

3.2 Muzea v občanské společnosti: Evropa od poloviny 18. století do první světové války

Pavel ŠOPÁK

Pro dějiny evropského muzejnictví představuje časový interval od poloviny 18. století do první světové války období vskutku heroické: je to uzavřená epocha, kdy se v procesu transformace stavovské společnosti ve společnost občanskou zesiluje muzejní fenomén a manifestuje se do muzejních institucí různých typů. Tento proces sledujeme v různých místech Evropy, v kauzální závislosti na sobě, a to ve směru od západu kontinentu k východu. Všude tam – v Anglii, ve Francii, v německých a rakouských zemích – se muzeum stává produktem i atributem sociální emancipace občanské společnosti nad stavovskou výlučností a současně duchovní emancipace nad náboženskou superioritou.[\[1\]](#) Proces generování moderních muzeí ani zdaleka neprobíhá jen zdola, od emancipovaných občanských (měšťanských vrstev); nezřídka jej stimuluje tradiční mocenská elita, panovníky nevyjímaje. Důvody jsou zřejmé: je to snaha přizpůsobit danou zemi civilizačním standardům a prohloubit vzdělanost obyvatelstva, a tak zvýšit konkurenceschopnost v mezinárodním měřítku.

Nejstarší muzejní instituce, jež by naplňovaly muzejní fenomén v tomto novém občanském smyslu, tj. především ve smyslu muzea jako instituce veřejné a současně instituce, spjaté s edukací,[\[2\]](#) nutno hledat ve Švýcarsku a ve Velké Británii. Ve švýcarské Basileji, kde ještě v době, kdy byla říšským městem, byla založena univerzita (1460), vzniklo městské a univerzitní muzeum, roku 1671 otevřené veřejnosti. Jeho

základem byly knihy, umělecké a přírodovědné sbírky knihtiskařské rodiny Amerbachů, které roku 1661 koupilo město Basilej. Analogickou historií se vyznačuje Ashmoleovo museum, zřízené při univerzitě v Oxfordu a otevřené v květnu 1683, v budově, jež dodnes existuje. [3] Politik a sběratel Elias Ashmole (1617–1692) byl přitom ještě intelektuálně zakotven ve dvou odlišných situacích: s minulostí jej pojily alchymistické zájmy, se současností a budoucností pochopení pro vědu a pro metody experimentu a empirie a smyslu pro exaktnost, jež se týkala všeho poznání. Odtud i určitá ambivalence jeho sbírky: byla sbírkou kuriozit starého typu, a současně fungovala v naznačených intelektuálních souvislostech díky novému poslání, jímž bylo oslovit veřejnost a přispět k rozšíření učenosti zejména mezi studenty. Ashmoleovo členství v zednářské lóži, podobně jako jeho politické angažmá jen zdůrazňují – možno říci – občanský rozměr jeho sběratelské aktivity.

Polovina 18. století je ve Velké Británii ve znamení příprav a otevření Britského muzea, jehož základ vytvořil odkaz lékaře Hanse Sloanea (1660–1753). Sběrka tohoto přírodovědce, lékaře a cestovatele, budovaná od doby jeho mládí do konce života, obsahovala po vzoru starých kabinetů umění a kuriozit materiál různého původu (knihy, rukopisy, přírodniny, mince a medaile, pečeti, portréty, grafika, kuriozity mimoevropské provenience), a současně nese – v aktu Sloaneova odkazu sbírky celému národu – prvek modernizace sběratelství, jenž odpovídá praktickému užití soustředěné materie k šíření poznatků. Vznik muzea schválil britský parlament v roce 1753, muzeum bylo veřejnosti otevřeno v roce 1759 v Montagu House v Londýně, zakoupeném pro muzejní účely. [4] Přesně o dvacet let později bylo otevřeno muzeum v americkém Charlestonu, připomínané jako nejstarší na americkém kontinentě (a nutno zdůraznit, že založené ještě v době britské nadvlády). Dodnes existující instituce plní po téměř 250 let stále stejné poslání: dokumentovat přírodu a kulturu regionu Jižní Karoliny. Velkou část sbírek zničil požár v roce 1778, další budování muzea

zastavily politické nepokoje v devadesátých letech 18. století a občanská válka, takže resuscitované muzeum se otevřelo veřejnosti až v roce 1824.

