muzejní architektura příliš nelišila od první poloviny století, avšak účel a ideologické zázemí těchto staveb ukazuje podstatný posun v myšlení. Muzeum již není chápáno ve své komplexitě jako pomník dějinám umění, nýbrž jako místo státní péče o umění, v jehož architektuře je dokumentována státní kompetence a moc. 130)

Lichtwark vycházel, jak je zřejmé z jeho spisů, z jiných premis. Pro něj bylo muzeum institucí, která je za pomoci uměleckých děl schopná působit především jako výchovné a vzdělávací místo, kde reprezentativní vystavení exponátů hrálo spíše podružnou roli. Jeho koncept upřednostňoval před

náročnou výzdobou fasády, prezentaci uměleckých děl z jejich naučné perspektivy a dostatek studijních a výučných prostor.

Lichtwark se vyslovil v mnoha článcích k všeobecným problémům současné architektury a k vybraným otázkám výstavby muzeí.

Pod titulem *Palastfenster und Flügeltür (Palácové okno a křídlové dveře)* byl roku 1899 publikován soubor článků a přednášek, ve kterých se Lichtwark přímo vyjadřuje k tématice stavebního umění. Zde se zabývá aspekty velkoměstské zástavby, obchodními a kancelářskými domy a tzv. monumentální architekturou. Do této kategorie spadají velké veřejné stavby 19. století, jako radnice, justiční a správní budovy, divadla, muzea a knihovny. Takové reprezentační stavby byly určeny veřejnému prospěchu a zároveň měly svědčit o organizační schopnosti a vitalitě státu. 131)

Podobně jako v ostatních spisech, sleduje Lichtwark ve svých textech věnovaných architektuře vzdělávací cíl, který se snaží prosadit za pomoci systematicky řazených vědeckých poznatků. V esejistické formě se pak věnuje pozorování detailů. A konečně formuluje základní předpoklady architektury, směrodatné jak pro stavitele, tak pro objednavatele.

K současné architektuře se však staví kriticky a srovnává ji přímo s tehdejšími vývojem malby a plastiky. 132) Příčinu tohoto stavu vidí v situaci na akademiích a vysokém technickém učení. Zde se vyučuje pouze architektura „an sich“, antika, gotika, renesance atd. Jako resultát se pak objevuje diktát fasády, která je též realizována „an sich“, o sobě, bez vztahu k půdorysu a bez stavební fantazie.

Německá architektura se podle jeho názoru uchyluje k akademismu a romantice. Romantické pojetí charakterizuje Lichtwark následujícím způsobem, jako architekturu, jejíž jádro „*se vymyká do sebe uzavřené kubické jednotě [...] a pokouší se skrze přídavné stavební díly působit malebně*“. 133) Lichtwark se vyslovuje pro „*udržení rozměrů*“, jako základního předpokladu pro dosažení „*monumentálnosti, která přísluší jak chatrčím, tak palácům*“. 134)

Veřejným i soukromým stavbám vyčítá „*akademickou bezmyslenkovitost*“. Především u měšťanských staveb kritizoval jejich přejímání šlechtických manýr, konkrétně přebírání italských palácových schémat na fasádách a částečně i v půdorysech. Lichtwark vycházel z vnitřních prostor, pro které není zásadní fasáda či styl stavby, nýbrž interní potřeby tvarování a osvětlení. Ty jsou rozhodující při volbě staveb, teprve potom lze zhotovit půdorys, jelikož „*dům nesestává pouze z dutin a fasády, nýbrž se jedná o organismus se specifickými potřebami, který by se měl rozvíjet od vnitřku k vnějšku*“. 135)

Formální řeč vnější architektury se měla především u obytné zástavby opírat o tradiční stavební styl a přizpůsobit se klimatickým podmínkám, jakož i místnímu stavebnímu materiálu.

U veřejných staveb pokládal Lichtwark, co se týče typu a účelnosti, za rozhodující záměry stavitele. 136) Lichtwark označuje takovouto architekturu jako „*sachliche Architektur*“, tedy věcnou, svému prvotnímu účelu podřízenou formaci. 137) Vzorem mu zde byl berlínský obchodní dům Wertheim architekta Alfreda Messela, se svou pilířovitou fasádou a velkorysími okny, postavený v letech 1896 – 1904 a inspirovaný severoamerickou chicagskou školou, jmenovitě strohými výškovými stavbami Louise Sullivana. 138) Se současnou architekturou, která je vyučována na akademiích, se však podle Lichtwarka děje pravý opak.

„... dnešní generace je na akademiích pouze zahlcená formami a formulemi a nikdy se nenaučila představit si jednotlivé životní etapy, kterým má sloužit. To základní se nenaučila cítit, totiž to, že stavba je jen obalem pro životní proces jednoduchého či složitějšího druhu a musí se mu přizpůsobit, jako se šaty přizpůsobují tělu. Dnes je praktikován opak, život se má přizpůsobovat stavbě, svému obalu.“ 139)

Dále pak Lichtwark kritizuje nedostatečné architektonické znalosti příslušných státních úředníků, kteří rozhodují o stavební otázce. Pro budoucí objednávky ve státním měřítku pak požaduje lepší spolupráci mezi architektem a stavitelem. Věcná, účelná stavba může podle něj vzniknout pouze z takovéto kooperace.

Lichtwarkovy myšlenky a požadavky k praktickým stavbám cirkulovaly vesměs okolo problémů půdorysu a osvětlení, a ne okolo stavebního slohu, či nových výrazových forem. Sám byl přesvědčen o tom, že stavba, která je vystavena účelně, v patřičné formě, je garancí pro kvalitu. 140)

Všeobecně Lichtwark podporoval akademický historismus, avšak ne v jeho dosavadní domorodé formě, nýbrž ve formě překonání nadvlády historizujících fasád. K tomu, aby bylo „stavěno věcně“, je zapotřebí vycházet z vnitřního organismu staveb a nechat ho působit i vně. 141)

Lichtwarkovy snahy se orientovaly, jakož i v ostatních jím preferovaných oblastech, na zcela určitou společenskou vrstvu, od měšťanské elity ještě výše. Příslušníci těchto vrstev byli pro něj, jako nositelé společenského vkusu, výchozí bázi. Podobně jako ve výtvarném umění a uměleckém řemeslu, si od jejich osvětové a výchovné iniciativy, sliboval pozitivní vliv při obnově

stavebního umění. I zde apeloval nejen na reformované akademické vzdělání architekta, nýbrž i na cit a potřeby stavebníka. 142)

I při návrzích na novostavbu Kunsthalle zasahoval Lichtwak z pozice ředitele muzea do diskuse a snažil se prosadit svá pravidla.

7.2) Lichtwarkovo pojetí muzejní architektury

K muzejní stavbě se Lichtwark obšírně vyjadřuje roku 1903 na kongresu věnovaném tématu „Museum jako místo výchovy lidu“, organizované v *Zentralstelle für Arbeitwohlfahrtseinrichtungen*. Ve svém projevu se obšírněji opírá o svůj pojem muzea jako „Bildungsstätte“, tedy místa vzdělávání. 143) Zpočátku zde líčí situaci od vzniku prvních veřejných uměleckých muzeí v 19. století a dospívá k závěru, že ani muzejní architektura nezůstala ušetřena všeobecného úpadku, postihujícího stavební umění tohoto období. V protikladu k dřívějším klasicistním stavbám Otto Klenzeho či Friedricha Schinkela, jsou v jeho očích současné stavby regresivní, což souvisí v neposlední řadě s přeceněním fasád. Pochybená vnější struktura má podle Lichtwarka silný vliv i na stále ještě bující iracionální vnitřní výstavbu. Zde udává konkrétní příklad nedostatečného denního osvětlení interiérů, jako důsledek nápodoby fasád v manýře italské renesance s jejími úzkými okny.

Lichtwark se naproti tomu vyslovoval pro okna, jejichž rozměry se řídí podle prostor, které mají osvětlovat. 144)

Dále pak kritizoval běžně přijímaná půdorysná schémata. Schodiště, foyer a haly zabírají vzhledem k celkovému objemu staveb příliš mnoho místa a to jen z reprezentačních, pro Lichtwarka tedy irrelevantních důvodů. Namísto velké haly v přízemí, tak jak byla přijímána po vzoru Schinkelova *Altes Museum* v Berlíně, vhodné sice pro skulpturální prezentaci, ovšem pro malbu a umělecké řemeslo nepoužitelné, zvažuje Lichtwark využití daného prostoru pro čítárnu, studovnu a přednáškové sály, které pokládal za nezbytné pro moderní fungující muzeum.

Jeho další kritika tehdejších muzeí se týkala i výstavních prostor, jež jsou podle něj špatně organizované, jejich uzavřené působení je narušováno ve prospěch velkolepé perspektivy axiálně široce otevřenými dveřmi. To má negativní vliv na osvětlení plochy a i na recepci návštěvníka, který zde nenachází patřičný klid.

Lichtwark spatřoval ideální podmínky pro stavbu muzea v jednoduchém půdorysu, bez rizalitů a výklenků, kde se fasáda řídí podle vnitřní organizace budovy a nárys zvažuje nejlepší světelné podmínky při co možná největší

zděné ploše. Výstavní prostory pak měly být přístupné pouze z jedné chodby, bez vzájemného propojení, což mělo návštěvníkovi zaručovat lepší pohyblivost a klid při pozorování děl.

Svoje návrhy zdůvodňuje v následujícím resumé: „*Dokud muzea sloužila jako zásobník, byly jejich půdorysné možnosti omezené. Teprve tehdy, když se veřejné sbírky započaly otevírat i učebním a vzdělávacím cílům, rozvíjí se i nová forma půdorysu, která odpovídá těmto životním potřebám.*“ 145)

I tyto zásady se snažil uplatnit při plánování novostavby své Kunsthalle.

7.3) Chronologie novostavby hamburské Kunsthalle

Rozšíření Kunsthalle plánoval Lichtwark již od roku 1902, kdy se o tomto počínu konkrétně zmiňuje v dopisech komisní radě. 146) Avšak teprve roku 1905 se správní komise začala vážně zabývat přestavbou a rozšířením budovy Kunsthalle a též vyhledávat Lichtwarkovy návrhy a podněty. On sám se začal okamžitě věnovat tomuto problému. Zpočátku si předsevzal spolupracovat s vhodným architektem, zde měl na mysli Alberta Erbeho, v Hamburku a okolí plodného architekta, především v oblasti veřejných staveb. Z jeho skic pro Kunsthalle se však zachoval pouze plán polohy. Pro vnitřní zařízení se Lichtwark pokoušel získat architekta a designéra Petera Behrense, představitele věcné architektury a průkopníka průmyslového designu. 147)

Z podnětu komise vyhotovil Lichtwark roku 1906 pamětní listinu věnovanou senátu, v níž poukazuje na význam hamburské sbírky, které náleží větší prostor, přičemž zde již uvádí potenciální stavební program a stavební místo.

Senát sice shledal rozšíření Kunsthalle jako naprostou nutnost, ovšem přikláněl se k alternativnímu návrhu, z pera stavebního ředitele Carla Johanna Zimmermanna, který již provedl první rozšíření původní stavby. Lichtwark však s jeho návrhy nemohl souhlasit 148) a v konečné schvalovací fázi se proti němu nakonec prosadil. Jeho návrh, vyhotovený společně s architektem Albertem Erbem, čerpal ze studijních cest po evropských muzeích, které uskutečnil v druhé polovině roku 1907. První konkrétní návrh reformované Kunsthalle pochází z prosince 1907, další pak, mapující již třetí vývojový stupeň, z jara roku 1908.

V červnu roku 1908 se Lichtwarkovi, po sporech s C. J. Zimmermannem, po komisním řízení podařilo prosadit místo pro novou Kunsthalle za starou budovou. I další sporný bod, styl stavby, Lichtwark posléze prosadil. Zde mu šlo o novostavbu, která se stylisticky odlišuje od stavby původní. Architekt

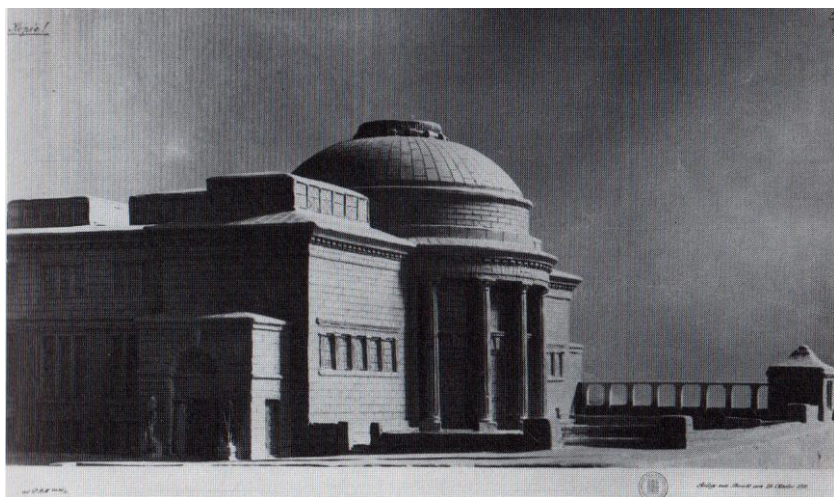
Erbe navrhl v tomto směru plány, které byly předloženy komisi a kladně ohodnoceny, s tím, že stavba byla nadále odložena.

V létě roku 1909, poté co Lichtwark a Erbe rozpracovali návrhy a obohatili je o další detaily, tedy čtvrtý vývojový stupeň, byly pak tyto senátem oficiálně přijaty a stavba nové Kunsthalle byla schválena.

Mezitím vystřídal v úřadě stavebního ředitele C. J. Zimmermanna Fritz Schumacher (149), který se zasadil o návrhy Lichtwarka a Erbeho. Přes tato pozitiva se roku 1909 vyslovila občanská iniciativa proti plánovanému místu stavby a navíc požadovala nové vypsaní architektonické soutěže.

Zde se architekt Erbe cítil být pod nátlakem, a proto přepracoval ještě jednou svou verzi výstavby nové Kunsthalle, kdy přizpůsobil stavební styl žádanému vkusu a bral v potaz i další požadavky, jako např. *Kunstverein*, který žádal o výstavní plochu v nové stavbě.

Senát a občanský sněm schválili v červnu 1911 návrh novostavby s plánovanými změnami, tímto byl tento projekt jednomyslně uveden do stavební fáze, v říjnu 1911 bylo podle pátého vývojového stupně započato s rozšířením Kunsthalle. Obr. 15)

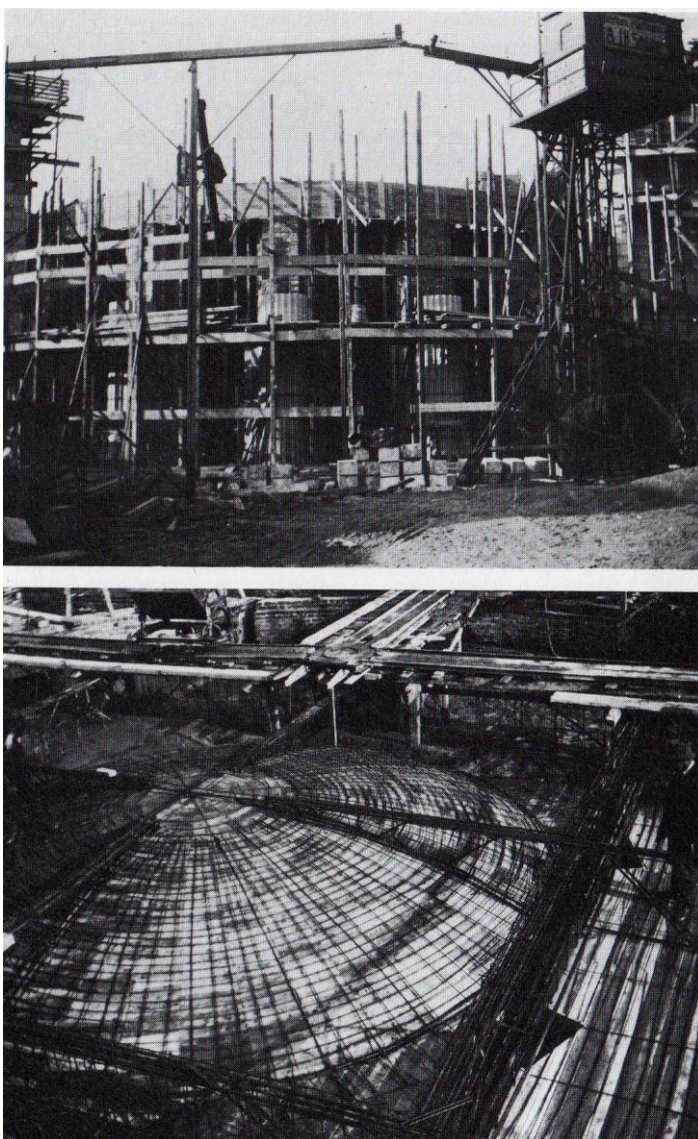


Obr. 15) Model prvního návrhu pro stavbu nové Kunsthalle, 1911

Architekt Erbe byl v této době povolán do Essenu, stavba se pak rozvíjela pod hlavním vedením stavebního ředitele F. Schumachera.

Roku 1912, po vícero základních přepracováních, vývojový stupeň šest, bylo konečně započato se stavbou základů.

Stavba byla dokončena až po Lichtwarkově smrti roku 1914, za její vnitřní rozvržení, o němž Lichtwark nezanechal žádné konkrétní údaje, byli zodpovědní Fritz Schumacher i Lichtwarkův následník Gustav Pauli. Obr. 16)



Obr. 16) Stavební práce na rotundě, pravděpodobně 1912

Původní Lichtwarkovy plány s nákladným vnitřním zařízením nepřicházely zprvu, již z důvodů napjaté hospodářsko-politické situace v úvahu. Sál s kupolí a přednáškový sál nebylo možné financovat. A též Lichtwarkem plánovaný skulpturální pavilón bylo nutné zjednodušit.

Během první světové války se stavba posunula až do roku 1919, teprve v tomto roce byly otevřeny vstupní prostory, hlavní schodiště a první patro, až ke kupoli, roku 1921 bylo pak dokončeno přízemí. 150)

7.4) Lichtwarkova role v plánování novostavby Kunsthalle

Ve svých spisech se Lichtwark jednoznačně vyjadřuje k aktivní kooperaci mezi umělci a architekty, jako k prvotnímu předpokladu úspěšné realizace projektu. 151) Co se týče architektů, byl Lichtwark toho názoru, že je jejich teoreticky orientované akademické vzdělání omezuje v představivosti a ve schopnosti smysluplně řešit stavební problémy vázané na osobité účely stavby. Tak specifická stavba jako umělecké muzeum proto vyžaduje přímou spolupráci architektů s ředitelem a vedením muzea.

Při stavbě nové Kunsthalle se Lichtwark pokusil přisvojit si vedoucí roli, již tím, že si sám vyhledal architekta. Zde se mu jevil Albert Erbe jako ideální partner. Během roku 1907 se rozvinula mezi ředitelem a architektem plodná korespondence, podle které lze rekonstruovat jednotlivé plánovací fáze. 152) Lichtwark do ní přispíval svými myšlenkami, návrhy, nápady, a Erbe je pak postupně po dalších diskusích s Lichtwarkem zařazoval do stavebního plánu. Z tónu těchto dopisů však lze jasně vyrozumět, že Lichtwarkovi připadl v projekční fázi kreativní part, který pak Erbe uváděl do stavebních plánů.

Původní budova Kunsthalle se rozprostírala na Alsterhöhe (mezi Alsterbecken a hlavním nádražím), na bývalém náspu, upraveném do podoby parku. V případě nové Kunsthalle se jednalo o správní komisí definované „rozšíření“ výstavních prostor, tudíž se místo pro ni zvolené muselo nacházet v bezprostřední blízkosti původní budovy, či na ni navazovat. Podobně se k volbě místa vyslovil i Lichtwark, přičemž se mu zdála nejvhodnější zadní strana, na kterou bylo možné navázat, aniž by bylo nutné napodobovat či kopírovat formální řeč původní stavby. 153)

Senát však tento návrh zpočátku z estetických důvodů a později z praktických důvodů zamítl. S odůvodněním, že v případě zadní výstavby Kunsthalle by bylo znemožněno v budoucnu rozšířit hlavní nádraží. 154) Zpráva Kunsthalle v čele s Lichtwarkem protestovala proti tomuto předčasnému rozhodnutí, nejen z ekonomických, nýbrž i z ideologických důvodů. Výstavba nové Kunsthalle na jiném, ne v bezprostřední blízkosti se nacházejícím místě, by byla spojena nejen s enormními finančními náklady, nýbrž by narušila i kulturní a duchovní klima.

I přes tuto pádnou argumentaci, se proti projektu vzepjaly hlasy z řad měšťanů, podníceny opozičními návrhy v soutěži k padesátému výročí *Architekten- und Ingenieurverein zu Hamburg*. Zde se jednalo o nezávaznou prezentaci názorů a myšlenek k výstavbě vlastní výstavní budovy. Soutěž, do které bylo přijato 18 návrhů, nebyla chápána jako přímá konkurence pro další plány Kunsthalle, spíše měla podnítit a inspirovat. 155)

K těmto hlasům se roku 1910 přidává *Königlich Preußische Eisenbahndirektion Altona* (železniční dráhy byly v Hamburku řízeny pruskou správou), jejíž ředitelství si kladlo nárok na pozemek, Lichtwarkem navržený pro novou Kunsthalle. Železniční společnost však nepředložila konkrétní plány využití pozemku pro dráhy. Senát se v červenci roku 1910 rozhodl z několika důvodů nevyhovět požadavkům Altony. Hlavní argumentací pak bylo prestižní centrální místo, vhodné spíše pro rozšíření muzea, než pro vedení železnice, která již z estetických důvodů „znečišťuje“ prostředí. 156) Tento argument byl pádný a ve veřejném hlasování se většina vyslovila pro návrh Lichtwarka a jeho architekta.

Volba místa za dosavadní Kunsthalle vyplynula z těchto úvah: bezprostřední blízkost staré a nové budovy je zárukou jednotnosti sbírky, stavební náklady budou nižší než v případě novostavby na jiném místě, muzeum nacházející se centrálně, nedaleko hlavního nádraží, bude nadále lehce dosažitelně pro publikum. Zadní strana Kunsthalle vyhrazena pro novostavbu, pro ni dovoluje použít vlastní formální řeč, aniž by bylo narušeno architektonické tvarosloví původní budovy.

Lichtwark podnikl s architektem A. Erbem roku 1907 dvě cesty, s cílem prostudovat osvětlení galerijních prostor evropských muzeí. Nové poznatky pak měly být využity při plánování nových prostor Kunsthalle. Lichtwark přikládal velký důraz na bezprostřední náhled a úsudek o daném problému. Proto také inicioval tyto cesty. 157)

Již v pamětní listině roku 1906 se Lichtwark vyslovil k otázce osvětlení, přičemž doporučil před započítím stavby prostudovat, nejlépe přímou formou studijních cest, nové možnosti a zdroje. Zde se orientoval především na Anglii. 158)

Otázka osvětlení byla pro Lichtwarka jedním z hlavních problémů nové stavby. Zásadně pro Kunsthalle odmítal elektrické osvětlení. V tuto dobu se nacházelo ještě ve vývojové fázi a Lichtwark se obával škod na vystavených objektech. 159) Jeho hlavní argumenty byly: Nebezpečí požáru, které se s elektrickou instalací jen zvětšuje, ohrožení děl umělým osvětlením podobně jako slunečním světlem, iluzorní recepcie, v důsledku umělým světlem pozměněných barev.

Osvětlovací systém v původní budově Kunsthalle Lichtwarkovi nemohl posloužit. Přestože byl těsně před jeho nástupem do funkce ředitele renovován, zdál se mu nedostatečným. Pro optimální využití výstavní plochy v sálech s vrchním světlem bylo nutné zajistit patřičné osvětlení bez zrcadlení a slepých efektů, závisející na velikosti a výšce výstavního sálu a plochy proskleného zastřešení. 160)

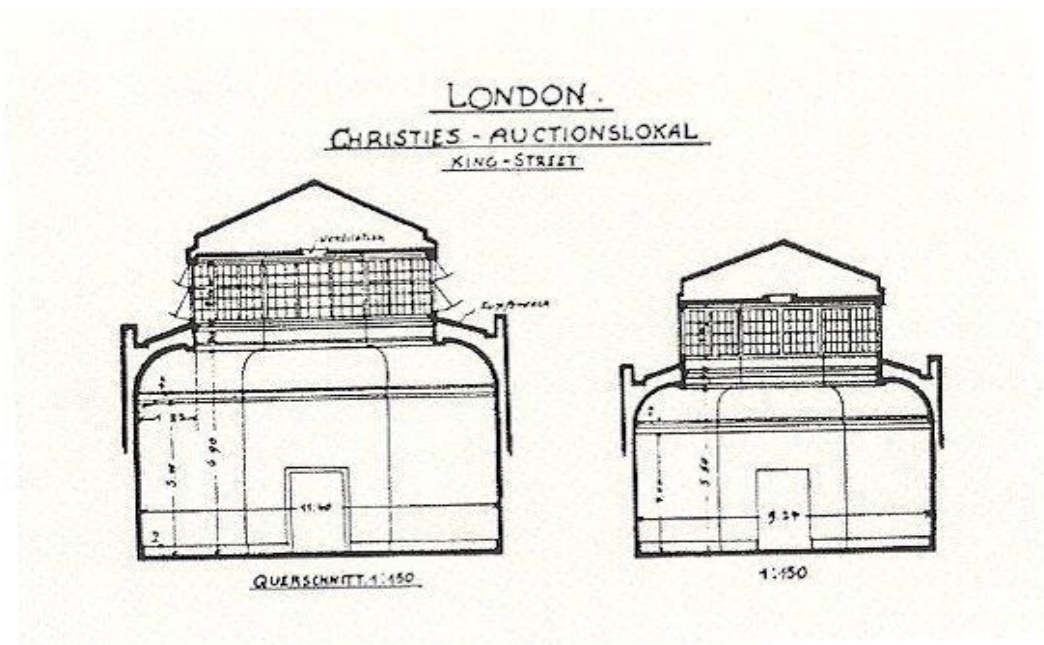
Lichtwarkovy a Erbeho studijní cesty roku 1907 vedly do západních a východních německých muzeí, avšak i do Belgie, Anglie a Paříže. V předloženém resumé z cest Lichtwark a Erbe hodnotí spíše negativně německá muzejní zařízení. Konstrukce *Alte Pinakothek* v Mnichově, která by snad jediná měla sloužit za vzor, však bohužel nebyla využita v žádném z jiných muzeí. Tato stavba měla výhodu v tom, že denní světlo přicházelo do klenutých výstavních sálů z dostatečné výšky, takže ani tomu, kdo stál uprostřed, pozorujíc obrazy na stěnách, nepadalo do očí přímé světlo. Nevýhodu však měla v tom, že nepropouštěla dostatek světla, spíše jak Lichtwark poznamenává, nesla charakter „sklepního osvětlení“. Hamburská Kunsthalle však nevlastnila tak vysoké sály, již z toho důvodu, že neměla obrazy takového formátu jako Mnichov s malbou Rubense a jemu podobných. Mnichovský systém zde tedy nepřicházel v úvahu. 161) U pozdějších sálů s vrchním osvětlením, nižšími stěnami a plochým stropem přímé světlo pozorovatele spíše rušilo, časté byly i zrcadlové efekty na ploše obrazů. 162) Lichtwark si stěžuje na nedostatky systému dvojitého prosklení:

„Nepřirozené a škodlivé působení vrchního světla na recepci děl je již dlouho známo: žádný obraz nevznikl za těchto podmínek [...] Pastózní obraz, malovaný z postranního světla, působí roztržtěně v důsledku různorodě dopadajícího světla, způsobeného vrchním osvětlením.“ 163)

V Německu pak nenašel Lichtwark, ostře kritizující vrchní osvětlení, až na jednu výjimku 164), adekvátní vzor pro svou Kunsthalle.

Již z tohoto důvodu hledá dále a cestuje s A. Erbem do Anglie. Při studiu tamějších galerií nacházejí mnoho variací ve využití sálů s vrchním osvětlením, kdy několik z nich se jeví jako přijatelné, ba žádoucí pro stavbu hamburské Kunsthalle.

Typ *Dachlaterne* byl Lichtwarkem definovaný jako stavební nástavec s kolmo nebo šikmo položenými okny a světlo nepropouštějícím zastřešením. Na tomto principu byl již vystavěn sál *Royal Academy* v londýnském *Somerset House* z roku 1787, jehož pravoúhlý nástavec s okenními lunetami, poskytoval, podle Lichtwarka, nejlepší osvětlení. Podobný osvětlovací princip byl dále použit v aukční síni *Christie* s r. 1828. Obr. 17)



Obr. 17) Skica k Dachlaterne aukčního sálu Christie´s v Londýně roku 1907

Těž starší prostory berlínské *Nationalgalerie* byly takto konstruovány. Lichtwark shrnuje poznatky z této cesty do následujícího resumé:

„...Klady tohoto principu spočívají zprvu v optimálním osvětlení všech stěn. Co se týče kvality, přibližuje se 'Dachlaterne' bočnímu osvětlení, ve kterém jsou obrazy téměř bez výjimky malovány a které se mnohem více blíží přirozenému světlu v plenéru, než vrchní světlo prostupující plochým stropem. Vedle těchto estetických předností kvality a plnosti světla přichází i přednost jednoduššího obhospodařování.“ (165)

Zde má na mysli jednodušší čištění a ochranu proti přímému slunečnímu záření i nečas.

Jako typ *Kastenlicht* označil Lichtwark vrchní osvětlení na plochém, příčnými trámy rozděleném stropě, zastřešeném sedlovou střechou, které se nacházelo např. ve velkých, podlouhlých sálech *British Museum*. Lichtwark a Erbe se vyjádřili kladně o tomto typu ve srovnání s běžným stropním osvětlením:

„...tato konstrukce v sobě nese něco přirozeného, samozřejmého [...] Na rozdíl od plošně rozvrženého vrchního světla zde stěna za stěnou vyvolává skrze početné příčné trámy dojem organického a statického spojení.“ (166)

Pod pojmem *Kuppellicht* chápal Lichtwark zastřešení kupolí s žebrovím nad pravoúhlým půdorysem, tak jak se nacházelo v rohových sálech londýnské *Tate Gallery*. Pro něj byl tento světelný zdroj rovnoměrně rozdělený a dostatečný. 167)

Lichtwarkovi se cesta do Anglie jevila jako potvrzení jeho předchozích teoretických tezí, v nichž shledává ploché vrchní světlo nesmyslem, a navrhuje dále pokračovat a rozvinout princip *Dachlaterne*, především ku prospěchu bočního osvětlení. Zde upozorňoval na hlavní sál hamburské burzy, vystavené v letech 1839 – 1841, osvětlené vysoce posazeným bočním světlem. Všeobecně se pak pokoušel prosadit stavební formu v nordické, Hamburku blízké tradici.

Další otázky, které měly být na jeho cestě zodpovězeny, se týkaly výměry a osvětlení menších kabinetů. Ve své řeči na kongresu k tématu muzejních staveb roku 1903 již vylíčil své ideální pojetí: široká, vysoká okna, vysoké parapety. Bohužel tento návrh ve většině případů neodpovídal realitě, jelikož se okenní profil zpravidla orientoval podle schématu fasády. Lichtwark nakonec nachází pouze jediný použitelný příklad v jednom z kabinetů mnichovské *Neue Pinakothek*, s okny protaženými po celé délce stěn.

Studijní cesty Lichtwarka jen utvrdily v názorech, které již zastával na kongresu roku 1903: půdorys muzeí musí zůstat v jednotném bloku, sály nesmí být příliš velké, dveře nesmí stát ve střední ose a nesmí být příliš široké, v opačném případě hrozí iluminační deficit. Naproti tomu se jeví občasná formální a stylová změna sálů navýsost žádoucí.

Lichtwarkova pamětní listina z 1. 5. 1906 měla ve svých návrzích senátu sloužit jako první orientační pomůcka při koncepci nové Kunsthalle. Informovala o základních funkcích a významu galerie a *Kupferstichkabinettu*, měla poukázat na patřičnou prezentaci děl, avšak i výchovnou úlohu institutu. Dále měla informovat o představách o místě novostavby, jejím objemu, nákladech, organizaci, výměru a osvětlení prostor. Konkrétně se jednalo o rozšíření pro stálé sbírky. Požadovány byly výstavní prostory s vrchním světlem a kabinety s dostatečným postranním osvětlením, oddělení grafiky, učební a studijní prostory, restaurátorské dílny, ateliéry a správní prostory. Čítárna a vlastní výstavní interiér *Kupferstichkabinettu* měly být od sebe odděleny a přizpůsobeny stále stoupajícímu počtu návštěvníků a prodloužené otevírací době. K velikosti výstavních sálů se Lichtwark vyjadřuje takto:

„Především je nutné vyhnout se velkým sálům, tak jak jsou konstruované ve staré budově. Pouze některé z velkoformátových obrazů zde skutečně působí, vše ostatní,

s menším rozměrem, se hned zdá malé a bezvýznamné, a zkušenost potvrzuje, že návštěvník instinktivně projde okolo dlouhé zdi s obrazy, aniž by se blíže ponořil do jejich recepcí, neboť ho zmáhá přítomný dojem masy.“ 168)

Lichtwarkovy návrhy byly dále prodiskutovány, avšak ne přímo schváleny. Stavební komise se snažila svými vlastními návrhy bezprostředně navázat na architektonické rozdělení Kunsthalle z roku 1860. S tímto rozhodnutím nemohl Lichtwark souhlasit, právě v době, kdy rozvíjí zcela nový pojem výstavních prostor jejich osvětlení a prezentace. Roku 1907 nakonec Lichtwark prosadil svůj a Erbeho návrh, i proti plánům stavební komise. Stavba nové Kunsthalle měla být zahájena v bezprostřední blízkosti, tudíž za mateřskou budovou. 169) Její koncept a plánování však neprobíhaly hladce, architektonický návrh byl několikrát přepracován, než dosáhl žádané formy. S návrhy Erbeho byl Lichtwark spokojen jen z části. Oponoval mu v detailech i v rozhodujících bodech jako byly kompozice fasády, zastřešení, kde chtěl prosadit jím preferované světlo *Laternenlicht*, vrhané konstrukcí *Dachlaterne*, dále v rozvržení sálů, zde především v jím upřednostňovaném *Ehrensaal*, chápaném jako portrétní galerie, jako pandán ke *Kaisersaal* ve staré budově Kunsthalle. Zde Lichtwark z ryze emotivních důvodů, namísto klasického obdélníkového půdorysu, který vyvolává pocit „*stísněnosti a neklidu*“ 170), navrhuje elipsu. Tento sál však měl sloužit i reprezentativním účelům, již z tohoto důvodu se musel odlišovat od běžných výstavních prostor. Proto se Lichtwark vyslovil pro zastřešení s kupolí, sloupořadí, v obkladu stěn užití ušlechtilých materiálů, jako mramoru, a pro pozlacený bronz na hlavicích sloupů. Požadované sloupořadí pak již definitivně vyloučilo funkci sálu jako výstavního prostoru. Tento sál, později nazvaný *Skulpturensaal*, vhodný nejvýše pro prezentaci skulptur, byl vyhrazen recepčním, slavnostem a reprezentativním účelům.

Toto okázalé pojetí *Skulpturensaal* ostře kontrastuje s utilizačním plánováním nové Kunsthalle a současně je výpovědí o Lichtwarkově pohledu na danou situaci, který se nemohl plně odvrátit od tradičních, muzejních schémat. 171)

V dubnu roku 1908 předložil A. Erbe stavební komisi a senátu svůj první, oficiální návrh na stavbu nové Kunsthalle. On i Lichtwark ho chápali jako předběžný plán, jehož rozpočet se pohyboval kolem M 2 000 000.

Vstup do budovy se nacházel z praktických důvodů na východní straně, přímo naproti nádraží, což mělo zjednodušit návštěvníkům přístup do Kunsthalle. Budova měla sestávat ze sklepení, přízemí s oválnou halou sloužící jako vstup a vestibul, ve zvýšené poloze pak následovala čítárna a na zadní straně menší

přednáškový sál. Na severní straně se nacházelo oddělení grafiky a na jižní straně fotografická sbírka a knihovna, kterým Lichtwark přikládal obzvláštní význam. Schodiště do prvního podlaží vede zprvu do mezipatra a dále se rozbíhá po dvou stranách do klenutého předsálí a odtud do *Skulpturensaal*, se dvanácti sloupy podpírající prosklenou kupoli. Skrze sály prvního patra se stropním osvětlením a kabinety s mnohem nižším stropem a s postranním světlem vedly dva ochozy, vnitřní a vnější. Dveřní spojnice pak návštěvníkovi umožňovaly jeho procházku sbírkou po libosti ukončit nebo prodloužit. V přemostění mezi starou a novou budovou se nacházely sály s trapézovým půdorysem a stropním osvětlením. Druhé patro sestávalo především ze studijních prostor.

Do tohoto návrhu byly ve většině zakomponovány Erbeho a Lichtwarkovy zkušenosti z cest roku 1907. Jednalo se především o rozměry sálů s vrchním osvětlením, které neměly být příliš rozlehlé, o snížené stropy u postranních kabinetů a o užití osvětlovacího aparátu, hlavně *Laternenlicht* a *Kastenlicht*.

Lichtwark byl několikrát donucen svůj a Erbeho návrh obhajovat, proti opozici stavební komise. Dva přednáškové sály, příliš velká čítárna a vstupní hala byly kritizovány. Lichtwark se v červnu roku 1908 vyslovil k této kritice: celý areál nové Kunsthalle byl plánován v této šíři, již z důvodů plnohodnotného využití příslušného pozemku. Na první pohled předimenzovaná vstupní hala a schodiště slouží k tomu, aby se publikum mohlo volně pohybovat, před tím než vstoupí do proporčně relativně malých výstavních prostor. Čítárna pak musí být nutně větší, aby bylo možné na širokých stolech rozprostřít a studovat mědirytiny a jiné grafické materiály. 172)

Přednáškové sály jsou taktéž nezbytností. Lichtwark vychází z faktu, že sál o 500 místech bude lehce zaplněn. Již jeho přednášek se zúčastnilo i přes 400 posluchačů. Druhý, menší přednáškový sál měl sloužit bezprostřednímu výkladu aktuálních výstav a na nich zastoupených umělců a děl.

Návrh z dubna roku 1908 byl posouzen komisí složenou ze členů stavební deputace a zprávy Kunsthalle a víceméně schválen. Sporná se jevila být jen fasáda, kdy se komise vyslovila již z estetických důvodů (nová budova měla mít jiné tvarování oken, jinou výšku stropů) pro nové tvarosloví, které by neohrožovalo „uměleckou autonomii“ staré budovy.

Erbe reagoval na tento argument obratem a předložil nákres a skici fasády z červeného tesaného kamene, výrazné v protikladech, se svislým členěním kupole a vodorovným členěním bočních stěn. 173) Jemné rizality a zdrženlivý dekor odpovídal Lichtwarkovým představám o fasádě jako vnějšího výrazu vnitřní struktury. Erbe se ve zprávě pro komisi vyjadřuje k podobě budovy:

„*Stavba jako celek usiluje o napojení na starou budovu Kunsthalle při zachování umělecké svébytnosti, a to právě u vytváření fasády.*“ 174) Je možné se domnívat, že Erbeho výklad byl již od počátků diskutován s Lichtwarkem, kterému šlo o prosazení koexistence dvou, po estetické stránce odlišných a na sobě nezávislých, budov, kdy každá z nich reprezentativně zastupuje dobu svého vzniku. Důležité nebylo tedy jednotné působení, spíše seskupení dvou charakteristických staveb, byť v harmonických formách.

V prosinci roku 1908 senát principiálně schválil tento projekt, ovšem předeslal další poradní řízení do srpna roku 1909. V tomto mezidobí se Lichtwark pokusil modifikovat ještě řadu detailů, které však z velké části nebyly akceptovány, především z praktických důvodů. 175)

V srpnu roku 1909 byl senátu předložen v pořadí již čtvrtý návrh s následujícími změnami ve stavebním organismu. Vstup se přesunul ze střední osy východní fasády do jižní podlouhlé části. Hlavní změny nastávaly právě na východní fasádě, prodloužením proporcí oken v tamburu kopule. Současně byla podtržena vertikální osa redukcí počtu pilastrů ve středu fasády ze šesti na čtyři. Na Lichtwarkovo přání byl umocněn *Laternenlicht*, hlavní zdroj vrchního osvětlení, nyní korespondující s tvarem kupole. 176)

Lichtwark si nepřál pro vnější vzhled stavby plastickou výzdobu, zde měla promlouvat nová architektura, která neměla být konkurencí staré, bohatě vyzdobené budově.

U vnitřku budovy proběhly některé změny v podsklepení a suterénu, kam měla být umístěna studijní sbírka. Z klimatických důvodů shledával Lichtwark nezbytné zádveří před vstupem do Kunsthalle, které však neharmonizovalo s východní fasádou a monumentálním vestibulem. Proto Lichtwark navrhl posunout hlavní vstup na jižní stranu, a před východní fasádou vytvořit skulpturální dvůr. 177)

Podstatné změny v této plánovací fázi tedy spočívaly ve zřetelném zjednodušení vnějšku stavby, zvýšení kupole, návrhu dvora před východní stranou a s ním spojeným přesunem vstupu do Kunsthalle. Uvnitř to pak bylo zmenšení vestibulu s cílem dosáhnout pravidelného půdorysu v horním patře. Díky tomuto opatření se zprostornila i čítárna. Jednotné mělo být i vrchní osvětlení horních sálů.

Senát tento návrh schválil a předal ho v říjnu roku 1909 k potvrzení občanské správě, která však v několika bodech s návrhem nesouhlasila. Spojení mezi dvěma budovami by mělo vycházet z harmonického propojení dvou rozdílných stavebních stylů, poloha a velikost šaten směrem k posluchárně by se vzhledem k potřebám návštěvníků měla přehodnotit; i na

jižní straně byl požadován vstupní arkýř, příbuzný rizalitu na straně východní. 178)

V červnu roku 1911 byl čtvrtý návrh, zahrnující nyní změny středního traktu, schválen, ovšem s jednou podmínkou: hamburskému *Kunstverein* měly být v novostavbě vyhrazeny určité prostory k výstavním účelům. Přesto, že mezi oběma institucemi, *Kunstverein* a *Kunsthalle*, v této době nevládlo příměří, přistoupil *Lichtwark* na tuto podmínku a spolu s *Erbem* predisponoval k tomuto účelu přízemí. 179) Oddělení grafiky bylo redukováno natolik, že na severní a východní ose mohly vzniknout kabiny a menší sál.

V prvním patře se oválný sál se sovkulturami posouvá do kruhového půdorysu bez opěrných sloupů a dostává namísto „velké laterny“ nové osvětlení, navazující na antickou tradici, zde konkrétně na stropní osvětlení *Pantheonu*, umožňující podstatně zjednodušit vnější tvar, zastřešený kupolí.

Lichtwark podnikl spolu s *Erbem* roku 1911 cestu do Kodaně, s cílem prostudovat zde architektonická řešení kupolí i klasicistickou architekturu. 180) Na příkladu dvou sakrálních staveb chtěl prověřit různé působení světla v kupolích různé konstrukce. Zde mu sloužila za vzor kaple v zámku *Christiansborg*, jednoduchá obdélníková stavba s centrální kupolí navržená *Christianem Frederikem Hansenem*, a *Frederikskirche*, tzv. „mramorový kostel“ z roku 1894, jehož kupole byla zhotovena podle barokního schématu. 181) Za důležité považoval *Lichtwark* studium konstrukce architekta *Hansena*, především v ohledu na osvětlení ze zenitu. Podobný tvar kupole přicházel v úvahu i pro hamburskou *Kunsthalle*. Toto osvětlení by bylo ideální především pro prezentaci sovkultur. 182) *Lichtwark* tedy uvažuje, ve srovnání s barokizující kupolí *Frederikskirche* s tamburem a zvýšenou kupolí, o podobném využití této konstrukce pro hamburskou *Kunsthalle*, namísto plošně řešené vnitřní kupole, prakticky bez klenutí, která měla zastřešit oválný sovkulturální sál. V tomto případě by se však stavba podstatně zvýšila, především její střed, nevylučující proporční disonanci.

K dalším přínosům této studijní cesty patřilo odhalení kodaňského klasicismu. *Lichtwark* podrobně studuje fasády občanských domů z 18. a 19. století a cíleně dílo *Christiana Frederika Hansena*. 183) Pobyt v Kodani ho inspiroval i v dalších detailech, jako v rámovaných oknech, kterým architekt *Erbe* přiznal velké praktické i estetické přednosti. 184)

7.5) Realizace návrhu

Konečný návrh z 24. 10. 1911 byl v detailech přepracován a poté realizován. Další schválení ze strany občanské komunity se nekonalo. Dostupné skici návrhů stavby jsou obsaženy v 16 grafických listech z let 1912 - 1915. Částečně se jedná o originální návrhy, částečně o rozmnožené kresby. Architekt Erbe se již nezúčastnil konečné fáze výstavby, vedení převzal C. Brunke. Vedle kreseb se zachovalo až do provedení stavby málo písemných zdrojů. Od Lichtwarka nenacházíme žádné písemné sdělení, týkající se změn oproti plánu z roku 1911. Rozhodující změny na téměř dokončené budově se konaly ve vestibulu a schodišti. Do oválné haly jsou opět vystaveny dórské sloupy. Současně je probourána zeď rotundy směrem na západ ke schodišti, čímž se podstatně rozšířil průchod. Schodiště bylo naproti tomu zjednodušeno, odpadl balkón do kterého ústilo schodiště ze středu, dále vede schodiště až nahoru ke kupoli. Další změny nastaly v horním patře západního traktu, kde namísto třech velkých sálů, z nichž prostřední by disponoval postranním osvětlením, byly realizovány čtyři sály stejné velikosti s osvětlením vrchním.

Přednáškový sál a čítárna obdržely namísto systému *Lichtkasten* konvenční dvojité zasklení z proskleného stropu a prosklené sedlové střechy. Doposud není zřejmé odkud byly tyto podstatné změny iniciovány. 185)

Již zvolením poměrně ustrnulého rytmu, bezvýrazné ornamentiky a pravoúhlých abstraktních forem v masivním rozměru působil tento návrh neživě. Pro stavební epochu od počátku 20. století až do první světové války je historizující, v tomto případě klasicizující, styl charakteristický. Též ostatní stavby A. Erbeho v Hamburku, jako *Völkerkundemuseum* (1907-1912), které navrhl ve stejném období, se vyznačují podobnou rutinní těžkopádností. Kupříkladu kupole byla ve srovnání s dřívějšími návrhy podstatně zjednodušena, nyní sestává s cylindrového bubnu s dolním římsovým zakončením a horním zploštělým zakrytím s kuželovitým skleněným průhledem. Výška oken v přízemí se oproti původním návrhům snížila, ku prospěchu později plánovaných postranních kabinetů, s jejich zvýšenými parapety. Veškeré stropní osvětlení podle principu *Dachlaterne* se orientuje na stejný pravoúhlý půdorys s plochou pyramidou s příčně postavenými okny. Jednotnost v řešení kupole a stropního osvětlení koresponduje s utříděnou, konformní fasádou. Spojovací trakt mezi starou a novou budovou, byť zřízený ve formální řeči nové budovy, s kterou však nekoresponduje ani ve výšce, ani v pojetí fasády, obě stavby spíše rozděluje, než aby je spojoval nebo jim zaručoval vzájemnou rovnocennost a nezávislost. 186)

Lichtwark prosadil stavební styl nové budovy orientující se podle klasicismu, epochy, která se mu zdála ve své formální řeči příkladnou. Podle něj dosahoval klasicismus ve volbě stylových prostředků specifických působení, přičemž jedním z nich byla jeho monumentálnost, dosažená přirozeným kvadratickým půdorysem staveb, často v bloku, jednoduchostí a přísností zpracování povrchu, zdí, fasád, bez článkování a přebytné dekorace. Využití antikizujícího jónského sloupořadí na východní fasádě odpovídalo muzejní tradici, podle vzoru Schinkelova *Altes Museum* v Berlíně a *Glyptotéky* Leo von Klenze v Mnichově. 187) Hamburská Kunsthalle využívá klasicistický princip jen volně, neboť Lichtwarkovi nešlo primárně o využití architektury své doby, nýbrž spíše o její působení a praktické použití. Již z tohoto důvodu se členění fasády orientuje v prvním plánu podle vnitřních potřeb, v tomto případě obrazové galerie, okna mají příčnou šířku a výšku, sahají až ke střešním parapetům, funkční „laternové osvětlení“ není zakryto přídatnou dekorační fasádou.

Struktura a barva fasády byly původně plánovány v opracovaných kvádrech v korálové červeně, avšak již roku 1909 dochází k barevným změnám, a to v lasturovém vápenci, tedy ve světle šedém tónu. 188) Nešlo zde o spojení obou budov, staré a nové Kunsthalle, prostřednictvím materiálu, spíše naopak - tato volba vedla k formálnímu odlišení obou staveb. Volbou tohoto ušlechtilého materiálu měla být, ve srovnání s tehdejší architekturou, jednoduché stavbě nové Kunsthalle dodána „*důstojnost a umělecké zušlechtění*“. 189) Tento názor plně koresponduje s Lichtwarkovým pohledem, který za rozhodující pro působivou stavbu považoval „ryzost“ pro ni použitého materiálu.

Vnitřní výstavba sleduje poslední verzi návrhu, jen s malými obměnami. Z podlouhlého plošně zastřešeného vestibulu se šatnou na východní straně a schodištěm k jednotlivým kabinetům na straně jižní se dostáváme do světlé kruhové haly s dórským sloupořadím, ze severní strany rotundy vedou schodiště do horních a dolních kabinetů. Čítárna je redukována do širšího schodiště, z důvodů uvolnění prostoru pro ze stran navazující depozitář.

V horním patře se po realizaci čtyř sálů s vrchním osvětlením, prostředního z nich s osmiúhelným půdorysem, částečně změnil jejich rytmus; všechny sály disponují pravoúhelným *Laternenlicht* bez ohledu na jejich osmiúhelný plán.

Změny na západní straně přispěly k větší pravidelnosti. Sál s kupolí se obešel bez podpěr.

Konečný rozměr osvětlení v sálech s vrchním světlem byl udán teprve poté, co bylo z Lichtwarkova podnětu provedeno několik pokusů využití pro tyto účely zhotoveného modelu. 190) Tento model odpovídal v průměru plánovaným

sálům s vrchním osvětlením a dvěma postranními kabinety. Výška stěn, výška fabionů, a velikost přístaveb pro *Laternenlicht* byly zprostředkovány pomocí experimentů, ke kterým patřilo i zavěšování obrazů a posuzování jejich působení. Závěsná plocha pro obrazy byla Lichtwarkem stanovena na 4,60 m, z jeho pohledu racionální rozhodnutí, jelikož sbírka Kunsthalle nevlastnila větší formáty. Vycházejíc z parametrů, bylo při minimální výšce sálu prověřováno optimální osvětlení. Z těchto pokusů byla stanovena výška fabionů na 1,80 m. Výška stěn se tím snížila z 6,30 původního návrhu na 5,80.

Konečný plán pro vnitřní zařízení Lichtwark nepředložil. V detailech měl být jistě zveřejněn až po dokončení celé stavby. Rekonstruovat lze jen jeho jednotlivé návrhy. Již z dřívějších návrhů je zřejmá Lichtwarkova tendence k barevnosti a ušlechtilým materiálům. V bronzu, mramoru, dřevě a barevné mozaice chtěl zařídit předsálí a reprezentační místnost. Kupole rotundy byla plánována s kazetovým stropem a mramorovým podlažím. Dále uvažoval též o možnosti nechat jednotlivé prostory vymalovat umělci samými. 191) Lichtwark plánoval v tomto směru malbu ročních cyklů s motivy hamburské krajiny z dílny Maxe Klingera a Ferdinanda Hodlera. 192) Fritz Schumacher, od roku 1909 stavební ředitel zodpovědný za novostavbu Kunsthalle, použil později pro sloupy a pilíře, podesty a parapety travertin v okrově šedém tónu a stěny ponechal v bílém nátěru. 193)

7.6) Novostavba a její funkce

Stavební organismus hamburské Kunsthalle je založen na Lichtwarkově dlouholetém výzkumu muzejní struktury odpovídající potřebám doby, který byl realizován v dlouhodobém spektru jako spolupráce dvou odborníků, ředitele muzea a příslušného architekta.

Tendence k perfekcionismu ovlivnila nemalou měrou metodickou práci a přípravu konceptu. Po sestavení potřebného programu následovaly studijní cesty, po jejichž absolvování často následovaly změny v plánování jednotlivých stavebních oddílů, které však nebyly vždy iniciovány úřední cestou, nýbrž často Lichtwarkovou obsesí k vylepšení. Svědomitost a na druhé straně nerozhodnost v otázkách konceptu stavby je možné vyčíst z Lichtwarkova vměšování se do návrhu, včetně jeho korekcí. 194)

Výsledek, jak potvrzují i pozdní kritikové, byl především ve vztahu ke sbírkám a výstavním sálům, ideální. 195) Technické řešení osvětlovacího problému, které přísluší Lichtwarkovi, spočívá u kabinetů v širokých, do

výšky očí vsazených oken, sahajících až ke stropu. V sálech s vrchním osvětlením je dostatečný příliv světla řešen konstrukcí *Dachlaterne* se čtyřhrannou svíslou prosklenou plochou a završujícím štukovým stropem. Tento dvojí účinný osvětlovací princip podstatně ovlivnil i členění fasády a vnější stavbu vůbec.

V půdorysu a nárysu staveb jednotlivých sálů byl kladem důraz na rozměr a přehlednost prostoru. Výška sálů dosahující k římsám umožňuje uvolnění plochy k zavěšení děl i většího formátu. Sály s osmiúhelným půdorysem pak vnášejí podle Lichtwarka žádanou změnu do pravoúhlé jednotvárnosti.

Lichtwark přikládal velkou důležitost vzdělávací funkci muzea, i zde byla valná část novostavby věnovaná těmto účelům. Centrum tohoto edukačního komplexu mělo být k dispozici i mimo běžné návštěvní hodiny Kunsthalle. Jednalo se zde o čítárnu, další sál s vrchním osvětlením ve dvoře, knihovnu, sklad grafiky a přednáškový sál. 196) Původně plánovaný malý studijní sál nebyl realizován. Chybí zde uzavřený prostor, který nabízí nutný klid. *Kupferstichkabinett* sloužil jiným účelům, než aby se podle Lichtwarkova přání věnoval zájmům vážně zainteresovaného publika. Jádrem Lichtwarkova plánování však nevedlo k jím žádané funkčnosti. Vestibul a schodiště vykazují rozložitost, která byla v určitém rozporu s požadavky Lichtwarka, jež zveřejnil ve své řeči roku 1903, kde se vyjádřil k jejich prostorovému ohraničení ve prospěch výstavních prostor. Lichtwark odůvodnil tento záměr stále rostoucím počtem návštěvníků, kterým je potřeba ponechat prostor pro recepci vystavených děl. Dále viděl jako důležitý aspekt vestavení skulptury. Do tohoto vesměs utilizačního projektu zařadil i reprezentativní stavební tělesa. Zde se jedná především o rotundu, zcela volně vsazenou oválnou stavbu, která se z vnějšího pohledu přizpůsobuje fasádě a jejíž zelená kupole, byť ne velké výšky, zasahuje do horizontu městské zástavby. Plně se však tato stavba uplatňuje ve vstupním interiéru Kunsthalle, ve světlém vestibulu s rytmickým řešením mohutného kruhového sloupořadí, podpírajícího plochý strop, nad kterým se rozprostírá rotunda, tedy v prostoru, jenž nejen svým tvarem, nýbrž i vedením světla získává sakrální charakter. Do tohoto prostoru, určenému především k výstavě skulptur, měl návštěvník vejít ihned po výstupu do prvního patra, z rotundy jakožto z centrálního místa se pak odvíjela jednotlivá oddělení malby. 197) V rotundě viděl Lichtwark v prvním plánu *Skulpturensaal*, avšak při vybraných příležitostech měla sloužit i jako slavnostní recepční sál. Jisté paralely k této koncepci lze shledat v Schinkelově rotundě berlínského *Altes Museum*, ke které se architekt sám vyjadřuje následujícím způsobem: „...tohoto místa dosáhneme až po vystoupení po schodech z vnější haly a zde nás musí uvítat krásný a

vznešený prostor, zprostředkovávající patřičnou atmosféru, která nás připraví na požitky a poznatky, které budova obnáší.” 198) Berlínská rotunda byla nutným stavebním článkem především v uměleckovzdělávacím a estetickém kontextu. Je možné se domnívat, že Lichtwark přičítal podobnou úlohu i hamburské rotundě své Kunsthalle. U architektonických spojnic v nárysech obou budov (u hamburské Kunsthalle se jedná především o návrh z r. 1909) představuje rotunda vstup do vlastní muzejní sbírky.

Tato koncepce svědčí o Lichtwarkově ambici definovat muzeum nejen jako místo uměleckého vzdělání, nýbrž i jako zprostředkovatele dalších kulturních hodnot. Detailně bude o Lichtwarkově pedagogickém konceptu pojednáno v dalších kapitolách.

7.7) Lichtwarkovo pojetí sestavy obrazové sbírky ve staré a nové budově

Lichtwarkova koncepce využití Kunsthalle byla plánována již mnoho let před dokončením stavby. 199) Detailní rozložení lze vyčíst z plánů z let 1909 (čtvrtý návrh) a 1911 (pátý návrh). Podle těchto návrhů nebylo přízemí vyhrazeno pro výstavní účely. Přízemí v původní budově bylo vyjma tři prostor věnovaných temporárním výstavám mědirytin, kreseb a fotografií, určeno galerii holandských mistrů.

První patro novostavby bylo věnováno převážně hamburské produkci minulých epoch. Od rotundy dále bylo možné sledovat oddělení hamburské malby: 15. stoletím, pozdní gotikou, počínaje a 18. stoletím konče. Tato malba byla vystavena v kabinetech na severní straně, na jižní straně bylo prezentováno umění 19. století. Obě řady představené v bočních sálech, ústících v oválný sál, představují skvosty hamburské sbírky: na jedné straně Meister Bertram a na druhé straně Philipp Otto Runge.

Z osmi sálů se stropním osvětlením bylo šest určených *Obrazům z Hamburku*, v tomto případě se jednalo o obrazy na objednávku hamburské Kunsthalle. Zbytek, severní rohový sál, mezitrakt a původní budova obdrželi kompletní sbírku 19. století, vyjma hamburské školy. Pět dalších místností v jižní části staré stavby bylo ponecháno *Nadaci Schwabe*.

Z tohoto plánu je zřejmý Lichtwarkem vytyčený pojem vnitřní a vnější galerie. Podle plánu z roku 1911 sestávala sbírka obou budov ze systému ne příliš objemných, jednotlivých oddělení, animujících k vlastnímu studiu. Srovnání například hamburských mistrů 17. a 18. století s holandskou sbírkou stejné periody či hamburské sbírky 19. století s ostatními školami bylo tímto

izolovaným konceptem znemožněno. Sbíрка soudobých *Bilder aus Hamburg* by byla hlavní atrakcí muzea.

Tato Lichtwarkem vytyčená muzejní koncepce by bývala vytvořila, v případě její realizace, z nové Kunsthalle fórum pro aktuální, současné umění a zároveň druh „Národní galerie“ pro Hamburk, potvrzující jeho kulturní kontinuitu. Kunsthistorické souvislosti by zde však nebylo možné plně ozřejmit. Naproti tomu by zde byl vyzdvižen výchovný aspekt, který Lichtwark přičítal grafice. V jejím rozdělení do depozitáře a výstavních prostor pro cílenou prohlídku v přízemí nové budovy a části původní Kunsthalle Lichtwark jednoznačně manifestoval svou pedagogickou vizi. 200)

7.8) Rezonance a vliv novostavby hamburské Kunsthalle na ostatní muzejní stavby v první polovině 20. století v Německu

Při plánování uměleckých muzeí vznikajících paralelně s hamburskou Kunsthalle nebo těsně po ní se ukazuje, že mnohá z nich využila Lichtwarkovy podněty především co se týče osvětlovacího systému, avšak i rozložení půdorysu. 201)

Lichtwarkovy zprávy ze studijních cest nebyly tehdy ještě zveřejněny. 202) Avšak s největší pravděpodobností probíhaly mezi Lichtwarkem a ostatními řediteli muzeí v dalších městech podnětné verbální diskuse.

Mnoho expertů na poli kulturní a muzejní politiky navštívilo hamburský projekt, mimo jiné i generální ředitel berlínských uměleckých sbírek Wilhelm von Bode, jenž pozitivně zhodnotil stavbu jako celek i detaily osvětlovacího systému, fasády a půdorysu, který shledal v jasné, zřetelné formě. Názor Wilhelma von Bode, který znamenal nejen pro Lichtwarka poslední instanci, zde byl velmi důležitý. 203)

Lichtwark platil v oblasti stavby muzea a koncepce jeho sbírky za kompetentní osobnost. Roku 1907 byl přizván k plánování Kunsthalle v Kielu, která byla vystavěna v letech 1908 – 1909 architektem Georgem Lohrem, roku 1909 k přístavbě *Städelschen Kunstinstitut* ve Frankfurtu, který byl dokončen teprve roku 1921 a Lichtwark zde byl jedním z členů stavební komise, a k novostavbě *Kunstmuseum* v Basileji, dokončenému až v letech 1932 – 1936. V Basileji působil Lichtwark spolu s architektem Theodorem Fischerem ještě před vypsáním soutěže, roku 1908, jako odborný znalec, který měl stanovit směrnice pro tento konkurs. 204) A i tehdy, když byl Theodor Fischer pověřen stavbou *Museum Fridericianum* v Kasselu, zhotoveném

v letech 1910 – 1913, obrátil se na Lichtwarka a na jeho radu zavedl do stavby jako technickou inovaci široká okna, avšak i přednáškový sál se zvláštním vchodem. Při plánování galerie moderního umění v Drážďanech roku 1913 se její iniciátoři před vypsáním soutěže vypravili do Hamburku, s cílem informovat se o přednostech novostavby Kunsthalle. Mnohé z dodaných návrhů pro stavbu v Drážďanech byly inspirovány hamburským vzorem, především ve formě a blokovém zpracování korpusu Kunsthalle, avšak i v osvětlení, v tomto případě *Laternenlicht*. Nepřímo ovlivnil Lichtwark muzejní stavbu ve Winterthur, postavenou v letech 1912 – 1916. Zde byl z hamburské Kunsthalle využit především princip postranního a vrchního osvětlení.

Hamburská novostavba měla však vliv i na privátní galerie. Berlínskou galerii *Arnhold* shledal Lichtwark za zdařenou, jelikož byla koncipována podle jeho principu. Naproti tomu se mu zdála galerie *Cassirer*, jejíž architekt se neřídil hamburským diktátem, méně podařená. 205)

8) Shrnutí Lichtwarkova vlivu na vývoj hamburské Kunsthalle a muzejní politiku v Německu na přelomu 19. a 20. století

Lichtwark byl prvním ředitelem muzea v Německu, který se pokusil vystavět tuto instituci na předem stanoveném programu. Mnoho jeho principů bylo převzato následující generací a v muzejním vedení zevšeobecněly. Již z tohoto důvodu lze Lichtwarka označit za průkopníka moderního muzea.

V reorganizaci Kunsthalle se Lichtwark rozhodl přizpůsobit muzeum specifickým místním podmínkám, přičemž akcentoval především galerii moderního umění, včetně skulptury. Další neméně důležitou funkcí byla edukační činnost muzea. Tato dvojí úloha muzea jako výstavní a vzdělávací instituce, která je v dnešní muzejní praxi běžná a vítaná, byla poprvé důsledně realizována Lichtwarkem.

