

3.1 Sběratelství stavovské společnosti jako předpoklad vzniku muzejních institucí občanské společnosti: od manýristických sbírek jako obrazu světa k osvícenské Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze

Jaromír OLŠOVSKÝ

„... četl jsem větu, kterou tenounkým štětečkem napsal člověk mé krve: Zanechávám některým (ne všem) budoucnostem svou zahradu, v které se cestičky rozvětvují.“

Jorge Louis Borges [\[1\]](#)

Jednu z klíčových aktivit současných muzejních a galerijních institucí tvoří budování sbírkových fondů. Jednu z důležitých tradic, rozhodujících pro podobu moderních muzejních sbírek, představuje fenomén sběratelství, jenž tkví svými kořeny v manýristickém a barokním sběratelství stavovské společnosti. Manýristické sběratelství usilovalo o vytvoření encyklopedického obrazu světa, jehož základem byly představy a názory renesančních a manýristických umělců, myslitelů a filozofů. Ti nahlíželi svět prostřednictvím složité sítě korespondenčních vztahů mezi jeho jednotlivými částmi, přičemž ty byly subsumovány pod dobové pojmy, mikrokosmos a makrokosmos. Stejně jako entity ve světě byly i artefakty a naturfakty v manýristických sbírkách vzájemně spjaty

borgesovsky se neustále rozvětřujícími symbolickými a korespondenčními vztahy. Manýristická sbírka se tak stávala symbolickým obrazem světa. Z těchto představ také vyplývalo specifické členění manýristických sbírek, v dobové terminologii nazývaných Kabinety či Kunstkomorami umění a kuriozit (*Kunst- und Wunderkammer*), které může být v mnohém inspirativní i pro dnešní muzejní a galerijní praxi.

Předměty zastoupené v manýristických sbírkách, pro které se používaly rozmanité dobové názvy (např. *thesaurus fossilium*, *dactiloteca*, *cimeloteca*, *raroteca* apod.), byly členěny do dvou hlavních tříd, *naturalia* (dále systematicky rozdělené na minerály, rostliny a zvířata) a *artificialia* (zahrnující předměty umělecké a technické), a dále klasifikovány podle pojmů aristotelské filosofie na jednotlivé kategorie, jako *genus*, *species*, *differentia* a *accidens*.[\[2\]](#)

Typ renesančních a manýristických sbírek, zaměřujících se především na umělecké hodnoty sbíraných děl, se začíná vyhraňovat na přelomu 15. a 16. století, kdy nastává výrazný zlom v dosavadní sběratelské praxi. Tehdy je zvolna opouštěn starší, v podstatě ještě středověký způsob zakládání sbírek, v němž převažovaly reprezentační, dynastické a votivní zájmy, zdůrazňující především materiálové a sakrální hodnoty sbíraných děl. Za ojedinělou předzvěst této změny v hodnotové orientaci ve prospěch zájmu o čistě umělecké aspekty sbíraných děl bývá považována kolekce burgundského vévody Jeana de Berry (1340 – 1416), kde se vedle důrazu na materiálovou cenu začínají uplatňovat i čistě estetické aspekty (*Přebohaté hodinky vévody z Berry*, iluminovaný rukopis bratrů z Limburka, kolem 1410) spolu se zájmem o mechanické přístroje a přírodniny.

Proces, kdy dosavadní chrámové a palácové pokladnice, v podstatě ještě středověkého rázu, začaly být nahrazovány renesančními a manýristickými kabinety renesančních velmožů (*studiolo* Francesca I. Medicejského, kabinet Bernarda Vecchiettiho, obojí ve Florencii, *studiolo* Isabelly d'Este v

Mantově ad.), kteří takto reprezentovali svůj nový vztah k umění, proběhl nejdůsledněji v Itálii právě během období, které spojujeme s koncem vrcholné renesance a s počátky manýrismu. V té době se rovněž v oblasti recepce umění začíná prosazovat zásada *ars auro prior*, tedy že umění, umělecká hodnota má větší cenu než použitý materiál, malba Madony od Rafaela či Leonarda tedy svými uměleckými hodnotami může předčit jiná, obdobná díla. Samotný materiál, z něhož je obraz zhotoven, tedy drahocenné pigmenty a lístkové zlato, již pro ocenění díla nehraje tak význačnou roli, jak tomu bylo v dosavadní sběratelské praxi spočívající v zakládání středověkých pokladnic.

I když umění začalo být nově oceňováno, důraz na vzácnost a materiálovou cennost předmětů dále přetrvával i v manýristických sbírkách, včetně těch nejproslavenějších. Důležitý byl rovněž symbolický aspekt jak předmětů, tak i jejich konkrétního upořádání. Např. hlavní náplň proslaveného *studiola* Francesca I. Medicejského, umístěného ve florentském Palazzo Vecchio, tvořily *naturalia* a *artificialia* z bohatých medicejských sbírek, jejichž umístění bylo rozvrženo v souladu se symbolickým programem, který pro florentského velkovévodu vypracoval Vincenzo Borghini. Celkové symbolické vyznění, kdy byly k sobě na základě „magických“ korespondencí mezi makrokosmem a mikrokosmem přiřazovány uměleckořemeslné výrobky z drahých kovů, vzácné drahokamy, minerály a obrazy s mytologickými náměty, doplnila umělecká výzdoba *studiola*, kterou v letech 1570–1573 provedlo devatenáct malířů pod vedením již zmíněného manýristického malíře a slavného historiografa renesance Giorgia Vasariho.[\[3\]](#)

Pro středoevropskou sběratelskou tradici byly vedle italských vzorů důležité také manýristické kabinety v severní, zaalpské Evropě. Zakladatelská role v tomto směru připadla Markétě Rakouské (1480–1530), dceři císaře Maxmiliána I. a místodržitelce v rakouském Nizozemí (1507–1530, s přerušením v letech 1515–1519), která ve svém sídelním městě Mechelen

shromáždila pozoruhodnou sbírku. Náplň její *Kunstkomy* spočívala především v obrazech, většinou nizozemské provenience, v antických a soudobých sochařských dílech, iluminovaných rukopisech a špičkových výrobcích uměleckého řemesla, přičemž oblíbené kuriozity představovaly jen menší část kolekce. [4]

K dalším proslulým kabinetům umění a kuriozit patřila v rámci říše jednak *Kunstkomy* saského kurfiřta Augusta († 1586) v Drážďanech a jednak *Kunstkomy* v Mnichově, kterou založil bavorský vévoda Albrecht V. (1528–1579). S mnichovskou *Kunstkomy* a bavorskými sbírkami souvisí i činnost „prvního muzeologa“ Samuela van Quicchelberga, který manýristické představě o *Kunstkomy* jako encyklopedickém „obrazu světa“ dal teoretickou podobu ve svém spise *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias*, který vyšel v roce 1565.

Jeho *muzeologický* koncept se snažil skloubit subjektivní základ sbírky, který se odvíjel od sběratelovy osobnosti, od jeho zájmů, rodového původu, se snahou podat systematický obraz světa a tehdejšího vědění, zahrnující umělecké a přírodní jevy, které je rozčleněno do pěti oddílů. Každý z těchto oddílů pak Quicchelberg rozděluje na dalších deset až jedenáct pododdílů. Tímto *muzeologickým* systémem se Quicchelberg snažil o vyjádření univerzality světa, přírody, všech oborů lidské činnosti včetně umělecké, čímž v mnohém předznamenal moderní snahy muzeí o podání komplexního obrazu světa prostřednictvím muzejních exponátů. [5]

Nejvýznamnější a nejvlivnější *Kunstkomy* ve střední Evropě založil arcivévoda Ferdinand II. Tyrolský (1529–1595), syn císaře Ferdinanda I. a Anny Jagellonské, pražský místodržitel a mimo jiné známý jako diletuující architekt a autor pražského letohrádku Hvězda. Svou sbírku v roce 1564 umístil na svou zámeckou rezidenci Ambras u Innsbrucku, který po smrti své manželky proměnil na *muzeum*, navštěvované tehdejšími vzdělanci (Michel de Montaigne). Pro své sbírky a k nim náležející

knihovnu postavil bezprostředně vedle ambraského zámku samostatné budovy, které představují nejstarší „muzejní“ budovy, postavené severně od Alp. Důležitou součástí jeho sbírek tvořily kolekce zbraní, brnění, vzácných rukopisů, knih a vzácných předmětů, ať už přírodních anebo technických. Sjednocujícím prvkem jeho sbírek byla portrétní galerie významných osobností včetně významných příslušníků habsburského rodu. Jméno Ferdinanda Tyrolského je pro dějiny muzejního fenoménu spjato především se samostatnými „muzejními“ budovami, nejstaršími tohoto druhu severně od Alp, které nechal postavit pro uložení svých sbírek v bezprostřední blízkosti ambraského zámku, a dále s pořízením velkého ilustrovaného inventáře zbrojnice. Na redakci tohoto prvního katalogu *sui generis*, který vyšel až po arcivévodově smrti, se podílel Jakub Schrenck von Notzing, který se spolu s Gerhardem van Roo, historiografem habsburského rodu, staral o arcivévodovy sbírky jako kustod. Řada exponátů z arcivévodových ambraských sbírek se nakonec stala součástí fondů Uměleckohistorického muzea (Kunsthistorisches Museum) ve Vídni. [\[6\]](#)