Muzea v Londýně a Charlestonu představují anglický přístup k naplnění ideje veřejného muzea: obě vyznačuje důraz na rovnocenné poznání přírody a kultury určitého regionu, přičemž toto poznání je neseno praktickými zájmy a je primárně spjaté se vzděláváním mládeže, případně nemajetných vrstev, tj. sleduje sociální aspekt. Ve Francii se pojem muzeum naplňoval utvářením jiné sbírkové struktury: šlo o výtvarné umění a o reprezentaci ideje státu a národa prostřednictvím veřejné prezentace uměleckých děl. Muzeum umění pak následně posilovalo společenskou prestiž výtvarného umění jako takového, i když politická motivace prezentace uměleckých děl je zjevná. Proto také pařížský Louvre vyjadřuje okázaly, manifestační odvrát od stavovské reprezentace (umění jako součásti života světské a církevní aristokracie) k občanské službě (umění jako součást vzdělání občanstva; umění jako speciální oblast intelektuální spekulace a uplatnění principu *svobody* v umělecké kritice). Pomineme-li důležitou předehru v prezentaci královských uměleckých sbírek, sahající do konce čtyřicátých let 18. století, [5] Národní muzeum Louvre bylo otevřeno dne 10. srpna 1793 a nabídlo prvním návštěvníkům 537 děl, povětšinou z konfiskovaného královského nebo církevního majetku. O tři roky bylo uzavřeno a znovu otevřeno bylo v roce 1801. Muzeum Louvre bylo muzeem veřejným (*musée public*) a programově muzeem národním. Vrátime-li se zpět do Británie, Britské muzeum, byť by název asocioval národ, bylo chápáno jinak: jako muzeum impéria, britské koruny. *Národní* v moderním smyslu slova byla až Britská galerie, založená roku 1824. Podobný význam plnilo Říšské muzeum (*Rijksmuseum*) v Amsterdamu, otevřené v roce 1808, [6] nebo madridské *Museo del Prado*, připravované od roku 1795 a otevřené až po napoleonských válkách roku 1819.

Specifické postavení získaly veřejné obrazárny přímo spjaté

s uměleckými akademii, jež garantovaly závislost soudobé umělecké praxe na vzorech z minulých epoch (*akademismus*). Takovou funkci plnila galerie Brera v Miláně, roku 1803 spojená s tamní Akademií výtvarných umění, byť povstala za napoleonské éry jako analogie pařížského Louvre coby veřejného muzea umění. Galerii obdobné funkce nalezneme ve Vídni; tamní obrazárna Akademie výtvarných umění sídlí od roku 1877 do dnešní doby v neorenesanční budově, projektované Theophilem Hansenem. Prosazení konceptu muzea umění, jenž se obvykle spojuje s reformou, případně zakládáním uměleckých akademií, [7] pak můžeme sledovat v dalších zemích a městech, a to jak v Evropě, tak v Americe. Z evropských muzeí vzpomeňme alespoň Národní galerii v Oslo, založenou v roce 1837 a dnes zaměřenou na díla ze 16. – 20. století.

Koncept *muzea umění*, který je nejstarším muzejním typem v německých zemích, [8] nese politický obsah osvobozeného lidství. Jeho intelektuálním východiskem a teoretickým zdůvodněním je umělecko-historická nauka klasického archeologa a estetiky Johanna Joachima Winckelmanna (1717–1768), učence německého původu, žijícího v Římě, jež se opírala o teorii francouzského myslitele a autora historicko-politologických spisů Jeana Baptiste Dubose (1670–1742). [9] Dubos tvrdil, že klima ovlivňuje charakter národů, přičemž pojem *klima* můžeme chápat v přírodovědném smyslu slova jako souhrn vnějších podmínek života, tak ve smyslu přeneseném coby kvalitu života společnosti a politických instrumentů jejího fungování. Jestliže umění představuje vrchol lidské aktivity, i jeho poselství musíme rozumět v tomto nejvyšším a nejobecnějším smyslu slova: prezentace umění je prezentací osvobozeného lidství a vzdor pohledu zpátky – k antice – obsahuje prvek optimistické perspektivy.