Silné upřednostnění lokální situace a jejích komponentů při výstavbě nové Kunsthalle bylo však ostře kritizováno právě Lichtwarkovými následníky Gustavem Pauli a Carl Georgem Heisem. 206)

Za Lichtwarkova ředitelství určovala uspořádání a prezentaci sbírky vzdělávací kritéria. V tomto smyslu byla představena hamburská malba v chronologickém pořadí od 14. do 19. století, *accrochage*, kterou Lichtwark zavedl i v nové Kunsthalle. 207)

Z těchto počinů lze vyčíst, že Lichtwark se nesnažil působit jako kunsthistorik, nýbrž jako pedagog. Výchovná funkce uměleckých děl byla pro něj prioritní, kontinuita a autonomie sbírky hrála roli druhotnou nebo nebyla vůbec brána v potaz. 208)

Lichtwarkova propagace sběratelských aktivit ve věci minulých epoch jednotlivých provincií a jejich systematické prezentace v příslušném muzeu však našla všeobecně větší odezvu. 209) Těž Lichtwarkova výzva, věnovat se pozorněji lokálním uměleckým školám 19. století, jejich vyhledávání a utřídění, zapůsobila na mnohé jeho kolegy. 210)

Při budování sbírky moderního umění se Lichtwark orientoval již od počátků své ředitelské činnosti mnohdy i na méně známé umělce, kteří ho přesvědčili kvalitou svého díla, jako tomu bylo v této době v případě Maxe Liebermanna. Počátkům impresionismu a s ním příbuzných směrů, jejichž byl Liebermann zástupcem, patřil Lichtwarkův obzvláštní zájem. Zde spatřoval též vrchol ve vývoji moderního umění. Pro nové směry jako expresionismus a kubismus neměl pochopení. 211)

Z Lichtwarkových dopisů komisi i jeho přátelům a známým umělcům jednoznačně vyplývá jeho pozice, ovlivněná, přes všechny pokusy navázat kontakt s modernou, konzervativním pohledem na umělecký vývoj. Lichtwarkovy premisy jsou poplatné jeho generaci, vychované realismem a naturalismem, zvyklé nahlížet přírodu jako jediný vzor umělecké tvorby.

Teprve v posledních letech své činnosti se Lichtwark konečně v akviziční praxi obrací k francouzským impresionistům. Jejich význam rozeznal podstatně dříve, jejich výstava roku 1893 v Paříži ho nadchla. Již před ní však nakupoval grafická díla těchto umělců, mimo jiné Eduarda Maneta a Marcelina-Gilberta Desboutina. Avšak plně se jim začal věnovat až poté, co si předsevzal reprezentativně vybudovat jednotlivá oddělení sbírky. Z kunsthistorického hlediska se v tomto případě jednalo o zpozdilou reakci, neboť právě francouzské impresionisty by bylo bývalo nutné začlenit do sbírky mnohem dříve, již konfrontace s německým impresionismem, dílem Liebermanna a dalších by zde byla bývala opodstatněná.

Lichtwarkova hojně praktikovaná politika nákupů obrazů na objednávku byla jeho nástupci realizována jen částečně. Georg Heise, ředitel hamburské Kunsthalle v letech 1946 – 1956, kritizoval tento přístup „... *Umělec je zde do jisté míry ohraničen a blokován a muzeum samo riskuje zakoupit, byť u významných umělců, pro ně netypické dílo.*“ 212) Ve skutečnosti se Lichtwark, na rozdíl od Heiseho, domníval, že umělec, který bude výjimečně podporován, přinese vynikající výsledky. Nešlo mu příliš o získání díla charakteristického pro toho kterého umělce, nýbrž spíše o jeho optimální

zařazení do sbírky muzea. Lichtwark se orientoval na umělce, pro které žánr portrétu, krajiny či figurativní ztvárnění představoval určitý umělecký problém. A vůbec se nemuselo jednat o specialisty na tyto žánry. Díky této volbě, podle Lichtwarkovy argumentace, může vzniknout pro daného umělce sice ne typické, avšak neobvyklé, pozoruhodné dílo. 213)

Lichtwarkovy vzdělávací ambice přímo v Kunsthalle jsou založeny na přesvědčení, že umělecké vzdělání obyvatelstva a úroveň umění a uměleckého řemesla na sobě vzájemně přímo závisí. Přednáškové řady v rámci osvětové kulturní politiky jsou v muzeích jako hamburská Kunsthalle v této době absolutní novum, v uměleckoprůmyslových muzeích však byly provozovány již delší dobu. 214)

S úkoly a cíly uměleckoprůmyslových muzeí byl Lichtwark dobře obeznámen. Sám se účastnil jako mladý učitel v Hamburku přednášek ředitele tamějšího *Kunst und Gewerbe Museum* Justuse Brinckmanna, který oproti Semperovi brzy rozeznal fakt, že skrze imitaci se umělecké řemeslo nikdy nepozvedne. Mnohem důležitější bylo pro něj rozeznat historické vzory v jejich podstatě, než je kopírovat. 215)

Během své dlouholeté činnosti v berlínském *Kunstgewerbemuseum* Lichtwark sám přednášel a prováděl muzeem pro umělecké řemeslníky a studenty *Gewerbeakademie*. Již zde zastupoval Brinckmannův pohled na obnovení uměleckého řemesla. O dva roky později se k této ideji konkrétně vyslovuje: širší publikum by mělo být vzděláno v uměleckém smyslu, bohužel zde však chybí potřebná vzdělávací instituce. 216)

Lichtwark byl díky své důsledné muzejní činnosti přesvědčen o tom, že obnova a kreativita v umění a uměleckém řemesle nespočívá pouze ve školení „producentů“. Roku 1885 ozřejmil v rámci světové výstavy v Antverpách svoji teorii o tom, že před reformami nejen dekorativního umění musí být nutně zlepšeno umělecké vzdělání obyvatelstva, běžných konzumentů umění. 217)

Umělecké vzdělání určené především střední společenské vrstvě bylo jedním z Lichtwarkových hlavních cílů. Též projekt své Kunsthalle reorganizoval a přizpůsobil plně tomuto poslání.

II. Poznámky

1) Seznam a vyobrazení původní sestavy sbírky: PLAGEMANN, V. Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle. In *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Band 11. Hamburg: Hauswedell, 1966. S. 61 – 89, zde s. 65 – 70.

Instituce *Kunsthalle* je specificky německý fenomén, proto je název nepřeložitelný do českého jazyka; v textu nadále Kunsthalle.

2) Pahorek *Alsterhöhe* byl r. 1863 srovnán se zemí, přičemž zbylá půda byla využita na výstavbu hráze směrem ke Georgplatz.

GAEDECHENS, C. F. *Historische Topographie der Freien und Hansestadt Hamburg*. Hamburg: 1880, s. 266.

3) Hamburger Kunsthalle vlastnila velmi podpůrný spolek; pro srovnání situace v dalších městech:

1896 Berlín, *Kaiser Friedrich-Museums-verein*

1899 Frankfurt n. M., *Städelscher Museumsverein*

1903 Brémy, *Galerieverein*

1905 Mnichov, *Münchener Verein von Kunstfreunden*

1906 Stuttgart, *Galerieverein*

1911 Drážďany, *Museumsverein*

4) *Verhandlungen zwischen Senat und Bürgerschaft*, 1886. Senatsmitteilung Nr. 64/18. 6. 1886. Senat von Hamburg: 1886, s. 202 – 206.

5) *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1886 – 1887*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1888, s. 31.

6) Jedná se o vstupní řeč *Die Aufgaben der Kunsthalle*, přednesenou Lichtwarkem před senátem a občany 9. 12. 1886.

LICHTWARK, A. *Drei Programme. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung*. Band 4. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 11 – 33.

7) Zde jde o soukromou sbírku *Hudtwalcker–Wesselhöft*, věnovanou nizozemské malbě 17. a 18. století.

8) V Berlíně se jednalo od r. 1878, tedy od reorganizace královských sbírek, o roční nákupní rozpočet ve výši M 325 000 pro všechna oddělení. Z toho bylo vyčleněno M 200 000 pro jednotlivá oddělení podle ročního plánu a zbytek byl jako rezerva k dispozici pro větší nákupy.

Nationalgalerie do r. 1889 nepatřila pod královská muzea. Její rozpočet se řídil podle pruské umělecké komise, která rozdělovala finance především na dekorace a opravy veřejných budov. Od r. 1880 byl roční rozpočet *Nationalgalerie* M 25 000, od r. 1898, spadajíc pod královská muzea, obdržela již M 120 000.

(RAVE, P. O. *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*. Berlin: *Nationalgalerie der Staatlichen Museen, Preussischer Kulturbesitz*, 1968, s. 38, 57.)

Rozpočet mnichovských státních galerií se pohyboval v této době pro Alte Pinakothek M 30 000, pro Neue Pinakothek M 90 000.

(*Berichte der Staatlichen Sammlungen*. In *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst II*, 1907. München: Bayer. Nationalmuseum, 1907, s. 137 - 138.)

Pro drážďanské sbírky byly ročně investovány sumy až do M 80 000.

(*Bericht über die Verwaltung und Vermehrung der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden*. Dresden: C. C. Meinhold & Söhne, 1898.)

Ve Frankfurtu n. M. se uvolnil rozpočet ve výši M 20 000 teprve po založení Städtische Galerie r. 1906.

(*Bericht über die Tätigkeit des Städelschen Kunstinstituts, 1894 - 1907*. Frankfurt am Main: Städelsches Kunstinstitut, 1908.)

Lipsko obdrželo pro své sbírky M 10 000 v letech 1886 - 1908, a poté M 30 000 ročně. (JAHN, J. *Das Museum der bildenden Künste in Leipzig*. Leipzig: Seemann, 1961.)

9) „Dotace státu přicházející od r. 1901 jsou věnovány výlučně pro staré umění a umění 19. století ...“

LICHTWARK, A. *Kunsthalle zu Hamburg: Katalog der neueren Meister*. Vorwort von A. Lichtwark. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910, s. IXX.

10) Informace o Lichtwarkových návštěvách v ateliérech umělců vyplývají z jeho dopisů komisi Kunsthalle: V Paříži byl Lichtwark, kromě dílen tvůrců medailí, několikrát u A. Rodina (1891, 1895, 1907), v Mnichově navštívil F. von Uhde (1893, 1901, 1904, 1909), F. von Lenbacha, F. Stucka (1893), A. Hildebranda (1898, 1907, 1912) a R. Riemerschida (1898), ve Frankfurtu pak H. Thoma (1893), W. Trübnera (1898, 1900), v Lipsku M. Klingera (1913) a při pobytu ve Švýcarsku r. 1912 F. Hodlera.

11) Lichtwark popisuje tyto návštěvy v dopisech správní komisi. V otázce obrazů P. O. Runge cestoval r. 1892 do Berlína, r. 1900 do Eisenachu. Stejně jako po dílech C. D. Friedricha pátral od r. 1901 v Greifswaldu, Stralsundu, Neubrandenburgu a Lipsku. R. 1905 se zkontaktoval s vnukem C. D. Friedricha, který mu zprostředkoval několik cenných zdrojů hlavně v Drážďanech.

LICHTWARK, A. *Briefwechsel mit Harald Friedrich*. Hamburg: Archiv der Hamburger Kunsthalle, Nr. 107, 1905.

V Mnichově a Würzburgu se pro Kunsthalle pokusil získat díla H. Hesse a W. von Kobbelse. Po odkazu Nerlyho pátral r. 1910 v Erfurtu a Münsteru. R. 1913 se mu podařilo získat ze soukromé drážďanské sbírky práce L. Richtera.

12) Lipsko, 1889: díla O. Elligera st., M. Scheitse. Schwerin, 1898: Oltář od mistra Francke, díla J. O. Harmse, J. Holsta, Ch. F. Scheiba, J. G. Stuhra, E. Stuvena, F. W. Tamma a J. Weyera. Kassel, 1898: díla Chr. Berentze, M. Scheitse a J. G. Stuhra. Avšak ne všechny nákupy se mu podařily. Jako v případě díla *Schmerzmann* Mistra Francke v Lipsku či snahy o transakci výměnou *Apokalypsen-Altar* (okolo r. 1400) z dílny mistra Bertrama z londýnského *Victoria and Albert Museum* za jeden rezbářský oltář z hamburské sbírky.

13) V počátcích *Kunst und Gewerbe Museum* zde byly přednáškové řady určeny cíleně rozšířenému vzdělání uměleckých řemeslníků. J. Brinckmann si jako první ředitel muzea předsevzal organizovat přednáškový cyklus určený nejen pro odborníky, nýbrž i pro širší okruh kupříkladu učitelů a o umění se zajímajících žen. Kromě podpory odborného vzdělání mu tedy šlo o „oživení spolupůsobení volných umění s řemeslnou tvorbou ve všech kruzích“.

BRINCKMANN, J. *Hamburgerisches Museum für Kunst und Gewerbe: Führer durch die Sammlungen*. Band 1. Hamburg: 1894, s. 3.

14) *Die Aufgaben der Kunsthalle (Úkoly Kunsthalle)*, vstupní řeč přednesená A. Lichtwarkem před senátem a občany 9. 12. 1886.

LICHTWARK, A. *Drei Programme. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung*. Band 4. Berlin: Bruno, 1902, s. 11 – 33.

15) Mincovní kabinet byl kuriozitou Kunsthalle. Jedná se zde o bývalou sbírku *Hamburger Bank* a *Stadtbibliothek*, které existovaly již před založením Kunsthalle r. 1869.

GRAMBERG, W. Die Medaillen- und Plakettensammlung der Kunsthalle: Geschichte der Sammlung. In MEISTER, P.-W. - HEISE, C.-G. - MEYER, E. (ed.) *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Band 2. Hamburg, Hauswedell: 1952, s. 60 - 67.

16) *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1886 – 1887*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1888, s. 22.

17) Lichtwark hodlal pro přednáškové řady v muzeu angažovat odborníky přímo z univerzity, s cílem kvalitativně rozšířit další vzdělávací program.

18) *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1886 – 1887*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1888, s. 31.

Pod pojmem „Kunstanschauung“ chápal Lichtwark intenzivní formu pozorování uměleckých děl, vycházející z bezprostředního působení díla, bez sekundárních uměnovědných či estetických znalostí.

19) *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1886 – 1887*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1888, s. 34.

20) Zde se jednalo hlavně o oddělení moderního umění, kde Lichtwark při akvizicích kladl důraz na vysokou kvalitu děl, u sbírky skulptur pak na nákup pouze originálů, neboť jen ty jsou podle Lichtwarka schopné adekvátní umělecké výpovědi.

21) Tento názor vyslovuje M. Dibbern v:
DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce.

22) „... pro výstavbu jednotlivých oddělení by neměl být určující charakter sbírek v jiných městech, nýbrž Hamburgerisches Museum by se mělo řídit místními potřebami ...“

Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1886 – 1887. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1888, s. 2.

23) *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1886 – 1887*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1888, s. 2.

24) *Hamburgisches Künstlerlexikon*. Band 1: Die bildenden Künstler. Hamburg: 1854.

25) Úspěšný obchodník Gustav Christian Schwabe, žijící v Londýně, věnoval r. 1886 svou sbírku současné anglické malby svému rodnému městu Hamburk.

26) Lichtwark přikládal anglické sbírce muzea vysokou hodnotu a již z toho důvodu ji chtěl dále aktualizovat. O rozšíření anglické sbírky o grafiku, fotografii a uměleckou literaturu se zmiňuje již ve své nástupní řeči v prosinci 1886. (*Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1886 – 1887*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1888, s. 26, 29, 38.)

V protokolu k zasedání správy Kunsthalle 17. 9. 1887 projevil Lichtwark, poté co se vrátil z jedné z cest do Anglie, spokojenost s dosavadní anglickou sbírkou, kterou bylo podle jeho názoru nutné obohatit ještě o některá díla preraphaelistů.

27) Po *Nadaci Schwabe* se do Kunsthalle dostala pouze díla z odkazů, jako např. r. 1910 sbírka barona von Shröder, která obsahovala též anglické umění 19. století.

28) Tato sbírka byla neoficiálně nabídnuta makléři J. Wesselhöftem a N. Hudtwalckerem hamburské Kunsthalle již r. 1887 za sumu M 300 000, kterou Lichtwark bohužel nemohl zaplatit. Proto radil dědicům, nabídnout ji přímo státu. Senát na to požadoval od ředitele Kunsthalle dobrozdání k této sbírce, které bylo otištěno v:

Promemoria des Direktors, In *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1886 – 1887*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1888, s. 6 - 18.

Kromě toho si Lichtwark obstaral další dobrozdání od W. Bodeho, A. Brediuse a W. Ungera (*Briefe an A. Lichtwark*. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, Archiv Nr. 76. Uvádí Dibbern v DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 372), přičemž v pamětním spise (*Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1888*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1889, s. 9) odůvodnil nezbytnost získání této sbírky pro Hamburk. Mimo jiné apeloval na patriotickou povinnost státu, zachovat jednu z posledních větších hamburských soukromých sbírek. Jednou z dalších argumentací bylo pak vytvoření rovnováhy mezi moderním uměním a starými mistry, v případě této sbírky se jednalo o 17. století.

29) Seznam obrazů sbírky *Hudtwalcker-Wesselhöft*, obsahující mimo jiné díla Rembrandta, Rusdaela, van Goyen a dalších, se nachází ve výroční zprávě Kunsthalle zu Hamburg:

Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1888. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1889, s. 21 - 28.

30) O kulturním spojení Hamburku a Nizozemí se blíže zmiňuje C. Schellenberg v: SCHELLENBERG, C. *Hamburg und Holland: kulturelle und wirtschaftliche Beziehungen*. Berlin: Deutsch-niederländische Gesellschaft, 1940, s. 20 - 29 a dále Henrik Lungagnini v:

LUNGAGNINI, H. Der hamburger Maler Jurisen Jacobsz 1624 - 1685: Leben und Werk. In *Die kulturelle Situation Hamburgs im 17. Jahrhundert*. Hamburg: 1970. Disertační práce. S. 5 - 9.

31) Zde však se mohl spolehnout pouze na soukromé příspěvky, jelikož státní finanční prostředky byly nákupem sbírky *Hudtwalcker-Wesselhöft* na léta 1888 - 1893 vyčerpány.

32) Roku 1888 daroval Kunsthalle C. F. Gaedechems, politik, historik a numizmatik, svoji sbírku starších hamburských mistrů, která obsahovala díla J. S. Bacha, H. Dittmarse, O Eiligera ml., J. Jacobsze, J. Rundta, M. Scheitse a dalších. Seznam obrazů v:

Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1889. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1890, s. 21 - 22.

33) Pro *Obrazy z Hamburku* byl vyhrazen zvláštní sál: „*K těmto dílům se bude obzvláště obracet přízeň našich obyvatel [...] neboť právě ty ožívují minulost našeho města.*“ Alfred Lichtwark v:

Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1889. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1890, s. 9.

34) Kupříkladu byla s okamžitou platností vyčleněna některá díla ze sbírky Gaedechens. Většina těchto obrazů se pak dostala do *Museum für Hamburgische Geschichte*.

35) „*Sbírka starších hamburských mistrů by měla obsahovat všechny umělce, kteří se narodili v Hamburku nebo zde byli činní.*“ Alfred Lichtwark v:

Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1889. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1890, s. 4.

Již z tohoto výroku plyne, že pojem „*hamburský mistr*“ („*hamburgerischer Meister*“) byl Lichtwarkem chápán široce.

36) Viz poznámka 12).

37) Meister Francke byl v Hamburku činný v letech 1424 – 1425. Thomas–Altar pochází z r. 1424. Lichtwarkovi ho se r. 1898 podařilo přes Galerie Schwerin získat pro Hamburger Kunsthalle.

38) Mistr Bertram von Minden byl činný v Hamburku v letech 1367 – 1410. K jeho hlavním dílům patří oltář z kostela St. Petri a oltář Buxtehuder. Část oltáře ze St. Petri se nacházela od r. 1734 v Grabow, v Meklenbursku. Jeho křídla však chyběla. Díky Lichtwarkově preciznímu archiválnímu studiu byla nalezena v Hamburku, zrestaurována a připojena k oltáři. Oba oltáře se Lichtwarkovi podařilo v letech 1902 – 1903 zakoupit pro Kunsthalle.

LICHTWARK, A.: Meister Bertram. In *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905.

39) Při zařizování oddělení starších hamburských mistrů vytyčil Lichtwark časový bod do roku 1825. Teprve s díly Ch. Morgensterna a H. Kaufmanna pro něj započíná nové pojetí přírody

(*Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1889.* Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1890, s. 5.)

Mezitím odhalil obrazy O. Rungeho z první poloviny 19. století, ve kterých viděl zástupce nové malby.

40) LICHTWARK, A. *Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 –*

1850. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1893, s. 1.

41) DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 47.

42) „... byl jedním z prvním německých umělců našeho století, kteří se vzbouřili veškerým eklektickým tradicím minulých epoch a vědomě se věnovali novému, na studiu přírody založenému umění. Poté co ztroskotaly pokusy téměř tří generací akademiků, které se pokoušely vytvořit nové navázání na umění minulosti, působí dnes Runge čertvě a plně.“

LICHTWARK, A. *Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 - 1850*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1893, s. 31, 32.

43) Takto nazýval Lichtwark hamburské malíře J. Oldacha, E. Janssena, J. Mildeho, L. Ashera, Fr. Wasmanna a O. Specktera.

LICHTWARK, A. *Die Hamburger Nazarener*. In *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 2, s. 120 - 170.

44) Lichtwark definoval „*Stimmungslandschaft*“ jako výjev založený na studiu přírody a z ní čerpající své motivy a charakter. Do této skupiny patřily především raná díla Ch. Morgensterna a A. Vollmera.

LICHTWARK, A. *Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 - 1850*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1893, s. 54 - 60.

45) Pod „*Hamburger Schule*“, která sdružovala skupinu okolo H. Kauffmanna, bratry J. a M. Genslerovi, O. Specktera a G. Haeselicha, řadil Lichtwark krajinnou malbu z okolí města, výjevy ze života, které se svou kvalitou mohly vyrovnat jak drážďanské, tak mnichovské či berlínské malbě.

Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1892. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1893, s. 5.

46) Lichtwark se několikrát vyslovil k negativnímu vlivu akademií na mladé umělce. LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 1, s. 70 - 71.

LICHTWARK, A. *Die Erziehung des Farbensinnes*. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno, 1917, s. 102 - 143, zde s. 132 - 133.

Podle Lichtwarkova mínění nemohlo město Hamburg na počátku 19. století nabídnout umělcům dostatečné vzdělání, proto umělci často odcházeli studovat do tzv. uměleckých měst jako byl Mnichov, Drážďany, Lipsko a Berlín. Na tamějších akademiích jim však byl vnucen všeobecně propagovaný styl a ohraničena jejich

spontaneita, přirozené pozorování a intuice. Byli nuceni se podřídit manýře vyučujícího profesora a jejich talent byl udupán. Zde udává příklad malíře J. Oldachse, který se mu jeví být exemplární. Bez akademického vzdělání by byl schopný tvořit živější, autentičtější malbu. Zde Lichtwark dospívá k jasnému postulátu, že jedině vzdělání umělce v jeho původním a jemu známém prostředí je schopné rozvíjet dále jeho talent, proto je nutné se i v Hamburku věnovat uměleckému vzdělání umělců, ne však v akademickém rozměru. Lichtwark zde měl na mysli institut na bázi studia přírody a aktů s cílem poskytnout orientaci, avšak ne manipulovat.

47) „...Tato sbírka malby [...] a její doplnění o kresbu, rytinu a litografii hamburských mistrů v Kupferstichkabinettu dodá našim sbírkám zcela nový charakter [...] pro umělecké vzdělání bude východiskem a pevnou oporou. Neboť je starou zkušeností, že věci týkající se vlasti mají větší působení. Především mládeži zde bude skrze vlastenecký zájem ulehčena cesta k pochopení umění ...“
Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1892. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1893, s. 11.

48) Arnold Böcklin: *Die Feueranbeter (Der heilige Hain)*, replika z r. 1886, jednalo se o dar od Verein von Kunstfreunden r. 1870, z Lichtwarkovy iniciativy. Max Liebermann: *Netzflickerinnen*, 1887, dar přátel umění a posluchaček Lichtwarkových přednášek. Krátce nato daroval Kunstverein a Verein von Kunstfreunden Kunsthalle další obrazy. Z valné většiny byly tyto donace doporučené Lichtwarkem.

49) Zpočátku nebyl nákup současných děl hrazen z prostředků Kunsthalle, nýbrž výhradně od soukromých nadací, které si Lichtwark k tomuto účelu vyhledal: „*Od církevního předsednictva si nechám darovat pár malebných starých kostelních interiérů ...*“

LICHTWARK, A. *Briefe an Max Liebermann*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1947, s. 80.

„*Alsterclub by měl věnovat velký obraz Alster.*“

LICHTWARK, A. *Briefe an Max Liebermann*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1947, s. 82.

50) Až do 19. století bylo obvyklé, že tématicky a formálně vymezené zakázky, jejichž účel byl od počátku jasně určen, byly udělovány šlechtou, církví a později majetnými soukromými osobami. Veřejná muzea, která začala vznikat od poloviny 19. století a která vyňala díla z jejich původní funkce a kontextu, aby je mohla vystavit pro veřejnost, tento zvyk nepřejala. K jejich úkolům patřilo sbírání děl, jejich odborné utřídění a uchování. V tomto ohledu zavedl Lichtwark alespoň

částečně (roku 1875 obdržel A. Böcklin od ředitele objednávku na obraz, který však po jeho dokončení nebyl zakoupen) do Kunsthalle novou aktivitu.

JUSTI, L. *Im Dienste der Kunst: Sammlung verstreuter Aufsätze und Schriften*. Breslau, Korn: 1936, s. 235, 236.

K dalším objednávkám muzea patřila výzdoba Kunsthalle samé.

51) Grémium komité sestávalo ze členů předsednictva *Kunstverein* a *Verein von Kunstfreunden*. Tato iniciativa byla financována z privátních zdrojů. Hotová objednaná díla přecházela do vlastnictví státu, s vyhrazením, že budou moci být podle potřeby umístěna i do jiných veřejných zařízení než Kunsthalle (LICHTWARK, A. *Die Sammlung von Bildern aus Hamburg*. Hamburg: 1897, s. 5). Hlavní účel tohoto komité spočíval jistě v Lichtwarkově snaze neagitovat sám za sebe a pro sebe, nýbrž ponechat vedení Kunsthalle jistý demokratický charakter. Z akvizic současného umění, sčítajících bezpočet děl Lichtwarkem tak ceněných umělců a přátel jako M. Liebermanna a L. von Kalckreutha, je však zřejmé, že Lichtwark měl vždy poslední slovo.

52) Tyto teze Lichtwark formuloval ve Výroční zprávě Kunsthalle za rok 1889: *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1889*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1890, s. 10 – 15.

A dále v katalogu k výstavě:

LICHTWARK, A. *Die Sammlung von Bildern aus Hamburg*. Hamburg: 1897, s. 35.

53) Lichtwark viděl v diletantismu, realizovaném s přesvědčením, vynikající možnost pro umělecké sebevzdělávání jedince. Od r. 1887 poukazuje v mnoha člancích a přednáškách na jeho významnou roli.

54) Lichtwarkovi se však nepodařilo získat i jiné významné umělce té doby, přesahující již realistický rámeček a otevírající cestu novým uměleckým směrům, jako byli G. Klimt, F. Hodler, F. von Stuck a M. Klinger.

LICHTWARK, A. *Briefe an Gustav Pauli*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1946, s. 68.

55) „... Vám je známo moje přání, nechat Vámi zvěčnit starého pána.“ Zde je míněn starosta Hamburku, Carl Friedrich Petersen.

LICHTWARK, A. *Briefe an Max Liebermann*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1947, s. 84.

56) Lichtwark byl Liebermannovým pojetím nadšen: „U Liebermanna jsem spatřil nový portrét [...] náš obraz pana starosty Petersena vytyčil nový směr. Liebermann dostává bezpočet portrétních zakázek. O tom, že to musí být jeho cesta, jsem byl již déle přesvědčen.“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 6, 1891, s. 88.

57) Portrét visel zpočátku v *Kupferstichkabinettu*. K jeho rehabilitaci plánoval Lichtwark nechat zhotovit další, konkurující portrét od tehdy oblíbeného portrétisty H. von Herkomera (1849 – 1914), aby vynikla Liebermannova kvalita.

LICHTWARK, A. *Briefe an Max Liebermann*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1947, s. 104.

Nakonec přemaloval Liebermann sám své dílo, které pak ke spokojenosti všech mohlo být zavěšeno ve sbírce hamburské malby.

Protokole der Sitzungen der Verwaltung 1884 – 1927, III., 2 – 6, 19. Juni 1902, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1902.

58) *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1893*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1894, s. 17 – 18.

Na jiném místě pak Lichtwark, jinak zastánce nového média fotografie, kritizoval vliv portrétní fotografie a mizející potřebu portrétní malby.

LICHTWARK, A. Der junge Künstler und die Wirklichkeit. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 2. Berlin: Bruno, 1917, s. 121 – 161, zde s. 153 - 154.

59) LICHTWARK, A. *Die Sammlung von Bildern aus Hamburg*. Hamburg: 1897, s. 22.

60) LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 1, s. 7.

61) Ibidem.

62) *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1894*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1895, s. 32.

63) LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. 2 Bände. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898.

64) Lichtwark sám označoval toto dílo jako „Werberschrift“.

LICHTWARK, A. Der junge Künstler und die Wirklichkeit. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 2. Berlin: Cassirer, 1917, s. 121 – 161, zde s. 153.

65) Početnými vyobrazeními čtyřistaletého vývoje Lichtwark dostatečně odůvodnil tradici rozvoje portrétní galerie v Hamburku. Současně chtěl poukázat na umělecký význam portrétní galerie a potřebu její obnovy.

LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 1, s. 9.

66) Komisi Kunsthalle se jevila malba L. von Kalckreutha příliš progresivní: „Obávají se experimentu. Je proto nutné jít prověřenou cestou, i za cenu toho, že výsledek nepřekročí průměr“.

LICHTWARK, A. *Briefe an Leopold Graf von Kalckreuth*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Wegner, 1957, s. 72.

Skupinové portréty (Von Kalckreuth vytvořil „Die Gerichtspräsidenten“ a Liebermann „Der Professorenkonvent“) vznikly v letech 1904 – 1906.

67) Lichtwark nehodlal vytvořit portrétní galerii se zobrazenými osobnostmi v obligátní řadě, nýbrž se vyslovil pro accrochage podle vystavených umělců. „... skupina s Liebermannovým vyobrazením Alsteru mezi jeho Dehmelem [portrét R. Dehmela] a vlastní podobiznou [autoportrét M. Liebermanna] ...“

LICHTWARK, A. *Briefe an Leopold Graf von Kalckreuth*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Wegner, 1957, s. 237.

68) DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce.

69) *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1895*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1896, s. 10.

70) Lichtwark byl přesvědčen o tom, že najde i v jiných městech nosná umělecká díla, prostá akademické rutině. Ministerstvu kultury v Berlíně navrhl pořádat „... sérii výstav o uměleckém dění v jednotlivých centrech, s ohledem na umělce, kteří jsou nositeli nových idejí.“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 6, 1898, s. 14 – 15.

71) V jednom z četných dopisů z cesty do Drážďan se zmiňuje Lichtwark o tamějších obrazech C. D. Friedricha, které ho zaujaly při hledání současníků P. O. Rungeho. LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 2, 1893, s. 249. O pár let později usiloval o získání děl Friedricha, která se vesměs nacházela v soukromých sbírkách, pro hamburskou Kunsthalle.

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 10, 1902, s. 56 – 57.

72) V jednom z dopisů komisi Kunsthalle (LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 8, 1900, s. 142) psal při počátečních přípravách ke stoleté výstavě: „Záleží mi na tom, aby tato výstava byla ofenzívou k dosavadní akademické výuce ...“

73) Kupříkladu od Böcklina chybí pro něj právě tak charakteristické, téměř surreálné krajiny s bájnými postavami apod. Od Marées pak zidealizované ztvárnění člověka, jeho hlavní téma. Od Thomyho chybí díla s religiózní tematikou.

74) Menzelovým pozdějším obrazům nepřičítal Lichtwark stejnou hodnotu, jelikož vznikaly na základě přípravných studií, tedy ne ze spontánních dojmů a pozorování. LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 1891 – 1913. (*Reisebriefe*) Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 2, s. 33.

75) Lichtwarkův vztah k francouzským impresionistům byl ambivalentní. Na jedné straně byl jimi nadšen a obdivoval též svého berlínského kolegu H. von Tschudi, který již od r. 1896 impresionisty vystavoval v berlínské *Nationalgalerie*. LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 4, 1896, s. 156 – 158.

Na druhé straně si však nebyl jistý, zda by bylo možné vystavit jejich díla též v Hamburku, s jeho konzervativním publikem. Roku 1897 píše z Berlína o dvou portrétech Maneta takto: „Kdyby nám někdo tyto obrazy daroval a kdyby je komise akceptovala, byl bych velmi rád. Avšak nejspíše bychom je museli ještě na několik let uložit do depozitáře.“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 5, 1897, s. 256.

76) Lichtwark hovoří o nezbytnosti získat pro Kunsthalle další mistrovská díla francouzských umělců. „... nyní, kdy vlastníme již velmi dobrou galerii německé malby 19. století, zajistili jsme sbírku žijících mistrů a místní sbírku, je nutné vybudovat sbírku škol ze sousedních zemí ...“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920. Band 20, 1912, s. 326.

77) Tato sbírka obsahovala početnou holandskou a vlámskou malbu 17. století, mezi tím díla Rembrandta, holandských umělců 15. a 16. století, francouzskou malbu 18. století. Lichtwarkovy plány přeměnit tuto cennou sbírku v nadaci ztroskotaly. Pokusil se získat Alfreda Beita, jednoho z nejzámožnějších mužů své doby. Sám narozen v Hamburku, žijící v Anglii, byl hlavním donátorem pro Lichtwarkovu sbírku portrétů (celkem financoval 13 portrétů). Lichtwark Beitovi navrhl zakoupit sbírku Kann, darovat ji svému rodnému městu a jako dík za to mu mělo být vystavěno vlastní muzeum. Avšak nežli bylo možné přistoupit ke konkrétním bodům jednání, Beit zemřel v červnu roku 1906. Na to Lichtwark napsal memorandum senátu (LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920. Band 15, 1907, s. 156 – 182), v němž se zmiňuje především o prestižní úloze, kterou by tato sbírka pro Hamburk znamenala. Starosta města Hamburk však odmítl. Přesto se Lichtwark vypravil spolu s J. Brinckmannem do Paříže na další vyjednávání. Bohužel bez úspěchu. Sbíрка, o kterou měl zájem i Berlín (BODE, W von. *Mein Leben*. Band 2. Berlin: Reckendorf, 1930, s. 186 – 188) byla nakonec prodána do Spojených států.

78) Roku 1908 byla sbírka galerie Henry a David Weber nabídnuta Kunsthalle za cenu M 3 000 000. Lichtwark odmítl zakoupit celou sbírku, která obsahovala i méně cenná díla. Avšak vybral si z ní celkem 40 obrazů, pro něž stát vyhradil příslušné finanční prostředky.

79) Blíže k založení této sbírky:

STUBBE W. (ed.) *Hundert Meisterzeichnungen aus der Hamburger Kunsthalle 1500 – 1800*. Hamburg: Christians, 1967, s. 5 – 8.

80) O stavu grafické sbírky se blíže zmiňuje Margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 69.

81) Z Lichtwarkovy iniciativy získala *Společnost hamburských přátel umění* tiskařské předlohy s domácími motivy mladých umělců a organizovala v Hamburku prodej výtisků v režijní ceně.

LICHTWARK, A. *Die Sammlung von Bildern aus Hamburg*. Hamburg, Lütcke & Wulff: 1897, s. 32 – 35.

82) STUBBE W. (ed.) *Hundert Meisterzeichnungen aus der Hamburger Kunsthalle 1500 – 1800*. Hamburg: Christians, 1967, s. 7.

83) Roku 1887 bylo Kunsthalle darováno 48 sádrových odlitků.

Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1886 – 1887. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1888, s. 23.

Roku 1889 oznámil Lichtwark ve výroční zprávě (*Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1889.* Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1890, s. 41), že rozmnožení sbírky odlitek není dále plánováno. A i pro již přítomné odlitky je nutné redukovat výstavní prostor. Z toho důvodu byly od roku 1890 shromažďovány v depozitáři. *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1890.* Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1891, s. 34.

84) Lichtwark několikrát poukázal na tento fenomén. Podobně se vyjádřil i ve výroční zprávě Kunsthalle za rok : „*Dostupný materiál nám není lhostejný, ovšem fakt, že v Německu nemá publikum hlubší zájem o plastiku, spočívá především v tom, že se snažíme naše skulpturní sbírky pěstít jen sádrovými odlitky z minulých staletí ...*“

Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1891. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1892, s. 4.

85) *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1891.* Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1892, s. 4.

86) O stavu umění a uměleckého řemesla se Lichtwark blíže zmiňuje ve výroční zprávě Kunsthalle Hamburg za rok 1896:

Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1896. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1897, s. 67 – 80.

A dále v:

LICHTWARK, A. Kunst und Kunstgewerbe In LICHTWARK, A. *Hamburgische Kunst: nach einem Vortrage über die Frühjahrausstellung von 1898.* Ed. Kunstverein. Hamburg: Richter, 1898, s. 67 – 70.

Umělecké řemeslo podle Lichtwarka vykazovalo nízkou úroveň, jelikož zde byli umělci odkázáni na historické předlohy v umělecko–průmyslovém muzeu. Oživení dekorativních umění, v souladu s podobným smýšlením uměleckých řemeslníků, bylo možné podle Lichtwarkova mínění dosáhnout pouze pod podmínkou, že se výrobci budou orientovat podle kvalitní současné umělecké produkce. Sběrka moderní plastiky měla být určena jak pro publikum, tak pro umělce a umělecké řemeslníky. „*Založení sbírky moderní skulptury s originály [patří] k nejakutnějším potřebám. Hamburk nemůže v tomto směru vykázat téměř nic, což je nedostatek, který se citelně odráží ve vzdělání publika a v řemeslné produkci*“.

Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1890. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1891, s. 35.

87) Umělec Wilhelm Kumm byl žákem F. Schaperse v Berlíně.

88) Během pobytu v Paříži navštívil Lichtwark několikrát Augusta Rodina (1840 – 1917), který se tehdy nacházel na vrcholu své slávy. Lichtwarka jeho díla sice hluboce zaujala, avšak zároveň ho i mátlá.

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 1, 1891, s. 21 – 23.

Rodinova díla nepřicházela pro Lichtwarkovu výstavbu skulptur v úvahu, a to ze stylistických důvodů. „*Rodinův vliv je nesmírný. Je možné ho vytušit u spousta mladých lidí [zde myšleno umělců], kteří se ho pokouší právě v jeho zvlátnostech napodobit. Střež nás však bože, aby byl u nás vystaven jako polobůh. V Německu ho nové mladé talenty nesnesou.*“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 8, s. 220 – 221.

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 1, s. 420.

89) *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1890*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1891, s. 36.

90) Tradice razit pamětní medaile velmi dobře dokumentuje sbírka mincovního kabinetu Kunsthalle, která již při nástupu Lichtwarka zahrnovala reprezentativní kolekci hamburských mincí a medailí, jež byla nadále rozšiřována. Ve výročních zprávách Kunsthalle z let 1891 – 1900 jsou zaznamenány další věnování mincí ze 17. a 18. století.

91) Roku 1890 nakoupil Lichtwark medaile a plakety J. C. Chaplaina a O. Rotyho. V letech 1892 – 1900 k nim byla přibrána i plastika.

92) Konkrétně se jednalo o díla Emanuela Frémieta *Lovící pes* (bronz, získáno roku 1892) a *St. Georg* (bronz, získáno roku 1893), od Jeana-B. Carpeaux bysta malíře *Gérome* (bronz, získáno roku 1892) a Henri-L. Marquestreho *Galathea* (mramor, získáno roku 1893).

93) LICHTWARK, A. Die Wiedererweckung der Medaille. *PAN*. Jahrgang 1. 1895, Nr. 1, s. 34 – 39.

LICHTWARK, A. *Die Wiedererweckung der Medaille*. Dresden, Kühnemann: 1897. Lichtwark též přednášel na toto téma: v Drážďaněch (LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 3, 1895, s. 357), v Berlíně (LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 4, 1896, s. 17) a v Lipsku

(LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 5, 1897, s. 20).

94) Z německé produkce do sbírky Kunsthalle přibyla díla F. Schapera, L. Lauera, R. Begase, E. M. Geygera, A. Hildebranda, E. Barlacha a G. Roemera.

95) Z nákupů moderní plastiky vynikala díla C. Meuniera, E. von Hayn, A. Marie Carl–Nielsen, A. Gaula a J. Höfflera.

96) LICHTWARK, A. *Drei Programme. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung*. Band 4. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 15.

97) LICHTWARK, A. Künstlerische Bildung auf örtlicher und völklicher Grundlage. Rede in der öffentlichen Sitzung des Altphilologentages in Hamburg 1905. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 27 – 31, zde s. 28 – 29.

98) LICHTWARK, A. Zur jüngsten Weltausstellung. (Antwerpen 1885) In LICHTWARK, A. *Studien*. Band 1, Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 178 – 218, zde s. 187.

99) Promemoria týkající se nákupu sbírky *Hudtwalcker–Wesselhöft* v: *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1888*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1889, s. 14.

100) Lichtwark věnoval několik publikací problematice diletantismu, mimo jiné: LICHTWARK, A. *Wege und Ziele des Dilettantismus*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1894.
LICHTWARK, A. *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902

101) Lichtwark se již před svým nástupem do funkce ředitele hamburské Kunsthalle zaobíral v několika periodikách problémem nezbytnosti výchovy k umění.
LICHTWARK, A. Musik und bildende Kunst. (1883) In LICHTWARK, A. *Studien*. Band 1. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 1 - 6, zde s. 3.

102) Lichtwarkovy pedagogické intence se orientovaly v první linii na hamburské obyvatelstvo, neboť to také tvořilo hlavní podíl návštěvníků Kunsthalle.
„Zatímco jsou v ostatních velkoměstech muzea nahlížena především jako pamětihodnosti pro cizince, je to pro hlavně v zimních měsících hojně navštěvované hamburské sbírky, poměrně zanedbatelný fakt“.
LICHTWARK, A. *Die Sammlung von Bildern aus Hamburg*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 12.

103) „Umělecké dílo vyzařuje plně svoji životní energii pouze na tu generaci, ve které bylo stvořeno, a která vynakládá úsilí o jeho pochopení. A jen u této generace vytváří nové hodnoty, zpočátku v umění, posléze v průmyslu.“

Alfred Lichtwark v:

Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1892. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1893, s. 6.

104) „... takto budou tyto tři lokální sbírky klást na domácího návštěvníka nároky, aby se vzdal ideje provždy neměnného, setrvačného pojmu umění, povrchního ideálu, kterého bylo někdy někde dosaženo a stále je potřeba o něj usilovat.“

Alfred Lichtwark v:

Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1892. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1893, s. 26.

105) DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau.* Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 84 – 85.

106) Z Lichtwarkova podnětu organizovala *Společnost hamburských přátel umění* prodej grafik mladých umělců z Hamburku za režijní cenu.

LICHTWARK, A. *Die Sammlung von Bildern aus Hamburg.* Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 32 – 35.

107) LICHTWARK, A. Zur jüngsten Weltausstellung. (Antwerpen 1885)
In LICHTWARK, A. *Studien.* Band 1. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 178 – 218, zde s. 181 - 182.

V tomto článku Lichtwark poprvé poukázal na to, že „... naučené vzdělání není v žádném případě podkladem pro pochopení umění.“ S. 187. Také umělecké vzdělání učitele pokládal za důležité. „Měli bychom při pohledu na problematičnost situace složit ruce do klína a přenechat výchovu architektům a řemeslníkům a v ostatním nechat věc běžet? [...] Získalo by se již nekonečně mnoho, kdyby ve vzdělávání učitelů hrál roli umělecký moment, který je toho času zcela vyloučen [...] Skrze ruce učitelů prochází celé budoucí potomstvo.“ S. 188.

108) Lichtwark se několikrát ve svých spisech zabýval otázkou „ateliér versus plenér“ a dospívá k přesvědčení, že pouze příroda by měla stát u počátku jakékoli umělecké studie. Obzvláště podrobně se zmiňuje o školení vnímání barev: „V praxi neexistuje nic plodnějšího, než rozvíjení pocitu pro barevnou kvalitu, za pomoci sbírek národopisných muzeí, avšak i při studiu každé květiny. Odtud proudí prazdroje estetické výchovy. Obrazové galerie a muzea jsou stejně důležité, ovšem je nutné je využívat až po té, co se oko samo dokáže orientovat v přírodě“.

LICHTWARK, A. Die Erziehung des Farbensinnes. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 119.

109) Pravidelná přednášková řada však nikdy z tohoto konceptu realizována nebyla. DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 25, 88, 285.

110) Blíže v:

LICHTWARK, A. *Die Grundlagen der künstlerischen Bildung*. 14 Bände. Berlin: Bruno Cassirer, 1899 – 1907.

Nakladatel Bruno Cassirer vydal pod tímto titulem 14 svazků studií. Některá z nich vyšla poprvé zde, k některým Cassirer zakoupil nakladatelská práva.

111) Lichtwark připravoval tuto přednáškovou řadu velmi podrobně.

Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1886 – 1887. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1888, s. 33 - 34.

Oproti svým původním plánům, však realizoval v tomto směru nepravidelné přednášky pouze o Benátkách (1890), Berlíně (1892, 1895) a Drážďanech (1899).

112) Konkrétně se zde jednalo kupříkladu o reprodukce Hanse Holbeina a Albrechta Dürera. Lichtwark se k metodě využití reprodukcí pro výchovu k umění vyslovil v: LICHTWARK, A. *Aus der Praxis. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung*. Band 5. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 125 – 128.

113) Lichtwark přednášel k vybraným tématům děl Dürera a Holbeina v Kielu a Lübecku (LICHTWARK, A. *Aus der Praxis. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung*. Band 5. Berlin: Cassirer, 1902, s. 128.), v Brémách (LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 7, 1899, s. 145) a v Berlíně (LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 8, 1890, s. 34).

114) Přednášky v berlínských muzeích se odvíjely na mnohem širší bázi. Od roku 1896 se pravidelně konaly i pro dělnickou vrstvu.

PALLAT, L. *Richard Schöne, Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin: Ein Beitrag zur Geschichte der preußischen Kunstverwaltung 1872 – 1905*. Berlin: de Gruyter, 1959, s. 193, 279 – 280.

Lichtwarkovy byl tento počín znám a také se k němu pozitivně v dopisech komisi muzea vyjádřil (LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 7,

1899, s. 153). Přesto však v hamburské Kunsthalle nezavedl podobný princip. Jeho zkušenosti se vzděláním lidové vrstvy se omezily na návštěvu dvou kongresů pod názvem „*Kunst und Museum*“. Na kongresu roku 1900 v Berlíně s konkrétním podtitulem „*Die Erziehung des Volkes auf den Gebieten der Kunst und Wissenschaft*“ vystoupil Lichtwark s přednáškou k Holbeinovým reprodukcím a s konkrétním programem lidové výchovy.

115) Tato „cvičení“ byla Lichtwarkem paradigmaticky zvolena pro školní vyučování a měla úspěch. *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken* vykázaly v letech 1898 – 1922 celkem 18 vydání.

LICHTWARK, A. *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897.

2. a 3. vydání Dresden: Kühnemann, 1898, 1900.

4. – 18. vydání: Berlin: Bruno Cassirer, 1902 – 1922.

116) Kupříkladu roku 1900 byly nedělní přednášky opakovány každé úterý, o čemž se zmiňuje místní tisk. Roku 1908 Lichtwark píše v jedné ze zpráv senátu o přednáškovém sále v plánované nové výstavbě Kunsthalle. Bilancuje dosavadní stav, kdy Kunsthalle disponuje 300 – 350 místy, ovšem podle jeho názoru je potřeba je zvýšit na 500 míst.

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 290.

117) Lichtwark se toho času podílel na *Jahrhundertausstellung* v berlínské *Nationalgalerie*. K tomu přistupuje výzkumná práce na v roce 1905 publikované knize o mistru „Bertramovi“ a podíl na projektech návrhů pro novou Kunsthalle roku 1906.

118) „*Budoucí rozvoj tak slibných začátků hamburské krajinné malby bude záležet na tom, zda si další kruhy obyvatelstva vytyčí stejné stanovisko, jako umělci pěstující žánr hamburské krajiny*“ Alfred Lichtwark v: *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1896*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1897, s. 13.

119) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 1, s. 405.

120) „*Ačkoli □malé□ monografie stojí pouze marku a jsou určeny hamburským návštěvníkům galerií – i mládeži – vůbec nepůsobí. Jejich prodej je ubohý*“.

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 11, 1903, s. 12.

121) LICHTWARK, A. *Briefe an Gustav Pauli*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1946, s. 35 – 36.

122) Ve výročních zprávách Kunsthalle Hamburg z let 1888 – 1908 jsou podrobně definována témata výstav.

123) DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 292 – 293.

124) LICHTWARK, A. Der Dillentantismus im In- und Auslande. In LICHTWARK, A. *Aus der Praxis. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung*. Band 5. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s.105.

125) Podrobně se k výstavbě a rozšíření Kunsthalle vyslovuje Volker Plagemann, die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle v: PLAGEMANN, V. Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle. In *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Band 11. Hamburg: Hauswedell, 1966, s. 61 – 68.

Dále Margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 100, 302.

126) K této problematice se vyjadřuje Margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. Kapitel *Lichtwarks Schriften zur Architektur*, s. 108 – 117.

127) Přímo k vývoji německých muzeí v:

PLAGEMANN, V. *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870*. München: Prestel, 1967.

128) V Berlíně: *Altes Museum*, navrženo v letech 1823 – 1830 Karl Friedrichem Schinkellem. Téma na výzdobu vstupní haly a schodiště, věnované vzdělání a humanitním dějinám lidstva, bylo navrženo architektem samým ve dvacátých letech a v letech 1841 – 1848 provedeno malířem Peterem Corneliem.

V Mnichově: U *Alte Pinakotek*, vybudované v letech 1824 – 1836 podle návrhů Leo von Klenze, byly v lodžii vyobrazeny dějiny umění od Petera Cornelia a jeho dílny z let 1830 – 1840.

V Berlíně: *Neues Museum*, postavené roku 1841 – 1855 Augustem Stülerem, byly vstupní hala a schodiště v letech 1847 - 1854 vyzdobeny výjevy k epochám světových dějin od Wilhelma von Kaulbach.

V Kolíně nad Rýnem bylo v letech 1856 – 1861 realizováno *Wallraf-Richartz-Museum* podle plánů Augusta Stülera. Schodiště pak k tématu „kultura a dějiny umění“ umělecky ozvláštnil v letech 1861 - 1864 Eduard von Steinle.

V Hamburku byla stavba *Alte Kunsthalle* architektů Hermanna von der Hude a Georga Theodora Schirrmachera obohacena o malby na schodišti s výjevy proměn krajiny ve čtyřech ročních obdobích i denních změnách a alegoriemi stáří od Valentina Ruthse a Arhura Fitgera z let 1880 – 1886.

129) DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 103, 304.

130) WAGNER, H. Museen. In *Handbuch der Architektur*. Teil IV. Halband 6. Heft 4. Darmstadt: Arnold Bergsträsser, 1893, s. 173 – 402.

Wagner zde předkládá přehled stavebních řešení jednotlivých uměleckých muzeí, hlavně v Německu a taktéž technické návody a směrnice pro architektky. V teoretickém dílu se pak zabývá chápáním úlohy muzea jako instituce pro akademicky vzdělanou vrstvu společnosti. Státní muzea měla sloužit sbírání, pořádání a zachovávání uměleckých děl a měla být nepostradatelná pro duchovní zušlechtnění, pozdvižení všeobecného vzdělání lidu a pro studium odborníků a umělců samých.

Utváření interiérů pak mělo odpovídat vážnosti „pokladů“, které jsou v nich vystaveny, přičemž zde Wagner upřednostňuje velkorysé pojetí, kde i chodby, schodiště a dvorany, vesměs navržené v ušlechtilých materiálech, měly být v souladu s vnější majestátní architekturou. Již v těchto vstupních prostorech měl být návštěvník připraven na skvosty, které mu sbírky nabízejí. Výstavním sálům pak přísluší účelnost a přizpůsobení se charakteru sbírek. Konkrétně to znamená bílé stěny a jednoduché podlahy, přičemž přiměřená dekorace přísluší stropům a klenutím.

Tato řešení se zdají být autorovi příkladná i pro budoucí muzejní stavby. Stavební korpus s centrálním schodištěm, s jeho monumentální prezencí je zde upřednostňován. V otázce horního patra tenduje autor k optimálnímu řešení řady výstavních sálů se střešním osvětlením a postranními kabinety.

Tyto architektonické priority však v mnohém převyšovaly výstavní ambice.

131) Lichtwark se v řadě svých veřejných přednášek vyslovuje k jednotlivým aspektům architektury.

LICHTWARK, A. *Palastfester und Flügeltür*. Berlin: Cassirer, 1899, s. 227 – 351.

Palácová okna a křídlové dveře pro Lichtwarka symbolizovaly neúčelnou architekturu. Tyto elementy byly pouze součástí fasády a její dekorace, namísto aby přirozeně osvětlovaly výstavní prostor.

132) *„Dnešní architektura vězí stále až po uši v romantismu a akademismu. Malé obytné domy musí mít věže, okapy, arkýře, mansardy a hojnost plastických okras. Na věž nikdo nevystoupí, jelikož tam není nic k vidění a obyvatelná není též. Do arkýře se nikdo neposadí, jelikož se tam není možné otočit. Ornamenty si nikdo neprohlíží, jelikož by se třásl zimou. Rovněž tak je podle akademické tradice v případě monumentálních staveb zvykem pojímat jako nejdůležitější věc fasádu. A život ať už se za ní nějak zařídí. Současná architektura je zrovna tak odtažena od života jako malba a plastika ...“*

LICHTWARK, A. Palastfenster und Flügeltür. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 227 – 351, zde s. 259.

133) LICHTWARK, A. Palastfenster und Flügeltür. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 227 – 351, zde s. 271.

134) LICHTWARK, A. Die Massen zusammenhalten. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 164 – 166, zde s. 164 – 165.

135) LICHTWARK, A. Palastfenster und Flügeltür. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 227 – 351, zde s. 260.

136) *„Pouze tam, kde stavitel přesně ví, co chce, a kde je schopen si podle předložených plánů udělat obraz o konečné stavbě, vznikají výtvořky, které odrážejí jednu ze stránek naší kultury [...], jako velké obchodní a [...] hamburské kancelářské domy.“*

LICHTWARK, A. Palastfenster und Flügeltür. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 227 – 351, zde s. 260.

137) *„A. Lichtwark mluvil dokonce o ‘osvobození’ architektury od zastaralých norem a představ 19. století.“*

BLAUERT, E. - HABEL, R. - NÄGELKE, H.-D. *Alfred Messel, 1853 – 1909: Visionär der Großstad*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz; München: Edition Minerva Hermann Farnung, 2009, s. 59.

138) „*Jak by vypadaly naše monumentální stavby a obytné budovy, kdyby nevycházely z nejasného, romantického pocitu, nýbrž z praktického rozvržení potřeb, tak jako obchodní dům Wertheim?*

Umělci i laici budou na této stavbě v budoucnu provádět své studie. Architekti se z ní budou učit, že ani akademická, ani romantická lhostejnost vůči potřebám budoucnost nemají. Svěrací kazajka fasády je zde pro praxi poprvé zcela sejmuta. Ani státní stavby nebudou již moci opomíjet ohled na zkušenosti získané na tomto organismu. Pro spolupráci sochařů otevřel dům Wertheim novou cestu. Je sice možné připustit, že jeho ornamentika je ještě historická a že sochaři a architekti se ještě nemohli projevit tak tvůrčím způsobem jako architekt. Avšak nelze očekávat vše najednou. Na vypracování nové ornamentiky byla stavební doba příliš krátká. Messel jednal správně, když nepřistoupil k experimentům. Přesto všude angažoval schopné umělce a nechal jim volnou ruku. Prokázal tím jemnocit, který ve skutečnosti nebývá pravidlem. Neboť naši architekti mají k živoucímu malířství a plastice jako celku poměrně daleko a i když to kdo jen zřídka přizná, jejich díla často nahlas a veřejně svědčí proti nim. Kolik najdeme německých staveb, jejichž skulptury jsou snesitelné a jejichž výmalba nebije vkusu do očí?“

LICHTWARK, A. Palastfenster und Flügeltür. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 227 – 351, zde s. 272.

„Musí to být i samotnému laickému oku nápadná charakterističnost jednoduché stavby, jež je tak zcela odlišná od všech ostatních domů v Berlíně a jež právě skrze zřeknutí se navyklého detailu působí i na nezasvěcence jako první fanfára ouvertury k novému dějství.

LICHTWARK, A. Palastfenster und Flügeltür. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 227 – 351, zde s. 258 - 259.

139) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 15, 1907, s. 7.

140) Tento názor vyslovuje Margritt Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 112.

141) Lichtwarkův pohled nebyl ojedinělý. Kupříkladu architekt a teoretik Hermann Muthesius nazírá na úpadek tehdejšího stavebního umění podobným způsobem: Na umění se nahlíží pouze z vědecko-historické perspektivy, bez vnitřní účasti. Následkem toho vystupuje v architektuře do popředí otázka stylů, často vedoucí

k povrchnosti. Architektonická výuka, myšleno tehdejší akademismus, se orientuje na pečlivé studium stavebního umění. „... *problém však nastává, když se pokouší prosazovat své metody i v umění. Příkladem pro to může být zavedení formální výuky. Studentovi přísluší naučit se formální řeč doposud aplikovaných stylů a při konečné zkoušce prokázat, že je umí použít.*“

MUTHESIUS, H. *Kultur und Kunst: Gesammelte Aufsätze über künstlerische Fragen der Gegenwart*. Leipzig: EugenDiederichs, 1904, s. 79 – 99.

142) LICHTWARK, A. Palastfenster und Flügeltür. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 227 – 351, passim.

143) Tento kongres se zabýval především problémy umělecko-průmyslových, historických a etnografických muzeí.

LICHTWARK, A. *Deutsche Königsstädte*. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 173 – 227, zde s. 173 – 184.

144) Ibidem.

145) Ibidem.

146) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 10, 1902, s. 108 - 109.

147) DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 118, 311 – 312.

148) Lichtwark charakterizuje Zimmermanna jako „*prastarého ředitele, [...], který stojí již třicet let v cestě všemu progresivnímu v Hamburku.*“

LICHTWARK, A. *Briefe an Leopold Graf von Kalckreuth*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Wegner, 1957, s. 202.

149) Friedrich Wilhelm Schumacher (1869 – 1947), jeden ze spoluzakladatelů *Deutscher Werkbund* byl v letech 1909 – 1933 stavebním ředitelem města Hamburku.

150) DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 122 – 123.

151) Takovýto názor se zjevně v nadcházejícím 20. století počal prosazovat: „Zda se muzejní stavba zdaří či ne, závisí v prvním plánu na úzké spolupráci stavebního mistra a vedoucího muzea. Architekt pak musí být, podle okolností, schopen obětovat některou z uměleckých idejí ve prospěch účelnosti budovy.“

FUHSE, F. Das neue Städtische Museum in Braunschweig. In *Museumskunde*, Nr. 2, 1906, s. 128 – 139.

Uvádí Margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 313 – 314.

152) Korespondence mezi Lichtwarkem a Erbem se nachází v:

Korrespondenz A. Lichtwark – A. Erbe, 1906 – 1909. Hamburg: Staatsarchiv Hamburg, Kunsthalle III, 34.

Od Lichtwarka pochází 23 dopisů z let 1907 – 1909.

Uvádí Margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 125, 314, 371.

153) „...pakliže bude přistavováno přímo na dnešní Kunsthalle, je přirozeně nutné brát v potaz veškeré zkušenosti za posledních čtyřicet let. Je naprosto vyloučeno, aby se dále pokračovalo v původním rozčlenění fasády. Bude-li zvoleno místo za dnešní Kunsthalle, odpadnou i veškeré nevýhody. Zde je dostatečný prostor pro rozvinutí praktického půdorysu, čerpajícího z praxe posledních let. A zde v žádném případě není nutné podřizovat se a pokračovat ve stavebních formách současné Kunsthalle.“

LICHTWARK, A. *Planung einer erneuten Erweiterung, 1906 – 1912: Denkschrift vom 1.5.1906*. S. 6 – 7. Hamburg: Staatsarchiv Hamburg, Kunsthalle III, 33.

Uvádí M. Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 371.

154) *Äußerung des Bauinspektors Richter auf Anfrage des Baudirektors vom 20.6.1906*. Hamburg: Staatsarchiv Hamburg, Baudeputation B 1162: Bau der neuen Kunsthalle 1906 – 1922.

Uvádí Margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 372.

155) Plán č. 6 navržený Carlem Benselem se týkal oblasti vedle Ferdinandstor a přímo proti čelní fasádě původní Kunsthalle. Bensel navrhuje jako jediný z přítomných kandidátů osvětlení, které odpovídá i Lichtwarkovým představám. Velký sál se stropním osvětlením a postranní kabinety se širokými okny měly být započítány do stavby. Tato duchovní příbuznost s Lichtwarkem není náhodná, Bensel na Lichtwarkovo doporučení vedl stavební práce v domě von Kalckreutha v Hittfeldu a z Lichtwarkovy korespondence je možné se domnívat, že ho s Benselem pojilo pracovní přátelství.

LICHTWARK, A. *Briefe an Leopold Graf von Kalckreuth*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Wegner, 1957, s. 182, 205.

156) *Sitzung der Bürgerschaft 22.5.1911. Bericht des von der Bürgerschaft zur Prüfung des Senatsantrages über die Erweiterung der Kunsthalle am 8.12.1909 niedergesetzten Ausschusses*. Hamburg: Staatsarchiv Hamburg, Kunsthalle III, 33, 23.

Uvádí Margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 371.

157) Lichtwark se vyjádřil k cestám roku 1907 takto: „*Neobyčejně mě zajímalo spolu s architektem Erbe projít, vidět a prodiskutovat všechny tyto věci. Vyslovili jsme se k základním otázkám a já doufám, že to přispěje k našemu plánování.*“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 2, s. 195.

Podobně se Lichtwark vyslovil i k cestě do Kodaně roku 1911, věnované studiu architektury.

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 2, s. 353 – 354.

158) „*V Anglii mají obchodníci s uměním velmi dobré zkušenosti s osvětlením lucernami*“.

LICHTWARK, A. *Planung einer erneuten Erweiterung, 1906 – 1912: Denkschrift vom 1.5.1906*. S. 8. Hamburg: Staatsarchiv Hamburg, Kunsthalle III, 33, s. 8.

Uvádí M. Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 371.

159) Lichtwark byl obeznán s experimenty s elektrickým osvětlením. Roku 1901 píše z Londýna, kde byla vystavena keramika ozářená žárovkami: „*Přesně nevíme, jak bude působit elektrické světlo na obrazy a látky, pravděpodobně stejně silně jako sluneční světlo, neboť se nejedná o nic jiného, v tomto směru se jeví večerní osvětlení muzeí velmi problematičtí. Naštěstí jsou však náklady tak velké, že se od něj bude spíše upouštět. Mně osobně obzvláště vadí fakt, že toto osvětlení ještě více svádí k špatnému a povrchnímu vidění.*“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 9, 1901, s. 294.

160) Pro tuto dobu typický galerijní sál s vrchním světlem uzavírala u stropu zrcadlová klenba či stupňovitá římsa, jež teprve vedly k vlastnímu stropu, který byl zpravidla plošně zasklený. Směrem k zastřešení dále následovala další skelná vrstva. Toto vnější zasklení bylo často z estetických důvodů, aby nenarušovalo působení fasády, zakryto vysokou balustrádou. Příliv denního světla byl tedy skrze dvojí skleněnou vrstvu redukován, na druhé straně tato ovšem chránila proti vlhkosti a mrazu. Větrání prostor a jejich čištění však byly komplikované.