Evropsky proslulým se stalo sběratelství císaře Rudolfa II. Habsburského (1552–1612). [\[7\]](#) Podněty pro sběratelství a hluboký vztah k umění Rudolf získal už v mládí, kdy pobýval na dvoře svého strýce Filipa II. v Madridu. Sběratelsky činný byl samozřejmě i Rudolfův otec, císař Maxmilián II., který budoval sbírky ještě v rodovém duchu, zaměřeném na reprezentaci a materiálovou cennost, i když nepostrádal zaujetí pro umění. Poté, kdy se Rudolf II. stal císařem a svou rezidenci přestěhoval do Prahy, mohl se věnovat svým múzickým zálibám a postupně vytvářet sbírky ve velkolepém stylu. Jak naznačila Eliška Fučíková, klíčem k Rudolfovým mnohotvárným aktivitám na poli sběratelství a mecenášství by mohla být představa, obecně sdílená v 16. století mnohými filozofickými duchy, že ideální vladař by se měl vedle vlastního vládnutí věnovat i poznávání světa do jeho skrytých hloubek. K tomu měly podle vlivného anglického filozofa, vědce, historika a politika Francise

Bacona (1561–1626) sloužit čtyři základní počiny vladaře, a sice vytvoření univerzální knihovny jako modelu lidského vědění, dále nádherné zahrady jako modelu živé přírody, dále pak rozsáhlého kabinetu s věcmi, které byly stvořeny ať už přírodou, řemeslníkem anebo umělcem, a konečně laboratoře s alchymickými přístroji, slévárnami, dílnami řemeslníků apod. Všechny tyto momenty, ať už v rozvinuté anebo zárodečné podobě, u Rudolfa II. nalezneme, a tak je zřejmé, že Rudolfovy aktivity na poli mecenášství, sběratelství a budování sbírek nemůžeme chápat jen jako *tusculum*, sloužící k úniku před nejistým světem praktické politiky, ale i jako určitý nástroj a klíč k ovládnutí světa, v tomto případě samozřejmě cestou poznání jeho hloubek a skrytých tajemství, které bylo nedílnou součástí manýristického obrazu světa.[\[8\]](#)

Byť se v době svého největšího rozkvětu patrně jednalo o jednu z nejvýznamnějších sbírek v celé Evropě, a tudíž budila v tehdejším světě velký zájem, její podobu a náplň dnes můžeme rekonstruovat jen s obtížemi. Na vině není jen katastrofální rozchvácení sbírky švédskými vojsky, ale i skutečnost, že k odvozům do Vídně a rozprodávání uměleckých děl začalo docházet už bezprostředně po Rudolfově smrti. Další nepříznivou okolností, která přispěla k tomu, že se k Rudolfově sbírce dochovalo relativně málo informací, je okolnost, že málokdo měl z císařova okolí možnost si císařovy sbírky prohlédnout. I když nebylo z Pražského hradu odvezeno zcela vše a něco málo jednotlivostí zůstalo i poté, co byla velká část uměleckých sbírek na konci třicetileté války odvezena do Švédska, následovaly pak za tereziánského období nešťastné odprodeje ve prospěch vznikající drážďanské galerie včetně známé „josefinské dražby“ v roce 1782, kdy byla řada mistrovských děl prodána za směšné částky (mimo jiné i např. známá *Růžencová slavnost* Albrechta Dürera). Výsledkem všech těchto peripetií je, že přesnou podobu Rudolfových sbírek neznáme a jejich upořádání můžeme rekonstruovat na základě dobových pramenů, především inventářů, jen do určité míry a s jistou dávkou pravděpodobnosti.

Z torzovitě dochovaných inventářů a dalších pramenů vyplývá, že obdobně jako tomu bylo v případě mnichovské kunstkomory a kunstkomory Ferdinanda Tyrolského v Ambrasu, byla koncepce Rudolfovy sbírky v souladu s tehdejší myšlením, jemuž dal výraz Quicchelbergův muzeologický systém. Rudolfova kunstkomora tedy encyklopedicky reprezentovala celou šíři tehdejšího vědění, zahrnovala *naturalia*, *artificialia*, *scientifica* a *mirabilia*, byť patrně nebylo uložení předmětů vedeno podle těchto kategorií, ale toto roztrídění předmětů se v této podobě projevilo jen u systematicky vedených inventářů. [\[9\]](#) Obdobně jako v jiných středoevropských kunstkomorách (Mnichov, Ambras) i v Rudolfově kunstkomoře byly předměty uchovávány ve skříních, na stolech a truhlách. [\[10\]](#)

Podle současných názorů byla kunstkomora umístěna v prvním patře nově postaveného spojovacího křídla, dobově nazývaného *Gangbau* či *Langbau*. To propojovalo obytné místnosti pražského paláce s novými sály – Španělským (dnešní Rudolfova galerie) a Novým (dnes Španělským), situovanými na severní straně hradního areálu. Kunstkomora sestávala celkem ze čtyř místností, jednak ze tří klenutých, označovaných jako „*erstes*, „*zweites*, „*drittes gewölbe*“, které tvořily tzv. „*vordere kunstkammer*“, a jednak z vlastní kunstkomory, pojmenované jednoduše *Kunstkammer*, která byla patrně plochostropá. Místnosti tvořící kunstkomoru byly umístěny v prvním patře spojovacího křídla (*Gangbau*), přičemž tři klenuté místnosti byly od plochostropé místnosti odděleny průchodem v tzv. Matematické věži. Nad tím pak byla ve druhém patře spojovacího křídla umístěna Rudolfova obrazárna (galerie).

Přesná podoba a způsob rozmístění obrazů v obrazárně není známo. Podle inventáře obrazárny z roku 1621 (6. 12.), sepsaného až po Rudolfově smrti, byly obrazy umístěny volně u zdi na speciálních výstupcích, anebo volně při zdi ve třech řadách nad sebou, což bylo řešení umožňující značnou variabilitu, ať už při studiu či vytváření tematických celků. Z pramenů si lze učinit alespoň rámcovou představu o náplni

obrazové galerie. Podle všeho můžeme Rudolfův sběratelský zájem v případě výtvarného umění rozčlenit na několik okruhů, a sice na 1/dílo Albrechta Dürera a malířů německé renesance (Hans Baldung Grien, Lucas Cranach aj.); 2/italské umění, zahrnující obrazy v reprezentativním výběru od vrcholné renesance, přes manýristy až k raně barokním mistrům (Leonardo, Tizian, Raffael, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese, Giorgione, Giulio Romano, Frederico Zuccari, Jacopo Bassano a jeho synové, Correggio, bratři Carracciové, Caravaggio); 3/ obrazy Hieronyma Bosche, Pietera Brueghela st. a dalších mistrů nizozemské renesance a manýrismu (Jan Gossaert zvaný Mabuse, Quentin Massys, Maerten Jacobsz van Heemskerck aj.); 4/ španělské portrétní malířství.[\[11\]](#)

Oproti malířství byl soubor sochařských děl skromnější, jelikož se císař o sochařství příliš nezajímal, a tudíž jeho sochařská kolekce obsahovala především díla rudolfínských sochařů, Adriana de Vriese, Hanse Monta, Giovanniho Battisty Quadriho, jejichž práce byly rozmístěny v nikách zdi Nového sálu (Španělského sálu), dále v letohrádku královny Anny a také v hradních zahradách. Drobnější plastiky (Giovanni da Bologna, Leoni Leone) byly uloženy v kunstkomoře, kde rovněž našla své umístění sbírka kreseb, grafik a také drobných obrázků.