Patos umění jako vyjádření duchovní i politické svobody člověka se v případě prezentace uměleckých děl za francouzské revoluce pojil s přijetím Winckelmannova principu chronologie, postavené na dějinách stylu. Jde tedy o umění v moderním

smyslu slova: umění je entitou, nadanou historicitou i specifickou estetickou hodnotou. Současně je kvalitou, která je v moderní společnosti ohrožena, a to civilizačním vývojem i politicky motivovaným ikonoklasmem. Významným pokusem o muzeum umění ve Francii bylo *Muzeum francouzských památek* (1795–1816), jež povstalo z předmětů z konfiskovaného církevního a královského majetku ve zrušeném augustiniánském klášteře v Paříži (*Petit-Augustins*).[\[10\]](#) Tvůrcem muzea byl amatérský archeolog a kreslíř Alexandre Lenoir (1761–1839), který vystoupil proti ikonoklastickým tendencím své doby a pojal muzeum jako obranu uměleckých hodnot děl, původně spjatých se stavovskou reprezentací, nicméně svou krásou a historickou hodnotou náležejících i moderní občanské společnosti. Jde tedy o posun (tj. o *muzealizaci* v moderním smyslu slova) od reprezentace stavovské moci k reprezentaci konceptu *umění*.[\[11\]](#) A Umění je vedle Vědy, Kultury či Národa nezpochybnitelná hodnota, jíž má občanská společnost za povinnost věnovat péči a zájem, a tudíž zřizovat jí muzejní instituce. Muzeum není jen místem vzdělávání, jak tomu bylo ve Velké Británii a v USA; je rovněž *azylem*, protože plní konzervační funkci.[\[12\]](#)

Anglický a francouzský příspěvek k moderní muzejní instituci – její podobě, poslání i k osobě muzejního pracovníka – poněkud zastihuje vklad německých zemí do této problematiky. Zde se pojila muzejní sféra s problematikou vědy, tj. s nárokem intelektuálních elit, gravitujících kolem četných univerzit. Připomeňme, že německé země – podobě jako země Beneluxu či Skandinávie – náležejí k oblastem, kde se v průběhu 16. a 17. století prosadil koncept kabinetu umění a kuriozit. A vzhledem k politickému členění německých zemí na malá území, na království, vévodství či knížectví, se utvořila řada lokálních kulturních center, recipujících vlivné příklady i Itálie, Francie nebo Anglie. V prostředí těchto kabinetů proběhla proměna metodiky třídění materiálu. Impuls pro moderní taxonomii muzejních sbírek poskytoval i v jazykově německém prostoru Carl Linné (1707–1778) svou *Systema Naturae* (1735).

Německý překlad spisu z roku 1740 přímo vyzýval k tomu, aby byl chápán jako návod k uspořádání sbírek přírodopisných kabinetů. [13] Nemělo ale zůstat jen u přírody: k novému způsobu prezentace sbírek a jejich systematické vyzývaly nově i teoretické práce z oblasti estetiky. Základní dílo Johanna Georga Sulzera (1720–1779) – *Všeobecná teorie krásných umění* (1771–1774) – mělo vliv na systematickou prezentaci uměleckých druhů a žánrů. Sulzer, přesvědčený, že muzea jsou institucemi, které milovníky umění a umělce ustavičně motivují k dalšímu vzdělávání, reprezentoval soudobou akademickou praxi, avšak ta se nemohla podílet na genezi muzeí přímo. Jinak řečeno, oproti Švýcarsku nebo Velké Británii, kde arbitry vzniku muzeí byly občanské vrstvy, šlo v německých zemích o iniciativu mocenských elit. Bylo zde sice *Museum Richterianum* v Lipsku, známé z grafiky ve frontispice spisu lékaře a přírodovědce Johanna Ernsta Herberstreita (1703–1757) z roku 1743, jež je institucí vyjadřující onen předěl mezi kabinety staré doby a novými muzejními institucemi, spjatými s měšťanskými kruhy, avšak klíčový význam měli králové, knížata, vévodové. Tak vzniklo vévodské muzeum v Braunschweigu (1754), povstale z kabinetu umění a přírodnin vévody Karla I. na hradě Dankwarderode a otevřené veřejnosti jako první muzeum na kontinentu. Dvorním muzeem bylo *Museum Fridericianum* v Kasselu, založené hessenským landkrabětem Friedrichem II., pro něž byla v letech 1769–1779 postavena monumentální klasicistní budova, dodnes fungující jako muzeum umění. Do palácové stavby, projektované architektem francouzského původu Simonem Louis du Ry (1726–1779), jež se stala nejstarší muzejní budovou na evropském kontinentě, byly soustředěny umělecké památky Hessenska i landkraběcí knihovna.