Heinrich Wagner se již roku 1893 podrobně zabýval problémem osvětlení muzejních prostor a vytyčil pro ně několik pravidel: rovnoměrného osvětlení prostor lze dosáhnout pouze s jedním světelným zdrojem pro daný prostor. Rozpětí světla pak mělo odpovídat velikosti prostoru, čím vyšší stěny, tím větší světelné rozpětí: velikost okenních ploch v poměru k podlaze se měla při stoupající výšce sálů pohybovat od 1:6 do 1:2.

WAGNER, H. Museen. In *Handbuch der Architektur*. Teil IV. Halband 6. Heft 4. Darmstadt: Arnold Bergsträsser, 1893, s. 173 – 402, zde s. 241.

161) ERBE, A. – LICHTWARK, A. *Bericht der Reise zum Studium von Museen*. Hamburg: 1907 (Manuskript in der Hamburger Kunsthalle).

Uvádí DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 141.

162) „*Jako příklad pro nižší prostory s velkým vrchním osvětlením mohou sloužit tehdejší stavby uměleckých muzeí v Karlsruhe, Düsseldorfu a Darmstadtu. Naopak, když je vrchní osvětlení v poměru k velikosti sálu malé, soustřeďuje se pak světlo ve středu sálu jako ve Wallraf-Richartz Museu v Kolíně n. R. a v hlavním sále düsseldorfské obrazárny. Z nejnovějších budov lze akceptovat obrazárnu v Kasselu se středně velkým vrchním osvětlením ...*“

ERBE, A. – LICHTWARK, A. *Bericht der Reise zum Studium von Museen*. Hamburg: 1907 (Manuskript in der Hamburger Kunsthalle), s. 1 – 50.

Uvádí DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 323 – 324.

163) ERBE, A. – LICHTWARK, A. *Bericht der Reise zum Studium von Museen*. Hamburg: 1907 (Manuskript in der Hamburger Kunsthalle).

Uvádí DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 142, 324.

164) Jediný do úvahy přicházející systém vrchního osvětlení v Německu našli Lichtwark a Erbe ve výstavním sále mnichovského obchodníka s uměním Juliese Böhlera.

Das Kunsthaus Böhler v Mnichově byl vystavěn Emanuelem von Seidl (1856 – 1919).

ERBE, A. – LICHTWARK, A. *Bericht der Reise zum Studium von Museen*. Hamburg: 1907 (Manuskript in der Hamburger Kunsthalle).

Uvádí DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 324.

165) ERBE, A. – LICHTWARK, A. *Bericht der Reise zum Studium von Museen*. Hamburg: 1907 (Manuskript in der Hamburger Kunsthalle).

Uvádí DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 144, 324.

166) ERBE, A. – LICHTWARK, A. *Bericht der Reise zum Studium von Museen*. Hamburg: 1907 (Manuskript in der Hamburger Kunsthalle).

Uvádí DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 145, 324.

167) ERBE, A. – LICHTWARK, A. *Bericht der Reise zum Studium von Museen*. Hamburg: 1907 (Manuskript in der Hamburger Kunsthalle).

Uvádí DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 145 - 146, 324.

168) LICHTWARK, A. *Planung einer erneuten Erweiterung, 1906 – 1912: Denkschrift vom 1.5.1906*. S. 8. Staatsarchiv Hamburg, Kunsthalle III, 33.

Uvádí Margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 371.

169) *Brief Lichtwarks an Erbe vom 2.1.1907. Korrespondenz A. Lichtwark – A. Erbe, 1906 – 1909*. Hamburg: Staatsarchiv Hamburg, Kunsthalle III, 34.

Uvádí Margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 328, 371.

170) ERBE, A. – LICHTWARK, A. *Bericht der Reise zum Studium von Museen*. Hamburg: 1907 (Manuskript in der Hamburger Kunsthalle), s. 51.

171) Vývojové stupně v architektonickém návrhu nové Kunsthalle detailně popisuje M. Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 155 – 163.

172) Lichtwark se k tomuto problému vyjadřuje takto: „*Ředitelství Kunsthalle se již od počátků zasadilo o to, aby v Kupferstichkabinettu shromážděná díla velkých severských mistrů, kteří se seskupili okolo Dürera a Rembrandta, byla přístupná vzdělavcům. To se doposud dělo formou přednášek a výstav. Jejich zcela novou recepci umožní prostorná, pohodlná čítárna, která bude publiku přístupná i večer.*“

Bericht über die Sitzung der Kommission aus Vertretern von Baudeputation und Verwaltung der Kunsthalle vom 9.6.1908 von Lichtwark verfasst. S. 5. Hamburg: Staatsarchiv Hamburg, Kunsthalle III, 34.

Uvádí Margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 371.

173) Podrobně popisuje Erbeho návrh fasády M. Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 171 – 177.

174) *A. Erbe, Bericht vom 8.9.1908*. Hamburg: Staatsarchiv Hamburg, Kunsthalle III, 34.

Uvádí Margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 174, 371.

175) Těmito detaily se zabývá M. Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 177 – 178.

176) „Pro mne to bude vyplněním úkolu, když 'Dachlaterne' bude působit přímo z fasády. To je důležité pro její organické působení.“

Brief Lichtwarks an Erbe vom 25.7.1909. Hamburg: Staatsarchiv Hamburg, Kunsthalle III, 34.

Uvádí Margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 335, 371.

177) Blíže se ke čtvrtému návrhu vyslovuje M. Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 179 – 185.

178) DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 186 – 187.

179) Hamburský *Kunstverein*, založený roku 1822, položil základy ke sbírce Kunsthalle a zasloužil se též o výstavbu její původní budovy. Dva jeho členové byli zastoupeni v její správní komisi. *Kunstverein* měl právo požádat v Kunsthalle o výstavní možnosti, ovšem od roku 1907 se z důvodů rozdílnosti názorů žádné výstavy v tomto směru nekonaly.

Brief Lichtwarks an P. Crasemann vom 6.7.1900. Briefe A. Lichtwarks an P. Crasemann, 1897 – 1900 (Kunstverein). Hamburg: Hamburger Kunsthalle, Archiv Nr. 70.

Uvádí margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 372.

180) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 19, 1911, s. 163.

181) O kupoli v kodaňském „mramorovém kostele“ se Lichtwark vyjadřuje takto: „... v průměru je o třetinu větší než plánovaná kupole v Kunsthalle. Nám šlo především o studium jejího osvětlení. Dosavadní plány výšky naší kupole se pohybovaly mezi 10 – 12 m za účelem vestavení skulptur. Zde se ukazují jako nepoužitelné. Denní světlo proniká vysoko postaveným okenním věncem, tudíž nemá kupole žádné přímé osvětlení, což se mi zdá nepříjemné.“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 19, 1911, s. 163.

182) „... Zde vystupují všechny formy v rovnováze s docílením noblesní, uzavřené atmosféry, stejně jako toho dosáhl Schinkel v rotundě Altes Museum, prostě působení římského Pantheonu.“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 19, 1911, s. 163.

183) „... Hansen se vzdává veškeré dekorace, až na nezbytně nutné prvky, ku prospěchu prostorového působení. Uspokojují ho římské motivy, které známe již natolik, že je prakticky nevnímáme. Barvu též, až na dva tři hlavní tóny, zapovídá [...] Pro plány naší Kunsthalle je mi takovýto přístup vítaným. [...] Sám jsem se pokusil zdůraznit, že omezením detailů je možné dosáhnout velkolepého účinku.“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 19, 1911, s. 158 - 160.

184) Alfred Lichtwark cestu do Kodaně podrobně popisuje v:

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 1891 – 1913. (*Reisebriefe*) Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 2, s. 353 – 356.

A k řešení osvětlení se vyjadřuje Albert Erbe:

„Roku 1848 Bindsbollem zbudované muzeum je snad prvním, které s neohroženou důsledností vyřešilo problém bočního světla. Architekt se odvážil vzdát se italských palácových oken a římsy umístit do takové výše, že dopadající světlo a dopadající odrazy již neruší oko a všem čtyřem stěnám místnosti se dostává náležitého osvětlení.“

ERBE, A. *Belichtung von Gemäldegalerien: eine Reisestudie*. Leipzig: K.W. Hiersemann, 1923, s. 30.

185) DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 194 – 195, 339 – 340.

186) K detailům konečného návrhu rozšířené Kunsthalle se podrobně vyjadřuje M. Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 194 – 200.

187) Pro Leo von Klenze ztělesňoval jónský pořádek mužský princip, který „se nejlépe hodí pro prezentaci plastických děl všeho druhu ...“

PLAGEMANN, V. *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870*. München: Prestel, 1967, s. 387.

Klenze použil tento styl i při stavbě mnichovské Alte Pinakothek.

188) Architekt Fritz Schumacher se vyjadřuje k fasádě hamburské Kunsthalle následujícím způsobem: „*Spojení obou fasád, staré a nové budovy, by bývalo možné pouze za pomoci vnějších prostředků, kdybychom použili pouze stavební materiál staré budovy [...] nebo jen cihly nebo pískovec ...*“ V prvním případě se jedná o materiálové spojení, které je „*pro naše dnešní cítění nepřírozené*“, s následujícím použitím nažloutlých cihel, byl „*zvěčněn materiál, který však již dnes platí za překonaný*“, a pískovec je materiálem, „*...jehož mrtvá substance, kterou je možné pozdvihnout pouze skrze bohaté členění nebo pozlacení, tedy prostředky, které by novostavbu zcela odvedly od její původní podstaty, ...*“ K využití pálených cihel, jím preferovaného materiálu, se Schumacher vyjádřil takto: „*... původní stavbě bychom nemohli zasadit horší ránu, než kdybychom postavili její nepěkné zdivo vedle stejného stavebního materiálu, ovšem mnohem půvabnějšího ...*“ V konečné realizaci jsou stavební materiály obou budov na sobě nezávislé. „*... bylo to jedno z možných řešení, které naštěstí eliminovalo sjednocení obou budov neslučitelnými prostředky*“.

SCHUMACHER, F. Der neue Erweiterungsbau der Hamburger Kunsthalle. In *Museumskunde*, 1920, Nr. 15, s. 95 – 120.

189) Ibidem.

190) V dopise syndikusovi Diestelovi se architekt Erbe zmiňuje: „*... pro osvětlení pomocí 'Laternenlicht' nenacházíme příklady, které by mohly být využity pro naši hamburskou situaci, zde jsme [...] plně odkázáni na naše pokusy.*“

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 342.

191) Roku 1909 píše Lichtwark umělci Klingerovi, kterého pozval do Hamburku: „Jeden [sál v nové stavbě] bych chtěl pro vás schovat... Když jen pomyslím na Váš příslib, prohlédnout si naši krajinu, tak přede mnou vágně pluje báječná věc, sál, rozčleněný, tak jak Vy ho chcete, s rozzářeným nebem, lesy a loukami. A lidmi v blaženém bytí ...“

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 343.

192) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 17, 1909, s. 243.

193) Fritz Schumacher provedl po roku 1911 následující odchylky od původního plánu. Vědomě se vzdal mramoru a dalších ušlechtilých materiálů k obložení vestibulu a předsálí. „Vzhledem k jednoduchosti obrazových sálů, vyžadují i předsálí a schodiště patřičnou jednoduchost“. Námitky neměl ani proti půdorysu, vnější architektuře a osvětlení nové budovy. Později, ve svých vzpomínkách pod titulem *Stufen des Lebens: Erinnerungen eines Baumeisters* kritizuje novou Kunsthalle. Jeho kritika je však adresována spíše k osobě A. Lichtwarka, jako hlavního iniciátora stavby. „... Teprve během bezprostřední spolupráce s Lichtwarkem, jsem rozpoznal, že si budoucí působení dosavadních architektonických plánů nedokáže jasně představit. Patřil k lidem, kteří, teprve tehdy, když je stavba hotova, uplatňují své kritické schopnosti v plné míře.“

SCHUMACHER, F. *Stufen des Lebens: Erinnerungen eines Baumeisters*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1949, s. 380.

Schumacher však nepodnikl nic na podpoření Lichtwarkových kritických schopností, neožřejmil mu působení hotové stavby, nepokusil se ho přimět k obměně plánu.

Po Lichtwarkově smrti Schumacher oficiálně obhajoval stavbu proti kritice z občanských řad, která se zaměřovala spíše na vnější vzhled budovy, než na celý stavební komplex nové a staré stavby či konkrétně na novostavbu. K tomu používal Lichtwarkovy argumenty: nový půdorys vyžadoval nové formálnější pojetí fasády, než u staré stavby... „Výsledek je dobrý, ne zcela bez půvabu“.

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 344 – 346.

194) Podle Margrit Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 206.

195) Gustav Pauli, Lichtwarkův následník v úřadu ředitele Kunsthalle, sice kritizoval architekturu budovy, ovšem osvětlovací systém považoval za příkladný: „*pro vrchní světlo se zdá být konečně nalezena správná forma [...] tím myslím 'laternovou' výstavbu nad sály, která nechává dopadat světlo ne přímo shora, nýbrž skrze horní vysoká okna. [...] Pro postranní osvětlení Lichtwark konečně našel osvobozující řešení, kdy namísto dosavadních palácových oken nechal vsadit široká okna, rozprostírající se téměř přes celou okenní plochu, která jsou umístěna tak vysoko, že umožňují pod nimi vystavit menší plastiky a jiná umělecká díla.*“

PAULI, G. *Das moderne Kunstmuseum*. Vortrag am 9. 10. 1913 im Städelschem Museumsverein Frankfurt. Darmstadt: Ernst-Ludwig-Press, 1914, s. 23 – 24.

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 346 – 347.

196) Pro prosazení této centrální polohy se Lichtwark odvolával mimo jiné na knihovnu *British Museum* v Londýně.

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 347.

197) Tento záměr je zřejmý z návrhu z roku 1909, zde ústilo schodiště k podestu, který rovnou vedl k dveřím rotundy. To byl tehdy jediný přístup ke sbírkám. Později byly zprovozněny i přístupy z postraních sálů.

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 347.

198) RAVE, P. O. (ed.) *Karl Friedrich Schinkel (1781 – 1841)* Berlin: Akademie des Bauwesens: 1941, s. 35.

M. Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 348.

199) Již roku 1903 se Lichtwark zmiňuje: „... *probíhání muzeem, a princip vše-najednou-vidět, je věci půdorysu, který nikoho nenechá v klidu. Již při rozvrhování jednotlivých prostor, by měl být kladen důraz na to, aby návštěvník zavítal do*

budovy třeba jen kvůli jednomu sálu, který si v klidu prohlédne, než aby absolvoval procházku celým muzeem.“

LICHTWARK, A. Museumsbauten. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 178 – 185, zde s. 180.

200) DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 214 – 215.

201) „S uspokojením je možné konstatovat, že podle Lichtwarkových instrukcí konstruované osvětlovací zařízení v místnostech s vrchním a postranním světlem, sloužilo za příklad dalším muzeím – ve Winterthur, Basileji a Drážďanech.“
Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1915. Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1916.

Uvádí M. Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 348.

202) Lichtwarkovy poznatky ze studijních cest vydal posthum, poprvé roku 1923, Albert Erbe pod názvem:
ERBE, A. *Belichtung von Gemäldegalerien: eine Reisestudie*. Leipzig: K.W. Hiersemann, 1923.

203) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände, Band 2, s. 428.

204) DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 216 - 217.

205) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 20, 1912, s. 217 - 218.

206) Podrobně se k Lichtwarkovým následníkům vyjadřuje Ulrich Luckhardt v:
LUCKHARDT, U. „... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen“: *zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1994, s. 41 – 55.

207) V jednom z dopisů Maxi Klingerovi z 10. 7. 1909 Lichtwark jednoznačně potvrdil svůj záměr. „*Tato stavba bude zcela věnována sbírkám, které se váží k místu, do ní pak přijdou obrazy z Hamburku, portréty a krajiny*“.

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 294.

208) Jeden z Lichtwarkových následovníků ve funkci ředitele Kunsthalle, Carl Georg Heise, se zmiňuje v *Kunstchronik* roku 1919 o „osudové nevědomosti“. „... *Lichtwark si vsugeroval představu autonomního hamburského uměleckého vývoje, zatímco bylo ve skutečnosti téměř nemožné odhalit jasnou linii ve stále se množícím obrovském materiálu k historii malby v Hamburku*“.

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 294.

209) „*Řediteli jsem radil vystavit všechny frankfurtské umělce pohromadě. Mají zde pozoruhodné gotické mistry, sedmnácté století je též velmi bohaté, podobně jako u nás, a Goetheho období se naproti tomu těší velkému kulturně historickému zájmu*.“, píše Lichtwark roku 1893 z Hamburku.

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 2, 1894, s. 104.

V katalogu obrazové sbírky v Darmstadtu z roku 1914 stojí: „*Výstavba obrazové sbírky bude v blízké budoucnosti směřovat k domácímu umění, ze středního Porýní a s ním sousedících oblastí*“.

BACK, F. *Verzeichnis der Gemälde*. Darmstadt: Großherzogl. Hessisches Landesmuseum, 1914, s. XV.

Též v Kolíně nad Rýnem byla systematicky seřazena a dále sledována škola starých kolínských mistrů apod.

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 294 – 295.

210) Lichtwark se zmiňuje roku 1898 v dopisech komisi Kunstahalle o berlínské *Nationalgalerie*, kde Hugo von Tschudi nově utřídil sbírku raného 19. století podle lokálních škol.

Při zakládání státní umělecké sbírky ve Frankfurtu, která měla být roku 1906 spojena se sbírkou *Städel Museums-Verein*, byl vypracován program upřednostňující domácí umění: „*Umění z Frankfurtu pocházejících a ve Frankfurtu tvořících mistrů minulosti i současnosti, kteří jsou pro frankfurtský umělecký život významní, bude shromažďováno. [...] podobně jako v Basileji díla Böcklina a v Berlíně díla Menzela a Liebermanna*“.

Jahresbericht des Städelschen Museumsvereins 1899 – 1909, Frankfurt: 1909, s. 7. V Darmstadtu byli domácí umělci raného 19. století, po roce 1906, kdy byla dokončena stavba zemského muzea, částečně nově zakoupeni, částečně lépe prezentováni. I v Darmstadtu byli upřednostňováni malíři druhé poloviny 19. století. BACK, F. *Verzeichnis der Gemälde*. Darmstadt: Großherzogl. Hessisches Landesmuseum, 1914, s. XVI.

V Düsseldorfu se Karl Koetschau od svého nástupu do funkce ředitele státní sbírky roku 1913 obracel výhradně na Lichtwarka. Úlohu svého muzea spatřoval v zachycení rozvoje düsseldorfského umění v jeho hlavních směrech a podle vybraných děl mistrů od začátků po současnost. Za důležité však pokládal, vzhledem k jejich topografii, i charakteristické práce vzniklé v sousedních zemích jako Belgie a Holandsku.

Též ve Švédsku, díky Lichtwarkově přátelství s princem Eugenem, se jeho koncepce prosadila. Princ Eugen navštívil roku 1912 hamburskou Kunsthalle a podle jejího vzoru nechal zhotovit roku 1913 vlastní galerii ve Waldemarsudde, částečně s využitím *Laternenlicht*. I další švédské kulturní instituce převzaly, především se co týče reformního osvětlení, Lichtwarkův model: muzeum v Lidingsbö roku 1912, *Liljevalchs Kunsthalle* ve Stockholmu roku 1916 a zde i národní muzeum při přestavbě původního kabinetu mědirytin.

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 296 – 297.

211) Lichtwark se vyjadřuje roku 1910 v dopisech Kalckreuthovi o malíři Emilu Nolde následujícím způsobem: „*Moje schopnost vnímání plně selhává, při pohledu na tu všechnu figuraci.*“

LICHTWARK, A. *Briefe an Leopold Graf von Kalckreuth*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Wegner, 1957, s. 240.

Současně se vyjadřuje v témže roce k Maxi Beckmannovi: „*Typický (pro novou generaci) je mladý Beckmann, který, naduřelý megalomanií, zasílá každým rokem na výstavy své velké šunky, o kterých není při nejlepší vůli možné říci, co znamenají. Tentokrát však představil pečlivý ženský portrét, který sice ještě není dokonalý, ovšem přesto potvrzuje, jak je důležitý kontakt s realitou. Skoro by člověk upadl do pokušení, pověřit ho objednávkou ...*“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 18, 1910, s. 120 – 121.

Dalším příkladem Lichtwarkova nepochopení nové umělecké generace, je jeho návštěva düsseldorfské výstavy *Sonderbund* roku 1910: „*Poté co jsem dvě hodiny procházel výstavou, musel jsem usednout a zdřímnout si. Moje generace se musí opravdu vynasnažit, aby nehodila flintu do žita před Matissem a jeho školou.*“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 18, 1910. s. 205. Roku 1912 se Lichtwark vyjadřuje k Maxi Pechsteinovi: „K Pechsteinovi jsem se ještě nedostal a pravděpodobně se nedostanu. A v důsledku toho si nedovedu představit, že mu svět někdy řekne ano.“

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 20 Bände. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920, Band 20, 1912, s. 170 – 171.

Uvádí M. Dibbern v:

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 297 – 299.

212) HEISE, C. G. Das Erbe Lichtwarks: Betrachtungen zur Eröffnung des Neubaus der Hamburger Kunsthalle. In *Kunstchronik NF*, 1919, s. 785 – 791, 857 – 864.

213) LICHTWARK, A. *Die Sammlung von Bildern aus Hamburg*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 21.

214) Gottfried Semper založil o rok později, v následnosti na první světovou výstavu průmyslu v Londýně roku 1851, první umělecko-průmyslové muzeum, *South Kensington Museum*, též v Londýně. Semper byl názoru, že zlepšení veskrze nedostatečných výkonů v oblasti umění a uměleckého řemesla, jak je prezentovala světová výstava, je možné pouze pozdvižením vkusu obyvatelstva. Nejlépe je možné tento počin realizovat pomocí cílené výuky řemeslníků, zprostředkováním příkladných výstav a praktickou výukou ve vybraných dílnách. Mimo to je nutné zabezpečit kompetentní přednášky v nově technologicky, historicky a etnograficky uspořádaných sbírkách...

SEMPER, G. *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*. Redigoval Hans M. Wingler. Mainz: Kupferberg, 1966.

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce. S. 300.

215) BRINCKMANN, J. *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: Bericht über die Entwicklung der Anstalt seit ihrer Eröffnung 1877*. Hamburg: 1882, s. 8.

216) LICHTWARK, A. Musik und bildende Kunst. (1883) In LICHTWARK, A. *Studien*. Band 1. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 1 - 6, zde s. 3.

217) *„Když se v Německu jedná o rozvoj průmyslu, tak se prioritně ukazují průmyslníci a jejich export. O výchově pro umění zainteresovaného kupce nemůže být v našem teritoriu řeči, žádné vážně míněné pokusy v tomto směru nebyly podniknuty“. [...] „Nemáme žádné publikum s vlastním vkusem. Vzdělaný Němec, odhlížeje od vícero výjimek, nemá ponětí o výtvarném umění.“*

LICHTWARK, A. Zur jüngsten Weltausstellung. (Antwerpen 1885) In LICHTWARK, A. *Studien*. Band 1. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 178 – 218, zde s. 181 – 188.

III. Alfred Lichtwark a výchova k umění

1) Alfred Lichtwark a kulturní pesimismus

Abychom Alfredu Lichtwarkovi rozuměli, musíme vědět, jaké byly jeho ideje a odkud pocházely. Tato kapitola ukáže, že jeho myšlenky mají svůj původ v myšlení německých spisovatelů, umělců a filosofů. Kolem roku 1910 stál na vrcholu své slávy – spoluzakladatel *Deutscher Werkbund*, první umělecký pedagog v Říši, samozřejmě nadále ředitel hamburské Kunsthalle.

Závěrečná část této práce se soustředí na Lichtwarkovy snahy vychovávat člověka ke kultuře a požitku z umění. Pocházely z uměleckopedagogického hnutí, u kterého je zejména v Německé říši vysledovatelná tendence vidět budoucnost pochmurně, jež bývá označována termínem *kulturní pesimismus* 1). Bohužel jsou mnohé spisy hlavních kulturních pesimistů – Richarda Wagnera, Friedricha Nietzscheho, Paula de Lagarda a Julia Langbehna také antisemitistickými štvavými spisy – kulturní pesimismus a antisemitismus jsou neoddělitelné. 2) Jedna část této kapitoly se bude věnovat také tomuto fenoménu.

Po dobu svého působení v čele hamburské Kunsthalle – od nástupu do funkce 9. prosince 1886 do své smrti 13. ledna 1914 – usiloval Alfred Lichtwark o to, aby se Hamburk stal významným městem umění a kultury a Kunsthalle vůdčí institucí.

„Přestože byl Hamburk v 80. letech 19. století [po Berlínu] druhým největším městem Německé říše a údajně dokonce nejbohatším, skýtal, ve srovnání s městy jako Berlín, Mnichov, Drážďany, Karlsruhe, Düsseldorf nebo Köln, dojem města relativně neuměleckého. S Kunstvereinem, který kolem roku 1817 uvedli v život někteří o umění se zajímající občané, s roku 1832 založeným spolkem umělců, roku 1869 zřízenou Kunsthalle a rovněž s několika soukromými sbírkami zde sice existoval aktivní umělecký život, avšak v poměru k velikosti a hospodářskému významu Hamburku byl jen skromný.” 3)

Pro Lichtwarka je typické, že ihned při svém nástupu do funkce zveřejnil detailní program svých záměrů do budoucnosti. V popředí pro něj stála výchovná hodnota muzea, hlavně proto, že Hamburk tehdy neměl univerzitu, vysokou technickou školu ani akademii. Podle Lichtwarka muselo muzeum nahrazovat všechny tyto instituce, a to ve všech oblastech života. Tak prohlásil: *„Nechceme muzeum, které zde stojí a čeká, nýbrž instituci, která činně zasahuje do výchovy našeho obyvatelstva k umění.”* 4) Pro něj měla výchova nejen ideální, nýbrž také praktickou, hospodářskou hodnotu - z

esteticky vzdělaných lidí se někdy stanou kupci: „*Budoucnost našeho umění, stejně jako našeho průmyslu, závisí na tom, jestli si ve vlastní zemi budeme umět vychovat náročného a přísného kupce.*” 5)

Lichtwarkovým nástrojem bylo *hnutí za výchovu k umění*, tedy výchova k umění obecně a rovněž vysoké hodnocení hobbyismu – kolem roku 1890 se slovo „hobby“ 6) téměř nepoužívalo a mluvilo se o „diletantismu”. Spolu se svým kolegou Ernstem Juhlem (1850 – 1915), tehdejším ředitelem hamburského *Museum für Kunst und Gewerbe*, se zde dovolával fotografie, obzvláště fotografie amatérské.

1.1) Umělecko-pedagogické snahy ve fin de siècle

Na konci 19. století vzniklo hnutí za reformování pedagogiky. V důsledku industrializace, která předtím lidi formovala téměř jedno století, hrozilo odcizení a ztráta celistvosti člověka. Všeobecně bylo pociťováno, že se lidé buď špatně, nebo příliš málo vzdělávají. V rámci této reformní pedagogiky se utvořilo uskupení „hnutí za výchovu k umění”, jehož cílem bylo společnost prostřednictvím umění, hudby, literatury a tělovýchovy, jak byl tehdy označován „sport”, vzdělávat neboli povznášet - to bylo nazýváno „estetickým zdokonalováním”. Hnutí za výchovu k umění se stalo rychle mezinárodním; nejen v Německu, nýbrž i mimo říšské hranice se o tomto tématu živě diskutovalo. 7)

Nejdůležitější hlasy tohoto hnutí - Paul de Lagarde, Friedrich Nietzsche a Julius Langbehn - byly, jak dokázal americký historik a filosof kultury Fritz Stern 8), kulturními pesimisty. Sternova široce objasňující kniha s názvem *Kulturpessimismus als politische Gefahr (Kulturní pesimismus jako politické nebezpečí)* sama tento termín znovu vzkřísila. *Kulturní pesimisté*, kteří ve svých dílech tvrdili, že se Němci a Německo nacházejí na cestě do kulturně-politického vedlejšího postavení, psali a vyslovovali se proti ve stejné době se objevující víře v pokrok, proti kulturnímu optimismu, pocitu, že vývoj postupuje směrem „vzhůru”, že bude „všechno lepší”. Nejedná se, jak je vidět, o něco „objektivního”, pocity jsou už z definice subjektivní, není tudíž potřeba předkládat důkazy - těmto kulturním filosofům postačovalo vyjadřovat určitá tvrzení.

1.2) Kulturní pesimismus

Už na počátku 19. století, v době industrializace a zrodu nových masových médií, se začíná v mnohých státech Evropy objevovat reflexe stavu kultury a kulturní kritika, která byla často spojena s nacionalistickými a antisemitistickými myšlenkami.

Kulturní pesimismus znamená obecně pesimismus vůči současným tendencím a budoucímu vývoji v kultuře. Tento jev je známý už z antiky, avšak pojem se jako protipól víry v pokrok a kulturního optimismu etabloval až v Evropě pozdního 19. století. Situaci v německé společnosti poslední dekády 19. století popisuje Fritz Stern: „*Rozpory a neklid ovládaly toto desetiletí, v němž se kulturní nespokojenost, doposud vyslovovaná umělci a intelektuály, stala obsahem nářků mas. Vzдор vůči modernitě a napadání civilizace nabíraly na síle.*“ 9) Od té doby je pojem kulturního pesimismu užíván kriticky v souvislosti s ideologickými pozicemi, spojenými s představami o vývoji ve společnosti. Určité jevy v oblasti politiky, hospodářství, kultury, umění, techniky nebo vzdělávání nahlížejí kulturní pesimisté jako známky úpadku kultury nebo národa, případně civilizace. V německé oblasti pesimistické myšlenkové proudy sílí zvláště od doby *Gründerkrachu* a nacházejí svoje vyjádření například v novoromantické literatuře a hudbě nebo v národně orientovaném umění.

Fenomén negativního, pesimistického hodnocení velkých sociálních, technických a kulturních vymožeností dostal název *kulturní pesimismus* - beznaděj z kultury, beznaděj vůči tomu, že by kultura mohla vést ke štěstí, byla v Německu silně rozšířeným postojem nebo, jak se vyjadřuje Nietzsche o Wagnerovi, „*Attitüde*“. Tyto postoje neboli *Attitüden* kulturních pesimistů byly zhoubné; je možné tvrdit, že poměry, jak je popisovali, vznikaly teprve s přijímáním následujících spisů; nezbytné je tedy tyto spisy představit.

Na konci 19. století se v Německu rozvinul zvláštní pocit: přední spisovatelé a filosofové kultury se domnívali, že jsou schopni rozpoznat odsouzení země k zániku. Autory, kteří byli nejvíce čtení a nejvíce citováni, jsou Lagarde, Nietzsche a Langbehn. Jejich pracím je společné uvádění tvrzení, pro něž nenabízejí žádnou analýzu nebo anamnézu - obžalovávají, píší soudy o lidech, myšlenkách a idejích, aniž by je chtěli dokazovat; postačuje jim, že tyto soudy vyslovují. Zatímco se chápou myšlenkových směrů a odsuzují je, nesnaží se svoje soudy konkretizovat, žádný z nich tří se nezajímá ani o doklady, ani o empirické studie; zcela odmítají zvědečťování vědění; argumenty, poznámky, doklady považují zřejmě za nepotřebné, nadbytečné či nepřijatelné. 10)

Poté co sepsali tato nepodložená tvrzení o zániku, hledali viníka a toho našli v židovském národě. Nenávist vůči Židům se jejich pracemi táhne jako červená niť, od jejich myšlení je neoddělitelná. Tak se vyjádřil Lagarde: „Každý nás obtěžující Žid je tvrdou výtkou proti pravosti a opravdovosti našeho němectví.“ 11) Langbehn napsal: „Pokud je 'rovnost smrtí' a 'členitost životem', jsou moderní, tj. plebejští Židé pro nás zhoubou; a tak se s nimi musí zacházet. [...] Smýšlejí demokraticky, táhne je to k lůze; všude sympatizují s rozkladem.“ 12) I takoví humánní filosofové jako Jacob Burckhardt a spisovatelé jako Theodor Fontane užívali antisemitistických klišé. Tak napsal Burckhardt: „Semité budou muset výslovně svoje naprosto neoprávněné vměšování se do všeho odpykávat.“ 13), zatímco Fontane musel připustit, že i když Židy příliš v lásce neměl, k jeho 75. narozeninám mu gratulovali nejvíce:

*„Těch „venku“ a „doma“ je nespočet
Proudí sem v celých zástupech
Meyerové jdou v batalionech
I Pollackové a ti ještě víc na východě
Abram, Isack, Israel
Všichni patriarchové jsou zde
Do svého čela mě přátelsky staví [...]
Pro každého jsem něco znamenal
Ti všichni mě četli
Všichni mě už dlouho znali
A to je to hlavní ... Pojd'te, Cohne!“ 14)*

Proč byli nenáviděni zvláště Židé, je otázka, kterou se zabývali a zabývají tisíce vědců - literatury o antisemitismu je nespočetně. Zcela racionálně se antisemitismus vysvětlit nedá, protože je sám iracionální. Přesto existuje mnoho myslících lidí, kteří se domnívají, že důvody či příčiny nenávisti k Židům našli: především v xenofobii, v německém jazykovém prostoru hluboce zakořeněné a ve velké míře rozšířené, ve strachu z cizího; tento strach je spojován s existenčním strachem - převlečeným za hospodářskou a intelektuální závist – Židé byli vnímáni jako hospodářsky a finančně úspěšnější – protože šidí, podvádějí – a jsou nevysvětlitelně inteligentnější, viz nadpoměrný počet nositelů Nobelovy ceny. Do roku 2006 dostalo Nobelovu cenu nejméně 178 Židů, polovičních nebo tříčtvrtěčních Židů – 23% všech nositelů, přestože Židé tvoří pouhých 0,025% světového obyvatelstva. Za chemii 30, za ekonomické vědy 26, za literaturu 13, za fyziku 47, za fyziologii nebo medicínu 53 a Nobelovu cenu za mír 9. 15) Nepřátelství vůči

Židům je na německém území dokumentováno už od středověku, jejich práva byla z velké části omezená; pogromy se odehrávaly již době prvních křížových výprav na konci 11. století. 16)

1.3) Richard Wagner a Friedrich Nietzsche

Pozoruhodná je skutečnost, že autoři, kteří se domnívali, že Německo je odsouzeno k pádu, toto směřování k zániku nutně je zbrzdít a nakonec dopomoci ke kulturnímu vítězství, nebyli vědci, nýbrž umělci – významný operní skladatel Richard Wagner a filosof Friedrich Nietzsche. Potřeba je však zdůraznit, že Nietzsche svůj názor změnil, obrátil se proti Wagnerovi – po Wagnerově smrti roku 1883 v Benátkách; dílo *Nietzsche contra Wagner* bylo vydáno až roku 1888.

Ideje Nietzscheho vycházející z teorií Wagnera, jenž předpovídal pád západní civilizace a německé kultury, a formulované v díle *Zrození tragédie z ducha hudby* se časově prakticky shodují s *Gründerkrachem* na světových burzách roku 1873.

Je to však Nietzsche, který se po Wagnerově smrti s jeho světem rozchází, který jeho hudbu a za ní stojící ideologii nejpřípadněji ve svém díle z roku 1888 popisuje. Obsaženy jsou zde jak „pozitivní“, tak „negativní“ stránky Wagnerovy hudby, osobnosti a uměleckých idejí, jež jsou rovněž podány vytříbeným a částečně zábavným jazykem. Nietzsche mimo jiné uvádí, v čem Wagnera obdivuje, jenže jeho obdiv nemá nikdy daleko k zavrhujícímu soudu:

„Hle, zde je hudebník, vynikající nad jiné mistrovstvím v nalézání tónů z říše trpících, stísněných, mučených duší a se schopností dát ještě promluvit i němé strasti. [...] Ze všech nejšťastněji nabírá právě on z nejhlubších pramenů lidského štěstí a zároveň z jeho dopitého poháru, kde se nakonec z dobrého i zlého slily krůpěje nejtrpčí a nejodpornější s nejsladšími. On zná ono mdlé sunutí se duše, jež již nemůže skákat a létat a ani ne chodit, má plachý pohled utajované bolesti, bezútěšného pochopení, rozloučení se bez slova vyznání; a jako Orfeus veškeré skryté bídy je větší kohokoliv a mnohé, co se dosud zdálo nevyjádřitelným, či dokonce nedůstojným umění, bylo teprve jím pro ně objeveno - [...] ano Wagner je mistrem ve zcela malém. Ale právě tím nechce být! Jeho povaha miluje spíše veliké stěny a odvážnou nástěnnou malbu! ... Uniká mu, že v jeho duchu je jiný vkus a sklon a optika – že sedí nejraději tiše v koutech shrouživších se domů: zde skryt, sám sobě skryt, maluje svá skutečná mistrovská díla, jež jsou všechna velice krátká, často jen jednoho taktu zděli [...] Wagner je někdo, kdo hluboce trpěl.“ 17)

Hned nato uvádí Nietzsche svoje „námitky“:

„Mé námitky proti Wagnerově hudbě jsou námitkami fyziologickými [...] Má 'skutečnost', můj 'petit fait vrai' je, že přestanu lehce dýchat, působila-li na mne tato hudba, že se má noha na ni ihned rozezlí a proti ní revoltuje: neboť má potřebu taktu, tance, pochodu – podle Wagnerova císařského pochodu nemůže maširovat ani mladý německý císař -, požadujeť na hudbě především rozkoš spočívajících v dobré chůzi, pochodu, tanci. Ale neprotestuje i můj žaludek? mé srdce? koloběh mé krve? nekormoutí se moje vnitřnosti? [...] A tak se táží sama sebe: čeho si vlastně žádá mé tělo od jakékoli hudby? Duše přece není... Domnívám se, že chce býti učiněno lehčím: jakoby měly býti urychleny všechny živočišné úkony smělymi, rozpustilými, sebestíjnými rytmy, jakoby mělo železné, olovené žití ztratit svou tíži působením zlatistých, laskavých, olejově hladkých melodií. Má těžkomyslnost si chce spočinouti v úkrytech a propastech dokonalosti: k tomu je mi zapotřebí hudby. Ale z Wagnera se člověk roznemůže. [...] A, zhruba řečeno, bylo-li Wagnerovou teorií, že 'drama je účelem, hudba vždy jen prostředkem', svědčila naopak od počátku až do konce jeho praxe o tom, že 'postoj je účelem a drama i hudba jen jeho prostředky'.“ (18)

Nietzsche se vyslovuje proti dobovému divadlu i proti Wagnerově konceptu divadla jako hudebního dramatu, jako všuměleckého díla:

„Do divadla nepřináší s sebou nikdo nejjemnější smysly svého umu, nejméně umělec pracující pro ně – chybí zde samota, nic dokonalého nesnese svědků... V divadle se jeden stane lidem, stádem, ženou, farisejcem, hlasovacím dobyt看em, patronátním pánem, idiotem – wagnerianem: Zde podléhá i to nejosobitější svědomí rozdíly vyrovnávajícímu kouzlu velkého počtu, zde vládne soused, zde se sesousedovají...“ (19)

Tak zdrcující dokázal být Nietzsche – koneckonců, co se týče Wagnera, obrátil se Nietzsche sám proti sobě a své dřívější „naivitě“.

Ve 20. století byl Nietzsche kvůli svým pracím o nadčlověku a ranému obdivu k Wagnerovi považován za antisemitu – nic nemohlo být pravdě vzdálenější. Nietzsche osobně nebyl vůbec antisemitou, odsuzoval především Lagardeho. (Roku 1887, předtím než vyšel Langbehnův *Rembrandt*, napsal):

„... ani ty nejnovější spekulanty v idealismu nemám rád, antisemity, kteří dnes křesťansko-arijsky-ctnostně kroutí očima a snaží se v národě rozběsnit všechny dobytčí elementy, zneužívající nesnesitelným způsobem toho nejlacinějšího agitačního prostředku, to jest moralizování – že v dnešním Německu sklízí úspěchy každý druh švindlířského duchovníčení, souvisí s nepopiratelným a doslova

hmatatelným zpustnutím německého ducha, jehož příčinu bych hledal v příliš výhradní konzumaci novin, politiky, piva a wagnerovské hudby, plus v tom, co je předpokladem této diety: předně nacionální uskrápnutost a jesitnost, silný, ale úzký princip 'Deutschland, Deutschland über alles' ...“ 20)

1.4) Kulturní pesimista Paul de Lagarde

Mezi prvními a vůdčími kritiky kultury a pokroku byl orientalista, učitel teologie a náboženství Paul Bötticher, který publikoval pod jménem Paul de Lagarde. Po studiích v Halle, Berlíně a Göttingen a pod vlivem politických událostí souvisejících s německým sjednocováním v letech 1864 až 1871 vydal roku 1875 svoje důležité dílo *Über die gegenwärtige Lage des Deutschen Reiches (O současném stavu Německé říše)*. 21)

Lagardovu opozici proti „bismarckovskému státu“, což je jeho pojmenování pro Německou říši pod vládou tvrdého pruského říšského kancléře Otto von Bismarcka (jako by vše viselo pouze na Bismarckovi, Bismarck byl zakladatelem Říše a jejím prvním architektem).

považuje historik Thomas Nipperdey za „divokou“. 22) Lagarde vede polemiku proti kapitalistickému měšťanství, proti liberalismu, požaduje pravé německé národovectví. Lagarde ve své knize píše:

„Tento národ není už formován „jen“ historicky, občansky, patrioticky a vůbec už ne státně, nýbrž je formován „národně“, nakolik také antisemitsky. [...] Němci musí být osvobozeni od svého neněmeckého establishmentu a svého neněmeckého vzdělávání a náboženství. 'Ne pobožný, nýbrž zbožný', to je ideál, božské v každém životě, přesvědčení a étos, nikoli dogma.“ 23)

Dále Lagarde uvádí:

„Německo je celek všech německy cítících, německy myslících, německy chtějících Němců: zrádcem své země je každý jednotlivý z nás, pokud se v tomto náhledu každým okamžikem svého života nepovažuje za osobně zodpovědného za existenci, štěstí, budoucnost své vlasti, hrdinou a osvoboditelem je každý jednotlivý, pokud to činí.“ 24)

„Dva aspekty jsou ústředním bodem Lagardovy kulturní kritiky“, píše historik Wolfgang Scheibe:

„Jednak se obrací proti pluralismu vzdělávacích ideálů, který německou mládež stále více mate“ a cituje Lagarda: „Shromáždili jste smetky ideálů a od mladých očekáváte, že budou jako vetešníci v tomto smetí hledat to, co mohou potřebovat.“ 25)

A Scheibe pokračuje:

„I vztahování se na historické ideály minulých staletí je pochybené, neboť ty se současnými problémy či názory mladých lidí již nemají co do činění. Z tohoto důvodu se Lagarde vyslovuje pro ideály, které musí být nalezeny v každodenním životě. Z nespokojenosti mládeže nemá vzejít jen odmítání zastaralých představ dospělých, nýbrž revolta.“ 26)

Pro ilustrování těchto slov by bylo možné sledovat debatu v Říšském sněmu o architektonické soutěži na jeho novou sněmovní budovu. 24. listopadu 1871 se debatovalo o podmínkách soutěže, přesněji o tom, zda mají být k soutěži označované jako „vysoce národní“ přizváni neněmečtí architekti. Parlamentní budova je „národnější“ než například divadlo nebo budova opery. Předpokládalo se, že se i neněmečtí architekti budou moci účastnit. Poslanec z Hildesheimu, Hermann Roemer, se vyjádřil: *„[...] pokud bude nová budova Říšského sněmu postavena podle plánu nějakého cizince: to žádný domácí umělec nedokázal, to udělal cizinec. [...] Má-li být v umění vytvořeno něco velkého, pak je jisté hodnoty pouze to, co vytvoří domácí umělci; co v naší zemi vytvoří cizinec, nám zůstane vždy cizí.[...] Miliony na stavbu připravené by měly být ku prospěchu německým umělcům, jsou to německé peníze a smí být použity pouze k podpoře německého umění.“ 27)* Proti tomu se vyslovil Hermann Duncker: *není možné upadnout „v říši architektury do takového chorobné výlučnosti [...] pokud se nás díla cizích umělců budou dotýkat jako cizí, potom porota žádnému z plánů, které jí budou předloženy, cenu neudělí. Pokud se však plánu nějakého cizího umělce přece jen podaří si uznání vybojovat, dokáže tím právě, že umění není toliko národní, nýbrž mezinárodní záležitostí.“ 28)*

V jistém ohledu všichni měli, případně si podrželi, pravdu. Bylo to zadání s mimořádně národním charakterem. Německou národnost nebylo nicméně roku 1871 jednoduché definovat: architekt Gottfried Semper, narozený roku 1803 v Altoně, jež tehdy patřila Dánsku, stavěl v Drážďanech. V roce 1948 se Semper nacházel na antimonarchistické straně barikádních bojů v Drážďanech, společně s Richardem Wagnerem. Oba byli pronásledováni a byl na ně vydán zatykač, takže museli z Německa uprchnout. Sempera zavedla

práce do Švýcarska, Anglie a Rakouska: Je možné definovat jeho národnost v dnešním smyslu slova? 29)

Nakonec vyhrál přeci jen Němec, Ludwig Bohnstedt z Gothy. Z rozličných důvodů jeho plán nebyl realizován a o 10 let později následovala druhá soutěž, tentokrát bez zahraniční účasti. 30)

1.5) Kulturní pesimista Julius Langbehn

Základem Langbehnova díla - jeho kniha *Rembrandt als Erzieher (Rembrandt jako vychovatel)* z roku 1890 byla do 20. let následujícího století vytištěna více než 70 krát - jsou tvrzení, že německé jádro života je zpráchnivělé a potřebuje naléhavě ozdravení. Jedná se však o tvrzení, nikoli o zjištění, která by bylo možné empiricky dokázat. Langbehn nikde pro tvrzení, která sepsal, neuvádí důkazy. Důkazy by byly nelogické: Kdo pro teze začne citovat důkazy, zdroje a podobně, stává se vědeckým, a právě to se zde nechce. Ke kritizování vědy není možné použít vědeckou metodu.

Rembrandt zjevně vystihl ducha doby. Langbehn shledával nedostatek významných osobností ve všech oblastech; příčinu viděl ve špatných školách se špatnými učiteli a špatnými učebními programy, k čemuž patřilo i nedostatečné kulturní a umělecké vzdělávání. V Rembrandtovi, kterého prohlašoval za „severního Němce“, viděl vzor všeho svého snažení.

Ke svému stěžejnímu argumentu se Langbehn dostává na úplně první stránce, v úplně první větě své knihy; již zde je možné vidět, jaký byl jeho program:

„Stalo se téměř veřejným tajemstvím, že duchovní život německého národa se nyní nachází ve stavu pozvolného, někteří míní i rychlého, úpadku. Věda se na všech stranách rozptyluje do specializace; na poli myšlení jakož i krásné literatury chybí epochu utvářející jednotlivci; výtvarnému umění, přestože je zastoupeno významnými mistry, se nedostává monumentality a tím jeho nejlepšího působení; znalců hudby je málo, muzikantů nespočet. Architektura je osou výtvarného umění, stejně jako filosofie osou všeho vědeckého myšlení; v současnosti však neexistuje ani německá architektura, ani německá filosofie. Velké postavy v různých oborech vymírají; les rois s' n vont. Dnešní umělecká řemesla vyzkoušela na svém stylistickém honu všechny doby a všechny národy a přesto, nebo právě proto, nedospěla k žádnému vlastnímu stylu. Není pochyb o tom, že se v tom všem projevuje demokratizující, nivelizující, atomizující duch nynějšího století. Navíc je celé současné vzdělávání obráceno historicky alexandrinsky nazpět; zaměřuje své snahy mnohem méně na to, vytvořit nové hodnoty, jako na evidování těch starých.

A to ukazuje vůbec na slabou stránku našeho současného moderního vzdělávání; je vědecké a chce být vědecké; avšak čím vědecktější [kultura] je, tím méně tvůrčím se stává.“ 31)

Fritz Stern se k intelektualismu a vědeckosti v Langbehnově pojetí vyjadřuje:

„Jedno téma se táhne celou knihou, totiž tvrzení, že věda a intelektualismus zničily německou kulturu a ta může být obnovena pouze skrze obrodu umění a skrze to, že se v nové společnosti dostanou k moci velcí umělečtí lidé.“ 32)

Stern svoje myšlenky dále rozvíjí:

„Nenávist vůči vědě ovládala celé Langbehnovo myšlení, stejně jako bylo myšlení Lagarda ovládáno jeho nenávistí vůči liberalismu. Žádný z obou kritiků se nevyslovil jasně, vůči čemu je jeho nenávist namířena: liberalismus a věda se jim staly synonymy zla vůbec. Langbehn rozuměl pod vědou pozitivismus [například velké lexikony a slovníky té doby: Grimmův německý slovník, Krünitzova velká encyklopedie, Köchelův seznam děl W. A. Mozarta], racionalismus, empirismus, mechanistický materialismus, techniku, skepticismus, dogmatismus a specializovanost – tedy všechno, jen ne nezištné, obětavé hledání pravdy jen pro její vlastní poznání. Opovrhoval vědou jak pro to, čím byla, tak pro to, co činila. Nenáviděl muže, kteří, jak se vyjádřil [anglický básník William] Wordsworth, „vraždí, aby analyzovali“, kteří v zájmu abstrakce nebo formule rozpitvávají živoucí. Bez pochyby nenáviděl vědu také proto, že si troufala dorážet na tajemství života a přírody a že se snažila objasňovat universum, které Langbehn chtěl ponechat v poetické neurčitosti.“ Stern cituje Langbehna: „Povznesla vědecká specializovaná mikroskopická kultura dneška snad nějak významně lidskou duši jako takovou?“ Stern píše dále: „Netrpělivost, která ho vyhnala z laboratoře [Langbehn studoval původně přírodní vědy] a přepjatost, která ho vedla k umění, promlouvají z celé knihy. Jeho impulzivní volba povolání, jež byla teď jaksí duchovně ospravedlňována, měla být pro ostatní výzvou k tomu, aby přisvědčili svým k vědě nepřátelským sklonům a našli v nich zálibu.“ 33)

Téměř ve všech výkladech se tvrdí, že Langbehnovo dílo bylo stále antisemitističtější, avšak: proti Židům byl zaměřen od počátku; když rozesílal ještě nesvázané tiskové archy, aby sehnal prostředky pro svoji knihu, zařídil, že nebyly zasílány mimo jiné Židům. Řediteli *Kaiser-Friedrich-Musea*, Wilhelmu von Bode, který jeho projekt podporoval, 22. listopadu 1889 napsal: „Bezpodmínečnou nutností a pro mě otázkou svědomí je, aby při nakládání s oněmi archy byly zcela vyloučeny tři kategorie: Nesmí je

obdržet žádný Žid, ani žádný profesor, ani žádné noviny či časopisy. Ovšemže je, co se týče posledního bodu, činěna vždy výjimka pro Kölnische [Zeitung] a pro zcela konzervativní noviny.“ 34)

Abychom se přiblížili Lichtwarkovým myšlenkám, je důležité vědět o Langbehnově knize více. Práce je rozčleněna do pěti hlavních kapitol: *I. Německé umění; II. Německá věda; III. Německá politika; IV. Německé vzdělávání a V. Německé lidstvo*. Nachází se v ní 225 fejetonistických kapitol na něco více než 330 stranách, sotva delších než jedna strana, jako například: *Individualismus, Neklid Němců, Duše a osobnost, Umělci a občané, Protiklad k řectví, Německá povaha, Styl, Radost ze života, Židovství, Zola, Nedostatek filosofie, Mikroskopické pojetí světa, Umělecké pojetí světa, Specialismus, Dějepisectví, Umění a věda, Nauka o umělecké tvorbě, Objektivní a subjektivní věda, Německý profesor, Du Bois-Reymond, Berlín a severní Amerika, Důstojníci a poddůstojníci, Svoboda Němců, Árijství, Maloměšťáctví, Německá politika umění, Němečtí vládcové, Wagner*.

Langbehnova kniha je skutečnou zásobárnou k citování vhodných banálních frází, které se, když se na ně podíváme pozorněji, ukazují jako nafouknuté bubliny, postačí se tudíž věnovat jen příkladům. Pejorativně se vyjadřuje o tehdy velmi známém fyziologovi a vůdčím představiteli pozitivismu Emilu Du Bois-Reymondovi, který proslul jako zakladatel elektrofyziologie, ale také jako řečník o vědě, filosofii a kultuře. Langbehn se opírá do tohoto dědice hugenotů a staví ho na nejnižší stupeň své kosmologie:

„Jako když umírající plamen před vyhasnutím ještě jednou jasně vzplane, tak našel dnes německý duchovní život v Du Bois-Reymondovi jednoho ze svých nejznamenitějších a rozhodně svého nejpříznačnějšího zástupce. Schopný a dokonce vynikající jakožto specialista, v jím propracovaném zvláštním oboru přírodní vědy, povážlivě klopýtá a škobrtá, jakmile se odváží do vyšších oblastí. [...] Goethe je zde ve vší vážnosti kárán za to, že z Fausta nakonec ne učinil německého univerzitního profesora a z Markétky jeho manželku; tak posuzuje tento cechovní učenec svobodného ducha, rutinér génia, Nicolai Goetheho. Takový způsob myšlení je neněmecký a antiněmecký.“ 35)

1.6) Gründerkrach, jeho následky a kulturní pesimisté

Paralelně k víře v pokrok – k velmi rozšířenému pocitu, že technika a politika učiní život lepším, zdravějším a delším, který bylo možné pozorovat v druhé polovině 19. století, zde zjevně existoval, už ze starých dob známý, kulturní pesimismus.

Výraz *kulturní pesimismus - Kulturpessimismus* – má původ v německém jazykovém prostoru. Fritz Stern ve své první práci užívá pojmenování *cultural despair*, což znamená „kulturní beznaděj“; sám však nepodává jednoznačnou definici. 36)

Součástí kulturního pesimismu je nepřátelství k vědě, jak ho někteří nacházejí v Nietzscheho díle *Zrození tragédie z ducha hudby*. 37) Země, v nichž se kulturnímu pesimismu dařilo nejvýrazněji, jsou Německo (Lagarde, Marr 38)) a Francie (Drumont 39), Gobineau 40)), přestože Francie má velkou liberální tradici (viz Victor Hugo či Émile Zola). Ve Velké Británii dosud žádný podobný fenomén odhalen nebyl; pokud je možné zjistit, neexistuje dodnes žádné vydání *Rembrandta* v angličtině - Langbehnovy kulturněpesimistické náhledy jsou Anglii vzdálené. A že tradice, které ve vědě reprezentovali kulturní teoretikové a přírodovědci Wilhelm a Alexander von Humboldt, jako objevitelství, dálkové a výzkumné výpravy, precizní popisování pozorovaných jevů, přírodních úkazů, flory a fauny, „vyměřování světa“ a také archeologie a filologie, vědy, jejichž zástupcem byl historik starověku Theodor Mommsen 41), byly překřičeny demagogy jako byl Heinrich von Treitschke 42), je zahanbující skutečností. 43)

Nicméně, jedním ze – zneužitých – zdrojů kulturního pesimismu je dílo Angličana Charlese Darwina, jehož práce z roku 1859 o původu života a evoluci, především o teorii *natural selection* (přírozeného výběru) neboli již slovy anglického sociologa a filosofa Herberta Spencera *survival of the fittest*, je formována vírou ve vědeckost. 44)

Darwin je vědec, zajímají ho biologické dějiny lidstva. Cestuje tedy na ta nejodlehlejší místa, pozoruje, shromažďuje doklady a koncipuje teorii, kterou tyto doklady, pozorování a stopy objasňují. Teorii, že člověk se na této zemi nacházel již před několika tisíci lety, že určité druhy tato tisíciletí díky adaptaci a boji přežily (*survival of the fittest*) a že jiné, protože se adaptovat nedokázaly, zanikly.

Na rozdíl od kulturních pesimistů Darwin pro všechny své teorie podává doklady a teorie jsou tedy následujícími badateli rekonstruovatelné. Takový způsob práce kulturní pesimisté odmítají.

Nacházejí však zalíbení v jednom výsledku: v teorii adaptace, v *survival of the fittest*. Dostávají se tak sami do rozporu. Kupříkladu Joseph Arthur de Gobineau rozšiřuje teorii *survival of the fittest* na lidské rasy a tak rozvíjí svoje teze o panské rase. Ty byly přeneseny do Německa a zde šířeny dále.

V Německu bylo roku 1871 vyhlášeno nové císařství. Jisté bylo, že staré Německo je pryč a že německá velkoměsta jsou hlučná a „neromantická“ – kočáry zmizely, objevily se omnibusy tažené koňmi, později nahrazené

omnibusy s benzínovým motorem; parní stroje hlučely, z jejich pecí na uhlí šla špína a saze; město se stalo nezdravým. V Německé říši probíhaly tyto změny paralelně s objevujícím se rýpavým pocitem méněcennosti a s vystupňovaným nacionalismem, někdy s „národními“ myšlenkami. 45)

Bylo již zmíněno (s. 3), že se tato kulturněpesimistická vlna časově shoduje s *Gründerkrachem*.

„Fáze rozmachu [německého národního hospodářství] 60. let dosahuje svého vrcholu nejpozději od roku 1869 takzvaným Gründerboomem, jenž v Německu - díky hospodářským avšak také psychologickým důsledkům založení říše [1871] - dosáhl obzvláštní intenzity. Ze 4,2 miliard zlatých marek francouzských válečných reparací plynulo 50 až 60% skrze oddlužování státní pokladny a skrze veřejné zakázky přímo do hospodářství, což samozřejmě zvyšovalo platební schopnost a pro investování připravený kapitál. Míra výroby a národní produkt ve svém celku, investice a ceny investičních majetků stoupaly zcela mimořádně ...“ 46)

Hned na počátku nové říše byl burzovní zákon takovým způsobem liberalizován, že se spekulování stalo velmi jednoduchým. *„Spekulace předjímalá zisky a trvalé zvyšování cen, nakupovala se přímo hekticky aktiva, a sice s pomocí snadno přístupných kreditů. Docházelo k přebytkům výrobní kapacity a k nadhodnocování investic a cenných papírů. To vedlo v konečném důsledku v říjnu roku 1873 k burzovní panice a ke Gründerkrachu, k náhlému propadu kurzů [...] a tím ke ztrátě uložených úspor právě mnoha „nevinných“ občanů.“* 47)

Německo má jednu starou a iracionální tradici: kdykoli dojde k něčemu, co není možné jednoduše vysvětlit, jako například mor či nějaká epidemie, hledá se obětní beránek a ten se velmi často nazývá „Židé“. Co se týče *Gründerkrachu*, obvinil v prosinci 1874 spisovatel Otto Glagau v populárním časopise *Die Gartenlaube (Zahradní besídka)* Židy z krachu na burze. 48)

V roce 1879 se objevuje pojem *antisemitismus* a během jednoho desetiletí se stává společensky uznávaným: v 9. volebním období se roku 1893 do Říšského sněmu dostává 13 antisemitů – tvoří *Deutschsoziale Partei (Německá sociální strana)* a *Deutsche Reformpartei (DRef, Německá reformní strana)*. Členy byli mezi jinými školní ředitel Hermann Ahlwardt a kazatel Adolf Stöcker, a rozladěnost vzrůstala. 49)

Vyvrcholením, neboli tedy nejnižším bodem, tohoto hnutí je Langbehnův spis *Rembrandt als Erzieher*: podle něj Židé nejsou Němci, nemohou „cítit“ německy. A umění se člověk může skutečně naučit a teprve pak z něj mít skutečně požitek, když ho bude provozovat a nikoli pozorovat na zdech muzeí.

Z pohledu pozdějšího století by bylo možné souhlasit s analýzou, tedy se zjištěním, že se Německá říše, přinejmenším kulturně, skutečně netěšila takovému lesku jako například Francie nebo Rusko. V těchto zemích působili velcí spisovatelé, hudebníci a výtvarní umělci a dodávali svým krajanům pocit, že nejsou ti nejhorší, vyzařovali pozitivní, a také humánní, postoj. Především se, z psychologického hlediska, k duši svých čtenářů dostávali blíže, než byli toho času s to němečtí autoři - jmenujme třeba Theodora Fontane či Gustava Freytaga. Ve Francii to byli v literatuře Victor Hugo a Émile Zola, v malířství impresionisté jako Édouard Manet, Claude Monet a Camille Pissarro, v ruské literatuře Fjodor Michajlovič Dostojevskij, Lev Nikolajevič Tolstoj a dramatik Anton Pavlovič Čechov. Jak na poli literatury, tak výtvarných umění není v Německu nikoho vidět; Německo je na předním místě jen v oblasti hudby – dominují zde Johannes Brahms a ovšem Richard Wagner, přičemž sám Wagner není o nic méně ideologem než hudebníkem. 50)

1.7) Lichtwark, Langbehn a umělecká pedagogika

Vzhledem k umělecké pedagogice byly Lichtwark a celé uměleckopedagogické hnutí Langbehnem silně ovlivněno. Důvodem byl především Langbehnův požadavek dosahovat výchovy k umění „skrze umění“, kterým byl Lichtwark, podle zpráv jeho sestry, nadšen. 51)

Vidět v Lichtwarkovi antisemitu Langbehnova nebo de Lagardova ražení by zacházelo příliš daleko – už samotná jeho korespondence s Maxem Liebermannem takové tvrzení popírá. 52)

Přesto měly Lichtwarkovy ideje některými svými aspekty a půda, na níž působily, nebezpečně blízko k myšlenkám Langbehna a de Lagarda, všech vylepšovatelů světa, podněcujících mentalitu, jež pak nepřímo Německo přivedla k 1. světové válce a později ke Třetí říši.

Julius Langbehn pronikl svojí knihou *Rembrandt als Erzieher* – jako autor dlouho anonymně, své jméno nechtěl uvést a kniha byla napsána „jedním Němcem“ – do nejvyšších sfér tehdejších duchovních debat. Příznivců měl v oblasti kultury mnoho, například Richarda Schöneho, generálního ředitele *Königliche Museen* v Berlíně, jakož i jeho nástupce Wilhelma von Bode nebo také Alfreda Lichtwarka. 53) Jaký vliv měl Langbehn na Lichtwarka?