Jak již bylo řečeno, ihned po Rudolfově smrti byla jeho sbírka systematicky ochuzována, ať už odvozy obrazů do Vídně novým císařem Matyášem, anebo jejich rozprodeji v rámci splácení válečných půjček. Osud kunstkomory a dalších uměleckých sbírek se pak završil vpádem švédských vojsk v roce 1648, které na příkaz uměnímilovné švédské královny Kristiny veškeré umělecké poklady na Pražském hradě systematicky shromáždily a následně pak odvezly do Švédska, takže z ohromujícího bohatství Rudolfových sbírek nezůstalo na Pražském hradě téměř nic.

Zkáza Rudolfových sbírek tak symbolicky ukončila etapu, kdy za snahou po zakládání sbírek, nejružnějších kunstkomor a kabinetů umění a kuriozit vidíme, alespoň v některých

případech, touhu po celkovém uchopení a encyklopedickém vyjádření celku světa. Naproti tomu byly motivy při zakládání raně barokních sbírek spíše odvozeny z touhy aristokracie těmito prostředky, tj. zakládáním sbírek, náležitě reprezentovat své sociální postavení. S rozpadem manýristické kultury, k němuž došlo spolu s všeobecným společenským rozvratem v důsledku třicetileté války, a následnou rekatolizací zanikl i „manýristický obraz světa“ s jeho spletitými a neustále se větvícími korespondencemi a analogiemi, byť po formální stránce typ sbírky, koncipované jako kunstkomora, dlouho přežíval téměř až do poloviny 17. století.

Rovněž v české pobělohorské společnosti jsou počátky aristokratického sběratelství a budování raně barokních sbírek spjaty spíše s nárokem reprezentovat svůj sociální status, než s touhou poznat a zachytit skladbu světa, jak tomu bylo v předcházejícím manýristickém období. Původ tohoto důrazu na sociální reprezentaci můžeme vystopovat až k souboru představ, které byly vyjadřovány známou renesanční devízou *noblesse obligé* – šlechtictví zavazuje. Tento závazek se týkal nejen společenského chování aristokracie, ale už od renesance se postupně začal promítat i do sféry recepce a konzumace výtvarných děl. Povinnost vyznat se ve světě umění a být schopen ocenit umělecká díla pro šlechtický stav vznesl již ve své knize *Dvořan (Il libro del Cortegiano)*, Benátky 1528) Baldassare Castiglione (1478–1529), známý renesanční humanista a přítel Raffaela Santiho.[\[12\]](#) Tento nárok, kladený na příslušníka šlechtického stavu, přirozeně nevyplýval z vnitřní nutnosti, z vlastního estetického zaujetí, ze subjektivního a niterně prožívaného zážitku, ale byl vázán na vzorce sociálního chování a jednání šlechty, pro niž byl prvořadý důraz na vnější dojem. Do značné míry nezávisel sociální status příslušníka aristokracie ani tak na reálném bohatství a moci, ale na jejich náležitě reprezentaci. Aktivity spjaté se sběratelstvím a uměleckým mecenátem představovaly tak pro šlechtu jednu z důležitých strategií reprezentace bohatství a

moci a staly se tak jedním z nástrojů její legitimizace a sociálního vzestupu.[\[13\]](#)

I když pro většinu příslušníků aristokratické společnosti spočívaly motivy vedoucí ke sběratelství a mecenátu v čistě sociální rovině, tedy v touze odlišit se od ostatní společnosti a odít svůj sociální stav nimbem výlučnosti a exkluzivity, nevyklučovaly tyto motivy zároveň vznik osobního až intimního zaujetí pro věci umění a budování uměleckých sbírek. Při šťastné souhře životních podmínek a dalších okolností se pak během 17. století na scéně objevuje typ všestranně vzdělaného, ve věcech umění poučeného aristokrata, milovníka umění (v dobové terminologii *ars pictoriae amator*), který neusiluje o získávání uměleckých děl a budování uměleckých sbírek z prestižních důvodů, ale z vnitřního založení a osobního charakteru. V české pobělohorské společnosti nalezneme jen několik příkladů takového typu sběratele-znalce, disponujícího jak vybraným vkusem a cítěním, tak i znalostmi, umožňujícími mu budování uměleckých sbírek, chápaných nikoli jako reprezentačních, odrážejících tak jeho příslušnost ke stavovské společnosti, ale především jako *sbírek znaleckých* (Zdeněk Hojda), prozrazujících tak osobní zaujetí.

Ve středoevropském prostoru se prototypem takovéto znalecké sbírky a poučeného přístupu ke sběratelské činnosti stala proslulá kolekce arcivévody Leopolda Viléma, která pro jeho současníky, tedy alespoň pro ty s hluším zájmem o umění, představovala určitý vzor.[\[14\]](#) Arcivévodovi Leopoldu Vilémovi Habsburskému (1614–1662), mladšímu bratru císaře Ferdinanda III., se podařilo bohatě využít své funkce místodržitele habsburského Nizozemí a za pobytu v Bruselu shromáždit početnou sbírku. Ta sestávala jednak ze samostatné kolekce gobelínů a jednak z děl domácích nizozemských mistrů první poloviny 17. století a z obrazů, které pocházely z významných sbírek v Anglii, zkonfiskovaných během anglické revoluce a následné občanské války. Na prvním místě se jednalo o díla

z majetku popraveného anglického krále Karla I. Stuarta (1600–1649) a dále Thomase Howarda Arundela (1585– 1646) a Jamese vévody z Hamiltonu (1606–1649), tedy ze sbírek předních anglických aristokratů a diplomatů.[\[15\]](#)

V případě osobnosti Leopolda Viléma se setkáváme se všemi výše naznačenými základními charakteristikami, jimiž se vyznačuje znalecký přístup ke sběratelství a k problémům spjatým s budováním sbírky, jako je důraz na kvalitu a originalitu získávaných děl, snahu o pořízení obrazového inventáře či obeznámenost se soudobými museografickými spisy (Neickelius).

Prvořadý zájem arcivévody vytvořit specializovanou kolekci, sestávající především z originálních a kvalitních obrazů a soch, zařazuje jeho sběratelské aktivity již do sféry raně barokního sběratelství, i když můžeme konstatovat, že si Leopoldova sbírka podržela do určité míry i rezidua starších pozdně renesančních a manýristických *Kunst- und Wunderkammern*, jak je to zřejmé z přetrvávajícího důrazu na její encyklopedický charakter, materiálovou zvláštnost a výjimečnost sbírkových exponátů včetně začlenění samostatné klenotnice (*Schatzkammer*) a kunstkomory do arcivévodových sbírek. Svým celkovým charakterem náležely tedy sbírky Leopolda Viléma k přechodnému typu mezi renesančními a raně barokními kolekcemi.

K arcivévodově obrazárně byl v roce 1660 v Bruselu vydán inventář s názvem *Theatrum pictorium*, jehož obrazový doprovod tvořilo na dvě stě padesát rytin nizozemských grafiků (Nicolaus van Hoy, Theodor van Kessel), vytvořených podle malířských kopií, jejichž autorem byl David II. Teniers, Leopoldův dvorní malíř a iniciátor vydání inventáře. Leopoldův důraz na získávání originálních děl nejznámějších mistrů, a nikoli dobových kopií anebo podřadných děl, jak tomu často bývalo zvykem, korespondoval s názory Caspara Friedricha Jenckela (Neickelius), soudobého teoretika a museografa.[\[16\]](#) Ten ve svém spise *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-*

Kammern (Breslau 1727) rovněž radil soustředit kolekci obrazů v případě většího počtu do samostatného prostoru, do tzv. obrazárny, galerie (*Schildereyen-Saal*), která v rámci jeho systematiky měla mít podobu dlouhé, úzké chodby, kde by divák měl možnost, jak to žádaly soudobé představy, prohlížet si vzácná umělecká díla, obrazy a sochy, z bezprostřední blízkosti. Tento požadavek Leopoldova sbírka naplnila až daleko později, poté, kdy byla přemístěna do Vídně (1656) a po smrti arcivévody (1662) přešla na jeho synovce, císaře Leopolda I., a stala se základním kamenem nově budované císařské pinakotéky.[\[17\]](#) Právě tuto galerii, požadovanou Neickeliem v podobě dlouhé úzké chodby, s rozmístěnými malířskými a sochařskými díly podél stěn můžeme vidět na grafickém listu provedeném F. van den Steenem podle kresebné předlohy Nicolause van Hoyer, jenž zachycuje její podobu z let 1720–1728, tedy z doby, kdy byly císařské sbírky instalovány ve vídeňském Stallburgu.

