

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav hospodářských a sociálních dějin

Historické vědy

Moderní hospodářské a sociální dějiny

Tomáš Kavka

Za účelem podpory umění...

**Umělecké spolky střední Evropy
v kontextu společenské modernizace 19.
století**

Supporting the Arts...

**Art Societies of Central Europe in the Context of
the 19th Century's Social Modernization**

Disertační práce

**Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Štaif, CSc.
2013**

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal 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.“

V Praze, 1. dubna 2013

Abstrakt

Tato disertační práce se zaměřuje na proměny vztahu společnosti k umění v průběhu 19. století. Postihuje vývoj ve třech městských prostorech – v Lipsku, Praze a Brně – jako představitelích tří různých národních prostředí. Základem práce je komparace uměleckých spolků, které tato národní prostředí reprezentují. Lipský spolek Leipziger Kunstverein je sondou do německého prostředí, pražská Umělecká beseda přibližuje snahu o rozvíjení českého národního uměleckého diskursu a Mährischer Kunstverein z Brna je ukázkou specifiky němectví v prostředí slovanské majority na Moravě.

Práce přináší pohled na středoevropský umělecký provoz, který značně determinovala dynamika společenské modernizace 19. století – proces formování občanské společnosti, národní hnutí a také proměna společenského diskursu (především estetického a kunsthistorického) o výtvarném umění a jeho provozovateli.

Abstract

This dissertation focuses on the changing relations between society and art in the course of the 19th century. It observes the development within three cities – Leipzig, Prague and Brno – exponents of three different national environments. The thesis is based on the comparison of art societies representing these environments. Leipzig-based society Leipziger Kunstverein is a probe into the world of German art, Umělecká beseda of Prague demonstrates the quest for continuous development of Czech national artistic discourse and Brno's Mährischer Kunstverein is an example of the specifics of German community ringed by Slavic majority in Moravia.

The thesis presents a view of Central-European artistic life, heavily determined by the dynamics of the 19th century's social modernization – the formation of civic society and national movements as well as the change of social discourse (namely concerning aesthetics and art history) about fine arts and its performers.

PODĚKOVÁNÍ

Chtěl bych se na tomto místě pokusit poděkovat pokud možno všem, kteří přispěli ke vzniku méj dízertační práce, neboť bez pomoci každého z nich by byla chudší, omezenější a kdo ví, zda by vůbec vznikla.

V první řadě bych rád vyjádřil díky mému školiteli prof. PhDr. Jiřímu Štaifovi, CSc. za vedení práce, rady a za pochopení a podporu výzkumu vybraného tématu. Za možnost uchopit téma v širší střeoevropské perspektivě vděčím podpoře Grantové agentury Univerzity Karlovy (GAUK), programu AKTION Česká republika – Rakousko a Česko-německé komisi historiků. Za vstřícnost při vyhledávání pramenů bych rád poděkoval několika institucím, především archivům, kde jsem měl nadstandardní možnosti bádát – Literárnímu archivu Památníku národního písemnictví, Wiener Stadt-und Landesarchiv, Archivu hlavního města Prahy, Archivu Moravské galerie v Brně a Stadgeschichtliches Museum Leipzig.

Dále bych rád v abecedním pořadí poděkoval osobám, které mi byly pomocí radou či skutkem a posouvaly tak práci se mnou do její finální podoby – Wladimir Aichelburg, Jan Daniel, Ondřej Daniel, doc. Lukáš Fasora, Zdeněk Hojda, Martina Kotková, Kateřina Kubíčková, prof. Eduard Kubů, Jakub Machek, Tomáš Malý, prof. Michaela Marek, Radka Milťová, Alena Reichová, Jan Reich, Hana Zimmerhaklová.

A v neposlední řadě patří můj velký dík přítelkyni Míše a s ní i celé široké rodině za vytvoření prostředí, ve kterém se dalo pracovat!

Obsah

Prolog – změna a dlouhé 19. století	6
K vymezení tématu práce.....	10
Prameny a literatura	16
Archivní výzkum	16
Dobová i odborná literatura k vybraným spolkům	18
Reflexe a inspirace zkoumané doby v literatuře	21
Výtvarné umění ve městě 19. století.....	25
Svět buržoazie – Bürgertum jako nový svět 19. století.....	25
Národní občanské hnutí.....	32
Věda o kráse a její rozvoj v prizmatu dlouhého století.....	38
1. Německé Bürgertum a jeho výtvarné umění – Lipsko a jeho Kunstverein.....	48
Lipsko a německý Kunstverein	48
Spolek se představuje	55
Kunstverein a jeho lidé.....	58
Leipziger Kunstverein v budování městské identity	63
Organizace v pozadí – spolková činnost po dosažení vytyčených cílů	69
Leipziger Kunstverein ve světle proměn německé společnosti	77
2. Volnost v umění a jemu podléhající národ – pražská Umělecká beseda.....	80
Cézury pražské výtvarné veřejnosti v průběhu 19. století.....	80
Vznik a místo Umělecké besedy v pražské společnosti.....	83
Výtvarná veřejnost ve spolku Umělecká beseda.....	92
Zlom jménem Shakespeara slavnost.....	103
Výtvarný odbor a jeho profil.....	111
Místo a přínos výtvarného odboru spolku	118
Umělecká beseda od občanské k měšťanské instituci	128
3. Městské elity pro dobro svého etnika a regionu – Mährischer Kunstverein z Brna	142
První pokusy o umělecké spolčování v městě Brně.....	142
Měšťanstvo a možnosti vlastní umělecké scény v Brně do konce sedmdesátých let 19. století.....	148
Vznik a lidé spolku Mährischer Kunstverein	153
První „moravská výstava“ a rozvoj života do počátku 20. století.....	159
Národní dělení spolků, výstav, umění a celé Moravy	166
Lidská základna spolku Mährischer Kunstverein.....	172
Mährischer Kunstverein v novém století – od vlastních prostor po obecní Dům umění	189
Mährischer Kunstverein a jeho místo v brněnské městské kultuře	194
4. Závěry – umění blíže k lidu v čase občanské společnosti?	200
Epilog Umělecké spolky tehdy a dnes	200
Spojení žánrem.....	203
PRAMENY A BIBLIOGRAFIE.....	210
Archivní materiály	210
Dobový tisk	211
Literatura	211

Prolog – změna a dlouhé 19. století

Dlouhé 19. století začalo být hodnoceno jako ucelená epocha vlastně již od doby přijetí výsledků první světové války, neboť tato událost, slovy Benedetta Croceho, znamenala *zásadní dělicí čáru a zároveň vážnou propast od minulosti, zkázu jedné civilizace a s ní i zřetelný konec jednoho věku*.¹ Zatímco na datu konce století se obecněji laická i odborná veřejnost shoduje, počátek je rozvolněný. Evropská pevninská historiografie jej obvykle stanovuje vypuknutím francouzské revoluce; americké, ale i britské dějiny se však přiklání k počátku války o nezávislost, roku 1776. K častým uchopením věku patří perspektiva jeho předhistorie *krátkého 20. století*.² Právě v dlouhé předchozí epoše vyžrály praktiky, jež *věk extrémů* vzešlý z hrůz první světové války zrodily – demokratický pluralitní i omezený stranický politický systém; národní stát; občanská i totalitní společnost; spotřební, masová nebo populární kultura... Dlouhé století, kdy byl relativní klid na evropských bojištích, ale především neutuchala víra v civilizační pokrok, patřilo starému kontinentu, ovšem s odstupem skoro sta let je na něj nahlíženo i zde stále více kriticky. Především je zmiňováno ve spojitosti s imperialismem západní společnosti, jenž sebou nesl hegemonii nebo chceme-li kulturní imperialismus civilizace bílého muže. Ten s využitím výsledků *dvojí revoluce* – sociokulturní a industriální a z ní vyplývajícího technického vývoje politicky opanoval na určitý čas velkou část světa a hlavně svými idejemi a produkty jej celý nezvratně provždy změnil.

O světě, který se zrodil v osvícenském věku a provází časovou etapu dlouhého století, vypráví také tato práce. Zabývá se totiž kulturními praktikami, které století provázely a fakticky podobně jako v jiných sférách života daly uzrát paradigmatu pro století dvacáté. Od dvacátého věku je totiž již chápeme jako zcela přirozené,

¹ Prvně pojem „dlouhé 19. století“ použil v roce 1962 britský historik Eric Hobsbawm v práci *The Age of Revolution: Europe 1789 – 1848*, v roce 1962. Učinil tak pro čas započatý rokem vypuknutí války za nezávislost v severní Americe a končí jej rokem 1914. Německý historik Jürgen Kocka jej poté používá spíše pro středoevropské dějiny od zastřené hranice osvícenství zakládající industrialismus, demografický růst, nacionalismus a měšťanský ráz společnosti. In: KOCKA JÜRGEN, *Das lange 19. Jahrhundert*, Klett-Cotta, 2001.

² Termín použil britský historik E.J. Hobsbawm, viz. HOBSBAWM Eric John, *Věk extrémů, krátké 20. století, 1914-1991*, Praha 1998.

pro někoho dokonce splývající s evolučními entitami. V práci hlavně analyzujeme vytváření pole národního výtvarného umění jako nezbytné části vysoké kultury, kategorie všem našincům zcela přirozené, za kterou je možno se vydat do nejbližšího muzea, na přednášku nebo si ji přiblížit zakoupením některé z poučených knih. Ovšem historicky se jedná o dlouhý proces, který vzešel v kombinaci mnoha jiných událostí, které determinovaly evropskou kulturu. Tak v době, kdy na český trůn nastupoval jako římský a pozdější první rakouský císař František I., roku 1792, se vůbec o národním umění jako specificky uznávané kategorii krásna nemluvilo. Těžko bychom hledali veřejnou uměleckou sbírku, natož muzeum v Čechách, na Moravě, ale dokonce v celém prostoru střední Evropy. Existovaly jen soukromé sbírky, které si sem tam mezi sebou ukazovali vybraní jedinci a podporu umělcům jako zručným řemeslníkům dávala hlavně aristokracie a duchovenstvo.

Před první světovou válkou, kdy se dlouhé století končí, staříčkový mocnář František Josef I. již tradičně, s každoroční periodicitou, navštěvoval umělecké výstavy vídeňského *Künstlerhausu*, jedné z nejvýznamnějších výtvarných galerií Vídně postaveného z iniciativy stejnojmenného spolku, který sdružoval laiky a umělce.³ Ovšem bylo veřejným tajemstvím, že císař nemá valný vkus a umělci, kteří nechtěli přijímat jeho spíše konzervativní umělecké soudy, již vytvořili několik různých alternativních sdružení, útěků neboli secesí, ve kterých se snažili autonomně tvořit navzdory státem podporovaným směrům. Za nimi stáli donátoři – jak jedinci, tak i celé skupiny lidí, které v podobě individuálního nebo kolektivního mecenátu podporovali svérázné tvoření žánrově pestré variace obrazů, soch nebo i celých staveb.

Někde na vídeňských předměstích bychom v této době našli skupiny, které nepodporovaly umění státní a neměly přitom velký zájem ani o to moderní. Upnuly totiž svoji pozornost na rozšiřování a podporu kultury z provincií, reprezentující teritoria, odkud dorazili jejich zástupci do hlavního města jako centrální spádové oblasti za prací, obchodem nebo politikou, a kde se spojili se stejně cítícími krajany.

³ AICHELBURG, Wladimir, *Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001*, Wien, 2003.

Těch tu, třeba z oblasti Čech, Moravy a Slezska bylo přes půl miliónu⁴ a vysoké zastoupení v tavicím kotli hlavního města měly i menšiny Slováků, Maďarů, Chorvatů a dalších národů podunajské monarchie.⁵ Krajané tu zakládali proto spolky, které se soustředily na podporu svého zázemí – řemesel, obchodu, politiky, ale také umělců a uměleckého provozu. Své původní vlasti se migranti snažili zůstat alespoň prostředníky v komunikaci, případně jí i pomáhat skrze své kontakty a nabyté zkušenosti. Jejich přímluva i občasná drobná finanční podpora směřovaly tak za hranice regionu – na Moravu do Brna, kde zastával českou pozici *Klub přátel umění* nebo dokonce do Prahy, kde se o českou specifiku výrazu uměleckého díla snažil progresivně se tvářící *Spolek umělců Mánes* nebo živořící, ovšem na tradici si zakládající centrum českého uměleckého života – spolek *Umělecká beseda*.

Pravda, o chronologických dějinách českého umění si knihu, na rozdíl od konkurenčního národního stylu německého, ještě přečíst nikdo (ani na území historického českého království) nemohl, nicméně o specifiku a tradicích české vysoké kultury, výtvarného projevu nevyjímaje, málokdo již pochyboval. Však také bylo možné zajít si v Praze na besedu nebo univerzitní přednášku, které již (vynalezenou) tradici českého umění a to i na univerzitě, nabízely. V pražském českém prostředí totiž již v osmdesátých letech 19. století fungovaly dvě erudované osoby s univerzitní vědeckou hodností zaobírající se českou estetikou, resp. dějinami umění.⁶ Svoje místo měla národní malba vyjádřená generací Národního divadla samozřejmě i ve veřejném prostoru, ač stále čekala na výtvarný umělecký chrám, který by k vystavování sloužil pouze jí. Výtvarné umění bylo oficiálně prezentováno na výstavách v *Rudolfínu*. Jeho budova jako Dům umělců byla postavena v osmdesátých letech 19. století. Šlo o multifunkční zařízení s koncertními a výstavními sály, aby země mohla veřejně manifestovat své kulturní

⁴ GLETTLER Monika, *Die Wiener Tschechen um 1900*, München 1972, s. 29.

⁵ CSÁKY MORITZ, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Wien – Köln – Weimar, 2010, zvl. S. 129-268.

⁶ Šlo zde v první řadě o Otakara Hostinského a dále pak o Miroslava Tyrše, který se snažil svoji docentskou hodnost spojenou s pražskou technikou posunout na docenturu na nově zřízené české univerzitě, což se mu podařilo v roce 1882, viz. DVOŘÁKOVÁ Zora, *Miroslav Tyrš. Prohry a vítězství*, Praha 1989, s. 190-192. Otakar Hostinský se ovšem habilitoval v oblasti hudební estetiky roku 1877, jeho práce věnující se teorii jsou pozdější avypracovával je již jako profesor na české univerzitě, kde titul získal roku 1883. Viz. NEJEDLÝ Zdeněk, *Otakar Hostinský*, Praha 1955, s. 17-18.

poklady. Bylo však určeno pro zemské umění, tzn. jako *utrakvistické* pro účely prezentace dvou zemských národů i ve dvou národně diferencovaných odděleních.

Od konce 18. století se totiž počala tvořit kategorie místního uměleckého trhu, který byl navázán na trh globální,⁷ a zásadně se také proměnilo vnímání umělců. Cechovně reglementované řemeslo se transformovalo v ceněnou a individuálně vnímanou profesi, umělec sám zaujal důležité postavení ve společenské struktuře. Podporou umělce či nákupem uměleckého díla se nejenom jedinci „nechávalo vydělat“, ale manifestovala se tím i příslušnost k určité třídě, demonstroval často i politický a ideologický názor a v neposlední řadě šlo i o strategickou investici. Všechny tyto procesy, zkoumané optikou institucí, které se o postavení žánru nejvíce zasloužily – uměleckých spolků, jsou předmětem této práce. Bez nich by totiž proces a vlastně i veřejný prostor největších měst vypadal trochu jinak.

⁷ O tvoření místního trhu v oblasti dnešního Nizozemí více SLAVÍČEK Lubomír, *Umělecké dražby mezi komercí a prestiží*, in: *Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění*, Praha, Scriptorium 2007, s. 83-92.

K vymezení tématu práce

Cílem práce je z komparativní perspektivy poukázat na roli, kterou v klíčových procesech utváření národních společností 19. století hrálo výtvarné umění. Jak se v konkrétních národních prostředích proměňovala jeho role, resp. tento žánr tzv. vysoké kultury dostával svůj specifický rozměr? Předmět našeho výzkumu uplatníme na rozboru uměleckých spolků 19. století. Zčásti o nich budeme hovořit ve zobecňující rovině, hlavní pozornost však bude mířena na tři vybrané, jež slouží jako deskriptivní základ celé práce.

Ta se celkově skládá z obecnějšího úvodu do problému, který následují tři studie, každá věnovaná konkrétnímu spolku, jež také vytváří materiál k provedení závěrečné komparace. Výběr spolků je cílen tak, aby vystihovaly praktiky širšího, středoevropského prostoru. Jsou proto zvoleny takové případy spolků, jež přiblíží tři podoby národních prostředí, které středoevropský prostor reprezentují. Prvním spolkem, který představuje německé národní prostředí a změny v něm v průběhu dlouhého století je lipský *Leipziger Kunstverein*. Druhým je pražský spolek *Umělecká beseda*, který se snažil ve svém městě vytvořit centrum rodícího se českého národního umění. Trojici pak doplňuje brněnský *Mährischer Kunstverein* jako reprezentant moravského německého městského spolkového prostředí.

Zobecňující rovina práce vychází především ze shrnutí dosavadních výzkumů, které se věnovaly problematice občanských spolků a jejich provozovatelů, procesu národního hnutí a dobového vnímání výtvarného umění – kategoriím, které umělecké spolky 19. století nejvíce ovlivnily. Prvně se budeme obecněji zabývat vytvářením měšťanské občanské společnosti a zvláště její vrstvou tzv. *Bürgertum*, která byla hlavním hybatelem tehdejších společenských změn, a jejíž příslušníci byli hlavními zakladateli (nejenom) uměleckých spolků. Pozornost obrátíme pak na jejich hodnotový rámec, přičemž jako jeden z jeho zásadních prvků je vztah k celku národa, který jejich činnost pomohl značně emancipovat. Nakonec se pak budeme zabývat výtvarným uměním, které jako další uměnovědy značně hodnoty a zvláště pak strukturální pole vysoké kultury nové společnosti dotvářely. Více než

o umělecko-historický popis dobové výtvarné produkce tak budeme sledovat tzv. sociální historii umění⁸ – nikoli se tedy zabývat samotnými uměleckými díly a obracet interpretaci k jejich popisu, ale umění jako specifické pole vysoké/umělecké kultury se pokusíme využít k výkladu procesů, které značně přispěly ke společenským změnám.

Naše pozorování proto časově počínáme v osvícenství vytvořeném novém vědeckém diskurzu kolem pojetí krásna⁹ a s ním ruku v ruce jdoucím intelektualizováním vysoké kultury. Věnujeme se tehdejší veřejnosti, která se o šíření a náplň nového diskurzu kolem uměleckých žánrů starala, a která se začínala sdružovat ve spolcích. Tyto organizace jako sociální symptomy strukturální proměny společnosti se také staly institucionálními fóry prosazování jejich záměrů. Jelikož šlo o společnost spojenou s městem, dostala v bádání označení měšťanská společnost (*bürgerliche Gesellschaft*). Její příslušníci svůj společenský vzestup spojovali, na rozdíl od starších vládnoucích vrstev, s výkonem, který představoval nabytý majetek nebo dosažené vzdělání – zformovala se společnost *Bildung und Besitz* – trochu nepřesně označovaná jako *Bürgertum*, slovo nejvíce překládané do češtiny jako buržoazie či měšťanstvo. Svůj nový status chtěli přitom její příslušníci nabírat i prostřednictvím podpory umění, které by vyjadřovalo její vysoké kulturní renomé.

Spolky jako instituce se svobodným demokratickým přístupem jim sloužily jako prostředek k artikulování žánrů sfér života, a jejich prostřednictvím chtěli i veřejná pole ovládnout. V práci se tak snažíme postihnout především vliv *Bürgertum* na fungování vysokého umění, neboť členy spolků byli hlavně členové této skupiny. Prostřednictvím tří spolků chceme ukázat, jak se do výtvarného provozu promítaly společenské hodnoty, jaké strategie se skrze ně do prosazování cílů zrcadlily a co se také podařilo z těchto cílů naplnit. Na základě sociálně historických metod se pokoušíme zachytit i společenské struktury – skupiny, vrstvy a třídy, které spolky

⁸ Pojem v německém prostředí použil poprvé použil v padesátých letech Arnold Hauser, viz. HAUSER Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Hamburg, 1957.

⁹ O proměnách v pojetí krásna více ECO UMBERTO, *Dějiny krásy*, Praha 2005.

provozovaly a mohou tak přiblížit, jací lidé a proč měli ve městech o výtvarný žánr zájem.

Spolky jako organizace, kde byl výtvarný život artikulován, chápeme v tomto případě jako pole hegemonního vyjednávání o podobách vysoké kultury, odkud vycházely pokusy o její aplikaci na společenský celek v určitém prostoru akčního rádia spolků. V úvahu budeme brát, že v místě jejich působnosti (tzn. konkrétních městech) samozřejmě existoval širší prostor k artikulaci. Ten vycházel třeba ze školského (ať už středo-nebo vysokoškolského) prostředí, ale i z iniciativy obchodníků s uměním, státní správy nebo konkurujících spolků.¹⁰ Ty se mohly soustředit více na jinou činnost a výtvarný prvek do nich pronikal zvolna (zde jde hlavně o muzejní spolky). Do jaké míry a také v jaké době svůj vliv námi zkoumané spolky uplatnily je tak jednou z hlavních otázek práce.

Přistoupíme-li ke kritériu výběru vhodných spolků ke komparaci, tak tím byl jejich národnostní status, tzn. k jakému národnímu hnutí se spolky hlásily. Je tak cíleno vhodně demonstrovat více podob života ve středoevropském prostoru 19. století. V tomto smyslu chápeme, že celý byl značně ovlivněn německou kulturou, která se jako kultura národního hnutí velkého národa rozvinula první. Ovlivňovala tak celý prostor nejvíce a vlastně ve všech třech zkoumaných městech hrála svou roli i skupina osob, která se k německé kultuře hlásila. Vždy ovšem trochu jinou. Stejně tak ale byly spolky vybírány podle významu měst pro určité regiony. Neboť právě města jsou v 19. století vedle středisek správy a politiky chápána také jako nositelé modernizačních trendů – ať už v oblasti koncentrace veřejné občanské společnosti a šíření jejích ideí, tak i jako centra obchodu, průmyslu a využití techniky. Všechny tyto aspekty totiž měly na tvoření umění vliv.

Saské industriální a obchodní centrum Lipsko představuje jedno takové město, kde se v Německu modernizace – ať již občanská tak hospodářská – značně projevovala. V rozdrobené oblasti budoucího císařství bychom v první polovině 19.

¹⁰ V tomto bodě máme na mysli hlavně pražské prostředí, do kterého Umělecká beseda a její výtvarný odbor vnesly nový prvek národního umění. Spolek se tak musel vyrovnávat s existujícím výtvarným diskursem a hledat své místo v něm.

století napočítali urbánních středisek větší množství. Lipsko nicméně bylo vybráno ke srovnání s oblastmi rakouské monarchie záměrně. Nešlo totiž o hlavní ani sídelní město panovníka, nýbrž *pouze* o správní (ač významné) středisko určitého většího regionu. Proto mu také chyběla silnější starší aristokratická elita. Díky své tiskařské a veletržní tradici však bylo město jedním z reprezentativních prostorů německví, který komunikoval se zahraničím. Reprezentativní roli centra pro české národní hnutí plnilo (a plní) město Praha. Proto nebylo v případě českého národního hnutí vůbec sporu o výběru městského prostoru ke komparaci. Praha také nebyla sídelním městem státu, nicméně plnila stejnou roli střediska regionu. Na rozdíl od Lipska však byla i centrem českého národního hnutí. To se však ve svých sférách, tedy i ve výtvarném umění, nejprve muselo rozvinout a tak uvnitř městského prostoru je spolek Umělecká beseda zajímavou ukázkou, jak se vytváří praxe nového národního pole, a to i v kontrastu ke starší spolkové kultuře, kterou představovaly právě německé kunstvereiny. U Umělecké besedy a jejího výtvarného odboru tak jde o to ukázat, jak vstupovala vysoká kultura do formování českého národa skrze výtvarný prvek. V konfrontaci s německým prostředím, kde se diskurz o domácím národním umění prosadil mnohem dříve, půjde u Umělecké besedy o to postřehnout, jaká specifika a jaké paralely obě národní hnutí v diskurzu vykazovala. Čím bylo – jinak národní veřejností spíše odmítané – německé kulturní prostředí pro české vzorové, a jak se naopak od něho, ať již vlastními nápady či kulturním transferem z jiných prostředí odlišovalo. Nakonec půjde o to konfrontovat vývoj obou národních diskurzů skrze menší smíšené, bilingvní a národnostně heterogenní prostředí, jak jej až do konce první světové války nabízí moravská metropole. Na třetím příkladu – městě Brnu a popisu jeho uměleckého spolku *Mährischer Kunstverein* – bychom tak chtěli demonstrovat, jak se dařilo německému etnickému živlu provozovat umělecký diskurz v národnostně různorodém prostředí regionálního centra v *obklíčení českým venkovem* a obecněji tak manifestovat středoevropské fungování výtvarného elementu v etapě tvořících se národních občanských společností, které jako celky zcela ovládly dějiny 20. století.

Zatímco časově práci vymezujeme na jedné straně počátkem dlouhého století, kdy se vytváří v Německu národní výtvarné paradigma a objevují první umělecké

spolky, konec se chronologicky uzavírá nikoli direktivně světovou *velkou válkou*, ale spíše po přelomu století, kdy probírané spolky zcela ztratily svůj původní význam. V našem chápání, kdy se dotvořilo paradigma, které poté bylo rozvíjeno v krátkém 20. století. Jde o období, kdy spolky dosáhly svých původních cílů a tak se za horizont roku 1900 podíváme pouze v obecnější rovině. Jen v případě Brna, kde byl umělecký spolek založen až v osmdesátých letech 19. století bude deskripce nastíněný rámec přesahovat.

U časového ohraničení konce práce vycházíme totiž z teze, že v posledním desetiletí dlouhého století se zásadně přetvořilo umělecké paradigma v globálním i národních uměleckých diskurzích. Jedná se totiž o období, obvykle nazývané jako *moderna*.¹¹ Tuto skutečnost se také snažíme na základě změn v provozu spolků sledovat. Hledáme odpovědi na otázky – projevil se tyto změny u sledovaných spolků? A jaký vliv na ně měl obecný vývoj společnosti – ať už z pohledu technického pokroku, politické nebo sociální proměny společnosti a jejích hodnot?

Ve vizuální kultuře jde o období, kdy se s rozvojem technik začala masově uplatňovat fotografie a výtvarné umění muselo z dosavadního principu snahy po co největší autenticitě zachycení předmětu směřovat k abstraktnějšímu uchopení reality, jak také předesílaly nové umělecké směry počínaje impresionismem a pokračující v dalším různých *ismech*. Došlo také k velkému zjednodušení technik reprodukovatelnosti díla, že do konce 19. století bylo možné fakticky každý kreslený předmět strojově množit, a tudíž i skrze kopie rozšiřovat. Vedle nových témat, která doposavad každou uměleckou epochu charakterizovala, se stále více zdůrazňovala nenapodobitelnost a *kouzlo okamžiku* samotného díla, neboť to ztrácelo svoji *auru*.¹² A zapomínat nelze ani na skutečnost, že ruku v ruce s bohatnutím všech vrstev západní industriální společnosti se rozvíjela i populární kultura určená masovému publiku. U elitních vrstev obvykle svojí produkcí vzbuzující (často povrchní) odpor a iniciující snahu o vytlačení, resp. degradování

¹¹ O zlomu a nástupu moderny v širších souvislostech z české literatury např. ŘEZNÍKOVÁ Lenka, *Moderna a historismus. Historické reprezentace v proměnách literatury na přelomu devatenáctého a dvacátého století*, Praha 2004.

¹² BENJAMIN Walter, Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti, in: BENJAMIN Walter, *Literárněvědné studie*, Praha 2009, s. 299-326.

jejích praktik i produktů. Ty se projevují i tím, že se tvoří kategorie braku nebo kýče, na estetické úrovni historicky do té doby téměř neinterpretované.¹³

Ona dosavadní exkluzivita uchopení a provozu vysoké kultury skrze výtvarné umění tak dostávala s koncem 19. století množství trhlin, jež mohlo zalátovat pouze nové paradigma. Proces jeho tvoření se nemohl neodrazit i v uměleckých spolcích, které fungovaly doposavad hlavně ve vzájemné spolupráci umělců a bohatší vrstvy městské společnosti. Právě proti měšťánské morálce se obrazející styly, navíc často velice náročně uchopitelné, se staly rozdělujícím polem nového paradigma, když se tak společný svět umění měšťánské třídy s uměleckými kritiky a umělci samotnými, začal v této době rozcházet.¹⁴ Umělecké spolky, jestliže nechtěly upadnout do diletantismu nebo přímo zaniknout, se musely také ve svých strukturách proměňovat, aby mohly dostačovat svým nově zakládaným konkurentům, nejednou se přímo jako útěk – secese vůči současnému stavu a to i v jeho lidské základně vymezujícím.

Zajímavou se s koncem 19. století jeví i zcela nekulturní otázka – do jaké míry výtvarné umění kopírovalo proces stratifikace společenské struktury, který je pro druhou polovinu 19. století příznačný, a který se nemohl neodrazit ani v uměleckém žánru. V Německu je tato změna interpretována jako tzv. zvláštní cesta (*Sonderweg*), kdy se nastavený proces nositelů dynamiky občanské společnosti (*Zivilgesellschaft*) přestrukturizoval od měšťanstva (*bürgerliche Gesellschaft*) směrem k nižším vrstvám, které často opustili národní rámeček i starší měšťánské hodnoty.¹⁵ Českou občanskou společnost této doby vidí Otto Urban, že se v ní od

¹³ O vytlačování tzv. literárního braku viz. JANÁČEK PAVEL, *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*, Brno 2004. Ke kategorii kýče více KULKA Tomáš, *Umění a kýč*, Praha 2000. K počátkům populární kultury v českých zemích, viz. MACHEK Jakub, *Počátky populární kultury v českých zemích na přelomu 19. a 20. století*, in: DANIEL Ondřej – KAVKA Tomáš – MACHEK Jakub, *Populární kultura v českém prostoru* (prac. název), v tisku.

¹⁴ MOMMSEN Wolfgang J., *Die Stiftung bürgerlicher Identität*, in: *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung*, s. 46-58, cit. s. 57.

¹⁵ Starší interpretace německé zvláštní cesty je vysvětlována hlavně v díle Hanse Ulricha Wehlera, novější interpretace změny hybných sil formování občanské společnosti z buržoazie (*Bürgertum, bürgerliche Gesellschaft*) na sociálně nižší vrstvy nabízí bádání prvních let 21. století kruhu kolem Jürgena Kocky. viz. WEHLER Hans Ulrich, *Deutscher Gesellschaftsgeschichte. Bd. 3. Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849-1914*, München 1995, resp. KOCKA Jürgen, *Zivilgesellschaft in historischer Perspektive*, in: JESSEN Ralph – REICHHARDT Sven – ANSGAR Klein (Hg.), *Zivilgesellschaft ale Geschichte. Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004, s.

osmdesátých let 19. století vytvořil strukturovaný třídní systém kapitalistických vztahů, v nichž sociální mozaika společnosti dostávala stále bohatší formy, které se projeví v utváření specificky kapitalistického systému politického stranictví, odrážejícího parciální skupinové zájmy, a které byly důsledkem sociálního rozkladu klasicky jednoduché struktury kapitalistické společnosti,¹⁶ jenž se projeví ve všech sférách života, tzn. že i dosavadní národní paradigma, které celou společnost třídně spojovalo a dávalo měšťanstvu důvod nadvlády nad celou strukturou národní společnosti se rozložil. Jak by řekl Miroslav Hroch, národní hnutí se dostalo do své fáze C, kdy se vytvořila národně heterogenní společnost.¹⁷ Její proces – nejen politického, ale i kulturního (tzn. i vysoké kultury) členění pak postihl i dosavadní společenské instituce, tzn. i umělecké spolky. Ať už znehodnocoval jejich význam nebo některé udělal zcela bezvýznamnými či jim vytvořil lépe přizpůsobivé konkurenty, jako například v pražském prostředí ve vzniku *Spolku výtvarných umělců Mánes*. Tento zásadní předěl tedy bude druhým chronologickým východiskem naší práce.

Prameny a literatura

Archivní výzkum

V práci se při výzkumu spolků opíráme z velké části o tiskoviny vzešlé z jejich vlastní provenience. V tomto případě hrají významnou roli celistvé fondy, které jsou k dispozici v případě spolku *Leipziger Kunstverein* a pražské *Umělecké besedy*. Lipský se nachází v Městském archivu (*Stadtarchiv Leipzig*) a nabízí akta k činnosti spolku a jemu předcházejících organizací z období let 1829-1899. Umělecká beseda má svůj objemný archiv uložen v depozitáři *Literárního archivu Památníku národního písemnictví* (LA PNP), který byl v době dopisování práce přesunut ze Starých Hradů u Jičína do Duchcova. Vztahuje se přitom ke spolkovým dějinám od jejich počátků až do sedmdesátých let 20. století, kdy byl spolek oficiálně zrušen.

29 – 42. V češtině asi nejlepší shrnutí přinesl KUČERA Rudolf, *Občanská společnost. Koncept a jeho historizace*, in: *Dějiny – teorie – kritika*, roč. 4, č. 2, 2007, s. 219-231.

¹⁶ URBAN, Otto, *Kapitalismus a česká společnost*, Praha 1978, s. 165.

¹⁷ HROCH, *V národním zájmu*, Praha 1999.

Fondy obou spolků obsahují úřední dokumenty jako stanovy, spolkovou korespondenci a z velké části také ručně psané protokoly ze schůzí obou institucí. Součástí jsou zároveň i archiválie vztahující se k činnosti jako např. k pořádání výstav, přednášek či jiných akcí. Ty dokreslují situaci vedle výročních zpráv, které oba spolky s jistou pravidelností od svých počátků vydávaly a tak v obou případech nabízí možnost rekonstruovat spolkové dění, které považovali činovníci za nejdůležitější, aby bylo pro budoucnost zaznamenáno.

Doplňující spisy k oběma institucím nabídly další paměťové instituce obou měst. V Lipsku se ukázala jako velice přínosná návštěva tamějšího historického muzea (*Stadtgeschichtliches Museum*), kde jsou ve fondu *Leipziger Kunstverein* uloženy kompletně všechny výroční zprávy spolku.¹⁸ Ve fondu jsou doplněny poměrně neuspořádanými archiváliemi týkajícími se kulturních, hlavně výtvarných událostí a institucí, kterými lipské městské prostředí v průběhu 19. a 20. století prošlo. Při výzkumu to mělo svou výhodu, neboť tak trochu náhodou byly zaznamenány i interakce ke spolku, které by nejspíš zůstaly opomenuty. Svůj význam pro práci měla i návštěva archivu *Museum der bildenden Künste Leipzig*, kde jsou sice k samotnému *Leipziger Kunstverein*u podobně uloženy výroční zprávy či dublovány věci z Městského archivu, nicméně svá akta tam mají i organizace, které zřízení spolku předcházely a bylo možno jejich fondy k širšímu městskému významu spolku v mnohém zpřehlednit.

V případě Umělecké besedy bylo vedle návštěv jejího archivu v depozitáři ve Starých Hradech, přistoupeno také ke studiu interakcí spolku s úřady, které nabízí fondy Českého místodržitelství a Policejního prezidia v Národním archivu v Praze na Chodovci.

Horší situace byla v tomto případě s brněnským spolkem *Mährischer Kunstverein*. Jeho archiv totiž nejspíše shořel v roce 1945, když byl při bojích ve městě značně poničen spolkový *Künstlerhaus*, budoucí *Dům umění*. Zůstaly tak po spolku jen

¹⁸ Oproti lipskému Městskému archivu měly návštěvy jednu obrovskou výhodu, v muzejní knihovně je možno používat fotoaparát a nebylo tak potřeba za všechny kopie platit. Navíc v knihovně byly velice flexibilní a tak bylo možné vybírat další materiály ještě během jednoho navštíveného dne.

rozptýlené písemnosti mezi různé instituce, které se nějakým způsobem k jeho veřejnému fungování vztahovaly. Takto byla využita menší část archiválií v Moravském zemském archivu v Brně, ve fondu Policejního ředitelství a zakládá se na úředním styku spolku se zemskými a městskými úřady. Obsahuje tak stanovy a pro určitá léta i seznamy členů. Spíše výběrově než z pravidelností zde nalezneme i dokumentaci k výstavám. Dále byl podniknut výzkum i v knihovně Moravské galerie v Brně, kde jsou dost neuspořádaně ve fondu pod názvem *Brno-Kunstverein (1851-1910)* shromážděny listinné archiválie odkazující na kulturní události města ve druhé polovině 19. století, vlastně až do stavby Künstlerhausu. V práci pomohly hlavně k přiblížení prvních výstavních akcí z doby padesátých let, o kterých obecně je jen velmi málo materiálů, když nebyly žádnou brněnskou institucí zastřešovány. Pomocnou ruku pak nabídl i fond *Moravské průmyslové muzeum Brno*, uložený v Archivu Moravské galerie v Brně, který obsahuje částečně i dokumenty, které se týkají vztahu obou spolků a navíc i některá spolková statuta. Nakonec je nutné zmínit i fond *Spolek přátel umění*, tedy český protipól německého Mährischer Kunstvereinu. Ten je uložen v Archivu města Brna a mohl zčásti posloužit k lepšímu pochopení národnostního vyhraňování obou institucí v rámci provozu výtvarného umění ve městě.

Ke všem výše zmíněným spolkům zkoumaných měst je ještě nutno přiřadit výzkum, který byl podniknut v hlavním městě bývalé monarchie, Vídni, a to konkrétně ve vídeňských archivech *Österreichisches Staatsarchiv*, *Allgemeines Verwaltungs-Archiv*, ve fondech ministerstva kultu a vyučování (*Ministerium für Cultus und Unterricht*) a ministerstva vnitra (*Ministerium des Innern*) a *Wiener Stadt- und Landesarchiv* ve fondu *Künstlerhaus Wien*. S touto institucí sdružující umělce z celé monarchie především Mährischer Kunstverein udržoval čilý kontakt, a občas byl brněnský spolek za jeho pobočku i mylně považován.

Dobová i odborná literatura k vybraným spolkům

Co se týče veřejné prezentace spolků, ve všech třech případech hrál významnou roli soudobý městský tisk. Proto bylo při výzkumu v Lipsku pracováno s asi nejvýznamnějším městským deníkem *Leipziger Allgemeine Zeitung* i se staršími

novinami *Leipziger Zeitung*. A podobně byly hlášení ke schůzím i formy pozvánek či kritiky vyhledávány při popisu výtvarného odboru Umělecké besedy. V tomto případě jsme se mohli opírat o nejrozšířenější český pražský deník *Národní listy*, které spoluvydával jeden z iniciátorů spolku Julius Grégr. Rozhodně nejvýznamnější však v tomto případě bylo využití brněnského tisku, který musel suplovat jinak nepravidelné výroční zprávy spolku a využity tak byly listy *Mährisch-schlesischer Correspondent, Tagesbote aus Mähren und Schlesien* i *Brünner Zeitung* s jeho přílohou *Brünner Morgenpost*. Především ke sledování širšího, národního dopadu fenoménu německých kunstvereinů, jsme v případě Lipska využívali i časopis *Deutsches Kunstblatt*, který v padesátých letech 19. století plnil roli zastřešujícího orgánu všech německých kunstvereinů.

Ve věci další literatury jsme se snažili shromáždit co nejvíce sekundárních pramenů, které se věnují přímo konkrétním spolkům. V tomto případě pomohly bilanční zprávy či sborníky, jež byly *specialitou* především v Umělecké besedě, která měla *psavý* literární odbor. Svoje první bilancování vlastně poskytla již po deseti letech a ve *Zprávě o činnosti za rok 1873* jej sepsal tehdejší spolkový jednatel František Séger. Další následovaly, již jako samostatné publikace roku 1893, resp. roku 1913.¹⁹ Druhou jmenovanou sestavil jako oslavné dílo *Padesát let Umělecké besedy, 1863-1913* literát Hanuš Jelínek a přinesla první strukturovaně zpracované dějiny všech tří odborů, přičemž dějin výtvarného odboru se zhostil František Tučný. Z dalších mnoha bych zmínil poměrně kritický přehled Jiřího Kotalíka z roku 1988²⁰ a poté zatím poslední a objemné laudatio s názvem *V umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy*, které sepsal ke 140. letům roku 2003 Rudolf Matys.

Oslavná literatura spojená s oběma zkoumanými kunstvereiny není tak početná, resp. bývá dávána do souvislosti s jejich nejvýznamnějším činem – vytvoření městských uměleckých muzeí. Výroční publikace se tak soustředí hlavně na činnost muzea, jeho sbírkotvornou činnost a méně se věnují samotným spolkům.

¹⁹ První zpráva nese název *Vzpomínky na paměť třicetileté činnosti Umělecké besedy 1863-1893. Premie Umělecké besedy na rok 1894*, Praha 1894.

²⁰ Viz. *Umělecká beseda. K 125. výročí založení. Výstavní síň Mánes Praha, říjen-prosinec 1988*, Praha 1988.

Pro Leipziger Kunstverein byla takovou první publikací, která jej včlenila do dějin městského muzea umění, roku 1892 vydaná kniha *Das städtische Museum zu Leipzig. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, Julia Vogela. Ta dává všechny pokusy o založení kunstvereinu a posléze zřízení muzea do souvislostí se starší sběratelskou tradicí, kterou město mělo. Podobně postupuje v roce 1937 Werner Teupfer ve své oslavné práci ke stému výročí založení spolku. V souladu s dobou vzniku díla zdůrazňuje především německý nacionální duch, který celý umělecký diskurs občanů provázel. Zajímavé je, že ač se kniha vztahuje ke stému výročí, začíná výklad již v 18. století a jako zásadní zlom vidí rok 1828, kdy byl založen *Sächsischer Kunstverein* v Drážďanech. Až roku 1987 při příležitosti 150. výročí a jubilejní výstavy vychází kniha *150 Jahre Museum der bildenden Künste Leipzig 1837-1987*, která věnuje velkou pozornost i prvním letům spolku. Přináší navíc první závažné studie ke kulturně-sociálnímu výzkumu výtvarné veřejnosti města. Po znovusjednocení Německa byly zpracovány dvoje významnější dějiny – první jako příspěvek k slavnostnímu otevření nové budovy v roce 2004 s názvem *Das Buch zum Museum*, kde je historie muzea členěna do několika fází a to až do současnosti, když hlavní části o 19. století napsal kunsthistorik, kurátor Dietulf Sander a je tak upřena hlavně na umělecké výkony. Druhá je kniha archivářky Anett Müller z roku 1995, která přibližuje historii spolku především z hlediska pramenů v Městském archivu a týká se tak hlavně praktického fungování spolku.²¹

Nejslabším článkem je přitom, obdobně jako v případě archivních pramenů Brno. Ač i zde je možné některé jubilejní publikace najít, kde se s historií spolku setkáváme. Prvně šlo o kratší publikaci Moritze Hirsche, *Eröffnung des Künstlerhauses* z roku 1911, kde autor hodnotí v bodových poznámkách základní cézury v budování brněnské výtvarné veřejnosti s hlavním zájmem v dějinách Mährischer Kunstvereinu po roce 1882. Jinak se více informací dozvídáme z dobových novin a poměrně bohatý popis kolem fungování prvních let přináší i slavnostní kniha k devadesátým narozeninám prvního spolkového prezidenta s názvem *Christian Ritter d'Elvert, k. k. Hofrath a. D.: Gedenksblätter zu seinem 90. Geburtstage*, z roku 1893, kde je speciální kapitola věnovaná jeho práci ve spolku.

²¹ Viz. MÜLLER Anett, *Der Leipziger Kunstverein und das Museum der bildenden Künste – Materialien einer Geschichte (1836 – 1886/7)*, Leipzig 1995.

Bohužel v dějinách moravských Němců zeje téměř prázdná díra mezi léty 1945–89. Třeba dvousvazkové *Dějiny města Brna* pod redakcí Jaroslav Dřímala a Václava Pešla z roku 1973 jakoby německou kulturu ve městě vymazávaly. Lepší situace začíná až od konce devadesátých let 20. století, kdy se do moravských dějin umění vrací Brno německých malířů a do knih o dějinách výtvarných institucí města i jejich mecenáši. Zvláštní podíl na tom měli Jitka Sedlářová²² a zejména Robert Janás, který v roce 2001 obhájil v Seminárii dějin umění Filosofické fakulty Masarykovy univerzity práci o historii předválečného období spolku Mährischer Kunstverein, a který od té doby dosažené výsledky zpřesňuje a postupně vydává.²³

Reflexe a inspirace zkoumané doby v literatuře

Obecná literatura věnující se fenoménu spolčování a zvláště tomu uměleckému je hlavně v německém okruhu poměrně bohatá. Výzkum tzv. *Bürgertum*, které se stalo hybnou silou strukturálních změn společnosti, probíhal od konce sedmdesátých let 20. století na více německých univerzitních pracovištích, z nichž nejvýznamnější byly dva projekty, tzv. *bielefeldský* a *frankfurtský*, jejichž výsledky máme dobře popsané i v českém prostředí. Nás inspiroval zvláště ten z Bielefeldu, který vedl Jürgen Kocka a definoval společnost *Bürgertum* na základě její kultury. Kockův kolektiv v prvních letech 21. století pak svoji pozornost obrátil především k otázce významu měšťanské kultury pro tvoření občanské společnosti (*bürgerliche Gesellschaft* kontra *Zivilgesellschaft*). Zvláště tyto výsledky jsme využívali v naší práci. Podobně inspirující však pro nás byla i práce o měšťanské kultuře (*bürgerliche Kultur*) z pera düsseldorfské historika Wolfganga J. Mommsena, který se zabýval přímo soužitím umělců a měšťanů a jejich proměn jako i vytvářením kulturních avatgard.²⁴ V jeho seminárii vznikla také zatím

²² Např. SEDLÁŘOVÁ Jitka, *Brněnská společnost druhé poloviny 19. století (stručný nástin)*, in: ŠTĚDROŇ Miloš – FRIMLOVÁ Lea – GEIST Zdeněk (ed.), *Besední dům, architektura – společnost – kultura*, Brno 1995, s. 53-63.

²³ Janás prvně napsal stať o nejstarších dějinách Mährischer Kunstvereinu do publikace k devadesátému výročí Domu umění, viz. VRÁNOVÁ Jana (ed.), *90 let Domu umění města Brna: architektura, historie, výstavy, kulturní činnost 1910-2000*, Brno 2000. V poslední viz. JANÁS Robert, *Brněnské malířství od založení spolku Mährischer Kunstverein do vzniku Klubu přátel umění (1882–1900)*, in: *Brno v minulosti a dnes* 24, 2011.

²⁴ MOMMSEN WOLFGANG J., *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830–1933*, Frankfurt am Main 2000.

nejpřehlednější práce o vývoji německých kunstvereinů s názvem *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert* Thomase Schmitze,²⁵ v jejichž zobecňujících výsledcích jsme hledali východiska pro pochopení dění v lipském, brněnském, ale i pražském spolku.

K zasazení textu do vztahu k vývoji národního hnutí nás nejvíce inspirovali texty o vytváření imaginárního společenství od Benedicta Andersona²⁶ a poté zobecňující chronologická procesualizace vývoje ve třech fázích, jak ji ve své práci diagnostikoval Miroslav Hroch.²⁷ Jejich zanesení do konkrétního diskurzu zformování národních uměleckých polí jsme pro německé prostředí využívali hlavně práci Marcuse Müllera *Geschichte – Kunst – Nation. Die sprachliche Konstituierung einer 'deutschen' Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht*, která popisuje sémantické vytváření pole německého umění od konce 18. století do současnosti. V českém případě jsme částečně srovnávali vývoj s Německem, přičemž jsme využívali literatury o dějinách umění, kterou sestavil Petr Wittlich a doplňovali je studiemi o uměleckých žánrech v Čechách a na Moravě od Jiřího Kroupy a Romana Prahla. Estetický diskurs jsme poté jako způsob prosazování nových společenských hodnot a norem definovali především za pomoci práce Pavla Barši a Josefa Fulky o proměně estetiky ve vztahu k myšlení Michela Foucaulta²⁸ a konkrétně pak přihlíželi k pracím, které popisují vznik české estetiky.²⁹ Totiž první moderní čeští esteticí jako Miroslav Tyrš nebo Otakar Hostinský ovlivňovali i dění v Umělecké besedě. Inspirativní se i vzhledem k vytváření hodnot občanství ukázala starší práce Jana Mukařovského o smyslu a normotvorné společenské funkci estetiky.³⁰

K dokreslení konkrétních prostředí jsme v případě Lipska používali i studie zabývající se tamějším městským Bürgertum, především vznikem kulturních institucí města. Poměrně bohaté výsledky v tomto směru přinášejí práce z americké produkce, a to Thomase Adama a Margaret Eleonor Menninger. Oba se

²⁵ Vydáno v Neuriedu roku 2001.

²⁶ ANDERSON Benedict, *Představy společenství. Úvahy o původu a šíření nacionalismu*, Praha 2008.

²⁷ HROCH Miroslav, *V národním zájmu*, Praha, 1999.

²⁸ FULKA Josef – BARŠA Pavel, *Michel Foucault. Politika a estetika*, Praha 1995.

²⁹ Např. BERANOVÁ Věra, *Kapitoly z dějin českého estetického myšlení*, Ústí nad Labem 2000.

³⁰ MUKAŘOVSKÝ JAN, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936.

zabývali fungováním lipských elit a jejich vztahem k formování institucí města od spolkových základů, jakož i mecenášským strategiím aktérů. Částečně s využitím sociologie kapitálů Pierra Bourdieu oba na rozličných případech definovali městské kulturní instituce jako distinktivní³¹ a mecenášství vrstev lipského *Wirtschaftsbürgertum* jako možný způsob potvrzování třídních rozdílů.³² Zobecnující výsledky především k situaci rozdělení dělnictva a měšťanů jsme čerpali i z další Adamovi monografie o dělnickém prostředí Lipska 19. století a v potaz jsme brali i výsledky Adiny Lieske, z její komparativní práce o dělnické kultuře Lipska a Plzně druhé poloviny 19. století.³³

Pražské prostředí a v něm fungující Umělecká beseda je brána jako jednotka značně determinující celý kulturní profil českého národního hnutí a snažili jsme se tak přihlížet i k pracem o české kultuře 19. století z obecnějšího úhlu pohledu. V případě vývoje pražské výtvarné scény pro první polovinu století jsme užívali studií Víta Vlnase popisující *Společnost vlasteneckých přátel umění*³⁴ a hlavně pak těžili z díla Zdeňka Hojdy a Romana Prahla, které se snaží definovat zrod spolků umění a uměleckého provozu v pražském prostředí do poloviny 19. století.³⁵ Společenské interakce nám pomáhaly značně osvětlit různé tematické sborníky, ať již z dlouhodobě konaných plzeňských symposií nebo konferencí Historického ústavu Akademie věd, které se kulturou české společnosti 19. století zabývají.³⁶ Pro

³¹ MENNINGER Margaret Eleanor, *Zivilgesellschaft jenseits der Bühne: Theater, Bildung und bürgerliches Mäzenatentum*, in: RALPH Jessen – REICHHARDT Sven – AUSGAR Klein (Hg.), *Zivilgesellschaft als Geschichte, Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004, s. 175-193.

³² ADAM Thomas, *Bürgerliches Engagement und Zivilgesellschaft in deutschen und amerikanischen Städten des 19. Jahrhunderts im Vergleich*, in: RALPH Jessen – REICHHARDT Sven – AUSGAR Klein (Hg.), *Zivilgesellschaft als Geschichte, Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004, s. 155-173.

³³ ADAM Thomas, *Arbeitermilieu und Arbeiterbewegung in Leipzig 1871 – 1933*, Böhlau 1999, resp. LIESKE Adina, *Arbeiterkultur und bürgerliche Kultur in Pilsen und Leipzig*, Bonn 2007, zvl. s. 115-118.

³⁴ VLNAS Vít (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796-1918. katalog výstavy, uspořádané Národní galerií v Praze u příležitosti dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění : Praha [11.4.-30.6.] 1996*, Praha 1996.

³⁵ HOJDA Zdeněk – PRAHL Roman, *Kunstverein nebo Künstlerverein? Hnutí umělců v Praze 1830-1856= Kunstverein oder Künstlerverein? Die Künstlerbewegung in Prag 1830-1856*, Praha 2004.

³⁶ Využití našly z plzeňských poslední doby např. LORENZOVÁ Helena – PETRASOVÁ Taťána, *Salony v české kultuře 19. století*, Praha 1999, s. 35-46. nebo např. BLÁHOVÁ Kateřina – PETRBOK Václav (ed.), *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století*, Praha 2004, s. 275 – 287. Z konferencí Historického ústavu např. ŘEPA Milan (ed.), *19. století v nás: modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*, Praha 2008 nebo HLAVAČKA Milan – POKORNÁ Magdalena – PAVLÍČEK W. Tomáš (ed.), *Collective and Individual Patronage and the Culture of Public Donation in Civil Society in the 19th and 20th Centuries in Central Europe*, Praha 2010.

první polovinu 19. století jsme k dosazování společenských sociálních interakcí využívali monografii Jiřího Štaifa *Obezřetná elita* (2005), pro druhou nám hlavní výchozí metodologickou prací zůstala starší práce Otty Urbana *Kapitalismus a česká společnost* (1978). Aktuální historická produkce vážící se k druhé polovině 19. století nám pomáhaly hlavně doplněním nových témat, které nabízí,³⁷ občas však přichází s přístupem, jenž je našemu vzdálený.³⁸

V případě Brna vedle výše zmiňovaného Roberta Janáse a jeho disertační práce nám značně pomohly výzkumy týkající se emancipace městské samosprávy po polovině století 19. století, které ve svých studiích dlouhodobě zpracovává Lukáš Fasora.³⁹ Společenskou situaci s ohledem na vytváření české a německé zemské politické reprezentace pak přiblížily studie hlavně Jiřího Malíře.⁴⁰ Opomenout nelze ani práce vycházející ze Semináře dějin umění Masarykovy univerzity či různé katalogy k výstavám Moravské galerie v Brně. Ty často zpracovávají Brno jako nejenom městské, ale zemské centrum a jeho malířství tím zasazují do regionálních souvislostí. Často navíc jeho úroveň a význam konfrontují s Vídní jako blízkým uměleckým centrem.⁴¹ Co se obzvláště osvědčilo, tak to jsou různé závěrečné studentské práce, které nabízí systém brněnské Masarykovy univerzity na svých webových stránkách, a jejichž obsah často pomohl zpřesnit informace či rozvinout příběh nejednoho spolkového činovníka.⁴²

³⁷ Např. bych v tomto smyslu vypíchnul práce, které buďto z teoretického rámce nebo praktického přináší nové poznatky. K teorii festivit viz. ŠIMA Karel, *Kultura českých národních festivit v 60. – 80. letech 19. století*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií 2009 nebo naopak rozšiřují vnímání určitých postav globální kultury v kontrastu k českým, jaký nabízí popis vnímání Shakespeara viz. BOROVIČKA Michael – KAŠE Jiří – KUČERA Jan P. – BĚLINA Pavel, *Velké dějiny země Koruny české, XII.a, 1860-1890*, Praha 2012, zvláště s. 693-98.

³⁸ Zde máme na mysli především práci snažící o komplikovaný lingvisticko-estetický přístup k historickému definování vysoké kultury, který nabízí KUČERA Martin, *Kultura v českých zemích 19. století. Ke zrodu, genezi a smyslu avantgard*, Praha 2011.

³⁹ Hlavní výsledky viz. FASORA Lukáš, *Svobodný občan ve svobodné obci? Občanské elity a obecní samospráva města Brna 1851–1914*, Brno 2007, resp. TENTÝŽ, *Dělník a měšťan. Vývoj jejich vzájemných vztahů na příkladu šesti moravských měst 1870–1914*, Brno 2010.

⁴⁰ Např. MALÍŘ Jiří, *K prosazování národní identity na Moravě ve druhé polovině 19. století*, in: BOROVSKEJ Tomáš – JAN Libor – WIHODA Martin, *Ad vitam et honorem. Profesoru Jaroslavu Mezníkovi přátelé a žáci k pětadesátým narozeninám*, Brno 2003, s. 393-404.

⁴¹ Např. z poslední doby viz. TOMÁŠEK Petr, *Aus deutschem Lande. O našich německých výtvarnicích na Moravě a ve Slezsku*, in: TOMÁŠEK Petr (ed.), *Moravská národní galerie*, Brno 2011, s. 158-177.

⁴² Viz. stránka <http://is.muni.cz/thesis/> (cit. 27. 3. 2013). Z použitých závěrečných prací např. z Historického ústavu RÁJA Martin, *Advokáti a společnost na Moravě v letech 1869-1914* [online]. 2011 [cit. 2013-03-27]. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jiří Malíř. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/14541/ff_d/ nebo ze Semináře dějin umění RYŠÁNEK

Výtvarné umění ve městě 19. století

Zásadním mezníkem práce je její *zakotvení do společenského kontextu*, tzn. snaha vystihnout podstatu dané společnosti, kterou chceme prizmatem vysoké kultury popisovat. To je také základem *obecné části*, ve které se pokusíme vystihnout několik aspektů, které nám dovolí k tématu přistoupit a v celku jej také sledovat. Jde především o to, představit situaci, která vůbec umožňovala diskurs národní vysoké kultury rozvinout a podmiňovala zároveň samotný vznik spolků. Již s ohledem na úvod budeme fakticky všechna stávající pole, na nichž výzkum stavíme, odvíjet od doby osvícenství, jehož důsledkem je i celé nové paradigma.

Svět buržoazie – Bürgertum jako nový svět 19. století

Jako výchozí prvek práce tedy bereme společenské změny, které zrcadlí osvícenské myšlenky aplikované na společenskou realitu, jak je ve svých pracích pojímá Michel Foucault. Ten o 19. století hovoří jako o *nástupu pozitivity života, práce a jazyka*, kdy dosavadní systémy prostoupila myšlenka *humanistického subjektu*, neboť osvícenství vynalezlo ideu *člověka* jako epistemologické kategorie. V ní jsou lidé interpretováni jako poznávající subjekty a jako poznávané subjekty svého vlastního vědění.⁴³ Což zapříčiňuje *odkouzlování světa* – nástup racionálního vidění sekularizované společnosti a možnost proměny chápání jejího mocenského ovládání. Dosavadní vrstvy, jež svoji legitimitu vlády odvozovaly z tradičního, transcendentálně zdůvodněného rozdělení moci, byly nahrazovány vrstvami odvozujícími právo na vládu především na základě svého viditelně prokazatelného úspěšného výkonu. Vznikal kult individua, kolem něhož se také nově transformovaly společenské struktury.

Radek, *Franz Ritter von Felbinger. Brněnský naturalistický malíř* [online]. 2007 [cit. 2013-03-27]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Lubomír Slavíček. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/23400/ff_m/

⁴³ HARINGTON Austin a kol., *Moderní sociální teorie*, Praha 2006, s. 281-2.

Na nástup a život nových struktur soustředí dlouhodobě pozornost německé bádání o 19. století. Svůj fundament našlo v emancipování společenských vrstev zakládající se v nabytých schopnostech – tzv. vrstvě *Bildung und Besitz* – vzdělání a vlastnictví. Neboť až dosažením statutu vzdělance, resp. schopného obchodníka nebo podnikatele všeho druhu se začíná zdůvodňovat společenské postavení jedince a s ním i otevírat právo na veřejnou moc. Jürgen Habermas označil tuto transformaci moci jako *strukturální přeměnu veřejnosti* a konkretizoval zárodky procesu, podobně jako Foucault, v osvícenství 18. století. Přeměnu spojil s rozšířením alfabetyzace, knižní produkce a na ní vázanou čtenářskou kulturou, která pomohla vytvořit malé skupinky kriticky a nezávisle myslících jedinců. Tuto vrstvu, která se objevuje v městském prostředí a je schopna se kriticky vyjadřovat o přečtené literatuře a zároveň i sledovat nově vydávané knižní tituly nazval *literární veřejností – veřejnost*, která dokáže pro své diskuse získávat pole, ve kterém artikuluje své potřeby a zájmy. Rozvoj a rozšiřování témat literární veřejnosti ubíralo prostor tradiční *repräsentativní* veřejnosti odvozující svou vládu ze svého původu na úkor prostoru, ve kterém se otevírala demokratická diskuse pro stále větší okruh nově, kriticky smýšlejících osob. Prostor, který se v čase od konce 18. století odděloval od prostoru soukromého, a který měl zůstat v sekularizované společnosti vyhrazen rodině, myšlené hlavně jako dvougenerační tzv. *nukleární*.⁴⁴ Rozrůstající se veřejný prostor se stal základem pro pluralitu mínění, která přes mnoho dalších sfér odvozených od literární – vědecké, kulturní i sféru volnočasových zájmů, vedla k nároku odporu vůči státní moci a nabízení vlastních alternativ, v tzv. *politickou veřejnost* schopnou artikulovat a vést vládu na úkor tradičních vládnoucích institucí. Po osvícenských (americké a francouzské) revolucích, proces pokračující v uplatňování diskuse o uspořádání společnosti, proces tvorby občanské společnosti.⁴⁵

⁴⁴ HABERMAS JÜRGEN, *Strukturální přeměna veřejnosti*, Praha 2000.

⁴⁵ V angličtině používáme obvykle pojmu *civic society*, v němčině se dříve používal pojem *bürgerliche Gesellschaft*, dnes je obecně spíše nahrazován pojmem *Zivilgesellschaft*, když s *bürgerliche Gesellschaft* se spojuje pouze určitý čas, ve kterém byla tato, dnes spíše překládáno jako buržoazie, hybnou silou občanské (*Zivil-*) společnosti. Více in: KOCKA Jürgen, *Zivilgesellschaft in historischer Perspektive*, in: JESSEN Ralph - REICHHARDT Sven - ANSGAR Klein (Hg.), *Zivilgesellschaft als Geschichte. Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004, str. 29- 42.

Výše zmíněné vrstvy *Bildung und Besitz* patří právě díky své osobní a ekonomické nezávislosti k základní struktuře, v nichž lze formování občanské společnosti, alespoň v její určité fázi,⁴⁶ uskutečňovat. V německém bádání se o jejích příslušnících hovoří jako o rekrutech jádra struktury nové moci, která se vymezovala jako tzv. *Bürgertum* – do češtiny překládaného nejvíce pojmem *buržoazie*, resp. *měšťanství* – společnost střední třídy, která zvolna ovládala regionální veřejný (především) městský život. Posléze i vstupovala do vysoké politiky v kontrastu se slábnoucí absolutistickou mocí panovníka, rodové aristokracie a duchovenstva. Vrstva *Bürgertum* vystupovala jednotně především prostřednictvím uznání vnitřně podobných hodnot, na nichž také vznikala produkce nového veřejného prostoru. V něm si měli být všichni formálně rovni, měli *rovný přístup k trhu*,⁴⁷ a pouze větší či menší úspěch ve vybraných sférách veřejného života měl od sebe její příslušníky odlišovat. Právě tu lze najít symptom společné kultury, který celou tuto strukturu vzešlou z uznání člověka jako pána situace a spojený s vírou v jeho pozitivní a vědecky odůvodněný evoluční vývoj, charakterizuje. Od něj se logicky odráží hierarchizace nových struktur i spektrum hodnot.

Ovládání kulturních sfér jako literatura, hudba nebo výtvarné umění vrstvami svobodných, bohatnoucích a vzdělání nabývajících měšťanů patřilo k základním symptomům emancipace a tedy i k prvním veřejným polím, které se snažilo *Bürgertum* ovládnout, jeho provozování vložit i do svého hodnotového pole a tím také vyrovnávat své distinkční handicapy vůči hierarchicky vyšším, tradičním aristokratickým vrstvám. Budování distingovaného chování jako formy strukturálního zakotvení standardů sebekontroly společnosti popisoval ve své civilizační teorii již Norbert Elias.⁴⁸ Ten vidí symptomy úpadku *vyšší úrovně* vrstev aristokracie v oblasti západní Evropy, hlavně Francie, již v 17. století. Měšťanstvo jako vrstva zdola tehdy nutilo šlechtu ke stále silněji distingovanému chování,

⁴⁶ Občanská společnost jako „evoluční proces“ měla v určitých fázích vývoje své nositele, *Bürgertum*, resp. buržoazie k nim patřila především v prvních jejích fázích spojených s 19. stoletím.

⁴⁷ Občasná základní definice, hodící se zvláště pro splynutí *Bürgertum* s buržoazií, užito např. i v českém bádání, viz FASORA Lukáš, *Svobodný občan ve svobodné obci?*, s. 16.

⁴⁸ ELIAS Norbert, *O procesu civilizace. Sociogenetické a psychogenetické studie. Proměny chování světských horních vrstev na Západě/1.*, s. 119nn.

kteřé přecházelo až ve vulgární. To přispělo, že toto chování také částečně zaniklo ve francouzské revoluci, neboť přestalo mít formující sílu, kterou přebírá sílící měšťanstvo, jehož hlavní zdroj prestiže vidí – podobně jako třeba jako Habermas – v *povolání a penězích*.⁴⁹

Zobecníme-li Eliasova slova, být respektován znamenalo přijmout jednak dosavadní budovaný étos *civilizačního chování*, ovšem také na jeho rozvoji nadále pracovat. Proto bylo důležité pro buržoazii jeho formování přizpůsobit do podoby, aby odpovídala principům života této společnosti – tzn. v základních rysech jej adaptovat k požadavkům společenské sekularizace hlavně založeným na uznání vzdělání a vlastnictví. Ty se projevovaly ve společnosti jejich ukotvováním, ať již třeba právním nebo symbolickým, aby tak mohly být v každodenním provozu demonstrovány a potvrzovány. V oblasti veřejného styku tak byly brány nově jako znaky distinkce např. podoby oslovení, ať již vzdělanostního ve spojení s tituly a pozicemi (profesor, docent, ale i také učitel, inženýr) nebo výkonnostně dobytého statutu (měšťan, obchodník, fabrikant, vlastník ad.). Stejně tak ale byla dobývána dosavadní distinktivní titulatura šlechty, jak je známe z procesu nobilitací a vzniku tzv. *nové šlechty* v průběhu 19. století.⁵⁰ V oblasti chování potom bylo hleděno na artefakty symbolizující *vytříbenou úroveň*, tak i ušlechtilost zájmů jako na proces vedoucí k dosažení určitého estetického standardu. Vedle širších společenských praktik jako móda, stolování nebo další projevy *vybraného chování*, se týkal komplex hodnot i, jak píše Jan Mukařovský, *nejvyššího estetického projevu, umění*.⁵¹

Měšťanský étos tím značně určoval aktivní přístup k oblasti krásných umění a to na obou jejich základních úrovních – jednak jejich reflexi a schopnosti artikulace s nimi jako důkaz *vzdělání*, tak i jejich fyzického nabytí jako stvrzení rozumné investice do *vlastnictví*. Proto se v případě literatury vytvářely měšťanské knihovny jako součást dekorace pokoje, klavír či housle patřily k atributům zájmových aktivit měšťanstva a v neposlední řadě vlastnictví obrazů, litografií nebo soch se řadilo k nezbytným doplňkům bytu respektovaného měšťana.

⁴⁹ ELIAS Norbert. *O procesu civilizace. Sociogenetické a psychogenetické studie. Proměny společnosti. Nástin teorie civilizace/ II.*, Praha, 2007, s. 302.

⁵⁰ ŽUPANIČ Jan, *Nová šlechta rakouského císařství*, Praha 2006.

⁵¹ MUKAŘOVSKÝ JAN, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936, s. 75.

Základnu pro svůj vkus nacházeli měšťané v akademických pojednáních, často *popularizovaných* na veřejných přednáškách, v knihách a novinách, tak i v klubech, kde vedli o kulturních tématech a dalších *bohulibých* aktivitách veřejné rozpravy.

Zásadním se v této problematice jeví, že nová buržoazní společnost byla oproti šlechtě značně početnější. Jak uvádí Jürgen Kocka, jednalo se v Německu v polovině 19. století zhruba o 5 procent z celku obyvatelstva, ke konci 19. století pak až o dvě procenta více⁵², a ač materiálně bohatnoucí, ve svém celku s nesrovnatelně omezenějším a rozptýlenějším majetkem. Výše uvádíme, že k základním hodnotám totiž nepatřily pouze peníze, ale i vzdělání. V německém bádání našel tento statut své vyjádření v uchopení příslušnosti k buržoazní vrstvě v pojmenování celé skupiny jejích nositelů jako tzv. *Bildungsbürgertum*, skupiny jedinců, jejichž statut se přímo odvozuje od pole kultury a vzdělání.⁵³ Skrze něj samozřejmě bylo možné i materiálně *zbohatnout*, nicméně svého statutu občan nabýval i díky jiným hodnotám – slovy Pierra Bourdieu kapitálům. Nabýt společenského statutu podle Bourdieu, který svůj výzkum prováděl na francouzské společnosti sedmdesátých let 20. století, lze až díky celému komplexu kapitálů, na němž se tvoří společenské pole každé osobnosti. Vedle ekonomického kapitálu je pro postavení v určitém poli nutná i funkce dalších jako symbolický nebo kulturní kapitál. Zatímco symbolický znamená např. určitý status nabytý narozením nebo třeba dosaženým vzděláním, kulturní stojí na konkrétní formě vkusu a životního stylu, které také určují, k jaké třídě se zařadíme.⁵⁴ V případě vztažení k výzkumu vrstvy *Bürgertum* vysvětlující nám, proč bylo při získávání společenských pozic tak důležité *ovládat* vysokou kulturu a v ní i její, parafrázováno Mukařovského slovy, *nejvyšší estetický umělecký stupeň*.⁵⁵

Rozdíl měšťanstva oproti aristokracii spočíval však v početnosti vrstvy, která se měla emancipovat. Zatímco podpora umění v aristokratickém paradigmatu byla chápána v zásadě ve vztahu *zadavatel – mecenáš* kontra *stvořitel – umělec*, občané

⁵² KOCKA Jürgen, *Das lange 19. Jahrhundert*, der 10. Auflage, Gebhardt, KlettCotta 2004, s. 115.

⁵³ Rozdělení pokračuje v druhém druhu, tzv. *Wirtschaftsbürgertum* jako nositele buržoazních občanských ctností na základě schopnosti nabýt svými schopnostmi ekonomický kapitál. Více např. in: KOCKA Jürgen – CONZE Werner, *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert* (1-4), 1985 – 1989.

⁵⁴ BOURDIEU Pierre, *Teorie jednání*, Karolinum, Praha 1998, s. 15.

⁵⁵ MUKAŘOVSKÝ Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936, s. 36.

se k uskutečnění zakázky skládali společně. Dávali tím podnět ke vzniku nového druhu podpory, kterou známe jako *kolektivní mecenát*,⁵⁶ a který v podobě krátkodobých i dlouhodobých projektů lépe symbolizoval demokratický – občanský étos buržoazní společnosti. Tak vedle jedinců, mecenášů jako zadavatelů zakázek či sběratelů umění, vznikaly i různé kolektivní aktivity, kladoucí si za cíl uskutečnit výstavu, zbudovat pomník či dlouhodobě vytvářet sbírku a podporovat vybrané jedince. Ze vzniku díla či úspěšné kariéry umělce se pak mohli účastníci těšit uznání ve svém společenství a zároveň tím vyzdvihoval své individuální zásluhy.

Kolektivní mecenát, stejně jako i zájem o určitý obor lidské činnosti si vytvořil svoji organizační platformu ve *spolcích*. Ty totiž nejlépe odpovídaly demokratickému étosu buržoazní společnosti. Jako fenomén rozšiřování veřejností se spolky v městských centrech tvořily od konce 18. století, když v mnohém navazovaly na středověké stavovské cechovní organizace. Nově se v nich ovšem objevuje demokratický prvek dobrovolného, formálně si rovného členství a stávají se tak dobrou formou artikulace měšťansko-občanského sebevědomí.⁵⁷ Slovy Thomase Nipperdeye, který se fenoménem spolčování zabýval v sedmdesátých letech 20. století a stal se jeho asi nejlepším teoretikem, jde o faktor mobilizace v přechodu od stavovské k občansko-měšťanské společnosti, který hrál svoji zásadní roli i v procesu specializace moderní kultury a společnosti. Občanský spolek stál za přechodem od byrokratického vrchnostenského systému k liberálně konstitučnímu, tedy pomohl překonávat těžké a labilní vyrovnávání občanské společnosti se starými strukturami.⁵⁸

⁵⁶ V českém prostředí o ní především in: HLAVAČKA Milan – POKORNÁ Magdalena – PAVLÍČEK W. Tomáš (ed.), *Collective and individual patronage and the culture of public donation in civil society in the 19th and 20th centuries in Central Europe*, Praha 2010. Nicméně výzkum mecenátu má dlouho tradici v Německu. Shrnutí viz. POKORNÝ Jiří, *Německý sekulární mecenát v dlouhém 19. století*, in: *Český časopis historický* 2, 2010, s. 244-257.

⁵⁷ PEŠEK Jiří, *Od středověkých bratrstev k moderním spolkům. Úvodní slovo v dvanácti bodech*. In: PEŠEK Jiří – LEDVINKA Václav (ed.): *Documenta Pragensia XVIII. Od středověkých bratrstev k moderním spolkům*. Praha 2009, s. 9.

⁵⁸ NIPPERDEY Thomas, *Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Eine Fallstudie zur Modernisierung I.*, in: *tentýž, Gesellschaft, Kultur, Theorie*, Göttingen 1976, s. 176.