V první třetině 19. století se v německých zemích pojilo zakladatelské úsilí na poli muzejnictví s politickou restaurací. Sem náležejí muzea umění v Mnichově, zejména tamní *Glyptotéka* a *Altes Pinakothek* – stavby architekta Lea von Klenze, pořízené v letech 1816–1820 a 1826–1836 se záměrem dvorní sbírky [14] důstojně představit uměnímilovné veřejnosti

– a v Berlíně (*Altes Museum*). Autorem budovy Starého muzea v Berlíně z let 1822/1823–1830 byl Karl Friedrich Schinkel. Monumentální architekturu muzea sice můžeme spojit s ideou veřejné osvětové služby, kterou pro muzea nárokoval myslitel a politik Wilhelm von Humboldt (1767–1835), avšak tento osvícenský koncept osvěty byl ve dvacátých letech 19. století již překonaný – ostatně i sám Humboldt byl v té době vinou politické reakce odsunut z veřejného dění. Doplňme, že od roku 1904 slouží budova Starého muzea výhradně k prezentaci památek starověkých civilizací.

V prvních desetiletích 19. století se jedním z faktorů, stmelujících německou společnost, stala obrana německých zemí v napoleonských válkách. Umění se pak stalo vyjádřením národní identity a ochrany uměleckých památek jako památek národa. A je zjevné, že přesun od antiky ke středověku byl přesunem od univerzálně platných estetických a humanistických ideálů, ukotvených v antických dílech a v jejich veřejné prezentaci, k národním specifikám a zvláštnostem, tedy k lokální kulturní tradici. Duchovním a kulturním hnutím se stal *romantismus*; jemu odpovídá zájem o umění a umělecké řemeslo doby středověku. Vysoce atraktivní sféra artefaktů mediévalního původu začala být předmětem samostatného sběratelského zájmu; spojoval se v ní smysl pro krásu středověkých uměleckých předmětů s obavami o jejich osud (muzeum se tak stává prostředkem památkové péče). V Německu se nejvýznamnější veřejnou sbírkou středověkých památek, zrozenou z atmosféry romantismu, stalo muzeum, vzešlé ze soukromé sbírky kanovníka, matematika, botanika a sběratele umění Ferdinanda Franze Wallrafa (1748–1824). Kolekci získalo město Kolín nad Rýnem a prezentovalo ji samostatně jako tzv. Wallrafium (1827–1860); dnes tvoří součást proslulého Wallraf-Richartz Musea (druhé jméno připomíná kolínského obchodníka Johanna Heinricha Richartze, který věnoval značný finanční obnos na stavbu speciální muzejní budovy).

Ani Francie nezůstala vůči romantickému hnutí inertní. Prim si

zde udržovala literatura; připomeňme alespoň, že na počátku třicátých let 19. století vyšel nejznámější středověký román Victora Huga *Chrám matky Boží v Paříži*, situovaný do doby vlády Ludvíka XI. Gotická architektura, vyjevující se v románu jako symbol epochy i rámec romantického příběhu, jako by avizovala zájmy muzejníků a památkářů o kulturní dědictví medieválního původu. Typ „středověkého“ muzea naplnilo pařížské *Muzeum Cluny*, zřízené v starobylém paláci Cluny (1843). Představu o kolekci v letech počátků muzea si lze učinit z muzejního průvodce, jenž poprvé vyšel tiskem v roce 1847 a byl sestaven ředitelem muzea Edmondem du Sommerard (1817–1885). Šlo o syna zakladatele muzea, význačného sběratele umění středověku a renesance Alexandra du Sommerard, jehož privátní sbírku zakoupil stát.[\[15\]](#) Posun od univerzálních hodnot k lokální umělecké tradici, vycházející z romantismu a se snahy uchovávat památky regionální výtvarné kultury (zvláště ty, jež byly ohroženy sekularizací církevního majetku), sledujeme i v akviziční praxi velkých evropských dvorních obrazáren. Vzpomeňme alespoň, že v roce 1827 získal bavorský král Ludvík I. sbírku historika umění Sulpice Boisseréého (1783–1854), obsahující mimo jiná díla obrazy starých německých mistrů, což pozměnilo profil Staré Pinakotéky.