Jednoznačnou odpověď na tuto otázku není možné podat. Lichtwark s určitostí odmítal Langbehnův antisemitismus – jak dokládá shora citovaná korespondence s Maxem Liebermannem. Rovněž Langbehnovo napadání Du

Bois-Reymonda nezdrželo Lichtwarka od toho, aby ho povolal do čestné komise výstavy amatérské fotografie v roce 1896. 54)

Langbehn je nicméně spolu s Lagardem a Nietzschem považován za průkopníka reformní pedagogiky, která pak vyústila v uměleckopedagogické hnutí, v jehož čele po určitou dobu Lichtwark stál. Lichtwark patřil k hlavním organizátorům prvních tří *Kunsterziehungstage* – Dnů výchovy k umění. První zasedání, roku 1901 v Drážďanech, se věnovalo výtvarnému umění. Druhé, roku 1903 ve Výmaru, literatuře a poezii a třetí, roku 1905 v Hamburku, se zabývalo hudbou a gymnastikou. Tady se shromáždily stovky německých uměleckých pedagogů, aby diskutovaly o svých teoriích a vypracovávaly doporučení pro učební plány. Lichtwark byl mezi účastníky tohoto setkání jednou z nejdůležitějších osobností. 55)

Název celého sympozia je však nutné dále osvětlit. Proč se jedná o výchovu k umění? K tomu se Lichtwark vyjadřuje: „*I přes nejpřesvědčivější vysvětlování narazilo už samotné slovo výchova k umění [Kunsterziehung]. Skutečně to není vyčerpávající označení, které nemůže být mylně vyloženo, a my jsme dlouho váhali, zda toto slovo použít, dokud jsme nebyli přesvědčeni, že žádné lepší nenajdeme. Mnozí by raději viděli, kdyby se bez váhání řeklo Německé dny výchovy.*“ 56)

Podstatu hnutí za výchovu k umění shrnul na sympoziu v Drážďanech roku 1901 zástupce pruského ministerstva kultury, Hermann Brandi: „*nejedná se o výchovu k nějaké umělecké schopnosti mládeže, a vůbec jde méně o nové vyučovací předměty, jako spíše o princip, který by měl proniknout do celé oblasti výchovné výuky, od dětského pokoje až po univerzitu včetně.*“ 57)

Sám Lichtwark se vyjadřuje: „*Nejde o to, zatížit školu novými vyučovacími látkami, tam kde se pod tíhou učiva již téměř hroutí, nýbrž o to, uvažovat o novém vyučovacím principu, jak tak přesvědčivě na drážďanském zasedání ukázal tajný rada Brandi, který je platný ne pro tento či onen vyučovací předmět, nýbrž pro celou výchovu.*“ 58)

Jako významné novum zde Lichtwark vyzvedá laický, diletanský element, který hrál na sympoziu důležitou roli: „*Novost a vnitřní nutnost Kunsterziehungstage vidíme v tom, že poprvé spojily zástupce vládních úřadů, učitelů a laiků k rokování o nejhlubších problémech výchovy. Takové forum jsme doposud neměli. [...] Zde však poprvé přistupuje laický element. Ještě před jedním desetiletím by bylo nemyslitelné, aby se ke společné debatě o otázkách výchovy spojili zástupci vlády, městských správ, vysokoškolských učitelů, učitelů obecných škol, gymnaziálních učitelů, umělců a spisovatelů.*“ 59)

Ve chvále umělecké pedagogiky se Lichtwarkovo mínění s Langbehnovým shoduje. Langbehnuv požadavek výchovy k umění skrze umění odpovídal i Lichtwarkovým představám, zde se nachází průnik jejich myšlenek. Lichtwark však volil jinou, pragmaticky koncipovanou cestu. Bylo pro něj důležité, aby byl všem občanům umožněn užitek z umění. A aby to bylo možné, měli se umění sami věnovat, aktivně ho vytvářet, měli být „diletanty“, tedy „amatéry“ neboli „milovníky umění“. Vedle toho je pak podle Lichtwarka nejlepší cestou k obeznámení se s uměním pozorovat originály uměleckých děl významných mistrů v muzeích. Lichtwark chce, aby se lidé uměním jakožto diletanti zabývali, aby pak byli v muzeu schopni „velkých zážitků“. 60)

Podobně jako Langbehn kritizoval Lichtwark nezdravou míru specializace v německé společnosti, ve vědách i ve školách. „*Tím vyšším není vzdělání, obor nebo učební látka, nýbrž [kultivace] duše.*“ 61) I Lichtwark se tedy obrací proti výchově jako školskému drilu učiva v jednotlivých předmětech. Cestu ovšem viděl ve výchově k umění, která je povzbuzována diletantskými činnostmi. Nejlépe se podle něj diletantismu mohou věnovat dobře situované vrstvy společnosti. Ty mají pro tyto činnosti dostatek času a disponují prostředky, jež mohou použít i k dalšímu podporování amatérských umění. Odtud pak vycházejí podněty pro zabývání se uměním a pro výchovu k umění v dalších vrstvách a skupinách obyvatelstva.

Naproti tomu Julius Langbehn podává ve své knize jako cestu ze zdegenerované moderny umění, které se skrze velké umělecké duchy dostává k lidu. Umění má ovšem v jeho pojetí mystické rysy, má vést k iracionálnímu poznání plné pravdy. Langbehn prorokuje věk umění, který nahradí věk vědy a jemu předcházející věk víry tak, že oba spojí do vyšší syntézy. Stále větší příklon lidí k umění konstatuje Langbehn už pro svoji dobu. Avšak lid, Langbehn mluví o německém lidu, potřebuje velké umělce jako duchovní vůdce a protože německý národ je především národem velice individualistickým, potřebuje jako vůdčí osobnost nejindividualističtějšího ze všech německých umělců, a tím byl v Langbenově podání Rembrandt van Rijn. „*Němec se chce řídit podle vlastní hlavy a to nečiní nikdo více než Rembrandt. V tomto smyslu musí být nazýván přímo nejněmečtější ze všech německých malířů a dokonce nejněmečtější ze všech německých umělců.*“ 62) Rembrandt je podle Langbehna prototypem umělce, který odpovídá mnoha, i podvědomým, přáním a potřebám německého lidu, jako největší individualista a univerzalista může nyní německý národ přivést k obrodě. „*Rembrandt byl ale rodem Holanďan. Je příznačné a je vnějším potvrzením excentrického charakteru Němců, že jim jejich národní umělci*

náleží jen vnitřně, nikoli také politicky; německý národní duch takříkajíc přemohl německé národní tělo.“ 63)

Rembrandtova osobnost a dílo mají působit jako „protijed“ proti specializovanosti a školometsví moderní německé společnosti. Rembrandta jako typ lidé nemohou pochopit z knih, ani rozumem vůbec, je možné ho poznat očima a srdcem, jak se vyjadřuje Langbehn. Lid potřebuje vzdělávací prototyp, ale nikoli vzdělávací šablony, které by formovaly paušálně jen zvnějšku.

I když Lichtwark považoval mnohé Langbehnovy výklady za případné, na Langbehna samotného měl více názorů; v některých otázkách se shodovali, avšak nakonec byl podle něj Langbehn tvrdohlavý Holštýňan. 64) V dopise malíři Maxu Liebermannovi, v letech 1920 – 1930 prezidentu berlínské *Akademie der Künste*, napsal Lichtwark 17. prosince 1910: „... ale opravdu holštýnské, typické pro jisté holštýnské emoce plné zášti a fanatismu. U Hebbela je to nejsilnější, Langbehn sem patří také, abychom řadu dále neprodlužovali.“ 65)

Lichtwarkův přístup a rétorika se od Langbehnových ovšem odlišují zřetelně. Lichtwark postupuje věcně, spíše faktograficky, vychází z důkladného vhledu do problematiky a ze zkušeností, při svých výkladech předkládá konkrétní argumenty.

Langbehn naproti tomu prezentuje ve své knize o Rembrandtovi tvrzení o stavu kultury a navrhuje pro problémy moderní společnosti idealistická, velmi obecně formulovaná řešení. Fritz Stern se o Lanbehnově stylu v *Rembrandt als Erzieher* vyjadřuje: „Přes tuto vnějškovou uspořádanost je to naprosto nedisciplinované a nehotové dílo. Vykazuje málo jasných myšlenek a ještě méně logiky; Langbehn skáče hravě z tématu na téma, od myšlenky k myšlence, přičemž zaměňuje trivialitu za prorocství, osobní dojmy a předsudky za hluboké vhledy a odvážné reformátorské myšlenky. Styl je aforistický, strojený a těžkopádný – nepodařený pokus napodobit Nietzscheho pozdní prózu, čímž je chaotický dojem, který tato kniha zanechává, ještě zesilován.“ 66) Fritz Stern se ptá, jak mohl takový spis dojít tak velkého ohlasu. Vyvozuje to z velmi plodné půdy, na kterou kniha koncem 19. století, v době stoupající kritiky pozitivismu a mechanistické vědy, zapůsobila a zároveň právě z charakteristik Langbehnova stylu. „Co by ovšem u vědeckého díla byly nedostatky, může být u díla prorockého naprostou předností. Neuspořádanost a absurdita se mohou tvářit jako velké neproniknutelné hloubky a stálá opakování mohou čtenáře přimět k tomu, aby tvrzením nakonec přece jen uvěřil. Svévole ve větné kompozici a v používání interpunkce mají předstírat silnou individualitu a chybějící

prozaické charakteristiky, jako je důkladnost myšlení, mají být považovány za neklamnou známku geniality. [...] Kniha tohoto typu je téměř nepřístupná jakékoli kritice: je buď ignorována, nebo s nadšením přijata.“
67)

2) Diletantismus a výchova k umění

Cestou, kterou se ve výchově k umění vydal Lichtwark, byl pokus evaluovat pojem *diletantismu* v pozitivním smyslu. K porozumění tomu, že diletantismus měl špatnou pověst, je potřeba znát diskusi, jež o něm byla po více než století vedena v evropských kulturních metropolích.

Slovo *diletant* mělo původně pozitivní význam. Pochází z italského *dilletante*, jehož zdroj je v latinském *delectare*, což znamená “mít radost”, “těšit se” z něčeho (v angličtině *to delight*). V českém prostředí se ve stejném významu užívá slovo *amatér*, které je odvozeno z latinského *amare* – “milovat“, “mít rád“. Používáno je rovněž slovo *laik*, které znamená člověka v dané oblasti odborně nevzdělaného.

Kolem roku 1890 měl výraz *diletantismus* negativní zvuk. Tak tomu ovšem nebylo vždy – existovalo místo a epocha, v níž byl diletantismus vysoce ceněn.

2.1) Grand Tour a Dilettanti

Ve smyslu slova *diletant* odvozeného od *delectare* - “mít radost” se také chápali mladí, zámožní Angličané kolem Sira Francise Dashwooda, kteří roku 1734 založili *The Society of Dilettanti*. 68) Tito muži si chtěli se stejně smýšlejícími vyměňovat zkušenosti, jež nasbírali v Římě, Neapoli, Florencii a Benátkách, avšak i v jižní Francii a Řecku. Všichni tedy byli “veterány” tzv. *Grand Tour* 69) a chtěli se obklopovat jinými, podobně smýšlejícími.

Grand Tour je označení “pro již od renesance obligatorní cestu synů evropské šlechty, později rovněž synů vysoce postavených měšťanů, po střední Evropě, Itálii, Španělsku a taktéž do Svaté země. V širším smyslu slova tak byly nazývány i vzdělávací cesty dospělých příslušníků jmenovaných stavů. Zvláště v Anglii byly takové cesty v osmnáctém století bohatě literárně ztvárněny.” 70) Tito muži byli teď znalí, chtěli si vzájemně sdělovat své myšlenky, ovšem chtěli také podporovat důležitou práci. Cílem bylo “korigovat a tříbit” veřejný vkus v Anglii.

Nejednalo se však o umělce, sem jejich snahy nesměřovaly. Jejich ideálem byl požitek z velkých kulturních děl, především architektury, sochařství a malířství, eventuálně koupě a sbírání takových děl a možná také jejich dotování. Čas od času *Society* nějakého umělce přijala, aby se členové mohli buď jednotlivě, nebo skupinově nechat portrétovat. V každém případě vydávali enormní sumy na to, aby ostatní mohli cestovat a podávat zprávy. *Society* pomáhala kolem roku 1750 založit *Royal Academy* v Londýně, poskytovat stipendia a vydávat knihy, jako například od roku 1762 třísvazkové dílo *The Antiques of Athens (Athénské starožitnosti)* Jamese Stuarta a Nicholase Revetta, jehož vyobrazení Propylají na athénské Akropoli berlínskému architektu Karlu Gothardu Langhansovi posloužilo jako vzor pro Brandenburskou bránu, zbudovanou v letech 1786 - 1791. 71)

The Society of Dilettanti se netěšila vždy nejlepší pověsti. Inklinace k pohrávání si s erotickými a jinými symboly přispívala k reputaci *dilettanti* jako mužů bez vážnosti.

Mimo Londýn byli diletanti nejviditelnější v Itálii a je docela dobře možné, že se s nimi setkal také Goethe na svých italských cestách roku 1786 nebo 1795.

2.2) Diletantismus u Goetheho a Schillera

Přestože se výraz *diletantismus* poprvé v německojazyčné publikaci objevil již v roce 1774, vážně byl diskutován až roku 1799, a to nikým menším než Goethem, který na toto téma napsal traktát. 72) Zde Goethe podává zprávu o tom, že slovo pochází z italštiny a že v němčině ho prvně užil švábský spisovatel, varhaník, skladatel a novinář Christian Friedrich Daniel Schubart, o kterém nechoval vysoké mínění Schiller. 73) Goethe uvádí, že jej na tento fakt o čtvrtstoletí později upozornil bibliotékař knihovny vévodkyně Anny Amalie ve Výmaru, Christian Joseph Jagemann, sám rovněž odborník na italskou kulturu. 74) Jagemanna se otázal na význam tohoto pojmu a zaznamenal:

„U Jagemanna [pojem] nacházíme. Podle něj je diletant milovník umění, který nechce umění jen vnímat a mít z něj požitek, nýbrž se chce podílet i na jeho provozování.“ 75)

Goethe při psaní zkoumá a uvažuje:

„Mluvíme-li o diletantech, vylučujeme případy, kdy se člověk narodil se skutečným uměleckým talentem, ale okolnostmi mu bylo znemožněno, tento talent jako umělec rozvinout. [...] Máme na mysli pouze ty, kteří, bez zvláštního talentu pro to či ono umění, na sebe toliko nechávají působit všeobecný pud k napodobování.“ [Diletant] má za to, že bude jakoukoli dovednost, které se podle pravidel naučí, tím nejurčitějším způsobem podle předpisů a pod ochranou zákonů vykonávat.“ 76)

Goethe údajně považoval sám sebe za diletanta na poli malířství a přírodní vědy. 77)

Obdobně jako je v lingvistice známé “posouvání hlásek”, dochází zde k “posouvání definice”. Italské slovo mělo, a *The Society of Dilettanti* to svým pojmenováním potvrdila, význam pasivního milovníka umění (*Liebhaber*), člověka, který umění přijímal, avšak neprovozoval. V průběhu století toto získalo negativní nádech.

Schiller je podstatně tvrdší, nesmiřitelnější. Téměř všechna jeho vyjádření se vztahují na spisovatelství, básnictví a pouze v jednom případě se odtud odchyluje a mluví o herectví. To je jednoduše vysvětlitelné: nejdůležitější Schillerova díla jsou historická dramata - *Vilém Tell*, *Panna Orleánská*, *Marie Stuartovna*, *Trilogie o Valdštejnovi*. Jeho záměrem je tak přivést dějiny objektivně, avšak zároveň dramaticky na jeviště. Hrozí se, když vidí špatné herectví, hrozí se, když čte v památkách “rýmujícího” druhu básníků. Jen proto, že někdo umí rýmovat, není ještě zdaleka básníkem.

Schillerova setkání s diletantismem byla zřejmě v první řadě reakcí na některá divadelní představení; kromě toho musel číst spoustu zaslaných rukopisů, o kterých pochyboval.

Goethe postupuje vědečtěji, hledá definici: „*Diletant se má k umění tak jako hudlař k řemeslu.*“ 78) Vidí svět rozdělený na umělce, kteří se jako umělci narodili, a na všechny ostatní, kteří umění nevytvářejí, ale mohou z něj mít požitek. Což hodnotí tak, že diletanté jsou schopni více se z umění těšit a lépe umění posuzovat než jiní, než ne-diletanté:

„*Umělec se umělcem rodí. Je to člověk privilegovaný přírodou. Musí vytvářet něco, co jiný tak jako on nedokáže. A přeci nemůže být myšlen pouze samotný.*“ 79) „*K požitku z uměleckého díla má každý člověk nevyslovitelný [slovy nevyjádřitelný] sklon. Bližší [lepší, schopnější] účastník [umění] by byl opravdový milovník umění, který by živě a s plností umění užíval. Tak silně jako ostatní, ba silněji než ostatní.*“ 80)

Během celého 19. století se reputace diletanta zhoršovala, takže koncem století měl pojem negativní význam. „*Použit bez dalšího upřesnění, označuje výraz diletant 'v oboru činného neodborníka' diletantismus 'hudlařinu'.*“ 81)

Mezi rokem 1734, kdy byla založena *The Society of Dilettanti*, a 1790, kdy se diletantismem zabývali Schiller a Goethe, nabyl tento pojem zcela negativní konotace. Když píše o diletantech Schiller, nemá na mysli téměř nikoho jiného než píšící, rýmující laiky, kteří se mu nelíbí, kteří nic neumí.

Schiller například píše: „*Diletant považuje temné za hluboké, divoké za silné, neurčité za nekonečné, nesmyslné za nadsmyslové.*“ 82)

Na jiném místě uvádí: „*Vůbec staví diletant ve své sebeneznalosti pasivní na místo aktivního a protože zažívá intenzivní účinky, domnívá se, že těmito zažitými účinky může také účinkovat. [...] Diletanté neboli vlastně fušeři se naopak zřejmě nesnaží dosáhnout nějakého cíle, nedívají se před sebe, nýbrž jen na to, co se děje kolem nich; proto také stále srovnávají, s chválou to většinou přehánějí, haní nešikovně, před sobě rovnými jsou nekonečně poníženi. Vzbuzují tím dojem přátelskosti, patřičnosti, kterým si zvyšují pouze vlastní cenu.*“ 83)

Schiller uvádí rovněž: „*Umění si samo pro danou dobu udává zákony a oblasti: diletantismus následuje sklony doby. Pokud mistři sledují špatný vkus v umění, domnívá se diletant, že se tím rychleji ocitl na umělecké úrovni. Protože diletant svoje povolání k sebeprodukcí rozpoznává až skrze působení uměleckých děl, zaměňuje tato působení s objektivními příčinami a motivy. [...] Všude, kde samo umění dosud nemá žádný opravdový řád, jako v poezii, zahradním umění, hereckém umění, způsobuje diletantismus více škod a stává se troufalejším. Nejhorším případem je herecké umění.*“ 84)

A 25. června 1799 píše Goethemu: „*Jediný vztah k publiku, kterého člověk nemůže litovat, je válka a já jsem velmi pro to, aby byl také diletantismus napadnut všemi zbraněmi. Někaké estetické zpodobení, jako například sběratel, by ovšem takovému boji zajistilo u duchaplného obecnstva větší přijetí, ale Němci se pravda musí říct tak drsně, jak je to jen možné, proto myslím, že přinejmenším vážnost musí převládnout, i ve vnějškovém zpodobení.*“ 85)

Roku 1797 zaměřuje Schiller svoji jízlivou kritiku na příležitostné rýmovače: „*Protože se ti podaří verš v utvořené řeči, jež za tebe básní a myslí, považuješ se už za básníka.*“ 86)

Není známo, jak reputace pojmu *diletantismus* mohla dojít takového zhoršení. Existuje ovšem ještě jeden fenomén, který je nutno brát v potaz:

Někdy mezi založením *The Society of Dilettanti* a dobou, kdy se jevem začali zabývat Goethe a Schiller, získalo slovo nejen negativní hodnotu, nýbrž i jeden aditivní význam. Zatímco v Londýně se jednalo jen o „milovníky“ (*Liebhaber*) umění, jejichž vztah k umění byl pasivní - nikdo z nich nebyl umělcem, nikdo nemaloval, nebudoval stavby, nebásnil ani netvořil sochy, mluví Goethe a Schiller o „aktivních“ lidech, kteří se ve svém volném čase pokouší umění vytvářet. 87) Především těm, kteří rýmují, se dostává opovržení: tady je někdo na nižší úrovni. O století později se kulturní a politicko-hospodářská situace mění a přicházejí nové podněty, především právě z Anglie, snažící se specifickou cestou rehabilitovat laický přístup k umělecké tvorbě.

2.3) Estetické hnutí v Anglii

Na tomto místě nelze opomenout velmi silné a vlivné hnutí *Arts and Crafts* (*Hnutí uměleckých řemesel*), které vzniklo a vyvíjelo se v druhé polovině 19. století, kdy se znovuoživený zájem o umění a řemesla začal šířit z Británie, ostrovní země se silným tradičním a konzervativním potenciálem, nejen do sousedních zemí, nýbrž i do zámoří, kde ovlivňoval místní tradice. K tomuto hnutí patřili jak umělci, spisovatelé, tak teoretikové aktivně činí v nejrůznějších oblastech umění a řemesel: jako architekti, tiskaři a knihaři, klenotníci, malíři, sochaři, truhláři a hrncíři. Širokospektrální záběr, reprezentující toto hnutí, lze ukázat na jeho představitelích. John Ruskin, z jehož idejí *Arts and Crafts* čerpalo, se odvolával na sociálně-kulturní recepci. William Morris, iniciátor tohoto hnutí, vyznával rukodělnou produkci a zdráhal se produkovat pro široký trh. Frank Lloyd Wright naopak oceňoval tvůrčí i společenské výhody strojové výroby. 88) Oba, formálně rozdílné, avšak obsahově revoluční postoje se kryjí s cíli, které si toto hnutí předsevzalo, totiž obrodit umělecké řemeslo a zahrnout nejširší vrstvy do svého programu. Jeho hlavní přesvědčení spočívalo v zušlechtění všeobecného vkusu. Dokonale vytvořené prostředí, od architektury po vnitřní zařízení zušlechťuje společnost a tím slouží výrobcům i spotřebitelům. Veskrze moderní teze, které doprovázely nejen hnutí *Arts and Crafts*, nýbrž i podobné počiny nastupujícího 20. století, vyslovující se ve svých reformách kulturní politiky, a socio-politických názorů ke změně nebo nápravě

soudobého stavu. Hmotná a duchovní úroveň společnosti spolu zde souvisejí a zároveň se doplňují.

John Ruskin ji vidí svým návratem do středověké společnosti konzervativně avšak s humánním podtextem. „*Řemesla středověké společnosti nedosahovala 'strojové přesnosti' moderního průmyslu, ale podržela si lidskost, kterou Ruskin tolik obdivoval.*“ 89)

Pro kritiky průmyslu v 19. století byl příznačný obdiv k utopistickým vizím předprůmyslové epochy. Tak tomu bylo v případě Ruskina, ovšem i Morrise, který nepočítal se strmým hospodářským vývojem této epochy. Jeho revoluční hnutí *Arts and Crafts* je propracovanou vizí zahrnující bezpočet kulturních, sociálních, historických a politických názorů, sloužících ke vznešenému cíli, totiž obrodě umělecko-řemeslné tvorby. Ručně vyráběné předměty jsou, dodnes, mnohem dražší než ty, které byly vyrobeny strojově. Pro většinu obyvatelstva, byť byly pro ni určeny, zůstávají nedostupné. Členům *Hnutí uměleckých řemesel* byl tento problém znám. Mnozí se snažili řadou pokusů tuto obtíž vyřešit, buď jako preraphaelisté 90) a jejich spřízněnci na sklonku 19. století, radikálním únikem z industrialismu, nebo jako další iniciativy, například řemeslné spolky jak v Anglii, tak v zámoří. Jejich snažení bylo jednoznačně potlačeno nevyhnutelným zakládáním továren na design na obou kontinentech, které sériovou produkcí slevily z romantických představ a navedly nadcházející století do nové mechanizované, průmyslové etapy.

Avšak demokratické ideály *Arts and Crafts*, s premisami, že umění má sloužit vyššímu účelu a zároveň má uspokojit nejširší vrstvy, převzalo brzy Rakousko a Německo. 91) Spolky jako *Deutscher Werkbund* v Mnichově a *Bauhaus* ve Výmaru se chopily těchto idejí, aby je transformovaly v nové tradici řemeslné i později industriální výroby. Společenská prospěšnost a misionářské nadšení, s jakým se snažily zlepšit stav výrobců a spotřebitelů, byla enormní.

Skutečná podstata *Arts and Crafts* tkvěla spíše ve společenském a kulturním poslání, než v uměleckém stylu. Jeho smysl spočívá v kulturní ochraně proti dravosti sociálně-politického systému. Jejich plodné dědictví zůstává doposud nedotknuté.

Zájem o *Hnutí uměleckých řemesel* se rychle přenesl do dalších průmyslových států, Německo nevyjímaje. Hermann Muthesius, atašé na německém velvyslanectví v Británii a pozdější spoluzakladatel *Deutscher Werkbund*, shromáždil v roce 1896 ve studii *Das englische Haus* údaje o vynikajících výsledcích v oblasti architektury a designu na britských ostrovech. 92)

Avšak i Alfred Lichtwark, pěstující díky svým cestám po sousedních zemích i početnou korespondencí čilé styky s tamějšími kulturně-sociálními proudy, se zabývá podněty v Anglii. V rámci kulturně-sociálních a umělecko-pedagogických snah mu byla blízká filozofie Johna Ruskina, jehož práce ovšem předcházejí Lichtwarkovým spisům o několik desetiletí. Lichtwark si sice bere Ruskina v určitých kulturně-filozofických otázkách za vzor, avšak posouvá jeho premisy do nové doby, nastupujícího industriálního věku. 93) Také Ruskinův emocionální styl zaplněný biblickými citáty se odlišuje od Lichtwarkova věcného postoje. Oba se rozcházejí především v pojetí sociálně-politického snažení. Ruskin rozpoznal následky industrializace v odlidštění a bídě dělníka a snažil se proto najít prostředky nápravy tohoto stavu. Lichtwark naproti tomu viděl duchovní deficit střední, měšťanské vrstvy, která byla po odstoupení šlechty od dob francouzské revoluce a mocného vzestupu industriální produkce povolána k vedoucí roli. Zde jí však chyběl duchovní potenciál. Lichtwark se pokouší obrodit tuto, z jeho pohledu žalostnou, situaci. Zde se zabývá nejen propastnými rozdíly mezi majetnými a chudými, nýbrž i mezi akademiky a laiky, a s tím spojeným *specialismem* ve vědě a umění. Právě umění a umělecké řemeslo jsou oblasti, které v této souvislosti zmiňuje. 94) Několikrát poukazuje na vzestupnou, plodnou spolupráci mezi spotřebitelem a uměleckým řemeslem v Anglii. Dědictví Ruskina a Morrise si cení, avšak přesto chápe své příspěvky k tomuto tématu jako typicky německé, zakořeněné na této půdě. 95) Ve své pověstné stati *Palácové okno a křídlové dveře* se jasně orientuje na kvalitu, definující produkty uměleckého řemesla. „*Výrobek je určen spotřebiteli a takto je dále veden jako tržní produkt, který je však potřeba kultivovat, zejména když se již podařilo Angličanům a Američanům vyvinout styl, který neuráží masovou strojovou výrobou.*“ 96)

Sociálně-politická otázka, která prostupovala kulturním hnutím v Anglii, Lichtwarka nezaujala. Z jeho výroků není jasné, zda měl jasnou představu o tom, jak v industriální éře funguje umělecký průmysl. Jeho snahy a úsilí se orientují jednoznačně k uměleckému řemeslníkovi, který zaměstnává kvalifikované pomocníky a jeho dílna je schopná uspokojit i zvláštní potřeby zákazníka. 97)

Sociálně-politický aspekt zůstává pro Lichtwarka irelevantní, o to více se snaží získat zámožné, pro umění a kulturu zapálené občany pro kontinuální vzdělávací aktivity ve své Kunsthalle. Členy senátu se jako první pokusil zainteresovat pro kulturní otázky spojené s ekonomickým významem, které umění, především užité umění, přináší.

2.4) Lichtwark a diletantismus

Pokud v němčině vůbec existuje slovo, jež bylo ve „vyšších“ kruzích přátel umění a kultury tabu, je to „diletantismus“. Člověk může být, nebo chtít být, umělcem, sochařem, profesorem, doktorem, avšak „diletant“ je slovo nevhodné. Jen opravdu málokterí se nechají tímto slovem ve společnosti představit. Kolem roku 1890 byl význam slov „diletant“ a „diletantismus“ obsazen zcela negativně, v některých situacích jich bylo snad užíváno až jako nadávek, dokonce ve smyslu „nevzdělanec“. Ve svých snahách to Alfred Lichtwark neměl jednoduché: diletant byl milovník umění, avšak milovníci umění nebyli umělci, kteří měli být bráni vážně. Byli tím, co by dnes bylo označeno jako „nedělní malíři“ – během týdne truhláři nebo zubní lékaři, ve „volných“ dnech malíři, kteří dnes malují spíše pro vlastní potěšení a vystavují jen příležitostně. Existuje ovšem jedna velmi úctyhodná výjimka – Albert Einstein. Einstein sám sebe v oboru hry na housle chápal jako amatéra a hrál rád, ale tak špatně, že sám o sobě ironicky básnil:

„I když člověk na housle hraje opravdu s nadšením

Přece jen vhodné není

Pro ostatní něco předstírat

Neboť ti by se museli jen smát

Vždyť diletant má přece svá práva

I kdyby tak špatně hrál

Jen ostatní by neměl rozhněvat

Tak okna musí řádně pozavírat.“ 98)

Snahou Lichtwarka bylo zbavit pojem jeho negativních konotací. Aby toho dosáhl, psal statě, pořádal přednášky a organizoval výstavy. Jeho nasazení v této oblasti bylo pozoruhodné. 99) Kromě obsáhlých statí a zveřejněných publikací k tématu diletantismus a diletantské produkce přenesl tento aspekt do svých pedagogických snažení. Stále podtrhoval vzájemnou závislost užitého a volného umění a zosobnění laických projevů jako klíčící půdy pro umění, které se orientuje podle zájmů konzumenta. Překvapivá a zároveň stále aktuální teze dnešního kulturního marketingu. Lichtwarkovi šlo dále zjevně o nové vzdělávací formy. Ve své Kunsthalle zprostředkovává kurzy kresby a malby. Zde se snaží mobilizovat jak žáky, tak i pedagogy. Pro něj je vážně prováděný diletantismus výchozím bodem pro nové, byť lidové umění. Zprvu však přichází obliba umění a typus milovníka umění z vyšších, tedy majetných kruhů. 100) Ty mohou být v ideálním případě vzorem. Hlavním cílem je však kvalitní umělecká produkce.

Sebekritiku a sebevzdělání má na mysli, když píše o kultivovaných životních formách. Teprve skrze vzdělané spotřebitele je možné povznést uměleckořemeslnou produkci. Sebekritický diletant a milovník umění, obeznámený s uměleckou technikou a tématem, je schopen čelit podprůměrné produkci a neuzavírá se před novými idejemi, přicházejícími i ze zahraničí.

Vedle ekonomického užitku, který Lichtwark od diletantismu očekával, to byla i podpora formálního vzdělání vycházející od jednotlivce a formující dále „*silný a odolný národní typus*“. 101) Teze symptomatické pro toto období, které se bohužel o dvě desetiletí později neblaze reálně promítly do výbojné politiky německé říše. Lichtwarkovi šlo však především o umělecky vzdělané publikum schopné vnímat a hodnotit, a obohacení moderní technikou podpořenou expanzí průmyslové výroby uměleckým potenciálem. V tomto snažení o pozdvižení všeobecného vkusu a úrovně výroby mu byly opět hlavním příkladem Anglie a USA.

Na tomto poli dosáhl nemalých výsledků. V roce 1907 se čelní architekti, umělci a intelektuálové v Německu rozhodli založit sdružení s cílem pozdvihnout kvalitu uměleckořemeslných produktů: *Deutscher Werkbund*. Jedním ze zakladatelů byl Lichtwark, jehož úsilí o pozitivní stránky diletantismu bylo na vrcholu:

„*Aby bylo obyvatelstvo obeznámeno s uměleckými fenomény nebo aby u něj byla přinejmenším upevněna určitá estetická vnímavost, angažoval se [architekt Hermann] Muthesius – stejně jako mnoho jeho současníků – pro diletantismus, v tehdejší době pedagogické hnutí rozsáhlé společenské působnosti, jehož cílem byla estetická výchova laiků. Bylo přitom především zásluhou Lichtwarka, že většinou negativně konotovaný pojem diletantismu byl pozitivně transformován a diletantismus etablován jako vzdělávací ideál.*“ 102)

Zda Lichtwark umělce nahlíží také tak vysoko jako Goethe, musí zůstat otevřenou otázkou. Avšak podaří-li se Lichtwarkovi, aby se více lidí stalo diletanty, a mají-li zde tito lidé pozitivní postoj, mohou mít snadněji z umění požitky. V pojetí Lichtwarka je tedy diletantismus pro ne-umělce jedním stadiem k většímu potěšení z umění. Lichtwark nemluví o tom, „umění rozumět“.

Goethe ve svém pojednávání diletantismu fenomén rozděluje do několika kategorií: pro stavitelské umění, zahradní umění, lyrickou poezii, pragmatickou poezii [výrazy Goetheho a Schillera - *lyrische Poesie*, *pragmatische Poesie*], hudbu, tanec a herectví a dále se vyjadřuje o užitku a škodách diletantismu. 103)

Zdaleka zde převažuje stanovisko, že diletantismus je něco negativního – tento význam s sebou pojem nese celé jedno století. Schillerovo negativní hodnocení tak zřejmě získalo větší váhu než Goetheho pozitivní posuzování.

Lichtwark shledával tento stav, tuto negativní, přezíravou konotaci pojmu „diletantismus“, nepříjemným. Jeho obavou pravděpodobně bylo, že bude znemožňovat jeho pedagogické cíle: přivádět další společenské kruhy k požitku z umění, získávat je pro svoji Kunsthalle a svoji estetiku. Nejsilněji se to projevuje v jeho postoji k fotografii. Francouzský kulturolog Christian Joschke uvádí: „V rámci velkých úvah o roli obrazu v hnutí za výchovu k umění hrála fotografie později značnou úlohu; kolem roku 1900 byla estetická výchova zásadním argumentem pochybností o výuce k humanismu, který platil za vyčerpaný – hnutí za výchovu k umění mělo vést k novému definování kulturní identity mladého Německa.“ 104)

2.5) Časopis *Liebhaber-Künste* a Lichtwarkova klasifikace amatérských umění

Od roku 1892 do roku 1905 byl v Mnichově vydáván časopis *Liebhaber-Künste – Zeitschrift für häusliche Kunst* (*Amatérská umění – časopis pro domácí umění*). Jeho cílem bylo čtenáře vzájemně propojovat, aby si mohli vyměňovat zkušenosti o svých nejoblíbenějších činnostech ve volném čase – dnes jsou nazývány spíše „hobby“. Zprvu existovalo pět rubrik, které poutaly pozornost: 1. *Nové techniky*, 2. *Známé techniky*, 3. *Dekoraturní nápady pro domácnost*, 4. *Sváteční dekorace pro domácnost*, 5. *Imitace*. Předně, jednalo se zde o „domov“, o zařizování se a to vše „pro obyčejné lidi“. 105)

Liebhaber-Künste (*amatérská umění*) – to byly všechny činnosti, jež a) nebyly provozovány jako povolání, jako profese, tedy nikoli za účelem výděлку a b) i když ne výslovně, činnosti, které byly provozovány doma, tedy hlavně ženami. 106) Lichtwark do tohoto časopisu nepřispíval, avšak existuje nezveřejněný dopis redakci z roku 1896. Lichtwark ho uvádí: „Pro sté vydání Vašeho časopisu byste si přáli „přátelské slovo“ o diletantismu. Mnohem raději Vám řeknu „vážné slovo“, třebaže jsem toho za svoji osobu o moderním diletantismu řekl už dost.“ V souvislosti s diletantismem se dále vyjadřuje k představám o tom, co je lidovost a lidové umění. Rozšířená poněkud sentimentální představa, že lid jsou jen ty nejnižší vrstvy společnosti, „které nosí národní kroje, skládají lidové písně [...] vedla ke zcela chvályhodným, ale planým snahám pěstovat lidové umění, udržovat ho živým a rozvíjet. Nové lidové umění, které odpovídá době a moderním

potřebám, přichází „shora“, jeho vkus pochází „z velkého umění a přírody.“ (107)

Základem pro nové lidové umění je podle Lichtwarka právě diletantismus. Ovšem v existujících zcela nových ekonomických a politických podmínkách je ho potřeba pěstovat předně v majetných vrstvách. Tady diletantismus vychází pouze z touhy po činnosti a z estetické potřeby, nikoli jako dřívější lidové umění, především z hospodářských poměrů. K tomu se Lichtwark vyslovuje rovněž ve své práci *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*: „Naprostě nové ekonomické poměry a převládající politické snahy zbavují nyní umělecký diletantismus ve spodních lidových vrstvách půdy. [...] Jedině v majetných kruzích existují dnes podmínky úspěchu : Volný čas, prostředky a potřeba.“ (108)

Lichtwarkovu nadšení pro diletantismus ovšem nejsnadněji porozumíme, čteme-li jeho výklady k amatérské fotografii. Vidí, že diletanti, milovníci umění, amatéři jsou všude neoblíbení, ba dokonce se dočkávají opovržení. A je tomu tak proto, že všechno - vyšívání, aranžování květin a řezbářství, přestože to není považováno za skutečné zaměstnání, je, jako například ve jmenovaném časopise, velebeno a prohlašováno za *Liebhaber-Künste – amatérská umění*. Pro Lichtwarka to znamená, že z toho opravdová amatérská umění, jako tehdy velmi mladá fotografie, vycházejí špatně.

Proč platila fotografie za amatérské umění? V počátcích to byly pravděpodobně technické problémy a s nimi spojená nekvalitní produkce, kvůli nimž bylo fotografování velice obtížné. První fotografie se objevily několik málo let po vynálezu daguerrotypie (roku 1838).

„Umění fotografovat nebylo dlouho jednoduché, bylo přinejmenším nepohodlné. Vyráběly se pouze vlhké světlocitlivé desky, které musely být použity krátce po přípravě. Jejich výroba byla zdlouhavá, přeprava takřka nemožná a fotografie zůstávala omezená na užší profesní kruhy. Nový rozkvět fotografie přichází s vynálezem suchých desek. Tyto sestávají ze skleněné tabule, která je na jedné straně potažena želatinovou vrstvou, v níž se velice jemně rozptýlený nachází světlocitlivý bromid stříbrný.“ (109)

Lichtwark pro svou apologii diletantismu zprvu bere za příklad v Německu tehdy plodnou hudební oblast. Ta měla obecně na přelomu století mezi ostatními uměleckými obory zvláštní postavení. „Podle některých malířů, kritiků a básníků konce 19. století umění postrádalo smysl a bylo čím dál víc posedlé samo sebou. Malířství bylo zaujato převážně povrchní formou spíš než příběhem nebo myšlenkou. Poezie byla stejně zahleděna do sebe a soustředila se víc na rým a rytmus než na obsah. Hudba byla z tohoto důvodu považována za ideální estetický výrazový prostředek: měla

výjimečnou schopnost zapůsobit na smysly, aniž by měla zřetelný obsahový vztah ke každodennímu pozemskému životu." 110) Kolem roku 1900 provozovalo mnoho Němců hudbu, komorní hudbu, doma; hráli na klavír či nějaký jiný nástroj a díky této činnosti se stávali vnímavými pro hudbu, kterou slyšeli v koncertních sálech. Lichtwark se domníval, že diletantské činnosti musí mít obdobný účinek ve výtvarném umění. Prosazoval, aby publikum muzeí a výstav na základě zdravého diletantismu získávalo do umění hlubší vhled, podobně jako diletantské publikum v koncertních sálech. V této oblasti už vidí určitý pokrok: *„Diletantismus se od hudby ve stále větší míře obrací k výtvarným uměním.“* 111) Nemohla by fotografie, amatérská fotografie, prokázat stejný účinek vzhledem k malířství, které je vystaveno v jeho Kunsthalle? Zde je možné vidět důvod jeho tak silného angažování se pro amatérskou fotografii.

Co tedy bylo cílem Lichtwarkova díla a Lichtwarkova snažení? Zřejmé je, že slovu „diletantismus“ samotnému chtěl dopomoci k povznesení jeho významu, že mu leželo na srdci, těch mnoho návštěvníků muzeí nadchnout; měli mít z umění potěšení, „kochat se“ z něj, i když se považovali za diletanty. Pro Lichtwarka bylo důležité zbavit slovo „diletant“ jeho špatného zabarvení. Napsal:

„Diletant, diletantismus se v řeči oboru staly slovy hanlivými. Ženy se diletantským činnostem mohou věnovat, muži nikdy. Tak mohlo dojít k tomu, že je v našem německém vzdělávání prvek diletantismu zakrnělý – zcela se znevažováním a výsměchem omezených zahubit nenechá, na to je poutavost činnosti příliš silná. Neboť diletantismus směřuje vždy k tomu ‘umět’ a ‘umět’ je více než ‘vědět’. 112)

Lichtwarkovo dílo týkající se explicitně fenoménu diletantismu je pozoruhodnou směsí aspektu v zásadě praktického a aspektu kunsthistorického.

Věnujme se nejprve tomu praktickému: Stránku za stránkou podává Lichtwark zprávy o jednotlivých amatérských uměních, dnes bychom je označili jako koníčky. Poskytuje především návod na vytváření ex libris a knižních vazeb, až k poznámce, že to všechno má být zhotoveno v kůži. Na některých místech se vyjadřuje o rozdílu mezi opravdovým, vážným umělcem a diletantem; tvrdí, že studium květin cvičí oko, což jinde obsáhle popisuje a hodnotí, například zde o aranžování květin v domě rybáře:

„Silnější barevný účinek květin za oknem námořnického domku nespočívá však v naší obrazotvornosti, nýbrž ve stavu věcí ve skutečnosti. Rybář a

sedlák natře ještě okenní rám na bílo, ještě se jako akademicky vzdělaný architekt nenaučil, že dřevo musí dostat matný, hnědavý nátěr, pokud možno v barvě pro dřevo typické. Běloba okenního rámu svým kontrastem zvyšuje intenzitu pelargonii a barev všech květin za oknem.“ 113)

Mluví také o svém experimentu, o založení takzvané *Liebhaberbibliothek* (knihovny milovníků umění) – do roku 1896 bylo k dispozici 6 titulů. Co tím míní, je série stejně vypadajících, stejně svázaných knih, jako je přes 40 let vydávalo ve Frankfurtu nad Mohanem nakladatelství Suhrkamp, nyní sídlící v Berlíně, a nikoli knihovnu se stovkami či tisíci titulů z jednoho oboru zájmu. Lichtwark akcentuje, že také kniha by měla být uměleckým dílem a že kultivovaný člověk potřebuje dobře tištěné knihy. *„Měla by to být malá, půvabná, svým formátem neobvyklá knížka.“ 114)*

Kunsthistorickým se jeho pojednávání stává, když se vyjadřuje o roli fotografie vzhledem k portrétní malbě. Zde působí nejjistěji, neboť poskytuje dobré doklady.

„Obvyklým pracovním prostorem amatérského fotografa je krajina. Leží však před ním jiná důležitá oblast [...] Tou je portrétní fotografie. Portrétní umění utrpělo prostřednictvím fotografie těžkou ránu. Rozsáhlé obory, jako rytina, mědirytina, litografie, od doby příchodu fotografie pustnou. Malba miniatur téměř docela zanikla, olejomalba je výrazně omezena.

Ve službách podmaněnému publiku, které si chce za všech okolností nechat lichotit, se portrétní fotografie musela postupně vzdát uměleckých prostředků, jež se v jejím oboru nacházejí. Staré daguerrotypie bývají mnohem umělečtější než nejnovější snímky. [...] Naše Společnost pro podporu amatérské fotografie [Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie] zařadila kultivaci portrétního umění do svého programu. [...] K tomu náleží studium celé oblasti portrétního umění, do té míry, v jaké nám jsou k dispozici dokumenty. [...]

Portrétní malba je vždy dokumentem, [...], nemůže nic zastírat nebo utajovat. [...] Historie portrétní malby je bytostně kulturní historií. Nejbezprostředněji nám ukazuje, čím každé pokolení bylo nebo čím se chtělo zdát být. Proto nelze mluvit o vývoji portrétní malby. V podstatě zde nedochází k žádnému pokroku, žádnému zdokonalování, nýbrž ke stále se opakujícímu přerušování a novému začínání. Každá generace má vlastní ideál a snaží se jej vlastními prostředky vyjadřovat.“ 115)

Lichtwark svůj kunsthistorický traktát začíná renesanční statickou, a přesto vysoce expresivní portrétní malbou Jan van Eyka a Holbeina, přechází od raného živého baroka u Tiziana, k Rembrandtově exaltovanému, van Dyckově zdrženlivému, Velasquezově pompeznímu vrcholnému baroku.

Poté dělá Lichtwark velký předěl až k počátku osmnáctého století a konfrontuje uměleckou produkci se sociálně-politickými převraty v Evropě té doby.

„Knížecí způsob života změšťanštěl a tím se vytvořila pro umění nová základna. Na krátkou dobu byl tento měšťanský směr přerušen heroickým intermezem prvního císařství, které vtisklo také portrétu svoje znamení.“ 116)

Lichtwark dále srovnává portrétní malbu druhé poloviny osmnáctého století v Anglii, kde se nadchl pro obrazy Thomase Gainsborougha, znázorňující *„nádherný, vysoce kultivovaný, sebevědomý rod anglické aristokracie, neušlechtilejší plémě dnešního kulturního světa.“* 117) Francie, jak Lichtwark dále konstatuje, též pěstila portrétní malbu. Jen Německo opomíjelo tuto tradici již od doby Petera von Cornelia a jeho školy.

„A dodnes se z tohoto zanedbávání nevzpamatovala, neboť péče o portrét ve státním a v rodinném životě byla brzděna a nepatrnou poptávkou [po portrétu] vyvolal pouze výjimečně některý velký umělec. Portrétní malba se stala ojedinelou.“ 118)

Přesto však vidí v portrétní malbě a pak právě v amatérské fotografii jasné perspektivy. K tomu ho podněcují i nová díla a umělci jako Hans von Lenbach v portrétní tradici a Max Liebermann a Leopold Kalkckreuth s novou formální řečí.

Pro ně všeobecně platí:

„Jak moderního člověka zachytili tito mistři, tak se o to musí pokusit i amatérský fotograf. Neposouvají ho do heroické polohy, nesnaží se ho podat v knížecích či aristokratických drapériích, neudávají mu tklivou, světobolnou, lyrickou nebo romantickou pózu, ale pokoušejí se prostě a jednoduše vyjádřit lidskou povahu.“ 119)

„Okruh možností moderního portrétního umění je nekonečný. Religiózní malba, historická malba či žánrová malba mají všechny svoji dobu. Portrét velkého stylu je na dobových směrech nezávislý. [...] V druhé polovině devatenáctého století byla u nás fotografie vlastním výrazovým prostředkem portrétního umění, pokud zde lze vůbec mluvit o umění. Fotografie vytlačila litografii, rytinu a mědirytinu z oboru portrétního umění a olejomalbu značně omezila.“ 120)

„Nikoho nenapadne proti fotografii bojovat nebo chtít omezovat rozsah činnosti našich fotografů. [...] Ve všech kruzích existuje potřeba často opakovaných snímků. [...]

Ale něco jiného je možné: portrétní fotografii propracovat po umělecké stránce. Podnět k tomu nemůžeme očekávat od fotografa z povolání. [...] Ten je coby obchodník závislý na svém publiku a musí tvořit tak, jak je požadováno. Zde se musí angažovat amatérský fotograf, který je zcela nezávislý. Od něj nikdo nevyžaduje retuše a on zná lidi, jejichž snímky tvoří. [...] Když si díky novému pojetí fotografie publikum postupně zvykne na pravdu, najde pak i v umění odvahu k osobitosti.

Avšak aby mohl tuto důležitou funkci vykonávat, musí se amatérský fotograf nejprve sám vychovávat. Podrobnější znalost portrétního umění minulé epochy mu při tom nemůže být na škodu, když se vystříhá napodobování historických portrétů a svoji inspiraci hledá u mistrů, [...] u Tiziana, Velasqueze [...] a konečně především u Rembrandta, který ho povede k intimitě, nejvyššímu cíli, k jakému se amatér může propracovat. “ 121)

Lichtwarkovy popisy vybraných děl jsou již samy fotografickými dokumenty v literární podobě. Profiluje se zde nejen jako fundovaný kunsthistorik v literárním hávu, nýbrž i jako kulturní teoretik, pohotově reflektující kulturně-společenské změny a jejich odraz na kreativní produkci v novém médiu, jakým byla fotografie. „*Historici umění dvacátého prvního století se budou svým studentům snažit osvětlit charakteristiky malovaných portrétů z naší [...] epochy tak, že jim budou ukazovat naše fotografie. “ 122)*

2.6) Lichtwarkův cíl a zaměření na amatérskou fotografii

Bylo samozřejmé, že Lichtwark chtěl pro svoji Kunsthalle získat a nadchnout hamburské obchodníky – což s sebou nese velký přístav. Až na několik úctyhodných výjimek neměli tito obchodníci volného času, a tím méně peněz pro umění a kulturu, nazbyt. V Hamburku se jim, nikoli lichotivě, říkalo „*Pfeffersäcke*“. 123) „*Skupina, ke které se pedagog Lichtwark zvláště obracel, byly vládnoucí vyšší měšťanské kruhy. Mezi nimi byla elitou v jeho smyslu Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde (Společnost hamburských přátel umění). Lichtwark měl výchovu zámožných Hamburčanů na mysli zejména proto, jelikož tito svůj úkol vzdělávat se zatím téměř nerozpoznali, a především proto, že jejich moc a jejich působení by rovněž mohly ovlivnit hospodářské a politické dění k dobrému v jeho smyslu.*“ 124)

Pro dosažení svých cílů věřil Lichtwark v sílu pedagogiky, výchovy k umění. Jeho přesvědčení pravděpodobně souviselo zvláště s tím, že ke svým prvním

úspěchům jakožto zástupce učitele dospěl na gymnázium – bylo mu teprve 15 let.

Hodně času strávil prací v berlínském *Kunstgewerbemuseum* a, rovněž coby zdroj financí, psal architektonické kritiky pro *National-Zeitung*, kupříkladu v roce 1882, kdy se konala druhá soutěž na stavbu Říšského sněmu. 125) Roku 1886 odešel do Hamburku a zde začíná rozšiřovat pole svého působení na uměleckou pedagogiku.

Je zřejmé, že za diletantské činnosti byla v té době považována všemožná hobby – vyšívání, vyřezávání ze dřeva atd. a že zde zjevně existovaly snahy o uznání těchto činností za „umění“.

Fotografie měla skutečně nejlepší šance ze stínu amatérských umění vystoupit a dosáhnout statusu, který by byl v kulturních kruzích akceptován. Možná také proto, jak uvádí Lichtwarkův spolubojovník za amatérskou fotografii Ernst Juhl, že nákladnější postup zhotovování pozitivu na albuminový papír byl nahrazen platinotypií a platina je materiál velmi drahý, což okruh amatérských fotografů nutně omezilo. Je možné, že se v důsledku toho fotografie stala amatérským uměním pro majetné. 126)

Lichtwark odůvodňuje své nadšení pro amatérskou fotografii následovně:

„Amatérská fotografie je nejmladší větví na stromě diletantismu. Zatímco v Anglii a Francii existuje výrazně déle, těší se v Německu většímu rozkvětu stěží jedno desetiletí. Oproti asi 40 spolkům v Německu jich v Anglii existuje 400; za takového stavu si nemůžeme učinit úsudek o výsledcích a významu amatérské fotografie, i na tak plně obesané výstavě německých spolků. Spolek našich amatérských fotografů tak proto, soutěže s v mnoha ohledech zvýhodněnými zahraničními kolegy se nezalekaje, založil svoji první výstavu na mezinárodních základech. [Zde má Lichtwark na mysli výstavu amatérské fotografie, která se roku 1893 konala v hamburské Kunsthalle.] Za to mu patří náš dík, neboť právě v poslední době se u nás chce uplatnit šovinistické naladění, které v porovnávání našich výkonů s výkony v cizině vidí nebezpečí. Je tedy zcela pravda, že nás již dlouhou dobu zkoumání ciziny svádí k napodobování. Avšak znamenalo by podceňovat získanou národní sílu, pokud bychom se nyní chtěli každému srovnání se zahraničím vzdát. Nepředpojaté oceňování výkonů sousedních národů povede nejjistěji k rozpoznání našich silných i slabých stránek, pokud si jen stále zůstaneme vědomi toho, že nesmíme opět upadnout do starého omylu napodobování, nýbrž máme rozvíjet to zvláštní a jedinečné, co je v nás. [...]

Z těchto úvah výstava vycházela a tyto úvahy určovaly její charakter. Nebyla naplánována elitní výstava, která by do celkového oslňujícího účinku spojila několik perel tuctu německých vystavovatelů a ty nejlepší práce dvojnásobného či trojnásobného počtu cizinců. Na této první skutečně mezinárodní výstavě na

německé půdě nemělo být pouze ukázáno, co umíme, nýbrž také, co neumíme. Přijímací komise proto odmítla jen to naprosto pochybené.” 127)

Jak důležitou se fotografie, rovněž amatérská fotografie, stala, vyplývalo z tehdejšího vývoje. Mezi roky 1892 a 1896 se konalo několik fotografických výstav: roku 1892 v Brémách, v letech 1893 a 1896 mezinárodní výstavy v Hamburku a v Berlíně (v budově Říšského sněmu) a v letech 1894 a 1895 “místní” výstavy v Hamburku, omezené na hamburské fotoamatéry. 128) Od roku 1895 byl vydáván časopis pro amatérskou fotografii. V roce 1893 věnuje Lichtwark během hamburské výstavy amatérské fotografii sérii tří přednášek, ve kterých shrnuje současný stav a vyjadřuje se k perspektivám fotografie – 9., 15. a 22. října. Přednášky byly publikovány v deníku *Hamburgischer Correspondent* 15., 22. a 29. října a roku 1894 vyšly pak ve formě malé brožury.

2.7) Hamburská výstava v roce 1893 a výstava v Říšském sněmu roku 1896

Již roku 1893 se v Hamburku konala první mezinárodní výstava amatérské fotografie na německé půdě. Poněvadž Hamburk nebyl žádným “mezinárodním” městem, proto bylo dlouho nejasné, proč měla být zrovna zde výstava mezinárodní.

V roce 1892 řádila v Hamburku cholera; zemřelo asi 8000 lidí. Představení města uvažovali o opatřeních, která by mohla obnovit jeho popularitu, a společně s Alfredem Lichtwarkem a Ernstem Juhlem se usnesli na tom, otevřít již naplánovanou výstavu fotoamatérům z celého světa. 129) Výstava měla proběhnout již v dubnu, avšak ve skutečnosti byla zahájena 1. října, o šest měsíců později, než bylo zamýšleno. 130) Místem byla hamburská Kunsthalle, organizátorem roku 1891 založený *Amateur-Photographen Verein* (Spolek amatérských fotografů) v Hamburku, ovšem za podpory bohatých hamburských měšťanů. 131) Skutečnými tvůrci výstavy byli Alfred Lichtwark a Ernst Juhl z hamburského *Museum für Kunst und Gewerbe*, který byl zároveň tajemníkem Spolku amatérských fotografů. 132) Celkový rozpočet činil 16517 marek 133), prezentováno bylo asi 6000 fotografií od téměř 500 vystavovatelů, kteří zastupovali na tucet zemí. Vystavených exponátů byl sice úctyhodný počet, avšak na tehdejší dobu to pro velké výstavy nebylo zcela mimo obvyklá měřítka. Na velkých uměleckých výstavách bylo koncem 19. století k vidění většinou mezi 1000 a 3000 děl.

134) Před zahájením měla výstava širokou publicitu v tisku; jak se vyjádřil Ernst Juhl: „... všechny významnější ilustrované časopisy na světě otiskly naši anonci.“ 135)

Fotografická expozice měla velký význam i v rámci celého výstavního dění v Hamburku. Byla to první velká přehlídka od umělecké výstavy v roce 1887, která měla rovněž mezinárodní obsazení (svoje díla tam mimo domácích umělců prezentovali také umělci z Belgie, Dánska a Itálie). Úspěch výstavy amatérské fotografie byl velký, během 51 dnů jejího konání ji shlédlo více než 13 000 návštěvníků. Podle zprávy Spolku amatérských fotografů by návštěvnost byla ještě vyšší, nebýt špatného počasí v posledním měsíci konání. Náklady na pořádání byly ovšem značné, finanční zisky proto nevykázala. 136) Nicméně jedním z nemalých přínosů výstavy, jak se o dva roky později vyjadřuje Alfred Lichtwark, byly mezinárodní kontakty v oblasti fotografie, jež byly díky hamburské výstavě navázány: „Společnost [pro podporu amatérské fotografie] vděčí za tento rozmach [účasti na výročních výstavách Společnosti a výborné kvality fotografií] vynikajícím vazbám po celém světě, které se pojí na mezinárodní výstavu v roce 1893 a které chce Společnost udržovat a pěstovat.“ 137)

Ze Spolku amatérských fotografů vznikla roku 1895, za Lichtwarkovy a Juhlovy iniciativy, *Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie* (Společnost pro podporu amatérské fotografie).

Již v polovině září roku 1895 bylo oznámeno, že bude v berlínském Říšském sněmu uspořádána mezinárodní výstava amatérské fotografie a sice “pod záštitou jejího veličenstva císařovny Friedricha” (tedy nikoli “úřadující” císařovny, manželky císaře Wilhelma II., Augusty; císařovně Victorii se po smrti jejího muže, císaře Friedricha, který vládl pouhých 99 dní, říkalo “císařovna Friedrich”). Tato výstava se měla konat “v srpnu a září 1896”. 138)

V polovině srpna 1896 bylo ohlášeno, že výstava bude zahájena 3. září; patronkou zůstává císařovna Friedrich. Do čestné komise výstavy patřili: malíř historických výjevů Prof. Karl Becker, čestný prezident Königlische Akademie der Künste; prezident Říšského sněmu Rudolf von Buol-Berenberg; Prof. Adolf von Heyden; Hugo von Reischach; dvorský majordomus; hrabě Götz Burkhard Seckendorff, vrchní hofmistr; Prof. Dr. Rudolf Virchow; Prof. Dr. Emile Du Bois-Reymond; kreslíř Prof. Ernst Ewald, ředitel vyučovacího ústavu berlínského Königlische Kunstgewerbemuseum; Prof. Dr. Alfred Lichtwark, ředitel Kunsthalle v Hamburku; Dr. Richard Schöne, generální ředitel Königlische Museen; Ernst von Usedom, vedoucí kartografického oddělení institutu pro mapování, Prof. Dr. Hermann Carl

Vogel, ředitel astrofyzikální observatoře v Postupimi; Prof. Anton von Werner. 139)

Výstava měla ukázat mnoho zajímavých aspektů fotografie, například v oblasti uměnovědy nebo také astrofyziky. 140)

V novinách *Times* ze 4. září vyšel krátký článek o zahájení výstavy v Říšském sněmu 3. září, tedy předchozího dne. V článku se poznamenává, že pro britského občana je podivné, když se parlamentní budovy užívá pro takovou výstavu, což by však nemělo výrazně překvapovat, neboť ihned po započetí zasedání Říšského sněmu v roce 1871 byla pořádána výstava o kuchařském umění a zdravé výživě. Na výstavě v Říšském sněmu bylo údajně k vidění 6000 fotografií. Císařovna udělila několik cen, přímo během zahájení. 141)

Časopis *Atelier* o výstavě hojně informuje; podává zprávu o tom, že zde byla k dispozici také říšská tiskárna, aby poučovala o postupu proti padělání bankovek a poštovních známek. Přítomný byl údajně i stavební inspektor a zhotovil velký počet fotografií pro účely statistiky památek – v pověření zemského hejtmanství provincie Vestfálsko. Výstava byla ukončena 14. října. 142)

Na všech těchto výstavách nešlo o fotografii jako takovou, ani o fotografii pro profesionály – pro portrétní fotografie, fotografie architektury, průmyslových staveb či později fotografie sportovní, nýbrž právě o amatérskou fotografii pro ty, kteří si fotografováním nechtěli vydělávat na živobytí. Pokud, při přihlédnutí k dnešním technickým vymoženostem, vypadá fotografická produkce z doby kolem roku 1890 primitivně, tehdy se tito fotografové vždy domnívali, že se nacházejí na vrcholném stadiu vývoje.

2.8) Exkurs: Vývoj fotografie

Abychom rozuměli tomu, proč Alfred Lichtwark za požadavek amatérské fotografie tak energicky bojoval, je třeba se obeznámit s krátkým souhrnem do té doby známého vývoje nového média.

Přání zobrazit skutečnost – lidi, krajiny, život – tak přesně, jak jen je to možné, existovalo již po staletí. Mimo šlechtické domy, kde se vyskytovaly například galerie předků, olejové malby na plátně, zobrazující již zemřelé členy rodiny, si téměř nikdo nedokázal představit, jak vypadali jeho prarodiče. Například u Goetheho, jenž zemřel roku 1832, nemáme k dispozici

žádnou fotografii, pouze olejové malby a jednu sádrovou masku, která byla vyhotovena několik let před jeho smrtí.

Teprve kolem roku 1830 vyvinuli amatérští nadšenci a vynálezci Nicéphore Niepce, Louis Daguerre (Francie) a Henry Fox Talbot (Anglie) techniky, díky nimž se toto přání zdálo dojít naplnění; všichni tři jsou pokládáni za průkopníky v dějinách fotografie.

Nicéphore Niepce nazval svou techniku heliografií a již roku 1826 její pomocí zhotovil dodnes dochovaný obraz pohledu z okna, snímáný na cínovou desku s asfaltovou vrstvou na povrchu.

Daguerrotypie, pojmenovaná podle francouzského malíře a vynálezce Louise Daguerra, byla vyvinuta ve 30. letech 19. století. Jednalo se o druh fotografie na stříbrném povrchu, nejčastěji postříbřené měděné desce. Nejprve se reakcí s parami jódu stříbro na destičce měnilo na jodid stříbrný a tak se vrstva stávala světlocitlivou. Expoziční doba ve speciální kameře byla dlouhá, od několika minut po několik hodin. Na osvětlené destičce byl poté vyvíjen obraz pomocí par rtuti a ten se dále ustaloval ve speciálním roztoku. Zobrazení, které tento proces poskytoval, bylo velmi detailní, s jemnými odstíny a modelacemi. Pro všechny pozdější fotografické postupy byl tedy vysokou výzvou. Používané chemické substance však představovaly pro fotografa zdravotní riziko a rovněž manipulace s předpřipravenou destičkou byla poměrně obtížná. Snímek existoval jako jediný originál, z něhož nemohly být zhotovovány další kopie. Daguerrotypie byla vhodná spíše pro snímání architektury, případně krajiny, zátiší či reprodukce maleb, pro portrétování osob byla dlouhá expoziční doba velmi nepohodlná. Přesto však byla ve své době velmi oblíbenou a módní záležitostí.

V přibližně stejné době vyvinul Henry Fox Talbot ve velké Británii negativní techniku talbotypie, kterou se snímky zhotovovaly na dusičnanem stříbrným a dalšími substancemi upravený papír. Následovala kolodiová fotografie na vlhkou desku a poté další postupy. 143) Celý proces a fotoaparáty se postupně stávaly jednoduššími.

Existovali pak portrétní fotografové, fotografové krajiny, fotografové měřických snímků, kteří vytvářeli reprodukovatelné fotografie existujících staveb. S použitím takových snímků – v Německu jsou k dispozici celé archivy – je možné rekonstruovat starší budovy. 144)

Kolem roku 1855 přišly do módy vizitkové fotografie a stereoskopie (fotografie ve formátu 3D). Významné snímky byly zhotoveny v letech 1854-56 z Krymské války a později z Americké občanské války; okolo roku 1870 byli fotografové oficiálně posíláni na americký Západ, aby byla země prozkoumávána a později osídlována. A s objevem suchého filmu a metod

vyvolávání se fotografie stala amatérským uměním. Roku 1867 byla v Berlíně založena A.G.F.A. (*Aktien-Gesellschaft für Anilin-Fabrikation*); kolem roku 1888 přišly svitkové filmy na papíru a kolem 1890 malé aparáty Kodak Brownie. To vše vedlo ke konfuzím v definicích tohoto výrazového prostředku. Spolu se zjednodušováním přicházeli amatéři a s nimi vize Alfreda Lichtwarka a Ernsta Juhla.