Spolkový výčet vyplňují organizace nejroztodivnějších zájmů – od tradice ostrostřelců přes akademiky až po šachisty nebo dobrovolné hasiče. Právě ve spolcích docházelo k utváření veřejných zájmových polí, která byla dříve vyhrazena jednotlivcům. Od formování spolků však dostávaly svoji diskursivní skupinu společného zájmu. Prestižní oblast, v níž se vytvářela vysoká kultura, pak pokryla řada spolků různých uměleckých žánrů. Obecně se soudí, že první zabývající se uměním byly zakládány již v 18. století a jejich členy byli hlavně učenci. Specializované spolky na konkrétní žánry vznikaly později. Nejprve se jednalo o spolky zaměřené na literaturu (viz spojení s Habermasovou teorií veřejnosti), které následovaly zpěvácké a pěvecké. Spolky, které se svým zájmem věnovaly třetímu základně vymezenému z uměleckých žánrů – výtvarnému umění – vznikaly tak až jako poslední. První na území Německa najdeme ke konci desátých let 19. století a obvykle se nacházely v zemských centrech. Název dostaly jednoduchý a jasný – umělecký spolek – *Kunstverein*.

Prvním uměleckým spolkem, definovaným jako měšťanský, chceme-li buržoazní, je uváděn *Badischer Kunstverein* z Karlsruhe, který v následujících letech následovaly další z jiných center jednotlivých států tehdejšího německého spolku. Na hranicích Německa se ovšem nezastavily a šířily se dále, když pronikaly do dalších oblastí s částí německy hovořícího obyvatelstva. Roku 1835 vznikl jako „zemský“ v Praze *Böhmischer Kunstverein*, do češtiny překládaný jako *Krasoumná jednota*.⁵⁹ Občanský étos se tak dostal do umění, neboť podoba této organizace byla pro středoevropské město, které chtělo mít nějaký kulturní význam, fakticky povinností. Jen do poloviny 19. století napočítáme v Německu přes padesát sobě blízkých *kunstvereinů*.⁶⁰ Totiž v rámci podobných hodnot si na městské úrovni mezi sebou konkurovaly, tak i v případě šíření národního uměleckého pole, o němž bude psáno níže, svoji činnost kooperovaly. Jedním ze zásadních pojících prvků, který patřil i k emancipačním prvkům celého měšťanství 19. století, bylo totiž národní hnutí a jeho hodnotové vzorce se tak značně vtělovaly i do uměleckého provozu.

⁵⁹ Více např. HOJDA Zdeněk, *Kdo nakupoval na výstavách Krasoumné jednoty* in: *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1983, str. 133 - 153.

⁶⁰ SCHMITZ Thomas, *Die deutsche Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Neuried 2001.

Národní občanské hnutí

Nástup a praxe *národních hnutí*, patřil k dalším z důsledků osvícenského myšlení. Jak píše Benedict Anderson, díky rozšíření alfabetyzace a dostupnosti knižní literatury lidé přestávali vnímat sílu světových náboženství a naopak se začali koncentrovat více na prostor jim blízký, který bylo možné si lépe na základě vlastní zkušenosti (ze čtení nebo ale i vnímání děl vizuální kultury) představit a vytvořit tak menší, ovšem logicky promyšlené společnosti, jakým byl právě národ.⁶¹ Anne Marie-Thiessová jej doplňuje, že se nejprve našla hrstka jedinců, kteří vyhlásili existenci národa a začali ji dokazovat. Národ jako velké společenství podle ní definují nadřazenost jeho celku jednomu panovníkovi, náboženská ambivalence a silná prostupnost stavovskými mantinely uvnitř národního těla. Pouze jedině *národ vycházející z lidu jako stále živý a tradicí dokazatelný organismus může udělovat legitimitu vlády.*⁶²

Svým demokratickým étosem koncept národa odpovídal hodnotám, které prosazovalo *Bürgertum*. I proto se oba proudy staly motory dynamiky společenských změn v 19. století. Spojovala je hlavně snaha o emancipaci člověka, víra v jeho světovou dominanci, jak je také potvrzovala věda, jež vytvářela i vhodný společenský prostor pro výklad tradice národní (a často i rasově založené) existence. Jak uvádí Eric Hobsbawm, jde o dobu vynalézání tradic, na kterých je potvrzována starobylost a stále živý organismus národa.⁶³ V jeho důsledku jsou objevovány historické *národní* památky, vznikají katedry, které se zabývají starobylostí národních jazyků a v neposlední řadě jsou u národních skupin psány i vědecky pojaté dějinné příběhy, jež odkrývají a vysvětlují prodchnutí historie určitého prostoru *duchem* národa. Jak tvrdí Thiessová, *není nic mezinárodnějšího než národní hnutí. Totiž žádný národ by neexistoval, kdyby nebylo konkurence a*

⁶¹ ANDERSON Benedict, *Pomyslná společenství*, in: HROCH Miroslav (ed.), *Pohledy na národ a nacionalismus*, Praha 2003, s. 239-269.

⁶² THIESSOVÁ Anne-Marie, *Vytváření národních identit*, Brno 2007, s. 9.

⁶³ HOBBSAWM Eric – RANGER Terence (ed.), *Invention of Tradition*, Cambridge 1983.

vymezování se proti svým sousedům. Potvrzuje tím tak proces utváření moderních národů podle podobného vzoru.⁶⁴

Typologii procesu formování národních hnutí popsal důkladně Miroslav Hroch. Podle jeho teorie po fázi, kdy se etnikum s jeho jazykem, minulostí, kulturou, životním způsobem a někdy i osobitostí teritoria, které obývá, stávají předmětem osvícenského vědeckého studia, vstupuje proces do fáze agitace pro národní myšlenku. V následné, poslední fázi národotvorného procesu pak tato myšlenka nabírá ve společnosti masovou odezvu. Dochází k dosažení úplné sociální skladby národního celku, vzniku politického programu a myšlenky z center jsou široce přijímány v regionech.⁶⁵ V této poslední fázi před dosažením cíle – v podobě autonomie či vlastního státu – se národ fakticky stává činitelem i v mezinárodní konkurenci. Ta jej nutí vytvářet nová pole i struktury, jimiž se vyrovnává svým konkurentům. Jde tak o zásadní proces proměny chápání vlády nad teritoriem, slovy Benedicta Andersona, přijetím nového myšleného společenství i s novým rozložením vlády nad ním a její strukturou. Proces, který se značně přibližuje kontextu formování vrstvy *Bürgertum*. Neboť i buržoazie v prvních fázích hledá nová pole, skrze která by mohla ovládat veřejné dění a s ním i dosáhnout rovnoprávnosti se staršími vládnoucími vrstvami. Tak jsou i občanské spolky, které *Bürgertum* užívá ke svému vzestupu, prostupovány myšlenkami nacionalismu a i skrze jejich sféru je veřejně demonstrován národní program – myšlenka nacionalismu promlouvá prostřednictvím různých zájmů a jejich zastřešujících spolkových organizací. Tento vývoj lze dobře zasadit i do výše zmíněné emancipační Habermasovy teorie strukturální přeměny veřejnosti. Protože skrze pole veřejného prostoru se rozšiřuje i národnostní program a stává se tak součástí politického požadavku nově se tvořících vrstev.

Paradigma národního diskurzu tak postihuje i formy občanské emancipace, neboť dosud mocensky druhořadým vrstvám obyvatelstva nabízí v rámci šíření nacionalismu program ovládnutí jejich zájmů. Proto také mají mnohé spolky často ve svých stanovách vetknuty věty o podpoře *svých* národních zájmů a jejich jména

⁶⁴ THIESSOVÁ Anne Marie, *Vytváření národních identit*, s. 9.

⁶⁵ HROCH Miroslav, *V národním zájmu*, Praha 1999, s. 15-16.

jsou přímo nebo alespoň v sémantickém systému znaků připodobněna národnímu paradigma tak, aby jej potvrzovala. Proto byly například v oblasti dnešního Německa a dalších tehdy německým obyvatelstvem osídlených oblastech, do názvů spolků vkládají mytologické pojmy jako *Allemania*, *Arcadia*, *Germania*, resp. jména klasiků národního umění jako *Schiller*, *Goethe* nebo *Dürer*. V národnostně smíšených oblastech, jako jsou např. velké části českých zemí, pak spolky vykazovaly konfrontační dichotomii existence obdobných zájmových organizací dvou (a třeba i více) konkurenčních národních hnutí. Asi nejznámější případ nabízí akce, kdy se krátce po vzniku německého tělocvičného *Turnverein* v Praze, formuje z jádra českého národního hnutí tělocvičná jednota *Sokol*.⁶⁶ Nicméně příkladů nacházíme více, jako např. v brněnském hudebním životě, kde českou *Besedu Brněnskou* založenou roku 1860 doplnil o rok později *Brünner Männergesangverein*.⁶⁷ Tradice, slovy Jana Křena, *konfliktního společenství Čechů a Němců* 19. století se tak vleče i dějinami spolkového hnutí.⁶⁸ Totiž s politickým zostřováním vymezení obou národností jazyková symbolika postihuje i nejzásadnější organizace minorit. Největší spolek pražské německé menšiny, který vznikl roku 1863, se nazýval výmluvně *Deutsches Casino*, později *Deutsches Haus* – asociace ztělesňující *německé bytí uprostřed záplavy českého nacionalismu*, a který český tisk označil jako *hradbu němectví* uprostřed české Prahy.⁶⁹ Podobně přistoupili ke svému sídlu v Brně např. i moravští Češi, kteří dům vybudovaný na brněnské okružní třídě, jenž zastřešoval přítomnost Čechů ve městě, nazvali *Česká beseda*. V tomto případě lze upozornit i na další zajímavý jev, že v názvech organizací se s jejich rozvojem často dotváří i ustálené slovné útvary, které jasně potvrzovaly odlišnost obou etnik. Slovanské slovo *Beseda*, které je spolu s určitým adjektivem součástí velkého množství českých spolků, údajně nabralo na četnosti, jelikož pro něj není v němčině ekvivalent a zároveň to byl i důvod, proč české kluby neměly potřebu nazývat své organizace *Casiny*, slovem, které si i Němci musely *vypůjčovat z italštiny*. Logicky se tento lingvistický jev dostal i do uměleckého

⁶⁶ Název nejspíš vzešel z popusu tehdejší české společnosti, která tím chtěla vyzdvihnout černoorský odpor proti Turkům, viz. SAK Robert, *Miroslav Tyrš. Sokol, myslitel, výtvarný kritik*, Praha 2012, s. 63-64.

⁶⁷ Viz BAJGAROVÁ Jitka, *Hudební spolky v Brně a jejich role při utváření „hudebního obrazu“ města 1860-1918*, Brno 2005, s. 13, resp. 122-23.

⁶⁸ KŘEN Jan, *Konfliktní společenství. Češi a Němci 1780-1918*, Praha 1990.

⁶⁹ SOUKUPOVÁ Blanka, *České a německé spolky v Praze v 60. - 80. letech 19. století, soužití a kulturní výměna*, in SOUKUPOVÁ Blanka (ed.), *Pražané - jiní, druzí - cizí*, Praha 1992, s. 7-29.

spolčování a vysvětluje i nacionalisticky kódovanou námi sledovanou *Uměleckou besedu*.⁷⁰

A národní patos zaznamenal své projevy i v samotné rozšiřující se vizuální kultuře. Již od počátku 19. století se formují výtvarné žánry, na které lze dobře aplikovat teorie vytváření imaginativního společenství Benedicta Andersona. Ve své práci je rozvádí výše zmiňovaná Anne-Marie Thiessová, která zárodky výtvarného žánru prostoupeného duchem národního hnutí nachází u větších, státních národů (uvádí Francii) v návaznosti na pokročilejší fázi romantismu. V objevování se kolektivních míst paměti a vzniku archetypů idealizovaných národních krajin, jež se odrazily především v rozvíjející se krajinomalbě.⁷¹ Na vytváření ideální krajiny se přitom pracovalo *kolektivně*, do jejího formování nezasahovali jen malíři, ale i básníci a spisovatelé. Postupně tak byla liduprázdná romantická krajina, často vymezující se vůči krajině sousedů, zaplněna *národními* stromy, stavbami a nakonec i *tradičními a ctihodnými* lidmi.⁷² Žánrová paleta je posléze v rámci paradigmatu historismu rozšiřována, že se v průběhu století vyvine jako nejdokonalejší (a co se velikosti týče i nejdražší) styl monumentální historická malba. Výjevy historických událostí na velkých plátnech pak často vyplňují reprezentativní prostory, pomáhají umocnit pocit společně sdílené velkoleposti a díla jako taková jsou i symbolem kolektivního vkladu do zobrazení národní tradice. Proto je také žánr již od vzniku uměleckých spolků předmětem jejich zájmu a podpory. Ať se zpočátku tak jako například v Lipsku stává předmětem prestižního boje o konkrétní umělecké dílo nebo později v Praze úspěšně naplňuje výstavní strategie Umělecké besedy. Význam také potvrzuje roku 1854 vznik samostatného nadregionálního sdružení, především německy smýšlejících spolků a jednotlivců *Verbindung für historische Kunst*, s cílem podpory vzniku alespoň jednoho monumentálního uměleckého díla ročně.⁷³

⁷⁰ O sémantickém významu slova beseda viz. kapitola práce *Vznik a místo Umělecké besedy v pražské společnosti*.

⁷¹ THIESSOVÁ Marie Anne, *Utváření identity*, s. 162.

⁷² Idem, s.162-165.

⁷³ O instituci viz. SCHMITZ Thomas, *Die deutschen Kunstvereine*, s. 176-180.

Výtvarné umění se tak do poloviny 19. století stalo vedle literatury nedílnou součástí národního diskurzu a logicky se tím dostalo do emancipačního komplexu zájmů *Bürgertum*. V kategorii *Besitz* se projevila emancipace především v rozvoji uměleckého trhu. Jeho instituce se jako první prodejní galerie vydělují z obecného trhu ve městech s koncentrací obchodu a financí jako možnost jejich dlouhodobého uložení. Do střední Evropy se praktiky uměleckého trhu dostávají z obchodnických velmocí Nizozemí a Anglie, kde se vytváří již od konce 17. století. V Německu se tak v rámci veletrhů obchodovalo s uměleckými předměty od 18. století v tradičních centrech jako Lipsko nebo Frankfurt nad Mohanem. V Rakousku se řadí jako prototyp uměleckého obchodu dražby ve vídeňském *Dorotheu*, které doplňují zemské zastavárny. V českých zemích se do počátku 19. století umělecký trh omezuje jen na občasné dražby pozůstalostí šlechticů a měšťanů nebo exekuční dražby, na nichž bylo umění nabízeno společně s dalšími draženými předměty.⁷⁴ Umělecký trh tu i díky slabému měšťanstvu chyběl. Alespoň zlehka suplovaly obchod uměním neveřejné dražby, které pořádala za účelem zformování zemské galerie od roku 1796 šlechtická asociace *Společnost vlasteneckých přátel umění*.⁷⁵ Ta se o její ustavení snažila v návaznosti na vznikající národní či zemské galerie sídelních měst v západní Evropě.

Ty se vyvíjí z původně královských, knížecích a dalších aristokratických obrazáren, které vznikaly v průběhu raného novověku jako součást reprezentace panovníka a jeho dvora.⁷⁶ S dopadem osvícenských myšlenek o potřebě vzdělávání širokých vrstev a v důsledku revolučních událostí ve Francii byly tyto předchůdkyně veřejných muzeí umění či galerií převáděny do majetku státu či regionů. Za prototyp v tomto směru sloužila roku 1793 lidu zpřístupněná umělecká sbírka v pařížském Louvru, jejíž základ vytvořil arsenál znárodněných uměleckých děl z majetku francouzského krále. Jejího vzoru následovaly další panovnické sbírky v rezidenčních městech, přičemž i u nich často v průběhu dalších let docházelo ke

⁷⁴ SLAVÍČEK Lubomír, *Umělecké dražby mezi komercí a prestiží*, in: PRAHL Roman (ed.), *Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění*, s. 83-92, s. 84.

⁷⁵ Více viz. kapitola práce *Césury pražské výtvarné veřejnosti v průběhu 19. století*.

⁷⁶ V tomto navazují na projevy chování a vytváření stále exkluzivnějšího chování podle konceptu Norberta Eliase, viz. ELIAS Norbert, *O procesu civilizace*.

změně statutu od soukromého královského ve státní či zemský majetek.⁷⁷ Vznik takových sbírek měl za cíl budovat vědomí kolektivní identity za pomoci sdílených uměleckých pokladů a kolem sbírek tím následně rozvinout i veřejný diskurz. V souvislosti s rozšiřováním veřejného prostoru lze vznik prvních galerií a muzeí pokládat za další z podnětů k formování občanských uměleckých spolků – *kunstvereinů*, které dávaly možnost rozvíjet umění na hodnotách společnosti *Bürgertum*. Umělecké spolky nejenom, že oživovaly trh a diskusi o umění, ale zároveň skrze své členy artikulovaly požadavky *Bürgertum* i s jeho uměleckými styly a snahami o povznesení vlastního stavu. Zvláště tento požadavek emancipace šel v rámci uměleckého spolku argumentovat, když členství ukazovalo na hospodářskou nezávislost členů a spolky tak fungovaly jako příklad *Bildungsbürgertum* elitního klubu.⁷⁸

Snaha o vládu nad uměním (a vědou) vrstevch *Bürgertum* se ve spojení s jeho rostoucí mocí projevovala ve stále nápadnějších strategiích veřejné reprezentace. Často si spolky kladly jako dílčí cíl stavbu vlastního, umělecky hodnotného centra, kterým měly konkurovat reprezentativním stavbám aristokracie. Sami členové spolku věnovali jejich vzniku velkou pozornost. Obecně je nazývaly *chrámy umění*, v jejichž nitru se měl odvíjet také nový duchovní, od tradičního náboženství sekularizovaný život.⁷⁹ V oblasti střední Evropy byly takové domy realizovány hlavně v ideálech antiky a renesance, jejichž kult přinášel již klasicismus a empír. Často rozvíjely monumentální stavby, jež jako hrdinské památníky stavěli panovníci po napoleonských válkách, kterými měl člověk vstoupit prostřednictvím poukazu na historické tradice a heroismus do světa umění. Národním tradicím v nich byly vyhrazeny sály věnované historickým mýtům a národním výtečníkům, v čemž splňovaly trendy nového vlastenectví, které spočívalo v hledání kolektivní paměti, a kde jako velký vzor posloužila roku 1842 z iniciativy bavorského krále Ludvíka I. u Řezna dobudovaná *Wallhala*. Ta v sobě slučovala expozici tradice germanismu a zároveň umělecké muzeum. Ona a další stavby panovnického

⁷⁷ SPERLÉ Victoria, *Kunstsammlung*. In: *Enzyklopädie der Neuzeit*. Bd. 7. Stuttgart 2008, s. 358.

⁷⁸ MOMMSEN Wolfgang J., *Die Stiftung bürgerlicher Identität in Deutschland 1820-1914*, in: *tentýž Bürgerliche Kultur und politische Ordnung*, Frankfurt am Main, 2000, s. 46-57, s. 50-51.

⁷⁹ Zajímavého sekularizačního prvku si povšiml Thomas Schmitz. V prvních chrámech umění objevil požadavek na zachování ticha při prohlídkách či výstavách, což mělo nahrazovat starší prvek prohlídek kostel. Viz. SCHMITZ Thomas, *Die deutschen Kunstvereine*, s. 43-47.

podpory byly podnětem k budování podobných stánků, ovšem v režii vlastní městskému prostředí. Co bylo ovšem rozdílné, tak že vedle samotného obdivu se spojovaly i se samotným uměleckým provozem. Chrámy umění se stávaly reprezentanty zájmu o soudobou kulturu a zároveň i místy umělecké směny – rozvíjejícího se uměleckého trhu. Prvním takovým měšťanským chrámem, který vznikl z iniciativy městské buržoazie jako nešlechtické muzeum byla *Bremer Kunsthalle* dostavěná a otevřená roku 1849.⁸⁰

Co se týče vzniku kulturních institucí měšťanství obecně, je proces utváření uměleckých spolků velmi blízký vzniku prvních spolků muzejních. Někdy se, především v menších městech, dlouho činnosti kryjí. Důvodem bylo hlavně nedostatečné množství jedinců, kteří by byli schopni provoz spolku pouze pro výtvarné umění iniciovat a také jej dlouhodobě finančně vydržovat. Proto jsou známy případy, kdy se provoz výtvarného umění stává součástí činnosti obecných muzejních spolků. Léta takto fungoval spolek např. v Brně, kde byla péče a sběr umění v rukou Františkova muzea, následně Moravského průmyslového muzea, když v obou institucích se také konaly umělecké výstavy.⁸¹ Podobně byla fakticky budována i sbírka uměleckých děl v pražském Národním muzeu a jistě lze podobnou praxi nalézt i v institucionalizování umění v některých menších městech Německa.

Věda o kráse a její rozvoj v prizmatu dlouhého století

Vědecky podložený, autoritativní výklad společnosti je třetím velkým tématem, který zásadně přispěl i k výstavbě výtvarné umělecké kultury a tzv. *krásných umění* v 19. století obecně. Přitom i tento proces našel své základy v osvícenství a jeho vědeckém, racionálním uchopení společnosti. Osvícenství v tomto smyslu můžeme chápat jako dobu rozšiřování a společenského etablování mnoha nových vědeckých oborů, které daly oběma výše představovaným fenoménům – jak měšťanské společnosti *Bürgertum* tak i národnímu hnutí – svůj ideový

⁸⁰ MOMMSEN, *Die Stiftung bürgerlicher Identität*, s. 53.

⁸¹ Viz. kapitola o Brnu, hlavně *První pokusy o umělecké spolčování v městě Brna a Měšťanstvo a možnosti vlastní umělecké scény v Brně do konce sedmdesátých let 19. století*

emancipační základ. Především vědecké uchopení společenského života uvedlo v život mnoho nových kritických diskursů, které dotvrzovaly dobu odkouzlování světa a to ať už jde o Michele Foucaultem popsané ovládnutí šilenství nebo medikalizaci společnosti, jak o ní hovoří třeba Daniela Tinková.⁸² V tomto směru Foucault říká, že osvícenství přineslo společenskou kritiku dosavadního řádu a dalo základ pro formování nových vědeckých disciplín, nicméně samo spousta doktrín a nezamýšlených důsledků iniciovalo. Ty je nutno v *historické analýze* reinterpretovat jako počátky naší přítomnosti, z nichž plynou i její omezení. Vznikla sice moderní kritická věda, ovšem ta sama vytvořila vlastní nereflektované pole. To by samo potřebovalo kriticky prozkoumat, což se ovšem nestalo a naopak 19. století stvrdilo několik nových tradic, které musela a vlastně musí dodnes společnost ctít. Přitom, abych citoval filosofa Pavla Baršu, tato *úcta je tou nejdojemnější zradou*.⁸³

A proto je pro nás na tomto místě velice důležité vymezit si základní filosofický fundament, který ovlivnil historické interpretace umění. Budeme v něm vycházet z myšlenek, které ve svých pracích prezentoval německý filosof Georg Friedrich Hegel. Ten na počátku 19. století – vycházející z Kantovy univerzalistické koncepce nalezeného historického okamžiku osvícenství, ve kterém se lidstvo jako nositel rozumu odhodlává vymezit epistemologii – vytvořil celkový plán dějin. Do tohoto svého plánu zařadil univerzální reflexi historické přítomnosti, kterou navíc dialekticky podmínil systémem dosažených poznatků svázaných s úrovní materiálních, kulturních i politických podmínek života lidí.⁸⁴ Dal tím podnět k vytváření konstruktů historických epoch, jimiž nejlépe tyto okamžiky prostupují. Zasadil se tak o posuzování běhu světa, kdy se veškerá společenská logika věcí vztahuje k minulosti, a tudíž je i jejím prostřednictvím uchopena – éru, kterou podle Hegelových a jeho myšlení rozvíjejících koncepcí nazýváme *historismus*. Koncept, který zásadně ovlivnil celé pole společenských věd i veřejného života 19. století, a který funguje v širším veřejném životě jako vymezující a občas i legitimizační nástroj společenského dění dodnes.

⁸² FOUCAULT Michel, *Dějiny šilenství*, Praha 1994; resp. k medikalizaci TINKOVÁ Daniela, *Tělo, věda, stát*, Praha 2010.

⁸³ BARŠA Pavel – FULKA Josef, *Michel Foucault. Politika a estetika*. Praha 2005, s. 19.

⁸⁴ Idem, s. 17.

Samotný pojem je z pohledu vědeckých disciplín ne až tak jednoznačně uchopitelný. Především se jako název architektonické epochy vévodící fakticky celému 19. století uchytil v terminologii dějin umění, zatímco v historiografii zůstal až do dnešních dnů jeho výklad sporný.⁸⁵ Každopádně v jeho chápání *zkoumání minulosti způsobem, aby se tendence a potenciální cílené směry historického vývoje vyjasnili a tím i sloužili současnosti*,⁸⁶ jej budeme chápat v naší práci. V souvislosti s legitimizací vrstev *Bürgertum* o něm hovoří také Wolfgang J. Mommsen, který historismus přijímá jako první signál popírání racionalismu osvícenství, nikoli však jako rozchod s osvěcenským vědeckým paradigmatickým. Naopak jej definuje jako alternativu, rezervoár mobilizace *jiných* proti neoblíbené současnosti, který se prvně projevil v romantismu a posléze byl také intelektuály používán k vytváření národních společenství prostřednictvím kolektivního chápání minulosti.⁸⁷ V samotném měšťanství pak vidí prostor pro adaptaci historismu především v jeho vyrovnávání se s tradičními elitami. Ve veřejném prostoru historismus demonstrující se v reprezentativních stavbách, které jsou symbolicky vybírány jako příklad úspěšných epoch středověkého měšťanstva, za jehož pokračovatele se velká část vrstev *Bürgertum* považovala. Tak jsou také z historických stylů voleny hlavně renesance a gotika, které symbolizují velikost humanistického ducha, resp. Svatou říši římskou národa německého i s její městskou svobodou nebo jako symboly nezávislosti měst na zemském pánovi.⁸⁸

Ovšem, nejenom zástupci občanských hospodářských a posléze i vzdělanostních elit, prosazovali tento styl historismu. Zvláště patrný je v Německu druhé poloviny 19. století i v nejvyšších kruzích, když si dokonce německý císař Vilém II. vydržuje dvorního malíře historických námětů – Antona von Wenera. Hlavní změna, kterou však oproti předchozí době přináší, a která je viditelná fakticky nejen v centrech

⁸⁵ MOMMSEN Wolfgang, *Der Historismus als Weltanschauung des aufsteigenden Bürgertums*, in: MOMMSEN J. Wolfgang, *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung*, Frankfurt am Main 2000, s. 97-112.

⁸⁶ Idem, s. 98.

⁸⁷ Velkým dílem, které zásadně potvrzuje velikost měšťanské svobody byla *Die Kultur der Renaissance in Italien*, které vydal roku 1860 historik umění Jacob Burckhardt, viz. MOMMSEN Wolfgang J., *Der Historismus*, s. 105 -6.

⁸⁸ Nicméně historismus prostupoval i další instituce, jako např. církve, která volila podobně především gotický styl, jenž symbolizoval kontinuitu církve jako dlouhověkého božského poslání, in: idem, s. 106.

německých měst, jako berlínská dnešní ulice *Unter den Linden*, resp. na vídeňské *Ringstrasse*, ale i v Brně nebo i v architektuře Prahy druhé poloviny 19. století, je, že tento styl se v uměleckých školách a mezi architekty přenášel kulturními středními vrstvami, resp. univerzitami, kde se vzdělání středních tříd emancipovalo a dále šířilo prostřednictvím reprodukováného vzdělávacího systému.⁸⁹

Co se týče uchopení estetického cítění, patří mezi zásadní mentální faktory, jenž se v systému hodnot od poloviny 18. století proměňovaly. Nejzávažnější je v tomto směru nové pojetí krásy, které je obecně estetikou vnímáno. S jeho interpretací v souvislostech se změnou sociálních podmínek života v Evropě přichází například Umberto Eco. Ten jako významný moment přijímá vznik romantismu, který definuje jako uvolňování pocitu *nevolnosti ke své současnosti*. Takový pocit od konce 18. století zakoušejí umělci, intelektuálové a celá měšťanská vrstva, jako odpor proti klasickým pravidlům aristokratického světa s jeho důstojnou krásou jako prostoru příliš úzkého a chladného.⁹⁰ Jejich odpor se filtruje s pocitu nejistoty, které přináší prosazování se volného uměleckého trhu a s tím ruku v ruce jdoucím individualismem při hledání přízně jednotlivých umělců u veřejnosti. Eco o počátcích moderního vyjádření v abstrakci, který v romantismu nachází, píše, že šlo o zásadní počin proměny pojmání pravdy. Až díky chápání krásy jako možnosti cesty k nalezení pravdy mohly vzniknout mýty či ironie jako ctěný umělecký žánr. Prostřednictvím síly krásy se pak přibližuje subjekt objektu a jako takové vzniká i nové pojetí umění. Legitimizování takového umění pak souvisí s osobou, která nové abstraktní styly ztělesňuje a dokáže pro něj také získat dostatečné uznání. Proto právě od konce 18. století hovoříme o prvních géníích, které svět vlastně nedokáže v jejich rozsahu myšlení pochopit.

Vzniká tak nová společenská figura umělce jako osobnosti, jenž může existovat pod heslem, že krása je základní hodnota, jíž je třeba uskutečňovat za každou cenu – když bychom chtěli být eufemističtí, žít *jej sám jako umělecké dílo*.⁹¹ Objevuje se

⁸⁹ MOMMSEN, *Der Historismus*, s. 108.

⁹⁰ ECO Umberto, *Dějiny krásy*, Praha 2005, s. 313.

⁹¹ ECO Umberto, *Dějiny krásy*, s. 330.

profesní umělec, který není závislý na aristokratické či církevní podpoře a není limitován cechovními regulemi, naopak má možnost svobodného přístupu k trhu, který mu také vytváří předpoklady pro jeho nezávislou, demokratickou existenci. V sociálních interakcích neodmyslitelně spjatý s celým novým polem legitimitizujícím jeho práci – od umělecké kritiky, přes trh s uměním i jeho novými podpůrci až po ideové zakotvení jeho existence. Zvláště ono definování krásy a vznešena jako cíle umělecké tvorby stálo v opozici k doposavad uznávanému chápání umělce a cíli jeho práce ve vyjadřování pravdy jako nejvyšší umělecké mety.

Uměnovědy, především v pracích filosofů, byly ve vědeckých kruzích diskutovány neustále. Počátky bychom našli již v antice a pokračovat můžeme ve scholastických a teologických disputacích středověku, nicméně o filosoficky odděleném studiu krásy, estetiky a s ním i definování jistých principů se setkáváme až ve druhé polovině 18. století. Za profesionalizaci vědy o kráse, jak se tehdy estetika chápala, vdčíme německé univerzitní tradici. Otcem akademické disciplíny bývá považován Alexander Gottlieb Baumgartner a jeho dílo *Aeshetica*. První pak, kdo vystavěl umělecký ideál, resp. došel k užití jejího uplatnění v konkrétním díle, byl Johann Joachim Winckelmann. Ten jako vzor vystavěl zhruba v polovině 18. století řecké sochařství.⁹² Estetika jako samostatná věda se pak rozšířila do konce 18. století např. i na pražskou univerzitu, kde se jí odborně zabývali ve svých dílech Karl Heinrich Seibt a August Gottlieb Meissner, přičemž se v ní zaměřují na širší pojetí definování všech krásných uměn.

Z přijímání krásného umění jako vědecké disciplíny a především Hegelovy filosofie, vzniká postupně diskurs, který směřuje k institucionalizaci další nové disciplíny – dějin umění. Neboť od estetiků 18. století odvíjí *své dějiny* i dnešní kunsthistorici,⁹³ když i oni přijímají konstruování pole umělecké vědy v souznění Hegelovy filosofie a starších výkladů o pojetí krásna, a to hlavně v intencích historismu, který jsme popsali výše. Hegel tak ve svých spisech nestvořil pouze samotné dělení epoch, ale značně přispěl i přímo ke vzniku paradigmatu historika

⁹² BERANOVÁ Věra, *Kapitoly z dějin českého estetického myšlení*, Ústí nad Labem 2000, s. 22-23.

⁹³ KROUPA Jiří, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění*, Brno 1996, s. 123-134.

umění. Uměleckému umu totiž přiřadil funkci nejviditelnějšího ducha svého času, který je kategorizován úrovní jednotlivých žánrů a jejich vývojově kolísavou kvalitou. Žánry také spojil s tzv. *květnatým pojmoslovím*, když k nim a zároveň epochám přidal hodnotící kritéria podobná fázím růstu rostlin jako *zrod*, *růst* či *úpadek*.⁹⁴ Fakticky tak vytvořil základ dějin umění s prosazujícím se historickým uchopením epoch a pomohl vzniku vyprávění o po sobě jdoucích stylech, jenž se v pouze drobných odchylkách vymezení jejich trvání udržel na univerzitách bez obsáhlejší kritiky až do šedesátých let 20. století.⁹⁵

Myšlenky o dějinných epochách poté zpracovávají následníci Hegela a vyvíjí tím specifický učený diskurz. Jiří Kroupa stanovuje vznik moderních akademických dějin umění zvolna do období dvacátých let 19. století a spojuje je právě i s novými tématy, které nacházely odezvu v tehdejších širších společenských kruzích, především v nově se tvořících uměleckých spolcích – *Kunstvereinech*. V nich se organizovaly v německých a středoevropských městech milovníci a sběratelé umění. Vedle již popsaného organizování výstav, sbírání finančních prostředků pro nákup uměleckých děl a podpory umělců, v nich probíhaly i veřejné přednášky z dějin umění a upozorňuje, že většina velkých historiků umění, kteří kolem poloviny 19. století spoluvytvářeli obor *dějiny umění*, byla aktivními členy těchto spolků. Mohla tak na jejich půdě popularizovat nově vzniklou disciplínu.⁹⁶ Dodejme jen, že samozřejmě i s celým společenským občanským paradigmatem hodnot, které nabízela.

V oblasti Německa k tomuto pohybu značně přispěl i časopis, který vycházel od roku 1850 v Lipsku a později v Berlíně s názvem *Deutsches Kunstblatt*, a který nesl v podnázvu přízvisko *Organ der Kunstvereine von Deutschland*.⁹⁷ Toto periodikum specifikovalo přímo nejenom časově, ale i prostorově – německy orientované umění. Časopis redigoval a řídil Friedrich Eggers, který jeho prostřednictvím popularizoval myšlení o umění od dobového akademického kulturně historického

⁹⁴ MÜLLER Marcus, *Geschichte – Kunst – Nation*, Berlin 2007, s. 30-31.

⁹⁵ Idem, s. 32.

⁹⁶ KROUPA Jiří, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I.*, s. 138.

⁹⁷ První číslo vyšlo 7. ledna 1850 v lipském nakladatelství Rudolpha a Theodora Oswalda Weigela, do nakladatelství Heinricha Schindlera se vydání přesunulo k počátku roku 1854.

zaměření univerzitních profesorů a proti filozofické spekulativní estetice, tedy odklánějící se od původních estetických studií. Naopak zaměřoval se již jasně na umělecký diskurz v německém prostoru. Tím také cílil na větší podporu u širší občanské veřejnosti. O jeho úspěchu vypovídá i fakt, že právě z kruhu přispěvatelů vzešla řada osobností historiků umění, které dnes obor chápe jako jeho klasiky,⁹⁸ a kteří posléze obsadili významné pozice na univerzitách i v oněch nově vznikajících uměleckých muzeích. Stejně tak se jejich vliv stal stěžejním i na výtvarných akademiích, které se z původních přípravek barokních výtvarných řemeslníků, přetvářely v nositele regionálních či národních stylů.⁹⁹

V práci bereme tento německý umělecký akademický provoz jako zásadně ovlivňující i situaci v českých zemích. Ač chápeme, že tam musel proces probíhat asynchronně. Jednak se totiž dál v podmínkách menšího – a oproti celistvému německému – ještě se formujícího českého národního hnutí, tak je i nutné brát zřetel k rozdílné právní a společenské situaci v rakouské monarchii. V centru českého národního hnutí – kterým byla po celé trvání procesu Praha¹⁰⁰ – tak sice existovala šlechtická organizace zabývající se sběrem zemského umění a od roku 1799 zde fungovala i výtvarná akademie, k nimž přibyl ve třicátých letech i místní *Kunstverein für Böhmen*, umělecký život se však v německé konkurenci vyvíjel spíše omezeně. Vedle poměrně tuhého metternichovského režimu, k tomu jistě přispívalo právě i vědomí Prahy jako vzrůstajícího se centra češství, které již v době předbřeznové limitovalo jinak v Německu v městských kruzích *Bürgertum* se rozvíjející občanský a národní diskurs. V rakouské monarchii tak jako centrum výtvarného uměleckého žánru a to i ve vztahu k německému zásadně fungovalo její hlavní město. Ve Vídni se vedle samozřejmých investic do umění jako reprezentace

⁹⁸ Kolem časopisu se zformovala skupina z různých uměleckých německy hovořících center (Berlín, Frankfurt, Düsseldorf, Mnichov, Drážďany, Vídeň), které údajně spojovala hlavně snaha o oproštění se od filozofické estetiky a vytvoření specifické „vědy o umění“ spojené z teorie umění, dějin umění a umělecké kritiky, in: KROUPA Jiří, s. 138-40.

⁹⁹ Za první akademii je považována římská Akademie di San Lucca založená roku 1588, v evropských centrech byly založeny později jako v Paříži roku 1664, Vídni 1692, Petrohradu 1764 a Londýně roku 1768, viz. AXMAN Miloš – DLOUHÝ Miloslav – KOTALÍK Jiří (ed.), *Almanach Akademie výtvarných umění v Praze: ke 180. výročí založení (1799-1979)*, Praha 1979, s. 15.

¹⁰⁰ ŠTAIF Jiří, *Dva typy občanského sdružování v době předbřeznové*, in: LEDVINKA Václav – PEŠEK Jiří, *Documenta pragensia XVIII. Od středověkých bratrstev k moderním spolkům*, Praha 2000, s. 141 – 159, cit. s. 141.

rezidence státu, rozvíjela podpora i pro velkoněmecké hnutí, jak se projevilo i v čase krátce po porážce revoluce let 1848-49. A to jednak v aktivní účasti na přípravách časopisu *Deutsches Kunstblatt*, tak i spoluprací se sdružující organizací *Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft*, která vznikla roku 1856 v Düsseldorfu. V ní měla Vídeň rovnocenné postavení vedle Mnichova, Düsseldorfu nebo Berlína a až do počátku 20. století se také ve městě konalo několik jejich zasedání, v nichž se přímo jednající vyslovovali o německém charakteru města.¹⁰¹

Vedle veřejného diskursu o *německém umění* zaznamenáváme od padesátých let 19. století v Německu také první pokusy o sepsání dějin *vlastního* národního umění. Tedy v době, kdy v českém národním hnutí postrádáme dokonce jediný speciální časopis, který by český umělecký diskurs reflektoval, natož aby mohl mít podporu v univerzitních či spolkových kruzích, kde by se veškerý kulturní provoz – umělecký trh, výstavní činnost či veřejné přednášky s pravidelností odvíjely.

O cestě k národním dějinám umění píše Marcus Müller ve své knize zabývající se analýzou diskursu moderního německého umění. Podle něj vznikla myšlenka, která by autonomizovala německého uměleckého ducha na pozadí Hegelových myšlenek v období romantismu. Romantici v návaznosti na práce Johanna Joachima Winckelmanna vyzvedli starší Goethův text *Von deutscher Baukunst* z roku 1772, ve kterém je autorem popisována spíše neoblíbená gotika jako severský styl. V práci stojí gotika v opozici vůči jižnímu stylu – renesanci, přičemž jsou oba dva styly paralelně historizovány. Zatímco renesance má své základy v antice, lze gotiku chápat jako prazáklad křesťanského světa, od kterého si posléze bral svůj zdroj klasicismus a další následné styly. Ačkoli se Goethe od svého textu později distancuje a obecně gotiku v estetických kategoriích neuznává, přesto tak zavalil dobrou příležitost k profilování specifického *vlastního* stylu. Od jeho ideálu je možné následně správnost uměleckého vyjádření měřit. Formuje se tak paradigma oddalování a přibližování se ideálnímu typu v německých národních

¹⁰¹ První zasedání v hlavním městě se konalo roku 1868 a přivítal jej místní starosta Zelinka. Ten také pronesl věty o tom, že nelze Vídeň ze spolku vylučovat, neboť je to německé město a vždy bylo! Další jednání se pak konalo v roce 1872, následně roku 1899. Více viz. DEITERS Heinrich, *Geschichte der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft. Von ihrer Entstehung im Jahre 1856 bis auf die Gegenwart*, 1905??.

dějínách umění, které se tak dostávají do tvořící se mytologie národních dějin. Styl, který se snaží výše naznačené skupiny kunsthistoriků i laická veřejnost definovat.¹⁰² Německý národní diskurs tak má mnohem delší dějiny, když o jeho vzniku lze hovořit již od první poloviny 19. století. To český se zrodil v době pozdější, když vlastně první významný soupis českých dějin umění registrujeme až fakticky v období normalizace v osmdesátých letech 20. století, a který se dopracovává vlastně až do dnešních dnů.¹⁰³

Totíž nebylo možné, aby se k jeho vypracování přistupovalo dříve než by vůbec byly české dějiny umění zapracovány do procesu národního hnutí. Až poté se mohl rozvinout, když měl dostatečnou podporu a mohly se tak vytvořit struktury, ve kterých by dostal svoji podporu a byl tak rozvíjen. Ty vidíme v českém prostředí až od šedesátých let 19. století. Ač existovaly i starší pokusy o ustavení českého *kunstvereinu*,¹⁰⁴ první úspěšný pokus o institucionalizování národního umění nepřišel dříve než v druhé polovině 19. století, kdy se v rakouské monarchii vytváří vhodná legislativní situace, která dovoluje rozvinout občanský – měšťanský život i s jeho atributy, jak se již osvědčily v oblasti Německa. Vedle mnoha dalších spolků vznikla v Praze roku 1863 i česky zaměřená Umělecká beseda, která přímo rozvoj konkrétního českého umění měla ve svém programu. Mezi jejími členy nalezneme česky se definující umělce i teoretiky, kteří posléze zaujali významné pozice ve veřejném, tak i v akademickém životě, zvláště po rozdělení univerzity v roce 1882. Ač oproti běžným německým spolkům zvláštní svým rozdělením do tří uměleckých oborů – *literatury, hudby a výtvarného umění*, fakticky cílící na stejný program jako jejich německé výtvarné protějšky – tzn. starat se o umělecký trh, podporovat výtvarníky nákupem uměleckých děl, stejně jako i vyvíjet pravidelnou přednáškovou činnost o umění.

¹⁰² V německém prostředí – alespoň podle Müllera – jsou pak nejlépe vyjádřeny v díle *Geschichte der deutschen Kunst* Georga Dehia z let 1919-26, fakticky založeném na hledání vnějších a vnitřních vlivů v národního umění, viz. MÜLLER Marcus, *Geschichte – Kunst – Nation*, s. 34-37.

¹⁰³ Samozřejmě, že studií i pokusů definovat české umění bylo velké množství, ovšem nikdy nevznikly jako celek.

¹⁰⁴ Takovým mohl být především spolek Jednota umělců výtvarných z revolučních let 1848-49. O něm viz. HOJDA Zdeněk – PRAHL Roman, *Kunstverein oder Künstlerverein*, s. 19.

Vytvoření všeuměleckého spolku bylo prvním krokem, který učil českou společnost vytvářet společné kolektivní mínění v uměnovědách a přispíval také k určitému akademickému vymezení. Podobně jako v německých spolcích i v besedě, resp. jejím výtvarném odboru nalézáme osobnosti, které v budoucnu značně ovlivňovaly vznikající národní vědecké odbory. Tak se již od šedesátých let v besedě angažují Miroslav Tyrš, Josef Durdík nebo od sedmdesátých let 19. století Otakar Hostinský. Lidé, kteří posléze obsadí místa na české univerzitě a budou ovlivňovat podobu národního diskurzu svých oborů, hlavně dějin umění a estetiky. Tím se značně podobají německému prostředí, odlišuje je však míra akčního rádia dosahu. Zatímco v Německu tvoří každý *Kunstverein* reprezentaci vlastního města, Umělecká beseda má svůj prvotní cíl vůbec šířit zájem o umění v celém českém prostoru, který se také postupně vytyčuje a ještě v šedesátých letech pro získávání širší společenské podpory agituje,¹⁰⁵ což také značně souvisí i s hypotézou, že české národní hnutí mělo jediné centrum. V Německu naproti tomu můžeme hovořit o tradiční městské partikularizaci, která se přenášela ze středověku a existovalo tak větší množství center. Starší panovnická a církevní centra doplňovalo množství hospodářských a obchodních, která se chtěla také emancipovat jako součást občanské společnosti *Bürgertum* prostřednictvím kultury.

¹⁰⁵ Viz Hrochovo rozdělení do fází národního hnutí, in: HROCH Miroslav, *V národním zájmu*, s. 15-16.

1. Německé městské Bürgertum a jeho výtvarné umění – Lipsko a jeho Kunstverein

Lipsko a německý Kunstverein

Město je obec, s dostatečným počtem zámožných, samostatných a vzdělaných obyvatel, kteří jsou schopni sami si vést svoji správu k jejímu rozkvětu a zdokonalování. Přitom je jeho působnost prostorově ohraničena, což jej také odlišuje od státu. Tak definoval město již roku 1839 vedoucí statistické kanceláře v Berlíně J. G. Hoffmann.¹⁰⁶ Chápal jej jako státní sociální jednotku, ve které vzniká prostor k reprezentaci určité vrstvy obyvatelstva, která jeho správou manifestuje svoje schopnosti a vymezuje se i vůči svému okolí. Totiž k původní funkci hospodářského a správního centra regionu nabývalo město v dlouhém 19. století i dalších významů a to především díky fenoménům industrializace a demokratizace veřejného prostoru. Město se tak stávalo důležitou jednotkou komunikace uvnitř státu i výchozím bodem kariéry svých obyvatel. Hoffmann nemluvil jistě pouze za Berlín, jeho citát by mohla podepsat celá německá společnost vzdělání a majetku. Té totiž město poskytovalo útočiště – nabízelo vytvoření místního mocenského kruhu a s ní i prostor ke společné správě i participaci. Díky vlivu na své obci mohli příslušníci *Bürgertum* získávat exkluzivní postavení, jež bylo možné také zúročit v soutěži s dalšími městy a popřípadě zužitkovat i ve státní správě. Ať už se jednalo o politickou kariéru, tak i třeba vzdělanostní. Systém odborné samosprávy nabízel možnost cirkulace odborníků a to jak technického tak i humanitního vzdělání. Proto také muselo město samo, tzn. společnou správou, o svůj *rozkvět a zdokonalování* pečovat.

Lipsko jako centrum industrializace a dopravní křižovatka ve středním Německu je proto dobrým příkladem, jak měšťanské vrstvy *Bildung und Besitz* prizmatem občanské společnosti jeho rozvoj ovlivňovaly, a jak se tím vytvořila možnost institucionalizovat výtvarný diskurz. Město totiž nemělo z minulosti pozici mocenského centra reprezentovaného vládnoucím monarchou, a tudíž mu chyběly

¹⁰⁶ KRABBE R. Wolfgang, *Die deutsche Stadt im 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 1989, str. 26.

i předpoklady k vytvoření veřejné umělecké sbírky – na rozdíl třeba od Mnichova či Drážďan – dvou královských rezidencí s dlouhodobě pěstovanou reprezentací. A tak, když se v podmínkách formování post – osvícenské občanské společnosti v rámci strukturální přeměny veřejnosti k rozvoji nabídl prostor, jeho bohatnoucí vrstvy *Bildung und Besitz* začaly možnosti nabývání nového statutu zvolna využívat.

Počátky moderní péče o výtvarné umění se přitom v Lipsku spojují se dvěma tendencemi typickými pro společnosti 18. století – osvícenskými společnostmi a sběratelskou aktivitou jednotlivých měšťanů. Společnosti (v Německu obvykle se jménem *Soz (c)ietät*) vznikaly většinou jako výsledek diskusí v kruzích přátel a dávaly si cíle plodně přispívat k reformě dosavadního kulturního, sociálního nebo hospodářského stavu. V Evropě se tvořily již od poloviny 18. století prvně jako učené společnosti, které často chtěly doplňovat a rozšiřovat zájem o vědu, přičemž fenomén postupoval od diskusních salonů, přes čtenářské a další obecně užitečné společnosti všeho druhu.¹⁰⁷ V takové účelově-prospěšné společnosti zabývající se duchovními vědami a uměním se potkal i kruh přátel v Lipsku. Její existencí se potvrdila i slova Johanna Wolfganga Goethe o poměrně vysoké kulturní úrovni elity města. Německý básník ve svých pamětech napsal, že *město nemůže mít větší štěstí než, když v jeho zdech vedle sebe přebývají právy i majetkem si rovní vzdělaní muži, jaké nabízí právě Lipsko*.¹⁰⁸ Tato skupina učenců roku 1763 vytvořila *Societät von Gelehrten, schönen Geistern, Künstlern und Kunstbeförderern*, ve které se údajně živě odborně diskutovalo a byly popisovány malby a mědirytiny. Mezi její zakladatele a jedny z nejvýznamnějších iniciátorů rozhovorů o umění patřili kupec Franz Wilhelm Kreuchauf, přezdívaný *schöner Kreuchauf*¹⁰⁹ a otec lipského uměleckého sběratelství Johann Thomas Richter. Richter se, podobně jako druhý velký sběratel uměleckých prací Gottfried Winckler, snažil svá díla v pravidelných intervalech zpřístupňovat širší veřejnosti. Ovšem aktivity byly příliš závislé na svých nositelích a *Societät*, o jejíž průběžné činnosti chybí informace, nejspíše

¹⁰⁷ IM HOF Ulrich, *Evropa a osvícenství*, Praha 2001, s. 90-132.

¹⁰⁸ Citováno dle WAGNER Isabel, *Vereinigungen für die Kunst in Leipzig im 1. Drittel des 19. Jahrhunderts*, Diplomarbeit, Universität Leipzig, 2005, s. 1.

¹⁰⁹ TEUPFER Werner, *Kunst und ihre Sammlung in Leipzig, Festschrift zum 100 jährigen Jubiläum des Leipziger Kunstvereins und Museums der bildenden Künste*, Leipzig 1937.

zanikla spolu se smrtí svých členů.¹¹⁰ První dvě velké soukromé sbírky jednotlivců a členů společnosti pak byly posmrtně vydraženy. Nicméně památka na jejich bohatství posloužila jako narativní základ výtvarně-umělecké tradice lipského měšťanství. Na činnost společnosti navázal až ve dvacátých letech 19. století *Verein der Freunde der bildenden Kunst in Leipzig, zur Förderung dieser Kunst im Sächsischen Vaterlande, durch lebende, zunächst Sächsische Künstler*, zkráceně nazývaný *Verein der Freunde der Kunst*, ovšem již v nových podmínkách.

Umělecký diskurs se v německé společnosti proměňoval od konce 18. století v souvislosti se společenskými změnami, které přinesla francouzská revoluce. Roku 1793 byly pro veřejnost otevřeny zdarma první veřejné sbírky umění v pařížském Louvru, kde se bývalé královské poklady prezentovaly širokému publiku jako kolektivní národní majetek.¹¹¹ Na podobných základech se po odeznění napoleonských válek od dvacátých let 19. století jako sbírky *státního umění* otvírala i veřejná muzea v jednotlivých německých státech. Vzorovým se zde ukazuje mnichovský dvůr Ludvíka I. Bavorského, který začal ve dvacátých letech ze státního eráru s výstavbou komplexu proslulých uměleckých muzeí města. Jelikož německé země díky své politické rozdrobenosti postrádaly na rozdíl od Francie jasné centrum, vznikající výstavní komplexy formovaly v jednotlivých městech podle jejich funkce knížecí, městskou, zemskou, ale i celoněmeckou identitu zároveň. Umění tak získávalo svůj specifický politický a prestižní význam i v soupeření jednotlivých měst a jejich obyvatel. Vedle sídelních měst, kde se s pomocí umění a jeho podpory začal jako *národní* prezentovat panovník, se nabízela šance k povznesení prostřednictvím umělecké artikulace i dalším významným regionálním centřům. V nich vznikaly impulsy k vytváření sbírek právě od uvědomělých příslušníků Bürgertum, většinou z nově se emancipujících hospodářsky nebo vzdělanostně úspěšných vrstev, kterým artikulace s tzv. vysokou kulturou nabízela vhodný přístup ke společenskému etablování v nejvyšších patrech městské hierarchie.

¹¹⁰ VOGEL Julius, *Das städtische Museum zu Leipzig. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1892, s. 15.

¹¹¹ SPERLÉ Victoria: *Kunstsammlung*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*. Bd. 7., Stuttgart 2008, s. 358.

V nové situaci rostoucího veřejného prostoru tím občané v podmínkách, které městský prostor nabízel, poukazovali na svoji vzrůstající roli ve společnosti, jejíž nejenom kulturní růst tím také chtěli demonstrovat. Co vlastnil dříve sám panovník, měla nová liberalizovaná společnost vlastnit společně a umělecký spolek se tu jevil jako velice vhodný prostředník. Jako ostatní druhy spolků i on byl v souladu s tehdejšími fenomény občanského spolčování svobodný v možnostech participace, jakož i v jednoduchosti procesu svého založení i zrušení. Povznášet umění tak mohl každý, komu se tato kolektivní myšlenka mecenášství zamlouvala.

Koncept spolku pro podporu a povznášení umění přijala všechna významná města, ovšem projevoval se v každém z nich podle jejich tradice ve vlastní podobě. Zatímco v Mnichově nebo Frankfurtu bylo výtvarné umění v užším pojetí kultury jako odvětví tzv. *Hochkultur* středem zájmu od počátku 19. století,¹¹² v Lipsku bylo nutné nejprve veřejný zájem o obor znovu vystavět. Totiž město se jako metropole vysoké kultury profilovalo spíše v jiných odvětvích a to jednak prostřednictvím svojí veletržní a knihtiskařské tradice,¹¹³ tak od konce 18. století stoupala jeho sláva díky tělesu pojmenovanému *Gewandhausorchester* k jednomu z hudebních center nejenom Saského království, ale celého Německa. Tento symfonický orchestr vznikl ve městě již roku 1744 jako nejstarší občany provozovaný muzikální sbor v německém jazykovém prostoru. Roku 1780 získal od města k užívání textilní halu známou jako *Gewandhaus*, kam přišel roku 1835 na místo kapelníka Felix Mendelssohn Bartholdy. Vedle hudby nebylo Lipsko ošizené ani o divadelní stánek, pro který koupila městská rada vlastní budovu a dávala jej od roku 1796 do pravidelného pronájmu.¹¹⁴ Výtvarné umění si tak své příznivce získávalo pomaleji, a když ve dvacátých letech dorazila organizovaná podpora umění do Lipska, neprosadilo se výše zmíněné a myšlené uskupení *Verein der Freunde der Kunst* nakonec jako kunstverein, nýbrž jako společenský kruh, něco mezi učeneckou *Societät* z 18. století a společenským salonem pro zvané.

¹¹² SCHIMPF Gudrun-Christine, *Geld macht Kultur, Kulturpolitik in Frankfurt am Main zwischen Mäzenatentum und öffentlicher Finanzierung 1866 – 1933*, Frankfurt am Main 2007.

¹¹³ Viz. ZWAHR Hartmut (Hg.), *Leipzigs Messen 1497 – 1997*, Köln – Weimar – Wien 1999.

¹¹⁴ MENNINGER Margaret Eleanor, *Zivilgesellschaft jenseits der Bühne: Theater, Bildung und bürgerliches Mäzenatentum*, in: *Zivilgesellschaft als Geschichte, Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, JESSEN Ralph - REICHHARDT Sven – AUSGAR Klein (Hg.), Wiesbaden 2004, s. 175-193.

Zakladatelé spolku – právník Ludwig Puttrich, knihkupec Wilhelm Ambrosius Barth a malíř Carl Gustav Börner ovšem měli původně jiné plány. Vědomi si slabé pozice výtvarného umění ve městě koncept nového spolku nespojili pouze s Lipskem, nýbrž zaměřili se rovnou na celé Saské království. V listopadu 1825 svolali jako iniciátoři kruh významných lipských mužů a v únoru roku 1826 poslali zvací dopis k účasti na spolku hraběti Vitzhum von Eckstädt, řediteli drážďanské umělecké akademie. Svoji myšlenku koncipovali jako výzvu ke spoluúčasti na spolku výtvarného umění v Lipsku k podpoře umění v Sasku, který by sloužil především žijícím saským umělcům. Stanovy spolku byly načrtnuty podle vzorů nedávno založených Kunstvereinů v Berlíně a Mnichově, jeho specifikem bylo fungování ve dvou sobě si rovnocenných větvích, které by tvořily společné tělo spolku.¹¹⁵ Návrh ovšem drážďanští měšťané, tamější akademie i saský královský dvůr odmítli, naopak se tím nejspíš uspíšil vznik spolku *Sächsischer Kunstverein* se sídlem v hlavním městě království roku 1828, který brzy našel podporu i u tamějšího královského dvora. Ovšem s jedním malým rozdílem, který spočíval v jeho zřízení bez přímého účastenství lipských občanů.¹¹⁶ Po této neblahé zkušenosti vyzvali Puttrich s Börnerem v oběžníku občany Lipska k založení kruhu, kde by se společně mohli alespoň scházet umělci a milovníci umění.¹¹⁷

Společnost, biedermeierovský klub, pak v počtu devětašedesáti zapsaných účastníků zahájila na přelomu let 1828/29 svoji činnost, původně s názvem *Sonnabendgesellschaft*. Na rozdíl od předchozího neúspěšného spolku se však jednalo pouze o kruh jedinců, kteří se navíc snažili od označení Kunstverein vymezovat.¹¹⁸ *Sobotní společnost* si také vypracovala své vlastní stanovy až v roce 1831 a to díky rozšiřujícímu se počtu svých členů. Kontinuitu k prvnímu pokusu o veřejný kunstverein ukazuje 13 jmen, které se nachází v seznamech iniciátorů obou společností. Podobně jako u první organizace, i tu sehrál významnou roli

¹¹⁵ Více: WAGNER Isabel, *Vereinigungen für die Kunst in Leipzig*, s. 27. resp. MÜLLER Anett, *Der Leipziger Kunstverein und das Museum der bildenden Künste – Materialien einer Geschichte (1836 – 1886/7)*, Leipzig 1995, s. 12 - 14.

¹¹⁶ O Sächsischer Kunstverein viz. BRIEL Cornelia, *Der Sächsischer Kunstverein in den Jahren 1828-1833*. In: *Dresdner Hefte*, Jg. 5, H. 5, 1987, 1987, Beiträge zur Kulturgeschichte, 13. Johann Gottlob von Quandt und die kulturelle Emanzipationj des Dresdner Bürgertums zwischen 1815 und 1849, s. 13 -29.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 16.

¹¹⁸ WAGNER Isabel, *Vereinigungen für die Kunst in Leipzig*, s. 55.

právník Puttrich a malíř Börner. První jmenovaný po rozšíření řad společnosti nad 100 účastníků sestavil vnitřní pravidla a určil příspěvky na 1 tolar a 8 grošů. Jako základ organizace byla v roce 1829 odhlasována sobotní setkání v šest hodin večer, kde se měla diskutovat a prohlížet díla, která s sebou s pravidelností nosili jednotliví členové. Až dynamický vývoj kruhu vedl ke vzniku stanov, které byly vypracovány právníkem Christianem Gottfriedem Hilligem a značně se lišily od principů plánovaného celosaského Kunstverein. Cíli spolku zůstalo *poučení a obveselení* svých členů, spolek, který se nově nazval *Verein der Leipziger Kunstfreunde* (1831) zůstával však uzavřený, přístupný pouze svým členům a téměř se až varoval účinkování na veřejnosti. Zajímavým bodem, který pomalu koncepci uzavření nabourával, však byla výstavní činnost, kterou měli zajišťovat jednotliví členové ze svých vlastních sbírkových fondů. Původně byly výstavy pouze pro členy a jejich rodinné příslušníky, od poloviny třicátých let se nicméně jejich zpřístupňování rozšiřovalo i směrem k veřejnosti. Verein se však od svých počátků zřekl aktivní mecenášské podpory umělců nebo slosovávání uměleckých děl, jak bylo v každém *pravém* kunstverein často přímo strategií existence.¹¹⁹ I tak měl v naplňování svých cílů spolek úspěch a během třicátých let připravil dobré podhoubí pro širě zkoncipovaný budoucí kunstverein, který by navázal na vlnu oněch uměleckých spolků, která ve třicátých letech dorazila již i do Prahy¹²⁰ a také i do mnohem menších německých měst. Nápady k jeho ustavení se od poloviny třetího desetiletí rodily v hlavách ambiciózních příslušníků především nové vrstvy *Wirtschaftsbürgertum*. Dva jeho významní představitelé města nosili ve svých hlavách myšlenku ke koncipování rovnocenného partnera drážďanského Sächsischer Kunstverein, který by rozšiřoval slávu Lipska z *pouhého* centra obchodu i na příjemné a uměnílovné místo.

Ve své práci věnující se obecně uměleckým spolkům střeoevropského, především německy hovořícího prostoru, Thomas Schmitz rozdělil předchůdce kunstvereinů do několika skupin. Vidí je v patriotických společnostech, čtenářských společnostech, salonech a věnečcích, uměleckých skupinách, akademiích či

¹¹⁹ Tamtéž, s. 64.

¹²⁰ V Praze byl *Kunstverein für Böhmen* – Krasoumná jednota, založen roku 1835.

šlechtických exkluzivních klubech.¹²¹ Podle tohoto zploštělého hodnocení se zdá být lipská cesta někde mezi salonem a patriotickou společností, neboť patriotická *Societät* a spíše salonní uzavřené dva spolky pravidelně se scházejících přátel chápal budoucí spolek jako své předchůdce (viz. níže). Je přitom fakt, že chronologicky se Lipsko vytvářením menších klubů, trochu za vývojem k veřejnému kunstvereinu v podobně velkých centrech zpozdilo. Nebylo to však zcela na škodu. Jiný teoretik kunstvereinů, norimberský kunsthistorik Christoph Behnke píše, že během čtyřicátých let pro již založené kunstvereiny nezbývaly peníze. Tehdy však Leipziger Kunstverein dobře fungoval. Za důvod eufemisticky stanovil, že kapitál občané obecně v této době investovali do celostátně probíhající stavby železnice.¹²² My můžeme konstatovat, že brzké investice do železnice v Lipsku, které předběhli zbytek Německa i světa, sice Kunstverein ve městě zpozdily. Ovšem, když si obdobné organizace vybírali v jiných městech svoje *vlakové zpoždění*, v Lipsku naopak Kunstverein rostl.¹²³

Na světlo světa Leipziger Kunstverein přivedli Carl Lampe a Hermann Härtel, oba příslušníci lipských rodin obchodníků a podnikatelů v druhé generaci.¹²⁴ Lampe byl znám jako organizátor jedné z prvních železnic – *Lipsko-drážďanské dráhy*, zatímco Härtel patřil do knihtiskařské rodiny. Oba v té době byli ve městě již dobře známí jako úspěšní obchodníci s kontakty na vedení města i celého Saska a i jako lidé s nejenom ekonomickým, ale i širším kulturním kapitálem. Lampe vlastnil obrazovou sbírku, kterou započal shromažďovat již jeho otec, Härtel se v Lipsku proslavil jako stavitel tzv. *římského domu*, stavby, která cíleně kopírovala italskou architekturu, a kterou si nechal postavit po svých italských cestách za uměním. Vlivný Härtel a charismatický Lampe nejprve iniciativu veřejného spolku přednesli v širším kruhu přátel umění, jehož jádrem byli členové Puttrichova Verein der Leipziger Kunstfreunde, kde pro něj získali část základny. Praktičtěji zaměřený

¹²¹ SCHMITZ Thomas, *Deutsche Kunstvereine*.

¹²² BEHNKE Christoph, *Zur Gründungsgeschichte Deutscher Kunstvereine*, in: MILLA Bernd – MUNDER Heike (Hrsg.), *Tatort Kunstverein. Eine kritische Überprüfung eines Vermittlungsmodells*, Nürnberg 2001, s. 11-21, cit. s. 19.

¹²³ *Leipzig-Dresdner Eisenbahn-Compagnie* byla založena roku 1835 a otevřela v celku první dálkovou trať na území Německa z Lipska až do Drážďan roku 7. 4. 1839.

¹²⁴ O Carlu Lampe více HOMMEL Karsten, *Carl Lampe. Ein Leipziger Bildungsbürger, Unternehmer, Förderer von Kunst und Wissenschaft zwischen Romantik und Kaiserreich*, Beucha 2000. O Härtelovi existuje starší článek VOLKMANN Ludwig, *Hermann Härtel als Kunstfreund und Künstler*, in: TEUPFER Werner, *Kunst und ihre Sammlung in Leipzig...*, s. 103-136.

Lampe, který získával respekt a váhu svým řečnickým uměním věc formálně zorganizoval. V úvodní řeči na prvním společném zasedání, které pořádal ve svém městském domě, zdůraznil, že ve svých snahách o podporu umění naváže budoucí *Leipziger Kunstverein* ve změněných podmínkách na dobrou tradici sběratelů 18. století. Prohlásil, že když se *nenachází neomezené prostředky již v mnoha rukou, ukazuje čas jinou cestu ke stejnému cíli, totiž ke spojení mnoha malých sil k velkému celku! Co není možné u jednotlivce, podaří se ve spolcích, které se denně objevují v nových formách.*¹²⁵ Po iniciačním setkání 26. listopadu 1836 vstoupil v následujícím roce spolek v činnost jako akciová společnost.

Spolek se představuje

Jasně definování veřejného uměleckého spolku bylo, jak jsme si ukázali, problematické. Jak ukazuje historik německých Kunstvereinů Thomas Schmitz, cest k jejich vytvoření bylo několik a rodily se v rozličných kulturních, ekonomických, společenských i personálních podobách, aby se pak dokázaly sobě navzájem připodobnit.¹²⁶ Nicméně, jak diskuse kolem vzniku Puttrichova spolku, tak i Lampeho manifest ve třicátých letech v Lipsku ukazují, že již od dvacátých let 19. století existovalo ve společnosti povědomí o tom, co přesně lze pod tímto označením chápat, a že je možné spolky začlenit do širšího občanského spolčování. Kunstverein v Lipsku mohl následovat příklady prvních organizací v Mnichově (*Münchner Kunstverein*) nebo Berlíně (*Verein der Kunstfreunde im Preußischen Staate*). Své stanovy také připodobňoval cílům stanov svých vzorů. Ty ostatně využil již první lipský pokus o iniciování celosaského spolku z roku 1826.¹²⁷ Schmitz konstatuje, že všechny kunstvereiny se definovaly podporou soudobého umění, která se promítala ve snahách o založení vlastní umělecké sbírky, obecného šíření povědomí o umění a v neposlední řadě i podmínek pro umělecký trh. Nutností jejich existence byla měšťanská společnost a boom občanských spolků, který tolik dopomáhal k charakteru buržoazní občanské společnosti. Kunstvereiny obsahovaly prvek možnosti svobodného vstupu i vystoupení z organizace a

¹²⁵ Museum der bildende Künste, Kunst 4a, 1 (fol. 1 verso – fol. 1 recto).

¹²⁶ SCHMITZ Thomas, *Die deutsche Kunstvereine*, s. 55.

¹²⁷ WAGNER Isabel, *Vereinigungen für die Kunst in Leipzig*, s. 26-30.

získávaly prostředky k financování své činnosti z vlastních zdrojů, především od svých členů, ať už ve formě zakoupených akcií, členských příspěvků nebo různých darů.¹²⁸ Kunstverein tedy měl do svých stanov vneseny ambice, které přesahovaly úzké zájmy zábavního kruhu svých členů a tak byly formulovány i v *Leipziger Kunstverein*. Požadavkům liberální ekonomické společnosti vycházely spolky vstříc i svojí snahou vytvořit podmínky pro fungování uměleckého trhu. Tak i v Lipsku šlo v základu o to nakupovat umělecká díla, slosovávat je mezi členy a nabízet jim umělecké prémie a pomáhat tak soudobým umělcům. Težko definovatelný byl za to územní rozsah jejich činnosti, jak se problém vyjevil ve dvacátých letech i v Lipsku a jeho vztahu ke královským Drážďanům. Podobně neurčitá je i členská struktura, která se proměňovala podle svérázu regionů, ač neopouštěla širší kruh příslušníků měšťanských vrstev. Spolky spojovala snaha strukturu v určitých horizontech překonávat, aby mohly podporu nacházet v co nejširších kruzích. Měly ji zajišťovat široce rozepisované cíle a demonstrována měla být akcemi ve veřejném prostoru. Tak se snažil etablovat i Leipziger Kunstverein. Hned první akcí, kterou si chtěl veřejný prostor podmanit, byla výstava obrazů soudobých malířů, kterou připravil hned na rok 1837.

Do stanov lipského kunstverein, které schválil prozatímní výbor ještě před oficiálním ustavením spolku již v únoru 1837, byly, vedle široce uchopitelné podpory výtvarného umění a šíření jeho popularity,¹²⁹ vepsány i všechny paragrafy, které z organizace činily typologický příklad svého druhu. Kunstverein si kladl při svém zřízení jako účel pořádání pravidelných dvouletých hlavních výstav výtečných soudobých umělců, které spolek sám vyzýval k účasti jejich obesíláním. Z výstav měl spolek také nakupovat obrazy, které byly zčásti slosovatelné mezi členy a zčásti tvořily základ pro budoucí městské muzeum., jež hodlal založit.¹³⁰ Leipziger Kunstverein byl zřízen jako akciová společnost, s akcií o 3 tolaech, díky níž vznikl nárok k účasti na slosování uměleckých děl. Prostorově byl určen místem svého sídla, městem Lipsko, ale nebránil se ani účasti cizinců. Ti ovšem nesměli obsazovat správní výbory spolku, které tvořilo

¹²⁸ SCHMITZ Thomas, *Die deutsche Kunstvereine*, s. 55.

¹²⁹ Archiv der Stadt Leipzig, Leipziger Kunstverein, Karton, Statuten des Leipziger Kunstvereins, 16. 2. 1837, § 1 *Beförderung der bildenden Kunst und die Verbreitung des Antheils an derselben*

¹³⁰ Idem.

pětičlenné *direktorium* s *předsedou* a obvykle *desetičlenný spolkový výbor*. Z hlediska typologie Kunstvereinu tak spolek představoval *běžný případ*. Ve svých záměrech dobře vystihoval prototypy doby a stejně jako i většina jemu podobných organizací byl i on pozitivně společensky přijat. Od února 1837, kdy byla v místních novinách zveřejněna výzva k přijímání členů, do začátku první výstavy v říjnu téhož roku počítali iniciátoři 1100 zakoupených akcií.¹³¹ Stanovy se poté v průběhu činnosti, jak bude i dále zmiňováno, v závislosti na vývoji a podle potřeb proměňovaly.

První výraznou změnu ve stanovách přineslo v roce 1840 provedené sloučení s Puttrichovou společností *Verein der Leipziger Kunstfreunde*. V praxi se změna hlavně ukázala v rozšíření veřejné činnosti. Spolek dostal začleněním kruhu přátel umění možnost především společensky podpořit svoji dosavadní činnost. Naskýtala se příležitost užívat k veřejné prezentaci soukromé sbírky, jak dosavad činila spíše salonní společnost v kruhu svých členů. K dvouleté hlavní výstavě tak přibyla i tzv. *permanentní výstava*, kterou ve svých prostorech spolek právě z fondů soukromých sbírek nechal instalovat.

První hlavní výstava, která se konala na podzim roku 1837, značila pro nový spolek úspěšný mantinel, na jehož základě mohl iniciovat své další aktivity. Během necelého jednoho měsíce, od 15. října do 9. listopadu, navštívilo první veřejnou prezentaci soudobých malířů ve městě asi 17 tisíc osob.¹³² V den zakončení výstavy došlo symbolicky i k první generální hromadě spolku, která konstatovala 981. člena spolku se 1474 akciemi. Významným impulsem nebyla událost ovšem pouze kvůli vysoké návštěvnosti a rostoucí členské základně. Výstavu totiž obeslalo také množství soudobých umělců a ta tak obsáhla 759 katalogizovaných prací. Asi z devadesáti procent se jednalo o oblíbené olejomalby,¹³³ které do města poslali výtvarníci z různých částí Německa. Již při zahájení výstavy lákaly místní noviny na velké množství německých malířů ze všech významných uměleckých center země (Mnichov, Düsseldorf, Berlín, Drážďany a Frankfurt) a stejně se zabíraly i

¹³¹ Verzeichniss der ersten Ausstellung des Leipziger Kunstvereines in der deutschen Buchhändlerbörse, 17. September 1837, Leipzig 1837.

¹³² Erster Jahresbericht des Leipziger Kunstvereins 1837, s. 3.