Lze jen dodat, že arcivévodovy sbírky se později v moderní době staly základem uměleckých sbírek vídeňského Uměleckohistorického muzea. Jeho sběratelská činnost zasáhla rovněž do vývoje sbírek Pražského hradu, kdy zhruba po polovině padesátých let 17. století, na sklonku vlády Ferdinanda III. a zřejmě v souvislosti s českou korunovací Leopolda I., vznikla tamní obrazová kolekce, kterou arcivévoda budoval jako pandán ke své vídeňské. Pro pražskou sbírku měla největší význam dražba Buckinghamovy sbírky v Antverpách (1648), na níž Leopold Vilém zakoupil celou řadu děl, jimiž obohatil rozrůstající se obrazárnu Pražského hradu. Pražská sbírka, obsahující slavná díla Rubense, Bassanů, Tintoretta, Veroneseho, Tiziana aj., navázala na torza po rozchvácené sbírce Rudolfa II., a dala tak základ novodobým sbírkám Pražského hradu, postupně vytvářeným během 17. a 18. století.[\[18\]](#)

Sbírka arcivévody Leopolda Viléma představovala ve střeoevropském barokním sběratelství následováníhodný vzor a

její věhlas do značné míry ovlivnil i vznik dvou nejvýznamnějších raně barokních obrazáren, vzniklých v Čechách a na Moravě po polovině 17. století, a sice sbírku Humprechta hraběte Černína a obrazovou galerii, budovanou olomouckým biskupem Karlem knížetem z Liechtensteinu-Castelcornu.

Obdobně jako tomu bylo u Leopolda Viléma i v případě Humprechta Jana hraběte Černína z Chudenic (1628–1682) umožnila založení obrazové sbírky jeho vysoká politická funkce, kdy byl císařem Leopoldem I. v letech 1660–1663 pověřen diplomatickou misí v Benátské republice. Mladého a vzdělaného aristokrata k zájmu o umění přivedly zkušenosti získané na kavalírské cestě do Francie, Itálie a jižního Nizozemí, které mu přinesly patřičný kulturní rozhled, a pak následný pobyt na dvoře uměnímilovného císaře Leopolda I., proslulého svým uměleckým mecenátem. Zásadní událostí, která mu umožnila vyšvihnout se mezi přední aristokratické rody, bylo získání značného majetku včetně hraběcího titulu po svém prastrýci Heřmanu Černínu z Chudenic na základě fideikomisu, což mu přineslo jak vzestup ve dvorské společnosti, tak i finanční prostředky, které mohl věnovat na získávání uměleckých děl. [\[19\]](#)

Pobyt v Benátkách, spojený s diplomatickou misí, Humprechtovi umožnil vytvořit reprezentativní obrazovou sbírku, a to jak nákupem jednotlivých děl přímo v ateliérech benátských umělců, tak i získkem větších kolekcí při rozprodeji uměleckých kabinetů na tehdejších uměleckých aukcích. Některé obrazy také získal jako dary z titulu císařova vyslance. Znalost benátské umělecké a sběratelské scény spolu s cennými kontakty na obchodníky Černínovi zprostředkovali některé tehdejší kulturní a malířské osobnosti, jako např. Lorenzo Fabri, učený františkán a profesor boloňské univerzity, nebo malíř Johann Carl Loth, jehož ateliér Černín navštěvoval a jehož obrazy získával.

Za svého benátského pobytu Humprecht Černín shromáždil na tři sta obrazů, které nechal převézt do svého pražského sídla,

Rožmberského domu na Hradčanech, kde byly za dohledu jeho dvorních malířů (např. Jakub van der Heyden, Jan La Fresnoy, Jiří Ruthard Rudigier) uspořádány.[\[20\]](#) Zároveň Černín nechal pořídit kreslený inventář, tzv. *Imagines galeriae*, ve formě kreslených záznamů jednotlivých obrazů černínské sbírky, zjevně inspirovaný zmíněným Teniersovým obrazovým inventářem sbírky arcivévody Leopolda Viléma. Kresby foliového formátu pořídili zmínění Černínovi malíři, kteří působili na jeho dvoře především jako malíři, zaměstnávající se hlavně pořizováním soudobých kopií mistrovských děl. Po zbytek svého života se pak Humprecht věnoval rozšiřování své sbírky, kterou obohacoval hlavně o díla nizozemských a flámských autorů, získávaná nejčastěji prostřednictvím vídeňské pobočky známé firmy antverpského obchodníka s uměním Guillerma Forchondta. Jeho celoživotní sběratelské aktivity byly završeny budováním známého Černínského paláce na Pražském hradě, pro jehož projekt získal architekta Francesca Carrattiho. Černínova obrazová sbírka byla v pražském paláci rozmístěna ve zvláštních prostorách, v tzv. malé galerii (*galleria piccola*), intimním kabinetu (*stanza amandolata*), velké galerii (*galleria grande*) a přístupovém koridoru.[\[21\]](#)

Shrňme-li Černínovy mnohostranné aktivity, vystupuje tak před námi obraz aristokrata, který se pohyboval na několika rovinách: od stavebníka, investora uměleckých děl až po poučeného sběratele a soudobého znalce, vybaveného příslušnými znalostmi nebytnými pro vybudování hodnotné obrazové sbírky. Jako poradce a znalec vystupoval i ve věcech nákupů a získávání uměleckých děl jak pro samotného císaře, tak i pro některé příslušníky české aristokracie.[\[22\]](#) V další generaci (hrabě Heřman Jakub Černín, 1659–1710), se rodová obrazárna rozrůstala, přičemž za Františka Josefa Černína (1697–1733) dosáhla svého vrcholu. Se synem posledně jmenovaného, hrabětem Prokopem Vojtěchem Černínem (1726–1777), který již musel čelit zhoršující se finanční rodinné situaci a neklidné době, spojené s nástupem vlády Marie Terezie, je spojeno poslední dějství této rodinné obrazárny, budované ve čtyřech

generacích. Patrně v roce 1778, tedy rok po smrti Prokopa Vojtěcha Černína, došlo k postupnému a utajenému rozprodání této výjimečné obrazové galerie.[\[23\]](#)

S černínskou obrazárnou byla svou kvalitou a významem zcela srovnatelná obrazová galerie, budovaná od šedesátých let 17. století olomouckým biskupem Karlem II. hrabětem z Liechtensteina–Castelkornu (1624–1695), jehož činnost stojí na počátku barokního sběratelství na Moravě.[\[24\]](#) Podobně jako někteří další barokní velmožové v jeho postavení se olomoucký biskup profiloval nejen jako mecenáš, fundátor a investor uměleckých podniků v Olomouci a v Kroměříži, ale také jako poučený sběratel a znalec výtvarných děl.

Klíčovou akvizicí, která propůjčila biskupově soukromé sbírce evropský rozměr, se v roce 1673 stal nákup obrazového kabinetu, obsahujícího jak obrazy, tak i kresby z majetku Franze von Imstenraedta (1632–1694), obchodníka s uměním z Kolína nad Rýnem.[\[25\]](#) Řada skvostných děl od velkých mistrů, v rozpětí od italské vrcholné renesance (Rafael Santi, Giorgione, Tizian Vecellio, Jacopo Tintoretto ad.) po nizozemské a německé autory (Pieter Brueghel st., Hans Holbein, Lucas Cranach, Albrecht Dürer) pocházela ze sbírek již zmíněného popraveného anglického krále Karla I. Stuarta a dalších anglických aristokratů (lord Arundel). Po složitých jednáních se olomoucký biskup stal majitelem kolekce, která obsahovala přes dvě stě vynikajících obrazů a kreseb (mezi nimi např. slavné Tizianovo plátno *Apollón a Marsyas*, *Dvojportrét anglického krále Karla I. a jeho manželky Marie Henrietty* od Anthonise van Dycka, *Madona s rouškou* od Sebastiana del Piombo). Biskup nezůstal jen u nákupů na trhu s uměním, ale řadu děl získal přímou objednávkou u soudobých malířů (Justus van Nypoort, Johann Spillenberger), často působících v jeho službách, jako např. vzdělaný augustiniánský děkan a malíř Martin Antonín Lublinský, který rovněž pracoval jako umělecký poradce při biskupových investorských a mecenášských podnicích, spjatých s letní rezidencí olomouckých

biskupů v Kroměříži. Přes snahu biskupa zajistit celistvost sbírky jejím darováním olomouckému biskupství, zůstalo z původní kolekce pouhé torzo, nyní začleněné do sbírek olomouckého Muzea umění.