Dnes je nám známa spousta druhů fotografií, užívají se pro nejrůznější účely: k identifikaci (průkazy, doklady), v technické a lékařské oblasti, ve výuce a výzkumu. V umělecké oblasti fotografie pro figurativní umění (jako obrazová předloha), pro abstraktní umění (jako vzory), existují fotografie, jež jsou samy uměním (Edward Steichen, Andreas Feininger, Alfred Stieglitz, Enrico Brassai, Lewis Hines, Berenice Abbot, Eugène Atget, Diane Arbus, Robert Doisneau, August Sander, Henri Cartier-Bresson a další). Je zde také tzv. *momentní fotografie* (*photographie instantanée*, „momentka“) a ten, kdo takové fotografie vytváří, je „cvakařem“ (*Knipser*); jde o snímky spontánní situace, kde fotograf sám námět nezaranžoval či nesestavil.

2.9) Lichtwark a fotografie: hodnocení

Jak významná byla pro Alfreda Lichtwarka amatérská fotografie? Vyslovuje se pro ni z několika důvodů. Jak tvrdí, je v konečném důsledku požadavek diletantismu, také a obzvláště ve fotografii, významný národohospodářsky:

„Význam amatérské fotografie se nám teď z národohospodářského zřetele zjevuje ve zcela jiném světle. Studium vzdělaný amatér má k umění jiný vztah než naprostý laik, neboť k obrazu přistupuje s vlastní zkušeností. V Německu je stále ještě příliš zřídka chápáno, že umění nemůže rozumět nikdo, kdo nezná přírodu. Je už velkým výkonem, když u nás návštěvník výstav a muzeí zná umění skrze umění. Však je to koneckonců jistý druh obchodního vědění, jež posuzuje hodnoty uměleckého díla z podobných hledisek jako kvality zboží. Kdo je vzdělán pouze uměleckými díly a nikoli zároveň studiem přírody, může sice rozpoznat dobrého Andrease Achenbacha 145) od méně významného, protože ví, poté, co se to jednou naučil, jak musí dobrý Achenbach vypadat. Ale tím jeho vědění téměř končí. A přesto je u nás ještě i toto rozumění umění z umění výjimkou. V Německu se zhusta domníváme, že poznání umění je možné načerpat z knih.“ 146)

O významu fotografie a také o diletantismu jako faktorech v národním hospodářství argumentuje Lichtwark následovně:

„Každá seriózní forma diletantismu by proto měla být z národohospodářských důvodů vítána s radostí. Tak také amatérská fotografie. Studiem naší výstavy uvidíme, jak dalece je oprávněný předsudek odborníků, umělců, kteří byli dosud často toho názoru, že umělecké pojetí přírody naprosto není možné podat pomocí fotografického aparátu, fotografů odborníků, kteří nedůvěřují technickým výkonům amatéra. Jedno bych chtěl hned zpočátku zdůraznit: vědečtí zástupci fotografie na vysokých školách stojí nutně na straně amatérů, od nichž získávají nejsilnější podporu pro svoji vědu.

Hledisko našeho zkoumání může být jen národohospodářské. Je třeba se ptát: co vytváří nová forma diletantismu pro sebe a v síti našeho hospodářského života?

Amatérská fotografie může projevovat svůj vliv ve dvou oblastech, v oblasti technické a umělecké.

V obou směrech je amatérský fotograf svobodnější a proto výkonnější než fotograf z povolání. Nemusí brát ohled na zisk, může si stanovit vysoký cíl a ten po léta neústupně sledovat. Dovolují-li mu to jeho prostředky, může technicky experimentovat, jako je to fotografovi z povolání dopřáno zřídka, a nad věcmi, které chce fotografovat, je absolutním pánem, zatímco fotograf z povolání, vázaný tisíci ohledy, musí činit, co od něj cizí, a v současnosti většinou nedobrý, vkus vyžaduje.“ (147)

O důležitosti amatérské fotografie pro udržování a rozvíjení právě uměleckých kvalit fotografie jako takové, tedy nejen v oblasti fotografie portrétní, o níž podrobněji pojednává podkapitola 2.5), se Lichtwark vyslovuje také takto:

„Počátky daguerrotypie patří ještě do oblasti umění, neboť první, kteří tuto novou techniku používali, byli až na některé vynikající diletanty většinou malíři, a to malíři miniatur. [...] Mezi daguerrotypií a fotografií na papíře je po technické a umělecké stránce velký rozdíl, který se ještě výrazně zостřil po zavedení suché desky.“ (148)

„Dobré daguerrotypie poskytují – v důsledku dlouhé expoziční doby – tak jemnou a měkkou modelaci, jak ji pozdější fotografie zřejmě již neumožňuje. Rovněž nepřítomnost retuše, která má v případě fotografie tak zhoubný účinek na vkus, přispívá jejich k hodnotě. To, že první tvůrci daguerrotypií byli povoláním ještě malíři, vysvětluje trvale skvělé umělecké kvality vyobrazení. [...] Poté co byla daguerrotypie vytlačena fotografií na papíře, pocházeli fotografové stále méně z uměleckých kruhů a vyobrazení začala ve stoupající míře zkreslovat retuše. Teprve v poslední době se snahy opět tu a tam obracejí k uměleckému pojetí a nezfalšovanému zobrazování přírody.“ (149)

Pokud bude ve fotografii právě póza a retuše vyžadována publikem, budou se poptávkou po „vylepšování“ řídit i fotografové z povolání a fotografie bude nadále pro vývoj portrétního umění představovat dokonce překážku. A právě zde vidí Lichtwark velké možnosti a úkoly amatérské fotografie, která má působit na umělecké vzdělání publika. Podle Lichtwarka to platí jak pro fotografii krajinářskou, kde už amatéři předvedli nepochybné výsledky, tak i pro fotografii portrétní. Obojí je pak třeba prezentovat na výstavách co nejširšímu publiku, aby si tak zvyklo na umělecké pojetí. 150)

Lichtwark se odvažuje vyslovit prognózu do budoucnosti: Je pravděpodobné, že budou vedle sebe koexistovat dvě formy, fotograf z povolání bude vytvářet nákladnější umělecké fotografie a vedle nich snímky dosud obvyklé, které však budou vzdělanému publiku brzy připadat nehodnotné. Lichtwarkovy prognózy jdou ještě dále:

„Od tohoto okamžiku bude pak také možné, že se povoláním umělci znovu začnou věnovat portrétní fotografii. Je známo, že naši portrétní malíři vytvářejí již dnes naprosto znamenité snímky, jež jsou však publiku upírány. Řada veřejných výstav takových portrétních snímků velkých umělců by mohla být jedním z nejučinnějších prostředků, jak dosáhnout změny vkusu publika, nejprve ve větších městech. Ale v takové výstavě můžeme jen těžko doufat, protože umělci svou fotografickou činnost ještě stále rádi zamlčují.“ 151)

Historička umění Kristina Lowis osvětluje přínos amatérské fotografie z Lichtwarkovy perspektivy následujícím způsobem:

„Význam amatérské fotografie spočívá podle Lichtwarka zejména v tom, jakou oblast otevírá pro diletantskou činnost, která pro něj znamená alfu a omegu jeho lidovýchovných snah. Jako svůj úkol chápe, zbavit pojem diletantismu v Německu jeho negativní konotace, jeho vlastními slovy: ‘nedůvěry a pohrdání, se kterými jsme si my Němci zvykli ke každé formě diletantismu přistupovat’, neboť diletantismus představuje východisko z ‘kastovního ducha’, tedy ze stále silněji se vytvářející profesionální specializace.“ 152)

Lichtwark uvádí: *„Téměř ve všech oblastech se naše epocha podstatně zabývá pokračováním v započaté práci a zde všude leží nebezpečí akademické strnulosti. V takových epochách jsou svobodné projevy činnosti v diletantismu hnací silou vedle práce odborníků, jako už vůbec vděčíme za mnoho, téměř nejvíce zcela nových reformních idejí smělejším a skrze akademické školení nezúženým talentům.“ 153)*

Lowis dále poznamenává: „Další součástí Lichtwarkových pedagogických záměrů je regionálně-estetická identifikace, ke které nabádá hamburské publikum.“ [...] „Krajinné bohatství hamburského regionu se údajně výjimečně hodí k výtvarnému zpracování, to platí pro fotografy, stejně jako pro malíře, přičemž mají prvně zmínění na ty druhé blahodárny vliv a také zájem o hamburské motivy by se tímto způsobem měl zvýšit.“ 154)

K tomu Lichtwark: „Neboť ještě dnes je pro mnoho Hamburčanů poněkud překvapující, když slyší, že žijí na co do malebnosti nejbohatší a nejrozmanitější části německého území.“ 155)

Amatérská fotografie je rovněž důležitá pro vzdělávání populace; dnešní vzdělávání není tak užitečné, jako bývalo dosud, říká Lichtwark:

„Náš systém vzdělávání je tak striktně rozvržený, že je chlapci již v první školní den určen cíl, ke kterému by jeho životní cesta měla směřovat. Pro dospívajícího se stává nesnadným, často nemožným, tento směr opustit, až se nakonec ocitne na strnulé koleji odborného vzdělávání a pak již nemůže odbočit ani nalevo, ani napravo, bez toho, že by to pro něj a pro ostatní skončilo katastrofou. Pokud by svobodnému lidu najednou bylo unuceno takové kastovní členění, musel by si každý jedinec připadat jako svázaný železnými okovy a připravený o dech. My to nepociťujeme, neboť jsme si na to již pomalu zvykli. Téměř jen v Hamburku jsme si uchovali svobodnější životní způsoby a názory.

Každé nové rozmáhání se středověkého ducha spolků v kruzích vzdělavců a vědců je nutným následkem mnoha příčin, mezi nimiž byla specializace na poli věd jednou z těch, které působily nejsilněji. V současnosti se vzdělaná vrstva našeho národa rozpadá na samé striktně oddělené kasty, jež jsou si vnitřně i navenek vzdálené, jež vedou k novému vytváření typů a tím staví silnou hráz kulturnímu sjednocování Německa. Dosud neexistuje Němec v takovém smyslu, v jakém existuje například Angličan. Když člověk vstoupí do anglické společnosti, velmi těžce na mužích rozpozná jejich povolání. Jednotná vnější kultura, ta tvrz anglické národnosti, kterou většinou tak plně zneuznáváme, setřela všechny vnější odlišnosti. U nás člověk vidí filologa, úředníka, právníka, technika, umělce, avšak ještě nikoli Němce.“ 156)

Hlavním a bezprostředním polem studia amatérského fotografa je podle Alfreda Lichtwarka příroda. To ovšem neznamena, že by se Lichtwark snažil přimět fotografy, aby zobrazovali více krajin či zajímavých přírodních úkazů. Umělecká fotografie nemůže být pouhou mimézí. Fotograf by měl vnímat rozličné kvality v přírodě, jejich vztahy, a na základě vlastní percepce a pociťování takových kvalit a souvislostí vytvářet jedinečné obrazy.

Amatérskému fotografovi se otvírají široké možnosti volného vývoje a sebevzdělávání, nemusí se vyrovnávat s uznávanými uměleckými vzory a rozhodně by neměl pouze napodobovat již viděné.

Lichtwarkova konečná obhajoba diletantismu ve fotografii tak spočívá v prohloubení všeobecného vzdělání. V přístupu amatérského fotografa, tendujícím k přirozenému výrazu, vidí Lichtwark obohacení vzdělání jak jednotlivce, tak národa. Čím více člověk fotografuje, sbírá zkušenosti a stává se citlivým pozorovatelem, vybírajícím svoje motivy a syžety, které chce zobrazit, tím lépe může vnímat umělecká díla:

„Nadále smíme amatérského fotografa, který se své zálibě opravdově věnuje, pokládat za diletanta v tomto smyslu. Kromě malíře a kreslíře se nikdo nenaučí milovat přírodu a rozumět přírodě tak jako on a bude se, jako každý diletant, učit nejen pro sebe, nýbrž pro celé svoje okolí. Schopný diletant je tím nejpodnětější učitelem pro svoji rodinu a svoje přátele, i tehdy, není-li si toho sám vědom.“ 157)

Lichtwark hovoří z praktické zkušenosti styku se vzdělaným publikem, které navštěvuje jeho Kunsthalle a často se s ním radí o vzdělání v umění a způsobu umělecké recepce.

„Často mi ženy a muži ze vzdělaných kruhů říkají, že by se rádi zabývali uměním, neboť tu cítí mezeru ve svém vzdělání, zda bych jim mohl doporučit nějakou knihu, rádi by si o umění něco pořádného přečetli. A když jim pak radím, aby raději vůbec nečetli, nýbrž aby pokud možno kreslili, malovali nebo modelovali podle přírody a k tomu pozorně studovali jim přístupná originální díla nejvýznamnějších mistrů, většinou se zleknou a nevěřičně se usmívají, neboť jejich víra ve všemocnost a vševědoucnost tištěného slova má příliš hluboké kořeny. V budoucnu jim nyní budu moci doporučovat také cestu amatérské fotografie, poněvadž již delší dobu pozoruji, že amatér má čerstvou a vnímavou mysl a k uměleckému dílu přistupuje se zcela jiným pohledem, než ten nejsečtější přítel literatury o umění.“ 158)

3) Alfred Lichtwark v českém prostředí

Myšlenka a způsoby využití umění k výchovným cílům, ať už dětí, mládeže nebo dospělého publika – jeho vkusu, se jako specifické téma ozývá v 19. století téměř po celé Evropě. Kromě toho, že tu působí i ohlasy myšlenek J. J. Rousseaua, je to zejména Anglie, kde se objevuje *Estetické hnutí* 159), jemuž

předcházely a je doplňovaly myšlenky Johna Ruskina a Williama Morrise (k tomu též v podkapitole 2.3), v Rusku působí výchovné myšlenky Lva Nikolajeviče Tolstého, soustavně se zabývá touto problematikou také Německo, kde vyniká Alfred Lichtwark, stranou nezůstaly, podobně jako severské země, ani Čechy.

V Čechách poukazují první stoupenci nově se rodící pedagogicko-esteticko–uměnovědné disciplíny, některými nazývané výchova k umění, jinými umělecká či estetická výchova (v podstatě však odlišnými adjektivy nijak příkře nerozdělované), na jisté tendence v myšlenkách J. A. Komenského. Skutečným zakladatelem esteticko-výchovného myšlení se v Čechách stal až Otakar Hostinský, na něj všichni jeho současníci a následovníci v této disciplíně vždy odkazují nebo na něj i přímo navazují. Stává se směrodatnou kapacitou, autorem základů pedagogických přístupů k umění a estetické zkušenosti vůbec. Pedagog Univerzity Karlovy a VŠUP v Praze, profesor Jaromír Uždil v roce 1960 vystihuje přednosti Hostinského tím, že zdůrazňuje vědecké základy jeho estetiky, psychologické vzdělání, „*přirozený zájem o dítě a jeho výchovu*“ a praktické zkušenosti, které získal v období šíření a propagace Smetanova hudebního díla. 160)

Již v roce 1877 Hostinský publikuje v českém prostředí proslavenou stať *Dějiny umění v dětské světnici* 161), v níž sleduje spontánní dětské výtvarné, hudební a literární projevy, kterými chce de facto potvrdit dispozice dítěte pro výchovu k umění. V pozdější stati z roku 1907 s názvem *Umění a společnost* 162) jsou již stanoveny principy výchovy k umění; Hostinský mluví o *estetické* nebo *umělecké výchově*. Teprve vzájemnou reálnou vazbou umění a jeho publika - veřejnosti se může stát umění a estetické vnímání součástí národní identity. „... *zajisté pro vzdělání národní nikterak nemůže býti lhostejno, jaký vkus a smysl pro umění jeví se v nejširších lidových vrstvách obecnstva a co se pro vychování tohoto vkusu a smyslu děje.*“ 163) Je možné poznamenat, že vazba estetické výchovy na národní identitu nebyla cizí ani britskému *Estetickému hnutí*. (k tomu též v kap. 3.2)

Estetická výchova je v pojednání Hostinského výchovou *vkusu*, který vymezuje jako „*veškerý náš zájem a pochopení pro krásno jak umělecké, tak i přírodní.*“ Podkladem pro vývoj vkusu je vrozená „*jakási více méně příznivá dispozice*“ - z ní se vkus vyvíjí k vyššímu nebo nižšímu stupni. Činiteli při tomto vývoji jsou jednak vlastní snahy a zkušenosti, jednak

„*také vlivy cizí, zevnější, necht' pocházejí z rodiny, ze školy, ze společnosti nebo z toho, co veřejný život a veřejná zařízení poskytují. Tyto vlivy pak, přesněji řečeno jejich řízení, spravování a ovládání, činí výchovu vkusu opravdu možnou.*“

Nesmíme arci přeceňovati míru této možné výchovy – ale srovnáme-li je s tím, co kolem sebe vidíme v nejšířších vrstvách, i sebeskromnější pokrok a úspěch musí nám býti vítán.“ 164)

Cílem výchovy vkusu, se kterou je nejlépe začít už v nejranějším mládí, je podle Hostinského usnadňování a podpora tvoření vlastního, samostatného estetického úsudku, v žádném případě se nesmí jednat o vnučování či přivlastňování si soudů cizích. Směřování k takovému cíli předpokládá: „... *především vnímavost pro dojmy estetické všeho druhu a všemi směry, pak o nepředpojatost a odvalu, s níž soud se projevuje.“ 165)*

Mezi vlivy působícími na vnímavost Hostinský rozlišuje výchovu v rodině a výchovu ve škole. Zde nabádá učitele, aby nepřistupovali k žádné samostatné a soustavné výuce estetiky či dějin umění a aby dětem nevnučovali své soudy o uměleckých dílech. „*Jinak všechny výklady o věcech estetických a uměleckých buďtež jen příležitostné a mějtež ráz více výchovný než didaktický.“ Za důležité považuje přiměřené vzdělání učitelů, kteří by měli mít určitý širší rozhled a obecnou zkušenost i v umělecké, estetické oblasti. 166)*

Na jiném místě Otakar Hostinský píše k výchově v rodině:

„Týkají-li se otázky [dítěte] takové přímo děl uměleckých, víme již, že odpovídati dlužno velmi opatrně, nejméně estetizováním, nejraději zcela prostým výkladem věcným nebo technickým, a pak takovým způsobem, aby dítě přiváděno bylo k pronášení vlastních samostatných soudů, jichž kritika a kontrola nám popřípadě vždy ještě zbývá.“ 167)

Pokud je to možné, nejlépe je výklad vždy doložit přímým názorem či příkladem. Východiskem by mělo být domácí umění, které je žákům nejbližší. Postupně by mělo být „... *poukazováno i k velkému světovému umění všech dob, arci jen k tomu, co má nejdokonalejšího.“ 168)*

Umělecká výchova se však podle Hostinského musí poté zaměřovat i na dospělého člověka, který má již životní zkušenosti - zde se jedná o povznášení estetické úrovně v nejšířších lidových vrstvách. Umění předváděné v lidových vrstvách by pro ně mělo být přístupné, což však nesmí znamenat, že by těmto vrstvám měla zůstat uzavřena vynikající díla na vysoké umělecké úrovni. Jejich propracovanost či jemnost podporuje u dospělých lidí se smysly už vycvičenými zkušeností vnímavost, probouzí pouto a zájem o porozumění dílu, připoutává k dílu. I bez historické a odborné průpravy vztahující se k jednotlivému dílu podporuje umělecké dílo tříbení obecného vkusu.

Podle Hostinského je cesta k výtvarné výchově usnadněna tím, že:

„Obrazárna nebo jakákoliv jiná umělecká sbírka může být v příhodnou dobu lidu přístupná buď docela zdarma, nebo, kde by to bylo nemožné, za skrovný poplatek hospodářskou sílu jeho nepřesahující. Nákladný katalog dá se pro tyto návštěvníky nahraditi nápisy obsahujícími nejnutnější poučení o předmětech, k tomu pak mohou přistoupiti ještě kritické a historické výklady v časopisech, přednáškách atd. A ne-li všechno to, přece leccos z toho skutečně se děje.“ 169)

Dále doporučuje

“... hromadné návštěvy uměleckých sbírek, popřípadě i čelných památek stavitelských, s ústními výklady odbornickými – ovšem nejpůvodnějšími a raději věcnými a technickými než čistě estetickými.“ 170)

Jako prostředky výtvarné výchovné oblasti Hostinský zmiňuje ještě veřejně přístupné monumentální stavby, pomníky, chrámy, školy a další instituce a budovy, stejně jako vzhled a úpravu obcí.

Dále srovnává možnosti umělecké výchovy lidového dospělého publika v jiných oborech umění, a například výchovu v oblasti dramatu považuje za mnohem náročnější, neboť vyžaduje vždy nové nákladné provedení.

Pro srovnání s Lichtwarkovými přístupy je zajímavá i Hostinského stať *O socializaci umění* (171), kde si lze povšimnout toho, jak Otakar Hostinský nazírá význam umění pro esteticko-výchovné cíle a jakou důležitost připisuje muzeím.

Hostinský zdůrazňuje význam umění jako jednoho z oborů lidské kultury pro fungování celé společnosti. Umění má velkou hospodářskou hodnotu - jako zdroj finančního obratu, zaměstnání pro nemalou část společnosti a zábavy coby vyrovnávajícího komplementu práce. Umění je rovněž důležité pro rozvíjení lidských schopností a možností a tím přispívá ke vzdělanosti společnosti či, v pojetí Hostinského, národa. A naopak umělecká tvorba je svědectvím o úrovni národní vzdělanosti, o povaze národa a duchu doby. Ovšem pro dobré fungování umění je nezbytná právě určitá propojenost mezi umělci a jejich potenciálním publikem:

„Avšak zdravý, přirozený rozvoj a plný, trvalý zdar umění není možný bez jakési vzájemnosti mezi umělci a ostatním národem; záleží tudíž nemálo na tom, jak stavějí se k dojmům uměleckým nejen nejužší, vybrané kroužky obecnstva, nýbrž i nejširší vrstvy společenské a jak těmto dojmům upravuje se cesta vychováváním v rodině a ve škole i jeho pokračováním v životě dalším.“ 172)

Podle Hostinského je tak pro rozvoj národa či společnosti podstatná *socializace umění* – rozšiřování umění do všech společenských vrstev a oblastí, zpřístupňování umění, čili jistá kulturní propojenost a dodává: „*kulturní prospěch jiných jest přímo i prospěchem nás samotných, ač chceme-li žítí v společnosti lepší, dokonalejší, nežli je ta, kterou kolem sebe vidíme.* 173)

Socializace umění se v pojetí Hostinského kryje právě s uměleckou výchovou v dospělém věku. Uměleckou výchovou v rodině a ve škole je pro socializaci připravována půda.

Otakar Hostinský se ve svých textech na Alfreda Lichtwarka explicitně neodvolává, ovšem nápadné jsou zde myšlenkové paralely v mnoha ohledech. Je možné zmínit například Hostinského zdůrazňování nezbytnosti širšího estetického vzdělání pro učitele, jím navrhovaný přístup učitelů k estetické výchově dětí ve škole nebo také důraz, který v umělecké výchově klade na roli názorných příkladů a domácího umění, dětem blízkého. Hostinský formuluje tyto myšlenky v úzkém časovém rozmezí od publikování Lichtwarkových prací; dvě jeho výše zmíněné stati vyšly v letech 1903 a 1907, Lichtwarkova díla *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken* a *Die Erziehung des Farbensinnes*, která jsou těmto tématům věnována, vyšla poprvé v letech 1897 a 1901.

Na Hostinského se odvolával a na jeho názory navazoval i Josef Patočka, autor ve své době významného spisku *Ideály umělecké výchovy a půda české skutečnosti* z roku 1902. 174) I Lichtwarkovo jméno je zde několikrát zmiňováno. Josef Patočka uvádí Alfreda Lichtwarka jako zastánce myšlenky zahájení výchovy k umění ve škole. Výslovně zmiňuje Lichtwarkovu nástupní řeč z 9. 12. 1886, v níž se Lichtwark vyjadřuje o nutnosti uměleckého vzdělání pro učitele jako podmínce pro uskutečňování umělecké výchovy ve škole. Patočka uvádí dále orientační kurzy pro učitele, které Lichtwark v Kunsthalle inicioval.

„*Dnes jeví se nám celková práce hamburských učitelů jako bohatý, velikou ideou vedený systém sebevzdělání, který nejen ve škole nese nový směr, ale i úřední pedagogiku pozvedl na nepoznaná dosud hlediska.*“ 175)

Zde nastoupenou cestu v umělecké výchově Patočka doporučuje přenést na domácí půdu. Jedinou oblastí, kde je podle něj jeho generace českých učitelů umělecky vyškolená, je hudba a proto i rozšíření vzdělání snazší. V oblasti

literatury se mu jeví vzdělanost učitelů nižší úrovni a ještě horší je v oblasti výtvarného umění.

České umělecké výchově na školách by podle jeho názoru prospěla reforma vzdělávání učitelů. Ovšem alespoň prozatím je potřeba, aby si pedagogové rozšiřovali své vzdělání vlastní iniciativou. Centrem vzdělávání měla být univerzita nebo umělecko-průmyslová škola. Jako význačnou osobnost pro celé umělecko-výchovné hnutí v českém prostředí Patočka jmenuje Otakara Hostinského. Vyzdvihuje jeho vzdělanost ve všech oborech umění, obzvláště v hudbě, což v zahraničí nebývá obvyklé, jeho řečnické schopnosti, aktivity zaměřené na popularizaci umění a zdůrazňování role školy v umělecké výchově. Patočka se v tomto smyslu vyjadřuje: „*Kdyby bylo možno získati jeho součinnosti při ‘akademii umělecké výchovy’, měli bychom českého Lichtwarka.*“ (176)

Patočka připomíná pražskou Umělecko-průmyslovou školu, kde jsou organizovány kreslířské kurzy pro učitele. Za příklad je zde dáván Hamburk. „*V semeništi umělecké výchovy, Hamburku, bylo r. 1900 přes 20 spolkových kursů, v nichž hamburské učitelstvo za vedení učitelův kreslení cvičilo se v kreslení a malování methodou co nejtěsněji přimýkající se k přírodě; ...*“ (177)

Pro uměleckou výchovu na venkově by podle Patočky byly velmi přínosné prázdninové kurzy, které se již konají v Německu a v rámci kterých přednášel například Alfred Lichtwark před 200 posluchači v Greifswaldu nebo také v Drážďanech. Patočka se o povolávání přednášejících do jiných, často menších měst či na venkov vyjadřuje: „*I ta úprava jest pro potřeby umělecké pedagogiky nejen možná, ale nutná, užívá-li se jí tak přiměřeně, jak učinil Lichtwark, když v Drážďanech ukazoval, jak drážďanské dítě má býti vedeno k pochopení krás svého rodného města a jeho umění; ...*“ Posluchači těchto kurzů, v nichž vystupují hostující přednášející, pak mohou šířit myšlenky a poučení dále. Tak je připravována další generace vychovávajících.

Patočkovy *Ideály* se roku 1902 staly podnětem k publikaci *Anketa o umělecké výchově*. (178) Ankety se účastnili, kromě jiných, význační duchové doby – František Drtina, František Krejčí, František Čáda, Karel B. Mádl a Otakar Hostinský. Osloven byl rovněž Tomáš Garrigue Masaryk, který odkázal na svou přednášku uveřejněnou v časopise *Český učitel* r. 1900 pod názvem *O umění a jeho vlivu na školu i ve škole*. (179) Tento text byl koordinátorem ankety J. Patočkou zařazen mezi aktuální příspěvky.

Účastníci ankety citují a často přímo navazují na O. Hostinského, hojně je však odkazováno právě na osobnost a působení Lichtwarka v Německu. Činí tak T. G. Masaryk, K. B. Mádl a Fr. Drtina.

Ve 30. letech zasáhl do dějin české výchovy k umění odborník na pedagogiku Otokar Chlup. Ve své *Pedagogice* (180) kritizuje dosavadní metody esteticko-výchovné, rozlišuje metody výchovy uměním a metody zvláštní, zaměřené na estetické působení prostředí, zmiňuje se důkladně i o analytické metodě, která používá tradičního rozboru díla, poznatků o vzniku díla a působení výrazových prostředků. Metoda historická v jeho přehledu využívá poznání umělecké a kulturní historie.

Vydáním českého překladu Lichtwarka se česká veřejnost poprvé dozvídá více o jeho osobnosti, působení a názorech. Zasloužil se o to Jan Brant, autor předmluvy k překladu Lichtwarkova spisu *Výcvik nazírání na díla umělecká*, který byl vydán v Praze roku 1915. (181) V témž vydání se objevuje překlad původní předmluvy Lichtwarkovy, zde se však spíše nabízí k posouzení, jak o autorovi pojednává Jan Brant. „*Lichtwark je za těchto let, svého života, nejsoustavnější myslitel o umělecké kultuře a hlavní budovatel nového směru uměleckovýchovného. [...] Za hlavní považoval výchovu vnímavosti.*“ (182) Brant předkládá otázky, které s takovou vnímavostí, s problematikou účinku uměleckého díla, estetického soudu a umělecké výchovy souvisí. (183) A pokračuje:

„Zásluhou Lichtwarkovou jest, že již tehdy, než na podobné detailní zkoumání vůbec se pomyslílo (naopak Lichtwark svými spisy teprve k mnohému vlastně dal podnět), vedle své odborné znalosti umělecké, veden jsa více svým uměleckým citem a pedagogickým taktem sáhl směle do neznámého víru otázek a postavil své době jasněji před oči tento kulturní úkol a podal zároveň jeho řešení.“ (184)

Lichtwarkovu metodu výchovy k umění dále hodnotí takto:

„Novotou proti tehdejšímu zabývání se uměním bylo to, že Lichtwark odvrací se od pouhých dějin umění a všeobecných výkladů, žákovi bez vlastních názorů přednášených, a všecken vztah, jenž se má u dítěte k umění utvářeti, zakládá na vztahu k uměleckým dílům jednotlivým a to – ve škole – především na živém osvojení si jejich obsahu věcného, dokonalé zvládnutí jeho okem, fantazií i pamětí je nejlepším základem uměleckého požitku, jenž u dítěte je konečným účelem všeho zabývání uměním.“ (185)

Lichtwarkovy snahy, působení a cíle jeho činnosti nejobsáhleji objasnil vysokoškolský pedagog, estetik, kritik a spisovatel Bohumil Markalous. V článku *Výklady dějin výtvarně uměleckých*, který vyšel roku 1921 v *Pedagogických rozhledech* (186), věnuje rovněž pozornost překladu Lichtwarkova *Výcviku* a tomu, jak ho pro českého čtenáře uvádí Jan Brant.

Brant sice k Lichtwarkově metodě podotýká, že k uměleckým dílům přistupuje formálně, intelektuálně a snad příliš věcně, že se dostatečně nevěnuje jejich citovým, etickým a sociálním aspektům. Avšak na druhou stranu Brant jeho věcný přístup hodnotí jako přínosný, s tím, že přehnaný estetický emocionalismus není pro seznamování se s uměním vhodný. Markalous, který s ním souhlasí, Branta cituje: „*Je Lichtwarkovým nedostatkem, že svými výklady nepůsobí citověji a pomíjí citové hodnoty díla; ale kolik z těch, kdo mu to nepromíjitelně vytýkají, z neznalosti duše dětské jen mylně předpokládají vývoj citový (a vůbec duševní) nějak sobě podobný i u žáka citově ještě nevyvinutého a teprve se vyvíjejícího.*“ 187) „*Jako jest pochybená úzkoprsá odměřenost a rozměrnost výkladu do poslední jeho částičky, tak byla by pochybena všechna planá rozcitlivělost a bezduché blouznilství ...*“ 188)

Význam Lichtwarkova působení shrnul Bohumil Markalous článkem *Alfred Lichtwark*, který v roce jeho úmrtí publikoval v časopise *Naše doba*. 189)

I on v tomto článku zdůrazňuje velký ohlas, který vyvolala Lichtwarkova cvičení v pozorování uměleckých děl pro děti i učitele. Za důležitý faktor z Lichtwarkových cvičení považuje pozorování: nejlépe je nejdříve pozorovat detaily a postupně přecházet k celku, umělecké aspekty nechat bez komentářů, dítěti je nesugerovat, frází je potřeba se vyvarovat. Dítě se nemá vést k pochopení podstaty umění nebo dějin umění. Markalous dále shrnuje, že podle Lichtwarkova postupu je nejvhodnější vycházet z jednotlivého uměleckého díla, možná ještě z jasného profilu umělce, a kde je to možné, je nejlépe navazovat na vlastní zkušenosti dítěte.

Bohumil Markalous představuje Lichtwarka jako především činného v oboru „*estetické výchovy*“, nikoli jen teoreticky, nýbrž velkou měrou prakticky, což ve spojení s jeho organizačním talentem, zprostředkovatelskými schopnostmi a taktem bohatě podnítilo rozvoj praktické estetické výchovy ve školách a lidovýchovy v Hamburku. Hamburk se stal centrem *praktické estetické výchovy*.

Lichtwarkův přínos vidí v tom, že rozpoznal „*význam smyslu pro umění pro jednotlivce i národ ve smyslu zmnožení a zušlechtění duševního života, význam kulturní i hospodářský, Lichtwark poukazuje na lokální umělecký patriotismus [...] Lichtwark byl zcela jiným ředitelem galérie, než obecně je pravidlem. Lichtwark byl v Německu jeden z prvních, kdož pochopili, k čemu vlastně jsou muzea historická, uměleckoprůmyslová a umělecké galérie.*“ 190)

Muzea zakládána za účelem zvyšování obecného povědomí o umění v národě, zejména uměleckoprůmyslová muzea, která měla rovněž

podporovat řemeslnou a výrobní kapacitu a působit na vkus konzumentů, byla většinou vedena odtažitě od reálného života, schraňovala sbírky jako archiválie, lpěla na minulosti. V 60. a 70. letech 19. století se formuje sociálně-estetické reformní hnutí. Co se týče muzeí, objevují se snahy o propojení muzeí se soudobým životem, o to, aby bylo umožněno jejich působení v estetické výchově, aby se uměleckoprůmyslová muzea stala lidovými vzdělávacími ústavami, aby byla zapojena do pracovního, obchodního a podnikatelského dění. *„Muzea mají míti účel vychovávatí ve smyslu samostatné tvořivosti a vynalézavosti, samostatného přemýšlení v intencích požadavků doby přítomné, v čemž pomáhati mají sbírky jako pouhé ideové příklady užití látkového, účelového a dekorativního.“* 191)

Markalous zdůrazňuje osobní přednosti Alfreda Lichtwarka v takových snaženích.

„Že právě Lichtwarkovi dařilo se v jeho praktických pokusech a podnikáních estetickovýchovných, tkví hlavně v jeho povaze. Při všech akcích takových i u nás ukázala se nedostatečná příprava hlavně učitelstva a [bylo] voláno po součinnosti s umělci. Pokusy svésti tyto dva důležité činitele dohromady selhaly v Německu stejně jako u nás. [...] Lichtwark dovedl býti taktním zprostředkovatelem mezi učitelstvem, širokými vrstvami laického obecnstva a umělci všech kategorií a byl k tomu povolán právě svým širokým rozhledem po všech pracovních oborech estetické výchovy, nejen snad školské, ale hlavně sociální.“ 192)

Bohumil Markalous v souvislosti s Lichtwarkovými činnostmi v oblasti estetické výchovy obrací pozornost na jeho snahy o povzbuzování diletantismu v umění: *„Vypěstovati umělecký diletantismus považuje Lichtwark za přední úkol estetické výchovy.“* 193) Odkazuje na fakt, že obdobně jako ve velkých evropských centrech umění (Vídeň, Londýn) zakládá Lichtwark v Hamburku dvě velké společnosti pro organizování diletantismu – *Společnost hamburských přátel umění* a *Společnost pro podporu amatérského fotografování* a zmiňuje rovněž Lichtwarkovo působení v *Hamburgische Liebhaberbibliothek*. (k tomu též v kap. 2.5)

Markalous srovnává dvě centra estetické výchovy v Německu – Hamburk a Jenu. Směr hamburských, který se podle jeho vyjádření rozvinul zásluhou Lichtwarka, označuje za pokrokovější, využívající moderních svobodných školských a společenských idejí. V jenském směru, soustředěném kolem herbartovce Wilhelma Reina, je estetická výchova součástí výchovy nábožensko-mravní, je více teoretizující a historizující.

Obdobná osobnost jako Lichtwark, jak uvádí Markalous, v českých zemích bohužel nepůsobí. Hostinského přínos zůstává teoretický. Muzea jsou stále neaktivní či dokonce strnule lhostejná: „*Lze vůbec pochopiti, že v místě, kde působí muzeum, pořádají umělecké výstavy akademikové, besedy, osvětové korporace, poněvadž muzeum je nehybné, těžkopádné těleso?*“ 194) Proto Markalous považuje ve svém článku z roku 1914 životní dílo Alfreda Lichtwarka za možný zdroj bohatého poučení a myšlenkových námětů pro české prostředí, za ukazatel nového pracovního směru.

Na Lichtwarka Markalous znovu odkazuje a navazuje vlastními esteticko-výchovnými myšlenkami. Činí tak statí *Výklady dějin výtvarně uměleckých* z roku 1921. 195) V této stati, již se sám řadí k reprezentantům výchovy k umění, Markalous Lichtwarkovu metodu nazírání na umělecká díla oceňuje a vyzdvihuje její přínos, na druhé straně se však k některým jejím tezím staví kriticky a uvádí sebevědomé kontrapozice. Lichtwarkův způsob výkladu a analýzy uměleckého díla označuje jako objektivní. Při hodnocení jeho přínosu vychází Markalous z překladu jednoho z jeho nejznámějších děl *Výcvik nazírání na díla umělecká*. 196) Lichtwarkovi jde o kladné věcné pozorování. Nechce vytvářet z dětí znalce umění, spíše jim chce díla přiblížit, aby si skrze ně vytvořily vlastní názor. Jako v literatuře, začíná i zde vyprávěním, žánrem, v němž je zapotřebí, aby si dítě v obraze uvědomilo všechny znázorněné elementy, postavy a jejich posunky, barvy. Rozhovor o obraze by měl mít něco životného, nést půvab improvizace. K barvě na obraze je možné využít srovnání se známými předměty, květinami apod. Hlavní věcí těchto cvičení je práce vlastních smyslů, vynalézavosti a soustředěné pozorování. Zde nesmí dítě cítit převahu učitele. Často je možné při výkladu děl využít hudební terminologie, jako úhoz, nasazení, jakost tónů, která je dětem blízká, neboť začínají s hudebním vzděláním mnohem dříve než s vnímáním výtvarných děl. Samo pozorování děl však nelze přeceňovat, neboť je pouhým prostředkem k vyšším cílům, nikoliv účelem samo sobě. Dobré je používat originálů. Teprve, když je student již dostatečně obeznámen s původními díly, která se mu vryla do paměti (na vyšším stupni střední školy), je možno použít i reprodukce.

S pozorováním výtvarných děl začínal Lichtwark u dvanáctiletých dětí. Plastiku a architekturu pak probíral se čtrnáctiletými. Podle jeho názoru bylo možné začít v dívčích školách trochu dříve, neboť dívky mají v tomto věku cvičenější zrak a lépe vyvinutý smysl pro barvy. Sádrové odlitky, fotografie a reprodukce se mu však nejevily vhodné pro výchovné účely. Jejich multiplikatívni možnosti vedou k povrchnímu pozorování. 197)

Markalous ve své stati dále konfrontuje Lichtwarkův pohled na výklad uměleckých děl s dobovými názory, jak z české, tak z mezinárodní umělecko-výchovné praxe. Tato práce vybírá některé z nich: „*dát jen dílu působit*“, tedy postavit dítě před obraz, aniž bychom ho upozornili na jakýkoliv detail, nestačí, píše Jan Mauer. Děti se dívají při letném pohledu povrchně, snad jen v hrubých obrysech a nedokonale se jim později vybaví obsah. Obraz zevšední, nebude působit. Ke skutečnému chápání uměleckého díla děti nepřivedeme, ale můžeme se tomuto ideálu alespoň přiblížit tím, že je naučíme pozorovat, poukážeme i na jednotlivosti na první pohled podružné, vedeme-li je k pozornému vidění. Mauerův postup označuje Markalous jako experimentální ve „*vyšetřování pozornosti, dojmu, zpracování, jeho výrazu*“, ne jako esteticky-výchovný. Přerušovaným nazíráním se Mauer snaží dosáhnout soustředěnější pozornosti. 198)

Pokusy Williama Sterna s vnímáním obrazů vedly k výsledku, že jednotlivé znaky a prostorové změny, pokud se nejedná o barvy, jsou určovány správně, složitější je to u množství (například počtu osob) a dále při přiřazení barev a jednání osob. 199)

Josef Šústal poukazuje na nutnost diferencovaného postupu na rozličných stupních, kdy první stupeň by měl být úvodem k porozumění obrazu, ilustraci, na druhém stupni je rozebírán umělecký obsah, včetně charakteristiky osob, teprve na třetím stupni je možné podrobně analyzovat daný obraz. 200)

Emil Dony, specializovaný na belgické umění, se hlásí k Lichtwarkovi, především k jeho metodě vyprávění, „*Lichtwark rozmlouvá*“. 201) Jeho výklad tenduje ke generačnímu pojetí, starší pokolení vysvětluje mladšímu. Walter Geisel je naopak zastáncem subjektivní metody, pokouší se dílo vykládat na základě emocí a dojmů, které vzbuzuje v dítěti, avšak i v již zralém recipientovi. 202)

Anton Herget se podobně jako Dony přiklání k postupu Lichtwarka, avšak s cílem „*hlubokého ponoření se do uměleckého díla*“, chce přivést dítě, žáka, studenta k uměleckému požitku jejich vlastních prací. Zde je nutné vzdát se povrchnosti a pečlivě pozorovat, „*dopracovat se skrytých uměleckých hodnot*“. Učitel zde hraje centrální roli. Na počátku stojí nezbytné pozorování přírody, kreslení, modelování. Obraz je zde probrán věcně, dále následuje pozorování „*z vyšších estetických hledisek*“. Herget dále nabádá k tomu, srovnávat různé obrazy téhož umělce a stejné doby, ne díla s rozsáhlejším časovým rozpětím, kde se zpravidla projevuje formální různost, která by mohla vést k degradaci jednoho nebo druhého obrazu. „*Chraňme se kritiky, mějme obrazy v esteticky bezvadných, byť prostých rámcích, užijme děl*

moderních, dětem bližších, než starých.“ Tento pohled se plně kryje s náhledy a zkušenostmi Lichtwarka. Avšak Herget nebyl plně věrný svému původnímu konceptu, na což Markalous zřetelně upozorňuje. 203)

Luboš Jeřábek vychází též z vedoucí role učitele, kterou aplikuje i na otázky památkové péče. Pro tyto účely volí opatrnou a názornou metodu. Výklady se snaží oprostít od balastu množství jmen a údajů, spíše se snažit proniknout „*k samému jádru věci*“. S názorným výkladem by se mělo započít již ve třetí třídě základní školy a v tomto případě probírat pamětihodnosti všeobecně známé. 204)

Z německých autorů, přibližujícím architektonické dílo žákům a dorostencům, uvádí Markalous publikaci Karla Reichholda, v jejíž předmluvě je zmíněna snaha probírat architektonická díla ne historicky, podle zaběhlého způsobu, nýbrž „*vývojově a kulturně historicky [...] přímou spoluprací žákouškou kresbami, písemnými úkoly, řečnickými cvičeními*“. Architekturu Reinhold pokládá za základ všech uměleckých disciplín, „*zde lze pochopit smysl prostoru, poměr části k celku, estetickou hodnotu vůdčí zásady a základní principy uměleckého tvoření ve vztahu se životem. Učitel kreslení a dějepisec pracují ruku v ruce.*“ 205)

Též Karl Kinzel vychází z architektury, přes níž, „*... lze zrakový smysl žáka vésti od nejjednoduššího výrazu k složitějšímu a umělečtějšímu.*“ 206)

Jiří Václav Klíma podrobně rozpracovává názory vídeňského uměleckého historika Josefa Strzygowského, kterého Markalous nejvíce oceňuje; z jeho pohledu se v jeho tezích snoubí subjektivní i objektivní náhled na danou problematiku. Strzygowsky zvolil formu „*zachovávající střední cestu*“. 207)

V otázkách výchovy k umění nelze vytyčit normy nebo předpisy. Toho si je Markalous plně vědom. „*I nejlepší návody zůstanou kostrou, kterou vyplní živým tělem teprve vykladač, v daném případě a po svém, a bude-li šťastná chvíle, odhodí schéma vůbec a půjde po cestách, kterými nešel ještě nikdo. Také v malířství máme knihy, tištěné návody, jak malovat obraz, klást barvy a tvořit kompozici, a není umělce, který by aspoň v hlavním neřídil se technickým postupem nutným, aby díla vytvořil – ale který bláhovec chtěl by malovat obraz, v jedné ruce štětec, v druhé ruce knížku s návodem?*“ 208) Přesto však analyzuje dále a snaží se dobrat podstaty chápání uměleckých děl. Ke Klímově dvěma činitelům, tedy individualitě recipienta a uměleckého díla, přidává ještě individualitu interpreta a ráz prostředí, ve kterém se nachází. 209)

Markalous však přiznává nedostatky své teorie, beroucí sice plně v potaz antropologickou konstantu, ovšem nepočítající s jejími variacemi.

„Je-li tu nad průměr vzdělaná osobnost vykladačova – půjde si ve svých výkladech svou vlastní cestou, najde si svou vlastní metodu, volí například architekturu, pak sochařství a malířství nebo obráceně, svůj vhodný způsob. Jak se zachová v případě tom, onom, vezme-li za základ postup Lichtwarkův [...], upraví si jej podle svého [...], ba dovolí si jít se zdarem i za vůbec myslitelnou mez.“ 210)

Markalous se dále vyjadřuje k situaci estetické výchovy, které

„není napořád dost rozuměno – ač v otázce výkladu nejlépe se může každý poučit, jak zbytečnými jsou všechny předpisy, rady, ankety a literární doklady pro onu vychovatelskou individualitu, jež [...] šíří estetické hodnoty ať slovem, gestem, činem, celou osobností a může si dovolit experiment, jenž v jiných, méně obratných rukách stává se žalostnou ruinou. 211)

Markalous se ptá, zda je vůbec možné všechny tyto návody napodobit, tedy prakticky je upotřebit. I zde mu však je Lichtwark zásadní autoritou, byť ne v poloze syntetické, nýbrž ve zmiňovaném objektivním přístupu.

„Můžeme si představit nějaký ještě strážlivější a věcnější návod než je Lichtwarkův, který však by byl velmi úspěšný a poutavý, protože by byl prováděn osobou, která, [...], prohřeje nejobyčejnější větu kouzlem čehosi nadosobního, uměleckého. A naopak velmi krásné, rozcitlivělé, básnické vykládání může být u jiného vykladače i dětem směšné. Vytýká-li se tedy Lichtwarkovi intelektualismus, rozumářství, vědeckost, jsme v právu, myslíme-li přitom na jeho osobu? Poznal jsem osobně Lichtwarka v Hamburku a mohu říci, že to byl člověk zvláštního osobního kouzla. Je možno, aby i nejstrážlivější jeho výklady nebyly prohřáty teplem a ušlechtilostí jeho zjevu? Sám věděl dobře, že jeho způsob není obecně spásným receptem, právě, že mu šlo o pouhé vytčení látky, formu ať si najde jednotlivec podle svých potřeb, a že rozmluvy ty nemají být vzorem a předlohou k napodobení, nýbrž jen příklad, jak to jednou kdosi konal“. 212)

Nezávisle vyznívá Markalousova stať z 20. let publikovaná v časopise *Náš směr* pod názvem *Poznání vědecké, umělecké a praxe školská*. 213) Zde jeho jméno několikrát cituje mezi jinými světovými a našimi autory, jako jsou John Ruskin a William Morris pro Anglii, Hippolyte Taine a Eugène Carrière pro Francii, Američané Alvan Clark a Charles Richard Crane, dále Otto Lange a Julius Langbehn pro Německo či domácí autoři Miroslav Tyrš, František Xaver Šalda, Otakar Hostinský, Zdeněk Wirth a Josef Patočka. 214) Především se zde Markalous vyslovuje k Lichtwarkově pojetí diletantství, v českém prostředí označovanému jako *amatérství*.

Markalous rekapituluje Lichtwarkovy teze. 215) Diletant je často znevažován, více než v hudbě, právě ve výtvarném umění. Těžko by bylo možné stát se předním hudebním národem, aniž by díla mistrů byla šířena diletanty. Zrovna tak ve výtvarném umění je nutné ozřejmit, že k obecnému vzdělání patří kreslit, malovat, modelovat, porozumět architektuře. Seriózně prováděný diletantismus má však nadnárodní, totiž mravní a individuálně psychologické oprávnění. Markalous dále resumuje Lichtwarkovy myšlenky o úpadku některých forem uměleckých řemesel, avšak i například kultury tance, starých her, známých z aristokratické kultury osmnáctého století, která byla *„dobou uměleckého diletantismu, znala všestranně vzdělaného aristokrata, který se učil ovládati tělo tancem, šermem, jízdou, honbou, [...], bydlil v budově, kde vytríbené oči netrpěly nic brutálního, [...], jeho zahrada byla architektonický útvar, [...], hudba jeho doby stvořila intimní formy, vypočtené pro pokoj, které v našich hudebních sálech ztrácejí proporce ...“* 216) Zde je patrný, již několikrát v této práci zmiňovaný, příklon Lichtwarka k šlechtě a jejím kulturním hodnotám. Nový typ člověka – měšťan, ke kterému se upíná porevoluční společnost, si klade za cíl efektivní práci, užitek, prospěch a výdělek. Tato kultura

„... neměla tradic, proto volné hry pominuly a nastoupilo organizované cvičení těla, zmizely osobité umělecké obleky, staré vznešené tance, město, dům jako zařízení kleslo v pravé barbarství. Zahrady pustnou, umění napodobuje antické vzory, historizuje, a jen literatura a hudba žijí, poněvadž se nehodí k mnohonásobné tendenci šířky a plochého vzdělání. Z vědy se stala služka praktického života, v ní je spatřován základ všeho vzdělání. [...] Teprve v poslední době svítá v hlavě měšťana, že totiž jeho vzdělání chybí podstatný prvek, že byl vlastně barbarem, a tu se teprve začíná snažiti o obnovu vzdělání na uměleckých základech v širším smyslu. V samovolném rozvoji diletantství jsou zřejmé životní známky tohoto kvašení. 217)

Bohumil Markalous neopomíná uvést i Lichtwarkem vícekrát zmiňovaný pozitivní aspekt uměleckého diletantismu pro národní hospodářství, *„neboť tvoří veřejné mínění, [...], povzbuzuje produkci, kontroluje.“* 218) Markalous však dovede být i kritický k dílu Lichtwarka, když například tvrdí, že jeho díla jsou možná až příliš agitační a v budoucnu by mohla být překonána. Lichtwarkovu přednost viděl spíše v jedinečnosti jeho osobnosti, v jeho vitalismu a angažování se při uplatňování svých myšlenek. Markalous nahlíží na Lichtwarkovo pojednání diletantismu z poválečné pozice, z dvacátých let, kdy evropská společnost prochází novými politickými, sociálními a kulturními změnami, a zmiňuje, že některé

„vývody Lichtwarkovy bylo by lze dnes, vzhledem k dalšímu rozšíření kulturně tvárného činitele ve smyslu nejširší kolektivní, demokratické základny, doplniti. Výsledky jevící se dnešním znehodnocením všech vyšších, duchovních a uměleckých statků jsou známy, a že se tu cítí trapná mezera, zřejmě z usilovných snah po zvláštním ‘třídním’ umění, [...], proti staré, vlastně u nás ani ještě nedozrálé umělecké kultuře „měšťácké“.

Lichtwark mluví o všem se zřetelem k estetické lidovému, ale jeho slova platí i o estetické výchově školské, kde pokládáme za svou povinnost podporovati všeliký umělecký diletantismus ...“ (219)

Dále se Markalous ve svých publicistických příspěvcích dovolává Lichtwarka ještě několikrát. Zaujala ho kupříkladu Lichtwarkova koncepce úpravy zahrady. Z návštěvy u malíře Maxe Liebermanna v Berlíně (*Lidové noviny*, 1921) zmiňuje malířovu „krásnou zahradu, vytvořenou podle rad Lichtwarkových, s loubím, záhony růží a zelinářským oddělením, špenátem a boby.“ (220) Uvádí Lichtwarkovo zasazování se o dobrý vkus v oblasti květinářství, když jako událost zveřejňuje v roce 1890 fakt, že se v Berlíně objevily v obchodech luční květiny. Tento Lichtwarkův postoj Markalouse, který s názorem sympatizuje, posiluje v kritice květinářských výrobků a všeobecného nevkusu v tomto oboru. Kritiku vyslovuje i například v člancích *Květinářská výstava* z roku 1919 (221) a *Makartova kytice* z roku 1920. (222)

Z obširnějšího hlediska se Markalous věnuje otázce situace na poli estetické výchovy ve svém článku *Kypření půdy*, který uveřejnil roku 1921 v časopise *Tribuna*. (223) Kritizuje soudobé časté zaměňování estetické výchovy s předkládáním historických výkladů dějin umění a zaměňování příruček k dějinám umění za esteticko výchovné. Markalous rozděluje přístup autorů v estetické výchově na dva základní směry: *receptivní* a *produktivní*. Starší, receptivní směr se zaměřuje na pochopení uměleckého díla. Produktivní směr považuje za cíl tvořivost, vzbuzení tvůrčích sil života. Podle jiného zřetele je podle Markalouse možné autory v rámci estetické výchovy rozdělit na dvě skupiny: ty, kterým jde v konečném zřeteli o umění, a ty, kterým je umění prostředkem k dosažení něčeho mimo ně.

Markalous poté bere v úvahu oba tyto zřetele a rozlišuje autory v rámci *estetické výchovy*: Jednak jsou zde ti, kteří zůstávají ve sféře umění a jejich konečným cílem je pochopení uměleckého díla, vychovávají se tedy pasivní diváci či posluchači. Dále jsou zde autoři, kterým se rovněž jedná o oblast umění, avšak o získání zde schopnosti umělecky tvořit. Tento směr Markalous nazývá *uměleckou výchovou* a podle něj je jeho cílem vychovávat umělce

nebo umělecké diletanty. Právě sem zařazuje Markalous působení Lichtwarkovo.

Druhou skupinou jsou autoři, kterým se v konečném cíli jedná o sféru mimo umění. Těmto autorům se buď o oblast uměleckou nejedná, nebo ji už předpokládají jako zvládnutou, získanou. Různí autoři se zde u umění (či uměleckosti) soustředí na různé jeho aspekty či průvodní jevy – zušlechtění, obohacení, zradostnění života, mravní povznesení, povznesení praktického života, rozvíjení technik, vzdělávání obecného vkusu, výcvik smyslů, růst produktivních sil člověka, posílení vnitřní intuitivní tvůrčí stránky, která se projevuje navenek v lidské činnosti a ve společenských estetických hodnotách, nebo, právě jako u Alfreda Lichtwarka, národní a národohospodářský význam umění.

Markalous v tomto článku dále připomíná právě na německé půdě hojně vnímané nebezpečí pedanterie a příliš formálního přístupu k umění a estetické výchově. V českém prostředí vidí Markalous spíše přípravné náběhy k výchově, ovšem vykonáno bylo podle něj zatím velmi málo. Navíc se praxe mnohdy ujímá jen některých líbivých jednotlivostí z myšlenek estetické výchovy, překotně a bez širšího základu. Problémem je už vzdělání učitelů ve věcech estetických. Dle Markalouse leží řešení ve směru „*smíření protiv, snažiti se o nový výklad zdravé základní myšlenky, vybudovati její teoretický, vědecký základ*“ 224) Markalous rovněž traktuje právě přístup první skupiny autorů, kterým se jedná o oblast umění jako o cíl výchovy, varuje před možnými omezeními takového přístupu. Jako příklad uvádí názor Alberta Dresdnera: „... *Dresdnerovým úvodům nelze upřít váhy. Správně praví, že umělecké dílo nemůže míti smyslu pro toho, kdo nemá v sobě silnou životnost, smysl pro přírodu a tvořivost. Věrojatně budeme zklamáni, jestliže nedáme poznati mládeži život a přírodu, místo toho však umělecká díla, jimž nemohou rozumět, jestliže naučíme požívat a ne prožívat, abychom se dopracovali literárního či jiného estetismu, jak je nyní v módě. [...] Proto pravím: Ne požívačnost estetickou, ale výchovu díly uměleckými!*“ 225)

K Markalousovu uvedení Alfreda Lichtwarka jako reprezentanta první skupiny autorů, tedy těch, jimž se ve výchově jedná pouze o sféru umění, lze poznamenat, že i když Lichtwark kladl na diletantské činnosti velký důraz, jeho výchova k umění směřovala dále za oblast umělecké tvorby. Lichtwarkovi byla zřejmá role výchovy a diletantismu v pozvedání obecného vkusu nebo například právě národní a národohospodářský význam umění. To nakonec ve stejné stati uvádí i sám Markalous, když Lichtwarka výslovně řadí právě i mezi představitele druhé skupiny autorů – tedy takových, kteří „*soustřeďují*

se k vedlejším, průvodním jevům uměleckosti nebo k jejím částem.“ 226) Markalousem celkově zastávané směřování v estetické výchově má nicméně k Lichtwarkovým myšlenkám velmi blízko.

Kriticky se ke snahám a působení Lichtwarka stavěl literární vědec, kritik a novinář F. X. Šalda. Podle četných pramenů se jím zabýval především v letech, kdy uveřejňoval své studie a články o výtvarném umění ve *Volných směrech*, tedy v letech 1904 – 1910. Ve shodě s jinými kritiky jako byli Albert Mollberg či Robert Rissmann se Šalda vyjadřoval o Lichtwarkově přístupu jako o metodě popularizující umělecké dílo na úkor jeho podstaty. Vystaly pochybnosti, zda děti umělecky či esteticky mohou cítit. V tom kritici viděli zčásti povrchnost a zčásti neporozumění uměleckému dílu, které přitom mělo být cílem výchovných snah.

V poválečné době se estetické výchově v českých zemích věnuje Jaromír Uždil. Ve svém spise *Estetická výchova* dává přednost před Lichtwarkem Hostinskému a Markalousovi. Lichtwarka sic také oceňuje, ale i kritizuje:

Německý proud v estetické výchově se k nám přihlásil zejména dílem A. Lichtwarka (1852 – 1914), ředitele hamburské obrazárny, jenž popsal svoji metodu v knize 'Výcvik nazírání na umělecká díla'. Účinek uměleckého výtvarného díla byl tu rozměňován všestranným 'využíváním' a výkladem, jenž ve skutečnosti odváděl od přímého prožitku, jež si Lichtwark kladl za cíl. Jinak ovšem byla Lichtwarkova estetickovýchovná metoda pokrokem: bránila prázdnému krasořečnění učitelovu, dávala žákovi dostatek optických představ a nabádala ke klidnému a soustředěnému pozorování uměleckého díla, prostému předčasně kritické pózy. Práce Lichtwarkova působila u nás (po uveřejnění překladu uvedené knihy roku 1915) zdánlivou jednoduchostí a použitelností, vyústila však do neplodného estetického intelektualismu. Slabinou Lichtwarkova postupu bylo totiž ulpívání na vnějších znacích díla a to, že nepřihlížel ke skutečným psychologickým možnostem dětí, v jejichž myšlenkovém světě je setkání s uměleckým dílem spíš zavrcholením obecné estetické výchovy než jejím začátkem.“ 227)

Podobně jako F. X. Šalda, považuje Jaromír Uždil za problematické místo Lichtwarkova přístupu to, že se má dítě s uměleckým dílem setkávat již v raných stadiích estetické výchovy. Právě tím a rozborem uměleckého díla v takových brzkých stadiích zůstává jeho hodnota a podstata nepochopena. Podle Šaldy či Uždila by mělo setkání s uměleckým dílem následovat až v pozdějších fázích estetické výchovy, jak se vyjadřuje Uždil, mělo by být jejím „zavrcholením“.

Takový postoj souvisí s celkovou orientací české školy estetické výchovy – východiskem je tu širší základ estetična. Je možné to nahlédnout už i na

Hostinského vymezení estetické výchovy jako výchovy vkusu, který je naším zájmem a pochopením pro krásno jak umělecké, tak přírodní. Rovněž v průběhu estetické výchovy se v pojetí Hostinského jedná o vnímavost pro estetické dojmy všeho druhu (k tomu rovněž v podkap. 3). Alfred Lichtwark klade naopak důraz na výchovu k umění, skrze umělecké dílo, a ta má povznášet všeobecný vkus. Cesta přes umění pramenila koneckonců z jeho činnosti jako ředitele hamburské Kunsthalle.

Alfred Lichtwark byl v českém prostředí nepochybně uznáván jako autorita pro novou oblast výchovy k umění, jako odborník na tomto poli se širokým rozhledem a schopnostmi, podávající nová řešení. Byl respektován rovněž jako reformátor práce muzejních institucí a galerií a organizace diletantismu. Byl ctěn pro svoji osobní angažovanost při uplatňování nových myšlenek, a pouhé jeho jméno znamenalo v dané době podporu snahy o zavedení výchovy k umění do škol i mimo ně. Zjevné však je, že se v českém prostředí objevily i kritické hlasy zpochybňující univerzální platnost a použitelnost Lichtwarkova přístupu a metody výchovy k umění.

4) Lichtwarkovy uměleckovýchovné cíle a jejich myšlenkové konsekvence

V době zrodu hnutí za výchovu k umění se Německo nacházelo ve stavu kulturní nejistoty, tápání a hledání vlastní identity. Tento stav, který je možné nazvat kulturním pesimismem, je blíže popsán již v podkapitole 1.2). S jistou dávkou ironie by bylo možné tvrdit, že se dějiny hnutí za výchovu k umění, vzešlé z kulturního pesimismu, staly sebevyplňujícím se proroctvím. Bylo by možné tvrdit, že nasměrovaly německou kulturu před 1. světovou válkou k určitému vrcholu, kde potom pod diktátem německví zkolabovala. Nakonec kultura a celá země prodělala pád, předvídaný Wagnerem, Lagardem a Langbehnem, který se však ještě neodehrával, když psali svá díla.

Čím více o Lichtwarkovi uvažujeme, tím se stává jasnějším, jak jeho pojetí umění a kultury takřka přirozeně zapadalo do prostředí předválečného Německa: nacionalismus, xenofobie, oproti patriotismu; disciplína, řád a důvěra v pozitivní účinek umělecké pedagogiky, jako by bylo možné všemu se naučit, také tomu, jak vnímat umělecká díla, a jako by bylo možné předpokládat, že všemu na světě je možné porozumět, události „správně“ chápat a „správně“ je utřídit. Nakonec je tu sebe-nadhodnocování – to je svět

císaře Wilhelma II., který s jistým instinktem dokázal jednat příkře se všemi kolem sebe.

Existují mnohé, vzájemně se křížící názory. Zatímco Lichtwarka inspirují i spisy Langbehna, plné kontroverzních myšlenek Wagnera, Lagarda, Marra a Treitschkeho, je tu na druhé straně také dílo Friedricha Nietzscheho a Theodora Mommsena či Maxe Nordau (od nějž pochází pojem „zvrhlé umění“ – *entartete Kunst*, opírající se o Darwina).

Problematickým aspektem Lichtwarkova pojetí je jistá nucenost: rád by měl pro všechno pravidla, i pro přijímání umění. Pokud má být vnímání uměleckých děl prací, která má svoje pravidla, může se ještě jednat o skutečná umělecká díla? Když posloucháme nebo provozujeme hudbu, když čteme dobrou knihu, nečiníme tak z vlastního potěšení? Nejedná se o strnulý školský text, který bychom číst „museli“, jsou to slova, která číst chceme. Je sice možné, že umělec pociťuje, že umění tvořit musí, ovšem pro čtenáře, posluchače či diváka by požitek z umění měl zůstat požítkem a neměl by se stát úkolem. Zde Lichtwark vystupuje, což dokládají jeho spisy 228), jako učitel, vysvětlující, poučující, tendující k metodice, osvojení si základních pravidel, která by měla nést pečeť absolutní platnosti. V umělecké produkci čerpající z volného výrazu však tyto teze obstojí jen těžce. 229)

Tento zřetel je jistým problémem v rámci umělecké pedagogiky, případně pedagogiky samé. G. B. Shaw napsal: „*He who can does. He who cannot, teaches.*“ („*Kdo umí, koná. Kdo neumí, učí.*“) 230) Tím neměl na mysli vědce, ale „preceptory“, v Německu „školní rady“, kteří vedou upjatý život, s perfekcionismem si rovnají své tužky, jako by si tak mohli srovnat i své myšlenky. Einstein školu své doby (1885 – 1897) nesnášel: „*Učitelé na základní škole mi připomínali 'rotmistry', učitelé na gymnáziu 'plukovníky'.*“ 231) Vyučování Einsteinovi připadalo jako předstupu k armádě a armádu považoval za nesmyslnou.