¹³³ Tamtéž.

zastoupením soudobých mistrů populárních francouzských a holandských škol. Místní lipští umělci měli zastoupení pouze skromné.¹³⁴ Výstava nicméně poukázala na existující síť kontaktů na poli umění přesahujících hranice jednotlivých německých států, která mohla vhodně přispívat k rodícímu se společnému německému národnímu vědomí, stejně jako i vytvářet vhodné podmínky pro národní trh s uměním. I v tomto ohledu úspěšně navazovala na záměry, které si vytkly první kunstvereiny již ve dvacátých letech. Zajímavostí výstavy není ani tak praxe postupného doplňování prostorů novými obrazy během jejího trvání, spíše jako samotný výběr doplněných obrazů. Není zcela jasné, zda šlo o záměr lipských vystavovatelů díla nejbližšího konkurenčního města pozdržet, ale faktem zůstává, že většina děl z Drážďan (na rozdíl od vzdálenějšího Düsseldorfu, Mnichova nebo Berlína) doputovala na výstavu až v jejím průběhu.¹³⁵

Kunstverein a jeho lidé

Na prvním generálním shromáždění bylo zvoleno spolkové vedení. Jak bylo již výše řečeno, jednalo se o desetičlenný výbor, který sám ze svého středu volil pětičlenné direktorium i s předsedou. Direktorium rozhodovalo, zatímco výbor měl v průběhu dvou let jeho způsob řízení kontrolovat. Povinnosti výboru předepisoval jeho jednací řád. Na post předsedy Leipziger Kunstvereinů byl zvolen a funkci pak také až do roku 1842 vykonával generální konzul a bankéř Gustav Moritz Clauss. Shodou okolností i vnuk jednoho z významných lipských sběratelů. Direktorium rozhodovalo o fungování a směřování organizace, mj. i určovalo nákupy děl ke slosování nebo stanovovalo datum svolání generálního shromáždění. Bylo tak praktickým provozovatelem spolku a lidé v něm určovali další směřování organizace po dobu stanovených dvou let. Ovšem fakticky zůstávali členové ve svých funkcích konstantně i více jak jedno desetiletí. Extrémním příkladem

¹³⁴ Ze všech vystavovaných děl se jako vystavující zúčastnilo největší procento umělců z německých uměleckých center Mnichova (97 umělců se 186 obrazy), Düsseldorfu (72 se 127) a Berlína (66 se 123), lipští malíři tvořili jen malou část (13 s 20). Cizozemské školy zastupovaly nejvíce Paříž (20 umělců a 24 obrazů), Haag (17 se 17), Řím (12 s 12) a Amsterdam (9 s 9). Asi 90% veškerých obrazů pocházela z Německa. Seznam viz. *Verzeichniss der ersten Ausstellung...*, Leipzig 1837.

¹³⁵ V katalogu k výstavě figuruje nejvíce drážďanských obrazů až v druhém doplňujícím katalogu, který byl vydán během výstavy. Od počátku bylo vystaveno 17, v průběhu akce přibýlo nejprve 7, pak dokonce 22 nových obrazů z hlavního města Saska. Viz. *Verzeichniss der ersten Ausstellung*.

dlouholetého členství v direktoriu, a tudíž i vlivu ve spolku byl Lampe, který v různých funkcích, včetně té nejvyšší, figuroval přes padesát let.¹³⁶

Postavu Carla Lampe charakterizoval ve své dizertační práci Karsten Hommel jako modelový příklad subjektu německé historie měšťanstva 19. století.¹³⁷ Lampe se totiž narodil v roce korunovace Napoleona císařem 1804 a zemřel v počátcích panování Viléma II. roku 1889. Jeho životní dráha opisuje nejvýznamnější horizonty fenoménu Bürgertum od jeho hospodářského a společenského vzestupu k hybné síle občanské společnosti až po jeho fúzi s knížecí vládou a monokracií v císařství.¹³⁸ On sám ztělesňuje téměř ideální kombinaci typů *Wirtschafts-* a *Bildungsbürgertum*. Weberova *protestantského obchodního ducha* prokázal syn lipského obchodníka po úspěšném převzetí firmy a především jako spoluzakladatel první saské Lipsko-drážd'anské železniční dráhy. Kulturně se prezentoval, vedle sběratelské a mecenášské činnosti v Leipziger Kunstverein a později jako konzervátor městských sbírek spolku, také jako umělecký kritik či představitel lipské odnože celonárodní asociace *Deutscher Verein*. Svým politickým postojem představoval liberální národní hodnoty, pro něž se také angažoval v revolučním roce 1848, přičemž později proslul svojí podporou, resp. přičleněním se k elitám císařství. U založení spolku tak nepochybně figuroval jako muž vlivu a společenského rozhledu. V prvních schůzích si tak dovolil mluvit o potřebě spolku a velkých výstav hlasem města; ... *poukazují na umělecké výstavy, které se v poslední době konají v Berlíně, Hannoveru, Düsseldorfu, ale i v menších městech jako Halberstadt, Münster, Štětín, Halle atd. Ti všichni si dopřávají tuto radost, na kterou našli prostředky, a co my pánové, budeme mít jako dosud ruce v kapsách! Lipsko s pověstí ochránce umění a vědy, Lipsko se silou svých veletrhů se nedokáže těmto městům vyrovnat?*¹³⁹ Jak víme, skupinu podporovatelů se najít podařilo. Lampe dobře odhadl, že ve městě je pro podobný spolek vhodný čas. Městská společnost se nacházela již v době, kdy si byla smyslu kulturně-reprezentativního obrazu

¹³⁶ Lampe je brán jako zakladatel spolku a figuroval v jeho pětičlenném direktoriu od roku 1837. V letech 1853-56 byl jeho předsedou, řady předsednictva opustil až v době své smrti, roku 1889.

¹³⁷ HOMMEL Karsten, *Carl Lampe*, s. 7.

¹³⁸ WEHLER Hans-Ulrich, *Die Zielutopie der "Bürgerlichen Gesellschaft" und die "Zivilgesellschaft" heute*, in: LUNDGREEN Peter (Hg.), *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereichs (1986-1997)*, Göttingen 2000, s. 85-92.

¹³⁹ Zápis z řeči pronesené 24. 11. 1836, Museum der bildenden Künste, Nr. 3, list 1, 2.

města vědoma, tak byla schopna i finančně existenci relativně ekonomicky náročného projektu podpořit.

Skupina zakladatelů spolku jistě určitým *vstupním kapitálem* disponovala. Podobně jako Lampe měli i další iniciátoři svolání akciové společnosti určité společenské renomé. Část z nich si jej získala již svojí účastí na předchozích spolcích přátel umění. Nalezneme zde hned 4 iniciátory, kteří se v rozmezí dvanácti let přímo podíleli na založení všech tří uměleckých organizací ve městě a další čtyři, kteří ve spolcích figurovali, ač ne jako jejich zakladatelé. Mezi nimi se objevuje i jeden typologický příklad dobového *Bildungsbürgertum* – spolutvůrce prvního Vereinu der Freunde der bildenden Kunst a Sonnabendgesellschaft - *Ludwig Puttrich*. V Leipziger Kunstvereinů figuroval od počátku v jeho širším přípravném 15i-členném výboru a výrazně jeho podobu ovlivnil iniciativou spojení se svou spíše salonní společností, ke které také došlo v roce 1839. Ve čtyřicátých letech pak byl tři roky i spolkovým předsedou. Puttrich byl původním povoláním právník, který po nezbytném nabytí finančního kapitálu zasvětil život výtvarnému umění. Do dějin města se zapsal jednak jako spoluautor prvních *Dějin malířství* v Lipsku,¹⁴⁰ tak ve své době proslul vlastnictvím sbírek a bibliotéky, která se stala po jeho smrti základem umělecké části městské knihovny.¹⁴¹ Puttrich během života podnikal cesty po Německu a Itálii, kde skupoval především náčrty stavebních památek a tamější staré malby, které poté často představoval v dýcháncích všech uměleckých spolků města, ve kterých působil. Získával si prostřednictvím kulturního kapitálu v městské společnosti prestižní postavení tak i pozici uměleckého odborníka, což také dokládají jeho spisy.

Jiný příklad nabízí v literatuře vedle Lampeho zmiňovaný *Hermann Härtel*, vystudovaný právník ze zámožné a vlivné rodiny lipských nakladatelů a knihkupců. Zatímco Puttricha kunsthistorika předcházela úspěšná právnická praxe, Härtel se po svých právnických studiích rozhodl rovnou stát umělcem a odjel se věnovat malbě do Itálie. Zemí křižoval přes dva roky, aby se vrátil roku

¹⁴⁰ Knihu jsem fyzicky nenalezl, odkaz na její existenci viz *Leipziger Zeitung* 1857, 31. 12., Nr. 105. Viz. PUTTRICH Ludwig, SEYFER G. W., *Geschichte der Malerei in Leipzig*, rok nenalezen.

¹⁴¹ Informace o jeho sbírkách a knihovně se objevily i v oficiálním orgánu Kunstvereinů, který vycházel v 50. letech, viz. *Deutsches Kunstblatt* 1850, roč. 1, č. 5, 4. 2., s. 38.

1831 domů, *nikoli jako umělec, ale jako přítel umění a jeho znalec* a přebíral otěže rodinné firmy Breitkopf & Härtel.¹⁴² V průběhu dalších let se vedle iniciování spolku angažoval v městské radě a svoji kulturní úroveň prezentoval i svým zasedáním v ředitelském sboru hudebního orchestru Gewandhaus. Jako sběratel se soustředil na italskou renesanci, krajiny a nové německé malířství,¹⁴³ které jej nejspíš přivedlo k myšlence ve spojení s jeho vrstevníkem Lampem iniciovat založení místního Kunstvereinu.

Společný generační duch Lampeho a Härtela a nezatíženost zkušenostmi minulého desetiletí upozadily v iniciování spolku přeci jenom provozem Vereinu der Kunst in Leipzig zatíženého, ač jinak sběhlejšího Puttricha. Nicméně jeho prestižní pozice v rámci městské společnosti se potvrdila později při včlenění *jeho spolku* do Kunstvereinu a dokonce zvolením jeho předsedou. K tomu přispěla i určitá váženost spjatá s věkem. Ta také do předsednické funkce na prvním valném shromáždění vynesla bankéře nositele staré lipské sběratelské tradice Gustava Moritze Clause.¹⁴⁴ Mezi dalšími zakladateli, kteří se shromáždili v patnáctičlenném prozatímním, resp. prvním spolkovém výboru a direktoriu bychom dále našli vícero nakladatelů a knihkupců a velkoobchodníků, dva vysokoškolské pedagogy jako i jednoho ředitele měšťanské školy, vesměs příslušníky buržoazní elity s mírnou převahou její hospodářské části.¹⁴⁵

Jiná situace byla mezi řadovými členy, akcionáři. Ve výročních zprávách ani ve spolkovém archivu sice nenajdeme informace o povoláních, na jejímž základě by se dala vytvořit socio-profesní členská struktura, nicméně díky výši cen akcií v hodnotě 3 tolarů lze konstatovat, že Leipziger Kunstverein měl značně limitující a distinkční prvky přístupu. Z členské základny, která se od konce třicátých let a přes

¹⁴² VOLKMANN Ludwig, Hermann Härtel als Kunstfreund, s. 107.

¹⁴³ Tamtéž, s. 112–121.

¹⁴⁴ Gustav Moritz Clauss (1796-1871), bankéř, generální konzul a kupec. Do kulturního povědomí města vstoupil jako nositel sběratelské tradice svého vzdáleného příbuzného, Ernesta Petera Otty (1724-1799), in: TEUPFER Werner, *Kunst und ihre Sammlung in Leipzig*.

¹⁴⁵ J. F. Bärbalk (1795-1873) – obchodník, W. A. Barth (1790-1851) – knihkupec, Heinrich Brockhaus (1804-1874) – nakladatel, W. CH. Gerhardt – obchodník, G. Harkort (1795-1865) – bankéř a obchodník, J. G. Keil (1781-1857) – filolog a knihovník, F. P. Ritterich (1782-1866) – profesor lékařství, Max Speck von Sternburg (1776-1856) – velkoobchodník s vlnou, velkostatkář, K. Vogel (1795-1862) – učitel a ředitel měšťanské školy, J. A. G. Weigel (1773-1846) – knihkupec, antikvář a aukční proklamátor, R. Weigel (1804-1867) – obchodník s uměním a knihami

celá léta čtyřicátá pohybovala v rozmezí 1000 akcionářů,¹⁴⁶ můžeme proto vyloučit zástupce dělnických vrstev a drobných řemeslníků, snad až na mistry a vlastníky obchodů, jak také zobecňuje sociální stratifikaci v členských základnách kunstvereinů, jako tehdejší *Who was who* místních nobilitací, Thomas Schmitz.¹⁴⁷ Ten hovoří i o silném zastoupení šlechty, která diskvalifikuje spolky jako reprezentanty emancipace měšťanství, což pro lipský Kunstverein platí pouze omezeně, poněvadž v roce založení 1837 podporovalo spolek pouze 24 šlechticů (z 981 členů) od saského krále po různorodou aristokracii všech německých států a navíc se jejich počet v dalších letech ještě snižoval až na pouhých 7 v polovině šedesátých let.

Členství šlechty, především protektorát královské rodiny byl důležitý hlavně z prestižních důvodů, faktickou moc ovšem šlechta jako třída ve spolku, jak dokládá i její zastoupení, neměla. O to patrnější bylo silné napojení na nejstarší městský společenský klub *Harmonie*. Ta fungovala jako místo setkání nejlepší společnosti více jak 150 let od roku 1775/76 a ještě roku 1887 v něm činil vstupní poplatek 100 Marek.¹⁴⁸ Podle výsledků bádání o kulturních elitách města nacházíme v průběhu devadesáti let existence Leipziger Kunstvereinu jeho 33 procent členů právě i mezi členy *Harmonie*.¹⁴⁹ Přihlédneme-li zvláště k faktu, že od počátků existence i v jejím průběhu byla zhruba desetina všech členů mimolipských, a tudíž podle stanov téměř vyloučených z vlivu,¹⁵⁰ mohl si opravdu spolek jako specializovaná organizace nárokovat roli tvůrce kulturního obrazu města, čímž jsou také determinovány jeho další dějiny.

¹⁴⁶ V roce 1837 měl spolek 981 akcionáře, v roce 1841 vůbec nejvíc – 1173 a posléze už pouze počty klesaly až na 776 akcionářů ve spolkovém roce 1848/49.

¹⁴⁷ SCHMITZ Thomas, *Deutsche Kunstvereine*, s. 120.

¹⁴⁸ MEMMINGER E. Margaret, *Kulturelle Eliten und kollektives Mäzenatentum in Leipzig*, in: HÖPEL Thomas – SAMMLER Steffen (Hrsg.), *Kulturpolitik und Stadtkultur in Leipzig und Lyon (18.-20. Jahrhundert)*, Leipzig, 2004, s. 83 – 101.

¹⁴⁹ Z 2256 členů *Harmonie*, kteří se účastnili podniku, bylo 752 zároveň členy LKV. MEMMINGER Margaret, *Kulturelle Eliten*, s. 86.

¹⁵⁰ Např. v roce 1863/64 napočítáme v roční zprávě zapsaný 1142 zapsaných členů, z nich 7 šlechticů a 102 akcionářů (jednotlivců, ale i Kunstvereiny jiných měst apod.), tedy necelých 10% členů. Viz. *Dreizehnter Bericht des Leipziger Kunstvereines 1863/ 64*.

Leipziger Kunstverein v budování městské identity

Lampe, Härtel a jejich další souputníci do stanov vepsali paragrafy o podpoře umění, které měly vést k jeho zakotvení v městském prostoru. Šlo především o snahu vytvořit sbírku a posléze reprezentativní umělecký stánek, které by symbolizovaly naplnění nové měšťanské víry v humanitní vzdělání, k jehož nejvyšším metám patřilo i znaectví výtvarného umění. Artikulací s výtvarným fenoménem Lipsko nabývalo schopnosti konkurovat, jakož i být rovnocenným kulturním partnerem podobným organizacím jiných německých měst. Dějiny spolku proto nelze vyprávět bez souvislostí s růstem jeho sbírek jako výsledkem snahy o naplňování cílů zdokonalování estetického obrazu města. K němu přispívala každá nová výstava, dotvářel ji každý nově vystavený a nakoupený obraz. Jako výmluvný příklad tu může posloužit snaha o koupi obrazu Karla Friedricha Lessinga *Hus v Kostnici*. Dílo z roku 1842 totiž vzbudilo zájem v širších německých kruzích a bylo počátkem sporu s frankfurtským *Kunst-Institutem* o kupní právo. Ač nakonec Lipsko obraz nezískalo, i tak se ukázal spolek v dobrém světle jako potenciální nákupní síla. Obraz byl alespoň několik dní v Lipsku vystaven během hlavní výstavy roku 1843 a spolek svojí schopností dílo zajistit a veřejně prezentovat nabýval významné pozice hráče na poli umění. Ruku v ruce s veřejnými disputacemi a novými malbami rostl zájem jednotlivců stát se spolkovou součástí. Od počátku existence tak nepředstavovaly spolkové zisky pouze peněžní částky, které byly vydány na nákupy obrazů nebo zvětšily jmění fondu k výstavbě Muzea. Příjmy z akcí nebo zisky ze spolkových podniků přispívaly také k obrazu města a vytvářely nové pole kulturní politiky, která se stávala součástí jeho identity. Jako součást souboru hodnot městského občana začalo být umění důležité zvláště, když se již od třetí hlavní výstavy roku 1841 množí stížnosti na její kvalitu a akciový podnik přestal být podnikem okamžitého zisku.¹⁵¹ Vedle pravidelných příjmů tak hrály od počátku činnosti významnou roli zvláštní dary a různé druhy závětí a odkazů, kterými příslušníci a příznivci spolek jako reprezentanta (své) městské veřejnosti obdarovávali.

¹⁵¹ Výstava nebyla jako ta v roce 1839..., v Berlíně, Drážďanech, Vídni se neurodilo na uměleckém poli nic překvapivého, dokonce i u čilé düsseldorfské školy je patrná únava... In.: Leipziger Allgemeine Zeitung, Beilage zur Leipziger Allgemeinen Zeitung, 8. 10. 1841, Nr. 281, *Kunstaussstellung in Leipzig*.

Dary, stejně jako závěti se stávaly nedílnou součástí spolkového jmění od prvních let organizace. V každé nové výroční spolkové zprávě najdeme zmínky o jejich přírůstcích, stejně jako jsou její součástí krátké zprávy o významných zemřelých členech za poslední rok. Již druhá zpráva o činnosti uvádí, že v roce 1839 zemřel vrchní městský rada, pan rytíř Dr. Blümmer a zanechal spolku 500 tolarů, v následném roce 1840 zase Dr. Med. E. F. Platner uvedl ve své závěti odkaz 1000 tolarů na nákup maleb pro vznikající městské muzeum.¹⁵² Od počátku tak měly dary ve spolkových strategiích velký význam a kalkulace s potenciálními zisky dalších darů a závětí se musela ve spolkové politice projevit. V prvních letech se jednalo pouze o zvláštní zápisy do spolkových zpráv, s pozdějším zřízením Muzea byla jako určitá instituce paměti zřízena místnost *Muzea dárců*, kde byly uchovávány artefakty upomínající na nejvýznamnější členy.¹⁵³ Spolek tak plně dostával své roli identifikace měšťanství s uměním, stával se kulturní praxí občana,¹⁵⁴ do jehož vědomí pronikali jeho živí i mrtví účastníci, kteří svým zájmem a kapitálem potvrzovaly své *správné chápání smyslu umění*.¹⁵⁵

Spolek se tak svojí ustálenou činností již v počátku čtyřicátých let vyprofiloval a nabýval na přitažlivosti. Po Puttrichem iniciovaném sloučení obou spolků v roce 1839 stoupal až do roku 1842 počet členů i akcií a dařilo se tak jejich prostřednictvím naplňovat ideu nákupů obrazů i rozšiřování finančních rezerv pro muzeum. Úspěšná taktika zaměřit svoji činnost na zřízení městského muzea se promítla i do upravených stanov spojených spolků, v nichž byl konkretizován požadavek ke zřízení muzea poté, co bude dosaženo dvaceti obrazů ve vlastnictví spolku.¹⁵⁶ Původně systematické skupování děl soudobých autorů tu sice nebylo díky závětím zachováno, nicméně již 1. července 1846 se direktorium spolku

¹⁵² Zweiter Bericht des Leipziger Kunstvereines 1840, s. 3.

¹⁵³ Jednalo se o celou místnost, ve které byli shromážděny v různé formě odkazy na významné členy, podporovatele nebo dárců LK. Např. Lampe, Härtel nebo i pozdější významní mecenáši zde měli své busty. Místnost byla zrušena až při nové koncepci Muzea ve druhé dekádě 20. století. Viz. GURATZSCH Herwig (Hrsg.), *Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich: Museum der bildenden Künste Leipzig*, Stuttgart 1994, s. 1.

¹⁵⁴ Viz. SCHMUHL Hans-Walter, *Bürgertum und Stadt*, in: LUNDGREEN P. (Hg.), *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums*, s. 244 nn.

¹⁵⁵ Těmito slovy komentoval zpravodaj spolku úmysl Dr. Platnera odkázat spolku 1000 tol. v roce 1840. Viz. *Zweiter Bericht*, s. 3.

¹⁵⁶ Statuten des Leipziger Kunstvereines, §22, 5. 11. 1841, Leipzig, s. 14.

mohlo obrátit na radnici města s žádostí o přenechání prostorů pro muzeum v některé z městských budov. Leipziger Kunstverein pak otevřel po více jak dva roky trvajících jednáních s městem a přípravách v prvním poschodí západního křídla právě přestavěné První měšťanské školy (kterou shodou okolností řídil dlouholetý člen Direktorია LK Johanna Carla Vogel) 12. listopadu 1848 Městské umělecké muzeum veřejnosti.¹⁵⁷ Díky akci se tím konkretizovalo dlouho předjímané propojení města a spolku, neboť městská rada přenechala prostory za podmínky převedení všech uměleckých děl spolku do svého vlastnictví, přičemž se s ještě nepříliš rozsáhlou spolkovou sbírkou spojily malby ve vlastnictví města, které byly do té doby vystavovány v Městské knihovně.¹⁵⁸

Spolek tak v roce 1848 dospěl k důležité fázi ve své práci, muzejnímu zakotvení svých sbírek. Dorostl k podobnému cíli, ke kterému směřovala snaha větších Kunstvereinů všech německých měst. Zajímavým a netypickým tu bylo zřeknutí se svého nejdůležitějšího majetku ve prospěch města. Nelze pochybovat, že se tak stalo právě z důsledku spojení s částí elit, které figurovaly na význačných místech v městské samosprávě nebo jiným způsobem zasahovaly do fungování obce. Jak ukazují výzkumy Lipska i jiných německých měst,¹⁵⁹ prostřednictvím samosprávy přebíraly obce odpovědnost za provoz kulturních statků, které v jejich prostorech již nezávisle fungovaly. Zrodil jej občanský spolkový fenomén a donátorství zámožných občanů. Jeho prostřednictvím docházelo i ke zcelování nových a starých elit města. Jednotlivci a soukromé spolky spoluvytvářely kulturu až do zbyrokratizování správy kulturních institucí, kdy prostřednictvím úředníků přebral tyto funkce stát.¹⁶⁰ Ovšem v roce 1848 bylo ke státním intervencím daleko, město se teprve začínalo na poli kulturní podpory etablovat. Ne náhodou byl proces instalace městských sbírek dokončen právě v revolučním roce. Akcemi, jako bylo otevření muzea, se totiž dobře demonstrovaly liberálně-občanské hodnoty,

¹⁵⁷ MÜLLER Anett, *Der Leipziger Kunstverein*, s. 79 nn.

¹⁵⁸ Šlo hlavně o obrazy mistrů středověkých německé renesance, především o plátna Lucase Cranacha. V době otevření disponovalo muzeum 35 olejomalbami, 30 kresbami a akvarely a 9 plastickými pracemi. Z městské knihovny dostalo celkem 17 obrazů. Viz. MÜLLER, *Der Leipziger Kunstverein*, s. 85.

¹⁵⁹ Viz. ADAM Thomas, *Die Kommunalisierung von Kunst und Kultur als Grundkonsens der deutschen Gesellschaft ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert*, in: *Die alte Stadt*, Heft 2/1999, str. 79-99, resp. MENNINGER M., *Zivilgesellschaft jenseits der Bühne*, O Frankfurtu SCHIMPF G.-CH., *Geld macht Kultur*.

¹⁶⁰ ADAM Thomas, *Die Kommunalisierung von Kunst und Kultur*, s. 83nn.

kteře byly v revoluci vyjadřovány. Nejlepším příkladem tu je v Brémách otevřená Kunsthalle z roku 1849 – nikoli *jako pomník knížete ani dekret veřejných úřadů, ale našimi pěti ročními tolary* – první německé muzeum umění vystavěné ze soukromých prostředků spolku,¹⁶¹ jako výraz vlastního sebevědomí města a identifikace jeho obyvatel (hlavně jeho reprezentace) s ním. Na brémský vzor měly v padesátých letech navázat další dvě podobné akce. Prvně v roce 1856 otevřel ve vlastní budově svoje sbírky Hamburger Kunstverein a o dva roky později se otevřely brány muzea umění v Lipsku.

Jestliže liberální revoluce z roku 1848 nepřinesla jednotný německý stát, zintenzivněla nacionalizace prostoru alespoň v životní praxi, jak dokazuje i provoz v oboru výtvarného umění. Vhodné podmínky tu v mnohém připravila hegelovská filosofie ducha s jeho nejvyšším epochálním výrazem v umění, který připodobnili němečtí romantici severské gotice jako protikladu renesanci a antice přicházejících z Jihu. Umění se svým německým charakterem, kterému se v průběhu dějin umělec může v jednotlivých epochách více či méně přiblížit, dostalo mezi národní mýty, které začaly být od poloviny 19. století rozšiřovány i na vznikajících katedrách dějin umění, jakož i v širší veřejnosti.¹⁶² Zatímco politicky lze padesátá léta 19. století charakterizovat jako dobu reakce, a tudíž i omezování prvků demokracie, etablovala se v ekonomické a kulturní sféře plně buržoazní společnost, která později byla i oporou a spolutvůrcem hodnot císařství. V nich mělo umění významné místo, a jelikož se politicky vrstva na státní úrovni stále prosadit nedokázala, významným jejím prvkem byl důraz na sdílení celospolečenských kulturních hodnot. Až padesátá léta jsou charakterizována jako doba, kdy příslušníci Bürgertum ovládli oblasti tzv. vysoké kultury a v uměleckých spolcích také vytvořili počátky národního trhu s uměním. Roku 1850 byl zřízen list *Deutsches Kunstblatt*, který se snažil stát ústředním orgánem výtvarně-uměleckého života v Německu. V jeho prvním ročníku se můžeme v článku nabádajícím k jednotnému postupu všech Kunstvereinů dočíst, jak duch doby mění pohled na umění. Ten vyvolává potřebu svolat shromáždění zástupců německých

¹⁶¹ HANSEN Dorothee, *Der Bau der Kunsthalle 1847 – 1849*, in: <http://www.kunsthalle-bremen.de/Der-Kunstverein-in-Bremen/Geschichte/Artikel-Der-Bau-der-Kunsthalle.html>, stav 20. 12. 2009.

¹⁶² MÜLLER Marcus, *Geschichte – Kunst – Nation*, Berlin 2007, s. 30 nn.

kunstvereinů, aby se v nich podpořil národní element, rozšířilo výstavnictví, oficiálně byl svolán tiskový orgán a slovem se poradilo, co je jejich podstatnými úkoly.¹⁶³ Na počátku desetiletí byla iniciována také konkrétní širší spolupráce, která vyústila v první celonárodní výstavy, společné výstavní cykly regionálně blízkých Kunstvereinů a v jejich rámci vznikly i dvě organizace širokého celoněmeckého zájmu. Jednak k přípravě *První německé výstavy* se ustavila zastřešující společnost německého umění – *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft* (1856), kterou následovalo *Verbindung für die historische Kunst* (1858) jako široká iniciativa k vytvoření podmínek ke vzniku historických pláten, akademicky asi nejvíce ceněného žánru 19. století.¹⁶⁴ Obecně během desetiletí umělecký diskurs zintensivnil a zprofesionalizoval se, což se projevilo i v jednotlivých obcích.

Lipsko směřovalo po založení muzea v roce 1848 k další metě, vlastního uměleckého stánku, chrámu umění. Jeho vznik se snažili činitelé prosadit právě zapracováním uměleckého prvku do městské identity. Proto také s cílem dosáhnout intenzivnějšího uměleckého provozu přistoupil roku 1853 Leipziger Kunstverein ke skupině středoněmeckých Kunstvereinů měst Hannover, Halberstadt, Gotha a Cassel, za účelem pořádání společné putovní umělecké výstavy. Jejím smyslem bylo jednak scelit německý umělecký provoz, koordinovat a zatraktivnit kvalitu svých dosavadních vlastních výstav, ale jistě i společnými silami konkurovat tradičním uměleckým centrům jakými byly Düsseldorf, Berlín nebo Mnichov. V Lipsku nahradila putovní umělecká výstava kvalitativně již dlouho upadající dvouletou hlavní výstavu. Putovní výstava měla znovu zatraktivnit umění pro případné nákupčí, tak i pro publikum, kterému mělo být umožněno shlédnout větší množství hodnotnějších prací, které často unikaly Lipsku v konkurenci výstav jiných měst. Správný směr v procesu budování vlastní identity se ukázal ještě v roce konání první putovní výstavy. Tehdy, roku 1853, zemřel v Paříži jeden z nejbohatších lipských obchodníků a přítel umění Adolf Heinrich Schletter. Ve své závěti odkázal městskému muzeu velkou část svých

¹⁶³ *Deutsches Kunstblatt 1850*, Jhrg. 1, Nr. 15 – 15. 4, Versammlung von Deputirten der deutschen Kunstvereine, s. 119-120.

¹⁶⁴ Viz. KLOTZ Heinrich, *Geschichte der deutschen Kunst, Dritter Band, Neuzeit und Moderne 1750-2000*, München 2000.

sbírek a městu poté výnos z prodeje své nemovitosti jako základ k financování budovy uměleckého muzea. Město však mělo získat peníze pouze za podmínky, že budovu do pěti let od Schletterovy smrti otevře. V jiném případě mělo dědictví přejít k užítku drážďanské obrazárny.

Zatímco zřízení muzea znamenalo velkou metu při zřizování veřejné městské sbírky a zformování výtvarné kultury města, stavba reprezentativní budovy zaručovala prostor nejenom k jejímu udržování, ale přinesla i nové perspektivy její expanze. Stavbou muzejní budovy města by se totiž podařilo dohnat v poměrně krátké době deficit vzniklý oproti dalším německým městům. Muzeum by se stalo jeho chloubou a úspěšným symbolem schopností jeho reprezentace. S opatřením reprezentativní budovy pro muzeum již nebylo možné výtvarně umělecký prvek v Lipsku ignorovat, naopak bylo ve veřejném zájmu jej i nadále opečovávat. S Lipskem jako centrem umění by tak bylo nutné v Německu počítat. Schletterův odkaz ukázal, že vrstva Bürgertum se s městem jako svým reprezentativním prostorem identifikovala.

Schletter sám pocházel ze zámožné rodiny, která podobně jako rodiny Lampe nebo Härtel, zbohatla v období napoleonských válek a on představoval její druhou generaci. Ačkoli se dění na spolku od počátků přímo neúčastnil, patřil mezi členy jak Putrichova Vereinu Leipziger Kunstfreunde z roku 1831, tak i později Leipziger Kunstverein. Ve městě byl známý pro svoji bohatou obrazovou sbírku, kterou údajně často a rád nechával zpřístupňovat přátelům i známým, když zrovna obchodně nebo soukromě necestoval. Vedle svého Lipska byl totiž také velkým milovníkem Paříže a mnoho soudobého francouzského umění nabyly lipské sbírky právě jeho zásluhou.¹⁶⁵ Jako bezdětný a bez pokračovatele se rozhodl nechat své jméno zapsat do městské historie právě tímto zvláštním způsobem. Nelze přitom vůbec pochybovat, že zásluhu na odkazu měl i Kunstverein. Schletter si musel být dobře vědom, jak svou závětí do jeho činnosti zasáhne. Ač dávno mrtvý, mohl ji významně i nadále ovlivňovat.

¹⁶⁵ Viz. VOGEL Julius, *Heinrich Schletter und sein Vermächtnis*, in: tentýž, *Das städtische Museum zu Leipzig. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, s. 41-53.

Organizace v pozadí – spolková činnost po dosažení vytyčených cílů

Ke správě majetku a přípravě stavby muzea bylo zřízeno šestičlenné městské komitě skládající se ze dvou městských radních, dvou zastupitelů města a dvou občanů, které vybral ještě sám Schletter. Ne náhodou se jednalo právě o Lampeho a Härtela, které delegoval na základě jejich *pozoruhodného uměleckého vkusu a vztahu k umění*.¹⁶⁶ Stavba budovy byla v zájmu veřejného městského života a významně se debata o jejím provedení rozohnila i v místních novinách. Až roku 1855 bylo vybráno vhodné místo na náměstí *Augustusplatz*. Nedlouho předtím byly na místě zbourány hradby, a otevřel se tu prostor pro nové reprezentační stavby, neboť do náměstí ústila (a ústí) hlavní ulice z centra. Ze sešlých návrhů na stavbu byl vybrán poměrně prostý plán mnichovského architekta Ludwiga Lange. Jak jeho realizaci popisuje jeden z dobových komentátorů, *kvadratické formy s podstavou z kvádrů, na níž vyrostla dvoupatrová budova lehce renesančního stylu, lidově nazývaná Kaffemühle*.¹⁶⁷

S její stavbou se tak v padesátých letech musely nutně nově definovat spolkové cíle. Původní záměry naplnila stavba budovy a spolek, chtěl-li fungovat i nadále, musel hledat nový prostor, kde by mohl svoji činnost rozvíjet a zaujmout i své potenciální příznivce. Od poloviny padesátých let totiž přicházel o velkou část své členské základny a po neúspěchu druhé putovní výstavy roku 1855 se dokonce rozhodl zrušit kvůli špatným ekonomickým výsledkům (dočasně) hlavní výstavu a omezit se pouze na slosování. Díky Muzeu, v jehož zřizování se většina výboru angažovala a stále citelnějším napojení spolku na město, přestávala být účast na podniku u řadových členů zajímavá a počet členů klesl až na pouhých 599 v letech 1858/59. Přátelé umění, kteří neměli až tak velký zájem o vytvoření budovy Muzea a nemohli ze svých pozic ani ovlivňovat jeho dění, se spíše zajímali o konkrétní umělecká díla, která jim nabízela každoročně konaná tombola a umělecký list, reprodukce distribuovaná jako ocenění jejich účasti na podniku. Tato činnost byla ovšem v průběhu let ve spolku zanedbávána a kvalita děl ke slosování do tomboly musela logicky ztrácet na úrovni spolu s úpadkem spolkových výstav. Otázkou je,

¹⁶⁶ Komitě tvořily dále městský rada Vollsack, zastupitelé A. Mayer-Frege a Stephani. Všichni mimochodem patřili k LKV. Viz. MÜLLER Anett, *Der Leipziger Kunstverein*, s. 87.

¹⁶⁷ TEUPFER Werner, *Kunst und ihre Sammlung in Leipzig*, s. 61.

zda lze důvod úbytku členů v padesátých letech hledat v ekonomické krizi, která se projevila ve vůbec nejvyšší emigrační vlně z Německa 19. století nebo pouze v omezující se činnosti směrem ke své širší členské základně. Výrazně se totiž pozice Leipziger Kunstvereinu na umělecké scéně zhoršila poté, co se k možnosti dosažení obrazů vytvořila ve městě konkurenční organizace. Představovala ji stálá umělecká výstava, kterou začal roku 1849 pořádat jeden z lipských obchodních domů s luxusním zbožím s lákavým italským názvem *Pietro Del Vecchio* obchodníka Otto Süßmilcha. Ten ve svém podniku zřídil stálou výstavu obrazů a posléze začal podporovat i nově zřízený *Der Verein der Kunstfreunde in Leipzig*, zaměřený pouze na tombolu složenou z uměleckých děl. Slosování se přitom konalo přímo v obchodě Pietro Del Vecchio, jak v bohatých reklamách zdokumentoval i místní tisk.¹⁶⁸ Nezájem účasti na Leipziger Kunstvereinu zhoršoval i fakt, že od druhé poloviny padesátých let, poté, co byla zrušena hlavní výstava, nezbylo než nakupovat obrazy pro své slosování na Süßmilchově výstavě. Spolkový koncept městské identity skrze umění tak dostal trhlinu, kterou odkryl vznikající komerční trh v Lipsku. Objevuje i zde další rozměr kunstvereinů obecně. Od svých počátků byly nesporně také místem komerční nabídky umění, kterou dlouho pomáhaly rozvíjet, ovšem hůře ji v konstituování profesionálních obchodníků se soudobým uměním, která se v Německu od padesátých let objevuje, konkurovat. Většina z kunstvereinů hledala s rozvojem obchodní sféry a konzumních praktik občanského života nová zaměření, aby předcházely důsledkům ztráty své členské základny. K zamyšlení je i skutečnost, zda nebylo členství demotivující, když se Leipziger Kunstverein vyvíjel s poněkud konzervativním vedením. Pod apely na členství ve výročních zprávách vydávaných od konce třicátých let jsou podepsány neustále tři stejné osoby z pětičlenného direktoria spolku.¹⁶⁹ A jak vidíme v tabulce č. 1, počet členů spolku se zvýšil až počátkem šedesátých let, kdy se tehdy *Städtische Museum* etablovalo a vrátil se na úroveň mezi 600 a 1000 členy, kde se také v námi sledované době od třicátých let většinou pohyboval.

¹⁶⁸ REINECKE Gisela, *Charakter und kulturpolitische Bedeutung des Leipziger Kunstvereins in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts*, Diplom-Arbeit, Kulturwissenschaft und Germanistik an der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1971.

¹⁶⁹ V Direktoriu byl v roce 1859 Lampe, Harkort a Härtel, viz. Zehnter Bericht des Leipziger Kunstvereines, s. 5.

Tabulka 1. Počet členů spolku Leipziger Kunstverein ve vybraných letech¹⁷⁰

Rok	Počet členů	Rok	Počet členů
1837	981	1861	791
1840	966	1863	1080
1842	1173	1868	1080
1848	886	1870	931
1852	840	1874	1016
1855	741	1879	964
1857	575	1883	826
1859	621	1887	751

Jak konstatuje Thomas Schmitz, Kunstvereiny byly v průběhu svého vývoje ovládány různými skupinami, většinou hrál svoji roli konflikt mezi laickým a odborným přístupem. V některých městech se podařilo místní Kunstverein ovládnout umělcům, většina však zůstávala až dlouho do 20. století ve vedení laiků.¹⁷¹ Nespokojení nebo nenaplnění umělci si proto zakládali své vlastní spolky, aby tím mohla být lépe prezentována jejich stavovská profese. A k aktu založení stavovského spolku umělců, který by demonstroval profesní pozici, došlo i v Lipsku. V roce 1858 byl založen *Leipziger Künstlerverein*, který oproti Kunstvereinů začal pořádat sám nebo ve spojení s jinými organizacemi veřejné národní či městské oslavy, kterými vyjadřovali umělci kvalitu svého řemesla. K nim od šedesátých let přibýlo i pořádání vlastní výstavy obrazů.¹⁷² Příčiny dočasně se tenčící členské základny je tudíž nutno hledat i v této nové profesně stavěné konkurenci.

Úbytek členů se zastavil tak až na počátku šedesátých let, kdy zahájilo svoji činnost v nové budově městské Muzeum, které se stalo alfou a omegou spolkové existence.

¹⁷⁰ Tabulka vychází ze statistiky MÜLLER Anett, *Der Leipziger Kunstverein*, s. 165.

¹⁷¹ SCHMITZ Thomas, *Die deutsche Kunstvereine*, s. 122.

¹⁷² Spolek za účasti 15 umělců vznikl 10. 11. 1858. Poté, co ke spolku přistoupilo i mnoho přátel umění podnikl první velké představení ve formě živého obrazu. Roku 1859 se významně podílel na městském Schilerfestu. Ve stejném roce i v *Künstlerverein*u započalo slosování a připojil se za Lipsko k *Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft*. Více viz. *Das Fest des Leipziger Künstlervereins*, Leipzig 1865 nebo *Festschrift Leipziger Künstlerverein 1858-1908*, Leipzig 1908.

Roku 1859 byly již po několikáté v historii změněny stanovy spolku. Podle nich přestal Leipziger Kunstverein vykonávat jednu ze základních konstant německých uměleckých spolků, absolutně se v něm vytratil prvek slosování uměleckých děl. Vedle toho došlo také na srovnání práv obou vrcholných orgánů spolku. Zatímco dosavadní nákup obrazů navrhovala valná hromada respektive výbor a direktorium z nich konkrétní vybíralo, připadlo nyní stejné právo výběru nakupovaných děl přímo do kompetence spolurozhodování výboru. Výbor s direktoriem se tak náhle ocitly na stejné úrovni a naopak se mimo rozhodování ocitli spolgoví podporovatelé. Jim byla jako jediná pozornost věnována každoročně vydávaná spolgová prémie. Fakticky stále fungující spolek jako akciová společnost se tím změnil na *pouhý* spolek, jemuž každý člen přispívá bez speciálních výhod, jak bylo soudně potvrzeno až v roce 1871.¹⁷³

Jak spolek ztrácel své dřívější funkce, splýval stále více s městem a jeho Muzeem. V něm plnil i nadále formálně jednu z nejdůležitějších funkcí, ač již ne jako vlastník, byť jako správce sbírek Muzea. Jeho fondy se totiž plnily vedle prostředků z městské kasy také z příspěvků členů Leipziger Kunstvereinu. Členové výboru a direktoria spolku i nadále Muzeum obdarovávali a nechtěli se svého prestižního postavení při tvoření městské kulturní politiky vzdát. Tak se i nahrazovala hlavní výstava tzv. permanentní výstavou ze sbírek členů spolku. Ta dostala své místo v nových muzejních prostorech. K výstavám přibýly přednáškové večery, o které se spolek nepříliš úspěšně pokoušel již ve čtyřicátých letech. Tentokrát byly na odbornější úrovni a v pravidelnosti zimních semestrů. Na ně byli zváni místní i cizí profesori. Kunstverein se v letech 1858 – 1861 angažoval také při nákupech sádrových odlitků ke zřízení galerie středověkého a novověkého sochařství a od roku 1860 si vzal jako správce na starost shromažďování prostředků k příspěvkům na vymalování stěn Muzea Theodorem Grosse.¹⁷⁴

¹⁷³ Roku 1871 bylo potvrzeno Královským obchodním soudem v Lipsku, že Leipziger Kunstverein není akciovou společností a slouží tak pouze pro své členy. Jeho majetek od té doby spadl zcela pod městské Muzeum. Viz. REINECKE Gisella, *Charakter und kulturpolitische Bedeutung des Leipziger Kunstvereins*.

¹⁷⁴ *Elfter Bericht des Leipziger Kunstvereines* 1861.

Na nových iniciativách a směru Kunstvereinu v padesátých letech měl lví podíl Lampe, který proměnu nazval *Rettung des Vereins*, neboť o jeho existenci ve staré podobě po vzniku konkurečních sdruženích silně pochyboval.¹⁷⁵ Lampeho zásluhou se začala i spolková symbolika spojovat s muzejní budovou, ač mu v širším zasedání výboru neprošel návrh změny názvu na *Leipziger Kunst-und Museumverein*.¹⁷⁶ V nastoupené cestě spolek pokračoval i v šedesátých letech, kdy se i přes opětný nárůst členstva, pokoušela část vedení prosadit úplné zastavení vydávání spolkových prémie a spolek zcela sloučit s městským muzeem. Dokonce podle stanov se na jeho činnost vybíraly téměř veškeré členské příspěvky. Ač se tak oficiálně nestalo, Leipziger Kunstverein se proměňoval ve specializovaný muzejní spolek.

Spíše o činnosti Muzea než-li spolku píší i veškeré publikace týkající se jeho činnosti v průběhu šedesátých let 19. století. Dokonce i v životopise nestora Lampeho jeho autor v polovině šesté dekády opustil pozorování snahy o oživení činnosti a věnoval se pouze starostem spolkového konzervátora o rozšiřování muzejní budovy, v níž měl Kunstverein své sídlo a již ke své činnosti i využíval.¹⁷⁷ V té době bylo nabízeno členství ve spolku spolu s abonentními vstupenkami do městského Muzea pro jednotlivce i rodiny. A i v sedmdesátých letech se pod hlavičkou spolku konaly v muzejní budově výstavy. Specializace ovšem přešla z komplexních soudobých na specializované soubory uměleckých děl ze soukromých sbírek. Často byly dále vystavovány poklady ze široké sbírky uměleckých listů, kopií významných děl vydávaných většinou jako prémie různých jiných kunstvereinů, jejíž vznik inicioval a na její rozšiřování dbal po dlouhá léta také Lampe.¹⁷⁸ Jako pořadající organizace byl Leipziger Kunstverein zapsán pod od roku 1877 se konající *Colektivausstellung*, později *Sonderausstellung*, na kterých se prezentovaly ze soukromých sbírek cíleně vybraná díla konkrétních umělců nebo uměleckých skupin. Ty sice nedosahovaly věhlasu a šíře jubilejních ročních výstav pořádaných v německých uměleckých centrech jakými byly Berlín, Mnichov,

¹⁷⁵ HOMMEL Karsten, *Carl Lampe*, s. 131nn.

¹⁷⁶ Idem, s. 134.

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ Viz. heslo Kunstblätter Sammlung. In: SCHMIDT Hans Werner (Hrsg.), *Das Buch zum Museum : [anlässlich der Eröffnung des Museumsneubaues am 4. Dezember 2004]*, Museum der bildenden Künste Leipzig, Bielefeld 2004.

Düsseldorf nebo i Drážďany a měly někdy i spornou kvalitu,¹⁷⁹ ovšem poukazovaly na určitý slušný kulturní kredit a bohatství měšťanů veletržního města. Konkrétnější výstavy soudobých umělců měl nicméně ve městě až do časů výmarské republiky již pod svým patronátem Künstlerverein. Bez slosování uměleckých děl se spolek obešel až do roku 1890. Krátce po Lampeho smrti se k němu vrátil ze zjištěných důvodů opětného získávání nových členů.

Muzeu se postupně rozšiřovaly jeho sbírky a to hlavně z různých darů. K nim nově přibýly každoroční nákupy z fondu města. Pod rostoucím objemem sbírek se vytvářela specializovaná umělecká oddělení od italského středověkého umění až po současnost. Umělecké předměty již měly být součástí společné městské identity a sloužit k činnosti edukativní a prestiži města, což se spolek pokoušel dotvářet organizováním přednášek. Muzeum postupně přijalo odborné zaměstnance a několik zřízenců. Roku 1871 vznikla i specializovaná funkce ředitele s vlastními nezávislými pravomocemi. I tak se zmenšovaly možnosti zásahu spolku. Ač se delší dobu snažil alespoň podílet na jeho platu. Přestože darů a závětí přibývalo, na provoz Muzea to zdaleka nedostačovalo a jeho profesionální činovníci byli více zaměstnanci města než spolku. Kunstverein na zajišťování platů pro neodborné zaměstnance neměl.

Oklešťování pravomocí spolku vůči Muzeu pokračovalo ve stanovách v roce 1877. Tehdy došlo v tzv. vyrovnání pravomocí mezi Muzeem a radnicí města. Podle něj byl do výboru spolku jmenován jeden městský úředník a bez vlivu Leipziger Kunstvereinů také ředitel muzea. Ten byl stále částečně placen jako kustod spolku z jeho prostředků, přičemž zbytek peněz mu byl vyplácen prostřednictvím města.¹⁸⁰ Až v roce 1888 vyšly další stanovy, v nichž se spolek změnil v podpůrný muzejní spolek i fakticky. S konečnou platností byl totiž opuštěn podílnický systém účasti na spolku, ze členských příspěvků se od té doby věnovaly dvě třetiny příjmů

¹⁷⁹ OSSOWSKI Christina, *Der Leipziger Kunstverein—Wege und Wirkung*, in: OSSOWSKI Christina (Hrsg.), *150 Jahre Museum der bildenden Künste Leipzig 1837-1987. Ausstellung zum Jubiläum des Museums der bildenden Künste Leipzig 10. November 1987 bis 31. Januar 1988*, Leipzig 1987, s. 17-24, s. 23.

¹⁸⁰ Stadtarchiv Leipzig, Verwaltungsakten: Rollfilm - Signatur „Kap. 35, Nr. 5, Bd. 5, Bh 2 Bd 1, Das Verhältniss des Rates der Stadt Leipzig zum Leipziger Kunstverein 1877, s. 1 - 3.

na nákup hotových nebo objednaných děl pro Muzeum a jen jedna třetina pak k provozu knihovny a případné přednáškové nebo výstavní činnosti spolku.

Jako nedostatečný pro muzejní provoz se ovšem spolek ukázal již při rozšiřování budovy o její dvě nová křídla v průběhu let 1883–86. Dostavba byla financována s pomocí závěti bankéře Franze Dominica Grassiho na kulturní podniky města v hodnotě 2 miliónů říšských Marek. Z nich bylo zřízeno i Umělecko-průmyslové Muzeum Lipska, slavné *Grassi Museum*.¹⁸¹ V té době převzalo muzejní provoz i platy všech jeho zaměstnanců plně na svá bedra město. Leipziger Kunstverein tím každopádně dočista ztratil další ze svých praktických městských funkcí a změnil se v dobrovolnou organizaci občanů, jejímž prostřednictvím byla sice činnost Muzea stále rozšiřována, nicméně téměř bez možnosti jeho další směřování ovlivňovat. Lipský umělecký spolek tím ztrácí podobně jako jiné organizace měšťanské společnosti této doby svoji progresivní úlohu ve vývoji občanské veřejnosti. Starost o statky vysoké kultury přebírá stát a jím zřizované nejvýznamnější umělecké instituce. I na místní úrovni se tím dostávají plně do kompetence městských úředníků. Symbolicky by tuto dobu mohla zakončit smrt čestného lipského občana Carla Lampe v roce 1889, který údajně věnoval svoji obrazovou galerii Muzeu namísto svojím dětem se slovy, že jim *odkazuje něco mnohem lepšího, totiž umění vidět obrazy*.¹⁸²

V symbióze s městem spolek fungoval i nadále a jeho činnost v devadesátých letech oživilo přes odpor části představenstva znovu zavedené slosování. Nejvíce členů pak spolek dosáhl v roce 1907, kdy bylo zakoupeno 2313 členských karet. Zámožní mecenáši jako následovníci první spolkové generace si k němu stále nacházeli cestu. Ovšem příslušníků nejbohatší vrstvy *Wirtschaftsbürgertum*, která se v druhé polovině 19. století zásadně podílela na prosperitě císařství, značně ubylo. Profilující osoby z vrstvy významných a zámožných měšťanů, které zaujaly místa stárnoucích zakladatelů spolku, byly dvě. Jejich majetek nakonec také významně městské Muzeum obohatil. V prvním případě se jednalo o právníka a dvorského

¹⁸¹ THOMANN Olaf (Hrgs.), *125 Jahre Museum für Kunsthandwerk Leipzig, Grassimuseum, Teil 2/1. Die Museumschronik von den Anfängen bis zum Jahr 1929*, Leipzig 2003.

¹⁸² SCHMIDT W.-H., *Das Buch zum Museum*, první list.

radu *Hermann Theobald Petschke*, který spolku v letech 1869-87 předsedal a v roce své smrti, 1888, odkázal Muzeu významná sochařská díla, jakož dal i podnět k založení nadace v hodnotě 500 000 říšských marek ke každoročním nákupům k obohacování soudobých muzejních sbírek.¹⁸³ V druhém o provozovatele lipského hutního a železářského podniku C. F. Weithas Nachf., zakladatele obchodu s nemovitostmi AG a prezidenta obchodní komory, jednoho z nejbohatších mužů Saska, *Alfreda Thieme*, který byl předsedou mezi léty 1889-1902, a jehož dědictví přineslo Muzeu 98 obrazů, které obohatily především sbírku holandského a vlámského umění 17. a 18. století.¹⁸⁴

Jak si ve své práci o spolku povšimla Anett Müller, vedení se v průběhu let značně strukturálně proměnilo. Zatímco při založení dominovali spolku příslušníci hospodářské buržoazie, posunulo se o padesát let později členstvo ke vzdělanému měšťanstvu a to i navzdory pokračující proměně města ve významné průmyslové centrum nejenom Saska, ale i celého Německa.¹⁸⁵ Podobně jako v městech celého německého císařství, byl v nejvyšších vrstvách o finančně přístupný městský spolek menší zájem než v době formující se liberálně-občanské společnosti před vznikem celoněmeckého státu. Ač třeba takový Thieme měl dobré osobní styky s ikonou německých uměleckých muzeí Wilhelmem Bode a nechával se portrétovat asi nejvýznamnějším představitelem německé figurální malby konce 19. století, Franzem von Lenbachem. Ve spolkové struktuře byl spíše výjimkou. Naopak svou pevnou pozicí dobře reprezentoval proměnu elit v císařství směrem k formování nejvyšší společenské kasty moci a vymezující se vůči stykům se střední vrstvou. Situaci dobře dokumentuje i finanční hospodaření spolku. Jeho objem se v období prvních let až do konce osmdesátých let přes značný materiální růst společnosti

¹⁸³ Viz. Vierundzwanzigster und fünfundzwanzigster Bericht des Leipziger Kunstvereines 1890. Hermann Theobald Petschke (1806-1888) spoluurčoval lipský kulturní život několik desetiletí, svoji pozici kulturního doyena města potvrdil i jako spoluzakladatel spolku Männergesangverein v roce 1843. Viz. *Hermann Theobald Petschke*, in: SCHMIDT Hans-Werner (Hrgs.), *Kopf oder Zahl, Leipziger Gesichten und Geschichte*, Leipzig 2008, heslo 1878.

¹⁸⁴ Alfred Thieme (1830-1906) byl členem výboru spolku od roku 1871 a předsedou spolku se stal nedlouho po Petschkeho smrti. Do vlastnictví města a vytvoření Thiemovy nadace (*Thieme'sche Stiftung*) došlo až po smrti jeho ženy Anny roku 1916. Viz. *Alfred Thieme*, in: SCHMIDT H.-W., *Kopf oder Zahl*, heslo 1913.

¹⁸⁵ V 15i-členném výboru roku 1837 bylo 6 obchodníků, bankéř a 4 knihkupci a vydavatelé knih, naproti tomu byli ve 12i- členném výboru z roku 1887 2 profesori, jeden architekt, 4 obchodníci a jen jeden knihkupec. Viz. MÜLLER Annet, *Der Leipziger Kunstverein*, s. 38 nn.

příliš neměnil. Zatímco zvolna rostla kasa Muzea, příjmy spolku se od počátku čtyřicátých let snižovaly. Jestliže ještě v roce 1840 spolek na výstavě a z příjmů akcí získal 11 965 tolarů, měl ze svých aktivit v sezóně 1868-69 pouze 7122 toлары. Ve spolkovém roce 1891-92 pak spolek hospodařil s 12 423 říšskými markami. Když si přepočítáme, že kurz tolaru k marce byl 1:3, vidíme, jak finančních prostředků na spolkový provoz a aktivity ubývalo.

Leipziger Kunstverein ve světle proměň německé společnosti

Leipziger Kunstverein vznikl na podobných principech jako velké množství dalších německých kunstvereinů své doby. Jeho iniciátory byli příslušníci nové vrstvy městského Bürgertum, kteří v sobě spojovali jeho jak hospodářskou tak i vzdělaneckou podobu. V Lipsku mohli zakladatelé navázat na měšťanskou sběratelskou tradici, o kterou se opíraly i skromnější *biedermeierovské* společnosti, které spolku předcházely. Spolek také poukázal na uměleckou tradici města zvolením potomka jedné z nejznámějších sběratelských rodin do svého čela. Ve svých psaných cílech se jasně projevil jako organizace nároková si povznesení prvku výtvarného umění s akčním radiem ve svém městě, v nepsaných šlo o vytvoření partnerského i konkurenčního prostředí jiným německým městům i různým soukromým aristokratickým sbírkám. Do obrazu města se chtěl zapsat jako respektuhodná a identitu tvořící organizace, přičemž dosáhnout svých cílů měl vytvořením obrazové sbírky, která by se stala základem městského muzea umění. Tuto svou metu také poměrně úspěšně naplňoval. Jako první lipská organizace svého druhu pořádal již od roku 1837 výstavy, na nichž byli zastoupeni umělci z celého Německa i ciziny, a ze kterých chtěl nakupovat nejlepší výtvarná díla soudobého umění, aby vytvořil pro město důstojnou uměleckou reprezentaci. Přitom dbal i na své přispěvatele, pro které připravoval každoroční slosování uměleckých děl. Jako podobné spolky jiných měst i Leipziger Kunstverein získával významnou část svých financí z příspěvků svých členů, kteří si nakupovali spolkové akcie, které byly jednou ročně slosovatelné, a na jejichž základě mohl vlastník vyhrát umělecké dílo nakoupené z výstavy, tak jako i získal právo na tzv. spolkovou prémii, většinou reprodukcí významného obrazu, kterou spolek nechával ve větších sériích tisknout. Nicméně tuto praktiku se snažil jako komerční

aktivitu v průběhu let omezovat a soustředit více na doplňování sbírek, které vznikaly především ze závětí a darů, tedy je vytvářelo několik nejvýznamnějších mecenášů, kteří si tak tímto způsobem ve spolku budovali lukrativní pozici a konstituovali prostřednictvím kulturní podpory i svoje renomé ve společnosti města. Fakt, že závětí a darů měl spolek poměrně velké množství, ukazuje, že jeho záměry nacházely ve společnosti kýžený ohlas, a že vlastnictví a podpora výtvarného umění se brzy zapsaly mezi hodnoty, se kterými se lipské Bürgertum může identifikovat.

Zatímco zpočátku bylo spolkové vedení, jehož finanční podpora byla pro existenci spolku existenční, strukturálně relativně vyrovnané mezi příslušníky hospodářského a vzdělanostního Bürgertum, v pozdějších letech prvek *Bildungsbürgertum* převládl. Ačkoli zůstala zdárná činnost na podpoře ekonomicky úspěšných jedinců závislá. Spolek v prvních letech drželi vysokými podíly akcií jeho zakladatelé, později se díky závěti obchodníka s kosmetikou Schlettera naskytla příležitost razantně činnost rozvinout stavbou muzejní budovy. Uskutečnění stavby znamenalo dosažení jednoho ze základních cílů vytyčených při formování roku 1837 a Lipsku přineslo pozici třetího města, které bez státní podpory, z iniciativy občanů, vystavělo vlastní umělecký chrám. Provedením stavby se však paradoxně smysl podpory spolku pro mnohé jedince vyčerpal, jak se projevilo i v úbytku velkých donátorů i menších akcionářů. Spolek tak jeho vedení v zájmu zachování stále více přibližovalo Muzeu a městu, které měly jeho existenci zachránit s úmyslem přetvořit jej ve spolek podpůrců Muzea. Tak Leipziger Kunstverein našel svoji novou podobu jako zprostředkovatel návštěvy a obohacení programu městského Muzea. Ač zbaven téměř všech práv k zásahům do chodu Muzea si takto zachoval podporu od jedinců z řad nejbohatší části veřejnosti města, která ke konci století počala splývat nejenom s elitami města, ale i celého Německého císařství. Ovšem pro svoji vlastní činnost tolik finančních prostředků jako v prvních deseti letech existence již nikdy nezískal.

Rozsahem činnosti spolek nikdy nepřekročil hranice města, ovšem právě jej v rámci celého Německa reprezentoval a k rozšíření své činnosti se častokrát spojoval s podobnými spolky jiných obcí. Jak je vidno z výstavní činnosti, snažil se

o propagaci a šíření domácího umění, které chápal od svých počátků jako německé. V rámci německého jazykového prostoru koncipoval i většinu svých výstav. Řadí se tak spíše než mezi organizace, která by myšlenky tvořila, k šiřitelům určitých převzatých vzorců chování. Asi to bylo v Lipsku jako městě bez dvorské a pouze slabé aristokratické tradice maximum možného, co mohl spolek zaměřující se na podporu výtvarného umění dosáhnout. Nicméně zájem o výtvarné umění v obci úspěšně rozvíjel a jistě i jemu lze připsat zásluhu na tom, že v pozdějším čase z městského milieu vzešlo několik osobností světového významu. Počínaje Maxem Klingerem přes Wenera Tübkeho až po ikonu současné nové lipské školy Neo Raucha.

2. Volnost v umění a jemu podléhající národ – pražská Umělecká beseda

Cézury pražské výtvarné veřejnosti v průběhu 19. století

Praha mohla navázat na bohatou výtvarnou historii, která se odvíjela od tradice rudolfínských uměleckých sbírek. Její prestiž kulturního centra však dlouhodobě klesala; výtvarníkům se nedostávalo větších veřejných ani privátních zakázek a citelně městu chyběla i výtvarná akademie. Krizi výtvarného umění po josefínských proticírkevních zákonech, kdy pozbyl dočasně vlivu jeden z velkých klientů – církev, pocítila Praha v dalším úbytku zakázek pro výtvarníky. Veřejně pak úpadek vrcholil v akci tzv. josefínských dražeb sbírek Pražského hradu v roce 1782.¹⁸⁶ V Praze i celé monarchii byla v této době Josefem II. rušena i starší cechovní malířská bratrstva. Zlepšit úroveň se od poloviny sedmdesátých let 18. století snažilo několik učitelů v kurzech kreslení, z nichž vynikal na tzv. normální škole malíř Ludvík Kohl.¹⁸⁷ Nový impuls výtvarnému žánru však vdechlo až založení osvícenské, šlechtici podporované *Společnosti vlasteneckých přátel umění* roku 1796. Na její ustavující schůzi zazněla slova o úpadku umění v Čechách. Ten se mělo pokusit zastavit založením soukromé společnosti *několik mužů, kteří v sobě spojují lásku k vlasti s láskou k umění*, a kteří si vytyčili za cíl *znovuvyzdvižení umění a vkusu*. Na základě zemského patriotismu se tak snažila skupina aristokratů kolem knížat A. I. Lobkowicze, Ch. Clam-Gallase a hraběte F. Šternberka-Manderscheida o zřízení Obrazárny, která by shromažďovala významná díla, byla inspirací pro umělce i šířila kulturní praktiky mezi milovníky umění. Stejně tak chtěli členové *Společnosti* povýšit dosavadní školské kurzy a nechat v Praze vybudovat uměleckou akademickou školu.¹⁸⁸ Ke zřízení Akademie došlo poměrně brzy, již roku 1799, Obrazárna však narážela na fakt, že stanovy zakazovaly společnosti vlastnit majetek, a tak se vystavovala většinou jen vypůjčená díla ze sbírek členů.

¹⁸⁶ VLNAS Vít (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796-1918. katalog výstavy, uspořádané Národní galerií v Praze u příležitosti dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění : Praha [11.4.-30.6.] 1996*, Praha 1996, s. 23-35, cit. s. 25.

¹⁸⁷ BĚLINA Pavel a kol., *Dějiny Prahy II. Od sloučení pražských měst v roce 1784 do současnosti*, Praha-Litomyšl, 1998, s. 102.

¹⁸⁸ VLNAS Vít, *Obrazárna v Čechách*, s. 26.

S tímto vědomím byla roku 1800 založena i Galerie žijících malířů, jejímž cílem bylo z příspěvků členů nakupovat či dokonce zadávat místním umělcům zakázky.

Společnost pořádala tedy od konce 18. století první veřejné výstavy ve svém sídle v Černínském paláci, ovšem hodně omezené hlavně na díla ze soukromých sbírek členů. Novum znamenalo, když roku 1821 započala tradici výstav pražská Akademie. Nejprve nevelkou hlavně z prací jejích žáků, v dalších letech se otevírající i pro širší kruhy. Její iniciování nejspíš bylo reakcí na vznik další instituce, která se snažila podchytit výtvarné umění a podnítit sběratelskou činnost obecně, roku 1818 v Praze založené Vlastenské Museum – *Vaterländisches Museum*.¹⁸⁹ Vznikal tak veřejný umělecký provoz, který byl v Praze dotvořen roku 1835, kdy se jako organizace rozšiřující dosavadní práci Společnosti ustavila, hlavně z prvotní iniciativy místních malířů, *Krasoumná jednota – Kunstverein für Böhmen*. Údajně v této snaze hrála roli první silná generace vzešlá ze studií na Akademii. Její zástupci vyvíjeli nátlak na zemského nejvyššího purkrabího Karla Chotka, aby pomohl ke zřízení organizace více otevřené veřejnosti a pomáhající i ostatním neakademickým umělcům. Jednota měla stát na podobném principu jako německé kunstvereiny – připravovala by prodejní výroční výstavy a z výtěžku vstupného i členských příspěvků, resp. akcí, by pořádala slosování o umělecká díla. Popřípadě i vyvíjela edukativní činnost. Za pomoci mecenášů jako byl profesor Alois Klar dokázal kruh umělců připravit plán provozu společnosti, kterou by společně spravovali umělci a přátelé umění. Nutno říct, že šlo o hodně ambiciózní plán, který by nejspíš skončil nezdarem, kdyby se jeho realizování neujalo aristokratické vedení Společnosti vlasteneckých přátel umění. Ti si zásluhu na zřízení přivlastnili a Krasoumnou jednotu ustavili jako akciovou společnost při Společnosti vlasteneckých přátel umění. O nákup akcí se přitom postarali zejména právě aristokraté. Pražský Kunstverein nakupoval obrazy pro galerii vlasteneckých přátel i slosování.¹⁹⁰ Praha v jeho provozu získala první každoročně se opakující

¹⁸⁹ Z původní vnitřní organizace vyplývá, že mezi 7 stanovenými sbírkovými skupinami byla jako 7 tzv. sál produktů, který měl budovat sbírku výrobků domácích manufaktur, uměleckých předmětů, vynálezů a jejich modelů. Budování výtvarných sbírek nebylo rozhodně muzejní prioritou a v tomto smyslu ani konkurencí, nicméně muzeum se stalo další institucí, kde se výtvarné umění veřejně shraňovalo. Viz. CHALUPA Aleš, *Vývoj správy a organizace Národního muzea*, in: *150 let Národního muzea. Sborník příspěvků k jeho dějinám a významu*, Praha 1968, s. 55- 73, cit. s.63.

¹⁹⁰ VLNAS Vít, *Obrazárna v Čechách*, s. 188n.

výstavní a zároveň nákupní akci, čímž tak byly vytvořeny zárodky veřejného trhu s uměním. Město jejím zřízením následovala s poměrně malým časovým odstupem německá umělecká centra jako Mnichov nebo Düsseldorf.

Honoračně-aristokratická Společnost vlasteneckých přátel umění váhala s podporou Krasoumné jednoty údajně proto, že se obávala snížení kvality malby, která se slosováním a otevřením širokým vrstvám dostane do rukou diletantů.¹⁹¹ Snažila se tak zachovat svoji exkluzivitu, kterou si v rámci země udržovala a sama sebe o ní přesvědčovala.¹⁹² Logicky jí tak rozšíření trhu, resp. prosazování více umělců i zásah osob jiných společenských vrstev, mohly být proti mysli. Tento pohyb totiž již dokazovala i kariéra několika malířů pražského měšťanstva (Antonín Machek, Josef Mánes, Josef Navrátil), kteří svojí nezávislostí porušovali aristokratický monopol na výtvarné umění. Prosazování měšťanské vrstvy však Společnost vlasteneckých přátel v tuto chvíli ustoupila a umožnila tak prostřednictvím kunstvereinu v Čechách založit tradici každoročního výstavního trhu s uměním, který si pak udržel primát až do počátku 20. století. Zástupci malířů však zůstali omezeni v tom, že o nákupech děl či vystavených pracích nerozhodovali, pouze je následně hodnotili. Podobně představitelé Společnosti dosazovali proti vůli pražských uměleckých skupin do funkce ředitele pražské Akademie své favority, jakými byli František Tkadlík (ve funkci 1835-40), dvorní malíř rodiny Černínů a po něm i Němec vystudovaný v Mnichově Christian Ruben (1841-52).¹⁹³

Tento první konflikt kolem vzniku Krasoumné jednoty a následné vytvoření skupin laiků i umělců, lze zhodnotit jako zásadní impuls k formování pražské výtvarné veřejnosti. Od dvou názorových skupin se totiž odvíjelo i tvoření dalších salonních a hospodských společností, kde se výtvarná kritika rozvíjela. Určitým způsobem tak rozbíjela neudržitelné schéma *biedermeierovské představy měšťanských vrstev o ustálenosti veřejných poměrů*.¹⁹⁴ Do revoluce roku 1848 se opoziční výtvarná

¹⁹¹ Idem.

¹⁹² O mentalitě předbřeznové šlechty viz. ŠTAIF Jiří, *Obezřetná elita. Česká společnost mezi tradicí a revolucí 1830-1851*, Praha 2005, zvláště s. 106-111.

¹⁹³ HOJDA Zdeněk – PRAHL Roman, *Kunstverein oder/nebo Künstlerverein*, s. 18.

¹⁹⁴ ŠTAIF Jiří, *Obezřetná elita*, s. 103.

veřejnost sjednotila ve formálním sdružení, jež neslo název *Concordia* a v Praze působilo od roku 1846. Organizovala se v něm skupina, která se snažila spojit literáty, hudebníky a výtvarné umělce a vytvářet pak společenský program. Concordia byla hlavní protiváhou lidem kolem Společnosti vlasteneckých přátel umění a Krasoumné jednoty, jejíž hlavní představitelé se scházeli především v salonu Františka Thun Hohensteina.¹⁹⁵

Dynamický posun vztahů v umělecké veřejnosti přinesl pak revoluční rok 1848-49, kdy se ustavila organizace umělců pod jménem *Jednota umělců výtvarných*. Vyvinula se z uměleckého odboru Slovanské lípy; tedy fázově již směřovala k zástupci slovanské reprezentace jako určitého protihráče proti národnostně indiferentní Krasoumné jednotě. Ovšem v nastávajících časech nenabrala na dostatečné síle, aby získala širší podporu.¹⁹⁶ V prudérních padesátých letech její síla slábla, až se roku 1856 prakticky rozpadla. Veřejný umělecký život od šedesátých let, kdy došlo k počátkům ústavního života a velkému rozmachu spolků i v Rakousko-Uhersku, ozvláštnila až Umělecká beseda. Námi zkoumaný spolek vyplňoval tak fakticky již delší dobu pocíťovanou potřebu opozičního sdružení vůči dvěma dlouhodoběji etablovaným organizacím. Beseda ve své podobě volně navázala na koncept Concordie, ovšem jak uvidíme, byla ve vztahu k současnosti již specificky národnostně vyhraněná.

Vznik a místo Umělecké besedy v pražské společnosti

Pole umění v národním životě

Umělecká beseda je dobrým příkladem, jak důležitou roli hrála vysoká kultura pro národní hnutí menších národů. Její nezbytnost nevyjádřil nikdo lépe než Vítězslav Hálek roku 1864 svým konstatováním, že *svoboda umělecká nesnáší se s porobou národní*.¹⁹⁷ V procesu emancipace mnoha menších národů nalezneme dříve nebo

¹⁹⁵ HOJDA Zdeněk – PRAHL Roman, *Umění v konverzaci: Thunův salon*, in: LORENZO VÁ Helena – PETRASOVÁ Taťána, *Salony v české kultuře 19. století*, Praha 1999, s. 35-46.

¹⁹⁶ PRAHL Roman, *Vznik, rozvoj a zánik Jednoty umělců výtvarných*, in: HOJDA Zdeněk – PRAHL Roman, *Kunstverein oder/ nebo Künstlerverein*, s. 30-37.

¹⁹⁷ HÁLEK Vítězslav, *Řeč ve valné hromadě Umělecké besedy ze dne 4. prosince 1864*, in: HÁLEK Vítězslav, *Články literární, Spisy*, Praha 1925, s. 105-108, cit. s. 106.

později podobné organizace založené na asociačním principu a usilující o vytváření jejich vlastního, národního uměleckého diskurzu. Pražská Umělecká beseda patřila k prvním takovým a vyvinula zajímavý formát všeobjímající sféry zájmu o umělecké obory, ve srovnání se spolky jiných národních hnutích nezvyklý. Nebývá tak v literatuře řazena typologicky mezi spolky na podporu výtvarného umění – kunstvereiny, ale spíše je charakterizována jako spolek umělců, jak chápou již jejího předchůdce, *Jednotu umělců výtvarných*, Zdeněk Hojda a Roman Prahel.¹⁹⁸ V poměrně aktivní pražské výtvarné veřejnosti by se časem svého vzniku zdála jako sdružení umělců logická, neboť jde o období, kdy se iniciovaly první takové spolky v Německu i Rakousku. Nicméně praktická činnost a zároveň systém jejího fungování ji, v už takto problematickém členění, kunstvereinům přibližuje. Jejich základním rysem byla totiž společná podpora uměleckého života mecenáši, laiky i profesionálními umělci ve snaze vytvořit konkrétní umělecké pole, které by vyhovovalo jejich společným zájmům.