K reprezentativním sbírkám znaleckého typu můžeme počítat i další aristokratické sbírky, obrazové galerie a kolekce, které vznikaly na našem území během 17. a 18. století aktivitami příslušníků stavovské společnosti, případně zde byly na nějakou dobu umístěny.

Zakladatelskou postavou evropsky proslulého lichtenštejnského sběratelství se stal Karel Eusebius kníže z Liechtensteinu (1611–1684), [\[26\]](#) sběratel, znalec, milovník umění a diletující architekt, jehož sběratelská činnost byla spjata se zámeckou rezidencí ve Valticích. [\[27\]](#) Zpočátku se zaměřil na sochařství, které v duchu dobových teorií, tzv. *paragone*, oceňoval výše než malířství, ale později neméně usilovně budoval svou obrazovou kolekci. Svou erudici na poli architektury, sběratelství a soudobého znalectví zúročil ve svém rukopisném traktátu *Von Werk der Architektur*, který sepsal jako příručku pro svého syna a dědice Johanna Adama Andrease Liechtensteina. Ten rodinné umělecké sbírky postupně převezl z Valtic do svého letního paláce, jež nechal vybudovat na předměstí Vídně (Domenico Martinelli). Další vývoj lichtenštejnského sběratelství se pak odehrával již mimo území českých zemí. [\[28\]](#)

Pozoruhodné umělecké sbírky, spjaté buď s jednotlivci či nezřídka budované po několik generací, nacházíme u řady aristokratů a příslušníků šlechtického stavu v Čechách, na Moravě i ve Slezsku, ať už bychom v rámci tohoto stručného přehledu jmenovali jako nejdůležitější alespoň rod Thunů či Nosticů v Čechách, Dietrichštejnů, Kouniců nebo Salm-Reiferscheidtů na Moravě, popřípadě Skrbenských z Hříště či Sedlnických z Choltic ve Slezsku.

Na sklonku 18. století se sběratelství a budování obrazových sbírek a kabinetů rozšířilo i do měšťanských vrstev, jak

ukazují dobové příklady z Německa, Vídně i Prahy, přičemž se zájem sběratelů rozšířil o budování knihoven a rozmanitých numismatických či přírodovědných kabinetů („*Naturalien-Kammern*“), které ukrývaly, jak jedno z jejich dobových označení „*Stein-, Stufen- und Konchilienkabinette*“ naznačuje, často minerály, horniny a lastury. S rozšířením grafických technik dochází k prudkému rozvoji sběratelství grafik, přičemž kolekce grafických listů se většinou stávaly součástí soudobých knihoven jak aristokracie světské či církevní, tak i měšťanstva, vysokých státních úředníků či umělců. Technologický pokrok umožnil i rozmach reprodukční grafiky, která se tak stala jedním z významných zdrojů jak znalostí o pozoruhodných místech, architektonických a sochařských památkách, tak i o slavných uměleckých dílech. V té době rovněž dochází k zpřístupňování privátních sbírek, ať už aristokratických či měšťanských, zájemcům a milovníkům umění z široké veřejnosti. [\[29\]](#)

Konec 18. století se v českých zemích odehrál ve znamení úsilí stavovské společnosti vybudovat veřejně přístupnou, institucionálně zakotvenou obrazovou galerii, zcela v souladu s osvícenskými myšlenkami, jimiž bylo toto sociální prostředí nasyceno. Vedle obecně osvícenských a filantropických důvodů sehrálo u příslušníků zemské stavovské obce významnou roli také vědomí povinnosti vůči zemi tímto činem suplovat nečinnost ústředního panovnického dvora, který byl k veškerým snahám o povznesení výtvarné kultury v českých zemích zcela netečný. Tento zemsky cítěný patriotismus v pozdně osvícenském hávu motivoval zemskou šlechtu, jež těžce nesla drancování uměleckých sbírek v českých zemích, k němuž habsburská vláda pro nedostatek finančních prostředků přistoupila a kdy již během vlády Marie Terezie docházelo ke skandálnímu rozprodávání špičkových uměleckých děl ve prospěch drážďanské pinakotéky, budované saskými kurfiřty, především Friedrichem Augustem II. (1696–1763, jako polský král August III.).

Tyto snahy zemské, patrioticky smýšlející šlechty a rovněž i

měšťanských a intelektuálních elit vyústily v založení soukromé Společnosti vlasteneckých přátel umění (*Privat Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde*), která vznikla 5. února 1796.^[30] Záhy po svém vzniku se tato Společnost zasloužila o vznik veřejně přístupné Obrazárny a později pak rovněž kreslířské školy, zárodku Akademie, jež svou činnost zahájila v roce 1800. Společnost vlasteneckých přátel umění tedy představuje na našem území první soukromou instituci tohoto typu, jež se zaměřila jak na systematické, už nikoli privátní sběratelství uměleckých děl, tak i na jejich veřejnou prezentaci, a reprezentuje tak přechod od aristokratického rodového sběratelství čistě soukromého charakteru k sběratelství institucionálnímu.^[31] Jejimi členy se stali jak příslušníci známých aristokratických rodů jako např. hrabě Jan Rudolf Černín z Chudenic, Fridrich Jan Nostic, František Josef z Vrtby, František Josef II. Libštejnský z Kolovrat tak i několik jednotlivců z měšťanských vrstev (abbé Tobiáš Gruber, lékař a přírodovědec MUDr. Jan Mayer, hospodářský rada hraběte Thuna Ignác Veselý). Mezi jejími členy nacházíme i některé známé soudobé malíře (Jan Quirin Jahn, Jan Balzer). Jako první předseda v čele Společnosti stanul František Josef hrabě Šternberk-Manderscheid (1763–1830), který jasně formuloval její cíle v souladu s osvícenskými idejemi: na jedné straně zachránit velkolepá umělecká díla minulosti, jimž hrozila ztráta a zánik, k čemuž sloužila Obrazárna, a na druhé straně v součinnosti se založenou kreslířskou školou pozvednout upadající umělecký vkus.

Poměrně záhy se pro Obrazárnu, která zpočátku sídlila v bývalé malé galerii Černínského paláce na Hradčanech, podařilo získat kvalitní ukázky středoevropského a českého umění, které ze svých rodových obrazáren poskytli členové Společnosti, především František Josef II. Libštejnský z Kolovrat a František Josef z Vrtby. Pro pochopení mechanismu počátečního budování této první veřejné obrazové sbírky v českých zemích je důležitý fakt, že podle tehdejších stanov nemohla Společnost budovat Obrazárnu jako instituci, která by

vlastnila umělecká díla. Ta se do Obrazárny dostávala poměrně složitým mechanismem, kdy z fondu Společnosti byly na aukcích, dražbách a jinde nakupovány obrazy, o něž měla Společnost zájem. Fond byl vytvářen z ročních příspěvků, které platili řádní členové Společnosti. Po zakoupení daného díla anebo souboru děl mohli členové Společnosti dílo, o něž měli zájem, získat do svého majetku na každoroční dražbě. Pokud k tomu došlo, stalo se soukromým majetkem člena Společnosti, který měl povinnost takto nabyté dílo na deset let zapůjčit Obrazárně. Jelikož se postupem let stávalo čím dál častěji, že členové Společnosti při výroční dražbě díla nakupovali za nižší cenu, než za kterou byly pořízeny, byl tento stav dlouhodobě neudržitelný. Proto v květnu roku 1836 došlo k úpravě stanov Společnosti, kdy bylo přijato usnesení, že Společnost může být vlastníkem uměleckých děl.[\[32\]](#)

Vedle nákupů se při vytváření obrazárny uplatňovaly i dlouhodobé zápůjčky, přičemž se budovatelé sbírky zasloužili i o záchranu části obrazů z Pražského hradu, když se v roce 1797 obrátili na císaře Františka II. a zámeckou inspekci Pražského hradu s žádostí o zapůjčení 67 obrazů z bývalé hradní obrazárny. Rovněž se Společnosti podařilo zachránit řadu děl ze šlechtických sbírek, které byly na konci 18. století rozprodávány (kolovratská obrazárna, černínská obrazárna). I když se Společnost soustřeďovala v první řadě na získávání děl staršího umění, nechyběl u zakladatelů zájem o soudobé umění. Již při vzniku Společnosti byl přijat návrh na zřízení tzv. *Galerie žijících umělců*, která měla v rámci Obrazárny Společnosti nakupovat díla předních soudobých malířů. Vznik Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění a Galerie žijících umělců, působící v jejím rámci a tvořící v našem prostředí předstupeň pozdějších uměleckých spolků, v německém prostředí známých jako tzv. *Kunstvereine*, tak dal základy institucionálnímu sběratelství v českých zemích, jehož prudký rozvoj pak nastal během 19. století.[\[33\]](#)

[\[1\]](#) Jorge Louis Borges, *Zahrada*, v které se cestičky

rozvětvuji, in: Jorge Louis Borges, Zrcadlo a maska, Praha, Odeon 1989, s. 81, přeložili Kamil Uhlíř, Josef Forbelský a František Vrhel.