I Lichtwark byl nazýván *praeceptor germaniae*, právě pro svůj výchovný přístup prostupující celým jeho dílem. Ve své stěžejní přednášce uvádějící první ročník výchovného symposia *Kunsterziehungstage* (blíže též v podkap. 1.7) roku 1901 v Drážďanech velmi konkrétně naskicoval budoucnost vzdělávacího systému v Německé říši. I přes normativní postoj zdůrazňuje přirozený přístup a pozvolné seznamování se s uměleckou matérií. 232) Jeho snahy i protesty vůči soudobé výchově ve školách jednoznačně směřují k základní tezi: reformaci prezentace uměleckých disciplín ve vzdělávacím systému. „... *obraz, báseň, píseň nemohou být ze škol zapuzeny.*“ 233)

Svá přesvědčení, ideje a vize zjevně instrumentalizuje. Pro jejich realizaci je nutný plně funkční státní aparát, stojící podle Lichtwarkova názoru na třech opěrných pilířích, profesích učitele, důstojníka a profesora.

Škola, armáda a univerzita jsou těmito institucemi, které mohou působit na všechny společenské vrstvy. Patentní a ve své době inovační koncept, který Lichtwark obsáhle osvětluje.

Veškeré školní reformy stojí a též padají s osobností učitele. „*Nejlepší hodinové plány ho nemohou povznést a ty nejhorší ho nemohou zbrzdit. Jádro jeho působení leží v živoucí síle, kterou rozvíjí, a v síle, kterou rozvádí u svých žáků.*“ 234) K novému cíli výuky zcela jednoznačně patří umělecké síly, bez jejichž působení na řeč, výstup, tvorbu a požitek v jakékoli formě by byla výuka jen nenaplněná učební látka a potažmo i životní styl.

Veskrze moderní teze, které však pro Lichtwarka nejsou hlavním tématem. Školní vzdělání je pro něj sice důležitým, avšak ne hlavním úkolem. Mnohem důležitější je pro něj setkání umění s laickou tvorbou. Během příprav na druhé výchovné sympozium roku 1903 ve Výmaru navrhuje výběrové komisi přizvat co nejméně učitelů do řad referentů. 235) Jeho intence byla diskutovat v mnohem širším, tehdejšími směrnicemi neohrazeném rámci. Jako jeden z prvních se pokouší zařadit do diskusí podle jeho názoru nezbytný laický element a to i v pedagogickém milieu. K Lichtwarkově pojetí se vyjadřuje Hans Präffcke: „*Škola by se neměla prezentovat jako cizí vsuvka, nýbrž měla by dále rozvíjet schopnosti, které dítě samo přináší.*“ 236)

Naproti tomu by měla být spontánní laická tvorba přímo konfrontována s uměleckou produkcí. Pod popularizací umění Lichtwark nechápe nechávat se uměním rozptylovat nebo si ho ve vší pohodlnosti užívat. „*Pro popularizaci uměleckých děl jsme smrtelným nebezpečím. Ducha nechat vzestoupit, ne díla stahovat!*“ 237) Zde se Lichtwark přímo vyslovuje k problematice recepce uměleckých děl, avšak i problému komunikace mezi umělcem a recipientem právě přes dané dílo. Podstata díla podle něho vychází z nitra svého tvůrce. Lichtwark vidí v osobnosti učitele prostředníka, který ne skrze uměle navozené nadšení či virtuózní vyučování, nýbrž skrze vlastní prožitky dokáže zprostředkovat jedinečnost díla a podnítit vcítění.

I další osobnost, důstojník, je podle Lichtwarka nezbytným prostředníkem k dosažení kulturních a výchovných cílů. Proč právě důstojník, jehož hodnota je předurčena primárně k obraně státu a militárním účelům? Lichtwark v tomto povolání vidí jinou, kulturní kvalitu. Nabízí srovnání s předobrazem anglického gentlemana, kterého právě estetické prvky odlišují od ostatních stavů. Skrze brannou povinnost dostává téměř každý možnost etablovat se

jako důstojník. „Vše dobré a ušlechtilé, které si důstojník ponechal i vstřebal, se promítá jako vnější postoj avšak i vnitřní smýšlení přístupné celému národu. Veškerá práce, kterou nyní vydává důstojník k rozvedení své hodnosti, jakožto ta samá práce učitele a profesora, přispívá k pozdvižení naší národnosti, neboť nic nepůsobí lépe jako příklad.“ 238)

Lichtwark byl chtěl prosadit právě tuto profesi; měl pro to mnoho důvodů, mimo jiné i zachování národní identity. 239) V osobě důstojníka tkvějí další kvality, jako „tělesná zdatnost, silná vůle a drakonické formální vychování.“ Tyto predikáty lze přičíst podle Lichtwarkova názoru i císaři Wilhelmu I. 240) Důstojník je vždy kontaminován militarismem, což patří k jeho povolání, pakliže je však tato výbojnost spojena s dostatečným vzděláním a znalostmi, relativizuje se radikálnost této pozice.

Třetí osobností v Lichtwarkově konstruktu je vysokoškolský profesor, završující kompendium poznatků. Zde vidí Lichtwark naplnění humanistického ideálu. Z profesora, který se dříve pohyboval ve výšinách vědeckého zkoumání, se stává živá, komunikující personalita. On sám rozpoznal, že úplná izolace vědy brání jejímu působení, a proto se naopak začíná zajímat o vědecké oblasti současnosti. I on „je uchvácen proudem uměleckého a etického hnutí, který s sebou začíná strhávat celý náš lid.“ 241)

Lichtwark v těchto třech profesích naskicoval ideální profil *vychovatele svého národa* a táže se po jejich kvalifikaci. Podle jeho názoru mohou naplňovat edukační poslání jen tehdy, když oni sami půjdou ve svém vzdělání příkladem. I zde nemá na mysli pouze citování pouček, nýbrž rozvíjení smyslového poznání, vcítění, rozpoznání estetických hodnot. „Ve skutečnosti je umělecké vzdělání pouhou provincií ve velké říši celkového vzdělání našeho národa, pro které hledáme nové základy a jsme povinni je vystavět.“ 242)

Lichtwarkovo schéma zůstává v teoretické poloze návrhu. On sám si je toho plně vědom, když se vyjadřuje o německém vzdělávacím systému sice jako o příkladném, mluví o tom, že zde byly vytvořeny vyučovací metody k jakémukoli druhu vědění, ale i ty je nutné pravidelně prověřovat a ozdravovat. Dále konstatuje i jistý stav nespokojenosti, kumulujících se požadavků, což je však pro něj známkou živé síly a kreativity. I zde se projevuje jako praktik, teorie postačuje jako solidní báze, na reálné kooperaci mezi politikou, kulturou, uměním a vědou je nutné dále pracovat.

Jisté je, že část jeho návrhů i preferencí je poplatná své době, avšak snaha dobrat se vzdělání právě výchovou k umění je dodnes nosnou tezí.

K tomuto tématu se obšírně vyjadřuje ve své knize *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken (Výcvik nazírání na díla umělecká)* z roku

1897, v této práci již častěji zmíněné publikaci (zde podkap. 3 a kap. II, podkap. 6.4) 243) Na tomto místě je však třeba se zamyslet, proč Lichtwark tuto instruktáž napsal a proč měla takový ohlas. Původně byla tato práce jako interní manuskript určena pro okruh hamburské Kunsthalle. Ze zcela prostého důvodu. Percepce a recepce vystavených obrazů, jak se je jednotliví učitelé pokoušeli zpřístupnit svým žákům, mnohdy i celým třídám, Lichtwarkovi nedostačovala. Sám se rozhodl organizovat s třídou čtrnáctiletých dívek takzvaný zimní semestr. Zde se pokusil zcela netradičním způsobem osvětlit vybraná umělecká díla, nacházející se právě v hamburské Kunsthalle. Jeho výklad i dojmy z výuky byly otištěny. Brzy byl tento text rozebrán a poptávka po něm byla enormní. Proto se sám rozhodl dát svůj rukopis veřejně do tisku, v následujících letech se dočkal desetinásobného vydání.

Lichtwark sám podtrhuje, že se v žádném případě nejedná o učebnici, neboť forma a obsah se vzájemně doplňují a podléhají vnějším podnětům a vlivům. Jistě přicházejí v úvahu i jiné metody výkladu, avšak pro něj je důležitý pozvolný příklon recipienta, seznámení se s dílem, možnost v klidu si dílo prohlédnout a pak se nad ním zamyslet. Nezbytné znalosti k recepci by se měly rozvíjet, neměly by být určeny a vnuceny. 244)

Lichtwark v tomto směru upřednostňuje lokální umění, které je dítěti a dorostu známé. Tato tvrzení by v době globálního pojetí umělecké produkce sice našla jen těžko opodstatnění, avšak premisy, kterých se Lichtwark drží, jsou i v dnešní kulturní recepci důležitým faktorem.

U jednotlivých obrazů zprvu probírá jejich věcný obsah, který je podle jeho názoru základem uměleckého požitku právě u dítěte, poté barvy, vedení světla, působení v prostoru. I Lichtwark zde podtrhuje, že není možné přesně změřit nebo určit, do jaké míry zde dítě cítí uměleckou kvalitu. Jemu stačí, když projeví náklonnost, byť by byla jen intuitivního rázu. To vše může v dospělém věku vést k vážnému, intenzivnímu zájmu o danou tematiku. V tom spočívá i nezaujaté vidění, ke kterému vyzývá i dospělé publikum. S ním je úzce spojeno nebezpečí kritizování (ne odborné kritiky), „*tento odporný zlozvyk, který odhaluje poloviční vzdělání a emocionální nevyzrállost našeho průměrného publika.*“ 245) Lichtwark zde brojí proti ultimativní kritice a normativní estetice. Tento problém prochází celou knihou a Lichtwark se k němu vícekrát vyjadřuje: jak má dítě, potažmo i dospělý, vůbec vnímat umělecká díla? Dané normy, podle kterých se kritika řídí, stojí jako naučené vědění v cestě nepředpojatému vidění. 246)

Lichtwark zde neztrácuje učební směrnice, či dále kunsthistorická fakta, avšak právě v tak senzibilní oblasti jakou je umění, hájí autodidaktickou schopnost, samovolné, vlastní nabytí si znalostí. 247)

Jeho pojednání *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken* bylo sice několikrát vydáno, avšak v tehdejší době narazilo na nepochopení a silnou kritiku z akademických řad, což Lichtwarka dosti uráželo. Ponejvíce mu byla vyčítána jeho metoda dotazů, která byla z tehdejšího pohledu překonána, obsahově však Lichtwarka nikdo nemohl napadnout, spíše naopak jeho formulace byly shledány jako excelentní. Jeho explikace se vyjadřují přímo a cíleně k tématu, avšak neodpovídají kontextu, v jakém se pohybuje tehdejší věda. Konkrétně je mu vyčítáno, že nevyhraňuje ani výchovu, ani výuku v jejím vlastním smyslu, a dále nespecifikuje svůj postulát, chápat učitele jako umělce. Lichtwark si však za svojí teorií stojí a o „školní mistry“, jak nazývá akademický sbor, se příliš nestará. Dokladem toho je krátká korespondence s Josefem Strzygowskim (k osobě teč v podkap. 3), který Lichtwarkovi zaslal článek *Die deutsche Schule und die Kunst*, na nějž Lichtwark nereagoval, nýbrž jako odpověď zaslal svou vlastní publikaci. 248) Z jiné korespondence je zřejmé, že Lichtwark již ze zkušenosti očekával, že odborníci budou přistupovat nedůvěřivě k „vetřelci do pedagogické oblasti“. 249)

Významný švýcarský historik umění Heinrich Wölfflin hovoří bez výhrad o Lichtwarkově náhledu na umění, jeho zprostředkování a recepci. On sám se na konci 19. století intenzívně zabýval touto tematikou. Z jeho přednášek a poznámek k nim je zjevné, že ani on nehodlal vychovávat znalce v konvenčním slova smyslu, nýbrž chtěl vést k „vyrovnanému poměru k umění a přírodě“. 250)

Tato jednoznačná apologie postačí, aby bylo možné Lichtwarka označit za vizionáře, v mnohém překračujícího v jeho době velmi striktně vymezené hranice mezi vědou, uměním, pedagogikou, sociálními vlivy a přírodou. Právě ve vzdělání akcentoval nutnost pozvolného, přirozeného seznámení se s danou matérií, obohaceného pak o umělecké vlivy a jejich reflexi, byť se v jeho pojetí jednalo o ideální stav, který se také snažil ve své profesi realizovat. Neboť Lichtwark byl v první linii ředitel muzea. Hamburská Kunsthalle je pro něj hlavním, výchozím bodem. Chápe ji jako centrum šíření univerzálně pojatého vzdělání. Podle těchto potřeb se řídí i Lichtwarkem nasměrovaná akviziční činnost. Pro svou Kunsthalle sbírá umělecky hodnotná díla, která však vykazují i jisté přesahy do mimoumělecké oblasti 251), podobně jako se v *Bilder aus Hamburg (Obrazech z Hamburku)* pokusil spojit mimoumělecké momenty s uměleckými ambicemi.

Jeho směřování je cíleno k novému typu muzea, instituce, která se zabývá nejen původní klasickou produkcí, nýbrž i současností. Různorodé náhledy na muzejní interpunkce se v průběhu let rozvinuly natolik, že se téměř propojují a Lichtwarkovy hlavní myšlenky o všeobecném vzdělání a zpřístupnění děl všem nabývají na nevšední aktuálnosti. Ve srovnání s jinými muzei, v navyklém rytmu měnícími své předsednictvo, stojí hamburská Kunsthalle pevně pod záštitou svého zakladatele, kterým byl Lichtwark. Tento direktivní monopol přináší pozitivní i negativní stránky.

Lichtwarkův nástupce Gustav Pauli si velmi cenil právě jeho progresivní muzejní politiky, schopnosti pohotově reagovat a napojit se na současné umělecké směry. Carl Georg Heisse oceňuje Lichtwarkův vliv a přínos, který z hamburské Kunsthalle vytvořil muzeum na světové úrovni. 252) Jako protipól je nutné zmínit Lichtwarkovo „zpátečnictví“ - jak byl otevřený pro současnou uměleckou produkci právě z německé oblasti, uzavíral se novým směrům přicházejícím ze sousedních zemí. Především z Francie, kde se formovala celá garda nové malby s kubistickými počiny, počínajícími Paulem Cézannem, a barvě holdujícím fauvismem André Derraina a Henri Matisse. Paralely na německé půdě jsou viditelné v tvorbě německé skupiny *Brücke*; zde Lichtwark reaguje v mnohém zdrženlivě a nesdílí jejich umělecký koncept. V případě Emila Noldeho schvaluje sice jeho přijetí do sbírek *Kunstgewerbemusea*, on sám však neměl pochopení pro tohoto umělce a potažmo celé toto expresionistické hnutí. Podtrhoval, že muzeum má vybírat jen to nejlepší, přičemž se nemusí jednat vždy o to nejnovější a momentálně žádané.

Carl Schellenberg, který byl činný v Kunsthalle během druhé světové války jako komisární ředitel sbírek a obohatil mnohé Lichtwarkovy spisy o zajímavé prology, se k Lichtwarkově pojetí vyjadřuje svérázně: Podle jeho názoru znamená umění v Lichtwarkově pohledu „v prvním plánu návrat k přírodě ...“, zde je bráno na pranýř Lichtwarkovo přezírání nových uměleckých směrů, expresionismus a kubismus nevyjímaje. 253) Schellenbergovy názory jsou nosnými premisami, mapujícími celkovou situaci, avšak nedostatečně podchycujícími Lichtwarkovy vlastní ambice. Jeho záměry s Kusthalle směřovaly právě k otevření muzea pro nové koncepty.

Fakt, že Lichtwark chtěl z muzea vytvořit živou instituci, která nečeká na své návštěvníky a nekonzervuje své sbírky, nýbrž esteticky, sociálněekonomicky a kulturně-politicky aktivně zasahuje do života obyvatel, je v této době revoluční počín. K tomu přistupuje jeho, v německé oblasti prakticky tabuizovaný, příklon k diletantismu a jeho apologie, s koncentrací na amatérskou fotografii, nové médium, praktikované právě diletanty, kterým

Lichtwark umožnil vystavit svá díla v muzeu. Novum, které mělo senzibilizovat vjemy, vnímání a dojmy návštěvníků.

Ve svém programovém proslovu *Museen als Bildungsstätten (Muzea jako místa vzdělávání)* k otevření *Mannheimer Museumstag (Mannheimského muzejního zasedání)* roku 1903 se vyslovil pro muzeum, které ve srovnání se středověkou tradicí zakládání univerzit a pozdějších akademií je sice mladou, avšak životaschopnou institucí, která právě jako univerzita a akademie vzdělává. K tomu přistupuje další aspekt, který Lichtwark podtrhuje: „*Akademie jsou ve své ideji spojení všeho nejlepšího v umění a vědě veskrze aristokratický konstrukt. Muzea, která jsou otevřená celému národu, která jemu slouží a neznají rozdílu, jsou výrazem demokratického ducha*“. 254) Tradice pojící se se zkušeností, to byl doposud hlavní důvod zakládání muzeí a tím je dodnes. Dnešní muzeum v tomto pojetí velmi dobře funguje. Lichtwark se vyjadřuje o muzeu jako o vzdělávací instituci a to v novém, širokospektrálním pojetí.

ICOM - *International Council of Museums (Mezinárodní rada muzeí)* definuje roku 2003 funkci muzea prioritně k vzdělávacím účelům, k radosti, zábavě a požitku. 255)

V retrospektivní sondě do minulosti, konkrétně do periody konce 19. století vystupují i další fakta a fenomény, které již tehdy uspíšily tento vývoj. Právě v devatenáctém století byly mnohé kulturní a přírodovědné instituce zakládány právě z učitelské obce a jejich výdobytky používány jako učební látka. Podobné procesy probíhaly i v oblasti umění: nastupující umělecká generace měla mít možnost zhotovovat podle originálů příkladné kopie. Idea učebních hodin kreslení nabývala zcela konkrétních dimenzí, ve večerních a nedělních hodinách byly organizovány zvláště pro ženy kurzy přírodní, figurativní kresby a malby podle modelů, které nabízela muzea. V sedmdesátých letech devatenáctého století na tuto tendenci navazují právě zakládaná umělecko-průmyslová muzea, aktivně zasahující do rozvoje uměleckého řemesla a průmyslové výroby. Vybrané objekty sloužily vzdělávacím cílům, vytvářela se nová odvětví výzkumu i hospodářského průzkumu.

Tyto početné reformační a v mnohém inovační kroky je možné vysvětlit si celkovou nespokojeností s tehdejší stavem kultury všeobecně i vzdělávacím systémem v užším slova smyslu. Na vlnu nevole a současně kritiky vůči moderně s jejím *raison d'être* reagují i muzea, a to aditivními koncepty k umění a estetice i k rozšiřující se *Volksbildung*, osvětě, spočívající v otevření těchto „posvátných stánků“ širokým vrstvám veřejnosti. Pedagogizace v nejširším slova smyslu a *Versinnlichung*, kde se při vnímání děl nejedná o

čistý kognitivní proces, nýbrž prožitek, zážitek, reflektující atmosféru, vjemy a dojmy - tato nová dimenze byla již předmětem zasedání *Museumstag* v Mannheimu roku 1903.

Alfred Lichtwark poprvé představil svoji nekonvenční metodu pozorování uměleckých děl na originálech v muzeích. Jeho cílem byla výchova k umění skrze prohlubování schopnosti prožívání umění, ne osvojováním si vědeckých faktů.

„Vědění a poznatky, které jsou při pozorování uměleckých děl nezbytné, by mělo být vždy rozvíjeno, nikdy sdělováno. [...] Nikdo neočekává, že z dítěte bude možné učinit znalce umění nebo že při pozorování uměleckých děl existuje nějaký třídní cíl, kterého mohou všichni dosáhnout. Více než v mnoha jiných oblastech zde hraje roli zvláštní nadání, vrozená vnímavost. Pozorování by mělo nejprve vzbudit zájem a naučit a navyknout dítě tomu, aby si jednotlivé dílo důkladně a v klidu prohlédlo. To je hlavní, protože tomu se může jedinec ne zvláště nadaný naučit pouze skrze návod a cvičení. [...] V přírodě jsou věci, které zcela nic neznamenaají, jejichž pozorování však náleží k našim největším potěšením. Co mám asi na mysli? Květiny. Proč se člověk tak rád dívá na květiny? Protože jsou krásné - protože mají krásné barvy. Také některé malby člověk pozoruje jenom proto, že jsou krásné, ne proto, že něco vyprávějí nebo něco znamenají. Člověk se na ně musí dívat, jako se dívá na květiny.“ (256)

Tyto revoluční teze byly s vývojem vědy a umělecké recepce v průběhu let revidovány a dokonce se k nim vytvořila i silná opozice. V sedmdesátých letech dvacátého století byl proklamován zcela opačný přístup. O estetickém požitku by měly rozhodovat konkrétní znalosti, ve středu zájmu by měly stát kognitivní proces, kritická schopnost a diskursivní osvojení. 257) Tento radikální obrat v umělecké recepci není možné podceňovat, avšak v průběhu dalších desetiletí nenašel mnoho příznivců, spíše naopak. Již ve stejné době se na identické půdě formovala opozice se zcela oprávněnými a právě dnes aktuálními koncepty, které přejímají dodnes mnohé renomované umělecké instituce.

V této době vyvstaly otázky, zda je možné, aby měl studovaný kunsthistorik, který není přímo vázán na muzejní politiku, samozřejmý vztah k uměleckému muzeu. Úloha muzeí spočívala ve sbírání, konzervaci a vědeckém bádání, k tomu by měla přistoupit i další premisa „sdělování“ v širokém slova smyslu. *„Německá ne 'muzejní' výstavba před první světovou válkou je tématem, které bylo v Americe imitováno, zde pevně zakořenilo a dnes se nám prezentuje právem jako zářný příklad. Na Lichtwarkovy myšlenky vedení Kunsthalle se velmi brzy napojil nový pojem*

‘*Museum der Gegenwart*’.“ 258) Obzvláště nutné je osobní vedení k uměleckým dílům, které mělo být pojímáno věcně avšak s empatií, nemělo by se dostat do lyrické a patetické pózy, avšak ani do zlidovělé, populárními efekty protknuté polohy. 259)

Gisela Weiß si ve své studii *Warum ins Museum? – Chancen und Möglichkeiten der Museen als außerschulische Lernorte (Proč do muzea? – Šance a možnosti muzeí jako míst mimoškolního vzdělávání)* 260) klade otázku, jak daleko mohou ne právě faktografické údaje, nýbrž smyslové, emocionální aspekty ovlivnit recepci nejen v muzejním areálu. A jak se spektrum muzejněpedagogických nabídek právě obohacuje a rozšiřuje skrze rozrostlou *event culture* 261). Weiß podotýká, že se zde jedná o *Erlebniskultur* („zážitkovou kulturu“). Dnes se nejedná o privilegium muzeí, nýbrž o tvrdou konkurenci se zábavnými parky, open-air pořady, science centre a dalšími *event*, jejichž spektrum se rozrůstá od původní individuálně cílené performance k masovým *public viewing*. Avšak prožiteslovk z návštěvy muzea nelze zaměňovat za zážitky z masových projevů. Weiß se zde oprávněně ptá, proč chodit do muzeí, když máme bohatou nabídku dalších vzdělávacích institucí i konkurenčních výplní volného času? Co je možné v muzeu zažít a prožít, co nám další místa nenabízejí? Zde se dostaneme k jádru muzejní funkce jako držitele kulturních hodnot, které jsou přechovávány, a v modu nových médií vitální. 262)

Michael Parmentier, profesor pedagogiky na *Humboldt-Universität* v Berlíně, poukazuje na multiplikativní virtualizaci našeho každodenna, zároveň však relativizuje současnou, elektronickými médii pohlcenou situaci. Každodenní není vytlačeno virtuálními znaky a symboly, naopak příroda, věci, umělecká díla jsou samy nositeli znaků. Parmentier je nazývá *Semioforen*, prostředníky mezi minulostí a budoucností. 263) Z jakého důvodu vysílají určité objekty takovou atraktivitu, že se z nich stanou muzeálie? Pravděpodobně proto, že je oceňován jejich význam natolik, aby byl konzervován a oslovil i další generace. Tato sémantika je však dodána skrze třetí instanci, tedy pozorovatele, perceptora. Vystavené objekty se vyznačují polysémií, mnohoznačností, která se může odchyliť od původního záměru objekt pouze „zakonzervovat“. 264) Dále přistupuje celkový proces recepce, zde je nutné ptát se po významu, ozřejmění, což se děje právě v muzejních a galerijních prezentacích. Zde se vytváří kontext, který rozhoduje o druhu recepce. Kurátoři v muzeích, galeristé a jejich asistenti se snaží své exponáty přivést do souvislostí, které svou argumentací mají přesvědčit diváka. Zde se jedná o ideální stav, který však nemůže být vždy naplněn. Muzea jsou často nahlížena jako „*Sprachschulen*“ nebo

„*Sehshulen*“, tedy komunikativní a vizuální vzdělávací instituce. 265) Parmentier nazývá muzea zcela v Lichtwarkově duchu nezbytným doplňkem školního vzdělání. Interdisciplinární výuka přichází právě z muzejní půdy, dostává se do škol a do univerzit. Téměř každý učební obor může profitovat z témat představovaných v muzeích. Nabízí se zde možnost nadoborových vyučovacích projektů. V muzeích nachází právě interdisciplinární výuka svoje místo, už z důvodu významové rozmanitosti prezentovaných objektů.

Možnosti muzejních institucí se enormně rozšířily, ku prospěchu individuálních vzdělávacích metod, se etablují jako sekundární učební prostory. Autentičnost, smyslová emanace kvality, kterou vyvolává muzeum s jeho auroou fragmentárního přenosu, nabízí nové perspektivy, fascinuje a přitahuje.

Ze současného, informačními zdroji přehlceného, pohledu je možné klást si otázky, kolik vstřebáme dalšího studia a vzdělání a kolik vydržíme *enjoyment*, zábavy, radosti a požitku? I zde je Lichtwarkův pohled, orientující se nikoli na kvantitu, nýbrž na kvalitu umělecké produkce, aktuální.

„I ve vnějškovém uspořádání sbírek je možné zřetelně sledovat jistý vývoj. První muzea byly sklady. Za dostačující se považovalo jejich obsah co nejlépe prezentovat jako přírodovědné a uměnovědné objekty. Důležité bylo moci ukázat rozsáhlé sbírky, neboť jelikož muzea ve velkých městech hrála reprezentační úlohu, napodobovala to vnějškově i muzea malá. Dnes se teoretické stanovisko od tohoto pojetí již značně vzdálilo. Nechceme velké, nýbrž dobré sbírky. Přírodovědné sbírky, které reagují vždy nejrychleji, si jako cíl stanovily a částečně ho dosáhly: malé, velice vybrané, velice poučné výstavní sbírky pro široké publikum, pohodlné, prostorné depozitáře a pracovny pro badatele. Umělecké muzea je již následují nebo se k tomu chystají. Uspořádání by mělo vybízet k prodlévání a k pozorování, nikoli k rychlému procházení. Pokud je to jen možné, měly by obrazy a sochy svým rozmístěním v příhodném prostředí dojít umělecké platnosti.“ 266)

Celým, literárně velmi početným dílem A. Lichtwarka probíhá snaha o nezaujatý, fenoménům každodenní a uměleckým disciplínám otevřený dialog, který intenzívně apeluje jak na kreativní, tvořivé umělecké síly, tak i na receptivní aktivity kulturních konzumentů.

„Pokud muzea nezkamení, budou se muset změnit. Každá generace jim bude určovat nové úkoly a bude od nich žádat nové výkony.“ 267)

Alfred Lichtwark započal tuto metodicky ne snadno realizovatelnou cestu. V kultivovaném humanismu, který nese jeho dílo, spočívá odkaz dalším generacím.

5) Závěr

Tato kulturně-historická studie je pokusem zviditelnit myšlenky a vize významné osobnosti, kulturního teoretika, pedagoga, prvního ředitele hamburské *Kunsthalle*, Alfreda Lichtwarka.

Na pozadí mohutných politických změn, jako bylo sjednocení Německa roku 1871, se na sklonku 19. a počátku 20. století v německé kultuře přece jen stále setkáme s ambivalentními postoji. Ve srovnání s ostatními západními mocnostmi jako Anglie a Francie bylo v Německu těžké etablovat jednotné kulturní smýšlení, je možné říci, že se to nepodařilo podnes. Lichtwarkovo usilování a jeho ambice přímo navazují na tuto „spojenou rozpolcenost“. Celé jeho obsáhlé dílo a bezpočetné aktivity směřovaly k jednomu hlavnímu cíli, vytvořit z německého národa „kulturní společenství“. Jeho stěžejní ideou zde byla představa, že k vytvoření kulturního společenství vede vědomé oddání se národní kultuře, a to ve všech vrstvách a skupinách společnosti. To ovšem znamenalo, že se tato vlastní kultura musela stát nedílnou součástí života a životního stylu. Alfred Lichtwark vyzýval nejširší společenské vrstvy, aby se k národní kultuře obracely a aby se jí věnovaly. Tento cíl však bylo, právě v rozpolceném kulturním milieu, v jakém se nacházelo Německo ve fin de siècle, těžké realizovat. 268)

Lichtwarkovi jistě šlo o formování nové národní identity, zcela zjevně své intence popsal v programovém spisu *Der deutsche der Zukunft* 269), kterou však chápal jako formování kulturní identity, byť ohraničené na německý prostor. Ovšem tento pojem je dnes možné rozšířit a aktualizovat. Tak jak samozřejmě přijímáme kulturní výtvarky určitých epoch a určitých národů, tak jsme dnes schopní absorbovat impulsy a myšlenkové koncepty, propojovat je a dále aplikovat.

Lichtwarkovo povolání jako prvního ředitele nové kulturní instituce, jakou byla hamburská *Kunsthalle*, mu umožnilo rozvinout zcela ojedinělý kulturní koncept. Lichtwark se jako první pokusil etablovat muzeum jako živou strukturu, nechápat ho jako ustrnulé schéma. Z jeho hlavních myšlenek nejen pedagogického rázu, nýbrž i koncepce otevřenosti muzeí novým směrům, příčným pohledům, příklonům k amatérskému projevu, čerpají muzejní struktury na celém světě. 270) Lichtwark byl pionýrem v tomto směru, z rozeného pedagoga se vyvinul kreativní duch, dávající impulsy, navazující kontakty s evropskou kulturní scénou, agitující ve smyslu dnešní globálně pojímané kulturní politiky.

V české kultuře bohužel Lichtwarkovo dílo doposud nenašlo patřičnou odezvu. Tato práce si klade za cíl představit a revitalizovat Lichtwarkovy vize

a jejich nosnou konstrukci v německém a českém kulturním kontextu. Snad se mi podařilo splatit alespoň částečně dluh, který v českém prostředí vůči Lichtwarkovi máme. V této souvislosti mně poskytla katedra kulturologie, podporující mezioborové a syntetizující zkoumání společnosti a kultury a srovnávání kulturních konceptů v různých zemích, ideální možnost prezentovat a rozvinout Lichtwarkovy myšlenky. Byla rovněž adekvátní půdou umožňující v této souvislosti akcentovat dnes aktuální otázky managementu kultury a animace kultury a umění v užším smyslu.

Mojí ambicí zde bylo podat syntetickou monografii osobnosti a díla Alfreda Lichtwarka. Jeho obsáhlé dílo jsem důkladně prostudovala a shledávám Lichtwarka, i v odstupu téměř sta let, jako moderního autora, iniciátora a autoritu, která se suverénně vřadí do kulturních představ našeho 21. století.

V této fázi je práce uzavřena, ovšem nevyklučuji v budoucnu její veřejné vydání s doplněním antologie Lichtwarkových hlavních, relevantních spisů, určené primárně pro české odborné publikum, ale nevyklučující ani zainteresované laické čtenáře.

III. Poznámky

- 1) Diskuse o pojmu *kulturního pesimismu* mimo jiné v:
SCHMIDT, M. *Der Begriff Kulturpessimismus*. Leipzig: Universität Leipzig, Institut für Kulturwissenschaften, 2007. Magisterská práce v oboru kulturní filosofie a estetiky, s. 77.
- 2) Paul de Lagarde, (původním jménem Paul Anton Bötticher), narozen roku 1827 v Berlíně, filosof kultury, bibliista a orientalista s nacionálně a antisemitisticky zaměřenými názory.
August Julius Langbehn, narozen roku 1851 ve šlesvickém Hadersleben (dnešní Haderslev v Dánsku), kulturní kritik a spisovatel, antisemita.
- 3) KAUFHOLD, E. Photographie und Malerei im Übergang – Bildkultur in Hamburg vor der Jahrhundertwende. In *Kunstphotographie um 1900 – Die Sammlung Ernst Juhl*. Katalog. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1989, s. 9 – 10.
- 4) LICHTWARK, A. Die Aufgaben der Kunsthalle, Antrittsrede, den 9. Dezember 1886. In *Drei Programme*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Band 4. S. 29.
- 5) Ibidem.
- 6) Co je v angličtině označováno slovem „hobby“, se česky nazývá také „koníček“. Děti se už odedávna proháněly jako jezdci na tyči, která měla dřevěnou koňskou hlavu, „koníček“ se v přeneseném smyslu slova používá také pro „oblíbenou činnost“ dospělých.
- 7) GIFFHORN, H. *Kritik der Kunstpädagogik: Chancen und Gefahren ästhetischer Erziehung*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1979, passim.
- 8) Fritz Stern, historik, filosof kultury a politolog, narozen 2. února 1926 ve Wroclawi, vyučoval do roku 1987 na Columbia University a Princeton University.
Nejdůležitější publikace:
STERN, F. *Kulturpessimismus als politische Gefahr*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005.
STERN, F. *Gold und Eisen: Bismarck und sein Bankier Bleichröder*. Frankfurt am Main: Ullstein Verlag, 1978.
- 9) STERN, F. *Kulturpessimismus als politische Gefahr*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, 143.

- 10) NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*. In NIETZSCHE, F. *Werke I*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1972, passim;
 LANGBEHN, J. *Rembrandt als Erzieher*. Leipzig: C. L. Hirschfeld, 1980, passim;
 LAGARDE, de, P. *Über die gegenwärtige Lage des Deutschen Reiches: Ein Bericht*. Göttingen: 1920, passim.
 Ředitel muzea Wilhelm von Bode (1845 – 1929) podporoval Langbehna; jak on, tak Lichtwark, byť [...] zasaženi [Langbehnovou] tvrdou kritikou muzeí, se od něj nedistancovali. Langbehn se obracel především proti „zvědečťování“ muzeí a rostoucí dominanci vědeckého principu nad principem uměleckým.
 OHLSEN, M. *Wilhelm Bode: zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biografie*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2007, s. 148.
- 11) PULZER, P. Die Wiederkehr des alten Hasses. In LOWENSTEIN, S. M. - MENDES-FLOHR, P. - PULZER, P. (ed.) *Deutsch-Jüdische Geschichte in der Neuzeit*. Band 3: 1871 – 1918. München: C. H. Beck, 1997, s. 236.
- 12) PULZER, P. Die Wiederkehr des alten Hasses. In LOWENSTEIN, S. M. - MENDES-FLOHR, P. - PULZER, P. (ed.) *Deutsch-Jüdische Geschichte in der Neuzeit*. Band 3: 1871 – 1918. München: C. H. Beck, 1997, s. 238.
- 13) PULZER, P. Die Wiederkehr des alten Hasses. In LOWENSTEIN, S. M. - MENDES-FLOHR, P. - PULZER, P. (ed.) *Deutsch-Jüdische Geschichte in der Neuzeit*. Band 3: 1871 – 1918. München: C. H. Beck, 1997, 3. s. 236.
- 14) FLEISCHER, M. „*Kommen Sie Cohn*“ - Fontane und die „*Judenfrage*“. Berlin: Selbstverlag Michael Fleischer, 1998, passim.
- 15) *Encyclopaedia Judaica*. 2. Edition. New York: Macmillan, 2006, ad vocem Nobelpreisträger.
- 16) MAYER, M. A. (ed.) *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. München: C. H. Beck, 1996. 4 Bände.
 TOCH, M. *Die Juden im Mittelalterlichen Reich*. München: R. Oldenbourg, 1998.
 KAPLAN, M. *Geschichte des jüdischen Alltags in Deutschland vom 17. Jahrhundert bis 1945*. München: C. H. Beck, 2003.
 PULZER, P. Die Wiederkehr des alten Hasses. In LOWENSTEIN, S. M. - MENDES-FLOHR, P. - PULZER, P. (ed.) *Deutsch-Jüdische Geschichte in der Neuzeit*. Band 3: 1871 – 1918. München: C. H. Beck, 1997, s. 193 - 248.
- 17) NIETZSCHE, F. *Nietzsche proti Wagnerovi*. Přeložil J. Záruba. Praha: Centaurus, 1931, s. 11 – 15.

- 18) Ibidem.
- 19) Ibidem.
- 20) NIETZSCHE, F. *Genealogie morálky*. Přeložila V. Koubová. Praha: Aurora, 2002, s. 131.
- 21) KOSCH, W. *Biographisches Staatshandbuch*. Bern/München: 1963.
- 22) NIPPERDEY, T. *Deutsche Geschichte 1866 - 1918*. München: C. H. Beck, 1998. Band 1, *Arbeitswelt und Bürgergeist*, s. 523.
- 23) Ibidem.
- 24) HAURY, T. *Antisemitismus von links: kommunistische Ideologie, Nationalismus und Antizionismus in der frühen DDR*. Hamburg: Hamburger Edition, 2002, s. 55.
- 25) SCHEIBE, W. *Die Reformpädagogische Bewegung*, Basel: Beltz, 1999, s. 21.
- 26) Ibidem.
- 27) CULLEN, M. S. *Der Reichstag: Parlament, Denkmal, Symbol*. Berlin: be.bra, 1999, s. 46 - 47.
- 28) Ibidem.
- 29) *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*. Basel: Birkhäuser, 1976. Symposium 2. - 6. 12. 1974 na ETH Zürich. Passim.
- 30) CULLEN, M. S. *Der Reichstag: Parlament, Denkmal, Symbol*. Berlin: be.bra Verlag, 1999, s. 65 - 69.
- 31) LANGBEHN, J.: *Rembrandt als Erzieher*. Leipzig: C. L. Hirschfeld, 1890, s. 1.
- 32) STERN, F. *Kulturpessimismus als politische Gefahr*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, s. 173.
- 33) STERN, F. *Kulturpessimismus als politische Gefahr*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, s. 174.

- 34) OHLSEN, M. *Wilhelm von Bode: zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biografie*. 2. Auflage. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2007, s. 148 - 149.
- 35) LANGBEHN, J.: *Rembrandt als Erzieher*. Leipzig: C. L. Hirschfeld, 1890, s. 97.
- 36) Ohledně definice zatím nebylo dosaženo koncensu. Jak dokládá Martin Schmidt ve své roku 2007 přijaté magisterské práci *Der Begriff Kulturpessimismus*, Universität Leipzig, „existuje [...] velká nerovnováha mezi četností jeho užívání [pojmu *kulturní pesimismus*] a jasností jeho obsahu. SCHMIDT, M. *Der Begriff Kulturpessimismus*. Leipzig: Universität Leipzig. Institut für Kulturwissenschaften, 2007. Magisterská práce v oboru kulturní filosofie a estetiky.
- 37) NIPPERDEY, T. *Deutsche Geschichte 1866 - 1918*. München: C. H. Beck, 1998. Band 1, *Arbeitswelt und Bürgergeist*, passim.
- 38) Wilhelm Marr (1819 - 1914), německý levicový publicista, anarchista, jako první razil termín “antisemitismus”. Ve svém propagandistickém spise *Der Sieg des Germanentums über das Judentum: vom nichtconfessionellen Standpunkt aus betrachtet (Vítězství germánství nad židovstvím: posuzováno z nenáboženského hlediska)* postuluje jako primární protiklady židovský materialismus a internacionalismus a západní společnost založenou na idejích.
- 39) Édouard Drumont (1844 - 1917), francouzský novinář, čelný představitel, mimořádně vehementní reprezentant francouzského antisemitismu. Kapitána Dreyfuse nenáviděl tolik, že se při ukládání Zolovy urny v pařížském Pantheonu roku 1907 pokusil na Dreyfuse spáchat atentát.
- 40) Arthur de Gobineau (1816 - 1882), francouzský šlechtic, na podkladě darwinovské nauky vyvinul teorii árijské panské rasy.
- 41) Theodor Mommsen (1817 – 1903), historik starověku, profesor berlínské univerzity, vůdčí představitel vědy zaměřené proti antisemitismu. KOSCH, W. *Biographisches Staatshandbuch*. Bern/München: 1963, ad vocem.
- 42) Heinrich von Treitschke (1834 – 1896), člen Říškého sněmu, vůdčí představitel antisemitistů v Říšském sněmu. KOSCH, W. *Biographisches Staatshandbuch*. Bern/München: 1963, ad vocem.
- 43) BOEHLICH, W. (ed.) *Der Berliner Antisemitismusstreit*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1965.

44) *Meyers Konversationslexikon*. 6. Auflage. Leipzig/Wien: 1905, Band 4, Artikel *Darwin, Darwinismus*. Band 6, ad vocem *Evolutionstheorie*, s. 201.

Charles Darwin převzal výraz *survival of the fittest* od Herberta Spencera, do 5. vydání své práce *O původu druhů* r. 1869.

45) V Říši existoval kulturní pesimismus a defétismus, které nejdůležitěji analyzuje Fritz Stern ve své knize (přepřacované disertační práci) z roku 1961 *The Politics of Cultural Despair*. V Německu kniha o kulturní beznaději vyšla v roce 1963 pod názvem *Kulturpessimismus als politische Gefahr*. Stern zde ukazuje souvislost fenoménu kulturního pesimismu v Německu konce 19. a počátku 20. století a jeho pozdější recepcí s nacionalizací a vznikem totalitního režimu Třetí říše.

STERN, F. *Kulturpessimismus als politische Gefahr*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005.

46) NIPPERDEY, T. *Deutsche Geschichte 1866 - 1918*. München: C. H. Beck, 1998. Band 1, *Arbeitswelt und Bürgergeist*, s. 283.

47) NIPPERDEY, T. *Deutsche Geschichte 1866 - 1918*. München: C. H. Beck, 1998. Band 1, *Arbeitswelt und Bürgergeist*, s. 284.

48) „*Falešná tolerance a sentimentalita, nemilá slabost a bázeň nesmí již déle nás křesťany zdržovat od toho, abychom zakročili proti zlořádům, přestupkům a troufalostem Židovstva. Nesmíme už déle strpět, aby se Židé všude tlačili do popředí, do čela, všude přejímali vedení a hlavní slovo. Odsouvají nás křesťany neustále na stranu, tlačí nás ke zdi, berou nám vzduch a dech. Skutečně nad námi vykonávají nadvládu. [...] Nejbohatší lidé v Berlíně jsou Židé a Židé tu provozují největší útraty a luxus, mnohem větší než aristokracie a dvůr. Hlavně Židé plní sály divadel, koncertů, operních bálů, přednášek atd. [...] Volby do [pruského] zemského sněmu a do Říšského sněmu jsou zejména záležitostí Židů. [...] Bůh buď nám ubohým křesťanům milostiv! [...] 90% všech podnikatelů a burzovních spekulantů jsou Židé.*“

GLAGAU, O. Der Börsen- und Gründerschwindel. *Die Gartenlaube*. Dezember 1874, s. 24.

Uvádí Fritz Stern v:

STERN, F. *Gold und Eisen: Bismarck und sein Bankier Bleichröder*. Frankfurt am Main: Ullstein Verlag, 1978, s. 608.

49) Hermann Ahlwardt (1846 – 1914), ředitel školy, čelný antisemitistický agitátor, člen Říšského sněmu za Frankfurt nad Odrou v prosinci 1892 až červnu 1903.

Adolf Stöcker (1835 – 1909), dvorní kazatel, člen Říšského sněmu za Arnsberg v letech 1881 – 1893 a 1898 – 1908.

K oběma: KOSCH, W. *Biographisches Staatshandbuch*. Bern/München: 1963, Band 1, ad vocem.

K antisemitistickému hnutí: PULZER, P. Die Wiederkehr des alten Hasses. In LOWENSTEIN, S. M. - MENDES-FLOHR, P. - PULZER, P. (ed.) *Deutsch-Jüdische Geschichte in der Neuzeit*. Band 3: 1871 – 1918. München: C. H. Beck, 1997, s. 201 – 203.

STERN, F. *Kulturpessimismus als politische Gefahr*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, s. 102.

STERN, F. *Gold und Eisen: Bismarck und sein Bankier Bleichröder*. Frankfurt am Main: Ullstein Verlag, 1978, s. 608 – 609.

50) Uznávaný německý literární kritik Marcel Reich-Ranicki tomu dosvědčuje ve své glose z *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 16. června 2009: „V epoše, v níž psali Balzac a Tolstoj, neměla německá literatura žádného srovnatelného romanopisce.“

51) PRÄFFCKE, H. *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*. Hildesheim: Georg Olms, 1986, s. 66 - 67.

52) PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms, 2003, passim.

53) OHLSEN, M. *Wilhelm von Bode: zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biografie*. 2. Auflage. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2007, s. 146 - 152.

54) *Katalog der Ausstellung der Amateur-Photographie im neuen Reichstagsgebäude*, Berlin: 1896, s. 7.

55) FLITNER, W. – KUDRITZKI, G. *Die Deutsche Reformpädagogik*. Band 1, *Die Pioniere der Pädagogischen Bewegung*. Düsseldorf: Verlag Helmut Köpper vormals Georg Bondi, 1967, s. 332.

56) LICHTWARK, A. *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 33 – 34.

57) *Kunsterziehung: Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901*. Leipzig: R. Voigtländer, 1902, s. 51.

58) LICHTWARK, A. Die Einheit der künstlerischen Erziehung. In LICHTWARK, A. *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 29 – 48, zde s. 33.

59) LICHTWARK, A. Die Einheit der künstlerischen Erziehung. In LICHTWARK, A. *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 29 – 48, zde s. 32.

- 60) LICHTWARK, A. Die Aufgaben der Kunsthalle, Antrittsrede, den 9. Dezember 1886. In *Drei Programme*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Band 4. S. 14.
- 61) LICHTWARK, A. Die Einheit der künstlerischen Erziehung. In LICHTWARK, A. *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 29 – 48, zde s. 31.
- 62) LANGBEHN, J. *Rembrandt als Erzieher*. Leipzig: C. L. Hirschfeld, 1980, s. 9.
- 63) Ibidem.
- 64) Obyvatelé německého kraje Šlesvicko-Holštýnsko platili zjevně za obzvlášť tvrdošijné.
- 65) PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms, 2003, s. 359.
- 66) STERN, F. *Kulturpessimismus als politische Gefahr*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, s. 167 - 168.
- 67) STERN, F. *Kulturpessimismus als politische Gefahr*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, s. 168.
- 68) REDFORD, B. *Dilettanti – The Antic and the Antique in the Eighteenth-Century England*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008, s. 1.
ROWLAND, I. D. A Silly, Very Cultured Club. *New York Review of Books*. Vol. 56, Nr. 8, 14th May 2009. [cit. 2009-05-14]. <<http://www.nybooks.com/articles/22671>>
- 69) REDFORD, B. *Dilettanti : the Antic and the Antique in the Eighteenth-Century England*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008, s. 1 – 3.
- 70) Ibidem.
- 71) ROWLAND, I. D. A Silly, Very Cultured Club. *New York Review of Books*. Vol. 56, Nr. 8, 14th May 2009. [cit. 2009-05-14]. <<http://www.nybooks.com/articles/22671>>
DEMPS, L. *Das Brandenburger Tor: ein Symbol im Wandel*. Berlin: Brandenburgerisches Verlagshaus, 2003.
- 72) GOETHE, J. W. Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten. In *Goethes Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Band 44. Stuttgart: Cotta, 1833, s. 255 – 285.

- 73) MIX, Y. G. Die ästhetische Erziehung des Dilettanten. In JÄGER, H. W. (ed.) „Öffentlichkeit“ im 18. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein, 1997, s. 327-343.
- 74) Christian Joseph Jagemann, 1735 – 1804; Christian Friedrich Daniel Schubart, 1739 – 1791.
O knihovně vévodkyně Anny Amalie:
KRATZSCH, K. *Kostbarkeiten der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar*, Leipzig: Edition Leipzig, 1993.
KNOCHE, M. *Die Bibliothek brennt: ein Bericht aus Weimar*. Göttingen: Wallstein, 2006.
- 75) GOETHE, J. W. Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten. In *Goethes Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Band 44. Stuttgart: Cotta, 1833, s. 255.
- 76) Ibidem.
- 77) Ibidem.
- 78) Ibidem.
- 79) Ibidem.
- 80) Ibidem.
- 81) GOETHE, J. W. Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten. In *Goethes Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Band 44. Stuttgart: Cotta, 1833, s. 256.
- 82) GOETHE, J. W. Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten. In *Goethes Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Band 44. Stuttgart: Cotta, 1833, s. 258.
- 83) Ibidem.
- 84) STANITZEK, G. Dilettant. *Verstärker: von Strömungen, Spannungen und überschreibenden Bewegungen. Ein Internetjahrbuch für Kulturwissenschaft* [online]. Jahrgang 3, Nr. 3, Mai 1998. [cit. 2009-07-01].
<<http://www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/frameset.htm>>.
- 85) LAUTENBACH, E. *Lexikon Schiller-Zitate: aus Werk und Leben*. München: Iudicum, 2003, s. 137 – 138.

86) SCHILLER, F. Dilettant. In PETERSEN, J. – BEISSNER, F. (ed.) *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Band 1. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1943, s. 302.

87) *Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1979, ad vocem *Dilettante*.

88) John Ruskin (1819 – 1900), anglický spisovatel, umělec, kunsthistorik a sociální filosof.

William Morris (1834 – 1896), britský umělec, básník, architekt, umělecký řemeslník, inženýr, tiskař, zakladatel hnutí *Arts and Crafts*.

Frank Lloyd Wright (1867 – 1959), americký architekt, spisovatel, obchodník s uměním, průkopník organické architektury.

89) ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*. Praha: Svojtka a Vašut, 1997, s. 10.

90) Preraphaelisté – v Anglii roku 1848 založená umělecká skupina *Pre-Raphaelite Brotherhood*, usilující o reformu anglického umění návratem k tradicím předrenesanční italské malby. Jejich ideje teoreticky zpracoval ve svých spisech John Ruskin; k preraphaelistům se hlásil i reformátor uměleckého řemesla v Anglii William Morris.

91) Hnutí *Arts and Crafts* se dostalo do Evropy mnoha cestami. Na výstavách v Berlíně a Vídni byly zastoupeny jejich práce spolu s příspěvky francouzských, belgických a skotských návrhářů.

ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*. Praha: Svojtka a Vašut, 1997, s. 115.

92) H. Muthesia (1861 – 1927) v jeho stati obzvláště zaujal skromný měšťanský charakter anglických domů. Vlastní kulturní identita byla německým středním vrstvám cizí a nastupující měšťanská kultura se orientovala se slabou perspektivou na původní kulturní výdobytky aristokracie. V Anglii však střední třída představovala formující kulturní potenciál, měla vytyčenou vlastní kulturní identitu. Muthesius zde obdivoval skromný styl lidového stavitelství, vzniklého z praktických potřeb a přizpůsobujících se jim i po estetické stránce.

„Anglické domy, jak je vidět, jsou moudře redukovány na nezbytně nutnou míru a přizpůsobeny daným okolnostem: to čemu bychom se od nich tedy měli naučit, je důraz, který kladou na čistě objektivní potřeby. Angličan si staví dům jen a jen pro sebe. Necítí potřebu dělat na někoho dojem, nemyslí na slavnostní příležitost a bankety, a snaha zaskvěť se před světem okázalostí svého domu a jeho zařízení je mu zcela cizí. Naopak se snaží, aby jeho dům nepřitahoval zbytečnou pozornost nápadným vzhledem nebo architektonickou extravagancí, stejně jako by nerad

vypadal jako excentrik a výstředně se oblékal. Zejména architektonickou okázalost, vytváření architektury a stylu, ke kterému my v Německu tak tíhneme, bychom v Anglii už dnes marně hledali.“

MUTHESIUS, H. *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtungen und Innenraum*. Berlin: Wasmuth, 1908 – 1911. 3 Bände.

Uvádí Steven Adams v:

ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*. Praha: Svojtka a Vašut, 1997, s. 118 – 119.

93) Ve svých spisech z berlínského období Lichtwark neuvádí Ruskina vůbec, spíše se přiklání jako jeho učitel Justus Brinckmann ke Gottfriedu Semperovi, který je mu s jeho věcným, přímým výkladem blízký. Ruskin je, jak později uvádí Richard Muther, spíše „velký idealista“ a „vznešený snílek“.

GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1947, s. 61.

94) „Dělba práce rozložila i náš duchovní život. Každá skupina tvoří lid v lidu. Kdo nenaslouchá této řeči, neporozumí, a musí se dále učit, pokud chce proniknout do tohoto zvláštního života. [...] S pýchou se dívá umělec na ty, kteří nebyli vzděláni podle pravidel, na umělecké řemeslníky, na neumělce [zde jsou míněni amatéři], kteří nenesou kompetentní úsudek. [...] Těžko je říci, kdo při tom ztrácí, publikum, které je donuceno ponížít se do pozice nemluvného zvířete, umělec, který sám již neví co znamená být pochopen ...“

GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehung in Hamburg*. Hamburg: Hoffman und Campe Verlag, 1947, s. 62 – 63.

95) Tyto myšlenky vyplývají z nezveřejněného dopisu A. Lichtwarka architektu H. Muthesiovi roku 1900.

Uvádí Hans Präffcke v:

PRÄFFCKE, H. *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1986., s. 127.

96) LICHTWARK, A. Palastfenster und Flügeltür. In MANNHARDT, W. (ed) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 1. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 227 – 351, zde s. 322.

97) Za příklad zde lze uvést manufakturu Mutz z hamburské Altony, která slavila koncem devatenáctého století nebývalé úspěchy. Z podnětu Lichtwarka a Brinckmanna započal Richard Mutz v dílně svého otce, proti jeho vůli, pracovat na nových formách keramických nádob.

ZEROMSKI, A v. *Alfred Lichtwark, ein Führer zur deutschen Zukunft*. Jena: Eugen Diederichs, 1924, s. 210.

- 98) EHLERS, A. Die meiste Lebensfreude kommt aus meiner Geige: Albert Einstein und die Musik. In STEINER, F. (ed.) *Albert Einstein: Genie, Visionär und Legende*. Berlin: Springer Verlag, 2005, s. 171 – 190, zde s. 184.
- 99) LICHTWARK, A. *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, passim.
LICHTWARK, A. *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*. Halle/Saale: Knapp, 1894, passim.
- 100) „... vidíme už nové klíčení a péče o ně nám slibuje novou uměleckou kulturu. Tímto klíčením je už po jedno desetiletí mocně oživující diletantismus ve vyšších vrstvách, který se stal skutečným lidovým uměním dneška.“ LICHTWARK, A. *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 23.
- 101) „Vzdělání je návykem. Naším dalším úkolem je zabezpečit nutný národní návyk. Za tímto účelem musíme věnovat pozornost a starostlivou péči veškerému klíčení, jehož vývoj slibuje rozšiřování osobité národní síly. Sem patří také diletantismus ve výtvarných uměních.“
LICHTWARK, A. *Wege und Ziele des Dilettantismus*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1894, s. 37 – 38.
- 102) WICK, R. K. Der frühe Werkbund als „Volkserzieher“. In NERDINGER, W. (ed.) *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007*. Ausstellungskatalog. München, 2007, s. 53.
- 103) GOETHE, J. W. Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten. In *Goethes Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Band 44. Stuttgart: Cotta, 1833, s. 264 – 272.
- 104) JOSCHKE, CH. Aux origines des usages sociaux de la photographie. *Actes de la recherche en sciences sociales*. No. 154, s. 53.
- 105) *Liebhaber-Künste. Zeitschrift für häusliche Kunst*. München 1892 – 1905.
- 106) *Liebhaber-Künste* – amatérská umění. Dekorativní a drobná umění, jež byla původně pěstována diletanty pro zábavu, později ženami, které se uměním zabývaly jako živností, a v novější době vedla k tak rozsáhlé produkci, že získala komerční význam, obzvláště poté, co výrobky nebyly dále spojovány s diletantismem, tj. uměleckou nedokonalostí. Protože domácí spotřeba pak již nestačila masovou výrobu pojmout, musel se pro ni hledat odbyt, jemuž otevřelo cestu zakládání zvláštních bazarů pro všechny produkty amatérských umění ve větších městech. Zatímco dámy, které se vypracovaly ke skutečně uměleckým dovednostem, byly se

svými pracemi přijímány na výroční výstavy v umělecky významnějších městech a do výstavních prostor obchodníků s uměním, byla prodejní místa na bazarech platformou, kde se shromažďovaly výrobky již zběhlých řemeslníků, které ve vykonávání amatérských umění našly svou živnost, stejně jako začátečnic, které ji teprve chtěly hledat. Provozování amatérských řemesel tím získalo také důležitý sociální význam. [...]

Amatérská umění je nejvhodnější rozdělovat podle materiálu, přičemž nejvýznačnější role připadla dřevu. Vrubořez [...], technika vypalování do dřeva (vypalované malby) a malování na dřevo, jež se snaží napodobovat intarzii – vkládání do sebe různě zbarvených dřev, jsou nejoblíbenějšími amatérskými uměními. [...]

Druhou skupinou amatérských umění je malování na tkaniny určené k dekoraci: malování na hedvábí, které se vodovými a kvašovými barvami provádělo hlavně za účelem dekorování nábytku a k vykládání obalů knih, alb apod.; malování gobelínů, které mělo nabídnout náhradu za velmi nákladné pravé gobelíny (nástěnné koberce) a proto se běžnými vodovými barvami provádělo na rypsovité, gobelínu podobné textilie; používaly se však také temperové a olejové barvy; malování na bronz a brilianty a kensingtonská malba. [...]

Kůže se zdobí jednak řezáním [...] nebo plastikou a neobyčejně náročnou, ale ve svém účinku velice půvabnou mozaikou v kůži, podobné intarzii dřeva. [...]

Téměř stejné oblíbenosti jako amatérská umění zabývající se dekorováním dřeva se těšila malba na hliněné, kameninové, porcelánové a majolikové výrobky, [...] kde se diletanty věnovali pomalování nádob, mís, talířů atd.

Pátou skupinu tvoří leptání kovů, kamene, slonoviny a skla. Konečně řidčeji provozovanými amatérskými uměními je broušení skla, práce s hřebíky – dekorace dřevěných výrobků ozdobnými hřebíky podle geometrických vzorů, stříkání výrobků, [...] korkové plastiky a delftská malba, která se k napodobování skutečné delftské fajáns provádí vodovými či olejovými barvami na zvláště pro tento účel zhotovené desky z mramorových odlitků nebo ze dřeva potaženého bílou porcelánovitou vrstvou. Tyto malby (na hranatých mísách nebo talířích) slouží výhradně k dekoraci stěn.

Meyers Konversationslexikon, 6. Auflage, Band 12. Leipzig, 1906, s. 531.

107) Neotištěný dopis redakci *Liebhaber-Künste*, k rukám barona von Seydlitz, z 6. 1. 1896.

Uvádí Hans Präffcke v:

PRÄFFCKE, H. *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*. Hildesheim: Georg Olms, 1986, s. 121.

108) LICHTWARK, A. *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 22 – 23.

- 109) FALKENHORST, C. Die Amateurphotographie. *Gartenlaube*. 1888, s. 237.
- 110) ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*. Praha: Svojtka a Vašut, 1997, s. 100.
- 111) LICHTWARK, A. Zur Einführung. *PAN*, 1895, Jg. I, Nr. 2, s. 97.
- 112) LICHTWARK, A. *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*. Halle/Saale: Knapp, 1894, s. 5.
- 113) LICHTWARK, A. Blumenkultus. Wilde Blumen. In MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Band 2. Berlin: Bruno Cassirer, 1917, s. 81.
- 114) Neotištěný dopis Lorenzi Meyerovi, z 4. 6. 1895.
Uvádí Hans Präffcke v:
PRÄFFCKE, H. *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*. Hildesheim: Georg Olms, 1986, s. 136.
- 115) LICHTWARK, A. *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 79 – 81.
- 116) LICHTWARK, A. *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 86.
- 117) Ibidem.
- 118) LICHTWARK, A. *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 87.
- 119) LICHTWARK, A. *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 91.
- 120) LICHTWARK, A. *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 88 – 89.
- 121) LICHTWARK, A. *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 90 - 91.
- 122) LICHTWARK, A. *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 90.

123) Jako *Pfeffersäcke* (pytle s pepřem) byli posměšně označováni kupci z hanzovních měst. Výraz vznikl tím, že jmění některých z nich pocházelo ze zámožského obchodu s kořením, pro které se ve středověku souhrnně používal výraz *Pfeffer* (pepř). Jako *Pfeffersack* bývá dodnes částečně pejorativně označován bohatý, bezohledně na peníze a moc orientovaný člověk.

124) LEPPPIEN, H. R. Nachwort: Lichtwark als Erzieher. In *Kunst ins Leben: Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914*. Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 9. prosince 1986 – 1. února 1987, s. 170.

125) Této soutěže, jedné z největších a nejdůležitějších v Německé říši, se účastnilo 189 architektů a architektonických kanceláří. Všechny významné deníky – *Vossische, Kölnische, Frankfurter Zeitung, Berliner Tageblatt* – a odborné časopisy – *Deutsche Bauzeitung, Zentralblatt der Bauverwaltung, Wochenblatt für Architekten und Ingenieure* – jí věnovaly několikastránkové debaty a kritiky.

3 delší a detailní články jsou od Lichtwarka 5., 15. a 22. července.

Die Konkurrenz-Entwürfe für den Reichstagsbau I-III. *National-Zeitung*. Morgen-Ausgabe. 1882, Jahrgang 35, Nr. 308, Nr. 326, Nr. 338.

KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburger Biographien, Band 19. Hamburg: Christians, 1977, s. 34.

CULLEN, M. S. *Der Reichstag: Parlament, Denkmal, Symbol*. Berlin: be.bra Verlag 1999, s. 65 – 76.

126) LICHTWARK, A. *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*. Halle/Saale: Knapp, 1894, s. 3.

127) LICHTWARK, A. *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*. Halle/Saale: Knapp, 1894, s. 3.

128) *Katalog der Ausstellung der Amateur-Photographie im neuen Reichstagsgebäude*, Berlin: 1896, passim.

Katalog a průvodce mezinárodní výstavou amatérské fotografie v nové budově Říšského sněmu v Berlíně, září a říjen 1896.

129) JOSCHKE, CH. La Photographie, la ville et ses notables, Hamburg, 1893. *Études photographiques*, 17, novembre 2005, s. 16 - 18.

130) JOSCHKE, CH. La Photographie, la ville et ses notables, Hamburg, 1893. *Études photographiques*, 17, novembre 2005, s. 5.

131) Ibidem.