Rozpornou definovatelnost ještě podporují tři, resp. čtyři zřízené odbory, do kterých se Umělecká beseda od počátku rozdělovala. Základním principem bylo společné vedení spolku umělci a přáteli umění za účelem poskytnout prostor k artikulaci tří uměleckých žánrů. Ten měly v tomto případě představovat obory vysoké kultury – literatura, hudba a výtvarné umění. Systém, který bychom obvykle našli v osvícenských učených společnostech 18. století. V nich se hovořilo a zároveň rozvíjel diskurs o všech oblastech hospodářského a kulturního pokroku, a občas se uvnitř dělily i do sekcí. Takové bychom prvně v českých zemích našli v podobě *Společnosti orby a svobodných umění v Království českém*¹⁹⁹ z roku 1769 nebo v o rok mladší *Moravské hospodářské společnosti*,²⁰⁰ která posléze provozovala i Františkovo muzeum v Brně.

Specifikum široce pojatého spolku souviselo s poměry v českém národním hnutí. To ještě v šedesátých letech 19. století nebylo tak zakotvené, že by jeho

¹⁹⁸ K problematice rozdílů mezi uměleckými spolky (něm. Kunstverein) a spolky umělců (něm. Künstlerverein) více viz. HOJDA Zdeněk – PRAHL Roman, *Kunstverein nebo Künstlerverein? Hnutí umělců v Praze 1830-1856= Kunstverein oder Künstlerverein? Die Künstlerbewegung in Prag 1830-1856*, Praha 2004.

¹⁹⁹ Založena jako *Gesellschaft des Ackerbaues und der freien Künste im Kgr. Böhmen*.

²⁰⁰ Založena jako *Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde*.

představitelé měli ambici tvořit tři žánrově samostatné kulturní spolky. Umělecká beseda tak vznikala podobně jako kunstvereiny ve společné snaze vytvořit v určitém prostoru veřejné pole. Tímto prostorem však nebyla jenom jasně daná obec či region, ale bylo jím imaginativní národní společenství, v jehož těle se mělo vybudovat pole vysoké kultury.²⁰¹ Zatímco v Praze byl spolkový prostor všech tří uměleckých žánrů již v polovině 19. století zaplněn a rozčleněn, české národní hnutí, na rozdíl třeba od německého se ještě nejevilo jako strukturně komplexní celek a muselo se i nadále rozšiřovat. Jak bylo výše řečeno, německý výtvarný diskurs o umění i s jeho historizací se vytvářel v prvních desetiletích 19. století. Český se však začal formovat až počátkem šedesátých let. Do té doby se mu v konkurenci pražských veřejných institucí nedařilo vůbec konstituovat. V době, kdy se ho díky fenoménu spolkového hnutí podařilo institucionalizovat a naskytla se možnost veřejně českou podobu umění diskutovat, relativně snadno pro své zájmy našel podporu a v pražském prostředí národního hnutí své místo. Následně se jako kapitola širšího kosmopolitního diskursu o prestižní úloze výtvarného umění mohl i samostatně rozvíjet. Spolek Umělecká beseda na sebe roli jejího institucionálního nositele vzal, a mohl tak české kulturní a intelektuální zájmy šířit.

Beseda přitom nevycházela ze zcela nového modelu uspořádání organizace; jak jsme viděli, navazovala na princip starší Concordie. Od předbřeznového uskupení ji ale odlišovalo její specifické zaměření, řečeno současným jazykem, na národní zájmy. V českých zemích po roce 1861 u spolků věc docela běžná. Počátek šedesátých let byl totiž dobou, kdy se jednak koncipovala obecní samospráva, tak se na spolkovém základě formoval český veřejný život i s jeho politickou reprezentací. Spolky v monarchii samozřejmě existovaly již mnohem dříve, ovšem svůj rozkvět zažívaly právě v období, kdy byla v Rakousku obnovena ústavnost. Zvláštního významu v tomto případě nabyly české země, jejichž slovanská liberální reprezentace se cítila být politickým vývojem ve Vídni poškozena. Dva roky po svolání říšské rady, roku 1863, přešla do tzv. pasivní rezistence. Zasedání říšské

²⁰¹ O představách společenství viz. ANDERSON Benedict, *Představy společenství. Úvahy o původu a šíření nacionalismu*. Praha 2008.

rady se vůbec neúčastnila a vytrvala u tohoto rozhodnutí další půldruhé desetiletí.²⁰²

Český veřejný a politický život se tak více než v poslaneckých lavicích formoval v domácím prostředí v rámci rozvoje občanské společnosti – prostřednictvím městské samosprávy, vlastního tisku, opanováním veřejného prostoru za pomoci festivů, instalacemi pomníků a v neposlední řadě spolkovým hnutím, které mělo vytvořit základnu pro podchycení co nejširší sítě všech společenských zájmů. Vedle Umělecké besedy vzniklo v prvních letech šesté dekády i množství dalších spolků, které zásadně mobilizovaly síly pro národní věc; ať už šlo o pěvecký spolek *Hlahol* (1861), slavný cvičenecký *Sokol* (1862) nebo podpůrný literární spolek *Svatobor* (oba 1862). Významně se také rozvíjely starší organizace jako počestěná *Měšťanská beseda* či *Sbor pro zřízení Národního divadla*, který nabyl zvláštního významu po znovunastolení politické otázky reprezentativní národní stavby.²⁰³

Jejich vznik a růst souvisel přitom nikoli náhodou s ovládnutím pražské radnice českými zástupci a zvolením Františka Václava Pštrosse roku 1861 prvním starostou reprezentujícím národní politické stranictví. Praha tak počátkem šedesátých let i formálně potvrdila svoji roli centra národního hnutí, když její samosprávu ovládla česká politická strana, a zároveň se stala sídlem mnoha celonárodních zájmových asociací, které pražské spolky reprezentovaly. Podle jejich vzorce vznikalo množství regionálních měšťanských spolkových besed, pěveckých spolků či sokolských žup, čímž se mobilizovala česká veřejnost v menších sídlech a obrazně řečeno na Prahu jako koordinátora růstu národního života mohla spoléhat.

Podobnou roli jako např. *Hlahol* při prosazování národního života prostřednictvím specifického pěveckého repertoáru a vytvořením *Jednoty zpěváckých spolků*

²⁰² Důvody a postup českých politiků v prvních letech po zavedení ústavnosti nejlépe popsal URBAN Otto, *Česká společnost 1848-1918*, Praha 1982, zvl. s. 165-173.

²⁰³ O Měšťanské besedě viz. DEJMKOVÁ Ivana, *Měšťanská beseda v Praze v letech 1845-1901*, in: LEDVINKA Václav – PEŠEK Jiří, *Documenta Pragensia, XVIII. Od středověkých bratrstev k moderním spolkům*, Praha 2000, s. 167-176. K významu Sboru viz. EFMERTOVÁ Marcel – SAVICKÝ Nikolaj, *České země 1848-1918/Díl I. Od březnové revoluce do požáru Národního divadla*, Praha 2009, s. 264-70.

československých,²⁰⁴ měla zaujmout Umělecká beseda ve světě vysoké kultury. Ve vztahu k národnímu celku měla zajišťovat dosud stále chybějící souvislý národní umělecký provoz, a to jak v teoretické rovině, tak prakticky. Besední jednatel František Séger popisoval v bilancování deseti let činnosti roku 1873 smysl vytváření uměleckých děl jako *chloubu každého národa, neboť jsou to zrcadla vniterního vývoje jeho, jsouť pomníky nehynoucí o geniálnosti jeho.*²⁰⁵ Jasně tak stanovoval, že spolek měl iniciovat tvorbu uměleckých děl, podněcujících národní uvědomění. Zároveň však měl vytvářet i prostředí pro jejich vznik; jak stojí v prvních stanovách Umělecké besedy, měl brát totiž zvláštní ohled na *pěstování krásných umění a podpory šíření estetických vědomostí*. Spolek tedy měl podporovat národní tvorbu, ale zároveň o paradigmatu umělecké tvorby šířit i společenské povědomí.

Ve stanovách se dále hovoří o sebevzdělávání členů a ušlechtilé zábavě. Pod těmito pojmy se rozumělo kvantum devíti bodů. Jednalo se o zřízení spolkové čítárny, která se měla specializovat na uměleckou literaturu, předčítání děl nebo jejich rekonstruování, deklamování, přednášky, hudební koncerty, slosování uměleckých děl, jejich vydávání, jakož i podporu domácích umělců všech oborů a umění vůbec jako takového. Takto pestrá činnost byla navíc doplněna o spolupráci s případným širším publikem, jemuž měly být výsledky zpřístupněny. Umělecká beseda si tak vyhrazovala možnost nacházet uplatnění pro umělce, kteří jejímu pojetí umění odpovídali.²⁰⁶ Šlo vlastně částečně i o osvětový spolek, neboť neměl pouze vytvořit svým způsobem jednotící středisko, ale zároveň definovat příslušejícího umělce i jeho tvorbu a nabídnout ji obecnstvu.

Ve stanovách bylo nakonec i explicitně uvedeno, že *jednací řeč spolku jest česká*. Spolek tak počítal s jazykem jako vymežujícím prvkem pro své podporovatele. V tomto bodě patřil dokonce vůbec mezi první spolky, které si češtinu do svých

²⁰⁴ ŠIMA Karel – KAVKA Tomáš – ZIMMERHAKLOVÁ Hana, *By means of singing to the heart, by means to the nation". Choral Societies and Nationalist Mobilisation of Czechs in the 19th Century*. In: *Choral Societies and National Mobilisation in Europe*, Antwerp (v tisku).

²⁰⁵ První desetiletí Umělecké besedy (stručný náčrt), Výroční zpráva UB 1873, in: Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále LA PNP), *Fond Umělecká beseda* (dále UB), celek 169.

²⁰⁶ Stanovy Umělecké besedy 1864, LA PNP, fond UB, Celek 169, Výroční zpráva 1864.

stanov vepsaly.²⁰⁷ Na jazykovém požadavku, od něhož se národní hnutí od počátku 19. století formovalo, se tedy měla odvíjet i národní umělecká tvorba. Byl to poměrně jasný nárok pro literaturu a částečně i hudbu, málo však pojmenovával, co to znamená pro abstraktní výtvarné umění. Co jsme si pod národním uměním mohli tak v šedesátých letech 19. století představit? V případě literatury registrujeme první skupinu jasně vymezených autorů již v padesátých letech. Obvykle pak bývají interpretováni jako navazující na odkaz Karla Hynka Máchy nebo Karla Havlíčka Borovského jako tzv. *Májovci*. Díky Hlaholu a jeho zpěvníkům se pak definoval i český hudební repertoár. Když koncem šedesátých let v českém hudebním prostředí probíhal boj o Smetanu, jasně také konstruoval český národní hudební diskurs.²⁰⁸ Ovšem, co je české výtvarné umění, zůstávalo stále nejasné.

Roman Prahel hodnotí ustavování celku české vizuální kultury v jejích různých oborech jako heterogenní záležitost. Říká, že *představa o národní emancipaci se utvářela ve složité souhře domácích prvků a osvojování výsledků současných světových tendencí, počínaje oblastí výtvarného umění, zejména malířství, kde se národní styl – ať už se shledával v čemkoli – ustanovil pro české prostředí vůbec nejdříve*.²⁰⁹ Soudí, že v začátcích si akademický provoz pro nalezení češství vypůjčil terminologii z literární historie, která vytvořila *generaci let devadesátých*. Odtud mohl český dějepis umění postupovat nazpět do staršího 19. století a vytvořit dnes už vžitá označení „*generace Národního divadla*“. Neboť až tato etapa spojila architektky a další výtvarné obory.²¹⁰ Fakticky tak otázku staršího definování národního uměleckého společenství neřeší a pouze odkazuje na abstraktní vymezování se Čechů a Němců. Podobně ve spojení architektů, sochařů a malířů při vytvoření Národního divadla vidí konkrétní výsledek vzorce národního umění i Michaela Marek. Ta první projev definování českého umění nachází v pražské Shakespearově slavnosti, kterou roku 1864 Umělecká beseda pořádala. V

²⁰⁷ Servác Heller, prvním spolkem, který ji zahrnul do svých stanov byl Akademický čtenářský spolek 15. 11. 1860. Heller tímto dokonce zdůvodňuje, že se dosud nevýrazných českých kruhů „...zmocnila touha projevit národní smýšlení a ony začaly se ohlížet po vhodných k tomu, policejně nezávadných předmětech.“ In: HELLER Servác, *Z minulé doby našeho života národního, kulturního a politického, díl III.*, Praha 1921.

²⁰⁸ Viz. HOSTINSKÝ Otakar, *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha 1941.

²⁰⁹ PRAHL Roman, *Úvod. Čechy 1860-1890*, in: PETRASOVÁ Taťána – LORENZOVÁ Helena (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění (III/2) 1780/1890*, Praha 2001, s. 55-59, cit. s. 56.

²¹⁰ Idem, s. 56.

jejím rámci se podařilo ukázat společnou kulturu jako národní výkon, nikoli však jako zastoupení národa.²¹¹ Rok 1864 tedy popisuje české národní umělecké paradigma v počátcích, jelikož v něm zásadně chybí jeho členitost i konkretizace společenských pozic umělců.

Oklikou se tím dostáváme k definování Umělecké besedy blízko kunstvereinu. Totiž samotní výtvarní umělci v ní byli omezeni. Mohli se prosazovat pouze v konkurenci dalších dvou uměleckých oborů a navíc i s podporou laiků. Pro jejich podporu byly použity podobné prostředky, jakých se snažily využívat kunstvereiny – slosování uměleckých děl, prémie, pořádání výstav a přednášek. Podobně jako se prosazovala výtvarná veřejnost v jednotlivých městech, tak fungovala i beseda v abstraktní představě prostoru národa, do kterého měla být jako jeho zkvalitňující složka inkorporována. Umělci tu měli jistě větší prostor než v uměleckých spolcích, ovšem jejich samotná iniciativa pro jeho provoz nepostačovala.

Vznik uměleckého spolku

Název Umělecká beseda byl prý vybrán hned při prvních setkáních budoucích spolkových činovníků. Měl přitom dokládat skutečnost, jak byl v symbolice národního hnutí jazyk důležitý. O jeho jedinečnosti ostatně hovořil i předseda literárního odboru Josef Barák. Ten připíjel ke spolkovým dvacetinám roku 1883 venkovu, který *zachoval českému národu jediné, co mu zbylo, rodný jazyk*.²¹² Jednací řeč byla navíc až do dvacátého století považována za jeden ze základních pilířů spolkové existence, jelikož bez jejího zakotvení ve stanovách by v případě zániku nešlo navázat na Uměleckou besedu novým spolkem. Za jejího pokračovatele se mohl pokládat, a využívat tak případně její dědictví, jen spolek s jednací řečí českou. Proto bylo i symbolické pojmenování velice důležité a specificky slovanský výraz *beseda* se k němu bezesporu hodil. V porovnání s celočeským kontextem – jenom hospodářských besed bylo podle Ottova slovníku roku 1888 na území Čech třístadvacet, v samotné Praze se pak v průběhu moderních dějin zaregistrovalo do

²¹¹ MAREK Michaela, *Kunst und Identitätspolitik, Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*, Köln, 2004, s. 136.

²¹² *Národní listy 1883*, odpolední vydání, číslo 102, ročník XX., Přátelský večer UB, s.2.

roku 1998 celkem 257 spolků s označením beseda.²¹³ Námí zkoumané uskupení pak vymezovalo adjektivum *umělecká*, které definovalo její odlišení od besed jiných zájmů.

Obsahové vymezení slova souviselo s tvořením svobodné veřejnosti, jež byla chápána jako organizace k přátelské diskusi ve společnosti, která se bude *bavit tancem, hudbou a deklamacemi*. Tak alespoň přesně vymezují obvyklou náplň každé besedy dva nejvýznamnější české slovníky 19. století – Riegrův a Ottův. Umělci se v ní tak měli bavit a nacházet útočiště. Podle Riegrova dobového slovníku slovo beseda *nejlépe příslušelo spolkům, které se po větších městech v rozličných formách zakládají k společenské zábavě členů svých, zvláště příjemnějšímu strávení večerův ve kruhu známých a přátel, a kteréž se it. Casino, fr. Ressource a angl. club, u našich sousedů německých jen Verein, Kränzchen nazývají*.²¹⁴ Šlo tak již v názvu o sémantické širší vymezení vůči údajně „málo výstižné němčině“. Oproti ní se ostatně Umělecká beseda vymezovala i v případě německého překladu jejích stanov. V případě žádosti o registraci spolku použili činovníci francouzského pojmu *Künstler Ressources in Prag*.²¹⁵ Můžeme tedy abstraktní definování se vůči svému konkurentovi hledat i v lingvistické rovině.

Společenskou úlohu jazyka se snaží vystihnout i odpovídající interpretace vzniku Umělecké besedy. Spolek byl totiž iniciován v místech zábavy a diskusních kroužků – jakýchsi neformálních besed – kde se umělci a jim blízká veřejnost společně scházeli. Její podhoubí tak hledejme v několika salonních či hospodských společnostech, v nichž sílil zájem české společnosti rozšiřovat a oficiálně institucionalizovat. Hlavní impulz k založení besedy údajně vzešel od hudebníků kolem Františka Pivody a Ludevíta Procházky, resp. básníka Vítězslava Háčka, jimž se podařilo oslovit řadu uměnímilovně zaměřených jedinců české pražské elity. Ti, většinou orientováni podle hesla lídra tvořících se mladočechů Karla Sladkovského

²¹³ *Beseda*, in: Ottův slovník, třetí díl B - Bianchi, Praha 1890, s. 883-84. Údaj o počtu z roku 1998 jsem dostal po součtu ze soupisu pražských spolků in: LAŠŤOVKA Marek– LAŠŤOVKOVÁ Barbora – RATAJ Tomáš – RATAJOVÁ Jana – TŘÍKAČ Josef, *Pražské spolky. Soupis pražských spolků na základě úředních evidencí z let 1895 - 1990*, Praha 1998.

²¹⁴ Naučný slovník, díl první A-Bžeduchové, Praha 1860, s. 663.

²¹⁵ LA PNP, Umělecká beseda, Kartón 43, Referent Staatsrath Baron Halhuber im Einvernehmen mit Staatsrath Baron Fliesser

spolčujme se, spolek pro vysokou kulturu iniciovali. K jeho ustavení pak také značně pomohla skupina právníků v čele s vydavatelem Národních listů Juliem Grégrem. Údajně se jmenovaní scházeli v Pivodově bytě na *soukromých hudebních zábavách, na nichž byla probírána otázka sdružení všech českých umělců*.²¹⁶ A již v době zakládání spolku Hlahol, roku 1860, byla rozvíjena myšlenka na širší než jenom hudebně zaměřené sdružení.

Do zábav, chceme-li besed, jako centra komunikace měla přístup širší česká společnost a z jejího kruhu také nápad vykrystalizoval. Jak píše výše citovaný Séger, k Pivodovi byli na jaře 1861 zvaní známější umělci, přičemž bylo *v soukromých zábavách zpíváno atd. a samovolně o založení spolku mluveno*. Při takové třetí zábavě se *svěřili Hálkovi, a potom i všem, ti souhlasili a ihned název Umělecká beseda a prozatímní výbor z pánů Wenziga, Dr. J. Grégra, Jeřábka Jana Dr., Dr. Mezníka, V. Háлка, Pivody a Vilímka sestavili. Další porady se konaly v bytu Wenziga v Panské ulici v řiditelně české reálky, tam Jeřábek dal návrh pravidel*.²¹⁷ Okolnosti vzniku spolku ukazují, že rozhodně nestál na pouhé iniciativě umělců. Dokonce i první oficiální historická interpretace, jak můžeme text Ségera k desetiletému výročí chápat, řadí mezi realizátory z velké míry příslušníky svobodných povolání – pedagoga (Wenzig), právníky (Grégr, Mezník, Jeřábek) a nakladatele (Vilímek). Ti konkurují dvěma profesionálním umělcům (Hálek, Pivoda). Všechny však spojovalo významné místo v českém národním hnutí. V této době v něm získával velký vliv zvláště mladý právník Julius Grégr. Ten stál i u vzniku Sokola a společně s bratrem Eduardem též při zrodu českého národního tisku jako zakladatel Národních listů. S Karlem Sladkovským byl navíc vůdčí osobností tvořící se mladočeské strany. Jistě měl tak největší zkušenosti s veřejným provozem.²¹⁸ Na druhou stranu vzbuzovalo jeho angažování pochybnosti státních orgánů, kterým se jevil jako osoba nedůvěryhodná.²¹⁹ I díky

²¹⁶ Ve všech popisech vzniku Umělecké besedy se tato historka opakuje, viz. TUČNÝ František, *Výtvarný odbor v letech 1863-1913*, in: *Padesát let Umělecké besedy 1863-1913*, Praha 1913, s. 3-75, cit. s. 3.

²¹⁷ Výroční zpráva 1873, in: LA PNP, Fond Umělecká beseda, celek 169.

²¹⁸ O Grégrech viz. VOŠAHLÍKOVÁ Pavla – ŘEPA Milan (ed.), *Bratři Grégrové a česká společnost v druhé polovině 19. století*, Praha 1997

²¹⁹ Při schvalování stanov se údajně nad jeho přítomností ve výboru spolku pozastavuje svobodný pán von Geringer jako osobou nedůvěryhodnou, viz. LA PNP, fond Umělecká beseda, Trezor A,

jeho přítomnosti tak došlo k zakládacímu aktu až 9. března 1863, kdy se ve velkém sále Staroměstské radnice konala, za přítomnosti pražského starosty, zakládající slavnostní hromada Umělecké besedy. Zde bylo zvoleno i první spolkové vedení v čele s pedagogem, spisovatelem a poslancem Zemského sněmu Josefem Wenzigem, ve funkci starosty.

Podle schválených stanov pak spolek řídil *správní výbor*, který bděl nad původně čtyřmi odbory – vedle tří uměleckých – hudebního, literárního a výtvarného – ještě nad rovnoprávným *odborem přátel umění*. Všechny měly být samosprávné a volit své představené, kteří spolu tvořili *správní výbor*. *Správní výbor* rozhodoval o celkovém směřování spolku a zároveň dohlížel na jeho finanční správu. Odbory měly zůstat jako skupiny k vykonávání konkrétních umění co nejvolněji podle dlouho vybraného motto spolku – *v umění volnost*.²²⁰ Prvním předsedou výtvarného odboru se stal Josef Mánes.²²¹ Cesta k vytváření národních umění tak byla pod dohledem centrálního orgánu v podobě několika členů *správního výboru* roku 1863 otevřena.

Výtvarná veřejnost ve spolku Umělecká beseda

Spolek Umělecká beseda byl založen v době, kdy se umělecká veřejnost národního hnutí jako stav formovala. To ostatně dokládá i přítomnost mnoha osob, které rozhodně umělci nebyli, a přesto byla jejich účast přímo nezbytná. Česká reprezentace si totiž uvědomovala, jak je vytvoření pole vysoké kultury v rámci národního hnutí důležité. Umělci tak byli součástí spolku, jeho vedení však tvořili jen zčásti, stejné místo v něm měli členové přispívající. Formálně se rozdíl členů v odborech od přispívajících členů od druhého roku existence odlišovali formou členství, tzv. *činnými* nebo *řádnými členy* se nazývali umělci v odborech, *přispívajícími* potom všichni laičtí podporovatelé, kteří platili základní členský příspěvek. Umělecká beseda měla i další formy členství, založené na specifických

kartón A 43, Referent Staatsrath Baron Halhuber im Einvernehmen mit Staatsrath Baron Fliessere, 15. Juli 1862.

²²⁰ K výběru hesla a emblematické Umělecké besedy viz. PRAHL Roman, *Kvetoucí varyto*, in: BLÁHOVÁ Kateřina – PETRBOK Václav (ed.), *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století*, Praha 2004, s. 275 – 287.

²²¹ Hudebnímu odboru jako první předsedal Bedřich Smetana a literární vedl Vincenc Vávra.

formách zásluh a kombinovatelné s jedním z těchto základních; člen *zakládající* byl takový, který jednou pro vždy uhradil vyšší finanční částku k prospěchu spolku (v 19. století se jednalo o 100zl.), člen *čestný* se zasloužil o umění nebo spolek a na návrh správního spolku byl jmenován na valné hromadě.

Spíše osobu prestiže, znalou vyjednávání s vídeňskou vládou, předsedu Wenziga, ve výboru doplňovali podobně společensky uznávaní výtečníci českého kulturního a vědeckého světa – prvním náměstkem byl v letech 1863-4 Karel Jaromír Erben, druhým pak v letech 1864-68 Jan Evangelista Purkyně. Významné místo však měli i Vítězslav Hálek, hudebníci jako František Pivoda, resp. Bedřich Smetana, a v prvním vedení nechyběli ani osoby spjaté s širším pojetím výtvarného umění – malíř Josef Mánes a architekt Vojtěch Ignác Ullmann.

Spolu s myšlenkou všeuměleckého spolku se musel najít i koncept, jak o své šíři zájmů veřejnost přesvědčit; prezentovat se jako všeobjímající, tak aby idea oslovila potencionální spektrum příjemců. K tomu beseda zvolila princip možnosti participace širší občanské vrstvy. Proto nebyly vytvořeny tři, ale rovnou čtyři odbory, aby se tím vyjádřila rovnoprávnost umělců s laickým publikem. Spolek přijal myšlenku, že *umění je kosmopolitním jen ve svých účincích, umělcův duch jest však výkvět ducha celého národa.*²²² Zaslouží si tak zvláštní pozornost i podporu jeho přátel.

Beseda byla od svých počátků tedy značně strukturovaná. I přesto se nabízela otázka, proč vlastně nebyl založen – mimo tyto tři tematické odbory – čtvrtý žánrový odbor divadelní. Tak si totiž představoval všennárodní umělecké sdružení již ve čtyřicátých letech jeden z iniciátorů spolku Concordia Ludvík Rittersberg. Básník a hudebník již tehdy volal po *sdružení zástupců všech oborů uměleckých, básníků, hudebníků, výtvarníků, herců v jednom uměleckém středisku.*²²³ A nejspíš z jeho slov, které převzal Otakar Hostinský, vychází i některé nepřesné

²²² Dějiny literárního odboru UB, Albert Pražák, in: Padesát let UB, str. 170.

²²³ HOSTINSKÝ Otakar, *První krok*. In: *Vzpomínky na paměť třicetileté činnosti Umělecké besedy 1863 - 1893*, Premie Umělecké besedy na rok 1894, Praha 1894, s. 6.

interpretace, které besedě v jejím popisu divadelní odbor také přidělují.²²⁴ Nicméně jeho vznik by byl vzhledem k tehdejší popularitě a rozšíření amatérských divadelních souborů, jakož i menších divadelních spolků, logický. Důvodem absence byl nejspíše existující český, profesionální soubor Prozatímního divadla a ovládnutí Sboru pro zřízení Národní divadla staročechy. Ti se viditelně od založení Umělecké besedy distancovali, a tudíž byla předem ztracena šance získat pro věc již existující elitní národní divadelní reprezentaci oboru.²²⁵

Tu se však povedlo získat v případě výtvarného umění. Za velký úspěch lze v první řadě pokládat účast tehdy vyhledávaného Josefa Mánesa. Uznávaný malíř byl Pivodovou skupinou kontaktován obdobně jako i další výtvarníci kruhu, který se scházel v ateliéru Karla Purkyně. Jeho malířská dílna se nacházela v rodinném domě, kde žil s manželkou a otcem Janem Evangelistou. Do této neformální společnosti patřili vedle Purkyně mladšího a Mánesa dále malíři, Petr a Karel Maixnerové, původem z Hořic. Blízko ke kruhu měl i mladý estetik a kunsthistorik, další velká osobnost českého veřejného života, Miroslav Tyrš. S ním se měli výtvarní umělci scházet v Lorenzově kavárně nebo při občasných návštěvách Wenzigova salonu v Lípové ulici.²²⁶ Mezi další umělce, kteří se přidali k výtvarnému odboru, patřily však i jiné tehdy známé osobnosti. Za všechny bych jmenoval spoluzakladatele Jednoty umělců výtvarných Josefa Hellicha, malíře Antonína Gareise nebo sochaře Jindřicha Čapka či Ludvíka Šimka. Zajímavostí je, že nechyběl ani jeden z prvních českých fotografů Emanuel Dítě.

²²⁴ Rozčlenění Umělecké besedy po založení lící ve čtyřech uměleckých odborech - literárním, hudebním, výtvarném a divadelním M. Efmerová. Viz. EFMERTOVÁ Marcela C., *České země v letech 1848 - 1918*, Praha 1998, str. 296.

²²⁵ Zde se naráží na skutečnost, že při oficiálním ustavení, jakož i v prozatímním výboru chybí Palacký a Rieger. Oba se pro věc českého divadla angažovali již od konce čtyřicátých let a vytvořením dramatického sboru jim mohla UB vytvořit nepříjemnou konkurenci. S divadelními představeními se ovšem v činnosti počítalo. Nastudování divadelní hry bylo jedním z návrhů první prezentace na veřejnosti. UB se tak zřejmě chtěla vyhnout případným konfliktům a držet v případě Divadla jednotu.

²²⁶ Vedle Purkyňové o pražských salonech české elity viz. LENDEROVÁ Milena, *Pražské salony a kávové společnosti v 19. století*, in: PEŠEK Jiří - LEDVINKA Václav, *Od středověkých bratrstev k moderním spolkům*. Documenta Pragensia XVIII, Praha 2000, s. 199-210. cit. 203.

Tabulka 1. Umělecká beseda v letech 1863-1910, počet členů v jednotlivých odborech a ve vybraných létech

Rok	Hudební odbor	Literární odbor	Výtvarný odbor	Přátelé umění	Celkový počet
1863	81	176	56	137	359
1864	85	102	142	326	664
1865	68	104	103	442	726
1870	32	131	134	349	728
1875	49	214	196	1176	1851
1880	66	178	127	1163	1759
1885	81	170	168	1219	1875
1890	197	183	175	922	1652
1895	247	204	278	1181	2130
1900	389	247	339	2090	3351
1905	319	222	286	2082	3181
1910	495	239	222	2068	3279

Z tabulky výše nicméně vyplývá, že založení spolku nevzešlo přeci jenom z výtvarných kruhů, když se v prvním roce přihlásilo do všech oborů právě nejméně výtvarných umělců. V jistém smyslu se tak potvrzují slova kronikáře výtvarného odboru z počátku 20. století Františka Tučného, který napsal, že v otázce výtvarné nebylo *nač navázati, k čemu se přičleniti*.²²⁷ Na druhou stranu Jednota umělců výtvarných přeci jenom určitým předchůdcem byla, a osobnostmi Mánesa či Hellicha či výrazem jistého opozičnictví vůči Krasoumné jednotě na ni výtvarný odbor Umělecké besedy navazoval. Brzy se navíc ukázalo, že opravdu

²²⁷ TUČNÝ František, *Výtvarný odbor v letech 1863-1913*, s. 3.

určitou *díru na trhu* beseda vyplňovala, neboť odbor hned od druhého roku činnosti rostl ve vytrvale početný, a jak uvidíme níže, co se týče aktivit, i úspěšný celek. K tomuto zjištění ovšem není možné dojít bez přihlídnutí k práci v dalších odborech i vztahu k celku národního hnutí.

Uvnitř národního milieu musela Umělecká beseda a její členstvo vyvíjet úsilí, aby jeho veřejnost oslovilo a získalo v ní nějaký respekt. Úkol v tomto případě ztěžovala počínající diverzita dvou národních táborů – mlado-a staročeského. Sice se údajně jedné z prvních akcí, besedních oslav Nového roku 1864, účastnil i František Palacký, který *nasmál se tam tolik, jako nikdy předtím za celý život*,²²⁸ mezi zapsanými členy však nejvýznamnější příslušníky staročeského tábora opravdu nenajdeme. Můžeme v tomto případě spolek klasifikovat, že patřil do mladočeské spolkové sítě, k níž se část aktivních členů jako Grégr nebo Hálek hlásila. Vedení tak muselo vyvíjet aktivitu, kterou by tyto názorově dané rozdíly překonalo. Využívalo k tomu především veřejné deklamace, různé druhy festivit, které měly šanci získat spolku publikum, a pro něž bylo spolkové hnutí ideální základnou.

V prvních měsících se měl začínající spolek představit významnou událostí. Ještě před oficiálním uvedením do života se proto v přípravném výboru uvažovalo o prvním podniku. Zmiňovalo se divadelní představení za podpory bratrských spolků Sokola, Akademického čtenářského, Hlaholu a dalších, nebo měl být zrealizován *velký vokální a instrumentální koncert ve prospěch Umělecké besedy*,²²⁹ ale ani jedna myšlenka se neujala. Šlo by přitom symbolicky o prezentace dvou početně nejsilnějších odborů – divadlo literárního, koncert hudebního. A tak šanci dostalo jako třetí v pořadí výtvarné umění. Spolek se měl dostat do širšího povědomí díky výstavě obrazu *Hus na hranici*, německého malíře düsseldorfské školy Karla Friedricha Lessinga, specialisty na historickou a krajinářskou malbu. Umělecká beseda si povšimla právě historizující části jeho tvorby, přesněji prací ks

²²⁸ *Jednatelská správa o činnosti pro správní rok 1872*, První desetiletí Umělecké besedy, LA PNP, fond UB, celek 169

²²⁹ Slavný výbore, návrhy na zřízení pořádku spolku, 8. února 1863, in: LA PNP, Fond Umělecká beseda, karton A 44.

námětem reformačních bojů 15. - 16. století,²³⁰ a to konkrétně tématu blízkého českému prostředí.

Vstoupit v život a překonat politickou roztržičnost tak měl český spolek trochu paradoxně výstavou umělce, kterého s českým národním uměním spojoval právě jenom námět jeho několika obrazů.²³¹ Nicméně v prostředí Německa šlo o oblíbeného autora. Vzhledem ke kontaktům, které pražští malíři ze studií měli, pak aktu nikoli překvapivého. Většina jich totiž své vyšší vzdělání absolvovala v Mnichově. To Čechy značně odlišovalo např. od Moravy, neboť tamější výtvarníci svoje vyučení (a posléze kariéru) nejčastěji spojovali s Vídní.²³² Vedení spolku Lessinga písemně kontaktovalo a po jeho souhlasné odpovědi a informaci o majiteli, berlínské firmě Sachs & Comp, začalo jednání o zapůjčení.²³³ Jím byl pověřen Josef Mánes, který vybral k uskutečnění výstavy českou společností velice oblíbený Žofín. Výstava měla být podle původních plánů uskutečněna v červnu, ale nakonec k její realizaci došlo až na podzim, neboť se z neznámých důvodů zpozdilo doručení obrazu. Kvůli prázdninám jak školních dětí, tak i studentů i letním pobytům umělců, se proto první veřejná prezentace v režii spolku přesunula až na říjen, kdy obvykle začínala sezona, tzn. taneční kurzy, plesy a další městský společenský program.²³⁴

Praha se tak Lessingova obrazu Hus na hranici dočkala až na podzim roku 1863 a je zajímavé, že k realizaci akce byl v Umělecké besedě sestaven výbor ze zástupců správního výboru, jakož i představitelů literárního a výtvarného odboru, s tím že si

²³⁰ Hus na hranici byl namalován roku 1850. Český mučedník je znázorněn, jak klečí před hranicí obklopený katany a zástupem lidu, v němž také někteří Čechové. Lessing vymaloval více výjevů z husitství, jeden z nich - Hus před koncilem se stal důvodem hádky mezi katolíky a protestanty. In: Ottův slovník naučný, díl patnáctý Kr - Li.

²³¹ Husitské náměty Lessing vybíral od třicátých let 19. století a jedná se o díla *Husitská modlitba* (1836), *Hus před koncilem* (1842) a *Hus na hranici* (1850), in: *Neue deutsche biographie*, Bd. 14 Laverrenz - Locher-Freuler, Berlin 1985, s. 348-49.

²³² Více o rozhodujícím vlivu Mnichova na pražskou uměleckou scénu 19. století kniha studií o uměleckém provozu v Praze a Mnichově v 19. století. Zvláště pak studie PETRASOVÁ Taťána - PRAHL Roman, „*Města umění* a PRAHL Roman - VLČKOVÁ Lucie, *Mnichovské malířství v Praze*, in: PETRASOVÁ Taťána - PRAHL Roman (edd), *Mnichov-Praha. Výtvarné umění mezi tradicí a modernitou. München-Prag. Kunst zwischen Tradition und Moderne*, Praha 2012. O příklonu moravských umělců k Vídni např. TOMÁŠEK Petr (ed.), *Moravská národní galerie*, Brno 2011.

²³³ O obraze a akci např. *Lumír*, ročník XIII., číslo 23, 4. 6. 1863.

²³⁴ O kalendáři každodenního života i obecněji životě ve městě viz. VOŠAHLÍKOVÁ Pavla, *Jak se žilo za časů Františka Josefa I.*, Praha 1996.

mohou vzít k ruce další členy z odboru přátel umění.²³⁵ K výstavě byla vydána brožura v obou zemských jazycích a výbor měl zajistit i všechny výpomocné síly, propagaci v novinách i výlep plakátů. Vše bylo nahlášeno na policii a s panem Sachsem jako majitelem obrazu dohodnuta i cena vstupného. Výstava byla pojata navíc poněkud komerčně, neboť ve smlouvě byl rozdělen výtežek ze vstupného mezi Uměleckou besedu a Sachse. Alespoň dle dobových pramenů měla pak prezentace obrazu ohromující úspěch. Výbor Umělecké besedy totiž napočítal, že během 35 dnů – od 10. října do 19. listopadu 1863 – přišlo jediný obraz shlédnout kolem 15 000 platících návštěvníků.²³⁶

Pozoruhodné je, jak se mohla veřejná prezentace jednoho téměř soudobého díla cizího, německého autora prosadit. Zvláště pak ve městě, které mělo téměř třicetiletou tradici každoročních prodejních výstav Krasoumné jednoty, na nichž bylo soudobé umění prezentováno. Evidentně však vedení Umělecké besedy odhalilo, co v tehdejší zemsém centru chybělo a čím také mohl spolek kulturní život obohatit. Jednak šlo o námět obrazu a s tím spojené přesvědčení o významu české historie v celosvětovém kontextu. Jistě však také svou roli hrálo nadšení z nové instituce, ve kterou byly vkládány velké naděje. Výstava pak přinesla precedens, jak může spolek a v něm jeho výtvarný odbor ve vztahu k veřejnosti vystupovat. Fakt, že k podobnému činu přistoupil až v roce 1870, nejspíš způsobilo, že akce finálně nepřinesla převratný zisk a navíc ještě měla dohru v podobě obvinění majitelem, že došlo k poškození obrazu.²³⁷ O sedm let později uskutečnila Umělecká beseda znovu výstavu jediné malby, konkrétně plátna polského malíře Jana Matejky s názvem *Lubelská unie*. Díla ze slovanského okruhu umělců si vybírala posléze i ve svých dalších třech podobných počínech. Nikdy již nevystavovala obraz německého malíře. V budoucnu se tak obracela do Polska a

²³⁵ Za lit. Hálek a Nápravník, za spr. výbor Farský a Sklenář, výt. Mánes a Brandajs a Lechleitner - Zápis ze schůze Správního výboru UB, in: LA PNP, fond UB, kartón A 44.

²³⁶ Přesně údaje o počtu návštěvníků se rozcházejí, počítáme - li na základě počtů, které byly provedeny a vystaveny pro Sachse, dá se mluvit o 13556. návštěvnících, počítá - li se i s údajem o tzv. platících 5 ar. , jde o 15148 návštěvníků. Ovšem tento údaj se objevuje pouze v prvních účtech z konce listopadu a v dalších počítáních mizí.

²³⁷ Výnos ze vstupného představoval 3191, 90 zl. Z nich podle smlouvy jenom 20 % připadlo Umělecké besedě. Z této částky byly zaplacen výlohy 474, 84 zl. a spolek tak měl jen 151 zl. čistého zisku, který se měl použít na přípravu silvestrovské zábavy. Viz LA PNP, fond UB, kartón A 44.

Ruska, jejichž výtvarníci měli symbolizovat slovanskou jednotu, a s tím i českou emancipaci od germánského živlu.²³⁸

Co se týče veřejného dopadu, tak výstava byla podpořena nejen v tisku, ale z besedního kruhu vzešla dokonce snaha vyvolat k ní kritickou polemiku. Tu napsal do Národních listů malíř Karel Purkyně, který dílo v kontextu soudobé tvorby polemicky zhodnotil a dokonce si posteskl, že by měl do budoucna spolek získat nějaké lepší Lessingovo dílo.²³⁹ Vyjádřil se tak směrem k dalším zápůjčkám ze zahraničí a jistým způsobem demonstroval kosmopolitismus umění. Důrazem na světovost byla pak zaměřena i druhá velká akce spolku, tzv. *Shakespearova slavnost*. Ve všech svých údech ji spolek připravil pro výročí dramatikova narození na rok 1864, a nesmazatelně se s ní také zapsal do příběhu české národní paměti.

Výtvarný umělecký odbor?

Ještě však než se podíváme směrem k prvnímu úspěchu, věnujeme trochu pozornosti problému, kdo se vlastně za výtvarníky a jejich odborem v této době skrýval. Uvědomme si totiž, že v šedesátých letech 19. století nebylo české výtvarné vědomí formálně naplněné a už vůbec interpretačně zakotvené. Jde totiž o období, kdy se teprve národní dějiny umění historizovaly. Jako první dílo, které se snažilo česky vymezit, uvádí Petr Wittlich knihy o *památkářské osvětě* Jana Erazima Vocela, od roku 1850 prvního českého profesora dějin umění na pražské univerzitě. Vocel, známý spíš jako jeden z průkopníků české archeologie se ve svém díle od čtyřicátých let *národněromantickým cílem snažil prokázat existenci české umělecké školy již ve středověkém umění*.²⁴⁰ K současnosti se vůbec nevyjadřoval a z tábora českého národního hnutí tak nikdo nečinil až do šedesátých let. Generace, která připravovala teoretické základy české estetiky a dějin umění v této době teprve zrála a není náhodou, že první její představitelé našli o něco později své útočiště právě v Umělecké besedě. Nabízí se tak otázka,

²³⁸ Roku 1870 byl vystaven obraz „Lubelská unie“ Jana Matejky, roku 1873 „Štěpán Báthory“ stejného malíře, roku 1879 se sáhlo po „Pochodních Neronových“ od Siemiradzského, obrazu, který patřil v oné době ke třem „světově obdivovaným slovanským, roku 1885 opět k osvědčenému Matejkovi, tentokrát k obrazu „Hold pruský.“ V osmdesátých letech osobně pozval a vystavoval díla Vasilije Vereščagina.

²³⁹ Citace dle MATYS Rudolf, *V umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy*, Praha 2003, s. 106.

²⁴⁰ WITTLICH Petr, *Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled*, Praha 2008, s. 99-100.

kdo se mezi 56 výtvarnými umělci v oboru roku 1863 a dokonce údajnými 142 (!!)

roku následujícího nacházel? A koho si tak pod pionýry budování pražské národní výtvarné veřejnosti můžeme vlastně vůbec představit?

Bohužel pro první léta určitá kritéria k výběru do odboru i ve stanovách chybí. Jistou nápovědu nám však nabízí seznam všech členů, který byl součástí Výroční zprávy spolku pro rok 1864, kde je vedle jména i informace o profesi člena odboru. Ze sestavené tabulky níže přitom vyplývá, že všech 142 členů rozhodně nepatřilo ke klasickým příslušníkům kategorií vizuálních profesí, jak je chápeme v dnešním slova smyslu. Některé z profesí bychom dnes brali jako řemeslnické a je tedy jasné, že se scéna diferencovala až postupem času a profesionalizací výtvarného života. Na druhou stranu musíme brát v potaz, že podobně jako dnes se všichni výtvarníci – především malíři, sochaři, ale i např. fotografové – svým zájmem neživil, a přesto je širší odborné okolí za příslušníky komunity považovalo a považuje.

Do jisté míry, v širší definici výtvarného umění, jak ji nabízí např. *Ottův slovník jako uměleckou činnost, jejíž výtvary mají prostorné tvary, buď tělesné jako stavba nebo socha, buď plošné jako malba nebo kresba*,²⁴¹ lze zařadit každé vizuální cílené estetické zobrazení. Z těchto pozic lze přijmout, že se v roce 1864 ocitli mezi výtvarnými umělci profese jako *umělecký zahradník* či velké množství *litografů* či *kameníků*. Zvláštním fenoménem je však obrovské množství *stavitelů*, kteří tvořili přímo jednu z páteří výtvarného odboru, celou jeho jednu pětinu. Dnes bychom je totiž rozhodně jako výkonné umělce, resp. tvůrce nepokládali a zařadili je spíš do kategorie vykonavatelů zakázek, tzn. podnikatelů. Identifikovat se mezi nimi podařilo pouze *Jana Bělského*, který provedl řadu dodnes známých staveb jako např. kostel sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně nebo se podílel na stavbě budovy Akademie věd. Na obou přitom spolupracoval s Vojtěchem Ignácem Ullmannem, který byl zapsán také ve výtvarném odboru jako jeden ze tří *architektů* (dále Josef Zítek a Hynek Rzechka). Podobně sporná je z dnešního pohledu i účast, ač byla mizivá, inženýrů (dobově psáno *inženýr*). Tři úředníky nebo jednoho c.k. plukovníka, resp. karlínského starostu, v tomto případě chápeme spíš jako

²⁴¹ *Ottův slovník naučný*. Dvacátýsedmý díl. Vůz – Žižkowski, Praha 1908, s. 75-6.

amatérské výtvarné umělce, kteří dali v případě profese přednost prestižnější znějícímu statutu.

Rozhodující účast *malířů*, které by nejspíš nemohla Praha v takovém počtu uživit, pak nabízí hned několik vysvětlení k jejich statutu. První je, že se jedná o dobu, kdy se stále ještě zcela nerozlišoval umělecký malíř např. od malíře pokojů, když fakticky tento statut občas, jako např. v případě známého *biedermeierovského* malíře Josefa Navrátila splýval.²⁴² A tedy musíme diferencovat dvě dnes rozdílně společensky chápané pozice. Na druhou stranu ovšem je nutné přihlídnout k faktu, že i pozice malíře mohla převažovat u některých jedinců statut nad jejich občanským povoláním, jelikož se právě do výtvarného odboru, který jisté uznání zaručoval, hodila. Mezi malíři nicméně nechybí význačné osobnosti – vedle Mánesa, Josefa Hellicha či Antonína Gareise, zde byl i Karel Purkyně nebo tehdy ve Vídni žijící malíř historických námětů Karel Svoboda. V této nejsilnější kategorii se pro rok 1864 ocitá i jméno *Miselbek*. Nicméně, zda se jedná o zkomoleninu jména budoucího známého sochaře, můžeme pouze spekulovat.

Co se týče skupiny *sochařů*, ani zde nelze často dohledat, jaké přesně měli zaměření a už vůbec, kolik jedinců se *socháním* jako povoláním v Praze živilo. Ze známých jmen mezi 16 osobami najdeme např. Ludvíka Šimka, budoucího autora sochy Josefa Jungmanna, umístěné na dnešním pražském Jungmannově náměstí, nebo Jindřicha Čapka, který právě prožíval svůj první velký úspěch související se Shakespearovou slavností. Oba ovšem ještě jako mladé začínající umělce, které čekaly studijní pobyty v zahraničí.²⁴³ Nicméně i Čapek je oním příkladem propojení profesí sochařství s řemeslnými profesemi, když se v pozdějším věku, kdy dosáhl určitého věhlasu, živil stále i jako štukatér.²⁴⁴ Podobnou skupinou na rozhraní byli pak i *řezbáři* či skupina *rytců a dřevorytců*.

²⁴² Josef Navrátil je dnes známý jako krajinář, který vymaloval množství interiérů měšťanských i aristokratických budov. Nicméně k obživě pracoval i jako dekoratér prostorů. Mezi jeho práce patří např. tzv. Vávrův dům, dnešní sídlo pražského Poštovního muzea.

²⁴³ Šimkovi i Čapkovi bylo v roce 1864 27 let.

²⁴⁴ O Čapkovi viz. např. *Zlatá Praha*, roč. 12, č. 51, 1895, s. 612 - online <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=ZlataPraha11/12.1894-1895/51/612.png> (cit. 12.3. 2013)

K tabulce č. 2, vypovídající o skladbě profesního zastoupení, je (mimo profese) ještě nutno poznamenat, že 15 členů (circa 10 %) neuvádělo jako místo bydliště Prahu. Mezi nimi byl právě Karel Svoboda nebo Václav Mašek, ředitel zahrady v Sychrově. Právě správci velkých, většinou zámeckých zahrad, byli chápáni jako umělečtí zahradníci, kteří jistě užívali specifického společenského statutu, a proto také dobovým požadavkům na umělce odpovídali.

Tabulka č. 2, uvedené profese členů výtvarného odboru Umělecké besedy pro rok 1864

Profese	Počet	Procent z celku členů
Malíř	43	30,5
Stavitel	29	20,6
Sochař, řezbář	24	17
Rytec, dřevorytec	10	7,1
Litograf, xylograf	10	7,1
Umělecký zahradník	5	3,5
Fotograf	1	0,7
Architekt	3	2,1
Inženýr	3	2,1
Úředník	2	1,4
Kameník	2	1,4
Úředník	2	1,4
Správce	1	0,7
c.k. podplukovník	1	0,7
Archeolog	1	0,7
Stavební kreslíř	1	0,7
Purkmistr	1	0,7
Neudáno	2	1,4
Celkem	141	100

Závěrem ještě zbývá shrnout profese v kontextu jejich postavení ve vedení odboru i v zastoupení celého spolku. Zde se nám již objevuje jistá hierarchizace. Například stavitelé, ale i umělečtí zahradníci či řezbáři měli nejspíše pro spolek pouhou podpůrnou roli, neboť chybí jak v zastoupení vedení odboru, tak i v řízení celého spolku. Obvykle vnímání uměleckých profesí vzdálenější obory (tzn. stavitel, umělecký zahradník, ale i litograf, řezbář či kameník) se uplatňovaly ve vedení opravdu zřídka, nicméně výjimka potvrzuje i v tomto případě pravidlo. Mezi malíři, sochaři či architekty vyniká totiž jako litograf zapsaný *Josef Farský*. Ten patřil mezi zakladatele Umělecké besedy a uchoval si tak pozici i ve vedení správního výboru celého spolku, jenž dokázal také využít. Ve svém podniku prodával pro spolek vstupenky nebo třeba vydával spolkové průkazky či prémie. Byl tak osobností překračující horizont svého povolání, ovšem takových nebylo mezi litografy a dalšími neuměleckými povoláními mnoho.²⁴⁵

Zlom jménem Shakespearova slavnost

Na první výstavu Lessingova obrazu *Hus na hranici* se často v různých pamětech spolku zapomíná, popřípadě se jí věnuje pár slov. Má to svou logiku, neboť nešlo o prezentaci artiklu, který by vyprodukovali sami umělci, a tudíž se jim nemohl připsat profesní výkon. Nicméně není nám známa jiná dřívější výstavní akce, jež by byla organizována spolkem či institucí, které se profilovaly jako české národní. Vezmeme-li v potaz, jakou vzbudila v pražské veřejnosti pozornost, můžeme jí s jistou ironií zhodnotit, že by první vědomě české veřejné výstavy nebylo bez fyzického přispění Němce. Nešlo přitom o tradičně konfliktní vzájemné vyhrazování, jak jsme zvyklí číst v literatuře o česko-německém soužití. Německý malíř Lessing přispěl rozvoji českého národního hnutí svojí tvorbou. Jistým způsobem i tato prezentace uměleckého díla českého reformátora posouvala další kulturní strategie národní společnosti. Zatímco při výstavě Lessingova obrazu

²⁴⁵ *Josef Farský* (1826-1889) byl významným a oceňovaným litografem. Roku 1856 koupil v Praze kamenotiskárnu a postupně se vypracoval v jednoho z nejznámějších tiskařů v českých zemích. Od šedesátých let tisknul řadu podobizen národních činitelů či diplomů, map apod. Angažoval se vedle Umělecké besedy i jako předseda grémia litografů, kamenotiskařů, mědirytců a zároveň předseda výboru výtvarného umění *Jednoty pro povzbuzení průmyslu v Čechách*. Viz. *Světovzor*, roč. XXIV, č. 5, 1890, s. 60. Viz. <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=SvetozorII/24.1890/5/60.png> (cit. 27. 3. 2013)

Umělecká beseda přibližovala (a potvrzovala) veřejnosti narativ velikosti symbolů české minulosti v cizině, inkorporovala v případě Shakespeareových slavností světového umělce do těla českého národa. Byl to jistě krok odvážnější a musíme zde souhlasit s Michaelou Marek, která slavnost vidí jako první český umělecký výkon.²⁴⁶ Ovšem je otázkou, zda by vůbec spolek byl s to bez prvního úspěšného výstavního počínu k velkolepě pojaté slavnosti rodáka ze Stratfordu nad Avonou přistoupit.

Obvykle se uvádí, že slavnost byla reakcí na německý Schillerfest, který proběhl v Praze, podobně jako v mnoha německých městech roku 1859.²⁴⁷ Slavnosti německého dramatika probíhaly za zvuků hudby Franze Schuberta a (nejenom)německé pražské obyvatelstvo se v něm představilo i veřejným průvodem, kterému se chtěli po pěti letech Češi vyrovnat. Výběr vhodné postavy adorace značně ovlivnila od poloviny padesátých let nákladem Musea království českého započatá soustavná knižnice překladů Shakespeareových her. Iniciativa tak nejspíš vznikla v literárním odboru Umělecké besedy, kde se za její uspořádání již v srpnu 1863 přimlouval novinář Josef Barák. V předvečer slavnosti, počátkem dubna 1864, zprávy z Národních listů ukazovaly, jak moc si národní hnutí od slavnosti slibovalo. *České umění v tento den bude míti zajisté svátek, jenž v brzké paměti zůstane všechněm.*²⁴⁸

Plány ve spolku byly pak spřádány od listopadu 1863. Tehdy byl vytyčen program slavností na delší časové období, přičemž jako nejvýznamnější spolkové festivity byly přijaty silvestrovská a poté Shakespeareova oslava. Podobně jako výstava Lessingova obrazu, tak i obě tyto akce měly pro budoucnost normotvorný charakter. Sylvestry se staly tradiční oslavou všech členů spolku, Shakespeareova oslava započala sérii podobných adorací světových umělců. Následovaly je v dalších letech oslava Danteho (1865), Michalangelova (1875), Rafaelova či Mozartova (1883). Dokazuje tak, že dobývání veřejného prostoru prostřednictvím

²⁴⁶ MAREK Michaela, *Kunst und Identitätspolitik*, s. 136.

²⁴⁷ Naposledy takto postupuje Jan P. Kučera, viz. KUČERA Jan P., *Literatura a divadlo se vymaňují ze zajetí provincialismu*, in: BOROVIČKA Michael – KAŠE Jiří – KUČERA Jan P. – BĚLINA Pavel, *Velké dějiny země Koruny české, XII.a, 1860-1890*, Praha 2012, s. 693-97.

²⁴⁸ *Národní listy*, roč. IV, č. 93, 7. 4. 1864.

festivity bylo od počátku šedesátých let opravdu významným fenoménem, který pomáhal dotvářet masový charakter národního hnutí. Slavnosti zcelovaly lidi v jednotlivých zájmových organizacích a zároveň mobilizovaly celé národní hnutí. Nevyhnuly se tak logicky ani umění, kterému ostatně veřejné performace byly a jsou vlastní. Ve výroční publikaci Umělecké besedy k jejímu padesátiletému trvání jejich pořádání kronikář literárního odboru Albert Pražák strategicky zhodnotil, když napsal, že o aktivitách, jako byly přednášky, bylo členstvo spolku přesvědčeno, že *...promlouvají k jednotlivcům a massy strhovatí nedovede*, a protože *bylo někdy uchvátiti množství, dobytí široké, rozlehlé plochy*, zvolila k tomu pro ně (Umělecká beseda, pozn. TK) *jediný prostředek*, kterým byla *rušná slavnost, manifestace, akce velkolepého slohu, pestrá, barevná, živá, plná šumu a pohybu, směělých linií, ...něco, co zachvacuje smysly, zdolává rozum, zapaluje srdce*.²⁴⁹

Poté tedy, co zvládl správní výbor přichystat (i za pomoci peněz vydělaných výstavou Lessingova obrazu) silvestrovskou oslavu, obrátila se téměř veškerá pozornost k přípravám Shakespearovských slavností. Již počátkem listopadu bylo na schůzi správního výboru rozhodnuto, že se budou konat v besedních místnostech, Novoměstském a Prozatímním divadle. V něm se také počítalo s akademií, která měla představovat jejich vrchol. Zatímco při silvestrovských oslavách se poukazovalo na vnitřní jednotu, oslava alžbětinského dramatika měla spolek prezentovat navenek. Velkolepost měl potvrzovat i odpovídající prostor a tak již během příprav bylo původně zamýšlené menší Prozatímní divadlo, na návrh Karla Purkyně, nahrazeno větším Novoměstským. Velký svátek měl být podpořen i pražskou radnicí. Ta měla zaplatit celou polovinu výdajů.²⁵⁰ Festivitu jako celek tak nelze brát pouze jako akci v režii jednoho spolku, neboť podporou české pražské radnice dostávaly oslavy širší městský rámec. Umělecká beseda sice celý program režírovala, nicméně na Shakespearových hrách, které vyplňovaly v nepravidelných intervalech program Prozatímního divadla od 13. do 22. dubna, jako celek

²⁴⁹ PRAŽÁK Albert, *Vnitřní dějiny Literárního odboru Umělecké besedy*, in: *Padesát let Umělecké besedy*, Praha 1913, s. 161-257, cit. s. 223.

²⁵⁰ Počítalo se z poloviny s penězi od purkmistra, napůl od Umělecké besedy. Členové spolku měli pak mít i nižší vstupné na jednotlivé akce z cyklu, in: LA PNP, UB, správní výbor 1863, karta A 44, Protokol 7. 11. 1863.

neparticipovala.²⁵¹ Důvodem byl i fakt, že jí chyběl divadelní soubor. Nicméně skrze členy besedy se na realizaci her spolek podílel a navíc herce při svém závěrečném deklamování – *Shakespearově akademii* – využil.

Mluvíme-li tedy o Shakespearových slavnostech 1864, musíme rozlišovat. Byly totiž širší společenskou aktivitou. Nicméně jejich zásadní progrese, deklamování anglickému umělci zástupci českého národa, které se konalo v sobotu 23. dubna v Novoměstském divadle, bylo celé v režii výboru Umělecké besedy. Při této slavnosti nešlo o uvedení her, ale přímo o déle trávající provolání holdu a vymezování místa Shakespeara a celého kosmopolitního umění v rámci českého národního hnutí. Můžeme o něm hovořit jako o určitém performativním aktu, jak ve své práci o identitotvorné funkci českých festivit šedesátých let 19. století píše Karel Šima. Performativní akt vidí *jako místo utváření identity, která se děje v určitých významových kontextech*.²⁵² V našem případě lze brát právě kontext formování národního umění. Do něho jsou vnášeny slavností jednak *sedimentované významy*, kdy je dosavadní praxe potvrzována, tak i novými prvky ve slavnosti i situace významně ritualizované kulturní vzorce proměňující.²⁵³ Totiž předhlídka Shakespearových her potvrzovala místo světového divadla v národním hnutí, ale byla posléze závěrečnou akademií – jak ji nazývala Umělecká beseda – přeměněna v prvek konstituující v českém prostředí novou skutečnost, kterou její jedinečností účinkující vytvořili. V následné naraci národního hnutí se tak stíraly rozdíl mezi částmi slavnosti (někdy byla připisována celá akce Umělecké besedy, jindy zase vnímána v rámci celku národního hnutí) a byla zmiňována jako významný celek, kterým se české milieu inkorporovalo do nadnárodního rámce a vytvořilo tak základ celého uměleckého pole národního hnutí.

Do Shakespearovské akademie tak vrhla veškeré své síly a to nejen umělecké. Slavnost měla být brána jako vyvrcholení programu i mediálně. K tomu značně přispěly Národní listy, podle nichž vzbuzovala ještě před začátkem *pozornost*

²⁵¹ Postupně se hrály tyto Shakespearovy kusy: *Kordelius, vůdce římský* (13. 4.), *Mnoho povyku pro nic* (18. 4.), *Romeo a Julie* (19. 4.), *Kupec benátský* (23. 4.), in: *Národní listy*, roč. IV, 13.-22. 4. 1864.

²⁵² ŠIMA Karel, *Kultura českých národních festivit v 60.-80. letech 19. století*, disertační práce, Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova v Praze, s. 16.

²⁵³ Idem, s. 42.

veškerého vzdělaného světa našeho, a informovali také o pracích sochaře Jindřicha Čapka na bustě Williama Shakespeara.²⁵⁴ Listy také pravidelně uváděly reklamu na divadelní hry v rámci Shakespeareovského festivalu. Zatímco ty dostávaly prostor mezi obyčejnými reklamami, v předvečer konání byla závěrečná akademie inzerována přes celou zadní stranu. Vedle Čapkovy busty byla mediální pozornost věnována i skicám Karla Purkyně k návrhům kostýmů a svůj vklad do slavnosti dával výtvarný odbor i prostřednictvím Emanuela Dítěte, udávaného ve výčtu členů odboru jako fotografa. Ten pro slavnost upravil kostýmy. Hudební odbor pak přispěl slavnostním pochodem, který složil Bedřich Smetana. Literáti pomohli nastudováním her i několika novými texty přímo k akademii. Symbolicky tak práci pokrývaly všechny umělecké žánry. Nad jejich rámec hudební produkci zajišťovali vokální zpěváci pražských farních chrámů, Tělocvičné jednoty Sokol, Orchestru Královského zemského divadla českého a v neposlední řadě i zpěvácký spolek Hlahol. Fakticky všechny instituce se spolkem skrze členy propojené. Slavnostní výbor k oslavě určený také zajistil *osmdesát umění milovných dam a stopadesát umělců a přátel umění*.²⁵⁵ Tím akademie obsáhla širší národní společnost. A že to byl velký výkon, dokazuje i její nacvičení, které si také vyžádalo dvoudenní zkoušky.

Vstupenky na slavnost spolek prodával od 11. dubna. Nejdražší byly do loží za 5 zlatých, obyčejná sedadla se prodávala po zlatce a padesáti krejcarech a stání za jednu zlatku v přízemí, padesáti v II. a dvaceti krejcarech ve III. galerii.²⁵⁶ Nešlo o nijak přemrštěné vstupné; třeba ve srovnání s cenou dobrého oběda, který se dal pořídit za 2 zlaté. Bylo vidět, že organizátoři měli snahu slavnost zprostředkovat co nejširšímu publiku. Lístky se prodávaly vytištěny v obou zemských jazycích. Nebyl důvod Němce nikterak z akce vylučovat. Na slavnost bylo lépe upozornit a splnit tak jeden z cílů; ukázat, že české umění existuje a je schopné stejně dobře reflektovat světové umění, jako to dokáží Němci. K tomu byla v Národních listech demonstrována i Shakespeareova světová role a vymezena jeho nadřazenost nad všemi národními scénami, především německou. *Shakespeare na našem jevišti*

²⁵⁴ *Národní listy*, roč. IV, č. 93, 7. 4. 1863, Feuilleton Shakespeareovo třistaleté jubileum

²⁵⁵ *Materiály k Shakespeareovským slavnostem 1864*, LA PNP, Archiv UB, karton B1.

²⁵⁶ *Idem*.

*ustanovil a k zralosti přivedl vkus obecnstva tak rychle, že se jím takřka vymanilo z pout sousedních Němců a rychle zatoužilo po něm, z něhož i Němci se odchovali k dospělosti, arciť takové, že dle jejich domnění jen z jejich milosti ostatní národové duševní potravu berou a jen s jejich dovolením k vlastní dospělosti spěchatí mohou.*²⁵⁷

Podle Národních listů byla v Novoměstském divadle místa *v pravém smyslu slova přeplněná a sice už na půl hodiny před představením.*²⁵⁸ A deníku je možno důvěřovat. Když bychom spočítali vybrané vstupné, tzn. 2685 zlatých a 20 krejcarů a vydělili sedadly a místy na stání, opravdu vychází skoro neuvěřitelných 1500 přítomných.²⁵⁹ Vzhledem k tomu, že program probíhal v češtině, nejspíš i všech blízkých české věci.

Samotná oslava – akt – který jsme výše popsali jako performativní, se skládal ze tří částí. První přinesla dramatickou symfonii Hectora Berlioze *Romeo a Julie*, k níž přeložil slova Jindřich Böhm. Předvedení hudebního zpracování hry Francouzem Berliozem tak kosmopolitní význam ještě rozšiřoval. Na něj jako určité intermezzo navazoval proslov Ervína Špindlera a přednes básně *Bouře*, aby v druhé části bylo předvedeno šest *živých obrazů* – scén ze Shakespearových her. Šlo o scény prováděné v dobových kostýmech, ke kterým namaloval ony výše zmiňované črty Karel Purkyně. Mezi herci se představilo vedle profesionálů i množství řadových členů besedy. Tak například kostým Hektora oblékl Miroslav Tyrš, Othella Josef Barák nebo František Skrejšovský se představil jako Claudius.²⁶⁰

Postavy všech 27 Shakespearových her byly také hlavními aktéry třetího dějství. V něm se postupně kolem podia procházelo kolem 230 osob alá figury alžbětinského dramatika. Jak psal tisk, *některá zvláště povedená charakteristika s obzvláštním se potkala vyznamenáním.*²⁶¹ Účinkující se přitom pohybovali postupně, za zvuků Smetanovy hudby, od hrdinů ze starověkých her až po postavy ze Zimní pohádky, kde je známá zmínka o Čechách u moře. Všichni prošli se

²⁵⁷ Idem.

²⁵⁸ *Národní listy*, 26. 4. 1864.

²⁵⁹ LA PNP, Archiv UB, Shakespearova slavnost. Účty slavnosti, karton B 1.

²⁶⁰ Idem, Soupis postav a lidí.

²⁶¹ *Národní listy*, 26. 4. 1864.

shromažďovali na podiu okolo Shakespearova poprsí, které vytvořil výše zmiňovaný Jindřich Čapek. U něj poté složili hold velkému básníkovi. Holdování *všech Shakespearových postav a zastupitelů veškerých národů před jeho kolosálním poprsím* bylo také vylíčeno jako koruna celé slavnosti a dokumentováno, že v oné chvíli *tu jakoby elektrická jiskra byla prolétla obecnstvo a pravý jásot se povznesl nad uhasujícím pohledem.*²⁶² Konečně takto shromážděný dav poté, jako postava ze Zimní pohádky *Perdita*, oslovila herečka Otýlie Malá²⁶³ textem od Emanuela Züngla²⁶⁴, ve kterém tlumočí sepnutí českého a světového umění. Perdita, resp. slečna Malá, sděluje, že *Perdita ars bohémica, tot' dítko jest, zas vrátilo se nazpět k domovu a lásku tam a přízeň nalézá, ...již nebude světem putovat a z cizích rukou chléb i přízeň brát.* Snaží se tak stanovovat integraci české kultury do kánonu světové. Zvláště Uměleckou besedu jako skupinovou organizaci tím přeneseně potvrzuje za jejího vykonavatele. Jak také dodává, *Shakespeare čarovným svým kouzlem vil svět v cizím i vznešenost a krásu dít, tak my ctíce Tebe budeme doufat smět, že nás i cizí budou v úctě mít.*²⁶⁵

Slavnost byla zakončena kolem 23. hodiny a druhý den vyšla v Národních listech zpráva o jejím velkém úspěchu. V první řadě je deníkem vyzdvihována kvalita *Čechy* vytvořeného programu slovy, *tak zůstavila v nás slavnost tato dojem povznášející a nad míru potěšitelný nejen ku významu velkého básníka, jež osloviti jsou Čechové tak skvěle, ale stejně se chlubí i úspěchem u veřejnosti, jejíž zájem v slavnosti, již Umělecká beseda podnikla, tak všeobecný byl a tak horlivý.* Nakonec noviny deklarují spolehlivost a kosmopolitní myšlení české kulturní obce, *když už ani pochybovati nelze, aby Perdita ars bohémica se nezastavila v kruzích národa,*

²⁶² Idem.

²⁶³ Otýlie Malá-Sklenářová (1844-1912) se narodila do rodiny vojenského lékaře a v českých hrách vystupovala již ve Vídni. Když roku 1862 přesídlila rodina do Prahy, zkoušela se prosadit jako zpěvačka. Brala lekce u Františka Pivody, nicméně přešla k divadlu a po svém vystoupení v roli Panny Orleánské v Prozatímním divadle v květnu 1863, se stala jeho stálou členkou. Viz. ARBES Jakub, *Z galerie českého herectva. Studie a črty biografické*, Praha 1914, zvl. s. 59-132.

²⁶⁴ Emanuel Züngle (1840-1894) byl český dramatik, libretista a překladatel. Spolupracoval v šedesátých letech hlavně s časopisy *Politik* a *Humoristické listy*, od druhé poloviny šedesátých let pak pracoval pro Prozatímní divadlo. Napsal libreto ke Smetanově opeře *Dvě vdovy* a přeložil do němčiny *Prodanou nevěstu*, viz.

²⁶⁵ LA PNP, Archiv UB, karton B1.

*jenž tak živé důkazy probuzeného ruchu podávati počíná, a když i výkvět spanilých dcer jeho k holdování světovému básníkovi se seřad'uje.*²⁶⁶

V Umělecké besedě pak měla slavnost ještě *dohru* v pořádání zábavy – besedy, kterou spolek zorganizoval v Konviktském sále 28. dubna, a která byla jakýmsi přechodem z oslav Shakespearových zpět k české národní práci. Její program byl totiž složen vyjma přednášky o Shakespearovi, z předčítání scén z jeho her a několika vystoupení v anglickém jazyce, které večer zakončovaly. Nicméně už zde zazněly také výtažky z hudební činnosti Beethovena a dále *kousky české*, kterými přispěli členové spolku, hlavně literáti.²⁶⁷ Zejména kvůli finančnímu vydání s ní však už taková spokojenost nebyla.²⁶⁸

Shakespearova slavnost tak spojovala množství akcí, z nichž nade všechny vyčnívala akademie v Novoměstském divadle pořádaná Uměleckou besedou. Spolek stál vůbec za celým slavnostním cyklem, ač k němu velice pomohly společenské souvislosti. Ukázal v nich však, že má v české společnosti své místo a je schopný i ovlivňovat její vývoj. Zajímavou roli tu sehrál Shakespeare, který byl národním hnutím uchopen jako spojovací globální článek, jehož oslavou nelze žádnou skupinu poškodit. Ovšem, jak dokazují třeba slova vložené do úst Perdité – *kdo jiného dohoniv, neptá se jej, zda Čech, zda Vlach, zda Frank neb Angličan, leč bratrsky jej k srdci přivinuv s ním ruku v ruce dál se bude hnát*,²⁶⁹ dokazující emancipaci českého umění a jeho místo vedle národů ostatních. V tomto smyslu hlavně vyrovnání se nikde zmiňovanému německému národu, který oslavil nedlouho před nimi podobným způsobem v Praze Schillera. Takto normotvorně působila hlavně akademie. Tu navštívilo kolem 1500 lidí a přesvědčivě se zde Umělecká beseda ukázala jako kompaktní nositel všech tří základních uměn, jak si jejich pěstování vytyčila ve stanovách.

²⁶⁶ *Národní listy*, 26. 4. 1863.

²⁶⁷ Byli zde zazpívány dvě písničky na slova Elišky Krásnohorské, písně z Rukopisu Královdvorského (ty zpracovány Tomáškem,) a píseň *Růžičky stesk* od Pivody, viz. *Národní listy*, č. 114, 28. 4. 1863

²⁶⁸ *Zpráva* 11. 6. 1864, LA PNP, Archiv UB, karton A 44.

²⁶⁹ *Národní listy*, 26.4. 1864.

Akt tak vedl k větší emancipaci českých umělců a síle k dalším aktivitám, na které si troufaly již jednotlivé odbory besedy samostatně. Mimo jiné spolek také na pořádání slavnosti vydělal. Účetní zpráva zaznamenala zisk 420 zlatých a 24 krejcarů.²⁷⁰ Podařilo se tak již potřetí²⁷¹ a činnost spolku vypadala roku 1864 velmi perspektivně. Museli být spokojeni umělci, ale i přátelé umění, kteří stáli za spolkem jako jeho drobní mecenáši, když přinášel takové výsledky. Ovšem ty neměly trvat věčně a spolek měl brzy pocítit neúspěch. I proto jsou první léta a tyto pozitivně zapsané aktivity tak důležité. Hlavně Shakespearova oslava znamenala první vrchol, který vytvořil kritérium kvality a dal možnost poměrování se s dalšími akcemi do budoucnosti.

Výtvarný odbor a jeho profil

Jak ukázala Shakespearova slavnost, Umělecká beseda v prvních letech těžila ze tří uměleckých odborů a z nich vyplývajícího svého širokého rozpětí. Plnila hlavně jejich zájmy, a dokud také vše (hlavně finančně) vycházelo, jako celek rostla. Problémy však nastaly, když se v letech 1864–5 rozhodl hudební odbor v čele s Bedřichem Smetanou uspořádat *abonentní koncerty*, které vedení – správní výbor spolku – schválilo. Vlastně šlo o další novátorský projekt v milieu českého národního hnutí, který si kladl za cíl získat stálé publikum pro náročnější hudební žánr. Pro jejich provedení vyjednal spolek prostory na Žofíně. Konaly se přitom tři – v prosinci 1864 první, druhý v březnu a třetí pak v květnu 1865. A přestože dirigoval sám Smetana, i tak celkově skončily ztrátou 622 zlatých. Po tomto (finančním) neúspěchu skladatel fakticky rezignoval na dění v odboru a zároveň se tím mladý spolek dostal do finančních potíží, přičemž alespoň na čas byl nucen svoji veřejnou činnost pro nedostatek peněz omezit.²⁷² Akce navíc hudební odbor paralyzovala a ten dlouhodobě hledal uvnitř spolku vůči dvěma úspěšnějším své

²⁷⁰ Zpráva 20.8. 1864, LA PNP, Archiv UB, karton A 44.