Situace muzejnictví v Rakousku konce 18. a první poloviny 19. století byla nesena určitým paradoxem nebo přímo rozporem: na straně jedné intelektuální a múzické potřeby, neoddělitelné od muzejního fenoménu, se manifestovaly v prostředí panovnického dvora (příkladem budiž zejména František Štěpán Lotrinský jako sběratel), na straně druhé vídeňská administrativa „novotám“, spojovaných s duchovní, ne-li přímo politickou opozicí nepřála. Jestliže osvícenci sjednávali platnost umění ve službě státu, což bylo úkolem aristokracie a pojilo se jak s novým (klasicistním) stylem, tak s kulturními institucemi, muzea nevyjímaje,[\[16\]](#) metternichovský absolutismus dvacátých až čtyřicátých let 19. století nebyl rozvoji muzeí už příznivý; ta, hlásící se k této časové vrstvě, náležela

periférii státu, kde připomínala opoziční proudy, tu více skrytě, tu více otevřeně stále přítomné v rakouské společnosti. A ta se tak na dlouhou ocitla někde mezi tradiční stavovskou společností a moderní občanskou společností západoevropského typu. Z dvorského prostředí třeba připomenout sbírku knih, kartografických děl, mědirytin a hudebnin arcivévody Rudolfa, popsanou Ferdinandem Kochem (1809),[\[17\]](#) která navazuje ještě na protoosvícenskou tradici knihoven, vyjadřující úctu k psanému slovu, jak ji zaznamenáváme i v prostředí německých vévodství a knížectví (např. v Brunšvickém vévodství[\[18\]](#)). Vzor pro tematizaci dalších společenskovedních oblastí v muzejní činnosti poskytlo i v Rakousku výtvarné umění, u nějž se poprvé setkáváme s principem muzejní systematiky, uplatněným mimo přírodovědnou oblast. Na počátku systematické prezentace uměleckých děl v Rakousku stojí osobnost grafika a historika umění Christiana von Mechel (1737–1817) z Basileje, který na základě abstraktních kategorií (časové třídění – chronologie; teritoriální třídění – národní školy) utřídil materiál obrazáren ve Vídni (Belvedere) a Düsseldorfu;[\[19\]](#) galerie v Düsseldorfu zaujímá prvenství mezi jinými evropskými obrazárnami tím, že již na konci 18. století disponovala vlastní budovou, jež zvýraznila výjimečnost kolekce, navštěvované řadou evropských intelektuálů a umělců. Podobu *Císařsko-královské obrazové galerie v Belvederu*, tj. v barokním paláci postaveném pro prince Evžena Savojského, tedy nikoliv primárně pro muzejní nebo galerijní účely, dokumentují tištění průvodci, například katalog sbírky od Albrechta Kraffta (1816–1847), vzděláním malíře a zájmy orientalisty.[\[20\]](#)

Doba politické reakce obrátila pozornost k zakládání regionálních muzeí, z nichž v prostoru střední Evropy bylo nejstarší Joanneum ve Štýrském Hradci.[\[21\]](#) Primát přírodovědného materiálu u těchto muzeí je zcela určující; neslouží však k ilustraci abstraktního systému přírodovědy, jak se dělo ve starších přírodovědných kabinetech a

univerzitních muzeích, nebo k tlumočení ideje pokroku, nýbrž k postižení určitého jasně vyděleného regionu, jeho lokálních specifik a zvláštností. Podobně jako v Praze a dalších místech (Těšín, Opava) se tato regionálně koncipovaná muzea vyznačovala nesouladem mezi systematickou prezentací přírodovědných sbírek a mezi nahodilostí, kaleidoskopičností prezentace sbírek společenskovedního charakteru, jež se v nich stále více objevovaly.