- 132) JOSCHKE, CH. *La Photographie, la ville et ses notables*, Hamburg, 1893. *Études photographiques*, 17, novembre 2005, s. 3.
- 133) Ibidem.
- 134) KAUFHOLD, E. *Photographie und Malerei im Übergang – Bildkultur in Hamburg vor der Jahrhundertwende*. In *Kunstphotographie um 1900 – Die Sammlung Ernst Juhl*. Katalog. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1989, s. 9 – 17, zde s. 14.
- 135) *Jahresausstellung des Amateur-Photographen-Vereins in der in der Kunsthalle zu Hamburg*. Hamburg: 1894, s. 6.
- 136) *Jahresausstellung des Amateur-Photographen-Vereins in der in der Kunsthalle zu Hamburg*. Hamburg: 1894, s. 17.
- 137) *Jahresausstellung der Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie in der Kunsthalle zu Hamburg*. Hamburg: 1895. Předmluva A. Lichtwark.
- 138) *Das Atelier des Photographen*. Nr. 18, Mitte September 1896, s. 16.
- 139) *Das Atelier des Photographen*. Nr. 16, Mitte August 1896, s. 6.
- 140) *Das Atelier des Photographen*. Nr. 17, Anfang September 1896, s. 16.
- 141) *The Times*, London. September 4, 1896.
- 142) *Das Atelier des Photographen*. Nr. 21, Anfang November 1896, s. 16.
- 143) JOHNSON, W. S. – RICE, M. – WILLIAMS, C. *Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti*. Praha: Sloart, 2010, s. 40 – 78.
FALKENHORST, C. *Die Amateurphotographie. Gartenlaube*. 1888, s. 237 – 239.
- 144) Literatura o fotografii je příliš obsáhlá na to, aby zde mohla být samostatně rozvedena.
K měřické fotografii: MEYER, R. (ed.) *Albrecht Maydenbauer: Baukunst in historischen Fotografien*. Leipzig: Fotokino, 1985.
K porovnání situace v Německu a v českých zemích:
TRNKOVÁ, P. *Technický obraz na malířských štaflích*. Praha: Barrister & Principal, 2008.

- 145) Malíř krajinář z Düsseldorfu, 1815 – 1910.
- 146) LICHTWARK, A. *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*. Halle/Saale: Knapp, 1894, s. 10.
- 147) LICHTWARK, A. *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*. Halle/Saale: Knapp, 1894, s. 6.
- 148) LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 2, s. 225.
- 149) LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 2, s. 226.
- 150) Jako příklad výstavy, kde byly širokému publiku předvedeny neretušované portrétní fotografie, uvádí Lichtwark výstavu roku 1898 v Kunsthalle, organizovanou Společností pro podporu amatérské fotografie:
„Na výstavu uměleckých fotografií, kterou Společnost pro podporu amatérské fotografie pořádala v Kunsthalle roku 1898, byl poprvé pozván fotograf z povolání, jenž tu vystavil sbírku neretušovaných portrétů členů Senátu. Pozornost, jakou sbírka vyvolala, a téměř jednohlasné uznání a souhlas, jakých se jí dostalo, se zdají být zárukou, že tyto snahy, navazující na působení Společnosti pro podporu amatérské fotografie, nebudou marné. Jakmile se taková díla objeví ve výkladních skříních, bude to konec doposud oblíbeného druhu portrétní fotografie.“
- LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 2, s. 228.
- 151) LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898, Band 2, s. 227 - 228.
- 152) LOWIS, K. *Eine Ästhetik der Kunstphotographie im internationalen Kontext (1891 – 1914)*. Düsseldorf: Heinrich-Heine-Universität, 2003. Inaugural Dissertation, s. 63 – 64.
- 153) LICHTWARK, A. *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*. Halle/Saale: Knapp, 1894, s. 5 – 6.
- 154) LOWIS, K. *Eine Ästhetik der Kunstphotographie im internationalen Kontext (1891 – 1914)*. Düsseldorf: Heinrich-Heine-Universität, 2003. Inaugural Dissertation, s. 64 – 65.

- 155) LICHTWARK, A. *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*. Halle/Saale: Knapp, 1894, s. 11.
- 156) LICHTWARK, A. *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*. Halle/Saale: Knapp, 1894, s. 4.
- 157) LICHTWARK, A. *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*. Halle/Saale: Knapp, 1894, s. 11.
- 158) LICHTWARK, A. *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*. Halle/Saale: Knapp, 1894, s. 10.
- 159) ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*. Praha: Svojtka a Vašut, 1997, s. 60, 93 - 107, 115.
- 160) UŽDIL, J. *Estetická výchova: úvod do studia*. Praha: SPN, 1960, s. 22 – 23.
- 161) HOSTINSKÝ, O. Dějiny umění v dětské světnici. In *Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění*, Praha: Dr. Grégl a Fr. Dattel, 1877, s. 45 – 58.
- 162) HOSTINSKÝ, O. Umění a společnost. In *O umění*. Uspořádal J. Císařovský. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 7 – 66.
- 163) HOSTINSKÝ, O. Umění a společnost. In *O umění*. Uspořádal J. Císařovský. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 7 – 66, zde s. 57.
- 164) HOSTINSKÝ, O. Umění a společnost. In *O umění*. Uspořádal J. Císařovský. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 7 – 66, zde s. 58.
- 165) HOSTINSKÝ, O. Umění a společnost. In *O umění*. Uspořádal J. Císařovský. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 7 – 66, zde s. 59.
- 166) HOSTINSKÝ, O. Umění a společnost. In *O umění*. Uspořádal J. Císařovský. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 7 – 66, zde s. 61.
- 167) HOSTINSKÝ, O. O socializaci umění. In *Studie a kritiky*. Uspořádali D. Holub, H. Hrzalová a L. Lantová. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 183 – 226, zde s. 190.
- 168) HOSTINSKÝ, O. O socializaci umění. In *Studie a kritiky*. Uspořádali D. Holub, H. Hrzalová a L. Lantová. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 183 – 226, zde s. 191.

- 169) HOSTINSKÝ, O. Umění a společnost. In *O umění*. Uspořádal J. Císařovský. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 7 – 66, zde s. 64.
- 170) HOSTINSKÝ, O. O socializaci umění. In *Studie a kritiky*. Uspořádali D. Holub, H. Hrzalová a L. Lantová. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 183 – 226, zde s. 195.
- 171) HOSTINSKÝ, O. O socializaci umění. In *Studie a kritiky*. Uspořádali D. Holub, H. Hrzalová a L. Lantová. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 183 – 226.
- 172) HOSTINSKÝ, O. O socializaci umění. In *Studie a kritiky*. Uspořádali D. Holub, H. Hrzalová a L. Lantová. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 183 – 226, zde s. 184.
- 173) HOSTINSKÝ, O. O socializaci umění. In *Studie a kritiky*. Uspořádali D. Holub, H. Hrzalová a L. Lantová. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 183 – 226, zde s. 183.
- 174) PATOČKA, J. *Ideály umělecké výchovy a půda české skutečnosti*. Praha: Dědictví Komenského, 1902.
- 175) PATOČKA, J. *Ideály umělecké výchovy a půda české skutečnosti*. Praha: Dědictví Komenského, 1902, s. 6.
- 176) PATOČKA, J. *Ideály umělecké výchovy a půda české skutečnosti*. Praha: Dědictví Komenského, 1902, s. 10.
- 177) PATOČKA, J. *Ideály umělecké výchovy a půda české skutečnosti*. Praha: Dědictví Komenského, 1902.
- 178) PATOČKA, J. *Anketa o umělecké výchově*. Pořádána a vydána Dědictvím Komenského a ZÚSJU v král. Českém, za redakce J. Patočky. Praha: Dědictví Komenského, 1902.
- 179) MASARYK, T. G. O umění a jeho vlivu na školu i ve škole. *Český učitel*, roč. 6, č. 38, 1900, s. 705 – 707.
- 180) CHLUP, O. *Pedagogika: úvod do studia*. Brno: Společnost nových škol, 1933.

181) LICHTWARK, A. *Výcvik nazírání na díla umělecká*. Úvod napsal J. Brant. Praha: Dědictví Komenského, 1915. Edice Časové otázky a rozpravy pedagogické; svazek 23.

182) LICHTWARK, A. *Výcvik nazírání na díla umělecká*. Úvod napsal J. Brant. Praha: Dědictví Komenského, 1915. Edice Časové otázky a rozpravy pedagogické; svazek 23, úvod - Brant, J. *Alfred Lichtwark a jeho metoda nazírání na díla umělecká*, s. IV.

183) „... pokud ve všechny tyto stránky lze působiti výchovou a jak tuto výchovu upravit, s určitějšími odpověďmi podle druhů uměleckých, [...] a vůbec otázky zásadní: není tato výchova vnímání uměleckých děl jen výchovou k pasivnosti, a uznáme-li jakousi aktivnost při tomto vnímání, neruší slovo výkladu, třeba by bylo hospodárněji a taktně podáváno, požítka z umění a nemáme tedy snad raději ponechati dílu samému, aby samo svým působením pozorovatele dojímalo - či je naopak žádoucí účelné vedení a chceme-li uváděti v požitek umělecký, pokud a které vědomosti máme k tomu přibírat z theorie umění i uměn jednotlivých, z dějin umění atd.”

Ibidem.

184) LICHTWARK, A. *Výcvik nazírání na díla umělecká*. Předmluvu napsal J. Brant. Praha: Dědictví Komenského, 1915. Edice Časové otázky a rozpravy pedagogické; svazek 23, úvod - Brant, J. *Alfred Lichtwark a jeho metoda nazírání na díla umělecká*, s. V.

185) LICHTWARK, A. *Výcvik nazírání na díla umělecká*. Předmluvu napsal J. Brant. Praha: Dědictví Komenského, 1915. Edice Časové otázky a rozpravy pedagogické; svazek 23, úvod - Brant, J. *Alfred Lichtwark a jeho metoda nazírání na díla umělecká*, s. VII.

186) MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72.

187) MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 53.

LICHTWARK, A. *Výcvik nazírání na díla umělecká*. Předmluvu napsal J. Brant. Praha: Dědictví Komenského, 1915. Edice Časové otázky a rozpravy pedagogické; svazek 23, úvod - Brant, J. *Alfred Lichtwark a jeho metoda nazírání na díla umělecká*, s. XVIII.

- 188) MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 53.
- LICHTWARK, A. *Výcvik nazírání na díla umělecká*. Předmluvu napsal J. Brant. Praha: Dědictví Komenského, 1915. Edice Časové otázky a rozpravy pedagogické; svazek 23, úvod - Brant, J. *Alfred Lichtwark a jeho metoda nazírání na díla umělecká*, s. XIX.
- 189) MARKALOUS, B. Alfred Lichtwark. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 17 – 24.
- 190) MARKALOUS, B. Alfred Lichtwark. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 17 – 24, zde s. 17.
- 191) MARKALOUS, B. Alfred Lichtwark. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 17 – 24, zde s. 18.
- 192) MARKALOUS, B. Alfred Lichtwark. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 17 – 24, zde s. 18 – 19.
- 193) MARKALOUS, B. Alfred Lichtwark. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 17 – 24, zde s. 19.
- 194) MARKALOUS, B. Alfred Lichtwark. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 17 – 24, zde s. 23.
- 195) MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72.
- 196) LICHTWARK, A. *Výcvik nazírání na díla umělecká*. Předmluvu napsal J. Brant. Praha: Dědictví Komenského, 1915. Edice: Časové otázky a rozpravy pedagogické; svazek 23.
- 197) MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 52 – 53.

198) MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 55.

199) William Stern rozlišuje podle genderů, chlapi pozorují spíše věci, děvčata osoby. Změny pozornosti klasifikuje věkově tímto způsobem: Zpočátku pozoruje dítě jednotlivé věci a osoby bez souvislostí, od osmi let si všímá jednání osob, od osmi až deseti let vyšetřuje prostorové, časové a příčinné vztahy, s postupujícím věkem jsou věci analyzovány podle vlastností.

MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 55.

200) „Otázka využití výtvarného umění přišla k nám z Němec ... ale buďsi ... užití však myšlenky, to je jiná. A ta musí být naše. V tom s Němci nejsme zajedno. Němec vidí obraz a hned analyzuje, filozofuje. My podle své národní povahy budeme hledati v uměleckém díle především duši. Ostatního, co duši vyjadřuje, budeme si všimati až na druhé místě.“

MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 56.

201) MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 56.

202) Při výkladu jedné romanticko-symbolické krajiny Arnolda Böcklina se Walter Geisel vyjádřil takto: „Malíř ztělesnil v tomto obraze svůj děs.“

MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 56 – 57.

GEISEL, W. *Wie ich mit meinen Jungens Kunstwerke betrachte*. Glückstadt, W. Geisel: 1904.

203) „Ale spisovatel není důsledný a první obraz, na němž ukazuje svou metodu, je Rembrandtův *‘Učenec’*. Co s dětmi z tohoto obrazu vyvozuje, zachází za příslušnou mez. Herget z nejprostších věcí činí symboly, tak z rembrandtovských světelných kontrastů v tomto případě vyvozuje, „že v bádání jsou oblasti známé a neznámé“, poněvadž jde světlo z jedné strany, oknem, „že všechny věci vycházejí z jedné“, poněvadž strop kopky učencovy je temný, plyne prý z toho, „že nejvyšší partie věd jsou neprobádány“, polotemné, tmou přerušované schody jsou prý jako vědecká hypotéza, a poněvadž se točí, značí to, že i myšlení nepostupuje přímo aj.“

MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetik a praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 57.

204) Jeřábek uvádí Karlův most a chrám Svatého Víta. Zde nepostačí prostý výklad, nýbrž pouze správný pohled, rozlišení a členění celku, vysvětlení jednotlivých budov a jejich smyslu, „že význam celého komplexu Královského hradu jest v jeho horizontálnosti, která tím více dává vystupovat chrámu svatého Víta, „velebné apoteóze celého zjevu, [...], mocně vertikálně vyčleněnému. V ideálním případě by žáci a studenti měli sami upozorňovat na zajímavé budovy a ozřejmit, proč upoutaly jejich pozornost. Zde je třiben vkus, samostatné pozorování, hbitý postřeh, koncentrace na fenomény krásna, což je „jádro estetické výchovy.“ [...] „Třeba se tázati: proč ten dům se mi líbí lépe než ten sousední, a vysvětlit to. Vůbec nutno nabádat i tu ke kritickému uvažování, k analýze jevů, která jedině vede ke správnému cenění. Pro třibení úsudku a dobrého vkusu pak Jeřábek doporučuje kromě školních výstav s porovnáním vkusných a kýčovitých příspěvků, přímou konfrontaci s každodenní nabídkou, konkrétně návštěvou velkých obchodních domů a bazarů, kde by žactvo v praxi mělo osvědčit svůj vkus, krasocit a krasochuť: pokusným výběrem, zejména zboží ozdobného“.

MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 57 – 58.

205) MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 59.

REICHHOLD, K. *Architektur und Kunsterziehung: ein Beitrag zur Frage der Kunsterziehung*. Säemann-Schriften für Erziehung und Unterricht, Heft 3. Leipzig, Berlin: Teubner: 1912.

206) MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 59.

KINZEL, K. *Die Bildende Kunst im deutschen Unterricht in der Prima*. Leipzig: Voigtländer, 1911.

207) „Budiž tu pro úplnost stručně uvedeno, že zdůrazňuje popis, který provádí žák pomocí učitele, pak posuzuje se materiál díla, techniku, již užito, dále předmět, který má známé své přírodní tvary, podoby jakožto hodnoty objektivní. Vedle těchto vnějškových faktorů je významný činitel umělecky subjektivní, který jeví se v díle jednak obsahem, který je určen svobodnou volbou, vnuknutím, jednak formou, kterou dává naturálním tvarům, pracuje prostřednictvím: hmoty,

prostoru, světla, stínu a barvy. Ze zásad, které má jeho postup, hlavně že nepřihlíží k psychogenezi dětských individualit, ani k individualitě nejlepšího, kompromisního způsobu, který nabízí nejen fakta, ale snaží se dát i něco z vlastní umělecké hodnoty díla, že musíme nutně a bezpodmínečně v daném případě přihlídnouti k individualitě díla i individualitě žákově, což velmi zdůrazňují nové a nové výsledky experimentální, infantilní estetiky.“

MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 59 – 60.

208) MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 60.

209) „... takže máme čtyři svérázné světy, jež se mají sejít, splynout porozuměním nejen nějakým vnějškovým, běžným, praktickým, nýbrž vnitřním, hlubším, snad uměleckým. To je ovšem problém nad jiné složitý a s dobrým výsledkem řešitelný snad jen, představíme-li si určitou vybranou čtveřici: jediného nadaného žáka, vhodné obrazové dílo, mimořádně schopného učitele a mocně působivé prostředí.

MARKALOUS, B. Výklady dějin výtvarně uměleckých. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 48 – 72, zde s. 61.

210) Ibidem.

211) Ibidem.

212) Ibidem.

213) MARKALOUS, B. Poznání vědecké, umělecké a praxe školská. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 105 - 127.

214) MARKALOUS, B. Poznání vědecké, umělecké a praxe školská. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 105 – 127, zde s. 111.

215) Lichtwarkova práce o uměleckém diletantismu (LICHTWARK, A. *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902) byla přeložena do češtiny Antonínem Dolenským.

LICHTWARK, A. *Vzkříšení uměleckého diletantismu*. Praha: A. Dolenský, 1908.

Markalous doporučuje tuto práci srovnat s publikací Ernsta Meumanna, zabývající se vědeckým uchopením výchovy k umění a estetické kultury.

MEUMANN, E. *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1908. s. 139.

MARKALOUS, B. Poznání vědecké, umělecké a praxe školská. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 105 – 127, zde s. 122.

216) MARKALOUS, B. Poznání vědecké, umělecké a praxe školská. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 105 – 127, zde s. 122.

217) MARKALOUS, B. Poznání vědecké, umělecké a praxe školská. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 105 – 127, zde s. 122 – 123.

218) MARKALOUS, B. Poznání vědecké, umělecké a praxe školská. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 105 – 127, zde s. 123.

219) Ibidem.

220) MARKALOUS, B. U Maxe Liebermanna. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 447 – 450, zde s. 447.

221) MARKALOUS, B. Květinářská výstava. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 32 – 33.

222) MARKALOUS, B. Makartova kytice. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 45 - 47.

223) MARKALOUS, B. Kypření půdy. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 95 - 100.

224) MARKALOUS, B. Kypření půdy. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 95 – 100, zde s. 98.

225) MARKALOUS, B. Kypření půdy. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 95 – 100, zde s. 99.

226) MARKALOUS, B. Kypření půdy. In *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989, s. 95 – 100, zde s. 96.

227) UŽDIL, J. *Estetická výchova: úvod do studia*. Praha: SPN, 1960, s. 21.

228) Lichtwarkovy myšlenky k tématu výchovy k umění se nacházejí především ve spisech, statích a přednáškách: *Deutsche der Zukunft, Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus, Wege und Ziele des Dilettantismus, Die Erziehung des Farbensinnes, Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*.

229) „Pro fyziology a psychology je vývoj rozpoznání barvy a jejího působení něco zcela samozřejmého. Je jasné, že jako každá další síla nabere skrze cvik nejen na plnosti a jemnosti, nýbrž i na obratnosti, zanedbáváním může chabnout a neblahým návykem onemocnět. V naší výchově ovšem stojí oblast barev a jejich vnímání na zcela novém poli. [...] Ve skutečnosti je naléhavou nutností, aby se Němec „naučil barvě“.

LICHTWARK, A. *Erziehung des Farbensinnes*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902, s. 14 – 15.

230) SHAW, G. B. *Man and Superman*. Westminster: A. Constable, 1903, s. 230.

231) FRANK, P. *Einstein: Sein Leben und seine Zeit*. Braunschweig: Vieweg, 1979, s. 24.

232) „V prvním školním období, by [škola] neměla přinášet nic nového, jen rozvíjet vrozené schopnosti dítěte, a nechat je zakořenit na nové půdě. Pokud se to nestane, [...], nepodaří se vychovat typus svobodného, neohroženého, bystrého člověka [...] Ve skutečnosti přináší dítě do školy mnohem víc, než se zdá zachytit učební plán v prvním školním roce. Dítě má svou vlastní řeč a je schopné se vyjadřovat tak, že pozorovatel jen žasne. [...] Po prvním školním roce [poté co započne vyučování psaní a kreslení] tyto přirozené schopnosti a instinkt mizí. [...] S příchodem tělesné výchovy, která nezná přirozené základy hry a tance, pro městské dítě [...] usínají a odumírají veškeré živé síly [...]: neboť pak každá tělesná námaha upomíná na tělesnou výchovu a vzbuzuje nudu.

Jak pak škola rozvíjí vůli? Myslím v praxi. Teorie je vždy v pořádku. [...] Zde se nejedná o teorii, nýbrž o skutečnou praxi. [...]

Do středu výchovy k uměleckým schopnostem, v užším smyslu se týkajících výtvarného umění, stavíme proto kreslení. Nechceme ho, jako bylo doposud mnohokrát pojmáno, používat jako prostředek k návyku na pořádek, čistotu a mechanickou setrvačnost, nýbrž jako ho nazírat jako způsob pojmání a vyjadřování se.

V jazykové výuce bychom chtěli umělecké výhonky, které v dětské řeči v prvních letech v domácím prostředí započaly kvést a vonět, nezломit a dále je pěstovat. [...] [předčasně zavedenými] gramatikou a kultem mechanické správnosti škola vymítla nenucenou radost ze psané řeči [...]

Těž psaný projev by měl být přirozeným a radostným vyjádřením, které je pěstěno každodenním cvičením.

Naši gymnastice [...] chybí estetický element. [...] [Cílem je zde] tělesná výchova, která nespočívá v brutální síle a nejvyšších výkonech v soutěžích, nýbrž – jmenovitě spojena též s hudbou – vychází z rozvinutí výrazu a krásy. Proto patří do jejího středu tanec. Zde Lichtwarkovi nejde o banální tanečky a ani o profesionální výuku tance, nýbrž o přirozený, volný pohyb těla.

LICHTWARK, A. Die Einheit der künstlerischen Erziehung. In LICHTWARK, A. *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 29 – 48, zde 39 – 45.

233) Ibidem.

234) LICHTWARK, A. Der Deutsche der Zukunft. In *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 1 – 25, zde s. 6.

235) LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. 1891 – 1920. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920. 20 Bände, Band 11, 1904, s. 23.

236) LICHTWARK, A. Die Einheit der künstlerischen Erziehung. In *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 29 - 48, zde s. 45.

237) LICHTWARK, A. Die Einheit der künstlerischen Erziehung. In *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 29 - 48, zde s. 46.

238) LICHTWARK, A. Der Deutsche der Zukunft. In *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 1 – 25, zde s. 16.

239) *„V tom co jste Vy řekli o militarismu, je mnohé správné. Avšak já myslím, že máme před sebou ještě jednu sílu, které musíme zcela nechat svobodné pole, pokud chceme vybudovat národní vzdělání. Navštívil jsem jednoho ze svých přátel na venkově a večer jsem s ním musel zajít na bál poddůstojníků [...] Co jsem tam viděl, mě velmi překvapilo. Poddůstojníci, před pár lety řemeslníci nebo sedláci, se neodlišovali od svých nadřízených en chic ani v bezpříkladné jistotě vůči nim. A všichni se chovali jako cavaliere. Možná, že se stane důstojník v naší kultuře tím, co byl dvořan ve francouzské a gentleman v anglické kultuře.*

Nezveřejněný dopis A. Lichtwarka C. A. Mönckebergovi z 19.1.1895.

Uvádí Hans Præffcke v:

PRÄFFCKE, H. *Der Kunstbegriff Aldred Lichtwarks*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1986, s. 280.

240) LICHTWARK, A. Der Deutsche der Zukunft. In *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 1 – 25, zde s. 21.

241) LICHTWARK, A. Der Deutsche der Zukunft. In *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 1 – 25, zde s. 11.

242) LICHTWARK, A. Der Deutsche der Zukunft. In *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 1 – 25, zde s. 4.

243) Tato práce čerpá z následujícího vydání:
LICHTWARK, A. *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*. Berlin: Bruno Cassirer, 1914.

244) „Ke svému vědění se musí dítě samo dopracovat, prožít svůj poznatek, jen poté může plodně působit v něm i mimo něj.“

LICHTWARK, A. *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*. Předmluva k prvnímu vydání.

Uvádí Hans Präffcke v:

PRÄFFCKE, H. *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1986, s. 287.

245) LICHTWARK, A. *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*. Berlin: Bruno Cassirer, 1914, s. 27.

246) „Frázím a zevšeobecňování nemůže být přísněji zabráněno. Pozorování a stále znovu elementární pozorování musí být obsahem každého náhledu na umělecké dílo. [...] nesmí se zapomínat na to, že se zde pro dítě nejedná o pojem, podstatu a historii umění, nýbrž výhradně o jednotlivé dílo [...] Sdělovat názory a náhledy na umění je téměř hříchem, zcela lhostejné zda se jedná o díla starších nebo takzvaných moderních směrů.“

LICHTWARK, A. *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*. Berlin: Bruno Cassirer, 1914, s. 25.

247) „... škola by neměla nasytit, nýbrž vyvolávat hlad. / V praxi příkládám velkou hodnotu historickému pozorování. Ovšem dějiny nesmí být sdělovány, nýbrž odhalovány [...] a pokusit se očima dobrat se až kam to jde [...] právě v naší době, kdy převládá zvyk zprvu se poučit skrze obstarané čtivo, je to důležité. Němec spíše čte, než aby viděl. To je jistý druh lenosti [...] Nerad bych však vzbudil podezření, že podceňuji vědění, a sám bych byl rád, kdybych se mohl více naučit.“

Auřak pozoroval jsem již tolik lidí, před jejichř znalostmi jsem se musel sklonit a před jejichř existencí jsem se konečně ptal: proč? Vše totiž stojí v knihách a z nich oni mají své znalosti. Vlastně jim vůbec nepatří. Oni je vlastní jako lakomec svůj poklad. V podstatě to však neposlouží ani jim, ani jiným a nemá to řádnou kvalitu. Auřak na kvalitě záleží i vědění.“

Nezveřejněný dopis A. Lichtwarka Dr. Alfredu Rauschovi z 26. 10. 1897.

Uvádí Hans Präffcke v:

PRÄFFCKE, H. *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1986, s. 289.

248) Nezveřejněný dopis Dr. J. Stryzowskému z 13. 1. 1898.

Uvádí Hans Präffcke v:

PRÄFFCKE, H. *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1986, s. 292.

249) Ibidem.

250) LURZ, M. *Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie*. Worms: Werner, 1981, s. 159.

251) Jako příklad zde poslouží Lichtwarkovo nasazení pro obrazy Philippa Otto Rungeho (zmíněno již v II. kapitole, podkap. 4, 5.2 a 7.7). Lichtwark ho nazývá „*spoluzakladatelem naturalistického stylu arabesky*“ v polovině devatenáctého století, který natolik rozpoznal účinky světla, průhledů a stínů, aby se zařadil do malby v moderním duchu. Rungeho obrazy byly brzy doplněny do sbírky muzea pod názvem *Sammlung Hamburger Meister des 19. Jahrhunderts (Sbírka hamburských mistrů 19. století)*. O tomto nově odhaleném malíři, preferujícím ve svých kompozicích florální pozadí, píše Lichtwark: „... *především upřednostňování květin a zahradního umění se vztahuje k Rungemu. Právě on je oslavován jako první německý umělec, který revoltoval proti celé tradici eklektiků bývalé epochy a vědomě se věnoval bezstarostnému studiu přírody.*“

LICHTWARK, A. *Hermann Kaufmann und die Kunst in Hamburg von 1800 – 1850*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1993, s. 31 – 42.

252) Gustav Pauli byl v letech 1914 – 1933 přímým nástupce A. Lichtwarka ve funkci ředitele hamburské Kunsthalle. Mnohé z Lichtwarkovy sympatie k Paulimu se nachází v korespondenci

LICHTWARK, A. *Briefe an Gustav Pauli*, Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1946.

PAULI, G. *Die Kunsthalle zu Hamburg, 1914-1924: Bericht über die letzten zehn Jahre der Verwaltung*. Hamburg: Trautmann, 1925.

Carl Georg Heise byl v poválečném období, v letech 1946 – 1956 ředitelem hamburské Kunsthalle. I on pokládal Lichtwarka za svůj velký vzor.
HEISE, C. G. Das Erbe Lichtwarks. Betrachtungen zur Eröffnung des Neubaus der Hamburger Kunsthalle In *Kunstchronik*, 1919.

253) LICHTWARK, A. *Briefe an Wolf Mannhardt: zu Lichtwarks hundertstem Geburtstag am 14. November 1952*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1952. Einführung von Carl Schellenberg, s. 39.

254) LICHTWARK, A. Museen als Bildungsstätten. In *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 91.

255) Směrnice *Mezinárodní rady muzeí* z roku 2003 udává osnovy k funkci muzeí následujícím způsobem:

„a; *museum is non-profit making, permanent institution in the service of the society an of its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, the tangible and intangible evidence of people and their environment.*“

„a; *Muzeum je nezisková, permanentní instituce, sloužící společnosti a jejímu rozvoji, otevřená veřejnosti, která za účelem studia, vzdělávání a zábavy získává, uchovává, zkoumá, komunikuje a vystavuje hmatatelná a nehmataelná svědectví o lidech a jejich prostředí.*“

Uvedeno v:

ICOM Ethische Richtlinien für Museen: deutsche Übersetzung der ICOM-Nationalkomitees von Deutschland, Österreich und der Schweiz. Berlin, Wien, Zürich: 2003, Anhang 2.1, s. 18.

International Council of Museums [online]. [cit. 2010-06-27].

<<http://www.icom.museum/>>.

256) LICHTWARK, A. *Übungen in den Betrachtung von Kunstwerken*. Berlin: Bruno Cassirer 1914, s. 28 – 47.

257) SPIEKERNAGEL, E. - WALBE, B. (ed.) *Lernort contra Museumstempel*. Gießen: Anabas-Verlag, 1976.

258) OSTEN, G. v. d. *Museum für eine Gesellschaft von Morgen*. Köln: Wienand, 1971, s. 27 – 45.

Pro srovnání je možné vývoj muzejních institucí v USA ilustrovat na příkladu *Smithsonian Institution* ve Washingtonu, D.C.

Smithsonian [online]. [cit. 2010-06-27].

<<http://www.si.edu/>>.

- 259) OSTEN, G. v.d. *Museum für eine Gesellschaft von Morgen*. Köln: Wienand, 1971, s. 47.
- 260) Zde se jedná o přednášku G. Weiß na zasedání odborníků pod názvem *Bildungspartner NRW – Museum und Schule (Vzdělávací partner NRW - muzeum a škola)* v Oberhausen, dne 17. 9. 2008.
WEIß, G. *Warum ins Museum? – Chancen und Möglichkeiten der Museen als außerschulische Lernorte* [online]. [cit. 2010-06-27].
<http://www.medienberatung.schulministerium.nrw.de/dokumentationen/2008/weiss_vortrag_090103.pdf>.
- 261) K tomuto tématu se kompetentně vyjadřuje publikace
COMMANDEUR, B. - DENNERT, D. (ed.) *Event zieht – Inhalt bindet: Besucherorientierung auf neuen Wegen*. Bielefeld: Transcript, 2004.
- 262) EISSENHAUER, M. Strukturkrise als Chance zur kritischen Revision: ein Grundsatzreferat zur Zukunft der Museen. *Museumskunde: Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen*, Nr. 70, 2005, s. 23.
- 263) PARMENTIER, M. Der Bildungswert der Dinge, Die Chancen des Museums. *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, Nr. 4, 2001, s. 39 - 50.
- 264) Parmentier tento fenomén vysvětluje na příkladu meče, nezbytného nástroje, který se stává v ruce válečníka jediným možným řešením konfliktů. Po smrti válečníka, který padl jako „hrdina“, může právě tento předmět figurovat jako sakrální objekt, napojený na různorodé ceremoniály, až se konečně přesune do muzea. Zde se mění sémantika ku prospěchu muzejních sbírek.
PARMENTIER, M. Der Bildungswert der Dinge, Die Chancen des Museums. *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, Nr. 4, 2001, s. 42.
- 265) WAGNER, E. Musentempel - Lernort - Eventraum - Erlebnispark. In KUNZ-OTT, H. (ed.) *Museum und Schule - Wege zu einer erfolgreichen Partnerschaft*. Berlin, München: Dt. Kunstverlag, 2005, s. 11 – 12, zde s. 11.
- 266) LICHTWARK, A. Museen als Bildungsstätten. In *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 103.
- 267) LICHTWARK, A. Museen als Bildungsstätten. In *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905, s. 97.

268) Tuto skutečnost lze ilustrovat na příkladu množení se problémů při koncipování *Jahrhundertausstellung* (Stoleté výstavy) v Berlíně roku 1906 (zmíněna v I. kapitole, podkap. 7, a v II. kapitole, podkap. 5.6).

„Tento nedostatek se zřetelně projevil například v už v přípravné fázi Stoleté výstavy, především ve zdlouhavých jednáních se spolkovými státy jako Bavorsko nebo Sasko, které s ohledem na vlastní kulturní srchovanost a z důvodu skepse vůči pruské hegemonii po léta tento projekt znesnadňovaly.“

NOBUMASA, K. *Alfred Lichtwark: Kunsterziehung als Kulturpolitik*. München: kopaed, 2008, s. 447.

269) LICHTWARK, A. *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung.

270) *The J. Paul Getty Museum, Getty Center*, Los Angeles [online]. [cit. 2011-05-17].

<<http://www.getty.edu/museum/about.html>>.

Solomon R. Guggenheim Museum, New York [online]. [cit. 2011-05-17].

<<http://www.guggenheim.org/new-york/about>>.

National Museum of China, Peking [online]. [cit. 2011-05-17].

<<http://www.chnmuseum.cn/english/tabid/469/Default.aspx>>.

Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin [online]. [cit. 2011-05-17].

<<http://www.hamburgerbahnhof.de/text.php>>.

Museum of Modern Art (MoMA), New York [online]. [cit. 2011-05-17].

<<http://www.moma.org/about/index>>.

Centre Pompidou, Paris [online]. [cit. 2011-05-17].

<<http://www.centrepompidou.fr/>>.

Museo Nacional del Prado, Madrid [online]. [cit. 2011-05-17].

<<http://www.museodelprado.es>>.

Tate Modern, London [online]. [cit. 2011-05-17].

<<http://www.tate.org.uk/modern/>>.



Wishawake

Soupis díla Alfreda Lichtwarka

chronologicky podle data prvního vydání, vyjma příspěvků do periodik

• **1882 – 1914 – s využitím KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Christians, 1977. Hamburger Bibliographien, Band 19.**

• **1915 do současnosti - výběr, do r. 1977 s využitím:**

KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Christians, 1977. Hamburger Bibliographien, Band 19.

Knížní publikace a stati ve sbornících

Die Kleinmeister als Ornamentisten. Berlin: W. Büxenstein, 1885. Disertační práce Univerzita Lipsko.

Das Modelbuch des Peter Quentel. In *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe zum 4. Mai 1885 für Anton Springer*. Leipzig: Seemann, 1885, s. 143 – 150.

(co-ed.) *Schongauer, Dürer und Rembrandt: Stiche und Radierungen*. Berlin: Grote, 1885 – 1886. V heliografických reprodukcích podle originálů Königl. Kupferstichkabinetu v Berlíně. S doprovodným textem J. Janitsche a A. Lichtwarka.

(ed.) *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1895 – 1912. 18 Bände.

Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle. Die Aufgaben der Kunsthalle. Die Kunst in der Schule. Hamburg: Meißner, 1887.

Der Ornamentstich der Frührenaissance nach seinem sachlichen Inhalt. Berlin: Weidmann, 1888.

(ed.) *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg. 1886/1887 - 1913. (Für die Commission für die Verwaltung der Kunsthalle erstattet von Alfred Lichtwark)*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1888 - 1914.

Die Ausstattung des Hamburger Rathhauses. Hamburg: 1889. Vytištěno jako manuskript a předáno senátu.

Kunsthalle zu Hamburg: Zur Wieder-Eröffnung am 23. Dezember 1890. (Führer durch die Geschenke und Erwerbungen 1889-1890, besonders die Sammlung

älterem hamburgischem Meister und die Sammlung hamburgischer Landschaften). München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1890.

Denkschrift über die innere Ausstattung des Hamburger Rathhauses. Hamburg: Meißner, 1891.

Menzels Kinderalbum. Hamburg: 1892. Pro členy hamburských uměleckých spolků.

Das Paradies: Zeichnung von Paul Düyffcke. In *Hamburger Weihnachtsbuch*. Hamburg: Meißner, 1892, s. 113 – 117.

Denkschrift zum Budget der Kunsthalle für 1894. Hamburg: 1893.

Herrmann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 - 1850. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1893.

Die Bedeutung der Amateur-Photographie. Halle/Saale: Knapp, 1894.

Makartbouquet und Blumenstrauß. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1894.

Wege und Ziele des Dilettantismus. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1894.

Jahresausstellung des Amateur-Photographen-Vereins in der Kunsthalle zu Hamburg. Hamburg: Verl.-Anst. u. Druckerei A.-G.: 1894. Předmluva A. Lichtwark.

Bericht des Directors der Kunsthalle über die Rathhausdecoration am 19. Juni 1895. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1895. Vytištěno jako manuskript pro členy senátu.

(ed.) *Hamburgische Liebhaberbibliothek*. Hamburg: 1895 ff. Tištěno jako manuskript. Vydáváno A. Lichtwarkem, na objednávku Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde.

Jahresausstellung der Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie in der Kunsthalle zu Hamburg. Hamburg: Grefe und Tiedemann, 1895. Předmluva A. Lichtwark.

(ed.) *Runge, Philipp Otto: Pflanzenstudien mit Scheere und Papier*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1895. Vytištěno jako manuskript. Hamburgische Liebhaberbibliothek, Band 1.

(co-ed.) *Katalog der Jahres-Ausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1903. V letech 1896, 1897, 1902, 1903 úvod A. Lichtwark.

Studien. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 - 1897. 2 Bände. Vytištěno jako manuskript. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Hauptpastor Dr. Adolf Glitza. In *Gedaechtnisausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde: Katalog der deutschen und holländischen Meister der Sammlung Glitza*. Hamburg: Kunsthalle zu Hamburg, 1896, s. 1 – 5.

Menzel's Entwicklung. In *Menzel-Ausstellung*. Hamburg: 1896, s. 5 – 14. Výstava pořádána Kunstvereinem a Kunsthalle.

Menzel-Ausstellung. Hamburg: [Lütcke & Wulff], 1896. Výstava pořádána Kunstvereinem a Kunsthalle. Předmluva A. Lichtwark.

Ruths-Ausstellung. Hamburg: Grefe & Tiedemann, 1896. Výstava pořádána Kunstvereinem v Kunsthalle. Předmluva A. Lichtwark.

Blumenkultus. Wilde Blumen. Dresden: Kühtmann, 1897.

Hamburg. Niedersachsen. Dresden: Kühtmann, 1897.

(ed.) *Holbein, Hans: Bilder des Todes*. Hamburg: [Commeter], 1897. Reprodukováno podle zkušebních tisků a lyonského vydání z roku 1547 v Kunsthalle Hamburg. Hamburgischer Liebhaberbibliothek.

Die Sammlung von Bildern aus Hamburg, begründet 1889. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897. Kunsthalle zu Hamburg.

Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897. Vytištěno jako manuskript. Podle pokusů se školní třídou, vydáno sdružením Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung (Sdružení učitelů pro péči o umělecké vzdělání).

Verzeichniss der Gemälde neuerer Meister: Geschichte und Organisation der Kunsthalle. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897. Kunsthalle zu Hamburg.

Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. Dresden: Kühtmann, 1897.

Die Wiedererweckung der Medaille. Dresden: Kühtmann, 1897.

Katalog der III. Jahres-Ausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, 1897. Hamburg: 1897. Předmluva A. Lichtwark.

Das Bildnis in Hamburg. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898. 2 Bände. Vytištěno jako manuskript. Kunstverein zu Hamburg.

Deutsche Königsstädte: Berlin - Potsdam - Dresden - München - Stuttgart. Dresden: Kühnemann, 1898.

Hamburgische Kunst. Hamburg: 1898. Vytištěno jako manuskript. Vydáno Kunstvereinem, podle přednášky o jarní výstavě roku 1898.

Engelbert Peiffer. In *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1897.* Hamburg, Hamburger Kunsthalle: 1898. Nekrolog. S. 7 - 12.

Glitza-Blätter. In *Katalog der IV. Jahres-Ausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, 1898.* Hamburg: 1898, s. 15 - 18.

Hamburgische Liebhaberbibliothek. In *Katalog der IV. Jahres-Ausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, 1898.* Hamburg: 1898, s. 21 - 24.

Hausweberei. In *Katalog der IV. Jahres-Ausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, 1898.* Hamburg: 1898, s. 25 - 29.

Privatdrucke. In *Katalog der IV. Jahres-Ausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, 1898.* Hamburg: 1898, s. 9 - 14.

Publikationen hamburgischer, mit der Kunsthalle in Verbindung stehender Gesellschaften und Vereine. In *Katalog der IV. Jahres-Ausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, 1898.* Hamburg: 1898, s. 19 - 20.

Vom Urtheilen. In *Ausstellung von Werken Arnold Böcklin's, veranst. zur Feier seines 70. Geburtstages, Februar 1898.* Hamburg: Grefe & Tiedemann, 1898. Kunsthalle u. Kunstverein zu Hamburg. S. I - XII.

(ed.) *Dürer, Albrecht: Das Leben der Jungfrau Maria.* Hamburg: [Commeter], 1898. Podle zkušebních tisků v Kupferstichkabinetu hamburské Kunsthalle. Úvod A. Lichtwark.

Julius Oldach. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1899. Vytištěno jako manuskript. Hamburgische Künstler.

Matthias Scheits als Schilderer des Hamburger Lebens. 1650 bis 1700. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1899. Hamburgische Künstler.

Meister Francke. 1424. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1899. Vytiskeno jako manuskript. Hamburgische Künstler.

Palastfenster und Flügelthür. Berlin: Cassirer, 1899.

Die Seele und das Kunstwerk: Böcklinstudien. Berlin: Cassirer, 1899.

Buntpapiere. In *Katalog der V. Jahres-Ausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, 1899.* Hamburg: 1899, s. 15 - 18.

Westenholzblätter. In *Katalog der V. Jahres-Ausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, 1899.* Hamburg: 1899, s. 9 - 14.

Deutsche Kunst. In *Weltausstellung in Paris 1900.* Berlin: 1900. Oficiální katalog výstavy Německé říše. S. 122 - 128.

Kunstgeschichte und Kunstanschauung. In *Verhandlungen der 45. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Bremen vom 26. bis 29. September 1899.* Leipzig: Teubner, 1900, s. 69 - 73.

Kollektiv-Ausstellung des Hamburgischen Künstlerklubs. Hamburg: 1900. Commetersche Kunsthandlung (Wilhelm Suhr). Oktober - November 1900. Úvod A. Lichtwark.

Otto Speckters Katzenbuch. Hamburg: Janssen, 1900. S básněmi Gustava Falkeho. Předmluva A. Lichtwark.

Die Erziehung des Farbensinnes. Berlin: Cassirer, 1901.

Meister Bertram. In *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1900.* Hamburg: 1901, s. 9 - 13.

Die Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. In *Versuche und Ergebnisse der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg.* Hamburg: Janssen, 1901, s. 21 - 24.

Versuche und Ergebnisse der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg. Hamburg: Janssen, 1901. Předmluva A. Lichtwark.

Aus der Praxis. Berlin: Bruno Cassirer, 1902. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung.

Drei Programme. Berlin: Bruno Cassirer, 1902. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung.

Menzels Aufbahrung auf dem Gensdarmenmarkt 1848 und Friedrich der Große in Lissa "Bonsoir Messieurs". Hamburg: Lütcke & Wulff, 1902.

Die Anleitung zum Genuß der Kunstwerke. In *Kunsterziehung: Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901.* Leipzig: Voigtländer, 1902, s. 183 - 188.

Der Deutsche der Zukunft. In *Kunsterziehung: Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901.* Leipzig: Voigtländer, 1902, s. 39 - 57.

(co-ed.) LICHTWARK, A. – PUDOR, H. (ed.) *Dokumente des modernen Kunstgewerbes.* Leipzig: Pudor, 1902 - 1907.

Festrede: Meister Bertram von Minden, der Vorgänger Meister Francke's in Hamburg. In *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum,* 1902, s. 45 - 54.

Justus Brinckmann. In *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, dargest. zur Feier des 25jährigen Bestehens.* Hamburg: 1902, s. 1 - 67.

Der Wandschmuck. *Kunsterziehung: Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901.* Leipzig: Voigtländer, 1902, s. 108 - 109.

Einleitung. In *Katalog der VIII. Jahres-Ausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, 1903.* Hamburg: 1903, s. 5 - 11.

Hamburgische Künstler. In *Katalog der Graphischen Ausstellung 1903/04.* Hamburg: Lütcke & Wulff, 1903, s. 3 - 18.

Karl Frenzel als Erzieher. In *Freundesgaben für Karl Frenzel zu seinem goldenen Doktorjubiläum am 19. Februar 1903.* Berlin: 1903. Vytištěno jako manuskript ve 150 exemplářích. S. 39 - 40.

(co-ed.) LICHTWARK, A. – PUDOR, H. (ed.) Kunsthandwerk. In *Ill. Wochenschrift für Kunst im Handwerk und Industrie*. Berlin: Pudor, 1903. 4 Hefte.

[Vom Sammeln]. In *Katalog der Graphischen Ausstellung 1903/04*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1903, s. 5.

Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen hamburgischer Künstler von 1412 bis um 1880. Hamburg, den 2. Juni 1904. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1904.

Bildniskunst: Einführung in die neuen Erwerbungen des Jahres 1904. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1904. Kunsthalle zu Hamburg.

Eine Sommerfahrt auf der Yacht Hamburg. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1904. Vytištěno jako manuskript. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Ausstellung der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde. In *Führer durch die Ausstellung für künstlerischen Dilettantismus im Festsale des Rathauses, Januar 1904*. Wiesbaden: 1904. Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst. S. 1 - 9.

Deutsche Kunst. In *Weltausstellung in St. Louis 1904*. Berlin: Stilke, 1904. Katalog výstavy Německé říše. S. 151 - 158.

Die Einheit der künstlerischen Erziehung. In *Kunsterziehung: Ergebnisse und Anregungen des 2. Kunsterziehungstages in Weimar am 9., 10., 11. Oktober 1903*. Leipzig: Voigtländer, 1904, s. 234 - 249.

Museum buildings. In *Communication to the trustees*. Boston: 1904. Museum of Fine Arts, Boston. S. 76 - 86.

Der Deutsche der Zukunft. Berlin: Bruno Cassirer, 1905. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung.

Meister Bertram, tätig in Hamburg 1367 - 1415. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1905. Vytištěno jako manuskript. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Zur Einführung der Werke Meister Bertrams - tätig in Hamburg 1367 - 1415. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1905. Výstava k roku 1888 založené sbírce k historii malířství v Hamburku ve 14. - 18. století.

(ed.) LORENZ-MEYER, E. L. – JANDA, E. *Breitfenster und Hecke*. Hamburg: Commeter, 1906. Vytiskeno jako rukopis. Obrazová publikace o starých hamburských domech a zahradách. Úvod A. Lichtwark.

Verzeichnis der Geschenke und Erwerbungen des Jahres 1906. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1906.

Meister Franckes Einfluß. In *Studien aus Kunst und Geschichte: Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden u. Verehrern*. Freiburg i. Br.: Herder, 1906, s. 125 - 128.

Musik und Gymnastik. In *Kunsterziehung: Ergebnisse und Anregungen des 3. Kunsterziehungstages in Hamburg am 13., 14., 15. Oktober 1905*. Leipzig: Voigtländer, 1906, s. 25 - 29.

Die Vorarbeit. In *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 - 1875 in der Königlichen Nationalgalerie, Berlin 1906*. München: Bruckmann, 1906, s. VII - VIII.

(co-autor) ERBE, A. – LICHTWARK, A. *Bericht über die Reise zum Studium von Museen in Deutschland, England, Paris, Brüssel, Antwerpen*. Hamburg: 1907.

Übersicht der zurzeit ausgestellten Gemälde und Bildwerke. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1907. Kunsthalle zu Hamburg.

Zehn Jahre [Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie in Hamburg]. In SANNE, L. - SCHRÖDER, E. *Dilettantismus und Amateur-Photographie: eine Sammlung von Aufsätzen, Studien und Skizzen*. Hamburg: 1907, s. 19 - 20.

MATTHIES-MASUREN, F. *Künstlerische Photographie: Entwicklung und Einfluß in Deutschland*. Berlin: Marquardt, 1907. Předmluva a úvod A. Lichtwark.

Der Städtebau. Hamburg: 1908. Vyobrazení k přednáškám. Kunsthalle zu Hamburg.

Die Entwicklung der deutschen Kunstmuseen. In *Deutsche Kunsterziehung*. Leipzig: Teubner, 1908. Na objednávku německého zemského výboru pro 3. interní kongres k podpoře výuky kreslení a umělecké výuky. S. 54 - 62.

Park- und Gartenstudien. Berlin: Bruno Cassirer, 1909. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung.

Der Student und die Kunst. In *Zur Einführung in das akademische Leben (an der Universität Kiel)*. Kiel: 1909. Vydáno Presidiem Kielské svobodné studentské společnosti. S. 11 – 13.

VOSS, H. (ed.) *August Kalkmanns nachgelassenes Werk*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1909. Vytištěno jako manuskript. Předmluva A. Lichtwark.

Katalog der neueren Meister. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910. Předmluva A. Lichtwark.

[Über Ausstellungsgebäude] In *Unser Hamburg*. Hamburg: Bendschneider, 1911. Vydal spolek Journalisten- und Schriftstellerverein für Hamburg, Altona und Umgebung (Spolek žurnalistů a spisovatelů pro Hamburk, Altonu a okolí) . S. 65 - 67.

Führer durch die Ausstellung der Geschenke und Erwerbungen 1912. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912. Kunsthalle zu Hamburg.

(co-autor) LICHTWARK, A. – RATHENAU, W. *Der rheinische Bismarck*. Berlin: Fischer, 1912.

Aphorismus. In *Literarische Festgabe zum 19. Juni 1913. Literarischer Stammtisch „Neues Reich“ Hamburg*. Hamburg: 1913, s. 3.

Hamburger Bildnisse. Hamburg: Meissner, 1913. Doprovodný text R. J. Mayer, předmluva A. Lichtwark.

Straße beim Teilfeld. In *Osterbuch 1914*. Hamburg: 1914. Vydáno sdružením Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung (Sdružení učitelů pro péči o umělecké vzdělání). S. 3 – 8.

Vybraná Lichtwarkova díla vydaná posthum

MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: Eine Auswahl seiner Schriften*. Berlin: Bruno Cassirer, 1917. 2 Bände. Úvod Karl Scheffler.

Hamburgische Aufsätze. Hamburg: Janssen, 1917. Hamburgische Hausbibliothek. Předmluva Gustav Schiefler.

Das Bild des Deutschen. Berlin, Langensalza, Leipzig: Beltz, [1930]. Úvod Julius Gebhard.

Karl Blechen. In *National-Galerie. Karl Blechen: Leben, Würdigungen, Werk*. Berlin: Dt. Verein f. Kunstwiss., 1940, s. 80 – 82.

Die drei Entwicklungsphasen des deutschen Städtebaus: 1911. In SCHUMACHER, F. (ed.) *Lesebuch für Baumeister*. Berlin: Henssel, 1941, s. 365 – 372.

Lichtwark, der Wiedererwecker: Alfred Lichtwark 1893 über Runge. In PRIVAT, K. *Philipp Otto Runge: Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten*. Berlin: Propyläen-Verlag, 1942, s. 372 – 375.

Stati v seriálových publikacích, vyjma příspěvků do periodik (novin, časopisů)

Die indische Ausstellung in Berlin. In *Preußische Jahrbücher*. Band 49. Berlin: Reimer, 1882, s. 376 – 391.

Das Ornament der Kleinmeister. In *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen*. Band 5. Berlin: Grote, 1884, s. 78 – 87.

Promemoria des Directors der Kunsthalle betreffend den Ankauf der Sammlung Wesselhoeft. In *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1888*. Hamburg: 1889, s. 6 – 18.

Die Begründung der Sculpturensammlung. In *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1891*. Hamburg: 1892, s. 3 – 14. 1. část.

Die Begründung der Sculpturensammlung. In *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1892*. Hamburg: 1893, s. 25 – 29. 2.část.

Die Ausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 9 – 10.

Die Bildnissmalerei. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896. Podle přednášky u příležitosti výstavy amatérských fotografií. S. 70 – 73.

Blumenvasen. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 17 - 18.

Die Buchausstattung. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 21 – 23.

Die Bucheinbände. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 24 – 26.

Das Bücherzeichen. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 28 – 30.

Dilettantismus und Volkskunst. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 53 – 55.

Die erste Publikation. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 68 – 69.

Gemäldegalerien im Privatbesitz. In *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1895*. Hamburg: 1896, s. 31 – 37.

Die große Kunstaussstellung des Kunstvereins. In *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1895*. Hamburg: 1896, s. 41 – 55.

Die Hamburgische Liebhaberbibliothek. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 19 – 20.

Das Lesezeichen. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 27.

Selbsterziehung. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 50 - 52.

Wilde Blumen. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 2. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896, s. 11 - 16.

Die Hamburgische Liebhaberbibliothek. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 3. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 39 - 42.

Haus und Heimath I. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 3. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 47 - 68.

Liebhaberbuchbinder. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 3. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 43 - 44.

Liebhaberholzschnitt. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 3. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 45 - 46.

National Tendencies in amateur photography. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 3. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897, s. 69 - 75.

Eine Hamburgische Gesellschaft zur Förderung der Blumenpflege. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 4. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1898, s. 38 - 45.

Haus und Heimath II. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 4. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1898. Nach einem Vortrag im Grundeignethümersverein. S. 49 - 82.

Realistische Architektur. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 4. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1898, s. 16 - 25.

Die Seele und das Kunstwerk: ein Nachwort zu Arnold Boecklin's siebenzigstem Geburtstag. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 4. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1898. Podle přednášky v Literární společnosti. S. 1 - 8.

Der wilde Garten. *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 4. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1898, s. 46 - 47.

Anstrich. *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 5. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1899, s. 72 - 74.

Christus der Schmerzensmann von Meister Francke, Hamburg 1424. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 5. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1899. Rozprava s vyšší třídou školy Paulsenstift. S. 80 - 88.

Haustüren. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 5. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1899, s. 75 - 77.

Patengeschenke. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 5. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1899, s. 70 - 71.

Publikationen der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 5. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1899, s. 89 - 90.

Eine Überraschung. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 5. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1899, s. 78 - 79.

Die Anregungskommission. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 6. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1900, s. 80 - 82.

Haustüren. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 6. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1900, s. 55 - 60.

Hecke und Gitter. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 6. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1900, s. 61 - 65.

Das Jahrbuch. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 6. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1900, s. 75 - 77.

Justus Möser und die Kunst. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 6. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1900, s. 39 – 54.

Die neuesten Veröffentlichungen der Liebhaberbibliothek. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 6. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1900, s. 78 – 79.

Der Wiesenklees. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 6. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1900, s. 67 – 70.

Die wilde Rose. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 6. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1900, s. 71 – 74.

Adolf Oberländer. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 8. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1902, s. 73 - 81.

Hugo Groothoffs neues Bootshaus des Hamburger Ruderklubs. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 8. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1902, s 69 - 72.

Meister Bertram (Der Altarschrein in der Stadtkirche zu Grabow i./M., kein Lübecker, sondern ein Hamburger Werk). In *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1901*. Hamburg: 1902, s. 7 - 16.

Siegmund Hinrichsen, Präsident der Bürgerschaft, † in der Sitzung am 22. Oktober 1902. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 8. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1902, s. 83 - 90.

Ein neues Gartenbuch. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 8. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1902, s. 62 - 63.

Unsere Azaleen. *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 8. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1902, s. 65 - 67.

Aus Philipp Otto Runges Jugend. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 9. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1903, s. 89 - 95.

Innenräume und Hausrat am Anfang des 19. Jahrhunderts. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 9. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1903, s. 87 - 88.

Nachahmung. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 9. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1903, s. 97 - 98.

Alte Wohnhäuser. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 10. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1904, s. 45 - 48.

Der Eierwagen. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 10. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1904. Sbirka hamburských starožitností. S. 88 - 89.

Kunstschaffen und Kunstbesitz. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 10. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1904, s. 91 - 101.

Das Museum für hamburgische Geschichte. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 10. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1904, s. 85 - 86.

Eine neue Erwerbung der Kunsthalle. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 10. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1904. Ph. O. Runge - obraz rodičů. S. 71 - 74.

Neue Silhouetten von Ph. O. Runge. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 10. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1904, s. 79 - 84.

Ein neues deutsches Gartenbuch. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 10. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1904, s. 77 - 78.

Professor Lindes Lüneburger Heide. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 10. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1904, s. 75 - 76.

Zwei Altäre von Meister Bertram. In *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1903*. Hamburg: 1904, s. 9 - 30.

Gottfried Semper als Juror in Hamburg 1864. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 11. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1905, s. 53 - 61.

Holzschnitte von Caspar David Friedrich. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 11. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1905, s. 19 - 27.

Julius Milde als Naturforscher. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 11. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1905, s. 37 - 39.

Künstlerische Bildung auf örtlicher und volklicher Grundlage. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 11. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1905. Řeč pronesená na veřejném zasedání ke staré filologii v Hamburku r. 1905. S. 87 - 105.

Das Problem einer Galerie neuerer Meister. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 11. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1905. Řeč pronesená 1. října 1905 u příležitosti otevření výstavy akvizicí od r. 1888. S. 67 - 76.

Die Publikationen der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 11. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1905, s. 107 - 109.

Schifferhäuser in Travemünde. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 11. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1905, s. 77.

Die Hamburger auf der deutschen Jahrhundert-Ausstellung. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 12. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1906, s. 49 - 113.

Meister Bertram als Bildhauer. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 12. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1906, s. 1 - 8.

Meister Bertrams Werke in Ober- und in Seitenlicht. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 12. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1906, s. 9 - 13.

Ein neues Gartenbuch. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 12. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1906, s. 25.

Victor Emil Janssen. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 12. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1906, s. 14 - 19.

Die Familie Speckter und Hamburg. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 13. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1907. Řeč pronesená v kruhu rodiny Speckter u příležitosti výstavy r. 1907. S. 77 - 86.

Gegen Alleen, Bäume und Büsche. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 13. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1907, s. 87 - 92.

In Erinnerung an die erste Präsidentin der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde Frau Marie Zacharias geborene Langhans. 1828 - 1907. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 13. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1907. Nekrolog. Po titulní stránce.

Melhops althamburgische Bauweise. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 13. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1907, s. 93 - 96.

Neue Publikationen der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 13. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1907, s. 97 - 99.

Ein Stück Deutschland vom Kraftwagen aus. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 13. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1907, s. 1 - 64.

Das Problem des Hamburger Stadtparks. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 14. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1908, s. 3 - 39.

Ansprache an Max Klinger. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 15. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1909, s. 79 - 86.

Der junge Künstler und die Wirklichkeit. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 15. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1909. Podle proslovu v jedné umělecké společnosti. S. 43 - 73.

Komik im Städtebau. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 15. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1909, s. 78.

Die Massen zusammenhalten. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 15. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1909, s. 25 - 26.

Ein Menschenleben. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 15. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1909, s. 75.

Was der Gärtner und der Gärtnerbesitzer wissen muss. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 15. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1909, s. 1 - 14.

Eine Alsterstadt. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910, s. 35 - 44.

Binnenalster. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910, s. 17 - 19.

Die Dell, Baron Schröders Landsitz. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910, s. 96 - 102.

Deutsche Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910. Nové akvizice v Kunsthalle. S. 65 - 78.

Für Blumenliebhaber. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910, s. 63 - 64.

Eine Geschichte des Schaufensters. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910, s. 56 - 58.

Kalla und Aronsstab. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910, s. 33 - 34.

Die kulturelle Bedeutung des Schaufensters. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910. Závěrečné slovo během zasedání poroty v prostorách Detaillistenkammer. S. 45 - 51.

Neue Erwerbungen der Kunsthalle. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910. Jens Juel, Adolf Menzel, Friedrich Nerly, Julius Hintz. S. 85 - 95.

Notizen aus England. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910, s. 103 - 107.

Philipp Otto Runges Kartenspiel. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910, s. 79 - 84.

Das Schaufenster und die Entwicklung der baukunst. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910, s. 52 - 55.

Das Vorland von Harvesstehude. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910, s. 31 - 32.

Zwei neue Werke von Ph. O. Runge in unserer Galerie. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910, s. 9 - 10.

Zum 2. März 1910. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 16. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910. 25. výročí Dr. Heinricha Burcharda v Senátu. S. 9 - 10.

Allerei Unverstand. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 17. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1911, s. 95 - 97.

Erich Marcks zu seinem fünfzigsten Geburtstag, dem 17. November 1911. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 17. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1911, s. 1 - 4.

Gustav Adolf Graf von Götzen. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 17. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1911. Nekrolog. S. 62 - 66.

Die hamburgische Forschungsreise im Bismarckarchipel. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 17. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1911, s. 98.

Das Jubiläum des landschaftlichen Gartenstils. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 17. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1911, s. 67 - 73.

Rumohr und Nerly. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 17. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1911, s. 79 - 92.

Der Sammler. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 17. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1911, s. 5 - 20.

Städtebau. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 17. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1911, s. 21 - 45.

Von der Übertragung des landschaftlichen Gartenstils auf den heutigen Städtebau. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 17. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1911, s. 47 - 55.

Zu Vinnens Künstlerprotest. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 17. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1911. Určeno redakci Frankfurter Zeitung. S. 93 - 94.

Die Beleuchtung der Innenräume [der Kunsthalle]. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 53 - 62.

Die Bildnisausstellung in Leipzig. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 75 - 76.

Bürgermeister D. Dr. Burchard †. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s.1 - 4.

Gemälde und Zeichnungen von Heinrich Franz-Dreber in der Kunsthalle. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 17 - 20.

Hellabrunn. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 68 - 72.

Eine Landschaft von Siegfried Bendixen. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 63 - 67.

Lichtenbergs Gedanken über Kunst. *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 5 - 11.

Mit der „Hansa“ nach Braunschweig. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 35 - 48.

Eine neue Landschaft von Rebell. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 15 - 16.

Der Palmettenfries. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 83 - 93.

Romantik und Wirklichkeit. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 13 - 14.

Die Sammlung des Hamburger Künstlervereins. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 77 - 82.

Schilbachs Bergstraße bei Jugenheim. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 73 - 74.

Schwanenwik. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 31 - 34.

Terrassengärten in Harvestehude. In *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Band 18. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1912, s. 27 - 30.

Alfred Lichtwark publikoval v těchto periodikách:

Badische Gewerbezeitung
Berliner Tageblatt
Correspondenzblatt zum Deutschen Maler-Journal
Dekorative Kunst I
Deutsche Heimat (Berlin)
Deutsche Kolonialzeitung
Deutsche Monatsschrift für das ges. Leben der Gegenwart
Deutsches Wochenblatt (Berlin)
Festzeitung des Deutschen Bundesschießens
Die Gartenkunst
Die Gegenwart
Göttinger akademische Wochenschau
Der Hamburger
Hamburgischer Correspondent (Morgen-Ausgabe)
Hamburgische Zeitschrift für Heimatkultur
Hamburg. Zeitschrift für Heimat und Fremde
Hohe Warte
Jugendschriften-Warte
Die Kunst
Die Kunst der Photographie
Die Kunst für Alle
Das Kunstgewerbe
Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen (Straßburg)
Kunst und Künstler
Der Kunstwart
Liebhaber-Künste
Der Lotse. Hamburgische Wochenschrift für deutsche Kultur
Lübeckische Blätter
Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen
Museumskunde
National-Zeitung (Berlin)
Neudeutsche Bauzeitung
Neue deutsche Rundschau
Neue freie Presse. Morgenblatt (Wien)
Neue Hamburgische Börsenhalle
Neue Tischler-Zeitung (Hamburg)
Ord och bild (Stockholm)
Pan
The Photographic Review (London)
Photographische Rundschau

Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen
Der Säemann. Monatsschrift für päd. Reform
Die Tat
Die Umschau
Unser Anhaltland
Die Woche (Berlin)
Zeitschrift des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin
Zeitschrift für Bücherfreunde
Zeitschrift für gewerblichen Unterricht
Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik
Die Zukunft

Díla Alfreda Lichtwarka vyšlá v Čechách

Vzkříšení uměleckého diletantismu. Praha: A. Dolenský, 1908. S povolením autora přeložil a úvodem i poznámkami opatřil A. Dolenský.