²⁷¹ Umělecká beseda, resp. její hudební odbor pořádal ještě roku 1863 koncert pro pohořelé v Polné, který také přinesl značný zisk.

²⁷² Neúspěch je v tomto případě chápat vzhledem k ekonomickému výsledku, pozdější literatura počíná jako novátorský považuje za velice přínosný a úspěšný, viz. ŠILHAN Antonín, *Hudební odbor v prvním půlstoletí Umělecké besedy*, in: JELÍNEK Hanuš (ed.), *Padesát let Umělecké besedy 1863-1913*, Praha 1913, s.78-138, cit. zvláště s. 90-91.

místo.²⁷³ Odkryly se tím limity, které takto velká asociace měla a její odbory si, i přes schválení akce správním výborem, začaly uvědomovat určité konkurenční prostředí, kdy jedna větev může doplácet na činnost druhé.

K řízení činnosti odborů si přitom jejich členové volili po vzoru správního výboru své vlastní vedení. Předsedou byl starosta, ten měl také svého náměstka a praxe let ukázala potřebu dalších institucí. Tak i jednotlivé odbory si k vykonávání schůzí volili vlastní zapisovatele, od roku 1864 odborové jednatele, osobu *literárně zdatnou*.²⁷⁴ Stejně tak měl každý jednotlivý odbor svého vlastního pokladníka. Popisem práce zmíněných funkcí bylo přesně to, co funkcionářů ve správním výboru, ovšem ve speciálním odborovém rozsahu. Výbory odborů působili vůbec jako zmenšeniny správního výboru. Dokladem toho může být obvykle poloviční počet členů ve výboru toho kterého odboru ve srovnání se správním výborem, tzn., že na správu stačilo pouhých šest členů. Ve výborech uměleckých odborů se v ještě větší míře objevil problém naznačený při popisu správního výboru, totiž honorační pojetí funkcí. Ten se stal aktuálním v průběhu let hlavně ve dvou odborech, v šedesátých letech v hudebním, za předsednictví Smetany a na počátku osmdesátých let ve výtvarném, když přestal dočasně navštěvovat schůze jeho předseda Soběslav Pinkas.²⁷⁵

Vedle výboru odboru byla vnitřní činnost postavena na schůzích členů. Ty běžně bývaly dvě až tři do měsíce. Námi zkoumaný výtvarný odbor se člensky např. roku 1864 sešel 28-krát, schůzí užší výbor konal 23. O tři roky později, v roce 1867, pak

²⁷³ Více KAVKA Tomáš, „Hudebniny našich skladatelů za levnou cenu vydávati“ – Hudební matice v prvním desetiletí své existence (1871-1881), in: BAJGAROVÁ Jitka (ed.), *Miscellanea z výroční konference České společnosti pro hudební vědu 2008. Fenomén mecenášství v hudební kultuře Kabeláč-Ištván*, Praha 2010, s. 84-97.

²⁷⁴ Osoba jednatele byla nutná hlavně kvůli zápisům z jednání a sepsání výroční zprávy o činnosti v odboru. Tu psal v několika prvních letech jednatel UB, od roku 1868 se objevuje i zpráva každého jednatele zvláště, následně po zprávě o činnosti celku. Pro odbory mohla být zpráva relativním problémem, hlavně pro oba neliterární, praxe v Hudebním odboru byla situace obvykle taková, že ji psal Otakar Hostinský, ve Výtvarném se umělci střídali, jedním z prvních byl krajinář Alojs Bubák, z dalších lze jmenovat Petra Maixnera nebo nakladatele Vilímka, v 70. letech sochaře Bohuslava Schnircha. Jednodušší měl situaci Literární odbor, z jehož řad se rekrutovali nejčastěji i spolkoví jednatele, v 60. letech funkci zastával Hálek, v 70. letech např. Jaroslav Goll nebo Josef Holeček.

²⁷⁵ Pinkasovi zemřela v létě 1882 žena a na valné hromadě výtvarného odboru 24. 11. vyslovil přání, že mu privátní poměry nedovolují stát se znovu starostou. Po své řeči opustil valnou hromadu, přesto byl zvolen. Díky tomuto aktu nemluvil na slavnosti k 20. letému následujícího roku výročí založení UB starosta jejího výtvarného odboru. In: LA PNP, Archiv UB, Protokoly schůzí VO, kartón C 56.

odborových schůzí bylo 17 a užšího výboru 16. Ve schůzích obecně udávaly ...se porady o všelijakých návrzích, podaných výborem neb jednotlivými členy odboru; výbor v nich podává zprávu o své činnosti a odbývají se v nich přednášky o výtvarném umění vůbec,²⁷⁶ jak popisují besední stanovy z roku 1868, do kterých se vešel i jednací řád odboru.

Výtvarný odbor měl v prvních letech poměrně dobrou pozici. V jeho aktivitách se mu dařilo, nicméně veřejně se až do roku 1866, který by se dal nazvat zlomem prvního období sbírání zkušeností, neprojevoval. Jistým způsobem však svoji činnost dlouho do budoucna uvnitř sdružení profiloval. Z jeho iniciativy tehdy vzešlo hned několik strategií, které měly zformovat povědomí o českém umění. Jednání lze přitom rozdělit na vztahující se k *historizaci národního umění* a na spojené s vytvářením *soudobého diskurzu o českém umění*. V prvním případě se jistě projevila spolupráce s výše zmíněným Janem Erazimem Vocelem, který se o zasazení uměleckých památek do chronologických souvislostí snažil jako první a dalo se tak z jeho práce vycházet. V letech 1863-66 bylo totiž vytvořeno několik takovouto snahu podporujících komisí. Jednalo se o *komise pro pátrání a vyhledávání životopisů znamenitých umělců českých*, *komise pro české výtvarné názvosloví* nebo např. *výbor pro sbírání materiálu k dějepisu umění českého*, který byl později v *komisi archeologickou*.²⁷⁷ Zatímco první dvě komise zůstaly více v plánech na papíře,²⁷⁸ archeologická činnost se konkrétně rozvíjela. Její členové se snažili pátrat, určovat a sepisovat všechny památky a směřovali tím aktivitu i do mimopražského prostředí. Spolupracovníka archeologická komise našla např. ve spolku *Včela čáslavská* a vztahy navazovala i s dalšími organizacemi či jednotlivci mimo Prahu. K čáslavskému spolku, jednomu z prvních archeologických sdružení v českých zemích, také přistoupila za zakládajícího člena.

V tomto ohledu se v historizujícím směru po delších jednáních v odboru vyprofiloval i nosnější krátkodobý cíl. Byla totiž podpořena snaha Josefa Mánesa o

²⁷⁶ LA PNP, Archiv UB, Stanovy UB 1868, Domácí a jednací řád odboru výtvarných umění Umělecké Besedy § 6.

²⁷⁷ LA PNP, Archiv UB, *Výbor pro sbírání materiálu k dějepisu umění českého*, karton C 57.

²⁷⁸ Jejich činnost není v materiálech odborů doložena, zmiňuje je ve své knize o Umělecké besedě Rudolf Matys. Viz. MATYS Rudolf, *V umění volnost*, s. 108.

opravení rotundy sv. Kříže v Poštovské, dnešní ulici Karoliny Světlé. Na její špatný stav malíř údajně upozorňoval již od počátku šedesátých let, ale projekt se mu podařilo prosadit až nyní ve výtvarném odboru Umělecké besedy.²⁷⁹ Nicméně se ukázalo, že členstvo v této věci není jednotné, neboť si pak často Mánes ve svých dopisech na nečinnost jedinců stěžoval.²⁸⁰ Podpořili jej v této aktivitě ovšem stavitel Jan Bělský a architekt Vojtěch Ignác Ullmann, který také dostal práce na starost poté, co iniciativu podpořil pražský starosta. V besedě tím v prvních letech zakořenila pečovatelská činnost o památky minulosti, která v dalším vývoji zaměstnávala část členstva a vedla ke konci století v užší vztah ke *Klubu za starou Prahu*. Ač se nezastavila ani další *archeologická činnost*, zachovávaní a obnovování památek nakonec v Umělecké besedě v tomto směru zvítězilo. Kaple se pak opravovala deset let a roku 1873 byla slavnostně předána obci. V dalších letech se podobně odbor zasazoval např. o instalaci renesanční tzv. *Krocínovy kašny* na Staroměstském náměstí, Josef Mánes i skrze spolek častěji upozorňoval na kácení stromů v Jelením příkopu. Sedmdesátá léta pak přinesla starosti např. o zachování renesanční podoby letohrádku *Hvězda* (spolek urgoval zrušení zdejší prachárny) či se začala prosazovat péče o staré národní kroje a venkovskou architekturu. Umělecká beseda ovšem v tomto směru nikdy nic konkrétnějšího nepodnikla. Nicméně směr tolik populárního znovuobjevování lidových tradic, který je známý ze západní Evropy, se dostal do diskursu národního hnutí mnohem dříve než na *Národopisné výstavě* v roce 1895.²⁸¹

Druhým pilířem byla činnost více podobná jiným výtvarným sdružením, tzn. soustředující své úsilí na propagaci a vyzdvižení soudobých umělců. Ta byla vyvíjena od počátku také, ač se do každodenního programu dostávala pomalu. Obvyklé úsilí o vlastní výstavu se objevilo v roce 1864 a předcházela ho ještě diskuse o vydání spolkové prémie. V případě Umělecké besedy ji chápeme jako prostředek k standardizaci určitého vkusu přispívajících členů. Prémie jim byla odměnou za prokázanou podporu. V tomto směru činnost kopírovala německé

²⁷⁹ Vedle sanace kaple prosazoval protestoval i proti ničení stromů v Jelením příkopu na Pražském hradě a inicioval zachování tzv. Krocínovy kašny na Staroměstském náměstí. Viz. ANGER Jindřich – ANGER Miroslav, *Josef Mánes. Dopisy (ed.)*, Praha 1998, s. 12, resp. 227-230.

²⁸⁰ Idem, s. 12.

²⁸¹ Výtvarný odbor vedl pojednání o vymalování národních krojů již v roce 1870, viz. Výroční zpráva za rok 1870, LA PNP, Archiv Umělecké besedy, Celek 169.

kunstvereiny. Nešlo však o žádnou novotu ani v pražském prostředí, neboť zvláštní listy či prémie dávala svým členům i Krasoumná jednota.²⁸² Jako první prémie Umělecké besedy byly pro rok 1865 zvoleny čtyři *ilustrované národní písně*. Jednalo se o společný projekt hudebního a výtvarného odboru, když ilustrace k písním s textovým doprovodem byly dokonce vybrány z konkurenčních prací. Jejich konečnou podobu pak schválil správní výbor, který také na jejich rytí věnoval 264 zlatých.²⁸³ Prémie byly (i do budoucna) vybírány tematicky s poukazem na jejich národní charakter a spolek tím chtěl odměňovat za podporu zejména své venkovské členy.²⁸⁴ Ukázaly tak cílený záběr činnosti, tzn. oslovit širší publikum než jen pražské, nýbrž celonárodní. V případě besedy byla ke kontaktu s regiony roku 1869 zřízena i tzv. *venkovská jednatelství*. Spolkové agentury, jejichž zástupci měli pro besedu získávat členy v jimi osídlených okrscích. S vytvořením těchto institucí pak vznikala přímo povinnost prémie tvořit, aby jednatelé spolku – eufemisticky řečeno *obchodní kulturní agenti* – měli čím přespolní členy získávat. Nejvíce prémie přitom spadalo právě na bedra výtvarníků.

Co se týče výstav, po pionýrském projektu vystavení Lessingova Husa na hranici, spolek další prezentaci dlouho odkládal. Příčinou byly jednak nedostatečné prostory a tak nejspíš i finanční a časová zátěž, kterou jejich příprava obnášela. A výtvarný odbor se musel také vypořádávat s problémem, co vlastně vystavovat. Shakespearova slavnost totiž konstitovala české umělce jako existující vrstvu, ovšem nenabídla její konkrétní profil. Výtvarní umělci, kteří byli seznámeni a také participovali na každoročních výstavách Krasoumné jednoty,²⁸⁵ si nejspíš byli vědomi faktu, že reprezentovat se vedle zavedené akce vlastní konkurující výstavou nebude jednoduché, a i proto se dlouho odhodlávali jen k menším akcím neprodejního charakteru. První veřejná, která představovala domácího umělce, se nakonec konala v roce 1865 a skládala se ze čtyř obrazů, které poskytl malíř

²⁸² O prémiech Krasoumné jednoty viz. DONNÉ Tereza, *Výroční prémie Krasoumné jednoty v Praze ve 2. polovině 19. století*, bakalářská diplomová práce, Ústav pro dějiny umění, Univerzita Karlova, Filosofická fakulta 2011, zvl. s. 35-50.

²⁸³ Není jasné, jakým tiskem byly provedeny, nicméně, jak uvádí Tereza Donné, Umělecká beseda většinu svých prémie litografickou technikou, až od devadesátých let používala heliogravuru, viz. DONNÉ Tereza, *Výroční prémie Krasoumné jednoty*, s. 58.

²⁸⁴ TUČNÝ František, *Výtvarný odbor v letech 1863-1913*, s. 24.

²⁸⁵ O Krasoumné výstavě, jejich výstavách i nakupujících viz. HOJDA Zdeněk, *Kdo nakupoval na výstavách Krasoumné jednoty*.

Jaroslav Čermák – jedna z budoucích ikon spolku. V Umělecké besedě byl v té době jedním z mála domácích malířů se zahraničními zkušenostmi a mohl tak fungovat jako vzor kosmopolitismu, tolik vzývaný při Shakespearově oslavě – světový *svým významem, národní svým duchem*. Čermák značnou část svého díla spojil s Černou Horou a v polovině šedesátých let zrovna dodělal na zakázku sérii portrétů černoohorské knížecí rodiny, přičemž se ještě před jejich předáním rozhodl propůjčit je k představení na domácí půdě, v Umělecké besedě. Šlo o akci téměř bez rizika, neboť nebylo potřeba velkých investic.

Akce byla také vhodná, že se v ní mohl ideologicky užít společný slovanský prvek, kvůli kterému byl Čermák také doma tolik ceněn, a na který mělo být v budoucnu při spolupráci navázáno. Roku 1870 totiž výtvarný odbor připravil, po Lessingově Husovi z roku 1863, výstavu dalšího jediného díla. Pro pražskou veřejnost tentokráte přichystal obraz polského malíře *Jana Matejky* s názvem *Lubelská unie*. Vstříc akci vyšla i pražská městská rada, která pro měsíc leden 1870 k jejímu uspořádání propůjčila síň Staroměstské radnice. Obraz zde vidělo 6280 osob a z výtědku připadlo pro potřeby Umělecké besedy 301 zlatých.²⁸⁶

Až poté se odhodlal k premiérové výstavě vlastních prací. Naskytla se totiž optimální příležitost jejich prezentace, když Umělecká beseda dostala první velký dar – souborné římské dílo zemřelého sochaře Václava Levého. Jeho obsah nechala na své náklady převézt z Říma a rozhodla se jej jako tvorbu prvního českého národního sochaře předvést veřejnosti. Bylo to v době, kdy získala k pronájmu tři místnosti v budově Měšťanské besedy a ve dvou z nich se tak mohla vlastní výstava založená na odkazu Levého konat. Dosud se zde vystavovalo jen několik menších jednotlivostí pro spolkové činovníky.²⁸⁷ Fakticky se konala první vlastní veřejná výstava osm let po založení spolku. Zaznamenala přitom 369 vystavených předmětů, které vidělo 4190 návštěvníků.²⁸⁸ Bohužel pro Uměleckou besedu šlo celkově o akci prodělečnou, neboť se nepodařilo všechny výlohy spojené

²⁸⁶ TUČNÝ František, *Výtvarný odbor*, s. 7.

²⁸⁷ Jde o několik nákresů, fotografie architektonických předmětů nebo např. *Staré rukopisy s krásnými iniciály*. Patří sem i plastika *Sv. Jiří* od tehdy 24i-letého Bohuslava Schnircha, viz. TUČNÝ František, *Výtvarný odbor*, s. 12.

²⁸⁸ MATYS Rudolf, *V umění volnost*, s. 105.

s převozem Levého plastik zaplatit. Nicméně nebyla již tak zničující jako abonentní koncerty, poněvadž již napřesrok otevřel odbor v Měšťanské besedě svoji *permanentní výstavu*, kde se snažil prezentovat aktuálně vytvořená díla besedních umělců. Spolek u ní vydržel až do roku 1875, přičemž se z ní snažil nakupovat obrazy pro slosování uměleckých předmětů, ke kterému přistoupil od sedmdesátých let podobně jako běžné kunstvereiny.

V dalších letech pak uspořádal ještě několik výstav jednotlivých obrazů slovanských umělců. Však až roku 1886 se mu podařilo uskutečnit rozsáhlejší expozici celkem 45 obrazů ruského malíře *Vasila Vereščagina* – tématicky ukazující pohledy z rusko-turecké války, střední Asie, Indie a Palestiny. Výstavu, kterou od 1. října do 15. listopadu vidělo 21 124 platících diváků.²⁸⁹ Tedy jednoznačně divácky nejúspěšnější expozici. Nic to nemění na tom, že pravidelná výstavní činnost se však odboru nikdy nezdařila a v tomto působil proti kunstvereinům, ale i modernějším spolkům umělců, které nesly název *Kunstlerverein*, jaksi zpátečnický. Tuto skutečnost pak spíše ještě dokládají pravidelné *vánoční výstavy*, které začal spolek pořádat od devadesátých let 19. století a provozoval je pravidelně až do roku 1907. Podobně jako v jiných městech a jejich spolcích se v nich spíše jednalo o nákup předvánočního zboží a byla tím potvrzována skutečnost, že se soudobé umění rozchází s měšťanským vkusem i jeho staršími spolky. Vývoj blízký pražskému probíhal nicméně i v německých uměleckých centrech, když tehdy již počínala secese od starších uměleckých sdružení i ve Vídni. Navíc v této době, od roku 1887 již rostla i pražská konkurence, která nesla název po jednom ze zakládajících členů besedy – *Spolek výtvarných umělců Mánes*.

Na čem se však výtvarný odbor Umělecké besedy podílel od prvních let, a jistě to i odráželo fakt, že roli institucionalizované národní jednotky zde sdružení dlouho plnilo, tak to byly žádosti měst a organizací, které chtěly posoudit návrhy na zhotovení pomníků. Obce i regionální spolky tak prokazovaly besedě (a jeho výtvarnému odboru obzvláště) důvěru, že právě ona jim dokáže pomoci vytvářet český veřejný prostor a *usnadnit tak orientaci v dějinách, potvrdit současníkům už*

²⁸⁹ Idem, příloha s. XLVIII

*zakořeněné tradice a potomkům je předat k následování či si prostor přivlastnit.*²⁹⁰ První takové případy posouzení návrhů pomníku řešil výtvarný odbor již roku 1864. Toho léta přišla žádost z Brandýsa nad Orlicí, kde měl být postaven *památník Jana Amose Komenského*, kterou následovala podobná prosba o posouzení návrhů k pomníku Františka Ladislava Čelakovského.²⁹¹ A nezůstalo u těchto dvou žádostí.²⁹² Do určité míry právě zastávání této činnosti lze brát jako lakmusový papírek významu spolku v českém uměleckém milieu a jejich útlum také určuje úpadek výtvarného odboru. Co lze zjistit z pramenů, tak podobné žádosti chodily až do počátku devadesátých let. Významnou aktivitou byla hlavně pomocná ruka při zřizování Žižkova pomníku v Táboře, a to v letech 1874-1884 nebo pomoc k vytvoření sochy stejného hrdiny v Čáslavi v letech 1878-80.²⁹³ Vybírána přitom byla z odborových řad odborná komise, která na celou stavbu dohlížela.

Místo a přínos výtvarného odboru spolku

Ekonomické možnosti odboru a spolku

Ve vztahu výtvarného odboru ke zbytku spolku je velice významná otázka, kolik práce vlastně mohl sám odbor vykonat a do jaké míry mohl požívat autonomie, tzn. jak nezávislý vlastně byl? Třeba jeho výstavní činnost svádí k domněnce, že jeho činnost nijak podstatně výtvarnou scénu vlastně ani neovlivňovala. Silnou vazbu na správní výbor dokládá i jeho ekonomická závislost. Aby měl vůbec nějaké vlastní finance, tak musel vybírat peníze i v zasedání odboru. Dělo se tak prostřednictvím *krejcarové sbírky*. Ta sloužila např. k doplnění základních potřeb, na které správní výbor neposkytoval ještě v šedesátých letech žádné prostředky. V lepší situaci, alespoň tedy podle oficiálních účtů, byl v sedmdesátých a osmdesátých letech. Každoročně se pak taková sbírka drobných sečetla a případně

²⁹⁰ HOJDA Zdeněk – POKORNÝ Jiří, *Pomníky a zapomínky*, Praha 1996, s. 16.

²⁹¹ Čelakovského pomník je zmiňován ve zprávě z 13. 5. 1864, Komenského se řeší déle, od dubna až po květen, viz. LA PNP, Archiv UB, karton C 31. Jinak se vyskytovaly žádosti i o další posouzení jako např. v roce 1867 město Úvaly žádalo o zhodnocení pomníku Arnošta z Pardubic a Sokol si nechal zhodnotit návrh na bustu Jindřicha Fügnera, viz. LA PNP, Archiv UB, celek 169.

²⁹² Jen namátkou další žádosti o posouzení přišla např. v roce 1867 město Úvaly žádalo o zhodnocení pomníku Arnošta z Pardubic a Sokol předal odboru žádost návrhu na bustu Jindřicha Fügnera, viz. LA PNP, Archiv UB, celek 169.

²⁹³ Viz MATYS Rudolf, *V umění volnost*, s. 116-121

zisky se rozdělovaly k menším nákupům či třeba doplnění podpory nemocných členů a přilepšení mladým výtvarníkům ke stipendiu. S jakou částkou odbor mohl nezávisle hospodařit, dokumentuje tabulka jeho rozpočtu ve vybraných letech 1876 a 1882.

Tabulka č. 1 Srovnání rozpočtu výtvarného odboru Umělecké besedy v letech 1876 a 1882²⁹⁴

Rok 1876				Rok 1882			
Příjmy		Výdaje		Příjmy		Výdaje	
Hotovost z minuléh o roku	8,97zl.	Vybráno ze záložny	10 zl.	Hotovost	80 zl.	Levého pomník Seelingovi	50 zl.
V záložně	30,49zl	4 losy na ND	12 zl.	Dobrovolná zlatková daň	38 zl.	Paní Wildtové	10 zl.
Krejcarová sbírka	13,35zl	Příspěvek na spolek sv. Lukáše	4 zl.	Krejcarová sbírka	17, 22 zl.	Schodek ze slavnosti Rafaelovi	15,40zl.
Úroky	1,94 zl.	Výdej při zábavě 23. 3.	15,65zl.	Sbírka na koncertní kreslení	2,20zl.	Schodek při večeru Zeyerovu	19,74zl.
Celkem	54,7 zl.	Celkem	41, 65 zl.	Celkem	137,42zl.	Ottův účet	3,10 zl.
						Rozličné	0,15 zl.
						Celkem	98,39zl.

Ze srovnání rozpočtů výtvarného odboru pak vyplývá, že jeho finanční možnosti byly poměrně malé. Odbor nemohl disponovat příspěvkovou částkou 5 zlatých a to ani od svých členů. O jejím využití rozhodoval přímo správní výbor. Své příjmy musel tak opírat pouze o dobrovolné příspěvky jako byla právě krejcarová

²⁹⁴ Sestaveno podle Výročních zpráv Umělecké besedy, viz. LA PNP, Archiv UB, celek 169.

sbírka.²⁹⁵ Zajímavé je, že z nich také určitou hotovost šetřil. V roce 1876 byl zisk pouze minimální, a aby alespoň symbolicky odbor projevil svoji veřejnou angažovanost, něco málo ze své hotovosti, kterou měl v záložně, musel tak vydat. Podobně prodělečný byl i rok 1882. Tehdy přitom prožíval odbor jedno ze svých nejšťastnějších období, a peněz se mu podařilo také vybrat víc, neboť jistě budil dojem, že je vícero důvodů, jak je využít. Z položky výdajů se v obou letech dozvídáme o investicích do vnitřního života – oslav výtvarného odboru. Rok 1876 byl na slavnosti skromnější, výtvarníci se snažili přispívat k profesní solidaritě do *Spolku sv. Lukáše* založeného k podpoře chudých výtvarných umělců a spíše demonstrovali svůj zájem o stavbu Národního divadla zakoupením losů. Rok 1882 byl ve spolku ve znamení přípravy instalace Levého náhrobku, podniku, který se dá výši svých investic přirovnat k obnosu příspěvků vložených do budování Národního divadla. Podpora *Spolku sv. Lukáše* z roku 1876 byla nahrazena příspěvkem paní Wildtové, vdově po sochaři Antonínu Wildtovi, který toho letopočtu zemřel.

Vůbec tak nelze srovnávat možnosti odboru s finanční správou celého spolku, kterou sledoval správní výbor, a vedl také speciální spolkový účetní. Pro srovnání s odborem na tomto místě poukážeme v tabulce č. 2 na příjmy a výdaje roku 1882. Zatímco si obvykle výtvarný odbor ukládal do sta zlatých, spolek disponoval v této době celkovým jměním 24 607,55 zlatých.²⁹⁶ Na ziscích i výdajích se však výtvarný odbor podílel. Byly tu prémie, které spolek z velké části zajišťoval, a z nichž plynul i nepatrný zisk navíc. Samozřejmě pak nelze zapomínat, že jeho členové platili příspěvky. V roce 1882 je zaplatilo 150 členů odboru, a přinesly do pokladny nikoli zanedbatelných 750 zlatých. Jistě také využíval celou řadu praktických vydání; ať už se jednalo o energie, tak ale i profitoval z nákladů spolku ke slosování. Díla byla totiž často nakupována právě od členů odboru. Jak vidno, podporoval i snahu o zasazení památky Václava Levého, v tomto případě se kryjí roku 1882 výdaje jak odboru tak i celého spolku. Uvědomíme-li si, že spolek měl tři odbory, rozhodně se v něm výtvarníci neztráceli. Peněz viditelně užitých k podpoře literatury a hudby je třeba v roce 1882 explicitně dohledatelných mnohem méně.

²⁹⁵ Podobně krejcarová sbírka fungovala i v literárním odboru.

²⁹⁶ Výroční zpráva spolku za rok 1882.

Tabulka č. 2 Příjmy a výdaje Umělecké besedy v roce 1882

Příjem	Zlatých, krejcarů	Vydání	Zlatých, krejcarů
Kasovní hotovost	1759, 88	Služné	980
		Podpory a odměny	395, 18
Příspěvky na rok 1880	8250	Kustodovi 2% provize z 2565 zl.	51, 30
Doplatky na příspěvcích za rok 1881	35	Nájemné a poplatek z něho	1512
		Plyn	441, 43
Přeplatky příspěvků za rok 1882	6	Palivo	102, 32
		Čištění místností	70, 30
Příspěvek slavné České spořitelny	500	Malé domácí potřeby	58, 60
		Potřeby kancelářské	90, 37
Příspěvek sl. sboru obecních starších kr. hl. m. Prahy	200	Poštovné	194, 73
		Správky a úpravy	102, 39
Úroky aktivní z obligací	55, 03	Časopisy a knihy	24825, 02
Ze starších premií strženo	40, 50	Vazba knih	250, 60
		Tiskové věci	661, 04
		Práce litografické	9
Za 4 obrazy sen. Sv. Luitgrady strženo	8	Výlohy při pořádání zábav a koncertů	239, 71
		Doplatek za prémii roku 1881	127, 42
		Na úpravu premie pro správní rok 1882	1440
Nájemné a pronájem místností	365	Na úpravu premie pro správní rok 1883, 1884	470
Rozličné příjmy	8, 25	Na umělecká díla ke slosování	608, 70
Na pomník Václava Levého	1, 95	Příspěvky spolkům	217
		Zasazování pamětných desek	77
		Účtované výlohy venkovských pp. jednatelů	29, 24
Zbytek v pokladně	1177, 80	Různá vydání	692, 74
		Daná záloha	563, 23
		Vydané cizí peníze	5
Úhrnem	11 270, 21	Kasovní hotovost	1177, 80
		Úhrnem	11 270, 21

Akce odboru však bylo nutné koordinovat se správním výborem. Jedině s jeho přispěním se mohl veřejně prosadit. Výtvarnému odboru v tomto smyslu velice přála doba počátku osmdesátých let, když bylo dokončováno Národní divadlo a prestiž zvláště sochařů, malířů, ale i architektů v národním milieu velice stoupala. Jde o období, pro které se vžil termín *generace Národního divadla*. Přičemž jména, která jsou s fenoménem dostavby *Zlaté kapličky* nejvíce spojována, můžeme z velké části mezi členskou základnou Umělecké besedy dohledat. Ne náhodou si proto spolek na jeho vybudování přisvojoval zvláštní zásluhy. Byla to doba, kdy dlouhodobě výtvarnému odboru předsedal Soběslav Pinkas a spolek měl za sebou již několik konkrétních pokusů o konstituování českého výtvarného umění. Ve fejetonu Národních listů k dvacetiletému výročí existence spolku z roku 1883 se píše, že Umělecká beseda pro české umění objevila tři génie – Josefa Mánesa, Václava Levého a Jaroslava Čermáka.²⁹⁷ Osoby z generace, která svoji tvorbou generaci Národního divadla předcházela a právě je lze chápat jako tři úspěšné konstrukty ztělesňující spolkové snahy o konstituování národního uměleckého centra.

Hvězdné okamžiky výtvarného odboru

Zajímavé však je, jak si vlastně spolek, který suploval stále ještě neexistující umělecké centrum, svoje zásluhy přisvojil a pole osobností konstruoval. V případě Mánesa a Čermáka jde o věc vcelku logickou. Oba malíři byli členy spolku, Mánes se zasloužil o opravu rotundy sv. Kříže a zároveň se snažil podněcovat i množství dalších projektů. Podobně Čermák byl členem výtvarného odboru od roku 1864 a spolku propůjčoval k výstavám i premiím svá díla. Výstava jeho obrazů roku 1865 Uměleckou besedou může být chápána jako vůbec první česká umělecká výstava založená na objektech jediného autora. V sedmdesátých letech poskytl besedě spoustu svých obrazů k použití jako spolkových premií a vedle předsedy Pinkase svým angažmá – ať už v Černé Hoře, tak i dlouhodobým pobytem ve Francii – fungoval jako vzor úspěchu českého umělce, který zanechává svůj nezaměnitelný rukopis v zahraničí. Zvláště zde jako magnet vystupovala Francie, která byla

²⁹⁷ *Národní listy*, roč. XXIII., č. 101, 28. 4. 1883.

obecně brána jako vzor proti nepřliš oblíbenému a všudypřítomnému Německu. A to ať již politicky díky svému liberálnímu systému, tak hlavně kulturně, když *být uznán Paříží znamenalo pro českého malíře či sochaře vysvědčení umělecké zralosti a doklad, že se dokáže oprostít od nacionálních a provincionálních sporů*. Přivést cenu z Francie bylo mnohem větší vyznamenání, než jakého se mohlo českému umělci dostat z Německa či Vídně.²⁹⁸ Právě profilu experta na francouzské prostředí Čermák i předseda Pinkas požívali. Bylo tedy logické, že se Čermák již počátkem osmdesátých let jako zvěčnělý²⁹⁹ tak i Pinkas³⁰⁰ jako živoucí vzor k následování hodili. Poněkud jinou cestu k uznání ve spolku však urazil Václav Levý.

Po krátkém období, kdy výtvarníkům předsedal Mánes (1863, 1865-6), byl sedm let – až do roku 1873 – předsedou odboru malíř zejména historických pláten Petr Maixner. Jeho předsednictví spojovalo oba hlavní směry odboru, neboť se po nemocném Mánesovi ujal prací na rotundě sv. Kříže, a zároveň přispíval besedě i svým dílem, když litografie podle jednoho z jeho obrazů českých dějin se dokonce stala roku 1871 spolkovou premií.³⁰¹ Po intermezzu roku 1874, kdy odbor rok vedl teoretik, estetik a kunsthistorik Miroslav Tyrš, následovalo dlouhé období vlády Pinkasovy. Během něj se nejvíce jako premie uplatnila díla Jaroslava Čermáka³⁰² a zároveň rozvíjelo pěstování kultu Václava Levého. Důvod k tomu byl prostý, šlo o vůbec prvního výtvarníka, který besedě věnoval podstatnou část svého díla.

²⁹⁸ LENDEROVÁ Milena, *Malé zamyšlení nad česko-francouzskými vztahy*, in: FERRO Marc, *Dějiny Francie*, Praha 2006, s. 583-602, cit. s. 589.

²⁹⁹ Jaroslav Čermák (1831 - 1878) započal s kreslením na pražské akademii, ale hlavním učilištěm mu antverpská akademie, kam se s matkou odebral roku 1850, roku 1852 se trvale usadil v Paříži, kde tvořil s přestávkami až do konce života. Z jeho maleb vynikl cyklus obrazů z české minulosti (I. období), následovaný cyklem maleb z Černé Hory. Na Balkáně pobýval třikrát v delším časovém sledu a maloval mj. i černohorskou knížecí rodinu. Již během svého života získal několik významných ocenění - roku 1868 belgický Leopoldův kříž, roku 1875 francouzský rád čestné legie.

³⁰⁰ Soběslav Pinkas (1827-1901) byl synem pražského advokáta a českého politika Adolfa M. Pinkase. Poté se vystudoval práva se začal věnovat malířství a od padesátých let pobýval nejprve v Mnichově a následně v letech 1857-69 v údolí Chevreusy nedaleko Paříže. Do Prahy se vrátil roku 1869 a začal se podílet na životě v besedě, posléze se stal i předsedou *Alliance française*, spolku pro francouzsko-české styky.

³⁰¹ Jednalo se o litografii obrazu *Sedláci na útěku ve válce 30leté*. Více o Maixnerovi viz. TOMÍČKOVÁ Oldřiška, *Maixnerové. Čtyři generace jedné umělecké rodiny*. Hořice 2002.

³⁰² Roku 1873-75, resp. 1879-80. Poslední Čermáka reprodukce, fotogravura *Hercegovka napájí koně*, byla spolkovou premií na rok 1883. Viz. JELÍNEK Hanuš, *Padesát let Umělecké besedy*, příloha s. XLIX.

Sochař Václav Levý je dnes známý zejména svými lesními pískovcovými sochami ve skalisku Klácelka nad Liběchovem, nicméně se mu také dostalo přízviska zakladatele moderního českého sochařství. Narodil se přitom v Nebřežinách nedaleko Plas roku 1820 v rodině ševce a jako osoba z chudých poměrů byl sochařem samoukem. V polovině čtyřicátých let si však výtvarného talentu všimli jeho zaměstnavatelé a poslali jej na mnichovskou výtvarnou akademii, kde se seznámil s Karlem Purkyně či Josefem Mánesem, s nimiž se stýkal i při svém pozdějším pobytu v Praze. Od roku 1854 pak pobýval a pracoval třináct let v Římě. Roku 1867 se přes krátkou zastávku ve Vídni vrátil do Prahy, kde také po třech letech zemřel.³⁰³ Mezi jeho pomocníky v pražském ateliéru patřil v té době také Josef Václav Myslbek a nejspíš to byl on, jemuž ústně sdělil, že své práce, jež se neúspěšně snažil přivést z Říma, odkazuje Umělecké besedě, jíž však nikdy nebyl oficiálně členem.³⁰⁴

K transportu plastik z Říma mobilizovala Umělecká beseda roku 1870 veřejnost za účelem, aby získala k převzetí dostatek financí. Problém byl, že přestože měl být případný mecenáš nazván *pravým zastáncem vlasti*, nedošla žádné odpovědi a spolek tak byl nucen k několika drobnějším a dlouhodobějším sběrným akcím, aby se podařilo vůbec převezení realizovat. Roku 1870 mezi členy bylo zvláštní spolkovou sbírkou vybráno k věci převozu ostatků 117 zlatých, jiná veřejná sbírka redakce *Národních listů* vynesla 25 zlatých. Podobná suma byla naspořena z *výtěžků her v besedě*, celkem 23,81 zlatých. Z jednotlivců pak nejvíce přispěl tehdejší předseda Umělecké besedy *Jakub Škarda*, bývalý předseda *Josef Wenzig*, jakož i sládkové *Emanuel Kittl* a *Ferdinand Náprstek* (všichni ovšem jen 5 zlatých) – osoby, které byly po dlouhý čas mezi přispívajícími členy spolku, tedy drobní mecenáši národního hnutí. Umělecká beseda a tedy celé národní umění muselo však obecně spoléhat na ještě drobnější subvence, když šlo především o skromné příspěvky čítající kolem 1 zlatého. Podobně *malé dary* vynesla i sbírka během roku 1871. Tehdy se podařilo za období celého správního roku vybrat 306 zlatých a 10 krejcarů. Z příspěvků čítající vyšší cifry vynikají tentokrát *Národní listy* (8zl.),

³⁰³ O životě a díle viz. TOMAN Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců, díl II., L-Ž*, Praha 1950, s. 26-27, resp. ČERNÁ Marie, *Václav Levý*, Praha 1964.

³⁰⁴ Nicméně kolem odkazu panovaly značné nejasnosti. Hlavním důvodem, proč nakonec připadl Umělecké besedě byla její iniciativa, se kterou se mu podařilo odvézt je z Říma.

společenství nazývající se *Stará garda* (20zl.), *dr. Julius Grégr* (7 zl.), nejvyšší suma byla ale vybrána při *výletu v Ouvalech* (22 zl.).³⁰⁵

S částkou 423 zlatých se Umělecká beseda rozhodla uskutečnit transport děl, který byl o něco dražší, než vynesla sbírka, nicméně na jeho základě mohla být zrealizována první celistvá výstava Levého díla. Z Říma bylo do Prahy přepraveno devatenáct soch, dvacátou – sousoší *Adam a Eva* – se rozhodla Umělecká beseda odkoupit od paní Pinkasové za 200 zlatých, které spolek obdržel od Městské rady na pořizování pamětních desek. Všechny Levého práce byly vystaveny při příležitosti první výstavy obesané vícero členy spolku a do budoucna také daly základ tzv. *stálé výstavy výtvarného odboru* v besedních prostorech, o které jsme psali výše. Sochu Adama a Evy beseda slíbila jako *přešlechtilé dílo rozmnožiti*, aby *pak známost výtečných prací Levého u nás se rozšířila*. Dílo se tak stalo jedním z národních talismanů prvních dvaceti let existence, neboť její obrázky či kopie využívala při slosování a plastika se tak jako vzorová dostávala do spřízněných galerií či k jednotlivcům, jak si také spolek přál.³⁰⁶ Jakési morální vyrovnání s dědictvím bylo provedeno ještě roku 1872 i s otcem Václava Levého, jenž darem obdržel 100 zlatých jako podporu po zemřelém synovi.

Není zde místo, abychom kvalitu Levého díla hodnotili. Jistě však v Praze i celých Čechách patřil k těm nejschopnějším sochařům a každopádně se sázka na zisk z jeho prací Umělecké besedě dlouhodobě vyplatila. Již roku 1875 došlo k přepočtu besedního jmění a hlavně díky jeho sochám se cena uměleckých předmětů (zejména obrazů, rytin a soch) v besedním vlastnictví zvedla z dosavadních 4050 na více než 15 000 zlatých.³⁰⁷ Levý tak mohl být pro další soudobé umělce vzorem, které národní umění stále tolik postrádalo. Tato snaha o vytvoření ikony byla důvodem ještě pro uskutečnění jeho pomníku, i když ne původního. Šlo o instalaci náhrobního kamene Václava Levého na Vyšehradském hřbitově. Kámen se spolek chystal vztyčit jako příspěvek k oslavě dvacetiletého trvání spolku a vlastně tak

³⁰⁵ LA PNP, Archiv UB, celek 169

³⁰⁶ V hořické Galerii plastik je kopie sochy *Adam a Eva* vedle díla J. V. Myslbeka umístěna ve vstupní hale jako *připomínka klasických hodnot v podobě rozměrných děl*. Viz. <http://www.horice.org/galerie/index.php?pid=5> (cit.15.3.2013)

³⁰⁷ Srov. Jednatelská zpráva o činnosti UB, léta 1874, 1875 in: LA PNP, Archiv UB, celek 169.

měl být i holdem umělci, kterého pro národní provoz ještě před generací Národního divadla beseda objevila. Vyšehradský Slavín se instalace Anděla (kopie poslední Levého sochy) nakonec dočkal až v roce 1887. To již ovšem byl Václav Levý *objeven* jako *génius, kterého jsme měli*, a o němž Umělecká beseda dala *národu teprve plného vědomí*.³⁰⁸

Podobně pietně jako k Václavu Levému, Čermákovi či Mánesovi se však spolek nechoval jen k výtvarným umělcům. Dlouho také, především u pamětníků, byl ctěn i Vítězslav Hálek – a to jednak jako zakladatel spolku, tak i jako první český pěvec, který kolem sebe dokázal semknout masové publikum. Jeho smrt v roce 1874 byla v besedě i v širším národním milieu přijímána jako tragédie. Správní výbor spolku proto rozhodl o vypravení důstojného pohřbu a po akademii na počest zemřelého navíc bylo schváleno, že na každý dům, kde básník bydlel, má být umístěna pamětní deska, stejně jako i měla co nejdříve započít z iniciativy spolku výstavba básníkovy pomníku. Ten měl být věnován městu Praze. Počítalo se přitom s příspěvkem města a zároveň s národní sbírkou, která se měla stát hlavním zdrojem příjmů. Kolektivní mecenát, na jehož principu celý podnik stál, byl možný v době, kdy se české politické spektrum definitivně rozdělilo na staro- a mladočechy, hlavně na základě faktu, že Hálkova popularita byla obrovská a dokonce i na jeho pohřbu se sešla celá drobná česká politická reprezentace.

Sbírka byla úředně povolena 8. listopadu 1874³⁰⁹ a v marastu ekonomické krize i konečného rozdrobení dvou politických táborů, probíhala tři roky po téměř celé zemi, když se vybíraly peníze na zábavách, loteriích i prostřednictvím aktivních jednotlivců, aby se k 29. listopadu 1877 shromáždilo 1725,96 zlatých.³¹⁰ Společně ji koordinovaly beseda a podpůrný spolek Svatobor, se kterým však došlo při vyjednávání o podobě realizace pomníku ke konfliktu. Především na naléhání

³⁰⁸ *Národní listy*, roč. XXIII., č. 101, 28. 4. 1883.

³⁰⁹ Vysoké místodržitelství, Žádost o stavbu Hálkova pomníku ze dne 8. 11. 1874, in: Národní archiv, fond České místodržitelství 1856-1883.

³¹⁰ Jen tak namátkou významné příspěvky vybrali Ervín Špindler v Roudnici nad Labem a to 85, 40zl.; koncert ve prospěch Hálkova pomníku pořádali např. pardubičtí akademici při novém roce a vybrali 24, 30 zl., v Jindřichově Hradci zase Akademický spolek Štítný se ziskem 31, 40 zl., z Mladé Boleslavy se sešel příspěvek 30zl., který byl vybrán při přednášce o Hálkovy místního učitele Bělehradského, divadelní představení ve prospěch Hálkova pomníku bylo pořádáno v Žebráku (14 zl.), Akademický čtenářský spolek vybral z představení v Praze 50 zl. Viz LA PNP, Archiv UB, karton A 43.

spolkových výtvarníků tak byl po třech neúspěšných soutěžích vybrán jako zhotovitel další dlouholetý spolkový činovník a jeho budoucí starosta *Bohuslav Schnirch*. K provedení byl pak sestaven komitét, ve kterém beseda spolupracovala hlavně se studentským Akademickým čtenářským spolkem.³¹¹ Práce pak trvala pět let, když spolek dlouhou dobu narážel na problémy s umístěním sochy.³¹² Nakonec našel pomník útočiště v parku před Novoměstskou radnicí na Karlově náměstí, kde se 14. května 1882 konalo jeho slavnostní odhalení za přítomnosti starosty Umělecké besedy, právníka Strakatého a za značného přispění studentů z Akademického čtenářského spolku. Původně velice vyzdvihovaný projekt však neměl uvnitř besedy překvapivě velkou publicitu.

Na vině roku 1882 nejspíše bude zaměření společnosti na akci dostavby vyhořelého Národního divadla. Co se týče samotného spolku, že se již tolik na odhalení neangažoval, možná jde o jakousi předzvěst měnící se situace v celém národním hnutí, které se mělo spolku také zásadně dotknout. Dělení politické scény koncem sedmdesátých let drobilo i dosud jednotný život a po významné epoše počátku osmdesátých let, ke které značně především aktivní výtvarníci Umělecké besedy přispěli, přichází ve spolku doba relativního úpadku. Ne snad, že by měl zaniknout, ovšem jeho funkce se transformovaly a značně ubylo na jeho politickém významu. Jak píše Ottův slovník v představení Umělecké besedy o čase následujícím osmdesátým letům, Umělecká beseda stává se *spolkem přátel umění, jejichž uměleckým potřebám se hová pořádaním literárních a hudebních večerů*.³¹³ Nevyzdvihuje se už její přínos pro uměleckou scénu, výtvarný provoz a tím i pro celé národní hnutí. Obě sféry totiž v nastalém období nabývaly nových priorit.

³¹¹ Komitét pro postavení pomníku Hálkova Umělecké Besedy se skládal ze starosty Strakatého, Dvorského, Baráka, Kratochvíla a Schnircha, studenty Akademického čtenářského spolku Spolku československého studenstva zastupovali studenti Hovorka, Lukáš a Vonderka, *Zpráva komitétu pro postavení pomníku Hálkova 7. září 1878*, viz. LA PNP, Archiv UB, karton A 43.

³¹² Pražská rada, složená hlavně ze staročeské reprezentace chtěla jako místo pomníku dát letenské sady. Výtvarný odbor besedy však protestoval, že jde o místo nedůstojné.

³¹³ Ottův slovník naučný dvacátýšestý díl, U - Vusín, Praha 1907, s.170.

Umělecká beseda od občanské k měšťanské instituci

Umělecká beseda jako spolková, a tudíž dobrovolná občanská instituce, přispívala od svých počátků i ke konstituování pole estetické hodnoty, když artikulovala umělecké žánry pro české prostředí. Od roku 1863 se snažila pořádat ve svých prostorách diskuse o všech druzích umění. Velký význam měly literární přednášky, které pořádal velice organizačně schopný Hálek, ale svůj prostor měly i podobné akce pro výtvarné umění. Ty byly v režii především dvou akademicky se profilujících osobností, jednak filosofa Josefa Durdíka, tak estetika a kunsthistorika Miroslava Tyrše. Oba v nich rozvíjeli spíše teoretické aspekty. Pro členy spolku měly ten význam, že si díky nim osvojovali umělecký slovník a dokázali tak postupně vyvinout v určitém kruhu vlastní diskurs, který jim dosud nenabízela žádná oficiální instituce. Doplněný pak o všechnu výše popsanou činnost jako byly výstavy, adorace určitých umělců, vytváření výtvarných spolkových premií, rozsuzování soutěží k sochám a pomníkům i vyhledávání uměleckých památek vlastní historie přímo formovaly české pojetí umění. A prvními výsledky po letech činnosti byli právě vytvoření symboličtí hrdinové jako Mánes, Čermák či Levý.³¹⁴ Jistě není náhoda, že prvně dílo Václava Levého teoreticky shrnul odborový předseda Miroslav Tyrš. Beseda tak opravdu nabývala formy orgánu, který přímo distinkci vysokého umění v českém hnutí sám vymezuje.

Pro některé členy bylo proto zásadní činností podněcovat do té doby neexistující českou uměleckou kritiku. Její potřebu si spolek dobře uvědomoval a již v prvních letech se snažil zřídit pro ni svůj tiskový orgán. S přitakáním Julia Grégra koketoval s myšlenkou přisvojit si tzv. *Kritické listy*, které vycházely jako občasná příloha již od založení Národních listů. Roku 1864 se Grégr odhodlal vydávat je jednou měsíčně jako přílohu za 20 krejcarů a počítal v nich se stálými přispěvateli z okruhu tří spolkových odborů. Ovšem záměr se moc nezdařil, a již za rok časopis

³¹⁴ Ne náhodou se všechny tři osoby staly součástí Vilímkova Národního alba z roku 1889. O něm viz. ŠTAIF Jiří – BĚLIČ V., *Symbolická reprezentace duchovních a proces sekularizace ve Vilímkově Národním albu z roku 1899*, in: FASORA Lukáš – HANUŠ Jiří – MALÍŘ Jiří (ed.) *Sekularizace venkovského prostoru v 19. století*, Brno 2009, s. 69-81.

skončil.³¹⁵ S tiskovým orgánem se posléze v besedě setkáváme až o mnoho let později. Umělecká kritika se tak rozvíjí v denním tisku a mezi její první představitele patřili literát Jan Neruda, resp. výše zmíněný Miroslav Tyrš.

O definování vkusu se tak spolek snažil alespoň nepřímo, když nenacházel v šedesátých letech dostatečně široké publikum pro celé psané médium. Snažil se třeba prostřednictvím svých premií, které, jak jsme ukázali, měli i edukativní účel – odkazovali na českou historii, přibližovali publiku jednotlivé umělce. Jak o nich psal Josef Holeček, *učinily ji* (Uměleckou besedu, pozn. TK) *spolkem populárným. Nemohly se nelíbit ani vzdělanému, ani nevzdělanému.* Rozšiřovaly její působení i na venkov a *statečně vytiskovaly z českých domácností jarmarečné mazanice s německými nápisy a daly české domácnosti český a slovanský ráz.*³¹⁶ Další propagační akce, ke které měl výtvarný odbor blízko, bylo zasazování pamětních desek významným osobnostem. Činnost, která započala ve spolku koncem šedesátých let a dosáhla vrcholu v první polovině let sedmdesátých. Spolek na jejich instalaci dostával částečně peníze od městské rady, některé byly sponzorovány přímo jednotlivci.³¹⁷ Jednoznačně tak i zde si spolek osvojoval právo určovat vhodné hrdiny a vpisovat tak podle své vůle symboly do veřejného prostoru.³¹⁸ Svůj vliv na obecný vkus uplatňoval v neposlední řadě i při účasti v komisích k uměleckým sochám a pomníkům.

V čem se však chtěl výtvarný odbor ukázat a svoji teoretickou i konkrétní práci zvláště zúročit, to bylo budování pražského Národního divadla. Událost, která spoluutvářela kulturu národního hnutí již od čtyřicátých let,³¹⁹ nemohla nezasáhnout ani všeuemělecký spolek, neboť bez participace na jeho vzniku by

³¹⁵ VLČEK Jaroslav, *Kritická příloha národních listů*, in: *Půl století Národních listů - 1860 - 1910*, Praha 1911, s. 37 - 39.

³¹⁶ HOLEČEK Josef, *Pero*, Praha 1976, s. 106.

³¹⁷ Tak byla např. roku 1872 zaplácena pamětní deska *Mikovcovi* stavitelem *Rypotou* nebo instalaci tři pamětních desek v Blatné zaplatil roku 1884 starosta Umělecké besedy, právník Jan Strakatý. Mimo jiné, jedna za nich patřila i jeho otci, pěvci Karlovi. Srov. JELÍNEK Hanuš (ed.), *Padesát let Umělecké besedy, Pamětní desky* (statistika), s. LI.

³¹⁸ O přepisování prostoru viz. NEKULA Marek, *Hankův pohřeb a idea českého Slavína: Přebírání a dominance veřejného prostoru českými národními symboly*, in: *Pražský sborník historický XXXVII.*, Praha 2009, s. 149-194.

³¹⁹ Počítáme zde první akce, které vedly k agitaci ve prospěch českého divadla, a která vedla k vytvoření *Jednoty pro divadlo české* roku 1845, viz. ŠTAIF Jiří, *Obezřetná elita, zvláště kapitola Agitace ve prospěch českého divadla*, s. 144-153.

veškeré výše nabyté funkce popíral. Proto se také vztahoval k divadlu již od prvních let. Spolupráce s Prozatímním divadlem probíhala již od Shakespearovy slavnosti a beseda si nenechala ujít ani deklamaci k pokládání základního kamene k Národnímu divadlu 16. května 1868. Při ní byl významu spolku v českém národním hnutí potvrzen. Umělecká beseda se totiž ocitla mezi 27 osobami personifikujícími jednotlivé sféry *života národa*, které symbolicky při slavnosti trojitě poklepávaly na základní kámen a pronášely hesla. Tehdejší předseda spolku Josef Wenzig prováděl akt jako jedenáctý – druhá osoba po deklamacích jednotlivých politiků a politických spolků – a to symbolicky za *české umění*. Předcházel jej z nepolitické reprezentace navíc jen Jan Evangelista Purkyně (tedy spolkový první místopředseda), který tu zastupoval *českou vědeckou obec*. Až po nich následovali zástupci *Českého muzea*, *Matic české* či *Průmyslové jednoty*.³²⁰ Při slavnosti dostala k tomu beseda možnost podílet se i na doprovodném programu – akademii (ve spolupráci s *Hlaholem* a *Sokolem*) a to nastudováním živých divadelních obrazů. Ty jistě měly alespoň volně dát připomenout Shakespearovým slavnostem, kde byly v ukázkách ze Shakespearových her ve festivitní kultuře národního hnutí využity poprvé.

Pozici tu stvrzovala však i v politickém rozměru. Jak jsme psali výše, Umělecká beseda přilnula k mladočeskému táboru, který *Sbor pro dostavění Národního divadla* od roku 1865 ovládal,³²¹ a který byl se zástupci besedy značně personálně propojený. Vedle *bratří Grégrů* bylo vedení Umělecké besedy ve vztahu ke Sboru spojeno ještě osobami jeho účetního *Karla V. Hofa*, pokladníka *Františka Řivnáče*, členů *Jana Nerudy*, *Jakuba Škardy*, spisovatele *Vincence Vávry*, radního *Františka Dittricha* i samotného předsedy *Ferdinanda Urbánka*.³²² Měla tak svůj význam i pro

³²⁰ O slavnosti více viz. HELLER Servác, *Jubileum veliké doby, obraz národního rozmachu před padesáti lety*, Praha 1918, s.11 - 67

³²¹ Např. Jan Bartoš píše v dějinách Národního divadla, že úspěch Shakespearovy oslavy zvrátil dosavadní směr ve *Sboru pro zřízení Národního divadla* směrem k variantě *dražší, velkolepější*, a která znamenala jednu z prvních porážek Riegrovy staročeské politiky. Viz. BARTOŠ Jan, *Národní divadlo a jeho budovatelé, Dějiny Národního divadla I.*, Praha 1933, s. 158 – 170.

³²² Ferdinand Urbánek (1821 - 1887) byl typem úspěšného českého podnikatele, po studiích filozofie v Praze začal podnikat v cukrovarnictví (1847) a zřídil v Čechách několik cukrovarů. Patřil k zakladatelům Úvěrního ústavu v Hradci Králové a Živnostenské banky v Praze. Nabytými penězi podporoval vlastenecké podniky a ústavy, díky čemuž byl zvolen i do čela Sboru pro dostavění ND. K této čestné funkci přidal v roce 1867 i post poslance zemského sněmu za skupinu jaroměřsko - královehradeckou.

část politické reprezentace. A až do roku 1875 demonstrovala veřejně spolupráci prostřednictvím placení příspěvku k dokončení divadla. Tehdy došlo k vážnému politickému rozkolu mezi staročechy a mladočechy a dokonce část *staročeských výtvarníků* besedu opustila. Spolek se tak k divadelní akci vracel jen oklikou, prostřednictvím rozhodování v komisích o provedení uměleckých prací.

První soutěž na výzdobu vyhlásil mladočeský výbor Sboru již roku 1872 a předsedal jí *Karel Sladkovský*. Členy v ní byli umělci – tři malíři *Soběslav Pinkas*, *Petr Maixner* a ředitel pražské výtvarné akademie *Josef M. Trenkwald*, sochař *Ludvík Šimek* a literáti *Vítězslav Hálek* a *Jan Neruda* – tedy až na Sladkovského a Trenkwalda členové Umělecké besedy. Porota se nedobrala žádných výsledků a to možná i díky nabízející se otázce, nebyla-li politicky vyhraněna a mladočeskou pozici příliš neposilovala. Rozhodla pouze o dalším kole, při kterém se do ní jako nestranný pozorovatel měl přizvat drážďanský sochař *Ernst Hähnel*, autor sochy *Karla IV.* na Křižovnickém náměstí v Praze. Porota v čele s ním zasedla až v lednu 1877 a vedle něj tu usedl *Ludvík Šimek*, architekt Národního divadla *Josef Zítka*, *Jan Neruda* a nově *Miroslav Tyrš*. Společně pak vybírali z prací *Bohuslava Šnircha*, *Josefa Václava Myslbeka* a *Antonína Wagnera*, opět dvou členů Umělecké besedy a jednoho Čecha žijícího trvale ve Vídni.

Besední výtvarný odbor byl ale silně zastoupen i v porotě malířských prací, kterou během roku 1877 obstaralo sdružení malířů a estetiků. V té zasedl za středisko českého umění z výtvarníků *Maixner*, *Pinkas*, *Šimek*, *Tyrš*, *Hostinský*, *František Sequens*,³²³ *Lhota* a *Jan Neruda*.³²⁴ Z umělců zúčastnivších se konkurzu jich byl z odboru již bezpočet, jak dokládá i dopis vzešlý z výtvarného odboru 21. února 1879. Ten sděluje, že se nestihnou dopracovat malby a porota se prosí o

³²³ František Sequens (1836 - 1896) pocházel z Plzně, do UB se dostal až roku 1868, kdy se vrátil do Prahy po studiu v Mnichově a Římě. V roce 1880 se stal ředitelem pražské akademie. Věnoval se hlavně církevní malbě, díky čemuž si sice získal zásluhy v monarchii, ale nikdy nezískal významnější postavení v českém národním hnutí.

³²⁴ Celá porota se mimo výše uvedených skládala z prof. Lhoty, Wachsmanna, tradičně z ředitele akademie Swertse, architekta Zítka a Josefa Durdíka, více DVOŘÁKOVÁ Zora, *Když ještě nebyli slavní*, Praha 2000.

prodloužení data odevzdání prací do soutěže.³²⁵ O něco později rozhodovali v užším složení *Hostinský, Durdík, Tyrš, Pinkas a Bedřich Wachsmann*³²⁶ i přímo o výběru autora opony Národního divadla. Složení komisí jasně ozřejmuje skutečnost, že nejméně pro konec sedmdesátých let obsahovala Umělecká beseda celou malířskou a sochařskou národní elitu tehdejších Čech. Chybějící umělci, kteří by nás napadli, většinou nebyli v Praze přítomni a sbírali zkušenosti v cizině.

Z francouzských zkušeností členů vycházel pak další velký výkon Umělecké besedy – list *Národ sobě*, jež jí jako středisko přímo do středu kulturního dění navracel. Ilustrovaný slavnostní list, distribuovaný jako národní umělecká prémie byl oceněn i ve francouzském uměleckém časopise *Del'art*. Nabídl navíc prezentaci spolku jako skutečného centra veškerého českého dění a to nejenom v jeho výtvarné veřejnosti. Své národní hesla doprovázená kresbami tu pronášel Rieger, Palacký, Sladkovský ad. Soběslav Pinkas navrhnul vydání na schůzi výtvarného odboru počátkem roku 1880 s poukazem na podobné listy francouzského prostředí. Jeho vypracování zde bylo jednohlasně schváleno a zároveň zvoleno čtyřčlenné výtvarné komité ve složení *Pinkas, Ženíšek, Myslbek* a architekt *Jan Koula*. Správní výbor Umělecké besedy jej pak doplnil o člena hudebního a literárního odboru³²⁷ a po domluvách se třemi významnými českými nakladateli přistoupil i k jeho vydání.³²⁸ Publikace tentokrát posloužila nejenom jako spolková prémie, rovněž se i veřejně v obchodech nakladatelství prodávala a to se slušným komerčním úspěchem. Spolek tak mohl ziskem z prodeje koncem roku 1880 přispět *Sboru pro zřízení Národního divadla* velkorysou sumou 23 355,58 zlatých. S listem dosáhla beseda i další pocty, neboť za darovaný výtisk dostala

³²⁵ Pod dopisem jsou podepsáni Ženíšek, Wachsmann, Chittusi, Vaněk, Sequens, Maixner, Roubalík, Lhota, Kroupa, Šafařovic a Pinkas, in: LA PNP, archiv UB, kartón C 57, protokoly Výtvarného odboru UB, 6. 12. 1878.

³²⁶ Bedřich Wachsmann (1820-1897), byl český malíř a architekt. Studoval v Lipsku a Drážďanech a Mnichově. Zabýval se hlavně krajinářstvím a dekorativní ornamentikou. Podílel se na výzdobě Karlínského kostela sv. Cyrila a Metoděje. S Mánesem se podílel také na opravách rotundy sv. Kříže. Jako architekt prováděl opravy zámků v Brandýse nad Labem a Přerově nad Labem. In: *Zlatá Praha*, roč. XIV, číslo 17, 1897, s. 203-204.

Viz: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=ZlataPrahaII/14.1896-1897/17/204.png> (cit. 28. 3. 2013)

³²⁷ Šlo o estetika Otakara Hostinského a Jana Nerudu.

³²⁸ Šlo o firmy *Jana Otty, Grégr & Dattel*, a *Františka Řivnáče*. Největší zisk z prodeje zaznamenalo knihkupectví Jan Otto (8347, 20 zl.), poté Dr. Grégr & Dattel (3064 zl.), třetím se stalo Fr. Řivnáč (1187, 10 zl.). Podnik Františka Řivnáče již zastupoval syn Antonín, který otcovu firmu převzal roku 1885.

darem od císaře Františka Josefa 1000 zlatých. Po jistých politických komplikacích druhé poloviny sedmdesátých let, kdy mohla být role jejího národního významu zpochybněna, tak listem naplnila po několikáté svoji hlavní strategii – být *centrem všech úduv uměleckých i národních*. Dostát konkrétně této své mety se spolku podařilo během dvaceti let několikrát, při dokončování *Zlaté kapličky* však v pravý moment a za zásadního přispění výtvarníků. V této době byli v národním prostředí na vrcholu popularity a téměř i v besedním středisku jako celek shromáždění.

Počátkem osmdesátých let 19. století se tak z výtvarného odboru načas opravdu povedlo vytvořit umělecké centrum, kde nechyběli všichni důležití umělci. A ač každý jistým způsobem autentický, společně skládající významný celek. Jak jsme viděli také z rozpočtu spolku, jejich relevanci odpovídající. Velký úspěch také lákal ke členství drobné podporovatele a tak v letech 1880 až 1884 také kontinuálně počet členů stoupal. Nevadilo ani, že po roce 1880 již výtvarný odbor s podobným činem jako byla *prémie Národ sobě* nepřišel, a dokonce jako celek ke stavbě či opravě po požáru Národního divadla k obnově ani nepřispěl. Umělecká beseda naopak využila příležitost k plnému se soustředění na své vlastní aktivity, jako byla instalace pomníku Hálkovi a také příprava velké vzpomínkové akce na dvacet let od založení spolku roku 1883. Na ní se podílely všechny tři odbory a programem složeným z přípitků či živých obrazů symbolicky roku 1883 ukončila první dvacetiletí, ve kterém se národní umění zformovalo a dostalo své institucionální základy. Jím vedle tolik chtěného divadla národa byla i česká univerzita, která byla jako jeden z nejvýznamnějších výsledků nového směru aktivní české politiky v říšské radě rozdělena na českou a německou roku 1882.³²⁹

Jednalo se o období, kdy můžeme výtvarný odbor plně brát jako specializovanou a společensky respektovanou organizaci. A proto se na tomto místě ještě jednou ohlédneme, jak se profesionalizace projevila ve složení jeho členstva, přičemž k tomu využijeme sondu do let 1871 a 1880, kdy zvláště druhý exemplární rok poukazuje na úspěšné vypracování systému členství, jak si jej nejspíš odbor od počátků představoval. Roku 1880 je totiž seznam členů výtvarného odboru ještě rozdělen do dvou hierarchizovaných skupin. V její první části se ukazují v mnohém

³²⁹ KAVKA František – PETRÁŇ Josef (red.), *Dějiny Univerzity Karlovy*, Praha 1997, s. 183-206.

zpřísněná kritéria výběru, která nejspíš byla jistým cílem. Členstvo tak mělo být podle něj ještě více strukturováno a distingováno.

Evidentní je, že v roce 1880 nastal mezi členy výtvarného odboru, oproti roku 1871 úbytek. V tomto případě však neměl znamenat stagnaci. Právě naopak se tím měl potvrzovat růst. Konečně bylo možno použít zpřísněná kritéria pro přijetí do odborových řad, jak rozdvojený seznam dokládá. Ve vztahu k celému spolku a dalším dvěma odborům je nutno podotknout, že takto vznikl pouze u výtvarníků. Zatímco v prvním, užším seznamu jsou obsažena jména většinou veřejně uznaných umělců a také tomu většinou odpovídajících povolání, druhá část je jisté rozhraní mezi odborem a přáteli umění. Ať už jde o osoby, které byly spjaty s členstvím odboru z minulosti, nebo šlo o amatérské výtvarné umělce. Ze známějších jmen druhého seznamu se podařilo identifikovat pouze *Ottu Sandtnera*, majitele litografického ústavu a ústavu pro náhrobky, tedy člověka majícího blízko k umění opracování kamene. Sandtner byl i mezi nerozděleným členstvem odboru v roce 1871.

Skutečnost roku 1871 ukazuje, že i uvnitř odboru nebyli nejsilnější složkou přímo výtvarní umělci, ale technicky specializovaní pracovníci jako *inženýři a technici, stavitelé* a poměrně vysokým počtem byla zastoupena i jiná občanská povolání. Zvláště oproti šedesátým letům se jistě projevil růst technické specializace v české společnosti. Zatímco v roce 1860 bylo ve spolku nejvíce malířů, již od sedmdesátých let je kvantitativně předstihli stavitelé a technická inteligence jakou byli inženýři či architekti.³³⁰ Jako v šedesátých letech zůstávali v odboru stejně zastoupeni výrobci umění – *xylografové, litografové a různí rytci*, kteří z velké části začali také obývat roku 1880 onen prostor v druhé sekci. Jedinci zabývající se vazbou knih pomocí metody xylografie³³¹ byli přítomni více v počátku sedmdesátých let, litografové figurují po celou dobu.³³² V obou zkoumaných letech

³³⁰ Viz kapitola *Výtvarná veřejnost ve spolku Umělecká beseda*

³³¹ Xylografie (dřevoryt) je metoda uplatňovaná při tisku ilustrace knih od počátku 19. století. Obraz byl ryt do dřeva a poté obtisknut, třeba i společně s kovovou vazbou, později nahrazeno fotoxylografií. Srov. BOHATCOVÁ Mirjam – KREJČÍ František (ed.), *Česká kniha v proměnách staletí*, Praha 1990, s. 338.

³³² Lithografie (kamenotisk), metoda přenášení barevného tisku přes kreslení a rytí na kámen. Metodu vynalezl pražský rodák Alois Senefelder (1771 - 1834), v Čechách velmi populární v 19.

jejich počet převyšoval polovinu členstva, nicméně tento počet nikterak neodpovídal jejich zastoupení ve spolkovém výboru. Čím rapidněji stoupala společenská prestiž umělců, tím je také patrnější snaha uznaných umělců omezovat laiky.

Mezi uměleckými povoláními převažovali podobně jako v šedesátých letech po celou dobu až do osmdesátých let *malíři*, jejichž počet významně posílil nejspíše ještě i fakt jejich využití při výzdobě Národního divadla, když se dostali na několik let do centra zájmu národní obce. Nechybí zde již vedle výše zmíněných osob také *Bedřich Wachsmann*, *Antonín Chitussi*, *Josef Tulka* nebo *Adolf Liebscher*. Zajímavostí je i malířka *Johanka Schermanlová*, jediná žena v jinak ryze mužském souboru. Malíři nebo kreslíři zaujímali v prvním seznamu roku 1880 ve výtvarném odboru téměř polovinu všech jmen. Z Prahy tak chyběli nejspíš jen ti, kteří byli přímo napojeni na *Akademii výtvarných umění*. Její ředitelé *Christian Ruben* (ředitel v letech 1854-1865), *Josef Trenkwald* (1865-1873) a *Jan Swerts* (1873-1879) totiž k projektu uměleckého národního centra nezaujali zrovna pozitivní postoj.³³³

Malíři byli jako v prvních letech doplňováni *sochaři*. Oproti šedesátým letům se značně zvyšoval, podobně jako inženýrů, počet *architektů*. Četnost obou povolání byla ve spolku téměř identická. Ze sochařů se života účastnil již od svého příchodu do Prahy *Josef Václav Myslbek*, *Bohuslav Schnirch*, stále i *Ludvík Šimek* a *Jindřich Čapek* nebo *Antonín Wildt*, o kterém jsme slyšeli v souvislosti s podporou vdovy výtvarným odborem po jeho smrti při rozboru rozpočtu roku 1882. Z architektů figuruje kontinuálně jako jediný na seznamu obou let *Josef Zítek*. Ze známých jmen se v roce 1871 objevil ještě *Josef Schulz*, v roce 1880 se do odboru zapsal architekt budovy Hlavního nádraží *Josef Fanta*, jako i tehdy ještě stavitelský rada ve Vídni *Josef Hlávka*, tak i autor stavby Slavína na Vyšehradě *Antonín Wiehl*. Ostatní skupiny jsou jak kvalitativně, tak kvantitativně doplňujícím elementem. Jedná se o *fotografy*, jejichž umělecký status se stále teprve vytvářel a jen lehce se od

století, in: BOHATCOVÁ Mirjam – KREJČÍ František (ed.), *Česká kniha v proměnách staletí*, s. 340 - 343.

³³³ Srov. Např. DVOŘÁKOVÁ Zora, *Když ještě nebyli slavní* . . .

šedesátých let zvyšoval. Roku 1880 je ještě zapsán architekt Jan Koula jako *asistent na technice*.

K celistvosti lze statistiku doplnit informacemi o členské věrnosti. V roce 1871 čítal, podle našich výpočtů odbor 182 členy, zatímco v roce 1880 jich dal dohromady 125, přitom se opakuje v obou letech dohromady 39 jmen,³³⁴ tedy méně než jedna třetina. Vezmeme-li navíc ještě v úvahu rozdělující kritérium roku 1880, docházíme k zjištění, že v první úrovni zůstala věrná jedna třetina, zatímco mezi uměleckými diletanty jen jedna čtvrtina. Variabilnější tedy byl odbor příznivců, než osob přímo se podílejících na odborovém řízení. Nicméně celkově lze výtvarný odbor hodnotit jako relativně proměnlivou část celého spolku, zato ale schopnou absorpce při zachování nejužšího vedení. Neboť v nejvyšších funkcích se objevovaly podobné osobnosti kontinuálně.

Širší rozčlenění se však v dalších letech po roce 1880 ztratilo a opět se odbor *větších a menších výtvarníků* sjednotil. Ukazovalo se tak, že z dlouhodobé perspektivy není celonárodní spolek schopen danou laťku kvality udržet, resp. si ji v rámci vnitřního vyjednávání vyargumentovat. To mělo však více příčin, než jen, že by výtvarníci nebyli schopni se mezi sebou dohodnout. Totiž styl dobrovolné podpory širokého množství umělců v tzv. jejich jednotném výtvarném odboru se trochu přežíval, podobně jako již dříve v německých městských centrech. Stejně pak musel být chápán i v imaginárním, avšak o to širším prostoru celého českého národního hnutí.

³³⁴ Mezi stálými členy najdeme v roce 1880 třináct mezi umělci první úrovně a 26 mezi umělci druhé úrovně.

Tabulka, profesní struktura členů Výtvarného odboru UB, léta 1871 a 1880

1871			1880			
			První seznam		Druhý seznam	
Povolání	Počet	%	Počet	%	Počet	%
Malíř a kreslič	27	14,8	20	44,4	9	11,25
Sochař a řezbář	17	9,3	10	22,2	4	5
Architekt	16	8,8	10	22,2	4	5
Fotograf	5	2,7	2	4,4	0	0
Rytec (dřevorytec, xylograf, litograf)	18	9,9	1	2,2	9	11,25
Profesor na technice	4	2,2	1	2,2	0	0
Stavitel	38	20,9	0	0	18	22,5
Inženýr, technik	37	20,3	0	0	28	35
Jiná občanská povolání ³³⁵	20	11	1	2,2	8	10
Celkem	182	100	45	100	80	100

Na Prahu jako zemské centrum doléhaly trendy z uměleckých metropolí, kde vznikaly spolky umělců, kteří se chtěli věnovat novým stylům bez omezení svých donátorů tak i omezováním vzájemné, třeba i mezigenerační či jinostylové komunikace. Umělecká beseda, která byla již značně zatížena na určitou tradici a nadále se vyrovnávala s problémem vztahu mezi umělci a laiky, nebyla na dynamický vývoj, jenž přicházel v podobě impresionismu z Paříže a různých secesí z Mnichova a posléze i Vídně, připravena. Stále měla plnit roli sjednocujícího centra, což soužití mladých malířů třeba s inženýry a staviteli v jednom těle značně ztěžovalo. Na špici výboru i celého spolku se sice až do devadesátých let držely

³³⁵ V roce 1871 se mezi členy nachází *právník, 6 úředníků, asistent, účetní atd.* V roce 1880 *továrník, průmyslník* nebo *asistent*. Oproti roku 1871 se neobjeví již žádný úředník.

velké osobnosti, jakými byli Soběslav Pinkas, který se stal roku 1890 dokonce spolkovým starostou, a kterého roku 1894 vystřídal Bohuslav Schnirch, nicméně evidentně spolek a členstvo s ním stárlo. Co znamenal Pinkas v roce 1880 pro své současníky, se již nedalo srovnávat s dobou kolem roku 1890, kdy již dlouhodobě nemaloval, a národní prostředí našlo své nové hrdiny. Podobně Schnirch, který sice tvořil stále a část jeho díla spadá až hluboko do devadesátých let, svým historizujícím stylem však nemohl mladé sochaře příliš inspirovat. V letech 1888–89 byl předsedou výtvarného odboru ještě František Ženíšek, nicméně i on zároveň jako profesor nově založené Umělecko-průmyslové školy mohl uplatnit svůj vliv i odborný zájem spíše jinde. Spolek a především výtvarný odbor jako instituce s normotvornými funkcemi a udávající styl tak upadala.