[2] V české literatuře k tomu nejpodrobněji viz Pavel Preiss, *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, Praha 1974, s. 292-293. Jak Pavel Preiss upozorňuje, renesanční a manýrističtí sběratelé byli ovlivněni antickým sběratelstvím, které zdůrazňovalo nejen krásu (*venustas*), ale i stáří (*senectus*) a vzácnost (*raritas*) sbíraných předmětů.

[3] V české literatuře viz např. Pavel Preiss, c. d., s. 299-301.

[4] K její biografii podrobně viz Brigitte Hamannová, *Habsburkové. Životopisná encyklopedie*, Praha 2010, s. 318-320. K její sběratelské činnosti viz Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908, s. 33-34; Pavel Preiss, c. d., s. 293.

[5] K Samuelu van Quicchelbergovi (Quicchebergovi), 1529–1567, lékaři, který pocházel z Antverp a působil jako knihovník a museograf v Mnichově, viz Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908, s. 73-76; Pavel Preiss, *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, Praha 1974, s. 296; viz Lubomír Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 61, 145, 366.

[6] K životopisným údajům k Ferdinandovi II. Tyrolskému srov. Brigitte Hamannová, c. d., s. 94-97. K jeho sběratelské činnosti nejpodrobněji Julius von Schlosser, c. d., s. 35-72; viz také Pavel Preiss, c. d., s. 293-295; Alfred Auer, *Erzherzog Ferdinand II. und die Sammlungen Schloss Ambras*, in: *Meisterwerke der Sammlungen Schloss Ambras (Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum)*, hg. von Wilfried Seipel, Wien 2008, s. 11-21.

[7] K osobnosti Rudolfa II. a k jeho sběratelským a

mecenášským aktivitám existuje rozsáhlá zahraniční i domácí literatura. K základním domácím pracím patří především: Eliška Fučíková, Rudolfovy sbírky, in: Eliška Fučíková – Beket Bukovinská – Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, s. 214-248; Beket Bukovinská, *Kunstkamera Rudolfa II.: Kde byla a jak vypadala?*, in: Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy, eds. Eliška Fučíková – James M. Bradburne – Beket Bukovinská – Jaroslava Hausenblasová – Lubomír Konečný – Ivan Muchka – Michal Šroněk, Praha – Londýn – Milán 1997, s. 199-208.

[\[8\]](#) K tomu viz Eliška Fučíková, *Rudolfovy sbírky*, in: Eliška Fučíková – Beket Bukovinská – Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, s. 247-248.

[\[9\]](#) Kategorie *naturalia* představovala sbírky botanické, mineralogické a zoologické, *artificialia* to byly např. zlatnické práce, výrobky z drahých kamenů, skla, medaile, mince, reliéfy a volná plastika z bronzu, stříbra, vosku, kamene či štuku, drobné obrázky ve skle, dřevě, mědi, na kamenných deskách, dále různé automaty a hrací stroje, neobvyklé hudební nástroje (uvádí se např. skleněný spinet). Dále zde byly zajímavé kusy rud drahých kovů v přírodním stavu i umělecky zpracované, dále sbírka kreseb (díla slavných italských, nizozemských a německých mistrů, díla domácích rudolfinských malířů, velká kolekce grafiky, včetně originálních měděných desek Albechta Dürera, Egidia Sadelera a jiných), drobnější plastiky (díla Giovanniho da Bologna, Leoniho Leone). *Scientifica* představovalo různé astronomické, matematické a jiné přístroje, hodiny, glóby apod. Byla zde rovněž uložena nedokončená díla rudolfinských mistrů, např. rudolfinského zlatníka Antona Schweinbergera († 1603), jehož nedokončená mísa pro svou slavnou nádobu z kokosového ořechu je nyní umístěna ve vídeňském Kunsthistorisches Museum. Pod předměty *mirabilia* bylo evidováno např. dvouhlavé tele, dýka, kterou byl údajně zavražděn Caesar, čtyři hromové kameny, tedy

meteority a další pozoruhodnosti. K tomu podrobně viz Eliška Fučíková, Rudolfovy sbírky, in: Eliška Fučíková – Beket Bukovinská – Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, s. 236-243.

[10] Oproti mnichovské anebo ambraské kunstkomoře, kde byly předměty rozloženy na stolech a vystaveny pohledu diváků, byla většina skříní a truhel uzavřena. Drahocenné předměty a výrobky byly navíc uloženy v kožených pouzdrech.

[11] Rudolfova galerie ve své době představovala největší kolekci děl Albrechta Dürera, jakou se vůbec kdy podařilo soustředit na jednom místě. Sám císař Rudolf II. patřil k znalcům Dürerova díla. K údajům o zastoupení jednotlivých umělců v Rudolfově obrazárně viz Eliška Fučíková, *Rudolfovy sbírky...c. d.*, s. 243-245. Prameny (inventář z roku 1621 aj.), z nichž lze částečně rekonstruovat skladbu Rudolfovy obrazárny, se vztahují až k období po smrti Rudolfa II., tudíž nezachycují její podobu, kterou měla za Rudolfova života.

[12] K tomu viz Baldassare Castiglione, *Dvořan*, Praha 1978, s. 90, kde je formou dialogu prezentován známý renesanční spor, tzv. *paragone*, týkající se otázky, které z umění má větší přednost, zda malířství nebo sochařství.

[13] K sociálním aspektům sběratelství a mecenátu existuje bohatá literatura, srov. např. Peter Hirschfeld, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, München – Berlin 1968; Francis Haskell, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven – London 1980; Jan Białostocki, *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*, in: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia historyków sztuki 1981*, Warszawa 1984, s. 9-14; Renate Zediger, *Sammeln, forschen, fördern – Aspekte adeliger Lebensgestaltung in konfessionellen Zeitalter*, in: *Adel im Wandel 1990*, s. 461-479.

[14] K arcivévodovi Leopoldu Vilémovi a jeho sbírce existuje

rozsáhlá zahraniční literatura. K základním titulům patří především: Niels von Holst, *Künstler Sammler Publikum. Ein Buch für Kunst- und Museumsfreunde*, Darmstadt – Berlin – Spandau – Neuwied am Rhein 1960, s. 100-104; Klára Garas, *Die Entstehung der Galerie des Erzherzog Leopold Wilhelm*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 63, 1967, s. 39-80; Táž, *Das Schicksal der Sammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 64, 1968, s. 181-278; Francis Haskell, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven – London 1980, s. 193; Gottfried Mraz – Herbert Haupt, *Das Inventar der Kunstkammer und der Bibliothek des Erzherzogs Leopold Wilhelm aus dem Jahre 1647*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 77, 1981, s. 225-228, I-XLVI; Karl Schütz, *Die Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms*, in: Klaus Bußmann (ed.), *1648: Krieg und Frieden in Europa*, Textband 2, München 1998, s. 181-190; Sylvia Ferino-Pagden, *Zur Sammeltätigkeit Erzherzogs Leopold Wilhelm (1614–1662). „Verzeichnusz der Zeichnungen und Handtrüsz“*, in: Achim Gnan – Heinz Widauer (ed.), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milano 2000, s. 431-442; Josef Mertens – Franz Aumann (ed.), *Krijg en Kunst. Leopold Willem (1614–1662). Habsburger, landsvoogd en kunstverzamelaar*, Alden Biesen 2003; Renate Schreiber, *„ein galeria nach meinem humor“*. *Erzherzog Leopold Wilhelm*, Wien 2004. V české odborné literatuře jsou to především práce z pera Lubomíra Slavíčka, viz např. Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993; Týž, *„Sobě, umění, přátelům“*. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, passim.