Systematiku do archeologického a etnografického materiálu vnesla až druhá polovina 19. století.[\[22\]](#) Vedle umění se stále větší pozornosti těšila zájmu prehistorická archeologie; i u ní se velice záhy uplatnila systematika odvozené z „linnéovského“ třídění naturfaktů, jak dokládá iniciativa dánského archeologa Christiana Thomsena (1788–1865), od roku 1816 správce archeologických sbírek Královského muzea v Kodani.[\[23\]](#) Jeho třídobá periodizace, publikovaná roku 1836 a postavená na výchozí surovině (kámen, bronz, železo), se výborně hodila i pro prezentaci archeologického materiálu v expozici, jak je tomu ostatně až do dnešní doby. Podobně jako u archeologie, vzešel zájem o lidovou kulturu ze strany jazykovědců, folkloristů a sběratelů písní, pohádek a dalších projevů ústní lidové slovesnosti, tj. od osobností stojících mimo akademické kruhy. *Starožitnosti* ve smyslu hmotných dokladů lidové kultury se staly předmětem zájmu až kolem poloviny 19. století. Z jejich sbírání pak povstala první etnografická muzea a současně se rozvinula etnografie (etnologie) jako akademická disciplína. Jedním z jejích tvůrců, vlivných v celém středoevropském prostoru, byl Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897). Již v mládí se od studia dějin a teologie obrátil k etnografii, kterou chtěl povýšit na „vědu o lidu“. Na bázi historie, sociálních studií, geografie a znalosti materiální kultury se pokoušel o obraz vývoje německého lidu, koncentrovaný do čtyř dílů *Přirozené historie německého lidu na základě německé sociální politiky* (*Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Socialpolitik*, 1851–1869).[\[24\]](#)

Dalším směrem, kam se – obrazně řečeno – upínal pohled muzejníků, byl vedle hlubin národní minulosti a sféry lidové kultury, nazíraných ve snaze historicky ukotvit kulturní identitu současné společnosti, také svět vzdálených civilizací. Od první poloviny 19. století sílí význam cestovatelství do stále vzdálenějších a exotických zemí. Vlivnou osobností přírodovědy ve vztahu k muzeím a botanickým zahradám první poloviny 19. století byl učenec německého původu Caspar Georg Carl Reinwardt (1774–1854), profesor přírodní filozofie v Leydenu a průkopník mimoevropské ochrany přírody. Sběratelem přírodnin v Japonsku se stal lékař Franz von Siebold (1796–1866), jehož památku připomíná od roku 1995 Sieboldovo muzeum ve Würzburgu. Na racionálním postihu přírodovědných sbírek, ovlivněných soudobou katedrovou vědou, bylo postaveno Zoologické muzeum v Berlíně, založené již roku 1809 Johannem Centuriem von Hoffmannsegg (1766–1849), který se zabýval evropskou flórou. Okruh jeho přátel a kolegů z berlínské akademie věd vytvářel spolehlivou oporu pro rozvoj jednotlivých přírodovědných disciplín v muzejní instituci, která je dnes jednou z největších v Německu. Sídlí v monumentální palácové budově, jež byla veřejnosti otevřena v roce 1889.

Fascinace muzejními sbírkami, rozvíjenými již nikoliv jen na bázi přírodovědy, dějin kultury a umění, archeologie nebo etnografie, dokládají příručky o evropských muzeích, sestavené spisovatelem a literárním kritikem Louisem Viardotem (1800–1883). Po vydání „katalogu“ muzeí Německa a Ruska (1844) nebo Itálie (1848) přistoupil Viardot k sepsání pětisvazkového kompendia *Muzea Evropy* (1860). Otevírá tak symbolicky zlatý věk evropských muzeí, vymezený prvními světovými výstavami (Londýn, 1851 a 1862, Paříž, 1855 a 1867), jež podněcovaly ve svých četných návštěvnicích z celého kontinentu zájem o minulost a zejména o pestrou současnost, o civilizační vymoženosti i kulturní standardy jednotlivých evropských zemí, o duchovní a technický pokrok. Muzea napříště budou vznikat nejen v centrech, ale stále častěji na periferii; rapidně

vzroste počet muzejních předmětů; obohatí se škála muzejních institucí, které – jelikož mají jak retrospektivní, tak popularizační či propagační charakter – budou stále více rozšiřovat předmět svého zájmu; záhy se utvoří se základy muzejní teorie a muzejní pedagogiky a stranou nezůstanou ani otázky muzejní konzervace – takto lze shrnout význam období mezi „rokem revolucí“ (1848) a Světovou válkou pro evropské muzejnictví. Muzeum napříště nebude vypovídat jen o stavovské prestiži, ale stane se institucí s výrazně sociální funkcí, jež se podílí na emancipaci nižších společenských, zejména pak dělnických vrstev v průmyslových velkoměstech. Je to tedy i průmyslová revoluce a industrializace, probíhající po celé 19. století, jež patří k faktorům stupňování muzejního fenoménu a jeho manifestace novými a novými muzei.