Umělecká beseda však nebyla jako spolek s ambicí celonárodního významu ve svém vlivu na veřejnost jediná, která v té době své pozice ztrácela. Ačkoli se spolkové hnutí kvantitativně šířilo i nadále, dopad tohoto druhu institucí na změnu či chceme-li modernizaci života, v devadesátých letech upadal. Totiž devátá dekáda přinesla v české společnosti dokončení změn, které znamenaly její plnou strukturalizaci – a to jak v oblasti politického stranictví, tak i veřejného života. V politice se v českém táboře vytvořilo množství stran, které reprezentovaly široké vrstvy obyvatelstva a končí tak definitivně éra velkého národního stranictví. Ve veřejném životě začalo v průběhu osmdesátých let působit množství státem podporovaných organizací ovládaných českou reprezentací; na Národní divadlo a českou část Karlo-Ferdinandovy univerzity navázala roku 1885 otevřená *Umělecko-průmyslová škola* a Praha dostala roku 1891 i novou impozantní budovu Národního muzea. Roku 1890 pak byly císařem schváleny stanovy *České akademie věd a umění*, v jejíž *IV. třídě* se vedle literatury mělo *pečovati o zdokonalení umění domácího a šířiti jazykem českým výsledky všeliké činnosti té*. Edukativní funkce, o kterou se dlouho mohla Umělecká beseda opírat, byla nyní právně zakotvena v instituci, která se nemusela vehementně snažit o širší občanskou podporu.³³⁶ Výstavní činnost českou i německou povzbudila dále stavba *Domu umění*, tzv. *Rudolfina*, kam se také roku 1885 přesunuly roční výstavy Krasoumné jednoty,

³³⁶ ŠLECHTOVÁ Alena – LEVORA Josef, *Členové české akademie věd a umění 1890 – 1952*, Praha 2004, s. 7-8.

kteří tím, že se prostorově přiblížily středu města, značně získaly na publicitě a návštěvnosti.³³⁷

Další ranou pro výtvarný odbor pak bylo roku 1887 zřízení *Spolku výtvarných umělců Mánes*. Většinou mladých výtvarníků, kteří do svého čela zvolili jako následovníhodný vzor Mikoláše Alše, tehdy u besedních kritiků nepříliš oblíbeného. Jednalo se v pražském prostředí o první opravdu ryze stavěný spolek umělců, který zvláště od devadesátých let znamenal pro výtvarníky v besedě velkou konkurenci a to ač vlastně navazoval na osobnost, kterou tolik jako *svoji* Umělecká beseda prezentovala. Konkurence ještě narostla, když roku 1898 byla založena *Jednota umělců výtvarných*, dokonce jako určitá alternativa právě proti výtvarnému odboru Umělecké besedy. Část umělců se cítila hudebníky a literáty ve všeuměleckém spolku utlačovaná a uskutečnila tak něco na způsob dobově populární secese.³³⁸ Pro odbor to neznamenalou konečnou, nicméně se z jeho řad na čas vytratila velká jména. A až do předválečného období by je badatel v jejím středu pohledal. Výtvarný odbor uspořádal v této době jen několik vánočních prodejních výstav a v devadesátých letech vrhnul svoji pozornost do regionálních měst, když např. rok 1892 vystavoval v Boskovicích, Vsetíně a Hodoníně, o dva roky později v Plzni nebo roku 1901 v Rychnově nad Kněžnou, Jičíně či Kutné Hoře. Obecně tak zájem o členství v něm až do počátku 20. století stoupal. Využíval tentokrát svůj dlouho budovaný akční rádius celého území s českým obyvatelstvem, jen poněkud nedosahoval výsledků v jeho centru. Tam byly ale úspěchy pro hodnocení celkového výkonu nejdůležitější. V Praze tak větší úspěch přinesla jen posmrtná výstava děl dlouholetého činovníka, který zůstal besedě věrný až do smrti, Bohuslava Schnircha roku 1902 a poté o deset let později výstava *253 obrazů Mistra Mikoláše Alše*.

Ta ovšem již předznamenává nové období a směr, kdy si uvolněného místa v odboru všimla nastupující generace v čele s Václavem Rabasem či Vlastimilem Radou, a která se prosadila za první republiky. Do nového státu také vstoupil spolek v úplně odlišné pozici. Dostal státní dotace, záštitu prezidenta republiky a

³³⁷ VLNAS Vít, *Obrazárna v Čechách 1796-1918*, s. 91.

³³⁸ MATYS Rudolf, *V umění volnost*, s. 124.

podářilo se mu během dvacátých let postavit si i vlastní sídlo. Hlavně jeho absence a neustálé střídání prostorů, spolek také dlouhodobě oslabovalo a značně také v jeho vývoji ukazovalo na zpoždění oproti mnoha podobným uměleckým sdružením jiných středoevropských měst.

Výtvarný odbor Umělecké besedy prošel v době jeho fungování za monarchie pozoruhodným vývojem, který zrcadlí také dynamiku české občanské společnostidlouhého století. Především dobře vystihuje proces emancipace národní společnosti, kterou na svých bedrech nesla hlavně měšťanská střední vrstva. Ona produkovala občanské spolky, kde se společnost učila pracovat s různými sférami života a postupně je také zprofesionalizovala tak, aby se jejich dopady rozšířily na společnost jako celek. Jakmile však vybudovala svoji reprezentaci i své sféry zájmu institucionalizovala, spolková činnost ve svém politickém významu upadala. Z hybatele se stala běžnou součástí společenské reality. Tak podobně spolek snažící se emancipovat prvek vysoké kultury do národního hnutí byl rozhodujícím činitelem, dokud jej nesli příslušníci emancipace, kteří o dalším směřování rozhodovali. Jak se přeneslo vybudované národní pole do formální roviny institucionalizované správy a organizací, ztratila i tato všeumělecká národní asociace závislá na dobrovolném zájmu svůj specificky centrální normotvorný význam. Nicméně v českém prostředí, jak vidíme, již byla natolik zakořeněna, že mohla i nadále několik let navzdory své *plebejizaci* dobře fungovat.

Snažili jsme se tak nastínit, jak do tvorby české národní občanské společnosti zasahovalo výtvarné umění. A závěrem v porovnání se situací v celém spolku musíme konstatovat, že v prvním dvacetiletí existence Umělecké besedy byl v ní výtvarný prvek velice žádaný. Nejspíš by bez besedních výtvarníků přišlo národní hnutí o svoji národní tvář, jak ji vnímáme dnes. Postupně jsme odkryli, že Umělecká beseda pro národní hnutí v Shakespearově slavnosti objevila umělecké pole, přičemž jej spousta hlavně pražských (ovšem nejenom) profesionálních i amatérských výtvarníků či lidí práci s vizuální kulturou blízkých přijalo za své a také podpořilo. Ze středu výtvarného odboru pak byli na piedestal českého umění postaveni hned tři výtvarníci. To bylo asi nejvíce viditelné. Ovšem dlouhodobých

výsledků měl odbor mnohem více – byly to první národní ideou prodchnuté výstavy a nikoli malým úspěchem byla i snaha rozvíjející národní umělecké zakázky. Jen těžko by byl spolek bez svého výtvarného odboru postavil pomník *národnímu pěvci* Hálkovi. Nicméně pomohl však také v několika památkářských projektech zakořenit domácí restaurátorské škole a otázkou je, jak by vypadala i tradičně silná česká památkářská tradice.

3. Městské elity pro dobro svého etnika a regionu – Mährischer Kunstverein z Brna

První pokusy o umělecké spolčování v městě Brně

Brno se jako město k novému přístupu péče o výtvarné umění prostřednictvím spolku a městské správy propracovávalo ze sledovaných obcí nejpomaleji. Mělo to samozřejmě své objektivní příčiny, které nacházíme jednak v jeho demografických proporcích a zároveň i nikoli jasné pozici tradičního zemského centra, v níž do 19. století město vstupovalo. O tu se totiž hlavně ve sféře duchovního a vzdělaneckého života zčásti dělilo s Olomoucí, která mu dlouho konkurovala jako sídlo arcibiskupa (od 1777) a také univerzity. Brno se vypracovávalo v určujícího moravského hegemona pomalu s pomocí rostoucímu významu průmyslu ve městě, jenž z něj dělal spádovou oblast pro tovární i jiné pracovní síly. Stávalo se však čím dál tím více atraktivním i pro investory, kteří mohli umělecký diskurs podpořit, a iniciovat tak nový veřejný prostor, kterým by dobývali své místo v rámci místní měšťanské společnosti.

Hospodářský růst města přinesl hlavně textilní průmysl, díky kterému se také Brno od poloviny 19. století říkalo *rakouský Manchester*. Vedle tohoto aspektu hrál v rozvoji svou velice důležitou roli i fakt, že na rozdíl od Olomouce, bylo město velice výhodnou dopravní křižovatkou, kterou od konce 18. století neminul žádný zemský dostavník jedoucí z Vídně směrem do Čech nebo Polska. Po brzkém zavedení železnice v rámci monarchie (1839) se navíc stala přeprava z a do hlavního města téměř výletní záležitostí.³³⁹ Pro Vídeň mohlo Brno plnit roli jakéhosi předměstí, odbytiště i skladiště zboží s levnější pracovní silou, což ovšem nemuselo být vnímáno pouze negativně. Město totiž mělo slušné zásobování, bylo

³³⁹ Po roce 1750 byla zavedena pravidelná dostavníková trasa z Vídně do Brna a do Prahy. Nahradila dosavadní cestu z Vídně do Prahy přes Jihlavu. Později bylo Brno prvním velkým městem v českých zemích, které dostalo z Vídně vlakovou trasu. Zatímco dostavníky trasu zvládly až za 14 hodin, vlak jel k dlouho trvala cesta z Brna do Vídně něco přes tři hodiny, viz např. ČTVRTNÍK Pavel – GALUŠKA Jan – TOŠNEROVÁ Patricia, *Poštovníctví v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Liberec 2008, s. 80 nebo HLAVAČKA Milan, *Cestování v éře dostavníku*, Praha 1996, s. 79.

klidnější než metropole na Dunaji a mohlo být bráno i jako významný politický činitel, kterého je nutno sledovat a podporovat. Některé veřejně činné osobnosti také skrze politické angažmá v Brně mohli rozvíjet svoji státní kariéru.³⁴⁰ Zvláště v době druhé poloviny 19. století, kdy se i na Moravě začalo prosazovat české národní hnutí, zůstávalo jedním ze tří velkoměst v monarchii – vedle hlavního města a Štýrského Hradce – s německou městskou správou.³⁴¹

Přes svoji průmyslovou dynamiku nicméně patřilo až do konce 19. století spíše k menším centrům, a to i přesto, že se zde počet obyvatel mezi léty 1840 až 1900 více jak zdvojnásobil. Roku 1840 zde žili 39 243 obyvatel, na přelomu století pak již překročilo magickou hodnotu 100 000 obyvatel.³⁴² A ač tu již v první polovině 19. století nacházíme množství významných rodin nových bohatých měšťanů, které bychom mohli zahrnout do kategorie *Bildung und Besitz*, město nebylo po kulturní stránce zcela připraveno pro vytvoření uměleckého spolku – *kunstvereinu*, jenž by podpořil rozvoj nového přístupu k výtvarnému umění. Zdá se však, že místní byli se spolkovým hnutím dobře obeznámeni a opravdu měli zájem – po vzoru německých měst – vlastní umělecký spolek vytvořit.

První pokus o jeho zformování totiž pochází již z roku 1829, tedy z doby ještě předcházející vzniku pražské *Krasoumné jednoty* a fakticky i všem dalším podobným sdružením v monarchii, neboť i první vídeňský spolek *kunstverein* se váže až k roku 1832.³⁴³ Tehdejší v Brně se vytvořivší spolek nesl název *Mährisch-schlesischer Kunstverein* a spadá dokonce do doby, kdy byly zakládány teprve první

³⁴⁰ V tomto smyslu mluví Lothar Höbelt a zmiňuje brněnské starosty Alfreda Skene, resp. Karla Giskru, . HÖBELT Lothar, *Brünn in der deutschen Politik Altösterreichs*, in: FASORA Lukáš – HANUŠ Jiří – MALÍŘ Jiří (ed.), *Brno Vídni, Vídeň Brnu. Zemské metropole a centrum říše v 19. století. Brünn – Wien, Wien – Brünn. Landesmetropolen und Zentrum des Reiches im 19. Jahrhundert*, Brno 2008, s. 15 – 28, s. 18 a 20.

³⁴¹ Jako velkoměsta 19. století definujeme obce nad sto tisíc obyvatel. Faktu, že v monarchii bylo měst s německou většinou opravdu velice málo si povšiml Lothar Höbelt. Viz HÖBELT Lothar, *Brünn in der deutschen Politik Altösterreichs*, s. 15.

³⁴² V Brně žilo podle sčítání lidu k roku 1900 celkem 109 361 obyvatel. Srovnání viz. DŘÍMAL Jaroslav – PEŠL Václav, *Dějiny města Brna/2*, Brno 1973, s. 22, resp. FASORA Lukáš, *Svobodný občan ve svobodné obci?*, s. 26.

³⁴³ První vídeňský *kunstverein* se nazýval *Verein zur Beförderung der Kunst*. V roce 1871 byl přejmenován na *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* a nejspíše se mu obecně říkalo *alter Kunstverein*, jak dokládá státní příručka z roku 1891. Viz. *Handbuch der Kunstpflege in Österreich*, K. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht (Hrgs.), Wien 1891.

německé Kunstvereiny jako v Düsseldorfu nebo ve Vratislavi. Zřejmě právě vratislavský umělecký spolek (*Breslauer Kunstverein*) zde sloužil jako blízký vzor, neboť byl založen v roce 1828 a spolek z Brna, který již ve svém názvu obsahoval cílený dopad činnosti, tak zřejmě praktiky i moderně užívaný název převzal od něj.³⁴⁴

Činnost prvního brněnského uměleckého spolku však nepředstavovala plnohodnotnou aktivitu, jakou bychom očekávali od typického kunstvereinu. *Mährisch-schlesischer Kunstverein* měl spíše rozvíjet kulturní aktivity muzea, které bylo v Brně založeno jako Františkovo muzeum (*Franzensmuseum*), podobně jako vznikala zemská muzea monarchie doby první poloviny 19. století, roku 1817. *Mährisch-schlesischer Kunstverein* měl především doplňovat sbírku výtvarného umění této instituce. V jeho čele stanul kancléř Moravsko-slezské společnosti na podporu zemědělství, geografie a vlastivědy (*Mährisch-schlesische Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde*) František Hugo Salm-Reifferscheidt. Společnosti, která také řídila a spravovala Františkovo muzeum. Hlavním smyslem prvního brněnského *Kunstvereinu* tehdy nebylo sbírat soudobé umění, fungoval pouze jako určitý zemský muzejní doplněk, jenž se hlásil k dobové progresi spíše názvem než samotnou činností. Spolek sice existoval dvanáct let, nicméně za tu dobu uspořádal pouhé dvě výstavy, jež byly poskládány z děl zapůjčených místními sběrateli.³⁴⁵ Víceméně byl základnou k nákupům do Obrazárny Františkova muzea a s takto omezenou, vlastně pasivní činností, nemohl dlouho obstát. Pod stálou tíhou nedostatku členů a financí také roku 1841 zanikl.³⁴⁶

Brněnské milieu tedy patrně i kvůli slabosti nové vrstvy muselo na svůj vlastní plnohodnotný umělecký spolek čekat až do druhé poloviny 19. století, kdy již místní spolčování zahrnovalo celou škálu jiných kulturních aktivit, a to dokonce i v dichotomickém národnostním rozdělení na spolky české a německé. Tu od

³⁴⁴ JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918, dějiny a výstavní činnost spolku*. Disertační práce vypracovaná na Masarykově univerzitě v Brně, Filosofická fakulta. Seminář dějin umění. 2001, s. 16.

³⁴⁵ Idem, s. 17.

³⁴⁶ Idem.

šedesátých let představovaly např. hudební spolky, kde vedle německého pěveckého spolku *Männerengesangverein* existovala ke stejnému účelu zaměřená česká *Beseda brněnská*.³⁴⁷ Snahu o umělecký spolek pravděpodobně značně podkopávala náročnost celého podniku. Zatímco k vytvoření a provozu hudebních nebo literárních spolků nebylo nutné shromažďovat velké jmění, bylo v případě výtvarného umění nutné provoz lépe finančně zabezpečit. Paradoxně tu navíc příliš k rozkvětu výtvarné múzy nepřispívala ani blízkost hlavního města Vídně, kam z Brna odcházela většina talentovaných umělců, neboť zde měli mnohem lepší příležitost se umělecky rozvíjet a stejně tak se i prakticky uplatnit. Podobně se spíše negativně projevovala blízkost Vídně i v otázce pořádání výstav a rozvoje uměleckého trhu. Z této konkurence se Brno dlouho nemohlo vymanit (zvláště, když to bylo za aukcí či návštěvou výstavy vlakem jen pár hodin), veškerá snaha o povznesení a zakotvení umění v regionálním centru narážela na poznámky o provinčnosti a pouhém odlesku krásy, která se nacházela v hlavním městě. Proto také první trvalejší výstavní aktivity zprostředkoval Brnu spolek z Vídně – *Österreichischer Kunstverein*.

Během první poloviny 19. století proběhlo v Brně, jak jsme ukázaly výše, několik výstav výtvarných uměleckých prací, byly ovšem brány spíš jako součást činnosti zmiňovaného Františkova muzea a navazovaly tak volně na aktivity prvního *Kunstvereinu* z let 1829-41. V mnohém však umělecký život v Brně vzrůstal od padesátých let 19. století, kdy ve městě započaly konat výstavy tzv. *Filiale des österreichischen Kunst-Vereins in Wien*. Tedy rakouského *Österreichischer Kunstverein*, který byl založen s velkými ambicemi ve Vídni roku 1850, a který měl zpočátku snahu distribuovat umění i do oblastí, kde podobný spolek chyběl, a tudíž se mu volné pole působnosti přímo nabízelo. Zčásti tím lze vysvětlit i skutečnost, na kterou upozorňuje Robert Janás ve své práci o *Mährischer Kunstverein*, že byl spolek v pozdější literatuře pokládán za filiálku rakouského uměleckého spolku. Fakt, že se brněnské výstavy v padesátých letech konaly pod záštitou *Österreichischer Kunstvereinu* však odkazuje na jinou skutečnost také zmíněnou

³⁴⁷ Beseda Brněnská vznikla jako tzv. utrakvistický spolek roku 1860, ovšem již o rok později se od ní oddělil *Brünner Männerengesangverein* a oba spolky poté fungovaly paralelně až do období druhé světové války, viz. BAJGAROVÁ Jitka, *Hudební spolky v Brně*, s. 13.

v Janásově práci; a to, že moravská metropole byla z pohledu Vídně opravdu chápána jako nepřilíš významné provinční město, nejméně v oblasti výtvarného umění a jeho prezentace.³⁴⁸ Výstavy filiálky Österreichischer Kunstvereinu přitom probíhaly od roku 1851 poměrně často. Konaly se vždy jedna na jaře a jedna na podzim, někdy i v době vánočních svátků. Představování na nich byli především umělci z Vídně a Mnichova, jen občas i z dalších měst. Místní umělci nebyli téměř zastoupeni. Co se týče míst výstav, první se konala v únoru 1851 v sále slezského slepeckého institutu (*Saal schlesisches Blinden-Institut*), následující často v prvním patře tzv. *Christiansen Hausu* na hlavním náměstí, později především v sále *Reduty*, nejstaršího brněnského divadla, kde také vystavní činnost v šedesátých letech převzal místní *Kunst-Gewerbe Verein*.³⁴⁹ Všechny akce byly prodejní a lze soudit, dle cen uváděných v různých měnách, že výstavy připravoval *Österreichischer Kunstverein* jako putovní pro vícero míst. Bezpochyby Österreichischer Kunstverein svou aktivitu ve městě vyvíjel až do roku 1859. O jejich konání v pozdějších letech chybí informace.³⁵⁰

Do jaké míry byly pro Brno přínosné, je obtížné zhodnotit. Co se týče podílu účasti místních umělců, byl ovšem nevalný. Pouze v roce 1854 nacházíme v katalogu výstavy údaj o tom, že část vystavených děl se nachází ve vlastnictví *Ernsta Rektoržika*, c.k. účetního rady v Brně, a až v roce 1858 se mezi vystavujícími umělci objevuje jméno Josepha Břenka, sochaře z Brna, který prodával sochu *Mladá Bachantka*. Zajímavé je, že během výstav byl prodáván i tzv. *Nietenblätter* a v letech 1853 a 1857 dokonce zakupovány obrazy do slosování. Mluvíme-li tedy o brněnských předchůdcích *Mährischer Kunstvereinu*, je otázkou, zda za něj nemůžeme označit i ono filiální místo *Österreichischer Kunstvereinu*. Praxi slosování a darů zúčastněným dal evidentně ve městě zapustit vídeňský umělecký spolek.

Činnost Österreichischer Kunstvereinu v Brně dokládá i jeden další zajímavý fakt, že v regionálních centrech rakouské monarchie nedošla snaha zakládat spolek,

³⁴⁸ JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, s. 6.

³⁴⁹ Knihovna Moravské galerie v Brně, fond *Brno-Kunstverein* (1851-1910), č. 1605/1-21.

³⁵⁰ Poslední výstava byla otevřena 14. dubna 1859 a bylo na ní vystaveno 85 uměleckých děl, viz. Knihovna Moravské galerie v Brně, fond *Brno-Kunstverein* (1851-1910), č. 1605/21.

který by ve svém názvu odkazoval na konkrétní městský prostor. Podobně všechny organizace v Brně, už od třicátých let, dostávaly vždy topografické názvy širšího prostoru, z něhož se také očekávala podpora. V tomto případě šlo o spolky s adjektivy „moravský“ (*mährischer*) či „moravsko-slezský“ (*Mährisch-schlesischer*). Spolky, které své jméno spojovaly s městem svého působení, byly obecně spíše výsadou Německa. Neboť vedle *Mährischer Kunstverein*, existoval podobně i *Steiermärkischer Kunstverein* či *Kunstverein für Tirol und Voralberg*. To v Německu si spojovaly kunstvereiny jméno se svou obcí často i v případech mnohem menších oblastí, ač i zde samozřejmě nacházíme ryze několik regionálních pojmenování.³⁵¹ Úsilí vytvořit vlastní brněnský kunstverein, muselo tedy být spojováno se širším než pouze městským zázemím. I když i zde se v druhé polovině 19. století situace mění. V dalších brněnských pokusech sedmdesátých let se již upustilo od označení moravsko-slezský, a nadále se pracovalo pouze s adjektivem moravský.

Přikloníme-li se k teorii, že pro Kunstverein bylo nezbytně nutné i vhodné zámožné členstvo, i zde zčásti v Brně narážíme. Jak píše Lukáš Fasora, *Brno 19. století bylo město osob hlavně v produktivním věku*. Po celou sledovanou dobu rozhodně nešlo o město rentiérů, lidé sem přicházeli z menších vzdáleností za výdělkem, ovšem podzim života se snažili trávit jinde, ať už nuceně (dělníci) nebo z vlastní volby (měšťanstvo).³⁵² I tento fakt, že zde nebylo tak vysoké procento s městem srostlého obyvatelstva, může vysvětlovat, proč se jako kulturní centrum se všemi atributy občanské národní kultury, začalo Brno probouzet až ve zpoždění v kontrastu s dalšími regionálními metropolemi. Jak navíc Fasora předestírá, dlouho si zde zásadní postavení zachovávala spíše vrstva staroměšťanů, kteří měli přeci jenom k liberální a občanské kultuře, kterou spolky představovaly, poněkud vlažnější vztah. Liberálnější vrstvy se zde plně prosadily, a to i do nejvyšších pater politiky v šedesátých až sedmdesátých letech,³⁵³ do nichž další a nakonec i úspěšné pokusy o plnohodnotný kunstverein v Brně spadají.

³⁵¹ Jen tak namátkou *Schleswig-Holsteiner Kunstverein* se ustavil v Kielu, *Badischer Kunstverein* měl sídlo v Karlsruhe, stejně tak fungoval *Sächsischer Kunstverein* v Drážďanech nebo *Preussischer Kunstverein* v Berlíně. Nicméně obvyklejší spíše byly názvy podle města – *Leipziger Kunstverein*, *Barmer Kunstverein*, *Hamburger Kunstverein*, *Der Kunstverein in Bremen* apod.

³⁵² FASORA Lukáš, *Svobodný občan ve svobodné obci? Občanské elity a obecní samospráva města Brna 1851- 1914*, Brno 2007, s. 27.

³⁵³ Idem, s. 228.

Konečně svou roli nesporně sehrála i dlouhodobější absence vyšších odborných škol v Brně, neboť roli centra vzdělání dlouho suplovala výše zmiňovaná Olomouc. Brno se jí v tomto směru vyrovnávalo a základnou pro zemské vysoké školství se stalo až ve druhé polovině 19. století. Postupně se proměňovalo v centrum indiferentní, posléze německé a české technické vysokoškolské inteligence, která navazovala na středoškolský systém gymnázií. Nicméně až do konce trvání monarchie nedostalo Brno (a ani Morava) svoji vlastní univerzitu. Skutečnost, že jediné vysokoškolské profesury v oborech vizuální kultury byly na místní technice, také provoz značně limitovalo,³⁵⁴ ač například v mnoha německých městech absence vysokých škol či akademií naopak veřejný umělecký diskurs podněcovala. Domníváme se však, že v Brně, kde chyběla jakákoliv relevantní regionální konkurence, o takový případ nešlo.

Měšťanstvo a možnosti vlastní umělecké scény v Brně do konce sedmdesátých let 19. století

Podobně jako v celé monarchii, i v Brně, se mohl veřejný život plně rozvinout až po určitém dosažení ústavních změn, především po roce 1862, kdy vznikly funkční samosprávné orgány na zemské, okresní a zejména obecní úrovni a začala se prosazovat představa o svobodném státě složeném ze svobodných obcí.³⁵⁵ Na něj v mnohém navazovala i představa spolkové sítě, která by politické dění nejen doplňovala, ale vedla by tak k ovládnutí všech sfér veřejného života. Takový pohyb nastal v šedesátých letech i v Brně. Avšak v česko-německé dichotomii zde vznikalo více spolků německých. Jestliže se v české literatuře často tvrdí, že spolkové hnutí v monarchii suplovalo národní politickou rezistenci vůči Vídni, rozvíjely i spolky, které zastupovaly i jiné národy a skupiny, které spíše centrální politickou aktivitu podporovaly. Vláda nad správou obce v Brně zůstávala v rukou německého *Bürgertum*, kterému se Češi vyrovnávali jen velice pomalu, když do městského

³⁵⁴ Na německé technice se jednalo o Aloise Prastorfera či Johana Georga Schöna, po roce 1899 se stal profesorem na české technice Hanuš Schweiger, následoval jej PERNES Jiří, *Škola pro Moravu*, s. 31.

³⁵⁵ FASORA Lukáš, *Představitel obecní samosprávy. Příklad Rudolfa Rohrera*, in: FASORA Lukáš – HANUŠ Jiří – MALÍŘ Jiří, *Člověk na Moravě 19. století*, druhé vydání, Brno 2008, s. 124-139, s. 124.

veřejného prostoru začali pronikat až od počátku sedmdesátých let. Teprve tehdy si vytvořili vlastní spolkovou základnu, *Besední dům*.³⁵⁶ Ten fungoval českým spolkům a formování národního života obecně, podobně jako *Deutsches Casino* v Praze v ulici Na Příkopěch pražským Němcům.³⁵⁷ Do doby vzniku Besedního domu spadá také další pokus o založení brněnského uměleckého spolku, o němž budeme psát níže.

I s ohledem na Besední dům se do architektonické podoby města počala promítat i veřejná rovina. K jeho urbanistické proměně po vzoru Vídně začalo docházet po otevření železnici v roce 1839 a bourání hradeb, zatímco do té doby se město spíše vzpamatovalo z následků napoleonských válek. Od konce třicátých let začaly ve městě růst továrny a zároveň se také přistoupilo k realizaci několika projektů vídeňského architekta Ludwiga von Förstera. S nimi se spojuje i nástup nových buržoazních vrstev do Brna. V šedesátých letech poté přichází slavný projekt na Okružní třídu, na které vznikaly i nové stavby. Jednou z prvních byl evangelický chrám *Christuskirche* čili Červený kostel (1862-68). Zmiňujeme jej především proto, že jistým způsobem symbolizuje novou buržoazní městskou vrstvu. Ta přicházela do Brna za účelem obchodu hlavně z oblastí Německa a přinášela na Moravu podnikatelskou zkušenost, parafrázovaně slovy Maxe Webera *duch kapitalismu*, o jehož základech v protestantské víře slavný německý sociolog hovořil.³⁵⁸ V obci šlo totiž o vůbec první evangelický kostel, který byl postaven po rekatolizaci země v 17. století.³⁵⁹ Proměnu přinesla pak zvláště sedmdesátá léta, ve kterých vzniklo další množství staveb, jež dodaly Brnu architektonický lesk novorenesančního historismu. Okružní třídu v té době ozdobily dvě proti sobě

³⁵⁶ Původní funkce Besedního domu byla poskytovat stálé prostory českým spolkům, jako i divadelní jeviště i místnosti pro kavárnu a restauraci. Akciová společnost Besedního domu vznikla v roce 1869, započato se stavbou bylo roku 1871, hrubá stavba pak byla pronajata o rok později Čtenářskému spolku, Matici moravské aj., zcela dokončen otevřením hlavního sálu byl roku 1873, viz. DVOŘÁKOVÁ K., *K stavební činnosti druhé poloviny 19. století v Brně*, in: *Brno v minulosti a dnes. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě Brna*, Brno 1959, s. 159-168, cit. s. 162., nověji MALÍŘ Jiří, *Společnost v Brně mezi Besedním a Německým domem*, in: ŠTĚDROŇ Miloš – FRIMLOVÁ Lea – GEIST Zdeněk, *Besední dům. Architektura, společnost, kultura*, Brno 1995, s. 15-45.

³⁵⁷ KAVKA Tomáš, *Německé Casino v čase vlády německých liberálů*, in: *Historica Pragensia 2/ 2005*, 2008, s. 99-119.

³⁵⁸ WEBER Max, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, München 2004.

³⁵⁹ PELČÁK Petr, *Vídeňská architektura v Brně 19. století*, in: FASORA Lukáš – HANUŠ Jiří – MALÍŘ Jiří (ed.), *Brno Vídní, Vídeň Brnu. Zemské metropole a centrum říše v 19. století. Brünn – Wien, Wien – Brünn. Landesmetropolen und Zentrum des Reiches im 19. Jahrhundert*, Brno 2008, s. 267-274.

stojící budovy – zmiňovaný *Besední dům* a palác *Aloise svobodného pána Pražáka*, obě od Theofila von Hansen, mj. architekta vídeňského parlamentu, akademie a burzy.³⁶⁰ Když vyrostlo v letech 1881-82 na okružní třídě Zemské divadlo a počalo se s realizací hned několika vilových ulic pro místní, bohaté měšťanstvo, stala se palčivou i otázka důstojné kulturní instituce, která by reprezentovala výtvarné umění.

Možná i s prosazováním se veřejné občanské reprezentace v Brně se od šedesátých let dosavadní aktivity filiálky Österreichischer Kunstvereinu z Brna vytratily. Určitou roli v tom jistě sehrály také ony emancipační ústavní změny, které dodaly na aktivitě místní obci a občanům, a které jsou nejvíce spojeny s fenoménem spolkového života. Již roku 1861 byl založen v rámci spolkové vlny v Brně Moravský živnostenský spolek (*Mährischer Gewerbe Verein in Brünn*). Navazoval na množství podobných spolků, vznikajících v tomto čase ve městech s rozvinutým řemeslným průmyslem, který chtěl zastupovat a na jehož význam a prezentaci měl upozornit. Jak nalezneme v jeho stanovách, měl účel *anregend und belehrend auf den Gewerbe- und Künstlerstand Mährens einzuwirken und dadurch zur Beförderung und Vervollkomnung der Gewerbe und der Künste in diesem Kronlande beizutragen*.³⁶¹ Cílem byla tedy vedle podpory zájmů starých a nových řemesel a řemeslníků i snaha jednoznačně prosadit obory jako *umělecká řemesla* – nový druh umění – rozšíření oboru estetiky, jak upozorňuje Jan Mukařovský. V této souvislosti dodává, že prezentace řemesel jako estetického umu je přímo spojena *s nástupem socialistických myšlenek, resp. nesocialistické myšlenky, že estetická kultura v něm obsažená má sloužit jako společenský tmel*.³⁶² Na výstavách spolku, jež výtvarníky řemeslnické (a průmyslové) výroby představovaly, byla v Brně prezentována i výtvarná umělecká díla.³⁶³ Spolek byl pak roku 1873 iniciátorem vzniku Moravského průmyslového muzea, po Liberci druhého v českých zemích.³⁶⁴ Roku 1883 byla pro jeho potřeby v Brně postavena i muzejní budova. Město tak

³⁶⁰ Idem, s. 270.

³⁶¹ Moravský zemský archiv Brno, Fond *Moravský živnostenský spolek*, Satzungen Mährischer Gewerbe-Verein in Brünn, 1888.

³⁶² MUKAŘOVSKÝ Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota*, s.40.

³⁶³ Knihovna Moravské galerie v Brně, fond *Brno-Kunstverein (1851-1910)*, Katalog der kunstgewerblichen Ausstellung in Brünn 1869, č.1606/1

³⁶⁴ První vzniklo nedlouho před brněnským, stejného roku v Liberci jako Kunstgewerbliche Museum in Reichenberg.

dostalo první objekt, ve kterém bylo prezentováno *pouze* umění v podobě v průmyslu a řemeslnictví užitých výrobků. Pro představitele města se tak zvláštní budova pro prezentaci děl z různých oborů tradičního *výtvarného umění*, někdy těžko odlišitelných od užitého, stávala jasnou prioritou.

Ovšem vytvořit pro něj prostor se snažila hlavně místní honorace již dříve. Lukáš Fasora ve své práci o lidech moravské obecné samosprávy 19. století píše, že v prvních letech pro ně bylo velice problematické obsáhnout veškeré své povinnosti. Především z důvodu udržování veřejného vlivu se nechtěli vzdát míst v radách, spolicích, a tudíž kvůli stálým povinnostem zanedbávali samotné výkonné obecní funkce. Fakt dokládá na starostovi brněnské obce Rudolfovi Ottovi, který se během svého působení nevzdal žádné ze svých funkcí a držel si veškeré své pozice s ohledem na vlastní prestiž.³⁶⁵ Samotnou funkci starosty tím ne zcela dobře zvládal. A podobně se nejspíš nemohl dostatečně angažovat v nové věci, při druhém pokusu z roku 1872 – při zakládání tentokrát již pouze *Mährischer Kunstverein*u tehdejší starosta města, jinak právník a významný moravský historik *Christian d'Elvert*. Jako u představitele spíše vzdělanostního měšťanstva u něj lze chápat snahu o povznesení výtvarného umění ve městě, která kontrastuje s další současnou veřejnou aktivitou, zakládáním Moravského průmyslového muzea.

K založení spolku se roku 1871 sešla skupina brněnských měšťanů, která 13. února zvolila přípravný výbor. Vedle již sedmdesátiletého starosty d'Elverta v něm zasedalo dalších pět mužů – mezi nimi budoucí starosta města, právník Gustav Winterholler, farář Ferdinand Schur nebo Alfred Regner von Bleyleben. Při dalším zasedání 6. března byli přítomni i další významné osobnosti obecního života jakými byli majitel největší moravské tiskárny Rudolf Maria Rohrer, předseda moravské národní strany Alois Pražák nebo malíř Josef Roller.³⁶⁶ Vesměs lidé z brněnské elity německého *Bürgertum*. Zajímavé, ovšem nikoli překvapivé je, že podobně jako v roce 1829 při zakládání *Mährisch-schlesischer Kunstverein*u, bylo skrze d'Elverta, předsedy historickostatistické sekce Hospodářské společnosti,

³⁶⁵ FASORA Lukáš, *Představitel obecní samosprávy. Případ Rudolfa Rohrera*, in: FASORA Lukáš – HANUŠ Jiří – MALÍŘ Jiří, *Člověk na Moravě v 19. století*, Brno 2008, s. 124-139, cit. s. 134.

³⁶⁶ JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, s. 22-26.

spojeno s Františkovým muzeem, neboť ta od založení muzeem provozovala.³⁶⁷ Zaujme asi více Pražákovo jméno, neboť v jeho případě se jednalo o zástupce české části moravské společnosti a je tak svědectvím, že v sedmdesátých letech ještě na Moravě nedocházelo k tak zásadnímu štěpení života na český a německý, a že se spíš jednalo opravdu o projekt povznesení moravského zemského umění, jak se také hovoří v prvních stanovách.

Co se týče prvních stanov spolku z roku 1872, udivují v obsahu svými velkými ambicemi. Spojuje se v nich snad vše, co umění na Moravě postrádalo. Jako hlavní účel zaznívá podpora výtvarného umění a pěstování uměleckého vkusu na Moravě. Účelu má být dosaženo především v pořádání pravidelných výstav v Brně a jiných místech Moravy, nákupem uměleckých děl, jejich losováním mezi členy spolku, jako i zprostředkování prodeje veřejnosti. Dále má být dosaženo vytvoření vlastní galerie, mají být rozšiřovány reprodukce uměleckých děl, podporováno vytváření děl nových a mapování již existujících. Stejně tak měly být pořádány veřejné přednášky, shromažďovány umělecko-historické spisy a podporována snaha o vydávání zcela nových.³⁶⁸ Tedy stanovy zrcadlily skutečnost, že Brnu chybí vlastní umělecké zázemí, které v této době měla již velká část regionů habsburské monarchie, a při jejichž existenci se vůbec mohla země i město nazývat uměleckým centrem – *výtvarná akademie, působení alespoň jednoho uměleckého spolku a pořádání každoročních výstav výtvarného umění*.³⁶⁹ Podmínky, v nichž mohl ve městě fungovat výtvarný umělec a zároveň být reprodukován veškerý diskurs. Jak jsme viděli, dosud toto pole pro Moravu suplovala Vídeň.

Přestože měl Mährischer Kunstverein v roce 1872 dokonce schváleny stanovy, nepodařilo se jej uvést v život ani tentokrát. Vedle časového vytížení d'Elverta lze důvody hledat právě v souběžných pracích s vytvářením průmyslového muzea. To dostalo ve své době přednost, když se podařilo do čela kuratoria jmenovat c. k. moravského místodržitele a získat pro instituci zemské subvence. Situace v tomto

³⁶⁷ Hospodářskou společností nazýváme výše zmíněnou *Mährisch-schlesische Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde*.

³⁶⁸ JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, s. 24.

³⁶⁹ JANÁS Robert, *Brněnské malířství od Říjnového diplomu do založení spolku Mährischer Kunstverein (1860-1882)*, in: *Brno v minulosti a dnes 23*, 2010, s. 105-119, cit. s. 105.

smyslu byla u výtvarného spolku složitější. Sice d'Elvert věnoval k provozu 1500 zlatých, ovšem bylo to málo, aby organizace fungovala bez širší členské základny, která by spolek také pravidelně subvencovala.³⁷⁰ To se jevílo v čase počínající hospodářské, tzv. *gründerské* krize monarchie jako zásadní problém.

Dalším, snad ještě závažnějším problémem, byla výše zmiňovaná přetrvávající provinčnost Moravy. Ani v této době ještě nelze hovořit o specifické skupině moravských umělců, jak sami vidíme, stále iniciativu ke spolku nalézáme mezi laiky – podnikateli, reprezentací města, popř. vzdělanostní elitou. Situace se v tomto smyslu začala lepšit až v následujícím roce, kdy i díky novým architektonickým projektům byla povýšena brněnská technická škola na vysokou.³⁷¹ Přesto myšlenka spolku věnovaného konkrétně výtvarnému umění i s členstvem, které by bylo schopno představu realizovat, dostala odklad na dlouhých deset let.

Vznik a lidé spolku Mährischer Kunstverein

Úspěšného výsledku se městská a podle stanov celá moravská společnost konečně dočkala počátkem osmdesátých let, přesněji řečeno dne 16. dubna 1882, kdy se v sídle spolku *Mährischer Gewerbeverein*, na dnešním Moravském náměstí v Brně, uskutečnilo ustavující zasedání spolku *Mährischer Kunstverein*.³⁷² Spolku, na rozdíl od téměř deset let starého pokusu trvajících několik dnů, tentokrát vstupujícího v život na dlouhých 63 let. Akci, podobně jako před deseti lety, vedl Christian d'Elvert, avšak již penzionovaný. Nad hladkým průběhem bděl jeho nástupce v čele města a člen užšího výboru připravovaného spolku z roku 1872, Gustav Winterholler.³⁷³

³⁷⁰ JANÁS Rober, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, s.25.

³⁷¹ PERNES Jiří, *Škola pro Moravu. 100 let Vysokého učení technického v Brně*, Brno 1999, s. 12.

³⁷² *Mährischer Kunstverein*. Tagesbote aus Mähren und Schlesien, Jg. 32, Nr. 87, 17. 4. 1882.

³⁷³ Gustav Winterholler (1833-1894) byl zvolen starostou roku 1880 a zůstal jím až do své smrti. Více viz. ZAPLETAL Tomáš, *Pomník Gustava Winterhollera*, in: Brno v minulosti a dnes 23, 2010, s. 123-143.

Je zřejmé, jak bylo osvětleno výše, že Brno ke svému spolku logicky směřovalo, jelikož dobře doplňoval veškeré další umělecké žánry, které již všechny měly v Brně zastoupení. Existovala zde bohatá hudební kultura, rozbujelý byl také muzejní život, když tradiční Františkovo muzeum doplňovalo úspěšně se rozvíjející Moravské průmyslové muzeum. Brno mělo i několik divadel, důležité bylo především nové Zemské divadlo, jež bylo v době zakládání spolku těsně před otevřením.³⁷⁴ Starší spolkový život literární fungoval již dlouhodobě a bylo tedy logické, že pro založení spolku, který by se snažil podporovat výtvarný prvek na Moravě a zároveň byl jeho reprezentací, se vytvářelo vhodné společensko-kulturní prostředí.

Znovuzakládání spolku bylo tentokrát velice dobře předpřipraveno a alespoň do začátků měl Mährischer Kunstverein zajištěnu slušnou finanční podporu. Údajně bylo v předvečer zahájení činnosti pro podporu shromážděno 138 donátorů, pánů z nejlepších kruhů města Brna, v čele s Gustavem, rytířem Schöllnerem, jedním z nejúspěšnějších a nejbohatších podnikatelů na Moravě.³⁷⁵ Z této společnosti vzešlo komitě, jež ze svého středu zvolilo jako prezidenta spolku zasloužilého Christiana d'Elverta. Prezidenta doplňovali dva zástupci, zapisovatel, pokladník a osmičlenný výbor. Symbolicky nebylo zapomenuto ani na revizory účtů. Všechny funkce přitom byly obsazeny společensky respektovanými osobami. Navíc o přístupu a další podpoře spolku movitou honorací psaly brněnské noviny v průběhu celého jara i léta 1882, fakticky až do doby, kdy spolek uspořádal svoji první výstavu.

Co se týče struktury prvního výboru spolku, vystihovala širokou veřejnou podporu a demonstrovala tak již poměrně heterogenní brněnské prostředí německé občanské společnosti. Lze konstatovat, že ve výboru byli hierarchicky zastoupeni představitelé zemské elity – jak představitelé vzdělaného měšťanstva tak i hospodářské a aristokratické honorace. Podobně jako v případě německých měst, lze ze složení vypožorovat značné napojení rozhodujících členů spolku na

³⁷⁴ Heslo *Městské divadlo*, in: ZATLOUKAL Pavel, *Brněnská architektura 1815-1915. Průvodce*, Brno 2000, s. 83.

³⁷⁵ HIRSCH Moritz, *Eröffnung des Künstlerhauses*, Brünn 1911, s. 8.

městskou samosprávu. Co jej odlišuje, že vedle obecní lze vysledovat i blízkost ke správě zemské.

Spolku předsedal již několikrát zmiňovaný Christian d'Elvert. Ten byl v době zakládání kunstvereinu již bývalým brněnským starostou a doslouživším říšským poslancem, jakož i zástupcem jiných spolků a institucí. Jeho kariéra přitom v mnohém charakterizuje vzestup části německé veřejnosti na Moravě prostřednictvím svobodných povolání. D'Elvertova rodina totiž pocházela z Lotrinska, odkud uprchla před francouzskou revolucí přes Německo do Brna, kde se roku 1803 Christian narodil. Poté, co vystudoval ve Vídni práva, se mladý d'Elvert stal koncem třicátých let krajským úředníkem v Jihlavě, ve čtyřicátých letech pak krajským komisařem v Brně. Ve všeobecnou známost vstupoval však vedle své úřednické kariéry i jako literát, především svými spisy o zemské historii. Ve svém díle popsal dějiny Jihlavy a věnoval se i dalším tématům spjatým s moravskou historií především raného novověku. V revolučních letech 1848-49 byl zvolen poslancem moravského zemského, o rok později dokonce německého říšského sněmu. Od padesátých let pak byl v obecním výboru města Brna, aby se přes pozice městského a nejvyššího zemského finančního rady stal roku 1861 poprvé na čtyři roky starostou města. Jako zastánce liberální linie se do úřadu vrátil ještě roku 1870, tentokrát na šest let, přičemž v letech 1871 až 1881, tedy do svých 78 let, byl i poslancem říšské rady ve Vídni.³⁷⁶ Mezi jeho dvěma pokusy o založení uměleckého spolku tedy ležel posun v politické kariéře. Zatímco v prvním případě spolek zakládal jako politicky aktivní muž *na výsluní*, v druhém případě byl již úctyhodnou osobou respektu na zaslouženém odpočinku. Měl více času pobývat v Brně, a ač člen mnoha dalších spolků a výborů, přeci jenom také s možností vlastní dění uvnitř spolku více ovlivňovat. Otázkou však zůstává, do jaké míry mohl být aktivní v průběhu dalších let, když zůstal prezidentem spolku až do své smrti, v roce 1896, tedy do věku 93 let.

Podobně dlouhodobě se v nejvyšších funkcích spolku drželi i první dva viceprezidenti. V tomto případě reprezentanti tradičních elit přesahujících

³⁷⁶ Christian Ritter d'Elvert, k. k. Hofrath a. D.: *Gedenksblätter zu seinem 90. Geburtstage*, Brünn 1893, s. 200. Nově zpracováno in: FASORA Lukáš, *Svobodný občan ve svobodné obci*, s. 148.

brněnský městský horizont – hrabě Heinrich Belrupt Tissac jako představitel zemské aristokracie, resp. Gustav von Schöller ze známé německé velkopodnikatelské rodiny. První místopředseda Belrupt Tissac se narodil roku 1825 a pocházel také z původně německé rodiny. Ovšem jeho předci přišli do Rakouska již v 18. století a tak vazby s Německem udržoval jen v několika směrech, např. svým sňatkem s Natalií, hraběnkou z Cronbergu z rodu německé zemské šlechty, kterým ovšem stvrzoval také obvyklé šlechtické rodinné strategie. Belrupt se prosadil v moravské politice jako zemský přísedící, říšský poslanec a známý byl i svými zásluhami o moravské zemědělství. Během své kariéry zastával množství funkcí. Zajímavá je jeho zkušenost s rozdělováním stipendií na c.k. vojenském ústavu a za zmínku stojí i jeho účast v moravské zemské školní radě, radě Moravského průmyslového muzea, resp. Moravské zemské hypoteční banky. Významná jistě byla i jeho vyznamenání, z nichž vynikal Řád železné koruny III. stupně od císaře Františka Josefa I.³⁷⁷ Gustav Schöller narozený roku 1830 jako příslušník druhé generace jedné z nejvýznamnějších rodin Moravy byl podobně vlivnou osobností, která měla získat důvěru pro spolek u velkopodnikatelských kruhů. S oběma předchozími jej spojoval původ, neboť i jeho rodina přišla podnikat na Moravu z Německa, přesněji z porýnsko-vestfálského městečka Düren. Schöller převzal otcovy brněnské a vídeňské podnikatelské aktivity roku 1877 – vedl továrnu na sukna, spoluzakládal několik cukrovarů a v letech 1878-1900 byl i německým konzulem pro Moravu a Slezsko. Málo překvapí, že se stal čestným kurátorem evangelické obce v Brně. Podobně jako Belrupt Tissac i Schöller byl mnohokrát vyznamenán nejvyššími státními řády a vyznamenáními.³⁷⁸

Podíváme-li se na nejvyšší vedení, můžeme se domnívat, že bylo ve svých třech reprezentujících postavách bylo symbolické. Každá z nich zastupovala vrstvy, které měly zásadním způsobem především finanční zátěž spolku nést a vlastně i celou moravskou společnost reprezentovat – úspěšný příslušník svobodných povolání (nikoli náhodou právník), zemský aristokrat a velkopodnikatel. Když však přihlédneme k jejich funkcím a logickému vytížení, jakož i věku (nejmladšímu

³⁷⁷HELLER, Hermann, *Mährens Männer der Gegenwart : Biographisches Lexikon*, 1. Teil: *Gesetzgeber und Politiker*, Brünn 1912, s. 21-22.

³⁷⁸MYŠKA MILAN a kol., *Historická encyklopedie podnikatelů Čech, Moravy a Slezska do poloviny XX. století*, Ostrava 2003, s. 421-424. Resp. FASORA Lukáš, *Svobodný občan ve svobodné obci?*, s. 84-5.

Schöllerovi bylo roku 1882 padesát dva let) nabízí se otázka, do jaké míry byly tyto tři funkce opravdu výkonné. Zdá se, že byly spíš znakem prestiže, tzn., potvrzovaly významné postavení honoračního spolku v rámci moravské země a pomáhaly připoutávat k podniku další nové jedince. Na druhou stranu svým čelným místem v organizaci k sobě připoutávali pozornost jako osoby podporující umění – vysokou (a distingující) kulturu – a získávající si tak svojí pozicí ve spolku určitý kulturní kapitál.

Toto strategické spojení bylo nicméně pro spolek přínosem, jak ukazují získané osoby hned v prvním roce spolkové existence. Podařilo se totiž členstvím k moravskému Kunstvereinů připoutat řadu významných lidí, kteří měli svoji působnost a prestiž i mimo Brno. Vedle moravského místodržícího hraběte Schönborna, např. knížete Franze Josefa Auesperga, kněžnu Leopoldine Lobkowitz nebo brněnského velkopodnikatele Moritze von Bauera.³⁷⁹ Ovšem vedle nich se v prvních měsících zapsal i vídeňský obchodník s uměním Josef Schnell se synem Josefem Schnellem mladším, s tím, že nejspíš očekávali se spolkem vzájemnou a nadstandardní obchodní spolupráci.³⁸⁰

Osobnosti lokálního brněnského života a lidi s aktivním zájmem o spolek pak nacházíme mezi dalšími členy výboru. Tak funkci jednatele získal známý brněnský evangelický duchovní Gustav Trautenberger, pokladníka pak Heinrich Gomperz, podporovatel umění z další známé (tentokráté původně holandské židovské) podnikatelské rodiny. Ve výboru nacházíme několik lidí přímo spojených s uměleckými žánry, a právě to nás také vede k domněnce, že se na nižších funkcích ve výboru objevovaly osoby, které se snažily do fungování aktivně vstupovat v odborných záležitostech a činnost tak prakticky řídit. Mezi takové patřili malíři jako například krajinář Josef Roller (přítomný již před deseti lety) nebo učitel malování na brněnské technice Anton Maysl. Potvrzením významu architektury pro město byla účast profesora německé průmyslovky, mj. autora návrhu na Ústřední městský hřbitov Aloise Prastorfera či architekta Moravského

³⁷⁹ *Brünner Morgenpost*, Nr. 167, roč. 17, 25. 7. 1882

³⁸⁰ *Brünner Zeitung*, Nr. 186, 16.9. 1882.

uměleckoprůmyslového muzea Johanna Georga von Schoenna, dalšího profesora na brněnské (a později i vídeňské) technice.³⁸¹

Přítomnost osob svázaných s architekturou a hlavně výtvarným uměním dobře ukazuje, v čem se také situace oproti sedmdesátým letům rapidně zlepšila – v úrovni výtvarných umělců a jejich společenské pozici na Moravě. Jak bylo výše uvedeno, Brno se stávalo centrem architektury od šedesátých let a poměrně úspěšně zde fungovalo také vysoké technické učení, jehož profesori byli zastoupeni i ve spolkové radě Mährischer Kunstverein. Na Moravě se také začali usazovat výtvarní umělci moderních stylů. Uplatnila se zde zejména malba romantického historismu, jejíž školu zastupoval vídeňský malíř Carl Rahl. Představoval ji hlavně Josef Zelený, který dostával zakázky se sakrální tematikou.³⁸² Rozvíjela se však i krajinomalba, jejímž hlavním představitelem byl Josef Ledeli a později také Josef Roller, který se angažoval i při zakládání brněnského kunstverein.³⁸³ Jako součást rozvoje scény lze brát i generaci osmdesátých let, která pocházela z Moravy, ovšem vystudovala v cizině (především ve Vídni) a také se ve své profesi v zahraničí uplatnila. Jména jako Hans Tichy, Eduard Veith, Hugo Charlemont nebo Eduard Kasparides se dodnes objevují ve sbírkách Moravské galerie v Brně především díky faktu, že se všichni zmínění umělci na Moravu vraceli a snažili se zde svá díla vystavovat.³⁸⁴ Ne náhodou také jejich jména nacházíme mezi členy Mährischer Kunstverein.³⁸⁵ Šlo přitom vesměs o moravské Němce. Co se týče zástupců českého národního malířství, ti se začali (snad vedle později k českému hnutí přiřazeného Zeleného) prosazovat později. První umělce, kteří by rozvíjeli český výtvarný diskurz v Brně, nacházíme až ke konci 19. století. Značný vliv na ně mělo založení Českého vysokého učení technického roku 1899 ve městě, jehož sbor

³⁸¹ O obou více ZATLOUKAL Pavel, *Brněnská architektura 1815-1915*, s. 78-9. Dalšími jmény v prvním výboru byli Gustav Kafka, Dr. Klob, Josef Palliardi, prof. A. Rille, prof. Schoen.

³⁸² Známa je Zeleného realizace oltářního obrazu v královopolském kostele. Viz. JANÁS Robert, *Brněnské malířství od říjnového diplomu do založení spolku Mährischer Kunstverein (1860-1882)*, in: *Brno v minulosti a dnes* 23, 2010, s. 105-119, cit. s. 115.

³⁸³ JANÁS Robert, *Brněnské malířství od říjnového diplomu*, s. 114nn.

³⁸⁴ TOMÁŠEK Petr (ed.), *Moravská národní galerie*, Brno 2011.

³⁸⁵ TOMÁŠEK Petr, *Aus deutschem Lande. O našich německých výtvarnících na Moravě a ve Slezsku*, in: TOMÁŠEK Petr (ed.), *Moravská národní galerie*, Brno 2011, s. 158-177, cit. s. 160.

doplňovali i výtvarní umělci, cítící se být Čechy, a kteří tak měli vliv i na své žáky³⁸⁶ a samozřejmě vznik českého uměleckého spolku, *Klubu přátel umění*.

První „moravská výstava“ a rozvoj života do počátku 20. století

K pořádání výstav přistoupil nový spolek velmi pragmaticky. Jak si povšiml Janás, byla oproti stanovám z roku 1872 vypuštěna pasáž o jejich každoroční periodicitě.³⁸⁷ Mährischer Kunstverein neměl totiž zpočátku žádné stálé prostory a místnosti v Moravském průmyslovém muzeu, kde odbýval svoji ustavující hromadu, se ukázaly již dříve pro instalaci obrazů nepříliš vhodné. Potvrzovaly to zkušenosti, když pátá sekce tohoto spolku zkoušela pořádat výstavy výtvarného umění již v předešlých letech, a to jen s velkými obtížemi, tudíž i ona je přesunula do sálu Reduty. Navíc tu fungovala jistá rozříštěnost, kterou Mährischer Kunstverein alespoň hned v prvních letech nevyřešil. Totiž fakticky v Brně fungovaly tři instituce, jejichž činnost se zabývala sbíráním výtvarného umění – Františkovo muzeum se svoji obrazárnou, Moravské průmyslové muzeum se svou pátou sekci a nyní Kunstverein. Problém byl, že všechny tři organizace byly propojeny i skrze členy, neboť např. sám d'Elvert byl zástupcem ředitele Hospodářské společnosti,³⁸⁸ která provozovala Františkovo muzeum, a zároveň byl členem kuratoria Umělecko-průmyslového muzea.³⁸⁹ Spolek tedy musel hned od začátků bojovat o jednu ze svých základních funkcí.

Šlo tedy hlavně o to, jak bude výstavní činnost Kunstvereinem pojata. Většina členstva ji vnímala po vzoru některých německých Kunstvereinů jako prezentování soudobých umělců, jak se jí věnoval např. Österreichischer Kunstverein. Částečně si tedy prostor vůči Františkovu muzeu, které se snažilo bez ohledu na čas sbírat domácí umělce, nacházel v prezentaci současnosti. Proti obdobným aktivitám

³⁸⁶ V tomto případě lze zmínit hlavně prvního profesora kreslení na Českém vysokém učení technickém v Brně Hanuše Schwaigera, velkého obdivovatele Valašska. Jmenován byl roku 1899, ovšem již od roku 1902 přesídlil do Prahy na Akademii výtvarných umění, viz. PERNES Jiří, *Škola pro Moravu*, s. 28.

³⁸⁷ JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, s. 38.

³⁸⁸ Jednalo se o výše zmíněnou K. k. mährisch-schlesischer Gesellschaft zur Förderung des Ackerbaues und der Naturkunde, zakládající organizaci prvního městského Františkova muzea.

³⁸⁹ Idem, s. 34.

Moravského průmyslového muzea se jako jasně zaměřený spolek vhodně vymezoval. Muzeum také postupně svoji výstavní činnost omezilo jen na užité umění. První výstava Mährischer Kunstvereinů byla prezentována jako ukázka soudobého malířství. Komitě k ní ustanovené rozhodlo o vydání katalogu, který by přiblížil nejen díla, ale i vystavující umělce. Výstava měla být brána také jako edukativní akce, když pro ni byly ustanoveny speciální žakovské karty. Vstup na ni stál 30 krejcarů ve všední dny, 20 krejcarů na neděli a svátky, karta žakovská byla za 10 krejcarů.³⁹⁰ Pro její konání byl přitom vybrán sál divadla Reduta, který byl pro výstavní účely využíván již od čtyřicátých let. Slavnostně otevřena byla první výstava spolku 15. září 1882 ve 12 hodin za přítomnosti celé spolkové honorace tak i zástupců širší zemské reprezentace – zemského místopředsedy Schönborna, dvorního rady Winklera, a tehdy nového brněnského biskupa Franze Bauera. Samozřejmě nesměl chybět ani brněnský starosta Gustav Winterholler.

V úvodní d'Elvertově řeči zazněla vzpomínka na dřívější pokusy o založení spolku od dvacátých let, a zmíněn byl i fakt, že ve městě se výstavy pravidelně konaly již od padesátých let. Kunstverein tak d'Elvert chápal jako kvalitativní posun v dosavadních aktivitách a chlubil se i tím, že za necelý půlrok přistoupilo ke spolku na 130 členů. Zároveň vyjádřil naději, *dass die bemittelte Classe in Brünn und Mähren uns durch Beiträge thätig unterstützen wird.*³⁹¹ Právě ona majetná třída totiž mohla přispět svými nákupy ke komerčnímu úspěchu výstavy a celkově tak mohla být tolik žádanou vzpruhou pro zemský trh s uměním. Zda se prodejní úspěchy dostavily, není zcela jasné. Nelze dohledat, kolik si spolek představoval návštěvníků a již vůbec, kolik děl prodal. Nicméně výstava byla důstojně obeslána celkem 146 obrazy a asi nikoli náhodou zde několik děl ze svých prodejních sbírek vystavil i výše zmíněný vídeňský obchodník uměním Schnell. Co se týče jednotlivých umělců, nejvyšší zastoupení měla vídeňská výtvarná škola, z domácích zde vystavovalo jen pár jedinců, mezi nimi i shora uvedený Maysl nebo také Emil Pirchan, umělci, kteří se měli na dění podílet i v dalších letech.³⁹²

³⁹⁰ *Brünner Zeitung*, Nr. 203, 9. 9. 1882.

³⁹¹ *Brünner Morgenpost*, Nr. 211, 16. 9. 1882.

³⁹² *Idem.*

V Brně, tehdy více jak osmdesátitisícovém městě, se prodalo během prvního týdne výstavy 1036 vstupenek k její návštěvě. Lze tak hovořit o poměrně významném úspěchu,³⁹³ zvláště když se nikoli více než jedna třetina děl nacházela ve vlastnictví místních sběratelů a částečně exponáty přispěli také obchodníci s uměním, jako byl právě Vídeňan Schnell. Výstava tak z těchto důvodů nemohla dostat zamýšlenému aktuálnímu výtvarnému trhu, který by reflektoval zcela nejnovější umělecká díla. Brno nebylo vnímáno jako umělecké centrum, nicméně to, že sem přicházeli vystavovat umělci z Vídně, resp. měli o ně zájem i rakouští obchodníci, svědčí o určitém potenciálu, který v Moravě viděli.

První, a v místním tisku relativně hodně diskutovaná výstava, znamenala teprve určitý předěl. Ukázala, že se iniciátoři, ale i publikum pro návštěvu i provoz umění vyskytují, a je tudíž šance rozvíjet další aktivity kolem výtvarného diskurzu ve městě. Jelikož musela být také konkrétními osobami organizována, vytvořila tak současně prostor pro nové *kulturní pracovníky*. Nelze předpokládat, že by samotnou přípravu zabezpečilo hlavní vedení spolku. Profilovala se tak v rámci brněnské městské společnosti, vedle míst pro pracovníky obou dosavadních muzeí (Františkova a Moravského průmyslového), nová kulturní pozice.

V prvních letech roli tvůrčí duše výstav přebíral Jacques John, občanskou profesí finančník, kterému sekundoval obchodník, restaurátor a amatérský malíř Eduard Sykora. Především oni stáli za komunikací s umělci a zároveň za koncepcemi uspořádání výstav. V komitě k výstavám je doplňovali v prvním roce malíři Maysll a Roller. Ty ovšem v dalších letech nahradili vášnivý sběratel a muž z velkopodnikatelské rodiny Heinrich Gomperz, úředník a další amatérský malíř Emil Korzistka, resp. brněnský stavitel Josef Jelinek. Muži, kteří nabudou významného postavení ve spolku, a tím i v celém uměleckém milieu Brna, po přelomu století. Především oni vytvořili na dlouhou dobu organizační výbor výstav, které se konaly v sálech Reduty nakonec až do roku 1902. I na nich, podobně jako při první akci, bylo vystavováno kolem stopadesáti děl, s postupem času však čím dál více určených přímo pro tuto konkrétní přehlídku výtvarného umění. Zatímco na úvodní výstavě roku 1882 napočítal Robert Janás tři pětiny

³⁹³ *Brünner Zeitung*, Nr. 216, 22. 9. 1882.

zápůjček z privátních sbírek, na konci osmdesátých let jich bylo jen několik a často navíc přispívaly ke zvýšení úrovně výstav.³⁹⁴ V tomto smyslu lze hovořit hlavně o zápůjčkách z Gomperzových sbírek.

Gomperz, na rozdíl od d'Elverta či Schöllera, aktivně do výstavního dění zasahoval, a značně tak svým vlivem i penězi usměrňoval v prvních letech jeho kvalitu. Tato osobnost se dá označit za určitý prototyp občanského sběratele a mecenáše umění, který nalézáme i v řadě jiných středoevropských měst, např. i v námi popisovaném Lipsku. Zatímco jak Jacques Cohn, tak Eduard Sykora byli pro věc zapálení především proto, že sami malovali obrazy, Gomperz nacházel svoji pozici v aktivním sběru děl. Jistě poučen soudobým uměleckým diskursem, se snažil nakupovat, a také představovat ve *svém městě* aktuální umění, podobně jako se snažilo několik bohatých příslušníků hospodářských elit i v jiných centrech. V Brně značně jeho zájem o obrazy značně podporoval Sykora, s nímž se delší dobu znal a snad i přátelil. Vedle Kunstvereinu se již dříve setkávali v Obchodní a živnostenské komoře, kde oba zasedali. Sykora byl známý také jako restaurátor a svoji prestiž uměleckého znalce získával i jako korespondentní člen *c.k. centrální komise pro údržbu stavebních a uměleckých památek*.³⁹⁵ V tomto směru mohl pomáhat Gomperzovi i s kultivací jeho sbírek. Po založení Kunstvereinu a započetí tradice výstav Sykora získával v brněnské společnosti specifickou společenskou pozici podobné té, kterou si hlavně v německém prostředí budovali kustodi spolků, z nichž se nikoli výjimečně stávali ředitelé muzeí a městských galerií. Jistým způsobem mohl tak s přibývajícím renomé spolku ovlivňovat některá rozhodnutí města i jednotlivců, kteří se o umění a umělecký spolek zajímali. Stával se, ač v neplacené funkci, neformálním výtvarným kurátorem města, jenž měl vliv na jiné bohatší občany, jakým byl třeba Gomperz. Jejich vzájemná spolupráce je tak ukázkou, jak pomáhal výtvarný prvek ve vytváření městské občanské společnosti, a zároveň jak nezbytný v ní byl jako základ nezávislý přístup k trhu, který oběma umožňoval se umění věnovat.

³⁹⁴ JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, s. 93-95.

³⁹⁵ SLAVÍČEK Lubomír, *Gomperzova sbírka a její odkaz v kontextu dobového sběratelství*, in: *...z lásky k umění a sobě pro radost...: umělecké sbírka Heinricha Gomperze (1843-1894); aus Liebe zur Kunst, welche meine Freude war: die Kunstsammlung Heinrich Gomperz : (20.5.-17.10.2004, Pražákův palác Moravské galerie v Brně)*, Brno 2004, s. 19-42, cit. s. 26.

Gomperz nebyl jediným příslušníkem této původem brněnské židovské podnikatelské rodiny, který podporoval umění. Rodině nicméně vstup k mecenášství a vysoké kultuře otevřel. Menší obrazovou sbírku měla později i vídeňská větev Gomperzů. Na přelomu 19. a 20. století podporovala moravská část rodiny také malíře Emila Orlika, který často pobýval na jejich rodinném zámku v Oslavanech.³⁹⁶ Heinrich se začal více starat o svůj kulturní kapitál, a tedy udržování společenské prestiže na jiných než hospodářských základech, především po svém návratu do Brna z Vídně, kde sídlil do roku 1876. Do moravské metropole přišel převzít podnik po svém zemřelém otci. Gomperz tak vedl obchod s uherskou vlnou, kterou používal ve svých textilních továrnách v Brně, a měl se také podílet na zakládání bankovní firmy J. M. Gomperz. Činný byl i ve veřejné sféře – v komisích jako člen Obchodní a živnostenské komory (1875-84) a člen poradní komise reformy přímých daní (1875-77). Ovšem s přesunem do moravského zemského centra směřoval svůj zájem stále více k podpoře kulturního života. Jako velký sběratel a mecenáš podporoval Mährischer Kunstverein hned od jeho počátků.³⁹⁷ Svůj smysl pro kulturu potvrdil jistým způsobem i svým sňatkem se zpěvačkou Julií Kropovou roku 1887.³⁹⁸

Jeho zájem o obrazy měl jistě i rozměr tezaurace kapitálu do uměleckých předmětů,³⁹⁹ nicméně jejich časté zápůjčky na brněnské výstavy, stejně jako i dary Kunstvereinu poukazovaly na obecnou starost o podporu výtvarného života města. Je otázkou, do jaké míry jej třeba Sykora, který se po smrti Cohna roku 1889 stal hlavním organizátorem výstavních cyklů Mährischer Kunstvereinu, informoval o praxi jiných měst, kde byly velké dary běžné a donátoři si tím zajišťovali jistou nesmrtelnost. Gomperz totiž zásadně ovlivnil brněnský přístup k umění, když po smrti roku 1894 daroval v závěti městu svoji uměleckou sbírku.⁴⁰⁰ Do brněnského

³⁹⁶ Idem, s. 23.

³⁹⁷ SMUTNÝ Bohumír, *Heinrich Gomperz – jeho původ, rodina a okolí*, in: *...z lásky k umění a sobě pro radost...: umělecké sbírka Heinricha Gomperze (1843-1894); aus Liebe zur Kunst, welche meine Freude war: die Kunstsammlung Heinrich Gomperz : (20.5.-17.10.2004, Pražákův palác Moravské galerie v Brně)*, Brno 2004, s.9-18.

³⁹⁸ Idem, s. 16.

³⁹⁹ SMUTNÝ Bohumír, *Heinrich Gomperz*, s. 16.

⁴⁰⁰ Sběrka byla oceněna na 200 000 zlatých a jednalo se o odkaz na základě Gomperzovy poslední vůle z 15. února 1892, in: SMUTNÝ Bohumír, *Heinrich Gomperz*, s. 17.

vlastnictví tak nejenom přešla solidní kolekce soudobého evropského malířství, ale zároveň se zintenzivnila snaha najít pro městské sbírky důstojné umístění. O to se také snažil Sykora. V tomto případě přímo navazovala iniciativa na obvyklou praxi mnoha německých měst, ve kterých se započalo s budováním městského muzea umění právě po značném daru některou osobností. Například v Lipsku tak díky dědictví Heinricha Schlettera bylo vybudováno městské muzeum již v padesátých letech 19. století. Ostatně strategie zcela přirozeného budování veřejných sbírek na základě soukromých darů patřila k zásadním myšlenkám nestora německého muzejnictví, ředitele berlínského muzea císaře Friedricha Wilhelma von Bodeho.⁴⁰¹ Gomperzovy dary měly dát započít *tradici* podobných nadání od dalších brněnských měšťanů.

Tabulka č. 1. Počet vystavených uměleckých děl na výstavě Mährischer Kunstverein v brněnské Redutě⁴⁰²

Rok výstavy	Počet vystavených děl
1882	146
1883	159
1884	114
1886	102
1887	123
1888	120
1889	154
1890	183

Samozřejmě nejenom dary bohatých měšťanů připoutávaly větší pozornost k výtvarnému prvku ve městě. Pravidelně pořádané výstavy se začaly v Brně rozvíjet zvláště od devadesátých let a získávat tak alespoň jistý regionální respekt. Informace o spolku ani jeho výstavách se sice ani v tomto čase nedostaly do

⁴⁰¹ JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, s.105.

⁴⁰² Tabulka převzata podle JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, s. 274.

odborných celoněmeckých odborných listů,⁴⁰³ ovšem psaly o nich s pravidelností všechny moravské deníky. Zajímavé je, že jak v *Brünner Zeitung*, tak v *Tagesbote aus Mähren*, resp. *Mährisch-schlesischer Korrespondent* se až do roku 1909 neobjevovaly téměř žádné negativní kritiky, což svědčí spíše než o jejich kvalitě o určité provázanosti novin s vedením spolku. Ze zpráv lze také alespoň částečně rekonstruovat, jak taková výstava probíhala, co bylo každý rok stejné a co se naopak proměňovalo.