[\[15\]](#) Za svého nizozemského pobytu Leopold Vilém nashromáždil 517 italských, 888 německých a nizozemských obrazů, 542 soch a 343 kreseb. K tomu viz Lubomír Slavíček, *„Sobě, umění, přátelům“*...c. d., s. 20.

[\[16\]](#) Ke Casparu Friedrichu Jenckelovi (Neickelius) viz Julius

von Schlosser, c. d., s. 10-112; Lubomír Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“...c. d., s. 21, 145, 360. Pro úplnost připomeňme, že k významným museologickým traktátům počátku 18. století patřil i spis *Museum Museorum* (Frankfurt nad Mohanem, 1704) Michaela Bernharda Valentiniho. K němu viz Julius von Schlosser, c. d., s. 115.

[17] Viz např. Wolfgang Prohaska, *The History of Picture Gallery*, in: *Kunsthistorisches Museum in Wien. The Picture Gallery* (ed. Sabine Haag), Wien 2010, s. 12.

[18] K této pražské obrazové galerii 17. století, která se stala důstojnou nástupkyní rozchvácených sbírek Rudolfa II., nejpodrobněji Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1966, s. 23-33.

[19] Osobnosti Humprechta Jana Černína se věnovala řada historiků a historiků umění. Na počátku zájmu o jeho osobu stojí historické práce Josefa Pekaře a Zdeňka Kalisty, které narýsovaly základní životní a kulturní profil tohoto barokního aristokrata, sběratele a mecenáše, viz Josef Pekař, *Kniha o Kostí*, Praha 1909, s. 144-171; Zdeněk Kalista, *Humprecht Jan Černín jako mecenáš a podporovatel umění v době své benátské ambasády 1660–1663*, PA 36, 1928–1930, s. 53-78; Zdeněk Kalista, *Mládí Humprechta Jana Černína. Zrození barokního kavalíra I-II.*, Praha 1932; Zdeněk Kalista, *Čechové, kteří tvořili dějiny*, Praha 1939, s. 203-211. Důležitým pramenem pro poznání kulturněhistorických aspektů Černínovy benátské mise a jeho dalších aktivit je jeho korespondence s císařem Leopoldem I. a s jeho matkou, kterou vydal Z. Kalista, viz *Korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic. Díl I (duben 1660 – září 1663)*, ed. Zdeněk Kalista, Praha 1936; *Korespondence Zuzany Černínové z Harasova s jejím synem Humprechtem Janem Černínem z Chudenic*, ed. Zdeněk Kalista, Praha 1941. K základním pracím o černínské obrazárně patří: Paul Bergner, *Inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech*, ČSPS 15, 1907, s. 130-155; Josef Novák, *Dějiny bývalé hr. Černínské obrazárny na Hradčanech*, PA 27, 1915, s.

123-141; Josef Novák, *Prameny k studiu býv. hr. Černínského obrazárny na Hradčanech*, PA 27, 1915, s. 205-221; Vilém Lorenc – Jan Tříška, *Černínský palác v Praze*, Praha 1980; Lubomír Slavíček, *Imagines Galeriae. Černínové jako sběratelé a podporovatelé umění. The Černíns as Collectors and patrons of the Arts*, in: Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993, s. 131-143 a 372-386; Vít Vlnas, *Sbírka černínská*, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha, Academia 1995, s. 713; Ladislav Daniel, „*Malíři, jimž v světě rovných není!*“ *Benátské malířství ve sbírkách českých zemí a jeho sběratelé*, in: Ladislav Daniel (ed.), *Benátčané. Malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek*, Praha 1997, s. 15-19; Roswitha Juffinger, *Die Grafen Czernin und deren Gemäldesammlungen in Prag und Wien*, in: Barbara Marx – Karl-Siegbert Rehberg (ed.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München 2006, s. 164-165; Hana Seifertová, *Zwei untergangene barocke Gemäldesammlungen in Prag: Die Sammlungen Czernin und Wrschowitz*, in: Andreas W. Vetter (ed.), *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert. Internationales Kolloquium des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig und des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Braunschweig, 3. – 5. März 2004, Braunschweig 2007, s. 94-98; Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“...c. d., s. 39-48.

[20] Ve sbírce hraběte Humprechta Černína se ocitly jednak obrazy soudobých benátských umělců (především zde byl zastoupen Domenico Fetti, představitel novobenátské malby 17. století), dále obrazy mistrů italské pozdní renesance a raného baroka (Rafael, Giorgione, Tizian, Pordenone, Bassanové). Černínova sbírka zahrnovala i práce nizozemských malířů (např. Pietera Brueghela st., Cornelise Hollsteina), flámských mistrů (Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck, Jan Fyt aj.). Byly zde zastoupeny i práce německého malíře Johanna Heinricha Schönfelda a rovněž obrazy Karla Škréty, které vznikly během

jeho benátského pobytu. K tomu viz Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“... c. d., s. 45-46.

[21] Vilém Lorenc – Jan Tříška, c. d., s. 60; Mojmír Horyna, *Interiéry paláce a jejich umělecká výbava*, in: Mojmír Horyna – Pavel Zahradník – Pavel Preiss, *Černínský palác*, Praha 2001, s. 313; Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“... c. d., s. 47.

[22] S žádostí o zprostředkování nákupu obrazů se na Humprechta Černína obrátil např. i nejvyšší purkrabí hrabě Bernard Ignác Bořita z Martinic, viz Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“...c. d., s. 44.

[23] Tamtéž, s. 54.

[24] K sběratelské činnosti olomouckého biskupa Karla z Liechtensteina-Castelkorna existuje početná literatura. K nejdůležitějším patří Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži I. a II.*, Kroměříž 1925, 1927; Týž, *K dějinám arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, ČVSM 41–42, 1929, s. 244-290; Týž, *Die Sammlung Imstenraed in der Gemäldesammlung des Erzbistums Olmütz*, in: *Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins* 12, 1930, s. 206-214; Týž, *K dějinám arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, ČVSM 45, 1932; Antonín Beitenbacher – Eugen Dostál, *Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, Kroměříž 1930; Lubor Machytka, *K dějinám arcibiskupské obrazárny olomouckých biskupů v 17. století*, in: *Okresní archiv v Olomouci* 1984, s. 107-111; Týž, *K dějinám arcibiskupské obrazárny olomouckých biskupů v 18. století*, in: *Okresní archiv v Olomouci* 1985, s. 145-150; Týž, *Nové poznatky o vývoji obrazárny olomouckých biskupů*, in: *Historická Olomouc a její současné problémy* 5, 1985, s. 243-248; Týž, *Arcibiskupská obrazárna v 19. století*, in: *Historická Olomouc a její současné problémy* 6, 1987, s. 247-251; Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998; Lubor Machytka, *Nizozemské malířství v olomouckých*

sbírkách, in: Lubor Machytka, Olomoucká obrazárna II. Nizozemské malířství 16.–18. století z olomouckých sbírek, ed. Gabriela Elbelová, Olomouc 2000, s. 15-18; Radmila Pavlíčková, *Sídla olomouckých biskupů. Mecenáš a stavebník Karel z Liechtensteinu-Castelkorna 1664–1695*, Olomouc 2001; Lubor Machytka, *From the History of the Archbishop's Gallery in Olomouc*, in: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Nederlandica II, Emblematica et Iconographia, Olomouc 2003, s. 15-18; Milan Togner, *Rezidence a dvůr biskupství olomouckého*, in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*, Rennes – Brno 2003, s. 103-104. Souhrnně viz Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“...c. d., s. 101-104.

[25] Rovněž Franzův mladší bratr, Bernard Albert von Imstenraedt (1637–1694), se stal obchodníkem s obrazy a jako obchodník s obrazy a bankéř působil v Kolíně nad Rýnem také jejich strýc Everhart Jabach (1618–1695). Po přestěhování do Francie, kde se naturalizoval, se stal proslulým bankéřem a sběratelem, v jehož majetku se nacházely *chefs d'oeuvre* proslulých mistrů (např. Agnolo di Cosimo zv. Bronzino, Orazio Gentileschi, Caravaggio, Tizian aj.) a další slavná díla, mimo jiné Nicolase Poussina, Rafaela, bratrů Caracciů, Petera Paula Rubense, Albrechta Dürera a dalších. Sbíral rovněž kresby a jeho ohromná kresebná sbírka (na 5 000 položek), stejně jako řada obrazů a soch z jeho majetku, nakonec obohatily královské sbírky Ludvíka XIV. a poté pak přešly do sbírek Musée du Louvre. Jabachova kresebná sbírka dodnes tvoří podstatnou část Kabinetu kreseb (Le Cabinet des dessins) v Louvru.