Nazíráno evropským, resp. euroatlantickým pohledem, nejvýznamnější z muzeí (říšská, královská, národní, státní, zemská) tvoří tradiční protiváhu velkým světovým výstavám. Ty však ústily k muzeím nového typu, jak dokládá případ první světové výstavy v Londýně (1851), jež podnítila vedle založení muzea přírodovědeckého především vznik *umělecko-technologického* muzea, přičemž obě povstaly díky finančnímu výnosu z pořádání výstavy. První z uvedených muzeí, původně označované jako *South Kensington Museum* a od roku 1899 nazývané *Viktoria and Albert Museum*, si zachovalo až do roku 1913 dvojdomý charakter, prezentující jak umělecké a uměleckoprůmyslové, tak technické předměty. V roce 1913 bylo rekonstituováno *Vědecké muzeum* (původně založeno také z výnosů z výstavy v roce 1857) a *Muzeum královny Viktorie a prince Alberta* (též označované jako *Národní muzeum umění a designe*), napříště sloužící výhradně umělecké sféře, počítaje v to architekturu, různé polohy uměleckého řemesla včetně četných mimoevropských artefaktů a fotografií.

Druhá polovina 19. století potvrdila vysokou prestiž muzeí umění, která se stala integrální součástí image německých metropolí (Berlín, Mnichov, Drážďany, Vratislav aj.). Koncept

muzea umění se v Německu natolik rozšířil, že se stal předmětem samostatné teoretické reflexe.[\[25\]](#) Z hlediska prezentace současného výtvarného umění vytvořila třetí třetina 19. století nový typ instituce – *Kunsthalle*. Prostory pro krátkodobou prezentaci uměleckých děl ve formě otevřeného prostoru se utvářely zejména v německých zemích. Dokládá to případ *Kunsthalle* v Hamburku z roku 1869 nebo v Basileji, otevřené roku 1872 a vybudované místním uměleckým spolkem, či v Mannheimu.[\[26\]](#) Koncept *Kunsthalle* si udržel životaschopnost až do současnosti (např. *Kunsthalle* v Mnichově nebo ve Vídni, vybudované v relativně nedávné době, případně muzeum umění ve Stuttgartu, navazující na dlouhou tradici prezentace výtvarného umění v tomto městě).

Základní půdorys pomyslné evropské muzejní sítě, vytvořený muzejními institucemi v Paříži, Londýně, Berlíně nebo Mnichově, se větví četnými deriváty speciálních muzejních institucí v centrech, následně zakládaných v menších městech a regionálních střediscích. Ukazuje se jimi mimo jiné i cesta od prezentace umění k uměleckému řemeslu. Právě případ uměleckooprůmyslových muzeí ukazuje cestu od centra (Londýna) k periférii (Vídeň, Oslo[\[27\]](#)) a odtud dál do menších měst. Pro střední Evropu je klíčovou institucí vídeňské uměleckooprůmyslové muzeum; už jeho budova provokovala k následování, jak dosvědčují muzejní budovy v Brně nebo Opavě. Jejich jádrem je dvoupodlažní dvorana, v níž byly – po vzoru londýnského muzea – umístěny sádrové odlitky slavných antických soch. Prostory koncentrované kolem dvorany a slavnostního schodiště náležely evropským i mimoevropským artefaktům, tříděným podle materiálního principu. Tvůrcem vídeňského muzea byl historik umění a univerzitní profesor Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885); muzeum bylo založeno roku 1864 a o čtyři roky jej následovala uměleckooprůmyslová škola. Německé muzeum pro umění a živnosti v Berlíně vzniklo až později – v roce 1867. Muzea v dalších významných německých městech se zakládala zejména v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let 19. století povětšinou z

iniciativy živnostenských spolků a hospodářských korporací. [\[28\]](#)