Výcvik nazírání na díla umělecká. Praha: Dědictví Komenského, 1915. Edice Časové otázky a rozpravy pedagogické; svazek 23. Úvod J. Brant.

O kultu květin. Praha: Laichter, 1916. 3 sešity. Edice Umění a řemesla, kniha 12. Přeložil B. Markalous.

Lichtwarkova korespondence

výběr, s využitím KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Christians, 1977. *Hamburger Bibliographien, Band 19*.

Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. [1891 – 1913]. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920. 20 Bände. Vytištěno jako manuskript.

CASSIRER, E. (ed.) *Künstlerbriefe aus dem neunzehnten Jahrhundert*. Berlin: Cassirer, 1919. 1 dopis Maxe Liebermanna je Lichtwarkovi.

DEHMEL, R. *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902*. Berlin: S. Fischer, 1922. 5 Dehmelových dopisů Lichtwarkovi.

DEHMEL, R. *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1902 bis 1920*. Berlin: S. Fischer, 1923. 1 Dehmelův dopis je Lichtwarkovi.

PAULI, G. (ed.) *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)*. Hamburg: Georg Westermann, 1923. 2 Bände. Hamburgische Hausbibliothek.

SINGER, H. W. (ed.) *Max Klinger: Briefe aus den Jahren 1874 bis 1919*. Leipzig: Seemann, 1924. 2 Klingerovy dopisy jsou Lichtwarkovi.

SCHUCHHARDT, C. (ed.) *Robert Koldewey: heitere und ernste Briefe aus einem deutschen Archäologenleben*. [1882 - 1922]. Berlin: Grote, 1925. 3 dopisy jsou od Lichtwarka.

RATHENAU, W. *Briefe*. Dresden: Reissner, 1926. 2 Rathenauovy dopisy jsou Lichtwarkovi.

Briefe Alfred Lichtwarks an Adele Doré [1904 - 1913]. In *Hamburgisches Jahrbuch für Theater und Musik 1941*, s. 188 – 206. Z pozůstalosti Doré-Milan v „Theatersammlung der Hansestadt Hamburg“. 16 dopisů od Lichtwarka.

SCHELLENBERG, C. (ed.) *Briefe an Gustav Pauli*. [1901 – 1913]. Hamburg: Trautmann, 1946. Vydáno na objednávku Lichtwark-Stiftung.

SCHELLENBERG, C. (ed.) *Briefe an Max Liebermann*. [1889 – 1913]. Hamburg: Trautmann, 1947. Vydáno na objednávku Lichtwark-Stiftung.

SCHELLENBERG, C. (ed.) *Briefe an Wolf Mannhardt*. [1889 – 1913]. Hamburg: Trautmann, 1952. Privátní tisk z vlastnictví Hermanna F. Reemtsma. K Lichtwarkovým 100. narozeninám 14. listopadu 1952.

BODENHAUSEN-DEGENER, D. von. *Eberhard von Bodenhausen: ein Leben für Kunst und Wirtschaft*. Düsseldorf: Diederichs, 1955. 10 dopisů Bodenhausen-Degenera je Lichtwarkovi. 7 dopisů je od Lichtwarka.

SCHELLENBERG, C. (ed.) *Briefe an Leopold Graf von Kalckreuth*. [1895 – 1913]. Hamburg: Wegner, 1957.

Ein Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und Alfred Lichtwark. [1899 – 1902]. In *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1960*, s. 69 – 87. 7 Rilkeho dopisů je Lichtwarkovi. 4 dopisy od Lichtwarka.

Die Entstehung der Bildnisse des Historikers Eduard Meyer von Lovis Corinth in der Hamburger Kunsthalle. In *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1961*, s. 117 – 142. Prezentuje Alfred Hentzen na základě dopisů Alfreda Lichtwarka, Lovis Corinthy a Eduarda Meyera [1910 - 1911]. 11 Lichtwarkových dopisů Corinthovi, 4 Lichtwarkovy dopisy Meyerovi, 9 Corinthových dopisů Lichtwarkovi, 1 Meyerův dopis Lichtwarkovi.

KALCKREUTH, J. *Wesen und Werk meines Vaters: Lebensbild des Malers Graf Leopold von Kalckreuth*. Hamburg: Christians, 1967, dopisy s. 278 – 285. 3 Kalckreuthovy dopisy jsou Lichtwarkovi. 12 dopisů od Lichtwarka.

SCHELLENBERG, C. – SCHELLENBERG, M. (ed.) *Alfred Lichtwark: Briefe an seine Familie*. [1875 – 1913]. Hamburg: Christians, 1972. Vydáno na objednávku Lichtwark-Stiftung.

DIBBERN, M. (ed.) *Frankfurter Kunst und Leben um die Jahrhundertwende: aus den Briefen von Alfred Lichtwark*. Frankfurt a. M.: Weisbecker, 1974.

PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms, 2003.

Použitá literatura:

Knižní publikace

ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*. Praha: Svojtka a Vašut, 1997.

ALVARADO, J. – DAEMGEN, A. (ed.) *Künstlerfürsten: Liebermann, Lenbach, Stuck*. Berlin: Nicolai, 2009. Publikace k výstavě v Max-Liebermann-Haus v Berlíně 4. dubna – 5. června 2009.

BACK, F. *Verzeichnis der Gemälde*. Darmstadt: Großherzogl. Hessisches Landesmuseum, 1914.

BECKIERS, A. - SCHÜTZE K.-R. *Zwischen Leipziger Platz und Wilhelmstrasse*. Berlin: Frölich & Kaufmann, 1981.

BENEKE, S. *Im Blick der Moderne: die „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775 - 1875)“ in der Berliner Nationalgalerie 1906*. Berlin: Bostelmann und Siebenhaar, 1999. Disertační práce.

BERTSCH, M. - FLECKNER, U. - HOWOLDT, J. *Kosmos Runge: Der Morgen der Romantik*. München: Hirmer Verlag, 2010. Katalog k výstavě v Hamburger Kunsthalle 3. prosince 2010 - 13. března 2011 a v Hypo-Kulturstiftung München 13. května - 4. září 2011.

Berichte der Staatlichen Sammlungen. In *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst II*, 1907. Halbjahr. München: Bayer. Nationalmuseum, 1907.

Bericht über die Tätigkeit des Städtischen Kunstinstituts, 1894 - 1907. Frankfurt am Main: Städtisches Kunstinstitut, 1908.

Bericht über die Verwaltung und Vermehrung der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden. Dresden: C. C. Meinhold & Söhne, 1898.

BLAUERT, E. - HABEL, R. - NÄGELKE, H.-D. *Alfred Messel, 1853 – 1909: Visionär der Großstad*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz; München: Edition Minerva Hermann Farnung, 2009.

BOCK, H. *Das englische Haus: Einführung von Henning Bock*. Berlin: Gebr. Mann, 1999.

BODE, W. von. *Mein Leben*. Band 2. Berlin: Reckendorf, 1930.

- BOEHLICH, W. (ed.) *Der Berliner Antisemitismusstreit*. Frankfurt am Main: Insel, 1965.
- BOLLENBECK, G. *Eine Geschichte der Kulturkritik: von J. J. Rousseau bis G. Anders*. München: C. H. Beck, 2007.
- BOTT, G. (ed.) *Bildende Kunst 1850 – 1914: Dokumentation aus Zeitschriften des Jugendstils*. Berlin: Mann, 1970. 2 Bände.
- BRINCKMANN, J. *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: Bericht über die Entwicklung der Anstalt seit ihrer Eröffnung am 25. September 1877*. Hamburg: 1882.
- BRINCKMANN, J. *Hamburgerisches Museum für Kunst und Gewerbe: Führer durch die Sammlungen*. Band 1. Hamburg: 1894.
- BRINCKMANN, J. *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*. Hamburg: 1884.
- BRINCKMANN, J. *Erläuterungen zur Sammlung Minutoli*. Breslau: Korn, 1872.
- Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon*. Leipzig, F. A. Brockhaus: 1911. 5. Auflage, 2 Bände.
- BUENO, G. *Der Mythos der Kultur: Essay einer materialistischen Kulturphilosophie*. Bern: Peter Lang, 2002.
- COMMANDEUR, B. - DENNERT, D. (ed.) *Event zieht – Inhalt bindet: Besucherorientierung auf neuen Wegen*. Bielefeld: Transcript, 2004.
- CULLEN, M. S. *Der Reichstag: die Geschichte eines Monuments*. Berlin (West): Frölich und Kaufmann, 1983.
- CULLEN, M. S. *Der Reichstag: Parlament, Denkmal, Symbol*. Berlin: be.bra, 1999.
- DAEMGEN, A. – KUHL, U. *Liebermanns Gegner: die Neue Secession in Berlin und der Expressionismus*. Köln: Wienand, 2011. Publikace k výstavě v Max Liebermann Haus v Berlíně 2. dubna – 3. července a v Schloss Gottorf v Schleswig 17. července – 23. října 2011.

DERENTHAL, L. – STAHL, C. (ed.) *Mikrofotografie – Schönheit jenseits des Sichtbaren*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. Katalog ke stejnojmenné výstavě v Museum für Fotografie v Berlíně.

DEMPS, L. *Das Brandenburger Tor: ein Symbol im Wandel*. Berlin: Brandenburgerisches Verlagshaus, 2003.

DIBBERN, M. *Frankfurter Kunst und Leben um die Jahrhundertwende: aus den Briefen von Alfred Lichtwark*. Frankfurt am Main: Druckerei Johannes Weisbecker, 1974.

DIBBERN, M. *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 - 1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau*. Hamburg: 1980. Disertační práce.

DUNK, H. W. von der. *Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München: DVA, 2004. 2 Bände.

EASTON, L. McL. *Der rote Graf: Harry Graf Kessler und seine Zeit*. Stuttgart: Klett-Cota, 2005.

EBERLE, M. – ACHENBACH, S. *Max Liebermann in seiner Zeit*. München: Prestel, 1979. Výstava Nationalgalerie v Berlíně, s podporou Berliner Festspiele, Akademie der Künste v Berlíně, pod vedením Haus der Kunst v Mnichově a za spolupráce Kupferstichkabinetu v Berlíně. Nationalgalerie Berlín 6. září – 4. listopadu 1979, Haus der Kunst Mnichov 14. prosince 1979 – 17. února 1980.

EHLERS, A. Die meiste Lebensfreude kommt aus meiner Geige: Albert Einstein und die Musik. In STEINER, F. (ed.) *Albert Einstein: Genie, Visionär und Legende*. Berlin: Springer Verlag, 2005, s. 171 – 190.

ECHTE, B. - FEILCHENFELDT, W. *Kunstsalon Cassirer: die Ausstellungen 1898 - 1905*. Wädenswil: Nimbus, 2009.

Encyclopaedia Judaica. 2. Edition. New York: Macmillan, 2006.

ERBE, A. *Belichtung von Gemäldegalerien: eine Reisestudie*. Leipzig: K. W. Hiersemann, 1923.

ERBE, A. – LICHTWARK, A. *Bericht der Reise zum Studium von Museen*. Manuskript in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg: 1907.

- FEILCHENFELDT, R. E. - RAFF, T. (ed.) *Ein Fest der Künste: Paul Cassirer, der Kunsthändler als Verleger*. München: C. H. Beck, 2006. Publikace k výstavě.
- FEHLEMANN, S. (ed.) *Max Slevogt – die Berliner Jahre*. Köln: Wienand, 2005. Publikace k výstavě v Max-Liebermann-Haus v Berlíně 4. června – 4. září 2005.
- FLECK, R. *Max Liebermann: Wegbereiter der Moderne*. Köln: DuMont, 2011. Publikace k výstavě v Kunst- und Ausstellungshalle v Bonnu 21. dubna - 11. září 2011 a v Hamburger Kunsthalle 30. září 2011 - 19. února 2012.
- FLEISCHER, M. „*Kommen Sie Cohn*“ - *Fontane und die „Judenfrage“*. Berlin: Selbstverlag Michael Fleischer, 1998.
- FLITNER, W. – KUDRITZKI, G. *Die deutsche Reformpädagogik*. Düsseldorf und München: Verlag Helmut Köpper, vormals Georg Bondi, 1967. 2 Bände.
- FRANK, P. *Einstein: Sein Leben und seine Zeit*. Braunschweig: Vieweg, 1979.
- GAEDECHENS, C. F. *Historische Topographie der Freien und Hansestadt Hamburg*. Hamburg: 1880.
- GEBHARD, J. *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1947.
- GEISEL, W. *Wie ich mit meinen Jungens Kunstwerke betrachte*. Glückstadt, W. Geisel: 1904.
- GERMANESE, D. *Pan (1910 – 1915): Schriftsteller im Kontext einer Zeitschrift*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- GIESEN, S. – GÖRGEN, A. (ed.) *Ein Impressionismus für Hamburgs Bürgertum: Max Liebermann und Alfred Lichtwark*. Hamburg: Dölling und Galitz, 2002. Publikace k výstavě v Ernst-Barlach-Haus v Hamburku 9. června – 25. srpna 2002.
- GIESEN, S. – LUCKHARDT, U. (ed.) *Eugen: ein Prinz malt Schweden*. Bielefeld, Leipzig: Kerber, 2006.
- GIFFHORN, H. *Kritik der Kunstpädagogik: Chancen und Gefahren ästhetischer Erziehung*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1979.

GOETHE, J. W. Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten. In *Goethes Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Band 44. Stuttgart: Cotta, 1833.

Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts. Basel: Birkhäuser, 1976. Symposium 2. - 6. 12. 1974 na ETH Zürich.

GRAMBERG, W. Die Medaillen- und Plakettensammlung der Kunsthalle: Geschichte der Sammlung. In MEISTER, P.-W. - HEISE, C.-G. - MEYER, E. (ed.) *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Band 2. Hamburg: Hauswedell, 1952, s. 60 - 67.

GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002. Hamburger Köpfe.

HAMANN, R. – HERMAND, J. *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart: Gründerzeit*. Band 1. Frankfurt am Main: Fischer, 1977.

Hamburgisches Künstlerlexikon. Band 1: Die bildenden Künstler. Hamburg: 1854.

HANTELMANN, D. von – MEISTER, C. (ed.) *Die Ausstellung: Politik eines Rituals*. Zürich, Berlin: Diaphanes, 2010.

HOWOLDT, J. E. - MALTZAHN-REDLING, J. *Leopold von Kalckreuth: poetischer Realist*. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 2005. Publikace k výstavě v Hamburger Kunsthalle 30. září 2005 – 1. ledna 2006.

HAURY, T. *Antisemitismus von links: kommunistische Ideologie, Nationalismus und Antizionismus in der frühen DDR*. Hamburg: Hamburger Edition, 2002.

HEDINGER, B. (ed.) *Alles im Fluss: ein Panorama der Elbe*. Hamburg: Altonaer Museum für Kunst und Geschichte, 2006. Publikace k výstavě v Altonaer Museum v Hamburku 15. listopadu 2006 – 15. listopadu 2007.

HEILMANN, E. – CULLEN, M. S. *Franz von Stuck und der Reichstagsbau*. Tettenweis: Förderkreis Franz von Stuck, 1991.

HEIN, P. U. *Transformation der Kunst: Ziel und Wirkungen der deutschen Kultur- und Kunsterziehungsbewegung*. Köln, Wien: Böhlau, 1991. Habilitační práce.

HEISE, C. G. Der Wiederaufbau der Kunsthalle außen und innen. In *Neues Hamburg*. Band 9. Hamburg: Hammerich & Lesser, 1954, s. 83 – 88.

- HENZE, G. *Der Pan: Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende*. Freiburg im Breisgau: Albert-Ludwigs-Universität, Philosophische Fakultät, 1974. Disertační práce.
- HENZE, W. – MINICH, S. *Portrait einer Sammlung: im Kraftfeld von École de Paris und Gruppe 33, Paris, Basel, Bern, 1930-1960 : ein Beispiel privaten Sammelns als Quelle und Anregung für neue Sammlungen*. Wichtrach, Bern: Galerie Henze & Ketterer, 1997.
- HENTZEN, A. (ed.) Ein Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und Alfred Lichtwark. [1899 - 1902]. In *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Band 5. Hamburg: Hauswedell, 1960, s. 69 - 86.
- HENTZEN, A. (ed.) *Hamburger Kunsthalle: Meisterwerke der Gemäldegalerie*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1969.
- HOFMANN, W. – OSTERWOLD, T. (ed.) *Ein Geschmack wird untersucht: die G .C. Schwabe Stiftung. Eine Ausstellung in der Kunsthalle Hamburg*. Hamburg: Christians, 1970.
- HOSTINSKÝ, O. Dějiny umění v dětské světlici. In *Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění*, Praha: Dr. Grégl a Fr. Dattel, 1877, s. 45 – 58.
- HOSTINSKÝ, O. O socializaci umění. In *Studie a kritiky*. Uspořádali D. Holub, H. Hrzalová a L. Lantová. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 183 – 226.
- HOSTINSKÝ, O. Umění a společnost. In *O umění*. Uspořádal J. Císařovský. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 7 – 66.
- HURTTIG, M. A. *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel in Hamburg*. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 2011. Publikace k výstavě v Hamburger Kunsthalle 27. března – 26. června 2011.
- CHLUP, O. *Pedagogika: úvod do studia*. Brno: Společnost nových škol, 1933.
- ICOM *Ethische Richtlinien für Museen: deutsche Übersetzung der ICOM-Nationalkomitees von Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Berlin, Wien, Zürich: 2003, Anhang 2.1.
- ILLIES, K. *Arthur Illies – Aus Tagebuch und Werk*. Hamburg: Christians, 1981.

JAHN, J. *Das Museum der bildenden Künste in Leipzig*. Leipzig: Seemann, 1961.

Jahresausstellung des Amateur-Photographen-Vereins in der Kunsthalle zu Hamburg. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G.: 1894. Předmluva A. Lichtwark.

Jahresausstellung der Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie in der Kunsthalle zu Hamburg. Hamburg: 1895. Předmluva A. Lichtwark.

JANITSCH, J. – LICHTWARK, A. (ed.) *Schongauer, Dürer und Rembrandt: Stiche und Radierungen*. Berlin: Grote, 1885 – 1886. In heliogr. Nachbildung nach Originalen des Königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin.

JENKINS, J. *Provincial modernity: local culture and liberal politics in the fin de siècle Hamburg*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2003.

JOHNSON, W. S. – RICE, M. – WILLIAMS, C. *Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti*. Praha: Sloart, 2010.

JUSTI, L. *Im Dienste der Kunst: Sammlung verstreuter Aufsätze und Schriften*. Breslau, Korn: 1936.

JŮZL, M. *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980.

KALCKREUTH, J. *Wesen und Werk meines Vaters: Lebensbild des Malers Graf Leopold von Kalckreuth*. Hamburg: Christians, 1967.

KALDEWEI, G. *Museumspädagogik und reformpädagogische Bewegung 1900 – 1933: eine historisch-systematische Untersuchung zur Identifikation und Legitimation der Museumspädagogik*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1990. Disertační práce.

KAPLAN, M. *Geschichte des jüdischen Alltags in Deutschland vom 17. Jahrhundert bis 1945*. München: C. H. Beck, 2003.

Katalog der Ausstellung der Amateur-Photographie im neuen Reichstagsgebäude, Berlin: 1896.

KAUFHOLD, E. *Photographie und Malerei im Übergang – Bildkultur in Hamburg vor der Jahrhundertwende*. In *Kunstphotographie um 1900 – Die Sammlung Ernst Juhl*. Katalog. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1989, s. 9 – 17.

- KAY, C. H. *Art and the German bourgeoisie: Alfred Lichtwark and modern painting in Hamburg, 1886 – 1914*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Christians, 1977. Hamburger Bibliographien, Band 19.
- KEISCH, C. (ed.) *Die Alte Nationalgalerie Berlin*. München, Beck, 2005.
- KESNER L. ml. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Národní galerie, Argo, 2000.
- KESSLER, H. Das Tagebuch, Band 2: 1892 – 1897. Das Tagebuch, Band 3: 1897 – 1905. In *Das Tagebuch: 1880 – 1937*. Stuttgart. Cotta, 2004 – 2010. 9 Bände.
- KIYONAGA, N. *Alfred Lichtwark: Kunsterziehung als Kulturpolitik*. München: Kopäd, 2008.
- KLEMM, D. *Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 2004.
- KNOCHE, M. *Die Bibliothek brennt: ein Bericht aus Weimar*. Göttingen: Wallstein, 2006.
- KOSCH, W. *Biographisches Staatshandbuch*. Bern/München: 1963.
- KRATZSCH, K. *Kostbarkeiten der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar*, Leipzig: Edition Leipzig, 1993.
- KRIS, E. - KURZ, O. *Legenda o umělci: historický pokus*. Řevnice: Arbor Vitae, 2008.
- KUHRAU, S. *Der Kunstsammler im Kaiserreich*. Kiel: Verlag Ludwig, 2005.
- Kunsterziehung: Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901*. Leipzig: Voigtländer, 1902.
- Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin: Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes*. Berlin: Reichsdruckerei, 1981.
- Kunsthalle und Kunstverein zu Hamburg, Ausstellungskatalog. Feier zum 70. Geburtstag von Arnold Böcklin*. Hamburg: 1898.

Kunst ins Leben: Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914. Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 9. Dezember 1986 – 1. Februar 1987.

LAGARDE, de, P. *Über die gegenwärtige Lage des Deutschen Reiches: Ein Bericht.* Göttingen: 1920.

LANGBEHN, J. *Rembrandt als Erzieher.* Leipzig: C. L. Hirschfeld, 1980.

LAUFER, U. – OTTOMEYER, H. (ed.) *Gründerzeit 1848 – 1871: Industrie & Lebensträume zwischen Vormärz und Kaiserreich.* Dresden: Sandstein, 2008. Publikace k výstavě v Deutsches historisches Museum 25. dubna – 31. srpna 2008.

LAUTENBACH, E. *Lexikon Schiller-Zitate: aus Werk und Leben.* München: Iudicum, 2003.

LEPPIEN, H. R. - SCHNEEDE, U. M. (ed.) *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder,* Leipzig: Seemann, 1997.

LESSING, J. *Altorientalische Teppichmuster nach Bildern und Originalen des 15. und 16. Jahrhunderts.* Berlin: 1877.

LEWERENT, K. – SAINT-GEORGE, C. – SCHÄFER, I. (ed.) *Impressionismus: wie das Licht auf die Leinwand kam.* Milano: Skira, 2009. Publikace k výstavě.

LICHTWARK, A. *Aus der Praxis.* Berlin: Bruno Cassirer, 1902. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Band 5.

LICHTWARK, A. *Die Bedeutung der Amateur-Photographie.* Halle/Saale: Knapp, 1894.

LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg.* Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898. 2 Bände.

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 1891 – 1913. (Reisebriefe)* Herausgegeben von Gustav Pauli. Hamburg: Georg Westermann, 1924. 2 Bände.

Taktéž:

LICHTWARK, A. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. [1891 – 1913].* Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 – 1920. 20 Bände.

LICHTWARK, A. *Briefe an Gustav Pauli.* Herausgegeben von Carl Schellenberg.

Hamburg: Trautmann, 1946.

LICHTWARK, A. *Briefe an Leopold Graf von Kalckreuth*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Wegner, 1957.

LICHTWARK, A. *Briefe an Max Liebermann*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1947.

LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie. 1875 – 1913*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972.

LICHTWARK, A. *Briefe an Wolf Mannhardt*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Trautmann, 1952. K Lichtwarkovým 100. narozeninám 14. listopadu 1952.

LICHTWARK, A. *Der Deutsche der Zukunft*. Berlin: Bruno Cassirer, 1905.

LICHTWARK, A. *Drei Programme*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Band 4.

LICHTWARK, A. *Die Erziehung des Farbensinnes*. Berlin: Cassirer, 1902. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Band 2.

LICHTWARK, A. Geschichte und Organisation der Kunsthalle. In *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1897*. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1898, s. 13 – 21.

LICHTWARK, A. – MEYER, J. *Hamburger Bildnisse*. Hamburg: Meissner, 1913. Doprovodný text R. J. Mayer, předmluva A. Lichtwark.

LICHTWARK, A. *Hamburgische Aufsätze*. Hamburg: Janssen, 1917.

LICHTWARK, A. *Hamburgische Kunst: nach einem Vortrage über die Frühjahrausstellung von 1898*. Hamburg: Richter, 1898.

LICHTWARK, A. *Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 – 1850*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1893.

LICHTWARK, A. (ed.) *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1895 – 1912. 18 Bände.

- LICHTWARK, A. *Katalog der neueren Meister*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1910. Kunsthalle zu Hamburg. Předmluva A. Lichtwark.
- LICHTWARK, A. *Die Kleinmeister als Ornamentisten*. Berlin: W. Büxenstein, 1885.
- LICHTWARK, A. *Makartbouquet und Blumenstrauß*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1894.
- LICHTWARK, A. *Meister Bertram, tätig in Hamburg 1367 - 1415*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1905.
- LICHTWARK, A. *Der Ornamentstich der Frührenaissance nach seinem sachlichen Inhalt*. Berlin: Weidmann, 1888.
- LICHTWARK, A. *Palastfenster und Flügeltür*. Berlin: Cassirer, 1901.
- LICHTWARK, A. *Park- und Gartenstudien*. Berlin: Bruno Cassirer, 1909. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung.
- LICHTWARK, A. *Die Sammlung von Bildern aus Hamburg, begründet 1889*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897.
- LICHTWARK, A. *Die Seele und das Kunstwerk. Böcklinstudien*. Berlin: Cassirer, 1899. Die Grundlagen der künstlerischen Bildung.
- LICHTWARK, A. *Studien*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1896 - 1897. 2 Bände.
- LICHTWARK, A. *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken: nach Versuchen mit einer Schulklasse hrsg. von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897.
- Taktéž:
LICHTWARK, A. *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*, Berlin: Bruno Cassirer, 1914.
- LICHTWARK, A. *Verzeichniss der Gemälde neuerer Meister: Geschichte und Organisation der Kunsthalle*. Hamburg: Lütcke & Wulff, 1897. Kunsthalle zu Hamburg.
- LICHTWARK, A. *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. Berlin: Bruno Cassirer, 1902.
- LICHTWARK, A. *Výcvik nazírání na díla umělecká*. Praha: Dědictví Komenského, 1915. Edice Časové otázky a rozpravy pedagogické; svazek 23. Úvod J. Brant.

- LICHTWARK, A. *Vzkříšení uměleckého diletantismu*. Praha: A. Dolenský, 1908.
- LICHTWARK, A. *Wege und Ziele des Dilettantismus*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1894.
- LICHTWARK, A. *Die Wiedererweckung der Medaille*. Dresden, Kühnemann: 1897.
- LINNENKAMP, R. *Die Gründerzeit 1835 – 1918*. München: Heyne, 1976.
- LIVINGSTONE, K. – PARRY, L. (ed.) *International Arts & Crafts*. London: Victoria & Albert Museum, 2005.
- LORENZOVÁ, H. *Hra na krásný život: estetika v českých zemích mezi lety 1760 – 1860*. Praha: KLP & Ústav dějin umění AV ČR, 2005.
- LOWIS, K. *Eine Ästhetik der Kunstphotographie im internationalen Kontext (1891 – 1914)*. Düsseldorf: Heinrich-Heine-Universität, 2003. Inaugural Dissertation.
- LUCKHARDT, U. „... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen“: zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1994.
- LUCKHARDT, U. - SCHNEEDE (ed.) *Private Schätze: über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933*. Hamburg: Christians, 2001. Vydáno u příležitosti výstavy Picasso, Beckmann, Nolde und die Moderne: Meisterwerke frühen Privatsammlungen in Hamburg. Hamburger Kunsthalle 23. března – 17. června 2001.
- LUNGAGNINI, H. *Die kulturelle Situation Hamburgs im 17. Jahrhundert*. Hamburg: 1970. Disertační práce.
- LURZ, M. *Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie*. Worms: Werner, 1981.
- MAAZ, B. (ed.) *Im Tempel der Kunst: die Künstlermythen der Deutschen*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008. Publikace k výstavě v Alte Nationalgalerie v Berlíně 1. října 2008 – 18. ledna 2009.
- MANNHARDT, W. (ed.) *Alfred Lichtwark: eine Auswahl seiner Schriften*. Berlin: Bruno Cassirer, 1917. 2 Bände.
- MARCKS E. *Alfred Lichtwark und sein Lebenswerk*, Leipzig: Quelle & Meyer, 1914.

- MARKALOUS, B. *Estetika praktického života*. Uspořádali R. Chadraba, M. Krulichová a M. Vinařová. Praha: Odeon, 1989.
- MAYER, M. A. (ed.) *Deutsch-Jüdische Geschichte in der Neuzeit*. München: C. H. Beck, 1996. 4 Bände.
- MEUMANN, E. *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1908.
- MEYER, R. (ed.) *Albrecht Maydenbauer: Baukunst in historischen Fotografien*. Leipzig: Fotokino, 1985.
- Meyers Konversationslexikon*. Leipzig/Wien: 1902 - 1920. 6. Auflage.
- MEYER-TÖNNESMANN, C. *Der Hamburgische Künstlerclub von 1897*. Hamburg: Atelier im Bauernhaus Fischerhude, 1997.
- MIX, Y. G. Die ästhetische Erziehung des Dilettanten. In JÄGER, H. W. (ed.) „Öffentlichkeit“ im 18. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein, 1997.
- MÜHLDORF, J. - VRBOVÁ, P. *Od sportu fotografického k umělecké fotografii: historie prvního klubu fotografů amatérů v Čechách a Svazu československých klubů fotografů amatérů 1889 - 1945*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2010.
- MÜLLER, W. (ed.) *Geniale Dilletanten*. Berlin: Merve, 1982.
- MÜLLER-TAMM, P. (ed.) *Henri Matisse: Figur, Farbe, Raum*. Ostfildern: Hatje Canntz Verlag, 2007.
- MUTHER, R. *Studien und Kritiken*. Wien: Wiener-Verl., 1900 – 1901. 2 Bände.
- MUTHER, R. *Aufsätze über bildende Kunst*. Berlin: Ladyschnikow, 1914.
- MUTHESIUS, H. *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtungen und Innenraum*. Berlin: Wasmuth, 1908 – 1911. 3 Bände.
- MUTHESIUS, H. *Kultur und Kunst: Gesammelte Aufsätze über künstlerische Fragen der Gegenwart*. Leipzig: EugenDiederichs, 1904.
- NEDELYKOV, N. – MOREIRA, P. (ed.). *Zurück am Wannsee: Max Liebermanns Sommerhaus*. Berlin: Transit, 2005.

- NIEMANN, R. *Le Renouveau culturel et pédagogique à Hamburg de 1886 à 1914 (Alfred Lichtwark et ses Contemporains)*. Paris: Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1989/1990. Disertační práce.
- NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*. In NIETZSCHE, F. *Werke I*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1972.
- NIETZSCHE, F. *Genealogie morálky*. Přeložila V. Koubová. Praha: Aurora, 2002.
- NIETZSCHE, F. *Nietzsche proti Wagnerovi*. Přeložil J. Záruba. Praha: Centaurus, 1931.
- NIPPERDEY, T. *Deutsche Geschichte 1866 - 1918*. München: C. H. Beck, 1998.
- NOBUMASA, K. *Alfred Lichtwark: Kunsterziehung als Kulturpolitik*. München: kopaed, 2008.
- OHLSEN, M. *Wilhelm Bode: zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biografie*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2007.
- OSTEN, G. v.d. *Museum für eine Gesellschaft von Morgen*. Köln: Wienand, 1971.
- Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- PACHMANOVÁ, M. *Mít a být: sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*. Praha: VŠUP, Edice T, svazek 1., 2008.
- PALLAT, L. *Richard Schöne, Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin: Ein Beitrag zur Geschichte der preußischen Kunstverwaltung 1872 – 1905*. Berlin: de Gruyter, 1959.
- PATOČKA, J. *Anketa o umělecké výchově*. Pořádána a vydána Dědictvím Komenského a ZÚSJU v král. Českém, za redakce J. Patočky. Praha: Dědictví Komenského, 1902.
- PATOČKA, J. *Ideály umělecké výchovy a půda české skutečnosti*. Praha: Dědictví Komenského, 1902.
- PAULI, G. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: [C. Boysen], 1920. Kunsthalle zu Hamburg, Kleine Führer, Band 2.

PAULI, G. *Die Kunsthalle zu Hamburg, 1914-1924: Bericht über die letzten zehn Jahre der Verwaltung*. Hamburg: Trautmann, 1925.

PAULI, G. *Das moderne Kunstmuseum*. Vortrag am 9. 10. 1913 im Städelschem Museumsverein Frankfurt. Darmstadt: Ernst-Ludwig-Press, 1914.

PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms, 2003.

PLAGEMANN, V. Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle. In *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. Band 11. Hamburg: Hauswedell, 1966, s. 61 – 89.

PLAGEMANN, V. Bismarck-Denkmäler. In MITTIG, H.-E. – PLAGEMANN, V. (ed.) *Denkmäler im 19. Jahrhundert: Deutung und Kritik*. München: Prestel, 1972, s. 217 – 252.

PLAGEMANN, V. *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870*. München: Prestel, 1967.

PLAGEMANN, V. (ed.) *Industriekultur in Hamburg*. München: C. H. Beck, 1984.

PRÄFFCKE, H. *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*. Hildesheim: Georg Olms, 1986.

Protokolle der Sitzungen der Verwaltung 1884 – 1927, III., 2 – 6, 19. Juni 1902, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1902.

PUCKS, S. *Die Kunststadt Berlin 1871 – 1945: 100 Schauplätze der modernen bildenden Kunst, insbesondere der Expressionisten, im Überblick*. Berlin: Ferdinand-Möller-Stiftung, 2007.

PULZER, P. Die Wiederkehr des alten Hasses. In LOWENSTEIN, S. M. - MENDES-FLOHR, P. - PULZER, P. (ed.) *Deutsch-Jüdische Geschichte in der Neuzeit*. Band 3: 1871 – 1918. München: C. H. Beck, 1997.

RAVE, P. O. *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*. Berlin: Nationalgalerie der Staatlichen Museen, Preussischer Kulturbesitz, 1968.

REDFORD, B. *Dilettanti – The Antic and the Antique in the Eighteenth-Century England*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008.

REICHHOLD, K. *Architektur und Kunsterziehung: ein Beitrag zur Frage der Kunsterziehung*. Säemann-Schriften für Erziehung und Unterricht, Heft 3. Leipzig, Berlin: Teubner: 1912.

RENNHOFER, M. *Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich: 1895 – 1914*. Augsburg: Bechtermünz, 1997.

RIESMAN, D. *Die einsame Masse*. Hamburg: Rowohlt, 1959.

RILKE, R. M. *Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 – 1902*. Leipzig: Insel, 1931.

SALOMÉ, L. (ed.) *Une ville pour l'impressionnisme: Monet, Pissarro et Gauguin à Rouen*. Paris: Flammarion, 2010. Publikace k výstavě.

SEMPER, G. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. München: Bruckmann, 1860 - 1863. 2 Bände.

SEMPER, G. *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*. Redigiert von Hans M. Wingler. Mainz: Kupferberg, 1966.

SHAW, G. B. *Man and Superman*. Westminster: A. Constable, 1903.

SCHEER, R. *Wir sind die Liebermanns: die Geschichte einer Familie*. Berlin: List, 2008.

SCHEIBE, W. *Die Reformpädagogische Bewegung*, Basel: Beltz, 1999.

SCHELLENBERG, C. *Hamburg und Holland: kulturelle und wirtschaftliche Beziehungen*. Berlin: Deutsch-niederländische Gesellschaft, 1940.

SCHERER, V. *Deutsche Museen: Entstehung und Kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen*. Jena: Diederichs, 1913.

SCHICK, M. *Kulturprotestantismus und soziale Frage: Versuche zur Begründung der Sozialethik, vornehmlich in der Zeit von Gründung des Evangelisch-sozialen Kongresses bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges (1890 – 1914)*. Tübingen: Mohr, 1970.

- SCHIEFLER, G. *Alfred Lichtwark und Justus Brinkmann: Hamburger Kalender 1920*. Hamburg: Kunstverein Hamburg, 1919.
- SCHIEFLER, G. *Eine hamburgische Kulturgeschichte 1890 – 1920: Beobachtungen eines Zeitgenossen*. Hamburg: Verlag für Hamburgische Geschichte, 1985.
- SCHILLER, F. Dilettant. In PETERSEN, J. – BEISSNER, F. (ed.) *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Band 1. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1943.
- SCHILLING, J. (ed.) *Das Bismarck-Denkmal in Hamburg 1906 – 2006: Beiträge zum Symposium „Distanz halten. 100 Jahre Hamburger Bismarckdenkmal“*. Heide: Boyens, 2008.
- SCHILLING, J. „Distanz halten“: *das Hamburger Bismarckdenkmal und die Monumentalität der Moderne*. Göttingen: Wallstein, 2006. Disertační práce.
- SCHMIDT, M. *Der Begriff Kulturpessimismus. Magisterarbeit im Bereich Kulturphilosophie und Ästhetik*. Leipzig: Universität Leipzig. Institut für Kulturwissenschaften, 2007.
- SCHULTEN, A. *Eros des Nordens: Rezeption und Vermittlung skandinavischer Kunst im Kontext der Zeitschrift Pan, 1895 – 1900*. Frankfurt am Main: Lang, 2009.
- SCHNACK, I. *Rainer Maria Rilke: Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Frankfurt am Main: Insel, 1990. 2 Bände.
- SCHUMACHER, F. *Stufen des Lebens: Erinnerungen eines Baumeisters*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1949.
- SLAVÍČEK, L. *Sobě, umění, přátelům: kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650 – 1939*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu, Barrister & Principal, 2007.
- SOMBART, W. *Liebe, Luxus und Kapitalismus: über der Entstehung der modernen Welt aus dem Geist der Verschwendung*. Berlin: Wagenbach, 1992.
- SPIEKERNAGEL, E. - WALBE, B. (ed.) *Lernort contra Museumstempel*. Gießen: Anabas-Verlag, 1976.
- STERN, F. *Gold und Eisen: Bismarck und sein Bankier Bleichröder*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1978.

- STERN, F. *Kulturpessimismus als politische Gefahr*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005.
- STUBBE, W. (ed.) *Hundert Meisterzeichnungen aus der Hamburger Kunsthalle 1500 – 1800*. Hamburg: Christians, 1967.
- TALBOT, W. H. F. *The Pencil of Nature*. München: Hirmer, 2011.
- THAMER, J. *Zwischen Historismus und Jugendstil: zur Ausstattung der Zeitschrift Pan (1895 – 1900)*. Frankfurt am Main: Lang, 1980.
- TOCH, M. *Die Juden im Mittelalterlichen Reich*. München: R. Oldenbourg, 1998.
- TRNKOVÁ, P. *Technický obraz na malířských štaflích*. Praha: Barrister & Principal, 2008.
- TWICKEL, CH. *Gentrifidingsbumbs oder eine Stadt für alle*. Hamburg: Edition Nautilus, 2010.
- UHDE-HAMER, M. *Erziehung zum Dilettantismus: künstlerische Frauenbildung in Hamburg zur Zeit Alfred Lichtwarks*. Kiel: Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kunsthistorisches Institut, 1993. Magisterská práce.
- UŽDIL, J. *Estetická výchova: úvod do studia*. Praha: SPN, 1960.
- Verhandlungen zwischen Senat und Bürgerschaft*, 1886. Senatsmitteilung Nr. 64/18. 6. 1886. Senat von Hamburg: 1886.
- WAAGEN, G. F. *Kleine Schriften*, Stuttgart: 1875.
- WAGGONER, D. (ed.) *The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting 1848 – 1875*. London: Lund Humphries, 2010.
- WAGNER, H. Museen. In *Handbuch der Architektur*. Teil IV. Halband 6. Heft 4. Darmstadt: Arnold Bergsträsser, 1893, s. 173 – 311.
- WAGNER, E. Musentempel - Lernort - Eventraum - Erlebnispark. In KUNZ-OTT, H. (ed.) *Museum und Schule - Wege zu einer erfolgreichen Partnerschaft*. Berlin, München: Dt. Kunstverlag, 2005, s. 11 – 12.
- WARBURG, A. Werke in einem Band. Herausgegeben von M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig. Berlin: Suhrkamp, 2010.

WEDDERKOP, M. von. *Neue Wege zur französischen Literatur – XVII und XVIII. Jahrhundert: ein Führer für moderne Leser*. Berlin: Curtius, 1912.

WECHSEL, K. *Grenzüberschreitungen zwischen Realität und Fiktion: engagierte Ästhetik bei Inger Christensen und Kjartan Fløgstad*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001.

WESENBERG, A. (ed.) *Hans von Marées: Sehnsucht nach Gemeinschaft*. Dresden: Sandstein, 2008. Publikace k výstavě v Alte Nationalgalerie v Berlíně 1. října 2008 – 11. ledna 2009.

WESENBERG, A. (ed.) *Nationalgalerie Berlin: Das XIX. Jahrhundert: Katalog der Ausstellungen der Werke*. Leipzig: Seemann, 2009.

WICK, R. K. Der frühe Werkbund als „Volkserzieher“. In NERDINGER, W. (ed.) *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007*. Ausstellungskatalog. München, 2007.

WORRINGER, W. *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: Piper & Co., 1918.

ZEROMSKI, A. von. *Alfred Lichtwark: ein Führer zur deutschen Zukunft*. Jena: Diederich, 1924.

S využitím archivů:

Archiv Hamburger Kunsthalle
Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz - Zentralarchiv
Deutsches Historisches Museum, Berlin - Bildarchiv

Články v periodikách:

BARTETZKO, D. Enten als Nymphen: Frankfurt zeigt August Gaul und Fritz Klimsch. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.11.2010, Nr. 267, s. 33.

BARTETZKO, D. Der leidende Pan: ein letztes Gefecht des Humanismus. Berlin erinnert sich des Kunsthändlers Paul Cassirer. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.04.2006, Nr. 92, s. 37.

BEAUCAMP, E. In Rumpelkustkammern: unter Druck. Wie sieht die Zukunft des Museums aus? *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.02.2009, Nr. 31, s. 33.

BEAUCAMP, E. Das verjüngte Museum. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.03.2005, Nr. 53, s. 40.

BEAUCAMP, E. Viele Kuratoren, keine Qualität: wir haben zu wenig qualifizierte Museumsleiter: Woran liegt das – und was tun? *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.05.2011, Nr. 105, s. 11.

Bilder und Zeiten. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02.04.2011, Nr. 78, s. Z1 – Z8. Tématická příloha deníku věnovaná otázce budoucnosti muzeí.

BLECHEN, C. Gaulchens Tierpark. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 03.09.2008, Nr. 206, s. 34.

BRIEGLEB, T. Wir Dilettanten: Goethe beschimpfte ihn, das Internet ist sein Reich – und die Experten fürchten ihn zu Unrecht. Dem professionellen Amateur gehört die Zukunft. *Süddeutsche Zeitung*, 17./18.10.2009. Nr. 239, s. V2/1.

CONRAD, A. Auf der eigenen Scholle. 100 Jahre Liebermann-Villa: Eine Ausstellung über die Geschichte des Maler-Paradies in Wannsee. *Der Tagesspiegel*, 22.04.2010, Nr. 20595, s. 11.

CONRADS, M. Widerstand gegen Eventkultur. *die tageszeitung*, 20.05.2008, s. 28.

GRAU, A. Hase und Igel im Prozess der ästhetischen Formwerdung: Geschmack kann man nicht begreifen, aber Kunst schon. Eine Bielefelder Tagung über das Verstehen von Werken. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09.09.2009, Nr. 209, s. N4.

HEISE, C. G. Natur und Kunstform: zum Problem der Mikrophotographie. *Die Zeit*, 06.03.1947, s. 4 – 5.

HERZOGENRATH, W. Sammlungsbesitz: Ballast oder Chance? *Kunstzeitung*, Mai 2010, Nr. 165, s. 7.

JACOB, W. Was nutzt die Liebe in Gedanken? Der schwere Sprung in eine bessere Stadtarchitektur. Hamburgs Hafencity wächst langsam, aber beständig. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.12.2007, Nr. 284, s. 39.

KARICH, S. Gedächtnislose Gesellschaft: der Direktor der Hamburger Kunsthalle zu deren Schließung. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.05.2010, Nr. 114, s. 33.

KROPPMANN, P. Der Märtyrer und sein Manager. Purrmann machte Propaganda, Cassirer war skeptisch, Liebermann fürchtete um die Jugend: Henri Matisse und der deutsche Kunsthandel. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.05.2006, Nr. 122, s. 39.

MAAK, N. Ist das Museum noch zu retten? *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.05.2010, Nr. 114, s. 33.

MEYER-TÖNNESMANN, C. Hamburg im Farbenrausch. Zwischen Liebermann und Nolde: Wie Alfred Lichtwark und seine „Jungen Hamburger“ die Stadt um 1900 zur Avantgarde bekehrten. *Die Zeit: Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur*, 17.12.2008, Nr. 52, s. 90.

NASSEHI, A. Bürger aller Länder, vereinigt euch! Bürgerlichkeit war im 19. Jahrhundert eine Art Benutzeroberfläche – Moral und Anstand ordneten die neue dynamische Gesellschaft. Ist die Suche nach Neuer Bürgerlichkeit nun die Suche nach einer aktuellen Benutzeroberfläche? *die tageszeitung*, 28.02.2006, s. 15.

RAWERT, P. Stiftung als Bad Bank: die Stadt Hamburg lässt ihre Museen im Stich. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.05.2010, Nr. 117, s. 33.

RESTORFF, J. Der Kunstverein als Auslaufmodell? Die Bürger-Bewegung muss sich neu erfinden. *Kunstzeitung*, Juni 2009, Nr. 154, s. 1 - 2.

SCHÜMER, D. Die Herrschaft der Mechanisierung. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.09.2009, Nr. 220, s. 29.

SPIES, W. Der Ort, an dem der neue Blick entstand: Eine Ausstellung in Rouen zeigt, wie Impressionisten ihr Auge an der Stadt schulten. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.08.2010, Nr. 197, s. 27.

THORMÜLLER, A. Schuhschnallen und Hummermayonnaise: mehr als ein großer Realist. Adolph Menzel verblüffte mit vielen stilistischen Fähigkeiten. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.02.2006, Nr. 30, s. 44.

VOSS, J. Warum wir mehr Dilettanten brauchen. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02.02.2008, Nr. 28, s. Z1 – Z2.

WEWETZER, H. Preußische Präzision. *Der Tagesspiegel*. 22.01.2009, Nr. 20507, s. B1 [Wissenschaftsjahr 2010].

WIEGAND, W. Und hängen sie wirklich in Essen? *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02.11.2010, Nr. 255, s. 34. K výstavě děl impresionistů v essenském Folkwang Museum 2 října 2010 - 30. ledna 2011.

ZEITZ, L. Märchenhaft: sie machten aus der Fotografie früh eine Kunst. Die Piktorialisten. Eine Schau in Berlin zeigt ihr ganzes Können. *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 05.04.2009, Nr. 14, s. 61.

Periodika:

Actes de la recherche en sciences sociales. Paris: Maison des sciences de l'homme, 1975 - .

Das Atelier des Photographen: Zeitschrift für Photographie und Reproduktionstechnik. Halle: Knapp, 1894 – 1925.

Berliner Tageblatt. Berlin: [Mosse], 1872 – 1939.

Český učitel: věstník Zemského ústředního spolku jednot učitelských v Čechách. Praha: Grégr, 1897 – 1941.

Deutsche Bauzeitung. Leinfelden-Echterdingen: Konradin Medien, 1867 - .

Études photographiques. Paris: Société française de Photographie, 1997 - .

Die Gartenlaube: illustriertes Familienblatt. Berlin: Scherl, 1853 – 1937.

Die Gegenwart: Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst. Theophil Zolling. Berlin: Gegenwart, 1872 – 1931.

Lichtwarkovy články se nacházejí ve vydáních z let 1882 – 1886.

Frankfurter Allgemeine Zeitung. Frankfurt am Main: Frankfurter allgemeine Zeitung, 1949 - .

Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. Frankfurt am Main: Frankfurter allgemeine Zeitung, 2001 - .

Frankfurter Zeitung. Frankfurt am Main: Frankfurter Societäts-Druckerei, 1856 – 1943.

Hamburgischer Correspondent. Hamburg: Verl. d. Hamburger Börsenhalle, 1882 – 1920.

Kölnische Zeitung. Köln: DuMont Schauberg, 1802 – 1945.

Kunstchronik: Wochenzeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Leipzig: Seeman, 1866 – 1918.

Kunstzeitung. Regensburg: Lindinger + Schmidt, 1996 - .

Lidové noviny. Brno: vydavatelské družstvo Lidové strany, 1893 – 1952, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1988 – 2009, Praha: Mafra, 2010 - .

Liebhaber-Künste: Zeitschrift für häusliche Kunst. München: R. Oldenbourg, 1892 – 1905.

Lichtwark-Heft: das Kult(ur) Magazin aus Bergedorf, Lohbrügge, den Vier- und Marschlanden. Hamburg: HB-Werbung Brües, 1992 (Nr. 55) - . 1948 – 1957 pod názvem *Lichtwark-Ausschus*. 1958 – 1991 pod názvem *Lichtwark*.

Museumskunde: Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen. Deutscher Museumsbund. Berlin: G + H Verlag, 1905 - .

Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální. Praha: Jan Laichter, 1894 – 1949.

Náš směr: revue pro kreslení a umělecký průmysl. Brno: Hochmuth, 1910 – 1919, Praha: 1919 – 1927.

National-Zeitung. Berlin: Wolff, 1848 – 1938.

PAN. Berlin: Fontane, 1895 – 1900.

PAN. Offenburg, München: Burda, 1980 – September 1991. München: PAN Kunst, September 1991 - 1992.

Pedagogické rozhledy. Praha: Československá obec učitelská a Dědictví Komenského, 1888 – 1932.

Süddeutsche Zeitung. München: Süddeutscher Verlag, 1945 - .

Der Tagesspiegel. Berlin: Verl. Der Tagesspiegel, 1945 - .

die tageszeitung. Berlin: TAZ Verlags- und Vertriebs-GmbH, 1978 - .

The Times. London: Times Newspapers, 1785 - .

Tribuna. Praha: Ferdinand Peroutka, 1919 – 1928.

Volné směry: měsíčník umělecký. Praha: Spolek Mánes, 1897 – 1949.

Vossische Zeitung: Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Berlin: [Ullstein], 1721 – 1934.

Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte: ein Familienbuch für das gesamte geistige Leben der Gegenwart. Später (ab 1906): *Westermanns Monatshefte.* Braunschweig: Westermann, 1856 - 1987.

Wochenblatt für Architekten und Ingenieure. Berlin: [Springer Verlag], 1879 – 1884.

Die Zeit: Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur. Hamburg: Zeitverl. Bucerius, 1946 - .

Zeitschrift für Erziehungswissenschaft. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, 1998 - .

Zentralblatt der Bauverwaltung: Nachrichten d. Reichs- u. Staatsbehörden. Preußen, Ministerium der Öffentlichen Arbeiten. Berlin: Ernst, 1881 – 1931.

Elektronické zdroje:

OBERNDORFER, I. Antisemitismus im 19. Jhdt. – August Julius Langbehn. *David: jüdische Kulturzeitschrift* [online]. Červen 2003, Nr. 57 [cit. 2011-01-09].
<<http://david.juden.at/kulturzeitschrift/57-60/58-Oberndorfer-0.htm>>.

BENNETT, D. Dilettanten und Touristen. *Dirk Bennett* [online]. [cit. 2009-04-24].
<<http://www.dirkbennett.co.uk/Artikel%20de/Dilettanten.htm>>.

Die Dörpmühle [online]. [cit. 2008-01-12].
<<http://www.heimatverein-delligsen.de/doerpmuehle/doerpmuehle.html>>.

Galerie umění Artchiv. Umělecké směry & školy. Impresionismus [online]. [cit. 2010-10-30].
<http://www.artchiv.info/GALERIE/UMELECKY_SMER/10000--Impresionismus.html>.

FÖLSING, U. Gefahr im Verzug: angeblich zum Brandschutz. Hamburg schließt bis September die Galerie der Gegenwart. *Der Tagesspiegel* [online]. 22.05.2010 [cit. 2011-01-14].
<<http://www.tagesspiegel.de/kultur/gefahr-im-verzug/1843512.html>>.

WIBORG, S. Der größte Bismarck der Welt: Denkmale als Wirtschaftsfaktor. Wie es Hamburgs Kaufleuten um 1900 gelang, sich mit kolossalen Monumenten die Gunst von Kaiser und Reich zu sichern. *Zeit Online* [online]. 01.06.2006, Nr. 23 [cit. 2011-01-14].
<http://www.zeit.de/2006/23/A-Denkmal_xml>.

Die Gründerzeit. Deutsches historisches Museum. Lebendiges virtuelles Museum Online [online]. [cit. 2008-03-24].
<<http://www.dhm.de/lemo/html/kaiserreich/industrie/gruenderzeit/index.html>>.

Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart [online]. [cit. 2011-05-17].
<<http://www.hamburgerbahnhof.de/text.php>>.

Hamburger Kunsthalle [online]. [cit. 2010-11-22].
<<http://www.hamburger-kunsthalle.de>>.

Hamburg – Reitbrook [online]. [cit. 2008-01-08].
<<http://www.aalsuppe.net/lex/r/reitbrook/reitbrook.html>>.

KUHN, N. In der Beschleunigungsmaschine: heute eröffnet die Caspar David Friedrich-Ausstellung in Hamburg. Ein Gespräch mit Kunsthallen-Direktor Hubertus Gaßner. *Der Tagesspiegel* [online]. 07.10.2006 [cit. 2011-01-14]. <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/in-der-beschleunigungsmaschine/760358.html>>.

International Council of Museums [online]. [cit. 2010-06-27]. <<http://www.icom.museum/>>.

The J. Paul Getty Museum, Getty Center [online]. [cit. 2011-05-17]. <<http://www.getty.edu/museum/about.html>>.

Liebermann-Villa am Wannsee. Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V. [online]. [cit. 2010-11-07]. <<http://www.max-liebermann.de/>>.

Lichtwark-Gesellschaft [online]. [cit. 2011-01-14]. <<http://www.lichtwarkgesellschaft.de/>>.

CONRAD, A. Malerei und Weißbier: in einer sanierten Wannsee-Villa eröffnet der „Kunstsalon Berliner Secession“. *Der Tagesspiegel* [online]. 26.02.2006 [cit. 2011-01-14]. <<http://www.tagesspiegel.de/berlin/malerei-und-weissbier/687844.html>>.

BLUM, D. Der Mann, der zu Liebermann „Max“ sagte: wer war Alfred Lichtwark? Ein Porträt des ersten Direktors der Hamburger Kunsthalle. *Welt Online* [online]. 14.03.2001 [cit. 2010-01-08]. <http://www.welt.de/print-welt/article439538/Der_Mann_der_zu_Liebermann_Max_sagte.html>.

SCHUSTER, P.-K. Das Museum als Wille und Wunder: Vorkämpfer des Zeitgenössischen. Zum Tod des großen Kunsthistorikers Helmut R. Leppien. *Der Tagesspiegel* [online]. 03.11.2007 [cit. 2011-01-14]. <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/das-museum-als-wille-und-wunder/1085482.html>>.

Museo Nacional del Prado [online]. [cit. 2011-05-17]. <<http://www.museodelprado.es>>.

Museum of Modern Art (MoMA) [online]. [cit. 2011-05-17]. <<http://www.moma.org/about/index>>.

National Museum of China [online]. [cit. 2011-05-17].
<<http://www.chnmuseum.cn/english/tabid/469/Default.aspx>>.

New York Review of Books [online]. [cit. 2009-05-14].
<<http://www.nybooks.com>>.

ZAJONZ, M. Nur keine violetten Schweine: wie die Impressionisten nach Berlin kamen. Eine Ausstellung erinnert an den Kampf der Nationalgalerie mit dem Kaiser. *Der Tagesspiegel* [online]. 27.05.2007 [cit. 2011-01-14].
<<http://www.tagesspiegel.de/kultur/nur-keine-violetten-schweine/856464.html>>.

PAN – digital. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Universitäts-Bibliothek [online]. [cit. 2011-01-19].
<<http://pan.uni-hd.de/>>.

Smithsonian [online]. [cit. 2010-06-27].
<<http://www.si.edu/>>.

Solomon R. Guggenheim Museum [online]. [cit. 2011-05-17].
<<http://www.guggenheim.org/new-york/about>>.

Studio International [online]. [cit. 2011-01-20].
<<http://www.studio-international.co.uk/>>.

Tate Modern [online]. [cit. 2011-05-17].
<<http://www.tate.org.uk/modern/>>.

Verstärker: von Strömungen, Spannungen und überschreibenden Bewegungen. Ein Internetjahrbuch für Kulturwissenschaft [online]. Berlin: Markus Krajewski: 1996 - . [cit. 2009-07-01].
<<http://www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/frameset.htm>>.

WEIß, G. *Warum ins Museum? – Chancen und Möglichkeiten der Museen als außerschulische Lernorte* [online]. [cit. 2010-06-27].
<http://www.medienberatung.schulministerium.nrw.de/dokumentationen/2008/weiss_vortrag_090103.pdf>.

Seznam vyobrazení:

Úvodní strana, závěrečná strana: KAYSER, W. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Christians, 1977. Hamburger Bibliographien, Band 19. Kresba Edwin Scharff (uhel, tužka, krycí běloba), portrét A. Lichtwarka vytvořen z podnětu C. G. Heise jako návrh na nerealizovanou medaili. V majetku Hamburger Kunsthalle.

Kapitola I.

- Obr. 1) ZEROMSKI, A. von. *Alfred Lichtwark: ein Führer zur deutschen Zukunft*. Jena: Diederich, 1924, s. 17.
- Obr. 2) Archiv autorky.
- Obr. 3) Archiv autorky.
- Obr. 4) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002, s. 21.
- Obr. 5) Tamtéž, s. 26.
- Obr. 6) KEISCH, C. (ed.) *Die Alte Nationalgalerie Berlin*. München, Beck, 2005, s. 97. V současnosti v majetku *Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie*.
- Obr. 7) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002, s. 21.
- Obr. 8) ZEROMSKI, A. von. *Alfred Lichtwark: ein Führer zur deutschen Zukunft*. Jena: Diederich, 1924, s. 40.
- Obr. 9) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002, s. 96.
- Obr. 10) Tamtéž, s. 8.
- Obr. 11) LINNENKAMP, R. *Die Gründerzeit 1835 – 1918*. München: Heyne, 1976, s. 97.
- Obr. 12) PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms, 2003, frontispis.
- Obr. 13) *Liebermann-Villa am Wannsee. Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V.* [online]. [cit. 2010-11-07]. <<http://www.max-liebermann.de/>>.
- Obr. 14) PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms, 2003, s. 310.
- Obr. 15) ECKERT, R. Der Garten. In NEDELYKOV, N. – MOREIRA, P (ed.). *Zurück am Wannsee: Max Liebermanns Sommerhaus*. Berlin: Transit, 2005, s. 75 – 92, zde s. 81.
- Obr. 16) Tamtéž, s. 85.
- Obr. 17) Tamtéž, s. 88.
- Obr. 18) Tamtéž, s. 89.
- Obr. 19) Tamtéž, s. 83.
- Obr. 20) Ibidem.
- Obr. 21) ECKERT, R. Der Garten. In NEDELYKOV, N. – MOREIRA, P (ed.). *Zurück am Wannsee: Max Liebermanns Sommerhaus*. Berlin: Transit, 2005, s. 75 – 92, zde s. 85.
- Obr. 22) Tamtéž, s. 87.

- Obr. 23) Tamtéž, s. 88.
- Obr. 24) PFLUGMACHER, B. (ed.) *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. Hildesheim: Georg Olms, 2003, s. 407.
- Obr. 25) NEDELYKOV, N. – MOREIRA, P (ed.). *Zurück am Wannsee: Max Liebermanns Sommerhaus*. Berlin: Transit, 2005, s. 112-113.
- Obr. 26) MEYER-TÖNNESMANN, C. *Der Hamburgische Künstlerclub von 1897*. Hamburg: Atelier im Bauernhaus Fischerhude, 1997, s. 29.
- Obr. 27) Tamtéž, s. 11.
- Obr. 28) Tamtéž, s. 14.
- Obr. 29) Tamtéž, s. 15.
- Obr. 30) Tamtéž, s. 18.
- Obr. 31) Tamtéž, s. 19.
- Obr. 32) Tamtéž, s. 42.
- Obr. 33) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002, s. 90.
- Obr. 34) MEYER-TÖNNESMANN, C. *Der Hamburgische Künstlerclub von 1897*. Hamburg: Atelier im Bauernhaus Fischerhude, 1997, s. 61.
- Obr. 35) Tamtéž, s. 69.
- Obr. 36) HOWOLDT, J. E. - MALTZAHN-REDLING, J. *Leopold von Kalckreuth: poetischer Realist*. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 2005, s. 25.
- Obr. 37) MEYER-TÖNNESMANN, C. *Der Hamburgische Künstlerclub von 1897*. Hamburg: Atelier im Bauernhaus Fischerhude, 1997, s. 74.
- Obr. 38) LICHTWARK, A. *Briefe an seine Familie. 1875 – 1913*. Herausgegeben von Carl Schellenberg. Hamburg: Christians, 1972, s. 625.
- Obr. 39) Tamtéž, s. 7.
- Obr. 40) LICHTWARK, A. *Das Bildnis in Hamburg*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1898. 2 Bände, Band 1, s. 56.
- Obr. 41) Tamtéž, s. 73.
- Obr. 42) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002, s. 109.
- Obr. 43) SCHILLING, J. (ed.) *Das Bismarck-Denkmal in Hamburg 1906 – 2006: Beiträge zum Symposium „Distanz halten. 100 Jahre Hamburger Bismarckdenkmal“*. Heide: Boyens, 2008, s. 8.
- Obr. 44) Tamtéž, s. 61.
- Obr. 45) Tamtéž, s. 98.
- Obr. 46) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002, s. 80.
- Obr. 47) Archiv autorky.

Kapitola II.

- Obr. 1) LUCKHARDT, U. „... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen“: zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1994, s. 11.
- Obr. 2) Tamtéž, s. 12.
- Obr. 3) Tamtéž, frontispis.
- Obr. 4) Ibidem.
- Obr. 5) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002, s. 55.
- Obr. 6) LUCKHARDT, U. „... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen“: zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1994, s. 28.
- Obr. 7) Tamtéž, s. 19.
- Obr. 8) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002, s. 52 – 53.
- Obr. 9) LUCKHARDT, U. „... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen“: zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1994, s. 28.
- Obr. 10) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002, s. 47.
- Obr. 11) Tamtéž, s. 71.
- Obr. 12) Tamtéž, s. 61.
- Obr. 13) Tamtéž, s. 63.
- Obr. 14) LUCKHARDT, U. „... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen“: zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1994, obálka.
- Obr. 15) GROßKOPFF, R. *Alfred Lichtwark*. Hamburg: Ellert & Richter, 2002, s. 129.
- Obr. 16) LUCKHARDT, U. „... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen“: zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1994, s. 34.
- Obr. 17) LEPPPIEN, H. R. - SCHNEEDE, U. M. (ed.) *Die Hamburger Kunsthalle: Bauten und Bilder*, Leipzig: Seemann, 1997, s. 65.