[26] Sběratelsky činný byl již Eusebiův otec, Karel z Liechtensteina (1569–1627), od roku 1608 kníže a první opavský (1614) a krnovský vévoda (1622), který se pohyboval v okolí císaře Rudolfa II. Nepochybně pojímal sběratelství především jako integrální součást své knížecí reprezentace a odtud plynul i jeho důraz na materiálovou stránku sbíraných artefaktů. V roce 1623 založil pro tyto artefakty

z drahocenných materiálů samostatnou *Silberkammer*. Nicméně sbíral i obrazy, jak to dokládají díla, která si objednal u předního rudolfinského malíře Bartolommea Sprangera. Rovněž Gundaker, Karlův bratr a Eusebiův strýc, k sběratelskému dění na Moravě přispěl převozem své vídeňské sbírky na svou rezidenci v Moravském Ostrohu. K tomu viz např. Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“...c. d., s. 96, 100-101.

[27] Valtice tehdy patřily k Dolnímu Rakousku. Součástí československého státu se staly až saintgermainskou smlouvou, ratifikovanou v roce 1919. Viz Ladislav Hosák, *Historický místopis Země moravskoslezské*, Praha 2004, s. 999.

[28] K sběratelství Liechtensteinů srov. např. Reinhold Baumstark, *Meisterwerke der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein. Gemälde*, Zürich – München, 1980; Harald Wagner, *Die Regierenden Fürsten von Liechtenstein*, Triesen 1995; Gerald Schöpfer, *Klar und fest. Geschichte des Hauses Liechtenstein*, Riegersburg 1996; Uwe Wieczorek (ed.), *Meisterwerke der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein – Skulpturen, Kunsthandwerk, Waffen*, Berne 1996; Johann Kräftner (ed.), *Liechtenstein Museum Vienna. The Collections*, Munich – Berlin – London – New York, 2004; Johann Kräftner (ed.), *Liechtenstein Museum. A House for the Arts – the architecture of the Liechtenstein Museum in Vienna*, Munich – Berlin – London – New York, 2004. Pro muzejnictví a sbírkovou činnost muzeí na Moravě a ve Slezsku na konci 19. a na počátku 20. století byla mimořádně důležitá osobnost Jana II. knížete z Lichtenštejna (1840–1929), který jednak opavskému muzeu daroval pozemek pro výstavbu tamní muzejní budovy a později pak obohatil sbírky tehdejšího Slezského muzea v Opavě a Moravského zemského muzea v Brně o velké množství darů. K Janu II. knížeti z Lichtenštejna jako protektoru opavského muzea nejpodrobněji ve svých pracích Pavel Šopák, viz např. Pavel Šopák, *Edmund Wilhelm Braun*, Opava 2008, s. 21; Týž, *Výtvarná kultura a dějepis umění v českém Slezsku a na Ostravsku do roku 1970*, Opava, Slezská univerzita 2011, s. 128, 131, 162 a

[29] V Praze byl nejznámější přírodovědný kabinet (*Naturalienkbinett*) rytíře Ignáce Borna (1742–1791), geologa a mineraloga, člena Královské české společnosti nauk. Vedle něj existovaly v Praze další přírodovědné, numizmatické, fyzikální, matematické či chemické kabinety, jejichž stručný přehled byl od roku 1789 pravidelně zveřejňován v tzv. *Schematismech Království českého* (*Schematismus für das Königreich Böhmen*, Prag 1789–1851). Důležitým pramenem pro poznání pražských aristokratických a měšťanských sbírek v devadesátých letech 18. století je pražská topografie Jaroslava Schallera (*Beschreibung der königl. Haupt- und Residenzstadt Prag I – IV*, Prag 1794, 1795, 1796). K nejvýznamnějším pražským sbírkám grafik a kreseb na konci 18. století patřily kolekce Karla Egona I. knížete z Fürstenberka (1729–1787), císařského komořího a rady, nejvyššího purkrabího Českého království, a Františka Antonína hraběte Novohradského z Kolovrat (1739–1802), císařského tajného rady a komořího a zároveň prezidenta dvorské mincovní a báňské komory. Snaha podělit se o radost z prohlídky uměleckých děl i s ostatními milovníky umění je charakteristická pro řadu aristokratických sběratelů. Např. hrabě Jan Petr Straka z Nedabylic (1645–1720) umožnění prohlídky své obrazárny všem zájemcům o umění ustanovil ve své poslední vůli. K tomu viz Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“... c. d., s. 135-136, 144.

[30] U jejího zrodu stálo osm osobností z řad šlechty, a sice konkrétně: hrabě František Antonín Libštejnský z Kolovrat, František Josef hrabě Šternberk-Manderscheid, hrabě Jan Rudolf Černín z Chudenic, František Josef z Vrtby, Antonín Isidor z Lobkovic, Bedřich Jan Nostic-Rhieneck, Kristián Kryštof Clam-Gallas a Josef Čejka z Olbramovic. Viz Jiří Kaše, *Úsvit veřejných sbírek a umělecké akademie*, in: Pavel Bělina – Jiří Kaše – Jan P. Kučera 2001, *Velké dějiny zemí Koruny české X. 1740–1792*, Praha 2001, s. 659.

[31] K Společnosti viz např. Vincenc Kramář, *Dnešní kulturní*

reakce a Moderní galerie (1927), in: Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, ed. Josef Krása, Praha 1983, s. 421-427; Karel Herain, *Obrazárna a její tvůrci, správci a příznivci*, *Umění* (Štenc) 5, 1932, s. 500-502; Karel Chytil, *Založení Společnosti vlasteneckých přátel umění*, in: Karel Chytil, *Josef Mánes a jeho rod*, Praha 1934, s. 40-57; Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1966, s. 44-45; Barbora Bouzková, *Činnost Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1796 – 1835*, magisterská diplomová práce FF UK, Praha 1987; Barbora Bouzková, *Česká šlechta a její pokus o oživení českého uměleckého života na konci 18. a počátku 19. století*, *Documenta Pragensia* 9, 1991, s. 269-295; Zdeněk Hojda, *Die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag – Ihre Rolle im Kunstleben Böhmens 1796–1840*, in: *Seminaria Niedzickie / Neidzica Seminars V. Cultural Institutions in the 19th Century as an Example of National Revival in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, Krakow 1991, s. 85-91; Zdeněk Hojda, *Patriae et Musis. Počátky obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, in: Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores...*, c. d., s. 311-316; Vít Vlnas, „Znovuvzkříšení umění a vkusu“. *Společnost vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1884*, in: Vít Vlnas (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918. Katalog výstavy, uspořádané Národní galerií v Praze u příležitosti dvoustoletého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1996, s. 25-35; Roman Prahl (ed.), *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800 – 1935*, Praha 1998; Roman Prahl, *Soukromá „Společnost vlasteneckých přátel umění“ a veřejnost*, in: *Umění a veřejnost v 19. století. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného 7. a 8. března 1996 ve Státní vědecké knihovně v Plzni*, Plzeň 1998, s. 77-93; Zdeněk Hojda, *Společnosti přátel umění v Evropě do konce 18. století*, in: Zdeněk Hojda – Roman Prahl (eds.), *Mezi časy ... Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800. Sborník příspěvků z 19. ročníku symposií k problematice 19. století*, Plzeň, 4. – 6. března 1999, s. 76-87; Roman Prahl, *Kunstsammlungen und Kunstausstellungen; Galerie der Gesellschaft patriotischer*

Kunstfreunde, Galerie lebende Maler, in: Roman Prahľ (ed.), Prag 1780–1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern, Prag 2000, s. 64-73; Ladislav Kesner ml., *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti*, Praha 2000, s. 25-27; Jiří Kaše, *Úsvit veřejných sbírek a umělecké akademie*, in: Pavel Bělina – Jiří Kaše – Jan P. Kučera 2001, c. d., s. 659-660; Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“...c. d., s. 151-168.

[\[32\]](#) K tomu souhrnně viz např. Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 153-155, 162.

[\[33\]](#) Jiří Kaše, *Úsvit veřejných sbírek a umělecké akademie*, in: Pavel Bělina – Jiří Kaše – Jan P. Kučera, c. d., s. 660; Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“...c. d., s. 163-168.