Co u spolku jako *správného* Kunstvereinu probíhalo, tak to byly i slosování děl pro členy. Prvně se k němu spolek odhodlal až roku 1885 a bylo tehdy vylosováno mezi členy spolku 8 obrazů, nakoupených z výstavy za velice slušných 1460 zlatých.⁴⁰⁴ U tradice pak spolek vydržel i v novém století, kdy se snažil slosovat každoročně podobně kolem šesti až osmi obrazů, často i docela slušné úrovně.⁴⁰⁵

K výstavám byly až do roku 1902 k dispozici tři sály divadla Reduta. Divadlo totiž roku 1870 vyhořelo a od té doby šlo o jediné tři místnosti, které si zde bylo možné pronajmout. Z důvodu, že spolek neměl vlastní prostory, vznikala také problém, aby se o pronájem místností postaral každoročně včas, a tudíž vůbec šlo výstavu uspořádat. Na to Mährischer Kunstverein také doplatil roku 1892, kdy se na podzim sály rekonstruovaly, a tak pro tento rok bylo od výstavy zcela upuštěno. Zajímavé ovšem je, že během celého námi sledovaného období, např. z nedostatku financí či vystavovaného materiálu, nikdy nebyly, roční výstavy přerušeny. Lze tak opravdu stanovit, že spolek rostl. Bohužel z výročních zpráv, které spolek vydával až od počátku nového století, ani dalších archiválií není jasné, jestli jejich pořadatelé byli za svoji činnost honorováni. Je možno předpokládat, že až do stavby vlastní budovy šlo o funkce víceméně dobrovolné, jelikož peněz nejspíš nebylo na zbytek. Údajně velkým problémem sálů Reduty bylo nedostačující osvětlení, na němž musel spolek pro nedostatek prostředků šetřit. Výstavy, které se obvykle konaly po letní sezóně uprostřed měsíce října, bývaly otevřeny od

⁴⁰³ Zprávy hledal neúspěšně Robert Janás v časopisech..., viz. JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882—1918*.

⁴⁰⁴ *Brünner Zeitung*, Nr. 254, 5. 11. 1885.

⁴⁰⁵ Např. v roce 1904 bylo slosováno 9 obrazů, mimo jiné i mnichovského malíře V. Böhma *Am Weiher* nebo M. Brandeise *Partie am Dogenpalast*, který vyhrál ředitel Moravského průmyslového muzea J. Leisching, viz. *Mährischer Kunstvereins, Jahresbericht 1904*, Brünn 1904, s. 7.

deváté ranní do páté odpolední. Ještě během působení Eduarda Sykory, v roli jejich hlavního organizátora, probíhalo vystavování tradičním *barokním způsobem*, kdy byly veškeré předměty vystaveny tak, aby všechny *byly vidět*. Moderní zavádění organizování architektonického řešení výstavního prostoru, do jehož rámce by byl obraz zabudován, jsou spojeny až s dobou přelomu století, kdy po Sykorově smrti (1897) jeho roli převzal Emil Korzistka a do spolku se přidala budoucí jeho profilující postava – občanským povoláním vrchní správce celního úřadu Camillo Palleta.

V čase, kdy přichází Palleta do vedení spolku se objevila i nová perspektiva, která je nejlépe vyjádřená právě v růstu počtu výstav, ke kterému dochází po přelomu století. Otázkou je, do jaké míry na tomto jistě velice pozitivním trendu má nástup nové osobnosti Pallety a jaký rostoucí odkazy (po Gomperzovi, který však svou hlavní část směřoval městu), a tudíž stále větší naléhání na obecní radu ohledně vybavení spolku prostory i financemi? A co na druhou stranu znamenal také kulturní nástup českého národního hnutí ve městě? To zde značně posílilo své pozice po zřízení Českého vysokého učení technického roku 1899 a také ustavením *Klubu přátel umění*, prvního českého uměleckého spolku města Brna roku 1900. Druhou částí spolkové existence připadající na léta po roce 1900 se budeme soustředit v dalších kapitolách.

Národní dělení spolků, výstav, umění a celé Moravy

V Brně, a vlastně i na celé Moravě, nebylo ještě v šedesátých letech 19. století výjimečné, že se pozdější významní političtí reprezentanti jednotlivých etnik stávali členy opačně národnostně orientovaných spolků. V tomto ohledu bývá jako příklad zmiňován starosta Brna Rudolf von Ott⁴⁰⁶ či budoucí dlouholetý místostarosta města a řádný člen Kunstvereinu Rudolf Maria Rohrer, kteří počátkem šesté dekády figurovali mezi členy *Slovanského čtenářského spolku v*

⁴⁰⁶ Ve funkci byl v letech 1855-61, resp. 1868-70.

Brně.⁴⁰⁷ Naopak například jeden z hlavních tvůrců moravsko-české politiky Alois Pražák byl od ustavení roku 1882 členem spolku *Mährischer Kunstverein*. Stejně tak ve stejném spolku figuroval jeden z podpůrců slovanského živlu, známý obchodník s uměním a knihkupec Jože Barvič,⁴⁰⁸ ač v jeho případě můžeme uvažovat i o jiných než zcela ideových pohnutkách. Spolková myšlenka tak u části veřejnosti v prvních letech spíše korespondovala s identitou, kterou bychom mohli nazývat zemskou. Myšlenkou, kterou pojmenovává Jiří Kořalka pro Čechy *bohemismus*, a na jejíž místo by se zde dal použít termín *moravismus*.⁴⁰⁹ Na principech zemské identity bylo v první polovině 19. století založeno jak pražské Vlastenské, tak i brněnské Františkovo muzeum. Na Moravě přitom zemská identita jako výrazný faktor přetrvávala mnohem déle než v Čechách.⁴¹⁰ Projevy určité hlubší národní řevnivosti mezi Čechy a Němci přicházely do země až z důvodu většího politického sblížení slovanské moravské reprezentace s českou na parlamentní půdě a různým kulturním událostem, jaké představovala táborová hnutí, oslavy Palackého narozenin a různé další festivity, tedy veřejné demonstrace češství, které měly získat pro národní věc pasivní část veřejnosti.⁴¹¹

V Brně bylo jistým vyvrcholením první vlny vymezování slovanského obyvatelstva založení *Besedního domu* roku 1872 (ne náhodou spojeného s palácem Aloise Pražáka), druhá kulminovala v devadesátých letech. To již značně slábly tendence zemského moravismu a naopak sílila identifikace s moderně pojatým nacionalismem, tzn. s českým národním hnutím, které stálo v opozici podobně vyhrocovanému němectví.⁴¹²

⁴⁰⁷ BULÍN Hynek, *Besední dům v Brně 1872 – 1922*, Brno 1922, s. 11.

⁴⁰⁸ JANÁŠ Robert, *Brněnské malířství od založení spolku Mährischer Kunstverein*, s.181.

⁴⁰⁹ KOŘALKA Jiří, *Češi v habsburské říši a v Evropě 1815-1914*, Praha 1996, s. 40-52.

⁴¹⁰ Viz. Např. ŘEPA Milan, *Moravané nebo Češi* nebo MALÍŘ Jiří, *K prosazování národní identity na Moravě ve druhé polovině 19. století*, in: BOROVSKEJ Tomáš – JAN Libor – WIHODA Martin, *Ad vitam et honorem. Profesoru Jaroslavu Mezníkovi přátelé a žáci k pětaosmdesátým narozeninám*, Brno 2003, s. 393-404.

⁴¹¹ ŘEPA Milan, *Moravané nebo Češi? Vývoj národního vědomí na Moravě v 19. století*, Brno 2001, s. 206-8. K festivitám a ovládnutí veřejného prostoru v českých zemích 19. století více ŠIMA Karel, *Kultura českých národních festivit v 60. – 80. letech 19. století*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií 2009.

⁴¹² MALÍŘ Jiří, *Společnost v Brně mezi Besedním a Německým domem*, in: ŠTĚDRON Miloš – FRIMLOVÁ Lea – GEIST Zdeněk, *Besední dům. Architektura, společnost, kultura*, Brno 1995, s. 15-45.

Svůj význam v tomto procesu jistě hrála sílící pluralizace politického života, která vedla k partikularizaci politických stran na Moravě a to jak na české, tak i na německé straně. Zvláště od přelomu století zaznamenávaly stále větší vliv německé pangermánské strany, jež vyostřovaly svůj vztah i k tradičním německým liberálům, kteří dlouhodobě ovládali brněnskou obecní samosprávu. Moravsko-česká politika se radikalizovala po roce 1890, kdy vznikla mladočesky orientovaná Lidová strana na Moravě.⁴¹³ Nicméně politická reprezentace se atomizovala podobně jako společnost i nadále. Hlavně u slovanského obyvatelstva se idea češství značně dynamizovala – od dosavadní snahy zástupců Národní strany o obecnou podporu české reprezentace a její nacionální myšlenky k přijetí její samozřejmosti a štěpení do bohatšího českého politického tábora. Česká identita si tak již podmanila širší společenskou strukturu i na Moravě. Stala se i zde otázkou každodennosti a vstupovala tak i do jinak dosud indiferentních a spíše se obecněji rozvíjejících zájmových polí. Jedním z nich bylo právě i výtvarné umění, které se po zakotvení svého místa ve veřejném prostoru moravské společnosti prostřednictvím spolku Mährischer Kunstverein začínalo postupně také nacionálně vyhraňovat, jak se již delší dobu dělo v západní části českých zemí.

V brněnském městském prostoru je v tomto ohledu nutné upozornit ještě na fakt, že v roce 1891 dostal český Besední dům svůj německý ekvivalent – *Deutsches Haus*. Budova Německého domu symbolicky vyčnívající svým staroněmeckým a holandským stylem cihelné renesance měla být korekturou Okružní třídy a symbolizovat jakousi německou *via triumphalis* uprostřed Brna a symbolicky i celé Moravy. Zvláště, když menší města země postupně politicky ovládala česká reprezentace. Od roku 1892 se navíc před Německým domem tyčil pomník Josefa II., symbolu germanizace dědičných habsburských zemí.⁴¹⁴ Ve veřejném prostoru měla být jeho prostřednictvím demonstrována později často z německé strany

⁴¹³ Na Moravě v tomto období pod vedením Adolfa Stránského vznikla jednotná strana sdružující i staročeské frakce. Viz. MALÍŘ Jiří, *Mladočeská strana v Čechách a promladočeské strany na Moravě*. In: MAREK Pavel a kol., *Přehled politického stranictví na území českých zemí a Československa v letech 1861-1998*, Olomouc 2000, s. 42-62, cit. s. 43.

⁴¹⁴ ZATLOUKAL Pavel, *Brněnská architektura*, s. 20. O vzniku pomníku císaře Josefa II. více viz. CIBULKA Pavel, *Instalace pomníku Josefa II. před Německým domem v Brně*, in: AMBROŽOVÁ Hana – DVOŘÁK Tomáš – CHOCHOLÁČ Bronislav – LIBOR Jan – PUMPR, *Historik na Moravě. Profesoru Jiřímu Mlířovi, předsedovi Matice moravské a vedoucímu Historického ústavu FF MU, věnují jeho kolegové, přátelé a žáci k šedesátinám*, Brno 2009, s. 433-446, cit. s. 442nn.

znějící slova o Brnu navěky patřícímu německému živlu. I v oblasti kulturní podpory tak začaly být v Brně uplatňovány ryze nacionální strategie, neboť hlavním podpůrcem této stavby se stal známý pangermánsky smýšlející továrník Friedrich Wannieck. Osoba, která se na přelomu století objevuje i mezi aktivními podporovateli Kunstvereinu.⁴¹⁵

Domácí literatura často uvádí, že první pokusy českého nacionálního tábora prosazovat národní podobu výtvarného umění byly spojeny až s Klubem přátel umění na přelomu století. První výstavy, které bychom mohli chápat jako slovanský pokus o odpověď na aktivitu Kunstvereinu, však najdeme již v akcích v brněnském Besedním domě. Zde se např. již v letních dnech roku 1885 konala umělecká výstava, jíž se účastnili osobně i skrze svá díla bratři Liebscherové.⁴¹⁶ První akci, na které se představovali moravští slovanští výtvarníci záměrně, pak pořádala roku 1889 česky orientovaná Ženská vzdělávací jednota Vesna v Brně.⁴¹⁷ Nicméně faktem zůstává, že až *Klub přátel umění* se měl podle stanov přímo výtvarným uměním zabývat. Tento spolek se zformoval roku 1899 a svoji oficiální činnost zahájil v lednu 1900 pod vedením předsedy škol Vesny a organizátora společenského života v Brně Františka Mareše.⁴¹⁸

Spolek se snažil o rozvoj kulturního života jako celku. Co se týče výtvarného umění, podobně jako Mährischer Kunstverein pořádal umělecké výstavy, program pak doplňoval literárními a hudebními večery. Roku 1905 došlo v Klubu k restrukturalizaci a svůj cíl rozvíjet v Brně literaturu, hudbu a výtvarné umění povýšil do roviny tří institucionálně vyšších forem – literárního, hudebního a v neposlední řadě i výtvarného odboru (ač ten se zformoval až o rok později). Tedy přistoupil na spolkovou strategii podobnou ve své praxi pražské Umělecké besedě. Zafungoval tu tak zajímavě zcela jiný vzor, než se běžně uplatňoval u uměleckých spolků středoevropského prostoru, jichž jsme byli doposavad ve střední Evropě

⁴¹⁵ O Wannieckovi více viz. HNÁTOVÁ Kateřina, *Friedrich Wannieck – mecenáš brněnského hudebního života*, in: BAJGAROVÁ Jitka (ed.), *Miscellanea z výroční konference České společnosti pro hudební vědu 2008. Fenomén mecenášství v hudební kultuře Kabeláč-Ištván*, Praha 2010, s. 98-102.

⁴¹⁶ *Brünner Zeitung*, Nr. 162, 18. 7. 1885.

⁴¹⁷ JORDÁNKOVÁ Hana, *Klub přátel umění – nejstarší brněnský umělecký spolek*, in: KORDIOVSKÝ Emil (ed.), *Politické strany a spolky na jižní Moravě*, Mikulov 1993, s. 223-228.

⁴¹⁸ Viz. KALINOVÁ Alena – NOVÁKOVÁ Lenka, *Dcerám českým... Brněnský vzdělávací spolek Vesna v letech 1870-1920*, Brno 2007.

svědky. Obvykle v německém prostředí používaný princip spolku laiků a odborníků se zájmem o výtvarné umění, byl v českém brněnském milieu nahrazen širším, spíše obrozeneckým systémem tří spojených odborů umělců podporovaných (alespoň v začátcích) drobnými mecenáši. Brněňští Češi si tak osvojili k rozvoji kultury v metropoli vlastní, pražský vzor. Není nám totiž známo, že by do této doby podobně fungoval spolek i v jiném českém či moravském městě. Spolky Umělecká beseda a Klub přátel umění se navíc propojili i vzájemným členstvím.⁴¹⁹ Jde tak o jistý důkaz, že Brno chtělo na přelomu 19. a 20. století stát druhým centrem národního života, které se v mnohém inspirovalo strategiemi vyzkoušenými v Praze. Zatímco se Mährischer Kunstverein opíral o provoz i spolupráci s Vídní, evidentně byla již Praha i pro brněnskou českou elitu chápána jako vzor, slovy Milana Řepy jako *jeden ze symbolů českého národního hnutí*.⁴²⁰

Robert Janás při srovnávání významu spolků Mährischer Kunstverein a Klub přátel umění tvrdí, že je český spolek hlavně tuzemskou literaturou značně přeceňován.⁴²¹ Nicméně spolek jistě měl svůj emancipační význam a zásadně podnítil rozvoj českého národního uměleckého diskursu na Moravě. Zásadně také přispěl k propojení moravského prostředí s národně i občansky vyspělejším českým prostředím. Jistě se však nemohl zavedenému, na Vídeň napojenému a zároveň obecní samosprávou a zemským sněmem podporovanému uměleckému spolku moravských Němců, během pár dynamických let, které zbývaly do rozpadu monarchie, vyrovnat. Konkurovat Kunstvereinu neměl Klub přátel umění navíc šanci ani ve věci finančních prostředků získaných od privátních institucí či jednotlivců. To ovšem odpovídá i rozložení ekonomických sil obou táborů. Představoval však alternativu k dosavadnímu hlavnímu kulturnímu trendu Brna – napojení na německou Vídeň. A vzhledem k rostoucímu významu moderního českého národního hnutí na celé Moravě, tak konkurencí pro Kunstverein opravdu byl. Doklady toho nacházíme např. v úpravě stanov německého spolku roku 1904, v nichž se po letech (de facto jen formálně) vymezila jednacím řeč na němčinu a

⁴¹⁹ Archiv města Brna, fond *Klub přátel umění*.

⁴²⁰ ŘEPA Milan, *Moravané nebo Češi*, s. 207.

⁴²¹ JANÁS Robert, *Brněnské malířství od založení spolku Mährischer Kunstverein do vzniku Klubu přátel umění (1882–1900)*, in: *Brno v minulosti a dnes 24*, 2011, s. 179-204.

zajistil se de iure dosavadní německý základ spolku.⁴²² Od počátku 20. století nebyl v prostorách Mährischer Kunstvereinu vystavován žádný český umělec, resp. umělecká skupina spjatá s českým národním hnutím. Jde o doklad, že české národních hnutí dokázalo stále lépe moravský zemský prostor absorbovat a být tak Němcům konkurentem i na poli výtvarné kultury.⁴²³

V jedné věci se ale dále vyvíjela moravská výtvarná veřejnost obou národních společností podobně. A to v případě emancipace samotných umělců. Nové umělecké styly a stále širší specializace, která se projevovala v Německu i Rakousku zakládáním spolků umělců nezávisle na starších kunstvereinech již od šedesátých let 19. století, se v posledních letech prvního desetiletí 20. století konečně transponovala i na Moravu. Inspiraci zde hledejme hlavně v rakouském *Künstlerhausu*, spolku založeném pro rakouské zemské umělce ve Vídni již roku 1861, jako i podobných sdružení z uměleckých metropolí, jakým byl např. Mnichov. Zde se středoevropská umělecká scéna koncentrovala a praktiky její činnosti byly velkou inspirací i pro část (hlavně)českých a moravských profesionálů.⁴²⁴ V Mnichově se totiž v osmdesátých letech zformovala i skupina, která později vytvořila v Praze *Sdružení výtvarných umělců Mánes*. Moderní sdružení, distancující se od stále na principu laiků a diletantů založené, starší Umělecké besedy. Po vzoru Mánesa, ale jistě v devadesátých letech i vícera mnichovských a později rakouských secesí, se roku 1907 osamostatnila první skupina ryze profesního uměleckého *Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně* (1907) v čele s Jožou Uprkou a Antonínem Kalvodou. Na založení této profesní instituce reagovali roku 1909 němečtí výtvarníci podobně vymezeným spolkem *Künstlerbund deutsch-mährischer Künstlern*, jehož se stal Mährischer Kunstverein protektorem a poskytl mu i prostory pro jeho schůze a výstavy jeho členů ve svém tehdejší brněnském sídle.

⁴²² Mährischer Kunstverein – Jahresbericht 1904, Brünn 1905, s. 5.

⁴²³ První výstavu s k češství se hlásícími umělci koordinoval Mährischer Kunstverein až po založení první Československé republiky roku 1918. Viz JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein – dějiny spolku v letech 1882 - 1945*, in: VRÁNOVÁ Jana (ed.), *90. let Domu umění města Brna. Architektura, historie, výstavy, kulturní činnost 1910 – 2000*, s. 9-20, cit. s. 15.

⁴²⁴ O vídeňském Künstlerhausu viz. AICHELBURG Wladimir, *Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001*, Wien 2003. O uměleckém provozu mezi Mnichovem a Prahou viz. PETRASOVÁ Taťána –PRAHL Roman (edd.), *Mnichov – Praha. Výtvarné umění mezi tradicí a modernou/München – Prag. Kunst zwischen Tradition und Moderne*, Praha 2012.

I ze štěpení v rámci profesních spolků jsou patrné rozdíly v obou hnutích. Zatímco se čeští umělci přesouvají z Brna na venkov do menšího města Hodonín,⁴²⁵ a to údajně kvůli neshodám ve spolku Klub přátel umění,⁴²⁶ vzniká německý spolek přímo v centru dosavadního brněnského německého výtvarného života. Jde jistě o důkaz, že Brno stále ještě nebylo zcela nezpochybnitelným českým centrem Moravy a naopak, že Kunstverein vyrostl např. vedle budovy výše zmiňovaného Německého domu v další respektovaný kulturní symbol moravského němectví, který brněnský prostor nabízel.

Přes všechny tyto skutečnosti však na poli výtvarném neprobíhal nacionální střet násilným a ani nikterak verbálně vyhoceným způsobem, jak se dělo v oblasti politiky, využívání konkrétních festivit a dobývání veřejného prostoru.⁴²⁷ V archivním fondu Klubu přátel umění nacházíme dokonce roku 1903 žádost o spolupráci s Kunstvereinem v tlaku na městskou radu i zemský sněm ve věci zřízení výstavních prostor pro obě instituce.⁴²⁸ Otázkou zůstává, zda nešlo z české strany o promyšlenou provokaci, neboť jde o období, kdy Mährischer Kunstverein našel konečně svůj stálý prostor, a tudíž se mu v mnohém zlepšily podmínky k pořádání nejen výstavních akcí, ale měl konečně možnost pořádání přednášek či organizování knihovny. Mohl se tedy zhostit úkolů, které stály mezi cíli spolku již od jeho založení roku 1882 a nebyly dosud nijak naplňovány. Proto patrně ani nepřekvapí, že na výzvu českých kolegů vůbec nereagoval.

Lidská základna spolku Mährischer Kunstverein

Německé Kunstvereiny jsou, co se týče členské základny pojmány různě. Obecně se píše, že je tvořili především příslušníci *Bürgertum* a na jejich činnosti se podílela zčásti její hospodářská a zčásti vzdělanostní vrstva. Velikostí a významem

⁴²⁵ Podle sčítání obyvatelstva z roku 1900 měl Hodonín 9018 obyvatel.

⁴²⁶ O sdružení a jeho vzniku např. <http://www.svum.org/index.php?id=19>, cit. 19.2. 2012.

⁴²⁷ Více viz. PERNES Jiří, *Pod moravskou orlicí aneb dějiny moravanství*, Brno 1996, především s. 103-12; resp. MALÍŘ Jiří, *Společnost v Brně mezi Besedním a Německým domem*, resp. – BULÍN, *Besední dům*.

⁴²⁸ Archiv města Brna, fond *Klub přátel umění*.

sídelního města spolku pak byl determinován i zájem o něj v širším okolí. Význam kunstvereinů v malé obci tím však nemusel trpět. Tak třeba berlínský *Preussischer Kunstverein* čítal mezi svými zapsanými podporovateli obvykle členy královské, později císařské rodiny; značně význačnější jména než *Barmer Kunstverein*. Ten nicméně díky aktivní účasti kunsthistorika Richarta Reicheho – jedné z ikon německého uměleckého spolkového života – na provozu spolku, měl také své nezpochybnitelné místo uprostřed celého říšského uměleckého dění. Účast, jak jsme viděli i v případě Leipziger Kunstverein, hodně závisela na místních podmínkách, tzn. jaké mělo město charakter; zda ryze hospodářský, jednalo se o regionální či zemské centrum, zda v městě byla nějaká umělecká či jiná kulturní tradice. Svou nespornou roli přitom hrála např. přítomnost umělecké akademie, univerzity či jiných škol a vzdělávacích institucí. V době císařství a jeho tvořících se elit pak zavládly v Německu i nové prvky dělení spolků. Na jednu stranu zhruba od sedmdesátých let 19. století vznikaly ryze elitní organizace, které se měly odlišovat od dosavadních uměleckých spolků pro *obyčejné občany* svou exkluzivitou, na druhou se začaly tvořit stavovské umělecké spolky jako církevní či dělnické apod., které odpovídaly třídnímu strukturování společnosti.⁴²⁹

V habsburském soustátí došlo k založení pouze několika významných speciálních uměleckých spolků v religióznějších oblastech dnešního Rakouska. Zde zaznamenáváme např. roku 1886 v Dolním Rakousku zaregistrovaný *Christlich-religiöser Kunstverein in Niederösterreich* pečující a podporující církevní umění a starající se o kostely a kláštery oblasti Vídně a St. Pölten, nebo již od roku 1857 z lineckého biskupství řízený *Diöcesan Kunstverein*. V českých zemích však až do počátku 20. století žádný významný speciální spolek nenalzáme. Neboť až v této době začaly vznikat po vzoru Prahy či Brna výtvarně orientované kluby i v menších městech, a většinou navazovaly na existující síť kolem jednotlivců aktivně se snažících povzbuzovat kulturní život v regionech.⁴³⁰ Specifikem českých zemí je, že

⁴²⁹ Stručněji viz. MOMMSEN Wolfgang, *Stiftung der bürgerlichen Identität*, šířeji pak SCHMITZ Thomas, *Die deutsche Kunstvereine*, zvl. s. 176-220.

⁴³⁰ Např. v Hořicích kolem iniciativy Jana Kysela, viz. CERMANOVÁ Jana, *Nástin historie Galerie plastik ve společensko-kulturním prostředí Hořic první čtvrtiny 20.století*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hospodářských a sociálních dějin 2005, zvl. s. 35-45. V Hradci Králové zase snaha výrobce hudebních nástrojů Červeného PAVLÍK Jiří, *Václav František Červený: doba, život, dílo*, Praha 2006 apod.

se stejně jako celá spolková síť vytváří umělecké spolky ve své česko-německé dichotomii, a tudíž se pak prezentují na základě dvou rozličných národních diskursů o dějinách umění. Právě vznik Německého domu v Brně je typickým příkladem, jak styl, který se neslučuje s okolní kulturní městskou krajinnou tradicí, proniká díky hegemonnímu nacionálnímu diskurzu do městského prostoru. A podobně, nabízet německý styl v umění se snaží i Mährischer Kunstverein, jenž českou scénu buďto ignoruje či nechává snahu o její popularizaci českým institucím.

Umělecký diskurs, jako každý jiný transformovala do veřejného prostoru především elita uznaná za jeho nositele. Na základě níže popsané socio-profesní struktury členů spolku Mährischer Kunstverein, můžeme konstatovat, že jej opravdu za spolek elity, která měla jít příkladem, můžeme považovat. Srovnáme-li její strukturu s českým protějškem, působí až jako honorační a to díky profesím, funkcím a titulům, které u činovníků i podpůrců spolku najdeme. Definování Mährischer Kunstvereinu, jak ji nabízí v knize o brněnské samosprávě 19. století Lukáš Fasora, jako *liberálního spolku vyšších středních vrstev*, jehož dění určovali *uměnílovní příslušníci z řad předních politicky aktivních vzdělaných měšťanů s podporou několika velkopodnikatelských rodin* by se dala přijmout snad jen s korekcí,⁴³¹ že na tuto vrstvu z velké části připadly výkonné funkce ve spolku. Nicméně najdeme i jedince z velkopodnikatelských rodin, kteří měli zájem do dění aktivně zasahovat. A to ať je k tomu vedly jakékoliv důvody – potvrzování pozice své společenské distinkce podporou umění, snahou představit se jako mecenáš a získat si tak místo v panteonu významných občanů či jenom nezištně přispět k vylepšení kulturní pozice města v konkurenci podobně jednajících obcí středoevropského prostoru, se kterými se brněnská elita mohla poměřovat.

Co se týče velikosti spolku, jednalo se o menší uskupení, a to v rámci jak Moravy, tak i Brna, neboť až do roku 1904 nepřekonal počet členů číslo 300. Rozpětí třetí stovky se také stalo kulminačním bodem až do posledního roku monarchie, kdy se ke spolku přihlásilo, nejspíš v jistých obavách o budoucnost, přes 600 přispěvatelů. Od roku 1903 až do roku 1907 spolek vydával pravidelně stručné a přehledné

⁴³¹ FASORA Lukáš, *Svobodný občan ve svobodné obci?*, s. 110.

výroční zprávy, díky nimž také známe nejen počet, ale zároveň konkrétní jména a profese podporujících členů. V následujících letech, mimo roku 1909, až do konce války pak podobné prameny chybí a nelze tak množství i jména přispěvatelů v těchto letech jednoznačně dohledat. Musíme si proto pomáhat především informacemi z tisku. Možné je si také osoby představit výší poplatku, které musely za členství uhradit. Na základě stanov z roku 1882 se od řádných členů vybíralo 5 zlatých. Podle stanov z roku 1904 přesný poplatek každý rok stanovovalo předsednictvo a není tak jasně definovatelný. Nejspíš se však pohyboval v sumě podobné té předešlé, aby spolek zůstal dosavadní skupině nadále přístupný. Princip poměrně vysokého poplatku pak byl opuštěn roku 1918, a tudíž znamenal značnou změnu, když se k účasti přihlásilo dvakrát více osob, než spolek čítal doposud.

Tabulka č. 2. Počet členů spolku Mährischer Kunstverein v průběhu let 1882-1918⁴³²

Rok	Počet členů	Rok	Počet členů
1882	cca. 160	1904	326
1885	214	1905	320
1888	181	1906	372
1894	169	1907	391
1895	152	1909	377
1896	157	1914	394
1898	145	1917	303
1903	290	1918	660

Více o lidských zdrojích brněnské německé výtvarné veřejnosti napoví rozbor členské základny. Vybrána je tak, aby za dostatku pramenů odpovídala obecnějšímu pohledu. Co se týče času i přístupnosti materiálu, tak se takovým vhodným časovým omezením jeví rok 1904. Šlo totiž o dobu, kdy byly pozměněny stanovy, na jejichž základě se brněnský Kunstverein stal i formálně zástupcem němectví. Pravděpodobně v tomto případě nelze říct, že by to byl hlavní podnět,

⁴³² Převzato částečně z JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, příloha.

který by měl vliv na nárůst členstva, který v tomto roce započal a v dalších letech pokračoval. Ač i k této teorii můžeme přihlížet vzhledem k počátku století jako období aktivizace příslušníků hlásících se k oběma národním hnutím, které Moravu rozdělovaly. Důvodem byl spíš kompletní celoroční program, který se podařilo spolku konečně zavést, a který souvisel nejen se zlepšujícími se kvantitativními, ale i kvalitativními ukazateli v činnosti městského Kunstvereinu, když se v tomto roce povedlo do Brna přivést několik výstavních akcí, které se dají hodnotit jako nejméně střeoevropské úrovně.⁴³³

Vedení spolku

Ve vedení spolku roku 1904 nenastala nějaká výrazná změna. Naopak se jednalo o dobu bez nápadných otřesů, a tudíž jej lze i v tomto směru přijmout jako vhodný prostředek ke stanovování obecnějších závěrů dlouhodobější platnosti. V čele Mährischer Kunstvereinu stál jako *prezident* od roku 1902 jeho zakládající člen Gustav von Schöller. Jeho volba měla jistou logiku, neboť tím pokračovala linie předsedajících zakladatelů spolku a obecného vzestupu do nejvyšších funkcí na základě dlouhodobého členství. Eufemisticky řečeno, byly nejvyšší funkce rozdělovány vedle váhy osoby ve veřejném životě, zároveň za věrnost. Po d'Elvertově smrti roku 1896 přešel z dlouholeté pozice 1. viceprezidenta do čela hrabě Heinrich Belrupt Tissac, kterého právě po šestiletém mandátu nahradil uměnímilovný člen velkopodnikatelské rodiny Gustav Schöller. Ten v pozici zůstal až do své smrti roku 1912. Místo 1. viceprezidenta získal roku 1902 advokát Friedrich Maria Klob, tehdy prezident moravské advokátní komory (1892-1909)⁴³⁴ a 2. viceprezidenta zastával stavitel a poslanec Josef Jelinek, oba pohybující se v představenstvu od osmdesátých let.⁴³⁵ Druhý jmenovaný se také po Schöllerově smrti stal posledním prezidentem spolku v období monarchie.

⁴³³ V tomto roce se konalo deset kontinuálně probíhajících výstav, z nichž vynikla hlavně lednová výstava Eduarda Kasparidese, únorová rakouského sdružení Jungbund a březnová, která představila maďarské umělce. Viz. JANÁŠ Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, s. 264.

⁴³⁴ RÁJA Martin, *Advokáti a společnost na Moravě v letech 1869-1914*. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jiří Malíř, 2011.

⁴³⁵ Advokát Klob byl členem spolku od jeho založení, Jelinek od roku 1887.

Důležitou pozici *jednatele* v této době vykonával Emil Korzistka, kterého roku 1907 nahradil Camillo Palleta, jenž pak vedl činnost i jako ředitel Domu umění – *Künstlerhaus* až do roku 1918. Před oběma muži funkci zastával evangelický farář a církevní historik Gustav Trautenberger, jenž také patřil mezi spolkové zakladatele a v rámci brněnské evangelické obce hrál v druhé polovině 19. století zcela zásadní roli.⁴³⁶ Další konkrétní funkci ještě představoval *pokladník*. Prvního správce financí vykonával v letech 1882-3 Heinrich Gomperz, přičemž ho následně nahradil výše zmiňovaný Jacques Cohn (1883-87). Jeho vystřídali postupně budoucí předseda Josef Jelinek (1887-93), organizátor výstav Eduard Sykora (1893-97) a další člen rodiny Gomperzů Louis (1898-1904), aby ji nakonec až do rozpadu monarchie vykonával úředník pojišťovacího ústavu Josef Weiss (1905-18). Tedy v průběhu třiceti šesti let do zániku monarchie v důležitých funkcích cirkulovalo 13 osob. Celkem se pak v předsednictvu – pohybujícím se mezi deseti a dvanácti členy – vystřídalo za celou existenci Rakousko-Uherska 37 funkcionářů. Fluktuace tak byla během let minimální.⁴³⁷

Prezidenty spolku lze bez výjimky klasifikovat jako zemskou honoraci a stejně tak by šlo hovořit i o nejméně celé jedné pětině z celku, která se v předsednictví vystřídala. Vedle dvou příslušníků velkopodnikatelské rodiny Gomperzů figuroval v letech 1912-18 v představenstvu i Stephan Haupt von Buchenrode, majitel zlínského velkostatku a zámku, moravský poslanec a člen brněnské Obchodní a živnostenské komory, které také od roku 1914 předsedal.⁴³⁸ V letech kolem přelomu století zde také působil brněnský strojírenský podnikatel a železniční inženýr Friedrich Wannieck, jedna z hlavních opor moravské pangermánské myšlenky a zároveň jeden z největších mecenášů a podporovatelů obecního života.

⁴³⁶ *Gustav Trautenberg* se narodil roku 1836 jako syn pastor v Rutzenmoosu u Gmündu a následně studoval filologii, filosofii a teologii na univerzitách v Tübingenu a Vídni. V Brně měl první kázání roku 1856, od roku 1858 zde působil trvale a sbíral stále významnější funkce v rámci obce. Vedle Kunstvereinu se angažoval i ve spolku *Schiller Stiftung*, Historicko-statistické sekci Moravsko-slezské společnosti pro zvelební orby, přírodovědy a vlastivědy. Z celozemských spolků byl členem *Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Österreich* a byl i mezi členy *Německého národního muzea v Norimberku*. Zmiňovány jsou jeho zásluhy hlavně v Zemské školní radě a o zřízení knihovny spolku Schiller Stiftung. Roku 1899 se odstěhoval k dceři do Zurichu, proto končí také jeho působnost v Kunstvereinu. Viz. *Mährische-schlesische Correspondent*, Nr. 287, 15. 12. 1883. Srov. FASORA Lukáš, *Svobodný občan*, s. 111-12.

⁴³⁷ Údaje viz. JANÁŠ Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*.

⁴³⁸ MÝŠKA Milan a kol., *Historická encyklopedie podnikatelů Čech, Moravy a Slezska*, s.160.

Podobně jako na mecenáše z velkopodnikatelských řad lze nahlížet i na Gustava Kafku, který byl dědicem a provozovatelem vlnářské továrny na brněnském předměstí a ve spolku byl činný v jeho prvním desetiletí od roku 1882 do roku 1894.⁴³⁹

Vedle podnikatelů se v předsednictvu objevilo i několik osob *brněnského veřejného života*. V tomto případě z prvních let vyniká právě Gustav Trautenberger, který byl ve spolku činný až do roku 1899. V pozdějším období pak spolek jednu osobu pro veřejný prostor přímo vytvořil. Šlo o Camillo Palletu, který se prvně objevil v předsednictvu roku 1898 a byl jeho součástí až do roku 1918. Po smrti Emila Korzistky jednatel a následně od roku 1911 i první ředitel Domu umění (*Künstlerhaus*). Palleta se po Eduardu Sykorovi dostal do pozice, skrze kterou získal v brněnském a posléze střeoevropském prostoru velký společenský respekt. Ač původně, podobně jako Korzistka či Sykora výtvarný laik, získával svými schopnostmi pozici rozhodující osobnosti při instalaci a výběru výstav, a také osoby zprostředkovávající Brnu kontakty s uměleckým světem.

Poslední část členů vedení v průběhu let lze brát jako příslušníky vzdělanostního občanství (*Bildungsbürgertum*). Ty je možné dále ještě rozdělit na právníky, teoretiky a praktiky umění, přičemž se samozřejmě jedna s druhou pozicí v některých případech vzájemně nevyklučují. Ze starších členů vedení to byl ze skupiny *právníků* advokát Friedrich M. Klob, z období pozdějšího další advokát Moritz Hirsch. Ten byl osobou, která figurovala v předsednictvu spolku od roku 1899 a jako jediný v předsednictví vydržel po celou dobu trvání první Československé republiky. V pozici *uměleckých teoretiků* vystupují učitel brněnské techniky Alois Prastorfer, resp. architekt August Prokop, první ředitel Moravského průmyslového muzea. Z mladší generace pak vyniká architekt Germano Wanderley, který v představenstvu figuroval v letech 1893 až 1904. Z *praktikujících výtvarných umělců* v prvních letech bych zmínil Josefa Rollera nebo Josefa Palliardiho, z období nového století pak Carla Maria Thumu, jenž byl činný a pravidelně v Brně vystavoval v letech 1901-18. Zajímavé v tomto ohledu je, že

⁴³⁹ Idem, s. 207

zatímco v případě teoretiků šlo o osoby s jistým vlivem i ve vídeňských kruzích, malíři činní aktivně ve spolku měli pouze regionální význam.

Členská základna

Společně s vedením měl roku 1904 spolek 326 členů, přičemž 323 z nich jmenovitě dohledáme v přehledu řádného členstva (*Mitglieder*), přílohy výroční zprávy spolku pro tento rok. Vedle nich v dokumentu ještě najdeme dvě vyšší formy tzv. zakládajících členství – devět členů nazývaných *Stifter*, kteří jednou provždy věnovali spolku vysokou sumu nejméně 500 zlatých, resp. 1000 korun, a dále 35 nazývaných *Gründer*, jež jednorázově přispěli sumou vyšší než 50 zlatých (resp. 100 korun), a přitom (alespoň podle stanov) pravidelně platili řádné roční příspěvky. Zajímavé je, že mezi těmito jmény zůstávají již zemřelí členové a jde tak o jistou formu *věčného zápisu*, kterou mohl spolek nabídnout jako *protihodnotu* za velkorysejší příspěvek. Osoby, které se mezi dvěma druhy tohoto speciálního členství nacházejí a platily i řádný roční poplatek, najdeme pak i mezi členy řádnými. Mezi devíti nejvýznamnějšími zakládajícími (*Stifter*) najdeme příslušníky z vedení Christiana d'Elverta, Gustava Schöllera či Henricha Gomperze. Z lidí přímo se neangažujících pak nechybí ani význačný mecenáš kultury na Moravě kníže Johann Liechtenstein či další člen rodu Gomperzů – Julius.⁴⁴⁰ K vyšší formě zakladatelů pak patřil i Friedrich Wannieck, kníže Emanuel Collalto, a rovněž dvě instituce – Moravský zemský sněm a ředitelství Vítkovických železáren.⁴⁴¹

Profil řádné členské základny se pokusíme vykreslit níže v tabulce č. 3, přibližující její socioprofesionální strukturu, kterou lze ze seznamu vyčíst. Jak již bylo výše řečeno, byl rok 1904 prvním, kdy počet členů překročil číslo 300, jež se posléze udržovalo. Lze se tak domnívat, že se členstvo příliš ve své struktuře neproměňovalo ani do budoucna. U zapsaných členů v tomto seznamu najdeme ve většině případů

⁴⁴⁰ Julius Gomperz (1824-1909) byl od sedmdesátých let 19. století jednou z nejvýznamnějších osobností hospodářského života Moravy. Obsadil funkci předsedy Obchodní a živnostenské komory v Brně (1872), byl předsedou brněnské burzy, poslancem moravského zemského sněmu (od 1861), od 1892 i členem panské sněmovny. Předsedal i židovské obci v Brně. Nositel několika rakouských i francouzských státních vyznamenání. Viz. MYŠKA Milan, *Historická encyklopedie podnikatelů*, s. 133.

⁴⁴¹ Archiv Moravské galerie v Brně, fond *Moravské umělecko-průmyslové muzeum v Brně*, karton 2, *Satzungen von Mährischen Kunstvereins in Brünn 1882*, resp. *Satzungen des Mährischen Kunstvereines in Brünn*, 1904.

bydliště (často i konkrétní brněnskou ulici), povolání, resp. profesi či nejvýznamnější statut, který osoba požívala a nejspíše chtěla, aby se s ní spojoval. Někteří jedinci byli přiblíženi i vícero statuty. Při sestavování tabulky jsme v tomto případě postupovali, že jsme subjektivně vybrali ten nejdůležitější.⁴⁴² Tabulku jsme se posléze interpretovali za pomoci biogramů konkrétních osob tak, abychom podali co nejplastičtější obrázek členstva, které spolek podporovalo a zároveň tak upozornili i na problémy, který takové vymezení do pouhé statistiky přináší.

O jistém honoračním charakteru spolku podle našeho názoru rozhoduje prvně vysoký podíl *velkopřemyslníků a továrníků*, kteří se na činnosti podíleli. Procentuálně se mezi profesemi pohybují na vůbec nejvyšším podílu circa 15 % všech řádných členů. Vedle již zmíněných Gomperzů, Schöllera či Viktora Bauera, kteří také platili nejvyšší daně v brněnské obci,⁴⁴³ zde nacházíme např. vlnáře a cukrovarníka Alfreda Löw-Beera, který měl část aktivit i v Čechách⁴⁴⁴ či Julia Roberta, pokračovatele cukrovarnické rodiny ze Židlochovic u Brna. Mezi dalšími jmény pak figurují i dva členové rodiny Weinberger, vlastníci továrny na sukno v brněnské ulici Cejl nebo členové rodiny Blochů. Evidentní tedy je, že velkopodnikatelé opravdu měli o spolek, který by zprostředkoval umění městu, a jim nabízel možnosti jisté tezaurace majetku nákupem nejzajímavějších děl, zájem. Jistě stojí za povšimnutí i účast židovských podnikatelů, která nikterak neutuchala ani po roce 1900, jak uvidíme i v dalších částech profilu členů. Jde o svědectví o liberálním profilu spolku, který přetrvával již od dob vzniku, kde liberální německý tábor představoval především prezident Christian d'Elvert.

⁴⁴² Např. u barona Jana Chlumeckého, který byl zapsán jako c.k. tajný rada, ministr, pozemkový vlastník atc., jsme počítali jako dvorního radu a tedy jako zemské činitele.

⁴⁴³ FASORA Lukáš, *Svobodný občan*, s. 45.

⁴⁴⁴ MYŠKA Milan a kol., *Historická encyklopedie podnikatelů*, s. 283-4.

Tabulka č. 3. Socioprofesionální struktura řádných členů spolku Mährischer Kunstverein pro rok 1904

Profese, resp. společenský statut	Počet osob	Procent %
Advokát, notář	19	5,9
Malíř/sochař	14/4	5
Architekt	5	1,5
Úředník	9	2,8
Učitel/profesor	5/16	6,5
Velkopřemyslník/továrník	49	15,2
Ředitel/vedoucí/prokurista	14/2	5
Bankéř	13	4
Vedoucí stavby, projektu	16	5,6
Korporace/spolek	1/3	1,2
Lékař	4	1,2
Vlastník panství/domu	17	5,3
Obchodník	16	5
Poslanec	3	0,9
Zemský či městský činitel, plukovník, kníže, konzul	30/1/1/1	10,2
Privatiér (soukromník)	12	3,7
Tiskař	3	0,9
Duchovní	2	0,6
Živnostník (pokrývač střech, klenotník, obchodník s knihami)	6	1,9
Další svobodná povolání (fotograf, chemik, operní zpěvák, inženýr, archivář, novinář)	2/1/1/1/1/1	2,2
Rentiér	2	0,6
Hoteliér	1	0,3
JUC, student	1	0,3
Vdova, žena významného muže	32	9,9
Bez udání povolání	14	4,3
Celkem	323	100

Velkopřumyslníci a továrníci jsou následováni osobami, které si jako svůj status zaznamenali nějakou *státní, zemskou* či důležitou *městskou funkci*, a kterých napočítáme deset procent. Z nich by se mnozí mohli zapsat i do jiných kategorií, nicméně pro spolek samotný měli právě v těchto pozicích svůj nesporný význam, jelikož mohli přispět k rozhodnutí o podpoře spolku ze zemského a městského eráru, jak se také od konce 19. století opravdu dělo. Z činitelů samosprávy zde vyniká jako místostarosta města zapsaný Rudolf Maria Rohrer senior, o němž víme, že vlastnil v Brně tiskařský podnik, jeden z nejvýkonnějších v celé habsburské monarchii. Ten také od roku 1897 převzal vydávání deníku *Tagesbote aus Mähren und Schlesien*. Rohrer byl během svého života i poslancem, předsedou Obchodní a živnostenské komory a mj. předsedal spolkům *Deutsches Haus a Deutsche Lesehalle*. Ve vedení Kunstvereinu nikdy nefiguroval. Své členství bral tak spíše jako nezbytnost a povinnost tento podnik reprezentující zemské umění podporovat.⁴⁴⁵ Jiným typem této skupiny je baron Jan Chlumecký, vůdce moravského křídla strany ústavověrného velkostatku, tedy majitel velkého pozemkového vlastnictví, který měl v této době již zkušenost z účasti ve vládě (1871-79) a také funkcí prezidenta poslanecké sněmovny říšské rady (1893-97). Byl znám jako přívrženec německo-liberálních stran a jako jeden z vůdců tzv. německé levice.⁴⁴⁶ Nechybí ani starosta města Brna (v letech 1894-1916), představitel německé liberální strany August Wieser a figuruje zde i Alfred Regner von Bleyleben se statutem c. k. dvorního rady, který se do své pozice propracoval z místa profesora na německé technické škole.⁴⁴⁷ Dále zde nacházíme i několik poslanců, jako jsou např. brněnský obchodník se sukrem Friedrich Singer či člen c.k. hospodářské komory a tajný rada Ernsta Loudon. Spíše zajímavostí je pak účast jednoho vojenského důstojníka, plukovníka Leopolda Teltschera či konzula Karla Wesselého.

Svébytné postavení v tomto výčtu mají i lidé honosící se statutem *vlastníci panství* či *majitelé realit*, kterých jsme se dotkli vlastně již při specifikaci Chlumeckého.

⁴⁴⁵ Více o Rohrerovi viz. FASORA Lukáš, *Představitel obecní samosprávy*.

⁴⁴⁶ VELEK Luboš, *Strana ústavověrného velkostatku*, in: MALÍŘ Jiří – MAREK Pavel a kol., *Politické strany. Vývoj politických stran a hnutí v českých zemích a Československu 1861-2004. I. Díl: Období 1861-1938*. Brno 2005, s. 87-108, cit. s. 96.

⁴⁴⁷ HELLER Hermann, *Mährens Männer der Gegenwart. Biographisches Lexikon. I Teil: Gesetzgeber und Politiker*, Brünn 1912, s. 24.

Z majitelů domů bych zmínil Karla a Leopolda Luzovi, z velkostatkářů pak je mezi členy zapsán Moritz Teuber, dědic mechanické přádelny vlny bez bližší specifikace panství.⁴⁴⁸ Jde obecněji o vrstvu, která ve svých obou podobách byla spíše konzervativní. Nicméně by v tomto případě neměla být podpora výtvarného umění proti jejich zájmům. Mnozí z nich se totiž díky svému aristokratickému postavení zapsali k jeho podpoře již v minulosti. Mezi nimi vyniká jako vlastník panství např. hrabě Heinrich Haugwitz ze šlechtického rodu se sídlem v Náměšti nad Oslavou.

Honoraci dotvrzuje i několik participujících *bankéřů*. Z nich bych zmínil rodinu *Suchanků*, kterou zde v roce 1904 zastupovali hned tři členové a dva členové rodiny Epstein. Především Suchankové byli jedni z nejmovitějších brněnských bankéřů, původně rodina, zbohatnuvší na výrobě likérů a ve směnářství. Roku 1904 byl její hlavou Alexander Victor, nobilitovaný von Hassenau.⁴⁴⁹

Jakousi nižší, manažerskou skupinu, o které hovoří jako o významné právě pro práci v městském zastupitelství pro druhou generaci velkopodnikatelů Lukáš Fasora,⁴⁵⁰ tvoří pracovníci na *vedoucích pozicích* – *ředitelé, vedoucí* apod., stejně jako i různí *vedoucí staveb* či jiných *projektů*, kterých dohromady napočítáme také deset procent. Najdeme zde tak např. Ignaze Fleischera, ředitele brněnské pobočky Kreditanstalt nebo Otokara Burghardta, ředitele brněnských městských staveb, který byl dále činný i v různých především profesních inženýrských spolcích a mj. i v předsednictvu Moravského průmyslového spolku.⁴⁵¹ Nechyběl však ani ředitel pivovaru (Siegung Hayek) nebo sladovny (Fraz Josef Jelinek). Z této skupiny také vzešel (a je v seznamu i tak zapsán) Kamillo Palleta jako nejvyšší zástupce celního úřadu.

Ze svobodných povolání nejvíce vystupují do popředí *právníci, učitelský stav a lidé z uměleckých profesí*. Konkrétně *advokáti* tvoří z celkového počtu všech právníků více jak 90% z celkem 19 osob, tzn. cirka 5,2 % všech členů spolku a všichni bez rozdílu uvádějí jako místo své praxe město Brno. To jim jako sídlo Zemského

⁴⁴⁸ O Teuberech viz. MYŠKA Milan a kol., *Historická encyklopedie podnikatelů*, s. 476.

⁴⁴⁹ FASORA Lukáš, *Svobodný občan*, s. 334.

⁴⁵⁰ Idem.

⁴⁵¹ Idem, s. 261.

soudu a advokátní komory také nabízelo nejvíce příležitostí. Kolem roku 1900 zde fungovalo asi 100 advokátů a je docela zajímavé, že téměř jedna pětina z nich byla i součástí Mährischer Kunstvereinu.⁴⁵² Advokáti jako např. Friedrich Klob nebo Moritz Hirsch se také prosadili ve spolkovém vedení. Ale byli zde i další; v rodinné linii spolek podporovali Klobové, když členem spolku byl i Friedrichův syn Fritz. Namátkově poté z advokátů podporovatelů spolku vybíráme Karla Reissiga juniora, syna otce stejného jména, mimochodem také prezidenta advokátní komory (1881-92)⁴⁵³ nebo Gustava Haase, syna vlastníka realit a dcery továrníka Friedricha Wanniecka Julie. Dále spíše podle jmen Alfreda Weisse či L. Ehrensteina, u kterých lze domýšlet židovský původ, jejichž řady se obecně u moravských advokátů v průběhu druhé poloviny 19. a počátku 20. století neustále rozšiřovaly.⁴⁵⁴

Učitelé a z nich hlavně *profesoři* tvořili pak skoro 6 procent členů spolku. Vedle vykonavatelů uměleckých profesí plnili funkci odborných znalců, kteří získávali respekt i svými nabytými znalostmi ze studií, které často, i díky absenci vyšších škol, absolvovali mimo Brno. Zastoupení zde byli učitelé středních škol (měšťanských, reálných, živnostenských, gymnázií ad.) i německé techniky, zajímavostí je, že se ve výčtu objevují i ženská jména učitelky Anny Anderle a odborné učitelky Marie Kaulich, v dosavadních výše jmenovaných kategoriích chybějící. Z profesorů techniky bych zmínil Emila Waelsche nebo Wilhelma Dworzaka, syna zemského školního inspektora Josefa Dworzaka a mj. také historického malíře, který vymaloval historickými plátny Německý dům. Ze středoškolských učitelů a profesorů bych jako ukázkou zastoupení Židů ve všech profesích jmenoval učitele tělocviku Leo Salzmana.

Úzce s učiteli pak byla spojena i další vrstva svobodných povolání, specifická právě pro unstvereiny obecně – výtvarní *umělci*, kteří tvoří zhruba 5 % členstva. Přidáme-li mezi ně i *architekty*, kteří stojí někde na pomezí učitelů a umělců a hlavně měli v Kunstvereinu vliv vždy, bude vrstva silnější než učitelé a profesoři.

⁴⁵² RÁJA Martin, *Advokáti a společnost na Moravě v letech 1869-1914*. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jiří Malíř, 2011, s. 46.

⁴⁵³ Idem, s. 254-55.

⁴⁵⁴ Idem, s. 186-89.

Mezi architekty z vedení bych jmenoval jednak Aloise Prastorfera, později Augusta Prokopa. I zde je však kategorie sporná, neboť oba byli i profesory na vysokém učení. Podobná je situace i s Juliem Leischingem, ředitelem a ikonou Moravského průmyslového muzea, který je ve statistice řádných členů zapsán jako architekt. Z malířů stojí za zmínku ještě účast Franze Felbingera, mj. vynálezce potrubní pošty, který se však od osmdesátých let 19. století začal věnovat malbě a sadaření, když si pořídil zelinářský a konzervářský podnik v Želešicích u Brna, kde ve volných chvílích maloval.⁴⁵⁵ Zastoupení zde však má i Mnichov jménem Viktora Böhma a mezi členy je i Georg Marschall, malíř historických obrazů z Berlína. Procento mimobrněnských členů právě v kategorii výtvarných umělců rozšiřují Vídeňané, ač třeba částečně původem z Moravy jako např. Eduard Kasparides narozený v Křenově u Moravské Třebové. Za zmínku i zde stojí jméno malířky, Olgy Wiesinger-Florian, krajinářky z Vídně, která se účastnila brněnských výstav. Ze sochařů byl ve spolku autor sochy starosty Winterhollera či soch v Německém domě, původem též Brňan Karl Wollek.⁴⁵⁶ Svobodná povolání pak doplňují dva *fotografové*, *žurnalista*, redaktor Tagesbote aus Mähren Eduard Pfeifer a rajhradský *archivář* Maurus Winter. Jakýmsi pokračovatelem v podpoře z členů evangelické obce byl senior luteránské církve Hermann Klebek, symbolicky sídlící v Trautenbergerstrasse.

Další větší kategorií movitých členů jsou *obchodníci*, kterých je pět procent, ovšem u žádného z nich se nám nepodařilo dohledat nějaké upřesňující informace. Snad je možné je více přiblížit informací, že u části se přímo objevuje, že jde pro Brno typicky o obchodníky se sukrem a jsou tak blízko skupiny, kterou bychom mohli označit za *živnostníky*, a která také není příliš četná. Mezi nimi se objevují čtyři obchodníci s knihami, klenotník, zajímavou ukázkou je jeden pokrývač střech. Co se týče střední živnostnické třídy, drobnějších měšťanů, která jistě v brněnské populaci tvořila velkou část stejně jako v obecním výboru,⁴⁵⁷ měla ve spolku jen

⁴⁵⁵ RYŠÁNEK Radek, *Franz Ritter von Felbinger. Brněnský naturalistický malíř*. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Lubomír Slavíček, Brno 2006.

⁴⁵⁶ ZAPLETAL Tomáš, *Pomník Gustava Winterhollera*, s. 131-2.

⁴⁵⁷ Z literatury vyplývá, že k roku 1897 bylo v Brně napočteno 6158 živností, z tisíce to bylo 428 průmyslových a 477 obchodních, z nichž většina jistě patří do kategorie obchodníků a živnostníků a znamená tak velký podíl na celkovém obyvatelstvu, když podle sčítání z roku 1900 žilo v Brně 109 361 obyvatel. Viz. DŘÍMAL Jaroslav – PEŠL Václav a kol., *Dějiny města Brna/2*, Brno 1973, s. 35. Do

menší zastoupení. Neprosadila se tak ve vedení a potvrzovala tím hegemonii elitních vrstev majetku a vzdělání v provozu s uměním i v začátku 20. století.

O jistém honoračním a reprezentativním prostředku elitní společnosti svědčí i poměrně velké množství žen, které jsou členy z pozice manželky, sestry či vdovy po význačné osobnosti. Tak se staly členkami namátkou ženy z velkopodnikatelských rodin Schöller (Leopoldine a Emilie) či Gomperz (Karoline), ale i manželka advokáta Kloba (Hermine), paní Charlotte Jelinek a dokonce zůstala platící členkou i paní Leopoldine d'Elvert, vdova po Christianu d'Elvertovi. V tomto případě osoby poukazující na tradiční rodinný přístup k podpoře umění, když jejich počet zabírá téměř deset procent členstva.

Nakonec se je nutné zmínit o žalostně malé podpoře jiných *institucí*, jak ukazuje výčet pouhých 4 jednotek. Vedle Vítkovicých železáren totiž najdeme zapsané pouze spolky jako pražská Krasoumná jednota, Salzburger Kunstverein a Dámská nadace *Maria Schul*. Spolek z tohoto pohledu vypadá jako by stál sám bez širší sítě podobných spolků a to jak z domácích tak i zahraničních zdrojů. Výstavy tím musely být připravovány na základě kontaktů jednotlivců, což značně muselo ztěžovat jeho práci.

Vedle profesí vyplývá z rozboru struktury i další zajímavá skutečnost, že z celkového počtu 326 členů bylo 43 žen. Jedná se tak o 13, 3% členské základny. Ty nacházíme především mezi manželkami či vdovami a to i s takto doprovodným *profesním* statutem. Menšinu, která se pro své členství rozhodla sama, pak čítají v několika mála jménech jako malířky či učitelky, resp. vlastníčky nemovitostí. U posledně jmenovaných však není jisté, zda také svůj status člena *nezdědily* podobně jako Leopoldine d'Elvert. I to je jistým důkazem, že členství bylo víceméně prestižní záležitostí a jméno mělo zůstat dlouhodobě uvnitř členské základny zapsáno. Na druhou stranu to ukazuje, že podpora umělecké branže byla otevřena pro všechny. Ovládat její řízení však měli jenom muži.

zastupitelstva bylo v době od roku 1861 do 1914 zvoleno 24% zastupitelů z této sociální skupiny. Viz. FASORA Lukáš, *Svobodný občan*, s. 49.

Doplňující statistiku v tomto směru může nabídnout i šlechtická titulatura členů spolku, která něco vypovídá o prestižní pozici spolku. Mezi 323 členy totiž bylo hned 40 *šlechticů*, tedy 12,4% všech členů. Z tabulky vyplývá, že především pocházejících z tzv. nové šlechty, která tituly obzvláště shromažďovala stejně jako svá členství v elitních a významných organizacích, kterou jistě spolek pro podporu umění zaštiťující se jako celomoravský, byl.

Tabulka č. 4. Šlechtické tituly mezi řádnými členy spolku Mährischer Kunstverein v roce 1904

Šlechtický titul	Počet	Procent
Kníže	3	7,5
Hrabě	3	7,5
Baron	4	10
Rytíř	13	32,5
Svobodný pán	17	42,5
Celkem	40	100
Z počtu všech členů spolku		12,4

Posledním rozčleněním v tomto statistickém výčtu je sonda podle udaného místa bydliště. V ní ovšem zkoumáme pouze faktor mimobrněnských členů spolku. Z brněnských členů má většina zapsaných u své osoby i přesně ulici. My jsme však v naší tabulce zaznamenávali pouze osoby, které mají napsáno jiný adresní údaj, než bylo bydliště v Brně. V této statistice přitom docházíme ke statistice s výsledky odpovídajícími akčnímu rádiu většiny německých Kunstvereinů a to, že přispěvatelé pocházeli z naprosté většiny z místa sídla spolku, popř. jeho blízkého okolí. Oproti německým spolkům možná překvapí velice nízká účast jiných kunstvereinů a z pohledu jistého předpokládaného propojení všech českých zemí téměř nulové procento účastníků z Čech. V případě názvu topograficky odkazujícího na akční rádius Moravy by také byla očekávána větší účast obyvatelstva (ale i spolků) z území celé země, nikoli, že celá polovina *přespolních* bude jako své místo bydliště uvádět město Vídeň. Nejednalo se přitom pouze o

umělce, ale zároveň i o velkopodnikatele, části rodin, které žili na Moravě a části ve Vídni (např. členové rodiny Gomperz nebo Schöller).

Tabulka č. 5 Členové spolku Mährischer Kunstverein pro rok 1904 uvádějící své bydliště mimo Brno.

Místo pobytu člena	Počet členů	Procent
Vídeň	16	50
Morava	10	31,25
Mimomoravští	6	18.75
Celkem	32	100
Celkem z počtu všech členů		9.9

Spolek tak měl, co se týče členské základny, 10 % přispěvatelů, tedy 32 členů, mimo Brno. Z těchto členů bylo pouze 10 z Moravy a Slezska, a 22 uvádělo jako své bydliště jiná místa – Salzburg, Praha, Mnichov, Berlín a Štýrský Hradec, resp. Vídeň. Kdybychom udělali menší srovnání s pražskou tzv. utrakvistickou Krasoumnou jednotou (*Kunstverein für Böhmen*), pro kterou máme k dispozici rozbor členstva pro rok 1894 od Tomáše Sekyrky, zaznamenáme obrovské rozdíly. A to nejen v počtu členů, když pražský kunstverein měl podle seznamů 3866 členů a patřil ke středně velkým kunstvereinům v německém prostoru, ale také rozložením členstva. Neboť více jak 15 % členstva nepocházelo tehdy nejenom z Prahy, ale dokonce uváděli své bydliště mimo území Čech. Větší v porovnání s Mährischer Kunstvereinem a jeho účastenství z Čech, ač také nikoli závratný počet členů byl z Moravy – 96, což znamenalo 2,48 procenta.⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ SEKYRKA Tomáš, *Sehr geehrte Mitglieder! Členové Krasoumné jednoty pro Čechy v roce 1894*, in: KROUPA Jiří – ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ Michaela – KONEČNÝ Lubomír (ed.), *Orbis atrium, K jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno 2009, s. 103-113, cit. s. 104-5.

Mährischer Kunstverein v novém století – od vlastních prostor po obecní Dům umění

Mährischer Kunstverein roku 1902 konečně našel vhodné prostory. Pronajal si dlouhodobě tři místnosti v nově vystavěném obchodním a nájemním domě nadace Valentina Gerstbauera, dnes nazývaném *U čtyř mamlasů*. Dům byl postaven v letech 1899-1902 na dnešním náměstí Svobody (tehdy Velkém náměstí) podle návrhu architektů Germano Wanderleye a Aloise Prastorfera, dvou osobností, které se dlouhodobě podílely i na chodu spolku. Stavba, která měla ztělesnit představu o *velkoměstské eleganci, luxusu a pohodlí* a kombinující množství historických stylů, o nichž Wanderley prohlásil, že mají poukazovat *ještě po staletí na smysl stavebníka pro umění*,⁴⁵⁹ byla pronajata pro výstavní účely za zhruba 2500 korun ročně.⁴⁶⁰ Spolku pronájem stálých prostorů značně ulehčil jednání s umělci i výtvarnými spolky a umožnil na výhodném místě v centru města pořádat výstavy prakticky neustále.

Od podpisu dohody o pronájmu místností se tak rapidně počet výstav zvýšil. V následujících letech se pohyboval kolem deseti ročně. Zatímco až dosud se rozmohlo vedení na jednu, nanejvýše dvě roční výstavy, od roku 1903 započal cyklus téměř co měsíc se měnících expozic. Pauza nastávala pouze v letních měsících. V Brně se od roku 1903 začaly střídat výstavy umělců dvou nejvýznamnějších střeoevropských výtvarných center – Mnichova a Vídně a postupně se spolku dařilo formovat i tolik žádaný umělecký trh, jak dokazují v tabulce č. 6 i čísla prodaných obrazů na výstavách.

⁴⁵⁹ ZATLOUKAL Pavel, *Brněnská architektura 1815-1915*, s. 141.

⁴⁶⁰ Např. výroční zpráva za rok 1904 vykazuje pronájem výstavních prostorů za 2487 K 26 haléřů, za osvětlení pak 376 K 83 haléřů a 67 K 51 haléřů za teplo. Viz. *Mährischer Kunstverein - Jahresbericht 1904*.

Tabulka č. 6. Přehled výstavní činnosti spolku Mährischer Kunstverein v letech 1900-1911⁴⁶¹

Rok	Počet výstav	Počet Návštěvníků	Počet vystavených prací	Počet prodaných prací	Zisky z prodeje (K)
1900	2				
1901	2				
1902	1				
1903	10	20655	866	129	43281
1904	10	10706	1397	138	28473
1905	8	16209	816	147	541188
1906	11	18340	1152	112	29275
1907	12	21000	1065	106	31158
1908	12		1014	107	19315
1909	11		1090	112	38330
1910	1				
1911	3			99	33243

Kvalita se zlepšila jednak s nově pronajatými prostory, svou roli však hrálo i nové pojetí organizace výstav. Palleta společně s architektem Wanderleyem začali vytvářet specifické aranžmá, kdy byla díla rozmístěna v mezerách vedle sebe, většinou v úrovni očí. Především po vzoru secesních výstav ve Vídni byl i prostor barevně odstíněn a často bylo secesními ornamenty dekorováno i okolí díla. Konečně přestalo při prezentacích spolku jít o počet děl, ale o jejich zasazení tak, aby vytvořili divákovi neopakovatelný zážitek v jasně vymezeném prostoru. Více tedy vyhovovaly jednotlivým skupinám umělců či dokonce jednotlivcům. Od prvních let 20. století se tak monotematické i monografické výstavy staly brněnskou realitou. Mährischer Kunstverein v této moderní praxi předběhl i slavnější a početnější podobně zaměřené spolky, jakými byly pražská Krasoumná jednota nebo vídeňský spolek umělců *Künstlerhaus*. Ty k nim nepřistupovaly právě

⁴⁶¹ Převzato podle JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, s. 280.

z obavy o zklamání některých umělců i klientely, jelikož jim hrozilo snížení prodeje děl. Něco, s čím se spolek bez trvalého širšího autorského zázemí a zároveň bez hlubší tradice prodejních výstav jako byl právě brněnský Kunstverein, mohl vyrovnat.

Sebevědomí k takto revoluční změně však dodávaly hlavně nové prostory. Otázkou je, proč k jejich pronájmu přistoupil právě nyní, a kde na ně po více jak dvaceti letech schůzování v různých místech a výstavách v Redutě, náhle získal finance? V souvislosti s časem jistě svou roli hrála skutečnost, že Gerstbauerův nadační dům byl právě dostavěn. Kunstverein měl nejspíš přislíbeny prostory již dříve, především díky kontaktu s architekty objektu, hlavně Wanderleyem, který se života ve spolku živě účastnil. Dobrá strategie to byla i vzhledem k faktu, že již nezbývalo mnoho příležitostí obsadit vůbec nějaké volné místo v centru města. Prostory na dobré adrese se v pokračujícím zastavování celé Okružní třídy stávaly nedostatkovým zbožím, o čemž se měl sám Kunstverein při hledání pozemku pro svůj vlastní chrám umění také přesvědčit. Druhým důvodem je, že se stále hlasitěji ozýval požadavek po vytvoření městské galerie, do které by mohla být umístěna Gomperzova obrazová sbírka a několik obrazů, které Kunstverein během let nakoupil. Městu navíc po smrti Eduarda Sykory přibyl další dar v podobě (sic skromnější) sbírky obrazů prvního kurátora výstav Kunstvereinu. Gomperzova a později Sykorova sbírka byly od roku 1896 vystaveny na radnici. Všem však bylo jasné, že jde pouze o provizorium.⁴⁶² Vyzkoušení si *ostrého* celoročního provozu navíc posouvalo Kunstverein opět dále směrem k argumentaci po vlastním uměleckém stánku, za nějž také předsednictvo spolku u zastupitelů obce lobovalo.⁴⁶³

K financování prostorů spolek využil zčásti subvence od Moravského zemského sněmu,⁴⁶⁴ které vlastně ročně dostával již jako profilující sdružení výtvarného života regionu, nicméně hlavně jej držely příspěvky členů. Celoroční výstavy tak obrovsky rozšířily přístup občanů k výsledkům jeho práce a obecně k výtvarnému

⁴⁶² KARKANOVÁ Hana, *Gomperzova sbírka – druhý život*, in: JANÁS Robert a kol., *...z lásky k umění a sobě pro radost*, Brno 2004, s. 47-72.

⁴⁶³ *Mährischer Kunstverein – Jahresbericht 1903*, Brünn 1903, s. 5.

⁴⁶⁴ Ročně dostával 400 K. Viz. *Mährischer Kunstverein – Jahresbericht 1903*, 04.

umění na Moravě. Nakonec se našel i prostor k jakési náhradě starších prodejních výstav, které měsíční periodicitou již moderně pojatých specializovaných výstav, byly ohroženy. Každoročně, podobně jako v jiných městech, spolek začal pořádat vánoční výstavy, které zůstaly všehochutí, a na kterých si movitější Brňané mohli vybrat z různých žánrů případná díla k ozdobení jejich příbytků. Spolek již v tomto období jasně přebíral roli neexistující městské galerie. K jejímu vytvoření nicméně již směřoval.

Ve výtvarném provozu Kunstverein zůstával spjat s Vídní. Téměř každoročně bylo v Brně představeno množství výstav umělců a spolků hlavního města. Tradice vznikla ještě ve výstavách v Redutě, když roku 1900 v tamějších místnostech Mährischer Kunstverein uspořádal výstavu sdružení *Hagenbund* a v podobných představováních jednotlivců i skupin pokračoval i po pronájmu Gerstbauerova domu. Tak např. v roce 1904 proběhly výstavy umělců kolem uměleckého sdružení *Jungbund*, roku 1906 se dokonce v Brně konala výstava umělců kruhu vídeňské *secese* v čele s několika díly Gustava Klimta.⁴⁶⁵ Na Vídeň zůstával spolek napojen především díky přítomnosti mnoha moravských výtvarníků v tamějších uměleckých sdruženích. Ovšem pokusil se i o výstavy širšího rámce a tak byli do roku 1911 v Brně přivítáni i umělci z Mnichova, Karlsruhe nebo třeba maďarští němečtí výtvarníci.

Velkým krokem k modernizaci uměleckého života v regionu pak byl rok 1909, kdy i na Moravě vzniklo první německé profesní sdružení výtvarníků – *Vereinigung deutschmährischer bildender Künstler*. To bylo vlastně jakousi reakcí na o dva roky starší český profesní spolek *Sdružení výtvarných umělců moravských*, který vznikl v Hodoníně kolem Joži Uprky a Aloise Kalvody roku 1907. K vymezování se vůči svým českým kolegům údajně brněnská měšťanská elita německé umělce, jako byl např. Uprkův spolužák z Mnichova Hugo Baar, nutila. Zvláště se ve věci angažoval představitel německé liberální strany, člen Kunstvereinů a advokát Alfred Fischel, který v akci viděl boj o finance z Moravského zemského sněmu. Ten údajně odmítl zvažovanou spoluúčasť některých německých umělců na hodonínském sdružení

⁴⁶⁵ JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, s.262n.

argumentem, že *spojení s Čechy je naprosto vyloučené*.⁴⁶⁶ Oběma spolky moravští umělci však potvrzovali, že kulturní emancipace oboru došla až do jejich regionu. Podobné spolky totiž byly již dlouhá léta součástí jak německé tak rakouské, ale i české veřejné scény. Co se týče výtvarných metropolí jako Mnichov, Düsseldorf, Vídeň nebo Berlín, spolky tohoto typu zde nalezneme už v padesátých letech 19. století.⁴⁶⁷ V Praze se podobně jasně koncipované spolky umělců počaly ustavovat z české strany roku 1887 v podobě Mánesu, resp. Jednoty umělců výtvarných roku 1898, z německé se roku 1893 vydělil ze širší *Gesellschaft zur Förderung der deutschen Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen* spolek kolem malíře Karla Krattnera *Verein der deutschen bildenden Künstler in Böhmen*.⁴⁶⁸

Vereinigung deutschmährischer bildender Künstler bylo od počátku vzato pod patronát Mährischer Kunstvereinu a dokonce s ním spolek počítal jako s profilující organizací moravského umění, které bylo slíbeno, že bude moci obstarat první výstavu v novém *Künstlerhausu – Domě umělců*.⁴⁶⁹ K jeho zřízení po letech bojů konečně, i díky kvalitním výstavám a získání si jimi určité prestiže, spolek od konce prvního desetiletí nového století docházel. Nabyt totiž do té doby slušného jmění; roční příspěvky i vstupné na výstavy přinášely zisk, z něhož úroky postupně narůstaly, a tudíž mohli jeho činovníci kalkulovat (alespoň částečně) se zaplacením stavby *Künstlerhausu* z vlastních zdrojů. Ke schválení pozemku pro spolek na tzv. Kolišti, v místě městských sadů za Zemským divadlem a ústícím do ulice Cejl, došlo po dlouhých vyjednáváních roku 1905. Svou roli hrál i fakt, že tím mohla být zasazena rána české straně, která nabírala ve městě i na Moravě stále silnější pozice. A to i v oblasti kultury. V jednání dokonce zaznělo, že budoucí *Künstlerhaus* *musí zůstat věčně v německých rukou*.⁴⁷⁰

Představitelé spolku počítali, že by otevření mohlo proběhnout již roku 1908, podobně jako mnoha dalších staveb a ukončení jiných akcí, v jubilejním roce vlády

⁴⁶⁶ SEDLÁŘOVÁ Jitka, *Vereinigung deutscher bildender Künstler Mährens und Schlesiens: „Schole“ – dějiny spolku německomoravských výtvarných umělců v letech 1909-1945*, in: *90 let Domu umění města Brna. Architektura, historie, výstavy, kulturní činnost 1910-2000*, Brno 2001, s. 45-63, cit. s. 46.

⁴⁶⁷ Viz. HOJDA Zdeněk – PRAHL Roman, *Kunstverein oder Künstlerverein*.

⁴⁶⁸ RUMÍŠKOVÁ Marie, *Deutsch-böhmischer Künstlerbund, jeho výstavy a kritiky*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Alena Pomajzlová, Brno 2010, s. 9.

⁴⁶⁹ SEDLÁŘOVÁ Jitka, *Vereinigung deutscher bildender Künstler*, s. 47.

⁴⁷⁰ JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, s. 64.

Františka Josefa I. V roce 1906 tak vznikla interní komise pro stavbu domu. Nicméně soutěž ke stavbě byla vypsaná až o dva roky později. V ní sice ne zvítězil žádný projekt, přeci ale byl na mimořádném zasedání spolku vybrán jako realizátor vídeňský architekt Heinrich Carl Ried, shodou okolností v této době zrovna člen Mährischer Kunstverein.⁴⁷¹ K realizaci zasedal výbor složený z nejvýznamnějších členů vedení spolku,⁴⁷² jenž řešil především zabezpečení financí. Spolek měl před započítím stavby k dispozici jen 160 000 Korun a potřeboval 200 000. Situaci tak zachraňoval žádostmi o dary a nakonec i speciální loterií o obrazy, že se nakonec podařilo roku 1910 začít stavbu hrubými pracemi. Budova byla slavnostně otevřena 25. 3. 1911 a dostala do vínku název *Kaiser Franz Josef Jubiläums – Künstlerhaus* jako připomínka daru císaře na stavbu. Příspěvků, který čítal 10 000 Korun. Pravda je, že název jubilejní v roce 1911 zněl značně nelogicky. Mohl však symbolicky stát jako uzavření půlstoletého projektu Okružní třídy, která byla celá za panování císaře postavena, a do jejíž mozaiky byl Künstlerhaus zasazen jako její poslední předválečný rakouský kamínek.⁴⁷³

Mährischer Kunstverein a jeho místo v brněnské městské kultuře

Při otevření Domu umění se sešla, podobně jako na první výstavě spolku roku 1882, moravská honorace. Přítomen byl zemský místodržící, starosta města a do Brna dorazil i ministr kultu a vyučování. Událost doprovázela ambiciózní výstava spolku, která si kladla za cíl zmapovat soudobé německé moravské výtvarné umění. Byla v režii *Vereinigung deutschmährischer bildender Künstler* a účastnilo se jí 41 moravsko-německých umělců a umělkyň, kteří zde představili celkem 293 uměleckých děl.⁴⁷⁴ Šlo rozhodně o zatím největší akci, kterou Mährischer Kunstverein ve své éře připravil. Přispěli tentokrát i moravští umělci ze

⁴⁷¹ Ried byl vybrán v nabídce 17. projektů, které Kunstverein představil na výstavě v Gerstbaurově domě. Zajímavé je, že Ried vstoupil do spolku roku 1908 a vystoupil roku 1910. Viz. idem, s. 65.

⁴⁷² V komisi zasedali Gustav Schöller, Josef Jelinek, Kamillo Palleta, Moritz Hirsch, Alexander Suchanek von Hassenau, Josef Weiss a Hans Kellner.

⁴⁷³ ZATLOUKAL Pavel, *Brněnský Dům umělců a jeho někdejší architektura*, in: 90 let Domu umění města Brna. Historie jednoho domu, Brno 2000, s.37-44, cit. s. 38.

⁴⁷⁴ *Mährisch-schlesischer Correspondent*, Nr. 67, 22. 3. 1911.

vzdálenějších oblastí jako Mnichov a Berlín, kteří neměli nic společného s Vídní.⁴⁷⁵ Nová budova splňovala prostorová kritéria na větší akce a zároveň nabízela mnohem lepší světelné podmínky pro instalaci. V tomto směru byl opravdu vybudován důstojný umělecký stánek. A lze na tomto místě konstatovat, že opravdu hlavně zásluhou spolku. Prvotní smysl uměleckého spolčování – rozšiřovat zájem a podmínky pro kvalitní prezentaci výtvarného umění – byla z pozice Mährischer Kunstverein dosažena a vstupoval do nové fáze, kdy se také musel o své sídlo umět postarat. Ze středoevropského pohledu tímto svým činem Mährischer Kunstverein nabyl jisté vyšší hodnoty, totiž nebylo v celém Německu a Rakousku mnoho podobných institucí, kterým se podařilo splnit si tuto metu, kterou fakticky všechny organizace bez výjimky ve svých psaných i nepsaných cílech měly.

V některých oblastech střední Evropy kunstvereiny předstihl stát, resp. panovník či město, v dalších bylo zbudováno umělecké muzeum za pomoci speciálního spolku umělců. Mezi těmi bez naplněného cíle stojí přitom svého času mnohem slavnější a významnější instituce jako pražská Krasoumná jednota nebo třeba Österreichischer Kunstverein. První organizace doplácela na etnickou dichotomii pražského života, druhá zase na obrovskou konkurenci hlavního města monarchie i relativně pozdní čas svého založení (1850), dobu, kdy již německé kunstvereiny přivedly k životu několik vlastních domů umění – *Kunsthalle* či *Künstlerverein* a začínaly také bojovat s umělecky samostatnějšími spolky umělců. Nicméně alespoň pražská organizace získala možnost výstav v Domě umělců, který byl postaven ze státních peněz a značně pod tlakem, který na něj umělecké organizace vyvíjely. Brno v tomto směru mělo určitou paradoxní výhodu – výtvarná veřejnost byla poměrně úzká a neumožňovala umělcům samotným takovou míru emancipace a to i v době po roce 1880, kdy v Německu Kunstvereiny nahrazovaly elitnější organizace císařství a i v rakouském hlavním městě se již (i zásluhou umělců původem z Moravy) výtvarná veřejnost drobila.

⁴⁷⁵ Asi největší osobností byl berlínský profesor Hugo Lederer, který zde vystavil svoji sochu *Šermíř*, určenou pro nádvoří vratislavské univerzity. viz. JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, s. 158.

Po otevření *Künstlerhausu* spolek v čele s aktivním Kamilo Palletou fakticky ve své výstavní praxi představování výtvarného umění jednotlivců i skupin především německého okruhu pokračoval. Ještě v roce 1911 proběhla podzimní výstava sdružení *Sächsischer Künstlervereinigung Dresden* a tradiční vánoční výstava. V roce 1912 mělo brněnské publikum možnost konečně vidět i německé malířství z oblasti Čech. V dubnu až květnu se konala společná výstava moravského *Vereinigung* s jeho českými protějšky, ač ti nenalezli v Brně příliš velkou odezvu.⁴⁷⁶ Díky místnostem však mohl spolek velkoryse vypomáhat i dalším sdružením. Stejně jako vzal pod svá křídla *Vereinigung*, tak vyšel roku 1913 vstříc dalšímu novému spolku umělců *Mährischer Künstlerbund*. Další sdružení *Deutsch-Mährer*, které vzniklo na troskách bezvládí ve *Vereinigung* po náhlé smrti předsedy Baara roku 1912. Stejně se ke konci první světové války ujal sdružení *Juryfreien*, spolku výtvarníků údajně protestujících proti výběrovým komisím na výstavě.

V poslední fázi existence v monarchii tak *Mährischer Kunstverein* jako občanský spolek spojující příslušníky té nejvyšší brněnské měšťanské společnosti plnil roli zaštitující organizace německého výtvarného života na celé Moravě. Pozici, kterou si za třicet let existence vydobyl, ale na rozdíl od jiných kunstvereinů po vybudování spolkového chrámu, o ni ani nepřišel. Pod svou ochranu bral a nabídl možnost se prezentovat uměleckým sdružením, která sice vznikala také na principu občanském, ale již specifitějším profesním. Byla to oproti strategiím kunstvereinů jiných měst zcela specifická situace a nejspíš souvisela i s obranným postavením Němců v Brně a na Moravě obecně. Nicméně si tím spolek zajišťoval svůj hlubší smysl i podporu širokých vrstev společnosti. Zatímco v okolí již delší dobu podobná sdružení ztrácela na významu, *Mährischer Kunstverein* naopak díky svému zázemí i podpoře významných osobností zůstával zásadním místem styku a uměleckého provozu. Velkou roli v tom měli osoby stojící mimo profesi, jako byl např. již výše zmíněný Alfred Fischel nebo v době války Alexander Suchanek von Hassenau. Ten jako předseda moravského červeného kříže a člen širšího vedení *Mährischer Kunstverein* dbal na to, aby alespoň v omezené míře *Künstlerhaus* plnil svoji roli i v době, kdy obvykle múzy mlčí. Zatímco se i některé vyhlášené chrámy umění stávaly dočasně vojenskými lazarety jako např. *Wiener*

⁴⁷⁶ SEDLÁŘOVÁ Jitka, *Vereinigung deutscher bildender Künstler*, s. 50.

Künstlerhaus,⁴⁷⁷ snažil se spolek poskytovat veřejnosti v rámci možností výstavní program.

Po státním převratu v roce 1918 ovládla brněnskou radnici česká strana. Brno bylo předáno do rukou reprezentaci nového státu 6. listopadu. Nejprve československému vládnímu zmocněnci Petru Kerndlmayerovi z Erhrenfeldu, roku 1919 se stal prvním českým starostou Brna sociální demokrat Karel Vaněk. Vedle radnice přešla do českých rukou i spousta dosud německy orientovaných institucí jako např. Zemské divadlo nebo posléze Moravské průmyslové muzeum. Pozici ředitele zde musel roku 1921 opustit Julius Leisching, který přešel na stejnou pozici do Salzburgu. Mährischer Kunstverein však ve svém sídle setrval. Problém byl, že jej opustila spousta osobností, když si namísto Československa vybrali zůstat v majoritně německém Rakousku, resp. přestěhovat se do Německa. Poprvé za více jak 35 let své historie se tím rapidně měnila jména ve vedení spolku. Nicméně německý ráz se zachoval a dále se snažil pořádat výstavy i podporovat umělecká sdružení. V poválečné době hlavně *Juryfreien* a nově ustavený *Die mährische Scholle*.⁴⁷⁸ Spolek i dům se stal součástí menšiny nejen uvnitř Moravy, ale i samotného města.

Mährischer Kunstverein v období první republiky již nebyl sdružením, které by udávalo v Brně veřejný umělecký tón, ovšem i tak stále v brněnském milieu představoval reprezentativní instituci. Za její vybudování i silnou podporu však vděčil prvním třiceti letům. V nich získal stabilní základnu a splnil cíle, které podobné organizace jiných měst často naplnit nedokázaly. Postavil, ač za podpory i řekněme jistého protekcionismu ze strany brněnské obce, svůj vlastní chrám umění, který se stal v Brně nezpochybnitelným uměleckým centrem. Vystavovalo zde množství osobností středoevropského významu a s tímto kapitálem také vstoupil do období první republiky. O vybudování opravdu respektovaného spolku vypovídá i skutečnost, že během více jak sta let Künstlerhausu – Domu umění, nikdy nezměnil svůj účel.

⁴⁷⁷ O Suchankově činnosti viz. JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882-1918*, o vídeňském *Künstlerhausu* viz. AICHELBURG Wladimir, *Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001*, Wien 2003.

⁴⁷⁸ SEDLÁŘOVÁ Jitka, *Vereinigung deutscher bildender Künstler*, s. 53.

Kunstverein byl založen osobami z nejvyšších pater společenského a veřejného života. Ty v jeho vedení a řízení hrály roli i během celé existence, ač se i na Moravě začali hlavně od počátku 20. století prosazovat výtvarní umělci, kteří se snažili do spolkového dění zasahovat. Sílu k tomu, aby vytvořili vlastní profesní sdružení, jim však na Moravě chyběla. Jistou rozbušku v dynamice umělecké scény znamenalo národní soupeření, které jednak spolek přímo vehnalo do pozice zástupce německé strany na Moravě, a zároveň urychlovalo potřeby vyprofilování sdružení reprezentující německou výtvarnou veřejnost. Ve zvýšeném zájmu německé reprezentace o své symboly, který jistě vysoká výtvarná kultura na poli prestiže znamenala, tak od počátku belle époque prožívalo spolu se spolkem Brno jednu ze svých zajímavějších uměleckých epoch.

Z německé strany spolek vedle samosprávy podporovala nejvyšší elitní zemská vrstva a alespoň ze symbolických pozic svým účastenstvím na výstavách pomáhali rodáci, kteří se uchýlili a měli kontakty v institucích po celé Evropě. Na Moravě se tak mohl profilovat německý umělecký diskurs – vznikaly zde stavby charakterizované jako německé, vystavovali zde umělci, kteří představovali německou podobu umění. Ze zahraničních byl asi nejvýznamnějším umělcem znojemský rodák Hugo Lederer, který se stal prototypem německého sochařství a posléze se dával za příkladného sochaře i v nacistickém Německu. Svůj vliv však mělo i tradiční napojení celé kulturní scény na Vídeň, které začala na přelomu století narušovat české národní hnutí a jeho příklon k Praze.

Spolek Mährischer Kunstverein však nikdy během své existence nespádl k bojovným sdružením a nepodnikal ani nějaké agresivní verbální útoky na své české protějšky. Mezi jeho zakladatele patřil liberál Christian d'Elvert, a i v dalších letech v něm nejvýznamnější postavení podrželi představitelé politicky orientovaní na německou liberální stranu. Snažili se podporovat pozice spíše poukazy na svoje osobní kvality bohatých a vzdělaných mecenášů konkrétní národní kultury. Mezi takové osoby patřil i Gustav Schöller, Alfred Fischel či starostové města Brna Gustav Winterholler nebo August Wieser. Vedle nich spolek podporovali i aristokrati jako Johann Liechtenstein, který představoval spíše

pozice zemské šlechty. Velice patrná zde také byla důležitá role Židů, jako byli Heinrich či Julius Gomperzové, později Moritz Hirsch. Epizodní role Friedricha Wanniecka nemohla podobu spolku změnit, svědčila spíše o tom, že se etnický konflikt vyostřuje. Celkově vzato je tak brněnský spolek přátel a podporovatelů umění *Mährischer Kunstverein* zajímavou ukázkou, jak důležitou roli hrálo umění ve všech regionech při prosazování prestiže nových vrstev *Bürgertum*, a jak také prorůstala měšťanská společnost (*bürgerliche Gesellschaft*) nacionalismem v prostoru celého c. k. mocnářství. Díky velikosti města a jeho určité periferní pozici, sice pomaleji než v oblastech Německa nebo i Rakouska či Čech, přesto stejně nevyhnutelně. Tak se na poli umělecké kultury vyspělejší oblastem Brno až do pozdního období monarchie značně přibližovalo. Stalo se základnou pro uměleckou veřejnost a v posledních letech před válkou vzešly z moravského prostředí i skupiny umělců. U německé části však byl problém, že byly vyvolávány trochu uměle. Hned první *Vereinigung deutschmährischer bildende Künstler* z popudu mecenášů jako protiváha moravsko-českých sdružení a i další sdružení *Mährischer Künstlerbund* víceméně vzniklo jen jako určitý doplněk pestrosti života, který byl plně podporován dosavadním oficiálním sdružením městským sdružením *Mährischer Kunstverein*. Ani v jednom případě tak nešlo o nějaký stylový či protestní pohyb proti uměleckému establishmentu, jak se dělo v nedaleké Vídni či Mnichově, a jejichž již vyzkoušené praktiky chtěla moravská německá reprezentace napodobovat. Proto také obě sdružení měly takovou podporu ve výtvarném spolku nejvyšších brněnských vrstev. Jinde již obvykle sdružení upadajících a stojících daleko od moderních uměleckých trendů. Dobu, popsanou výše slovy Thomase Manna – kdy se již *občanství a umění dávno rozešly* – Brno poněkud zaspalo.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ Citace viz. MOMMSEN Wolfgang J., *Die Stiftung bürgerlicher Identität*, s. 57.

4. Závěry – umění blíže k lidu v čase občanské společnosti?

Epilog - umělecké spolky dnes

Jsme dnes o více jak sto let vzdáleni situaci našeho rozboru třech občanských spolků, které se snažily v 19. století ve svých obcích tvořit veřejný diskurs, který by v nich vydobyl patřičné místo výtvarnému umění. Svoji práci činily s mnoha dalšími motty, spojoval je však hlavně slogan *za účelem podpory umění...* Povedlo se jim tento cíl splnit? O všech můžeme prohlásit, že něco dlouhodobého svou činností v námi sledovaném časovém prostoru zanechaly a není to jenom dědictví, které by zajímalo pár specializovaných historiků.

Nejstarším ze sdružení, a v hodnocení splnění původních cílů nejrychlejší byl *Leipziger Kunstverein*. Podařilo se mu v Lipsku relativně rychle iniciovat vybudování městského uměleckého muzea a spíše v hudbě zasvěceném městě obrátit pozornost také k výtvarnému žánru. Svě heslo přibližovat veřejnosti výtvarné umění tak prosadil a posléze v rámci muzea také udržoval městskou společnost v jeho blízkosti. V Lipsku za desítky let existence spolek zapustil kořeny a dodnes se město a hlavní instituce, které zde výtvarné umění provozují, k jeho tradici hlásí. Po několika temnějších etapách, které přišly v období nacistické diktatury a posléze začlenění města do socialistické Německé demokratické republiky, která dokonce spolek rozpustila, se po roce 1989 znovu skupina přátel umění rozhodla *Leipziger Kunstverein* oživit. Symbolicky 9. 11. 1990, rok po pádu Berlínské zdi, vznikl *Neuer Leipziger Kunstverein e. V.*, který se snaží pořádat kulturní akce a být součástí širší výtvarné veřejnosti. Ustanovil se jako pokračovatel námi zkoumaného *Leipziger Kunstverein*u z roku 1837 a dal si tak do vínku rozšiřovat umění ve spolupráci s muzeem a městem.⁴⁸⁰ Zajímavé je, že spolek není součástí sítě *Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine (ADKV)*, která zastřešuje německé nekomerční umělecké spolky – *kunstvereiny*, jenž se snaží prezentovat a podporovat současné umění nepřetržitě, některé již od 19. století.

⁴⁸⁰ O novém spolku a jeho současné činnosti viz. <http://www.nlkv.org/> (cit. 26. 3. 2013)

Dnes takových spolků najdeme v Německu kolem tří stovek a počítají na 120 000 členů.⁴⁸¹

V roce 2008 bylo slaveno 150 let od slavnostního otevření muzea a v současném Muzeu výtvarného umění v Lipsku (*Museum der bildenden Künste Leipzig*)⁴⁸² byla při té příležitosti otevřena i výstava, která připomínala v obrazech a plastikách nejvýznamnější lipské osobnosti spjaté s moderní výtvarnou veřejností. Nesla název *Kopf oder Zahl. Leipziger Gesichter und Geschichten* a počínala se rokem 1858, kdy byla první budova na Augustusplatzu otevřena. Expozici vymezenou chronologicky roky, které vždy byly spjaty s osobností, zahajoval rokem 1858 portrét donátora budovy *Joachima Schlettera* a i několik dalších let pak reprezentovali činovníci Leipziger Kunstverein jako *Carl Lampe*, *Gustav Harkort* nebo *Alfred Thieme*. Z donátorského odkazu spolku *Leipziger Kunstverein* tak umělecké mecenášství ve městě těží doposud.

To Umělecká beseda zažila své znovuzrození po úpadku s koncem monarchie v době vzniku první Československé republiky. Stala se jedním z uměleckých center státu a podařilo se jí, co oběma srovnávaným spolkům už v časovém horizontu této práce – postavit si vlastní sídlo. O něj přišla po válce a dnes bychom v někdejší budově, v Besední ulici nedaleko pražského parku Kampa našli nájemní byty, sídlo Českého hudebního fondu a také prostory Divadla a Galerie Na Prádle. Jako instituce s národní tradicí sehrávala svoji původní roli znovu zvláště od posledních předválečných let, a to hlavně pořádáním velkých celonárodních výstav jako o slovenském umění středověku nebo české barokní tradici. Přičemž v duchu této národní činnosti pokračovala i v období protektorátu.⁴⁸³ Díky své národní tradici, kterou údajně vyzdvihoval velký obdivovatel Bedřicha Smetany Zdeněk Nejedlý, přestála i nástup komunistického panství. Dokonce tak roku 1963 oslavila

⁴⁸¹ Za Lipsko je součástí spolek D21 Kunstraum a Kunstverein Leipzig. O organizaci ADKV viz. <http://www.kunstvereine.de/web/index.php?id=87> (cit. 26. 3. 2013)

⁴⁸² Nová budova muzea byla slavnostně otevřena v roce 2004. Budova, kterou nechalo město postavit z daru Joachima Schlettera totiž byla ve válečných náletech tak poškozena, že bylo rozhodnuto ji neopravovat a roku 1962 byly její ruiny strženy.

⁴⁸³ Viz. KAVKA Tomáš, *Umělecká beseda a výstava „Pražské baroko“*, in: České, slovenské a československé dějiny III., Hradec Králové 2009, s. 59 – 68.

svých sto let existence a dostala i svoji vlastní poštovní známku.⁴⁸⁴ Oficiálně byla pak zrušena v době normalizace, roku 1972.

I ona však byla obdobně jako lipský spolek obnovena po Sametové revoluci, roku 1990, přičemž jako širší umělecká skupina ve třech uměleckých odborech funguje dodnes. V posledních letech se veřejně představil hlavně Výtvarný odbor Umělecké besedy, který zorganizoval roku 2003 retrospektivní výstavu ke 140. výročí v Galerii hlavního města Prahy a nechal o sobě slyšet i v době dokončování této disertační práce, kdy se otevírala výstava v pražském Clam-Gallasově paláci s názvem *V umění volnost*, která představila kolem sta děl současných 69 členů a hostů odboru, přičemž si kladla za cíl důstojně připomenout i výročí stopadesáté.⁴⁸⁵

Spolek s nejkratší historií je tak brněnský Mährischer Kunstverein, který nepřežil odsun německého obyvatelstva roku 1945, přičemž ještě za první Československé republiky fungoval jako jedna z rozhodujících uměleckých institucí města. Od roku 1945 jeho boji poškozené sídlo převzala česká strana, která jej podle plánu Bohumila Fuchse opravila a nicméně poté se stejnou funkcí, jako *Dům umění*, nikoli tedy umělců, i provozovala.⁴⁸⁶ Jeho sbírky (co se tedy ve válce a krátce po ní neztratily) přešly do vlastnictví Moravské galerie v Brně. Dnes je budova součástí širšího komplexu se stejným názvem *Dům umění*, příspěvkové organizace statutárního města Brna, přičemž se orientuje, podobně jako v čase otevření na výstavy současného umění.⁴⁸⁷ V případě bývalých význačných prostorových německy orientovaných staveb, tak dopadla relativně dobře, např. ve srovnání s brněnským či pražským *Německým domem*. První byl odstřelen a druhý se přes noc změnil ve *Slovanský dům*. Jistým způsobem se však do paměti města vrací, a to jak uváděním kapitol o spolku v publikacích o výstavních institucích města, tak i třeba jeho připomínáním na výstavách, jakou byla např. koncem roku 2011

⁴⁸⁴ Vydána 25. 3. 1963, její motiv kreslil Jaroslav Šváb, ryteckou desku vytvořil Bedřich Housa.

⁴⁸⁵ Viz. <http://umeleckabeseda.cz/history.php> (cit. 26. 3. 2013)

⁴⁸⁶ Více o osudech stavby viz. VENERA Jiří, *Dům umění města Brna po roce 1945*, in: *90 let umění města Brna. Architektura, historie, výstavy, kulturní činnost 1910-2000*, s. 115-122.

⁴⁸⁷ Viz. http://www.dum-umeni.cz/cz/clanek/o_dome_umeni (cit. 26. 3. 2013).

souborná výstava *Moravská národní galerie. 194 let od založení*, kde byl spolek zmiňován jako důležitá organizace ve vývoji výtvarného diskurzu ve městě.⁴⁸⁸

Spojení jenom podporou umění?

Výzkum ukázal, že město, kde se kolem výtvarného umění začala paměť tvořit jako první, bylo Lipsko, jenž ve spolku *Sozietät* mobilizovalo svoji výtvarnou tradici již roku 1763. O tu se poměrně brzy mohla opřít i Praha se svojí *Společností vlasteneckých přátel umění*. Že však měla za Lipskem zpoždění, je nejspíše důsledkem specifické josefínské politiky, která umění nepřála. Totiž, když se roku 1796 podařilo šlechtickým patriotům *Společnost* založit, její vývoj ukázal vyšší dynamiku, díky níž se do poloviny třicátých let vytvořila v Praze širší výtvarná veřejnost, zatímco v Lipsku tento vývoj postupoval pouze zvolna.

Lze nicméně říci, že zakládání uměleckých spolků měšťanskou společností byla ve všech třech sledovaných městech dobře známá praxe již ke konci dvacátých let 19. století. K faktickému založení takového spolku však chyběly tehdy finance a asi i lidské zdroje. Tak se pokoušelo koncem dvacátých let o celosaský umělecký spolek neúspěšně Lipsko, stejně jako registrujeme první, spíše manifestační pokus o vlastní *kunstverein* v Brně. Ve městě se sice podařilo roku 1829 tzv. *Mährisch-schlesischer Kunstverein* opravdu konstituovat, ale prakticky jako nefunkční organizaci, která se také roku 1841 rozpadla. Co po sobě však zanechala, bylo, že od této doby registrujeme zakořenění tradice brněnské městské výtvarné veřejnosti, jak ji také připomněl při otevření první výstavy *Mährischer Kunstverein* roku 1882 jeho starosta Christian d'Elvert.

Svým počátkem vzešlým z výtvarné tradice, do které vnesly oba *kunstvereiny* novou úroveň, se odlišují od Umělecké besedy. Ta se zcela záměrně konstituovala jako nová organizace, která sice také chtěla produkovat umění, ovšem jako *chloubu národa a pomníky jeho nehynoucí geniálnosti*, jak také psal její spolkový jednatel

⁴⁸⁸ K výstavě vyšla i publikace TOMÁŠEK Petr (ed.), *Moravská národní galerie*, Brno 2011, k jejímu uspořádání viz. [http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2011/moravska-narodni-galerie\(236-3010\).aspx](http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2011/moravska-narodni-galerie(236-3010).aspx) (cit. 27. 3.2013)

roku 1873. Totiž snažila se vytvářet pole, co zatím národnímu hnutí chybělo a na co naopak po vzoru jiných měst Lipsko a později i Brno navazovaly. Proti jiným uměleckým sdružením se beseda vymezila přitom i sémanticky. Ve svých stanovách překladem do němčiny sama sebe nazvala *Künstler Ressource*, nikoli, že by použila starší tradici známých kunstvereinů nebo i novějšího pojmu používaného pro spolky složené jen z umělců – *Kunstlerverein*. Velice specifická je přitom i svým složením složením ve třech sobě rovných uměleckých odborech. Pro to se nám nabízí jediné vysvětlení, že v tomto směru se jedná o spolkový model. Ten byl také později v Brně, v případě *Spolku přátel umění* na další česky se identifikující organizaci aplikován.

Zatímco Umělecká beseda tak měla nový diskurs přímo vytvářet, a jak se ukázalo, také se jí to i po nějaký čas dařilo, kunstvereiny Lipska a Brna rozvíjely ve svých městech již déle existující. Mají tak význam více ve vztahu ke svému vlastnímu městu, což je zásadně od Umělecké besedy odlišuje. Ta se totiž vlastně ve výtvarné veřejnosti Prahy ani příliš prosadit nedokázala. Jak ukazují její spíše než pravidelné, tak pokusné akce o konstituování vlastní výstavní činnosti, nebyla schopna v české metropoli během sledovaného období konkurovat již zavedenému principu kunstvereinu, který v podobě Krasoumné jednoty určoval výstavní rytmus města a s ním i jeho umělecké tržní mechanismy. A taková situace vytrvala až do první světové války. Spolek a jeho výtvarný odbor tak hledal své útočiště jinde a našel jej právě v konstituování českého výtvarného diskursu, o nějž mu i podle stanov spíše šlo od počátku. Nacházel přitom cesty prezentováním se jako instituce snažící se o zakotvení principů památkářské péče v českém prostředí a zároveň taky jako základna k rozvoji diskuse o historizaci českého umění vůbec. Jelikož až do osmdesátých let 19. století nebyly v českém prostředí jiné instituce, které by tyto pole vyplňovaly, opravdu se Umělecká beseda stala základnou jejich provozu. Že vytvářela diskurs o podobě českého výtvarného umění, potvrzovali svojí participací významní intelektuálové a uznávaní čeští intelektuálové jako Miroslav Tyrš, Otakar Hostinský nebo Josef Durdík. Konkrétně pak dokazovala svůj normotvorný význam nabídkou vybraných konkrétních uměleckých symbolů. Ty produkovala přitom sama ze své činnosti. Tak se prvními ikonami českého malířství podle besedního gusta stali Josef Mánes, Jaroslav Čermák, sochařství pak

Václav Levý. Umělci, většinou již zvěčnělý, tak měli do výtvarného odboru lákat další sympatizanty českého národního hnutí z řad umělců, že se tak zde podařilo shromáždit sochařskou a malířskou elitu konce sedmdesátých a počátku osmdesátých let. Ta jako součást instituce, která krátkodobě rozhodovala o podobě českého umění, také značně přispěla k výzdobě *Zlaté kapličky* – českého Národního divadla. A posléze pak byla nazvána *generací Národního divadla* – první česky definovanou výtvarnou skupinou. Normotvorným významem se tak od obou zkoumaných kunstvereinů odlišuje.

Ty, ač je od sebe dělilo 35 let, přesto nabízí obdobné praktiky fungování. Oba byly zakládány laiky, většinou ve městě těmi téměř nejprivilegovanějšími vrstvami – velkopodnikateli či nejvyššími představiteli městských samospráv a také se u obou spolků pohybuje podobný kruh nejvýznamnějších činovníků. Zatímco v Leipziger Kunstvereinu byli zakladateli dva podnikatelé – Carl Lampe a Hermann Härtel, v Brně figurovali v prvním představenstvu s podobným statutem viceprezident Gustav von Schöller, tak pokladník, příslušník velkopodnikatelské rodiny Heinrich Gomperz. Lampe, Härtel i Gomperz navíc vlastnili úctyhodné sbírky uměleckých děl. Na základě tohoto pododěnství, že spolky pro ně byly místem, kde mohli prokázat svůj obrovský kulturní kapitál, a proto je také tolik podporovali. Všichni tři půjčovali spolkům k výstavám své obrazy a zcela jistě v nich i nakupovali.⁴⁸⁹ Zvláště Lampe a Gomperz se v tomto případě sobě hodně přibližují, neboť oba dlouhodobě také byli ve *svých* spolicích aktivní a následně v závěti *svému* městu odkázali obrazové sbírky. Prvního starostu spolku Mährischer Kunstverein Christiana d'Elverta, bývalého starostu města a vystudovaného právníka, lze s trochou nadsázky zase připodobnit k Ludwigu Puttrichovi, neboť oba dva získali stejné vzdělání. Jak d'Elvert tak Puttrich se původně vedle své profese věnovali literatuře. Zatímco Puttrich napsal údajně první dějiny výtvarného umění města Lipska (nedohledatelné), prosadil se d'Elvert jako expert na moravskou historii. Oba tak představují podobnou kariéru vzdělanostního měšťana, který nabývá své prestiže vedle financí také svým intelektem.

⁴⁸⁹ Zde jde nicméně pouze o hypotézu, informace o nákupcích obrazů se v obou případech nepodařilo dohledat.

V čem se oba kunstvereiny spíše odlišovaly, tak to byla účast šlechticů. Zatímco původně, roku 1837, měli v Leipziger Kunstvereinu poměrně vysoké číslo 24, do poloviny století jejich počet klesl na sedm. To jich mezi 323 členy brněnského spolku nacházíme ještě v roce 1904 rovných 40, což dělalo přes 12 procent všech členů. I když musíme počítat s jistou *inflací* šlechtických titulů během druhé poloviny 19. století, kterou přinášely nobilitace, i tak lze konstatovat, že v Lipsku o spolek ve šlechtických kruzích zájem spíše klesal a na Moravě byl nejméně dlouhodobě vysoký. Skutečnost, nejspíš související s tím, že po dokončení muzea již nebyl o spolek, který ztratil naplněním velkého cíle svoji dynamiku, zájem.

Umělecká beseda se oběma spolkům, které fakticky výtvarnou veřejnost města konstituovaly, a měly ve svých řadách nejvýznamnější občany svého města, nemohla rovnat. Vstupovala totiž do pražského prostoru ve zpoždění, kdy již byly karty v podobě mecenášské výtvarné podpory, rozdány. Ač se mohla snažit, jako progresivní spolek zakládaný z velké části samotnými umělci, kteří se navíc hlásili k češství, volné místo jen těžko nacházela. Vedle sítě, plné aristokratů i nejbohatších měšťanů, kteří chtěli svůj majetek tezaurovat v uměleckých sbírkách, již proti zaběhnuté a navíc ještě utrakvistické nekonfliktní organizaci, neměla mnoho šancí.

Že se mezi nimi neprosadila, v mnohém dokresluje Umělecká beseda ve svém strukturálním složení. Její činovníci se značně odlišují od činovníků lipského i brněnského Kunstvereinu. A to nepočítáme jenom osoby ve výtvarném odboru. Mezi iniciátory besedy sice nechyběli právníci (Grégr, Jeřábek), ovšem horší už to bylo s podnikatelskou vrstvou, která by spolek jako významnější donátor delší dobu zaštiťovala. Nezbyvalo jí nic jiného než neustále vstupovat s novými podněty do veřejného prostoru a získávat si další přízeň. To obě sdružení, v Lipsku i Brně, se zpočátku naopak mohli na určitou podporu jim spřízněných nejvyšších kruhů spolehnout. Bohatí měšťané, většinou informovaní z německého tisku dobře věděli, co podporují. *Značka Kunstverein* byla již zaběhlá a její provoz ve městě byl tak jistě velice žádaný.

Umělecká beseda se naopak musela z velké části spoléhat přímo na skupiny umělců různých žánrů, popř. vzdělanostní elitu a jejich společenské renomé. V tomto případě měla oproti oběma městům tu výhodu, že většina česky se identifikujících umělců si byla vědoma aury Prahy jako symbolického centra národního hnutí, v němž neměli mnoho jiných příležitostí se, mimo salony, vzájemně seznámit než právě ve spolku jejich zájmu. Proto také mohl fungovat výtvarný odbor Umělecké besedy s tak omezeným finančním rozpočtem, jak jsme viděli, když jeho jedinou samostatnou aktivitou byla podpora několika zlatých zchudlému umělci či mizivý příspěvek mladému malíři ke stipendiu. Navíc na každou větší akci, jakou byl třeba převoz díla Václava Levého z Říma nebo později Hálkův pomník, musela beseda jako celek vyhledávat sbírku.

Bereme-li všechny tři spolky jako elitní organizace, tak i zde narážíme na značné rozdíly v chápání pojmu. V případě besedy totiž můžeme hovořit spíše o spolku *národní elity*, zatímco oba kunstvereiny představují *elitu městskou*. Sice mnohem lépe finančně zabezpečenou, ale vázanou na jediný prostor, s ostatními městy případně propojenou právě spolkovou sítí, jak ji kunstvereiny vykazovaly. A jak dokazují společné výstavy lipského kunstvereinu v padesátých letech 19. století se spolky dalších měst nebo velice nadstandardní vztahy Brna a jeho spolku k vídeňskému prostředí, podmíněné vztahem k určitému jasně definovanému vzoru. Proto také mohla Umělecká beseda dobře fungovat i bez úspěšných výstav, neboť představovala dlouho instituci, která byla schopná nabídnout nejenom prestiž v Praze, ale rovnou uznání celým národním tělem. Jak jsme viděli v případě rozdělení členů výtvarného odboru, snažící se i konstituovat profesní elitu. Takovou ambici lipský ani brněnský spolek neměly. Ač i díky nim a hlavně provozu výstav ve městech vznikala nová pozice *kulturního pracovníka*, kterou si vydobyl např. Camillo Palleta.

Výtvarný odbor Umělecké besedy přeci jenom v mnoha věcech byl obvyklým kunstvereinům blízký. I čeští umělci se snažili nabízet činnost jako jiné umělecké spolky a to v podobě uměleckých prémie, slosování uměleckých děl, snažili se také o pořádání výstav. Nicméně, na rozdíl od běžných kunstvereinů, tato výstavní činnost nebyla tak zásadní a to až do doby, kdy se začaly v národním hnutí vytvářet

nové české správní instituce, jako byla Umělecko průmyslová škola nebo Česká akademie věd a umění.

Srovnáme-li členská čísla, byla dlouhodobě nejnižší v Mährischer Kunstverein, když se do roku 1900 nepřehoupla účast nad 200 členů a po roce 1900 se pohybovala na počtech mezi 300 – 400. Fakticky tak v žádném ze svých *nejlepších roků* nepřekonal ani ta nejslabší čísla členů spolku Leipziger Kunstverein, která se neustále pohybovala mezi 800 – 1000 přispěvateli. Jistě tu musíme brát v potaz, že Brno mělo menší populaci a bylo etnicky rozdělené,⁴⁹⁰ nicméně zase si dávalo jako svůj akční rádius topografické území celé Moravy. Skutečnost, že příslušníků našlo o dost méně, tak lze spíš přičítat bohatství obou měst a celého regionu. Lipsko jako veletržní i knihtiskařské centrum světového významu lze v tomto směru spíše s hospodářsky provinciálním (ač bohatnoucím) Brnem jen těžko srovnávat. Nabízí se více srovnání s Prahou, které zase německé město vůbec nemůže konkurovat. Tamější *Krasoumná jednota* měla roku 1889 více jak 6000 členů.⁴⁹¹ Tedy pětkrát více než Leipziger Kunstverein. A i Umělecká beseda se pohybovala jako celek někde mezi 600 členy v roce 1864, 1276 v roce 1870 a 1881 přispěvateli v roce 1882. Ve výtvarném odboru pak neustále mezi čísly 150 – 300 členů.⁴⁹² Tedy měl zájem o ni stoupající tendenci.

Nesrovnatelné jsou finanční poměry všech tří spolků. Zajímavěji však působí spíš fungování odkazů a závětí, kterých ze zkoumaných institucí měl bezpochyby nejvíce lipský spolek. Po Schletterově závěti se ještě do konce 19. století rozhodli zásadně na činnost přispět Alfred Thieme nebo Theobald Petschke. U obou se jednalo o obrovské částky, ať již v penězích nebo v dílech, nicméně více než na provoz spolku, šly na městské muzeum. Podobně přitom proces probíhal i v Brně, když hlavní donátor, Heinrich Gomperz, také nevěnoval svoji sbírku obrazů spolku, ale městu. Konal tak s vědomím, třeba i ze zkušeností z Lipska, že právě tímto

⁴⁹⁰ Brno mělo roku 1882, v době zakládání Kunstverein, populaci cca. 83 000 obyvatel, která by odpovídala Lipsku počátku šedesátých let. A oslovilo tehdy cca. 190 přispěvatelů. To Lipsko, v době zakládání Leipziger Kunstverein, mělo kolem 50 000 obyvatel, a přesto oslovilo více jak čtyřnásobek svých obyvatel. Srov. FASORA Lukáš, *Svobodný občan*, s. 26, resp. LIESKE Adina, *Arbiterkultur und bürgerliche Kultur in Pilsen und Leipzig*, s. 40.

⁴⁹¹ SEKYRKA Tomáš, *Sehr geehrte Mitglieder*, s. 110.

⁴⁹² Srov. JELÍNEK Hanuš (ed.), *Padesát let Umělecké besedy*, s. LXII.

způsobem je možné vyvíjet tlak na obecní orgány k uvolnění financí na stavbu městské galerie, u které bude spolek stejně plnit pouze roli arbitra. Umělecká beseda žádné větší dary nedostala. Jeden však, Levého dílo, se snažila zúročit.

Umělecká beseda se tak zdá od obou institucí zcela odlišná a vlastně i ke srovnání nepřiliš vhodná. Fungovala na jiných principech a evidentně tak ukazuje, že české národní hnutí sice převzalo částečně kulturní transfery od německých institucí, ale i ve své spolkové činnosti se v lecčems odlišovalo. Že však přeci jenom byl spolek konkurencí, se nakonec ukázalo v brněnském prostředí, když byl po roce 1899 zahájen provoz *Spolku přátel umění*. Ten se ihned spojil členstvím s Uměleckou besedou a začal na podobném principu besed, zábav a výstav provozovat spolkovou činnost. A Mährischer Kunstverein reagoval, ať už zavedením němčiny do stanov, tak pronájmem lepších výstavních prostor. Instituce, ač principiálně odlišné si tak v rámci jednoho města, začaly zcela nepokrytě vzájemně konkurovat. Přitom jednu cestu, tu německou, reprezentoval *Mährischer Kunstverein* a druhou, tu českou, *Spolek přátel umění*.

PRAMENY A BIBLIOGRAFIE

Archivní materiály

Archiv města Brna

Fond Klub přátel umění

Archiv Moravské galerie v Brně

Fond Moravské uměleckoprůmyslové muzeum Brno

Knihovna Moravské galerie v Brně

Fond Brno-Kunstverein (1851-1910), č. 1605/1-21

Moravský zemský archiv

Fond Moravský živnostenský spolek.

Fond Moravský umělecký spolek/ Mährischer Kunstverein.

Museum der bildenden Künste Leipzig

Kunst 2: Acta die Sonnabends-Gesellschaft, resp. Verein der hiesigen Kunstfreunde, Vol. I, Acta 1, Vol. I, Nr. 2. (1828-1831).

Kunst 3: Acta Verein der Leipziger Kunstfreunde Vol. IV, Acta A 3, Vol. III, Nr. 2 (1835 - 1839)

Kunst 4a: Akten, die Begründung des Leipziger Kunstverein, Nr. 3 (1836).

Národní archiv

Fond České místodržitelství 1856-1883

Stadtarchiv Leipzig

Fond Der Leipziger Kunstverein

Verwaltungsakten: Rollfilm - Signatur Kap. 35, Nr. 5

Bibliothek, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Fond Leipziger Kunstverein

Literární archiv Památníku národního písemnictví

Archiv Umělecké besedy

Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungs-Archiv

Fond Ministerium für Cultus und Unterricht

Fond Ministerium des Innern

Wiener Stadt- und Landesarchiv

Fond Künstlerhaus Wien

Dobový tisk

Brünner Morgenpost 1882.

Brünner Zeitung 1882, 1885.

Deutsches Kunstblatt 1850 - 1858.

Die Berichten des Leipziger Kunstvereins 1 – 25 (1837 – 1907).

Leipziger Allgemeine Zeitung 1841.

Leipziger Zeitung 1857.

Lumír, 1863.

Mährisch-schlesischer Correspondent 1911.

Národní listy 1863, 1864, 1883.

Světobzor 1890, 1897.

Tagesbote aus Mähren und Schlesien 1882.

Zlatá Praha 1895.

Literatura

150 Jahre Museum der bildenden Künste Leipzig 1837-1987. Ausstellung zum Jubiläum des Museums der bildenden Künste Leipzig 10. November 1987 bis 31. Januar 1988, Leipzig 1988.

ADAM Thomas, *Arbeitermilieu und Arbeiterbewegung in Leipzig 1871 – 1933*, Böhlau 1999.

ADAM Thomas, *Buergerliches Engagement und Zivilgesellschaft in deutschen und amerikanischen Städten des 19. Jahrhunderts im Vergleich*, In: RALPH Jessen –

REICHHARDT Sven – AUSGAR Klein (Hg.), *Zivilgesellschaft als Geschichte, Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004, s. 155-173.

ADAM Thomas, *Die Kommunalisierung von Kunst und Kultur als Grundkonsens der deutschen Gesellschaft ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert*, in: *Die alte Stadt*, Heft 2/1999, str. 79-99.

AICHELBURG Wladimir, *Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001*, Wien, 2003.

ANDERSON Benedict, *Představy společenství. Úvahy o původu a šíření nacionalismu*. Praha 2008.

ANGER Jindřich – ANGER Miroslav, *Josef Mánes. Dopisy (ed.)*, Praha 1998.

ARBES Jakub, *Z galerie českého herectva. Studie a črty biografické*, Praha 1914.

AXMAN Miloš – DLOUHÝ Miloslav – KOTALÍK Jiří (ed.), *Almanach Akademie výtvarných umění v Praze: ke 180. výročí založení (1799-1979)*, Praha 1979.

BAJGAROVÁ Jitka, *Hudební spolky v Brně a jejich role při utváření „hudebního obrazu“ města 1860-1918*, Brno 2005.

BARŠA Pavel – FULKA Josef, *Michel Foucault. Politika a estetika*. Praha 2005.

BĚLINA Pavel a kol., *Dějiny Prahy II. Od sloučení pražských měst v roce 1784 do současnosti*, Praha-Litomyšl, 1998.

BARTOŠ Jan, *Národní divadlo a jeho budovatelé, Dějiny Národního divadla I.*, Praha 1933.

BEHNKE Christoph, *Zur Gründungsgeschichte Deutscher Kunstvereine*, in: MILLA Bernd – MUNDER Heike (Hrsg.), *Tatort Kunstverein. Eine kritische Überprüfung eines Vermittlungsmodells*, Nürnberg 2001, s. 11-21.

BENJAMIN Walter, *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti*, in: BENJAMIN Walter, *Literárněvědné studie*, Praha 2009, s. 299-326.

BERANOVÁ Věra, *Kapitoly z dějin českého estetického myšlení, Ústí nad Labem 2000*.

BOHATCOVÁ Mirjam – KREJČÍ František (ed.), *Česká kniha v proměnách staletí*, Praha 1990.

BOROVÍČKA Michael – KAŠE Jiří – KUČERA Jan P. – BĚLINA Pavel, *Velké dějiny zemí Koruny české, XII.a, 1860-1890*, Praha 2012.

BOURDIEU Pierre, *Teorie jednání*, Karolinum, Praha 1998.

BRIEL Cornelia, *Der Sächsischer Kunstverein in den Jahren 1828-1833*. In: Dresdner Hefte, Jg. 5, H. 5, 1987, 1987, Beiträge zur Kulturgeschichte, 13. Johann Gottlob von Quandt und die kulturelle Emanzipationj des Dresdner Bürgertums zwischen 1815 und 1849, s. 13 -29.

BULÍN Hynek, *Besední dům v Brně 1872 – 1922*, Brno 1922.

CERMANOVÁ Jana, *Nástin historie Galerie plastik ve společensko-kulturním prostředí Hořic první čtvrtiny 20. století*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hospodářských a sociálních dějin 2005.

CIBULKA Pavel, *Instalace pomníku Josefa II. před Německým domem v Brně*, in: AMBROŽOVÁ Hana – DVOŘÁK Tomáš – CHOCHOLÁČ Bronislav – LIBOR Jan – PUMPR, *Historik na Moravě. Profesoru Jiřímu Malířovi, předsedovi Matice moravské a vedoucímu Historického ústavu FF MU, věnují jeho kolegové, přátelé a žáci k šedesátinám*, Brno 2009, s. 433-446.

CSÁKY MORITZ, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieu in Zentraleuropa*, Wien – Köln – Weimar, 2010.

ČTVRTNÍK Pavel – GALUŠKA Jan – TOŠNEROVÁ Patricia, *Poštovníctví v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Liberec 2008.

Das Fest des Leipziger Künstlervereins, Leipzig 1865.

DEITERS Heinrich, *Geschichte der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft. Von ihrer Entstehung im Jahre 1856 bis auf die Gegenwart*, 1905 (?).

DEJMKOVÁ Ivana, *Měšťanská beseda v Praze v letech 1845-1901*, in: LEDVINKA Václav – PEŠEK Jiří, *Documenta Pragensia, XVIII. Od středověkých bratrstev k moderním spolkům*, Praha 2000, 167-176.

DONNÉ Tereza, *Výroční prémie Krasoumné jednoty v Praze ve 2. polovině 19. století*, bakalářská diplomová práce, Ústav pro dějiny umění, Univerzita Karlova, Filosofická fakulta 2011.

DŘÍMAL Jaroslav – PEŠL Václav, *Dějiny města Brna/2*, Brno 1973.

DVOŘÁKOVÁ Zora, *Když ještě nebyli slavní*, Praha 2000.

ECO UMBERTO, *Dějiny krásy*, Praha 2005.

EFMERTOVÁ Marcela C., *České země v letech 1848 - 1918*, Praha 1998.

EFMERTOVÁ Marcela C. – SAVICKÝ Nikolaj, *České země 1848-1918/Díl I. Od březnové revoluce do požáru Národního divadla*, Praha 2009.

ELIAS Norbert, *O procesu civilizace: sociogenetické a psychogenetické studie. I., Proměny chování světských horních vrstev na Západě*, Praha 2006.

ELIAS Norbert, *O procesu civilizace: sociogenetické a psychogenetické studie. II., Proměny společnosti. Nástin teorie civilizace*, Praha 2007.

FASORA Lukáš, *Představitel obecní samosprávy. Příklad Rudolfa Rohrera*, in: FASORA Lukáš – HANUŠ Jiří – MALÍŘ Jiří, *Člověk na Moravě 19. století*, druhé vydání, Brno 2008, s. 124-139.

FASORA Lukáš, *Svobodný občan ve svobodné obci? Občanské elity a obecní samospráva města Brna 1851–1914*, Brno 2007.

Festschrift Leipziger Künstlerverein 1858-1908, Leipzig 1908.

GLETTLER Monika, *Die Wiener Tschechen um 1900*, München 1972.

GURATZSCH Herwig, *Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich: Museum der bildenden Künste Leipzig*, Stuttgart 1994.

HABERMAS Jürgen, *Strukturální přeměna společnosti*, Praha 2000.

HÁLEK Vítězslav, *Řeč ve valné hromadě Umělecké besedy ze dne 4. prosince 1864*, in: HÁLEK Vítězslav, *Články literární, Spisy*, Praha 1925.

Handbuch der Kunstpflege in Österreich, K. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht (Hrgs.), Wien 1891.

HARINGTON Austin a kol., *Moderní sociální teorie*, Praha 2006.

HANSEN Dorothee, *Der Bau der Kunsthalle 1847 – 1849*, in: <http://www.kunsthalle-bremen.de/Der-Kunstverein-in-Bremen/Geschichte/Artikel-Der-Bau-der-Kunsthalle.html> , (cit. 20. 12. 2009)

HAUSER Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Hamburg 1957.

HELLER, Hermann, *Mährens Männer der Gegenwart : Biographisches Lexikon*, 1. Teil: *Gesetzgeber und Politiker*, Brünn 1912.

HELLER Servác, *Jubileum veliké doby, obraz národního rozmachu před padesáti lety*, Praha 1918.

HELLER Servác, *Z minulé doby našeho života národního, kulturního a politického, díl III.*, Praha 1921.

HIRSCH Moritz, *Eröffnung des Künstlerhauses*, Brünn 1911.

HLAVAČKA Milan, *Cestování v éře dostavníku*, Praha 1996.

HLAVAČKA Milan – POKORNÁ Magdalena – PAVLÍČEK W. Tomáš (ed.), *Collective and Individual Patronage and the Culture of Public Donation in Civil Society in the 19th and 20th Centuries in Central Europe*, Praha 2010.

HNÁTOVÁ Kateřina, *Friedrich Wannieck – mecenáš brněnského hudebního života*, in: BAJGAROVÁ Jitka (ed.), *Miscellanea z výroční konference České společnosti pro hudební vědu 2008. Fenomén mecenášství v hudební kultuře Kabeláč-Ištván*, Praha 2010, s. 98-102.

HÖBELT Lothar, *Brünn in der deutschen Politik Altösterreichs*, in: FASORA Lukáš – HANUŠ Jiří – MALÍŘ Jiří (ed.), *Brno Vídni, Vídeň Brnu. Zemské metropole a centrum říše v 19. století. Brünn – Wien, Wien – Brünn. Landesmetropolen und Zentrum des Reiches im 19. Jahrhundert*, Brno 2008, s. 15 – 28.

HOBSBAWM Eric John, *Věk extrémů, krátké 20. století, 1914-1991*, Praha 1998.

HOJDA Zdeněk, *Kdo nakupoval na výstavách Krasoumné jednoty* in: *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1983, str. 133 - 153.

HOJDA Zdeněk – POKORNÝ Jiří, *Pomníky a zapomínky*, Praha 1996.

HOJDA Zdeněk – PRAHL Roman, *Kunstverein nebo Künstlerverein? Hnutí umělců v Praze 1830-1856 = Kunstverein oder Künstlerverein? Die Künstlerbewegung in Prag 1830-1856*, Praha 2004.

HOJDA Zdeněk – PRAHL Roman, *Umění v konverzaci: Thunův salon*, in: LORENZOVÁ Helena – PETRASOVÁ Taťána, *Salony v české kultuře 19. století*, Praha 1999, s. 35-46.

HOLEČEK Josef, *Pero*, Praha 1976.

HOMMEL Karsten, *Carl Lampe. Ein Leipziger Bildungsbürger, Unternehmer, Förderer von Kunst und Wissenschaft zwischen Romantik und Kaiserreich*, Beucha 2000.

HORSKÁ Pavla – MAUR Eduard – MUSIL Jiří, *Zrod velkoměsta. Urbanizace českých zemí a Evropa*, Praha-Litomyšl, 2002.

HOSTINSKÝ Otakar, *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha 1941.

HOSTINSKÝ Otakar, *První krok*. In: *Vzpomínky na paměť třicetileté činnosti Umělecké besedy 1863 - 1893*, Premie Umělecké besedy na rok 1894, Praha 1894.

HROCH Miroslav, *V národním zájmu*, Praha, 1999.

CHALUPA Aleš, *Vývoj správy a organizace Národního muzea*, in: *150 let Národního muzea. Sborník příspěvků k jeho dějinám a významu*, Praha 1968, s. 55- 73.

Christian Ritter d'Elvert, k. k. Hofrath a. D.: Gedenksblätter zu seinem 90. Geburtstage, Brünn 1893.

IM HOF Ulrich, *Evropa a osvícenství*, Praha 2001.

JANÁČEK Pavel, *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení*, 1938-1951, Brno 2004.

JANÁS Robert, *Brněnské malířství od Říjnového diplomu do založení spolku Mährischer Kunstverein (1860-1882)*, in: Brno v minulosti a dnes 23, 2010, s. 105-119.

JANÁS Robert, *Brněnské malířství od založení spolku Mährischer Kunstverein do vzniku Klubu přátel umění (1882-1900)*, in: Brno v minulosti a dnes 24, 2011, s. 179-204.

JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein – dějiny spolku v letech 1882 – 1945*, in: VRÁNOVÁ Jana (ed.), *90. let Domu umění města Brna. Architektura, historie, výstavy, kulturní činnost 1910 – 2000*, s. 9-20.

JANÁS Robert, *Mährischer Kunstverein v letech 1882 – 1918, dějiny a výstavní činnost spolku*. Dizertační práce. Masarykova univerzita v Brně. Filosofická fakulta. Seminář dějin umění, Brno 2001.

JANÁS Robert a kol., *...z lásky k umění a sobě pro radost...: umělecké sbírka Heinricha Gomperze (1843-1894); aus Liebe zur Kunst, welche meine Freude war: die Kunstsammlung Heinrich Gomperz : [20.5.-17.10. 2004], Pražákův palác Moravské galerie v Brně*, Brno 2004.

JORDÁNKOVÁ Hana, *Klub přátel umění – nejstarší brněnský umělecký spolek*, in: KORDIOVSKÝ Emil (ed.), *Politické strany a spolky na jižní Moravě*, Mikulov 1993, s. 223-228.

KALINOVÁ Alena – NOVÁKOVÁ Lenka, *Dcerám českým... Brněnský vzdělávací spolek Vesna v letech 1870-1920*, Brno 2007.

KARKANOVÁ Hana, *Gomperzova sbírka – druhý život*, in: JANÁS Robert a kol., *...z lásky k umění a sobě pro radost...: umělecké sbírka Heinricha Gomperze (1843-1894); aus Liebe zur Kunst, welche meine Freude war: die Kunstsammlung Heinrich Gomperz : [20.5.-17.10. 2004], Pražákův palác Moravské galerie v Brně*, Brno 2004. s. 47-72.

KAVKA František – PETRÁŇ Josef (red.), *Dějiny Univerzity Karlovy*, Praha 1997.

KAVKA Tomáš, *„Hudebniny našich skladatelů za levnou cenu vydávati“ – Hudební matice v prvním desetiletí své existence (1871-1881)*, in: BAJGAROVÁ Jitka (ed.), *Miscellanea z výroční konference České společnosti pro hudební vědu 2008. Fenomén mecenášství v hudební kultuře Kabeláč-Ištván*, Praha 2010, s. 84-97.

KAVKA Tomáš, *Německé Casino v čase vlády německých liberálů*, in: *Historica Pragensia* 2/ 2005, 2008, s. 99-119.

KAVKA Tomáš, *Umělecká beseda a výstava „Pražské baroko“*, in: *České, slovenské a československé dějiny III.*, Hradec Králové 2009, s. 59 – 68.

KIRSCH Otakar, *Německé muzejnictví na Moravě, Masarykova univerzita v Brně*, dizertační práce [rukopis], Masarykova univerzita. Filosofická fakulta. Historický ústav, Brno 2008.

KLOTZ Heinrich, *Geschichte der deutschen Kunst, Dritter Band, Neuzeit und Moderne 1750-2000*, München 2000.

KOCKA Jürgen, *Das lange 19. Jahrhundert*, Klett-Cotta, 2001.

KOCKA Jürgen, *Bildungsbürgertum – Gesellschaftliche Formation oder Historikerkonstrukt?* In: KOCKA Jürgen: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil IV. Politischer Einfluss und gesellschaftliche Formation*, Stuttgart 1989.

KOCKA Jürgen, *Zivilgesellschaft in historischer Perspektive*, in: JESSEN Ralph - REICHHARDT Sven - ANSGAR Klein (Hg.), *Zivilgesellschaft als Geschichte. Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004, str. 29- 42.

KOŘALKA Jiří, *Češi v habsburské říši a v Evropě 1815-1914. Sociálněhistorické souvislosti vytváření novodobého národa a národnostní otázky v českých zemích*, Praha 1996.

KRABBE R. Wolfgang, *Die deutsche Stadt im 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 1989.

KROUPA Jiří, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění*, Brno 1996.

KUČERA Rudolf, *Občanská společnost. Koncept a jeho historizace*, in: *Dějiny – teorie – kritika*, roč. 4, č. 2, 2007, s. 219-231.

KULKA Tomáš, *Umění a kýč*, Praha 2000.

LAŠŤOVKA Marek – LAŠŤOVKOVÁ Barbora – RATAJ Tomáš – RATAJOVÁ Jana – TŘIKAČ Josef, *Pražské spolky. Soupis pražských spolků na základě úředních evidencí z let 1895 - 1990*, Praha 1998.

LENDEROVÁ Milena, *Malé zamyšlení nad česko-francouzskými vztahy*, in: FERRO Marc, *Dějiny Francie*, Praha 2006, s. 583-602.

LENDEROVÁ Milena, *Pražské salony a kávové společnosti v 19. století*, PEŠEK Jiří – LEDVINKA Václav, *Od středověkých bratrstev k moderním spolkům*. *Documenta Pragensia XVIII*, Praha 2000, s. 199-210.

LIESKE Adina, *Arbeiterkultur und bürgerliche Kultur in Pilsen und Leipzig*, Bonn 2007.

MACHEK Jakub, *Počátky populární kultury v českých zemích na přelomu 19. a 20. století*, in: DANIEL Ondřej – KAVKA Tomáš – MACHEK Jakub (ed.), *Populární kultura v českém prostoru* (prac. název), v tisku.

MALÍŘ Jiří, *K prosazování národní identity na Moravě ve druhé polovině 19. století*, in: BOROVSÝ Tomáš – JAN Libor – WIHODA Martin, *Ad vitam et honorem. Profesoru Jaroslavu Mezníkovi přátelé a žáci k pětaosmdesátým narozeninám*, Brno 2003, s. 393-404.

MALÍŘ Jiří, *Mladočeská strana v Čechách a promladočeské strany na Moravě*, in: MAREK Pavel a kol., *Přehled politického stranictví na území českých zemí a Československa v letech 1861-1998*, Olomouc 2000, s. 42-62.

MALÍŘ Jiří, *Společnost v Brně mezi Besedním a Německým domem*, in: ŠTĚDRŮ Miloš – FRIMLOVÁ Lea – GEIST Zdeněk, *Besední dům. Architektura, společnost, kultura*, Brno 1995, s. 15-45.

MAREK Michaela, *Kunst und Identitätspolitik, Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*, Köln, 2004.

MATYS Rudolf, *V umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy*, Praha 2003.

MENNINGER Eleanor Margaret, *Kulturelle Eliten und kollektives Mäzenatentum in Leipzig*, in: HÖPEL Thomas – SAMMLER Steffen (Hrsg.), *Kulturpolitik und Stadtkultur in Leipzig und Lyon (18.-20. Jahrhundert)*, Leipzig, 2004, s. 83 – 101.

MENNINGER Eleanor Margaret, *Zivilgesellschaft jenseits der Bühne: Theater, Bildung und bürgerliches Mäzenatentum*, in: JESSEN, Ralph – REICHHARDT, Sven – AUSGAR, Klein (Hg.), *Zivilgesellschaft als Geschichte, Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004.

MUKAŘOVSKÝ JAN, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936.

MÜLLER Anett, *Der Leipziger Kunstverein und das Museum der bildenden Künste – Materialien einer Geschichte (1836 – 1886/7)*, Leipzig 1995.

MÜLLER Marcus, *Geschichte – Kunst – Kation. Die sprachliche Konstituierung einer 'deutschen' Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht*, Berlin 2007.

MYŠKA MILAN a kol., *Historická encyklopedie podnikatelů Čech, Moravy a Slezska do poloviny XX. století*, Ostrava 2003.

Neue deutsche biographie, Bd. 14 Laverrenz - Locher-Freuler, Berlin 1985.

NEKULA Marek, *Hankův pohřeb a idea českého Slavína: Přebírání a dominance veřejného prostoru českými národními symboly*, in: *Pražský sborník historický XXXVII*, Praha 2009, s. 149-194.

NIPPERDEY Thomas, *Verein als die soziale Struktur der bürgerlichen Gesellschaft*, Göttingen 1972.

OSSOWSKI Christina, *Der Leipziger Kunstverein–Wege und Wirkung*, in: OSSOWSKI Christina (Hrsg.), *150 Jahre Museum der bildenden Künste Leipzig 1837-1987. Ausstellung zum Jubiläum des Museums der bildenden Künste Leipzig 10. November 1987 bis 31. Januar 1988*, Leipzig 1987, s. 17-24.

Ottův slovník naučný. Třetí díl. B - Bianchi, Praha 1890.

Ottův slovník naučný. Patnáctý díl. Kr - Li, Praha ???

Ottův slovník naučný. Dvacátýšestý díl. U - Vusín, Praha 1907.

Ottův slovník naučný. Dvacátýsedmý díl. Vůz - Žižkowski, Praha 1908

PAVLÍK Jiří, *Václav František Červený: doba, život, dílo*, Praha 2006.

PELČÁK Petr, *Vídeňská architektura v Brně 19. století*, in: FASORA Lukáš - HANUŠ Jiří - MALÍŘ Jiří (ed.), *Brno Vídni, Vídeň Brnu. Zemské metropole a centrum říše v 19. století. Brünn - Wien, Wien - Brünn. Landesmetropolen und Zentrum des Reiches im 19. Jahrhundert*, Brno 2008.

PERNES Jiří, *Pod moravskou orlicí aneb dějiny moravanství*, Brno 1996.

PERNES Jiří, *Škola pro Moravu. 100 let Vysokého učení technického v Brně*, Brno 1999.

PEŠEK Jiří, *Od středověkých bratrstev k moderním spolkům. Úvodní slovo v dvanácti bodech*. In: PEŠEK Jiří - LEDVINKA Václav (ed.): *Documenta Pragensia XVIII. Od středověkých bratrstev k moderním spolkům*. Praha 2009.

PETRASOVÁ Taťána - LORENZOVÁ Helena (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění (III/2) 1780/1890*, Praha 2001.

PETRASOVÁ Taťána - PRAHL Roman (edd.), *Mnichov - Praha. Výtvarné umění mezi tradicí a modernou/München - Prag. Kunst zwischen Tradition und Moderne*, Praha 2012.

POKORNÁ-PURKYŇOVÁ Růžena, *Život tří generací. Vzpomínky na velké Purkyně. Listy a články Karla Purkyně*, Praha 1944.

POKORNÝ Jiří, *Německý sekulární mecenát v dlouhém 19. století*, in: *Český časopis historický* 2, 2010, s. 244-257.

PRAHL Roman, *Kvetoucí varyto*, in: BLÁHOVÁ Kateřina – PETRBOK Václav (ed.), *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století*, Praha 2004, s. 275 – 287.

RÁJA Martin, *Advokáti a společnost na Moravě v letech 1869-1914*. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jiří Malý, 2011.

REINECKE Gisela, *Charakter und kulturpolitische Bedeutung des Leipziger Kunstvereins in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts*, Diplom-Arbeit, Kulturwissenschaft und Germanistik an der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1971.

ROUBÍK František, *Bibliografie časopisectva v Čechách z let 1863 - 95*, Praha 1930.

RUMÍŠKOVÁ Marie, *Deutsch-böhmischer Künstlerbund, jeho výstavy a kritiky*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Alena Pomajzlová, Brno 2010.

RYŠÁNEK Radek, *Franz Ritter von Felbinger. Brněnský naturalistický malíř*. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Lubomír Slavíček, Brno 2006.

ŘEPA Milan, *Moravané nebo Češi? Vývoj národního vědomí na Moravě v 19. století*, Brno 2001.

ŘEZŇKOVÁ Lenka, *Moderna a historismus. Historické reprezentace v proměnách literatury na přelomu devatenáctého a dvacátého století*, Praha 2004.

SAK Robert, *Miroslav Tyrš. Sokol, myslitel, výtvarný kritik*, Praha 2012.

SEDLÁŘOVÁ Jitka, *Brněnská společnost druhé poloviny 19. století (stručný nástin)*, in: ŠTĚDRŮŇ Miloš – FRIMLOVÁ Lea – GEIST Zdeněk (ed.), *Besední dům, architektura – společnost - kultura*, Brno 1995, s. 53-63.

SEDLÁŘOVÁ Jitka, *Vereinigung deutscher bildender Künstler Mährens und Schlesiens: „Schole“ – dějiny spolku německomoravských výtvarných umělců v letech 1909-1945*, in: *90 let Domu umění města Brna. Architektura, historie, výstavy, kulturní činnost 1910-2000*, Brno 2001, s. 45-63.

SEKYRKA Tomáš, *Sehr geehrte Mitglieder! Členové Krasoumné jednoty pro Čechy v roce 1894*, in: KROUPA Jiří – ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ Michaela – KONEČNÝ Lubomír (ed.), *Orbis atrium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno 2009, s. 103-113.

SCHIMPF Gudrun-Christine, *Geld macht Kultur, Kulturpolitik in Frankfurt am Main zwischen Mäzenatentum und öffentlicher Finanzierung 1866 – 1933*, Frankfurt am Main 2007.

SCHMIDT Hans-Werner (Hrsg.), *Das Buch zum Museum: [anlässlich der Eröffnung des Museumsneubaues am 4. Dezember 2004]*, *Museum der bildenden Künste Leipzig*, Bielefeld 2004.

SCHMIDT Hans-Werner (Hrgs.), *Kopf der Zahl, Leipziger Gesichten und Geschichte*, Leipzig 2008.

SCHMITZ, Thomas, *Die deutsche Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Neuried 2001.

SCHMUHL Hans-Walter, *Bürgertum und Stadt*, in: LUNDGREEN P. (Hg.), *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertum, Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereichs (1986-1997)*, Göttingen 2000.

SLAVÍČEK Lubomír, *Umělecké dražby mezi komercí a prestiží*, in: PRAHL Roman – WINTER Tomáš (ed.), *Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění*, Praha, Scriptorium 2007, s. 83 – 96.

SLAVÍČEK Lubomír, *Gomperzova sbírka a její odkaz v kontextu dobového sběratelství*, in: ...z lásky k umění a sobě pro radost. *Umělecká sbírka Heinricha Gomperze (1843-1894)/aus Liber zur Kunst, welche meine Freude war. Die Kunstsammlung Heinrich Gomperz*, Brno 2004, s. 19-42.

SMUTNÝ Bohumír, *Heinrich Gomperz – jeho původ, rodina a okolí*, in: ...z lásky k umění a sobě pro radost...: *umělecké sbírka Heinricha Gomperze (1843-1894); aus Liebe zur Kunst, welche meine Freude war: die Kunstsammlung Heinrich Gomperz : [20.5.-17.10.2004]*, Pražákův palác Moravské galerie v Brně), Brno 2004, s.9-18.

SPERLÉ Victoria, *Kunstsammlung*. In: *Enzyklopädie der Neuzeit*. Bd. 7. Stuttgart 2008.

ŠIMA Karel – KAVKA Tomáš – ZIMMERHAKLOVÁ Hana, *By means of singing to the heart, by means to the nation“. Choral Societies and Nationalist Mobilisation of Czechs in the 19th Century*. In: *Choral Societies and National Mobilisation in Europe*, Antwerp (v tisku).

ŠIMA Karel, *Kultura českých národních festivit v 60. – 80. letech 19. století*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií 2009.

ŠLECHTOVÁ Alena – LEVORA Josef, *Členové české akademie věd a umění 1890 – 1952*, Praha 2004.

ŠTAIF Jiří, *Dva typy občanského sdružování v době předbřeznové*, in: LEDVINKA Václav – PEŠEK Jiří, *Documenta pragensia XVIII. Od středověkých bratrstev k moderním spolkům.*, Praha 2000, s. 141 – 159.

ŠTAIF Jiří, *Obezřetná elita. Česká společnost mezi tradicí a revolucí 1830-1851*, Praha 2005.

ŠTAIF Jiří – BĚLIČ Vít, *Symbolická reprezentace duchovních a proces sekularizace ve Vilímkově Národním albu z roku 1899*, in: FASORA Lukáš – HANUŠ Jiří – MALÍŘ Jiří(ed.) *Sekularizace venkovského prostoru v 19. století.*, Brno 2009, s. 69-81.

TEUPFER Werner, *Kunst und ihre Sammlung in Leipzig, Festschrift zum 100 jährigen Jubiläum des Leipziger Kunstvereins und Museums der bildenden Künste*, Leipzig 1937.

THOMANN Olaf (Hrgs.), *125 Jahre Museum für Kunsthandwerk Leipzig, Grassimuseum, Teil 2/1. Die Museumschronik von den Anfängen bis zum Jahr 1929*, Leipzig 2003.

TOMAN Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců, díl II., L-Ž*, Praha 1950.

TOMÁŠEK Petr, *Aus deutschem Lande. O našich německých výtvarnících na Moravě a ve Slezsku*, in: TOMÁŠEK Petr (ed.), *Moravská národní galerie*, Brno 2011, s. 158-177.

TOMÁŠEK Petr (ed.), *Moravská národní galerie*, Brno 2011.

TOMÍČKOVÁ Oldřiška, *Maixnerové. Čtyři generace jedné umělecké rodiny*. Hořice 2002.

TUČNÝ František, *Výtvarný odbor v letech 1863-1913*, in: *Padesát let Umělecké besedy 1863-1913*, Praha 1913, s. 3-75.

URBAN Otto, *Česká společnost 1848-1918*, Praha 1982.

URBAN, Otto, *Kapitalismus a česká společnost*, Praha 1978.

VELEK Luboš, *Strana ústavověrného velkostatku*, in: MALÍŘ Jiří – MAREK Pavel a kol., *Politické strany. Vývoj politických stran a hnutí v českých zemích a Československu 1861-2004. I. Díl: Období 1861-1938*, Brno 2005, s. 87-108.

VLNAS Vít (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796-1918. Katalog výstavy, uspořádané Národní galerií v Praze u příležitosti dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění : Praha [11.4.-30.6.] 1996*, Praha 1996.

VOGEL, Julius, *Das städtische Museum zu Leipzig. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1892.

VOŠAHLÍKOVÁ Pavla, *Jak se žilo za časů Františka Josefa I.*, Praha 1996.

WAGNER Isabel, *Vereinigungen für die Kunst in Leipzig im 1. Drittel des 19. Jahrhunderts*, Diplomarbeit, Universität Leipzig, 2005.

WEHLER Hans-Ulrich, *Deutscher Gesellschaftsgeschichte. Bd. 3. Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849-1914*, München 1995.

WEHLER Hans-Ulrich, *Die Zielutopie der "Bürgerlichen Gesellschaft" und die "Zivilgesellschaft" heute*, in: Lundgreen Peter (Hg.), *Sozial- und Kulturgeschichte des*

Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereichs (1986-1997), Göttingen 2000.

WITTLICH Petr, *Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled*, Praha 2008.

ZAPLETAL Tomáš, *Pomník Gustava Winterhollera*, in: *Brno v minulosti a dnes* 23, 2010, s. 123-143.

ZATLOUKAL Pavel, *Brněnská architektura 1815-1915. Průvodce*, Brno 2000.

ZATLOUKAL Pavel, *Brněnský Dům umělců a jeho někdejší architektura*, in: *90 let Domu umění města Brna. Historie jednoho domu*, Brno 2000, s. 37-44.

ZWAHR Hartmut (Hg.), *Leipzigs Messen 1497 – 1997*, Köln, Weimar, Wien 1999.

ŽUPANIČ Jan, *Nová šlechta rakouského císařství*, Praha 2006.