Na Eitelbergerův příklad vídeňského uměleckoprůmyslového muzea navazovala celá řada muzejníků v různých částech německy mluvícího světa. Patří mezi ně i Justus von Brinckmann (1843–1915), tvůrce muzea uměleckoprůmyslového typu v Hamburku, jehož spisy ukazují na šíři zájmů uměleckoprůmyslových muzeí (umění Orientu, evropské umělecké řemeslo různých epoch). Vztah k současné výtvarné scéně dokládá Brinckmannův dochovaný portrét od Leopolda von Kalckreuth. Do skupiny menších uměleckoprůmyslových muzeí náleželo rovněž Thaulowovo muzeum v Kielu (od 1875), vzešlé ze soukromé sběratelské iniciativy profesora filozofie Gustava Ferdinanda Thaulowa a v letech 1920–1944 Zemské muzeum Šlesvicka-Holštýnska, jehož budova z let 1876–1877 od architekta H. Moldenshardta byl zcela zničena na jaře 1945. Jeho případ je ovšem důležitý; ukazuje totiž, jak se původně soukromá sbírka, představená veřejnosti a orientovaná na uměleckoprůmyslový materiál, postupně změnila v instituci požívající statut zemské reprezentace.

Prezentace umění a výtvarné kultury různých epoch na jednom místě kulminuje v podobě berlínského „ostrova muzeí“. Tvoří jej několik muzeí sídlících v monumentálních budovách různého stáří a stylu a principiálně odlišných presentačních možností. Osobností spjatou s vrcholnou érou tohoto muzejního impéria byl historik umění Wilhelm von Bode (1845–1929). Pomyslným protějškem berlínského Ostrova muzeí se stal „muzejní ostrov“ na řece Isar v Mnichově. Tamní areál náleží centrálnímu německému přírodovědeckému technickému muzeu (*Deutsches Museum*). Koncept ústředního německého technického muzea v Mnichově je dílem stavebního a vodního inženýra Oskara von Miller (1855–1934). V menším měřítku tento paralelismus, nesený prvkem aspektem imperiální reprezentace, nacházíme také ve Vídni v podobě dvojice muzea umělekohistorického a přírodovědeckého. Jako by samy palácové budovy těchto muzeí

vyjadřovaly onu snahu po univerzalitě poznání, kterou muzejní instituce mají tlumočit veřejnosti.

Polarizace muzejních institucí na přírodovědecké a instituce se společenskovedním posláním, dále na muzea umění, uměleckoprůmyslová, technická, technologická, kulturněhistorická, etnografická nebo antropologická souvisí s rozrůzněním společného základu v rámci specializace vědeckých disciplin a současně s vytvářením oborových překryvů. Zejména pojem *kultura* nabývá různých podob a fazet. Materiální kultura se pojí s evolucionismem, podmiňujícím koncept uměleckoprůmyslového muzea. Inspirativní osobností zde byl architekt Gottfried Semper (1803–1879), činný v Drážďanech, Curychu, Londýně a ve Vídni, který již roku 1852 rozvíjel ideální plán *metallotechnického muzea*. Důležitý byl pojem *industrie*, jímž se nerozuměl průmysl jako výrobní odvětví, nýbrž abstraktní kvalita *píle* a činnost, jakkoliv souvislost s rozvojem průmyslu ve smyslu manufakturní a tovární výroby je nesporná. Základem bylo přesvědčení o různých druzích činností, jimiž se člověk ve svém historickém vývoji zmocňoval rozličných materiálů. A právě ty zakládají princip třídění muzejních předmětů. Dalším pojmem, jenž upomene na akademickou praxi, je *vzorovost*; jejím produktem je chápání muzea jako sbírky vzorů (*Mustersammlung*) hodných k následování, a to ve smyslu vztahu lidské zručnosti, dovednosti uplatňované vůči zpracovávanému materiálu.

Obecně kulturologický směr, založený na filozofii (filozofii dějin), chápe kulturu jako historickou entitu. Historizaci je podroben nejen jazyk, ale i morálka, rozličné zvyklosti a obyčeje a především celá sféra materiální kultury, zahrnující od forem obydlí přes stravu po válečnictví a náboženský kult. Již ve třicátých letech 19. století podal takovýto široce založený moderní přehled německé *kulturní historie* Gustav Klemm (1802–1867), [\[29\]](#) historik umění a knihovník. Jeho spisy měly meritorní význam pro chápání *kultury* jako pojmu nadřazeného třídám hmotných artefaktů. Takto motivované muzeum

je pak institucí, zaměřenou na výzkum a prezentaci celku kultury, a to už tehdy, když takové artefakty shromažďuje a systematicky třídí. Oněmi artefakty materiální kultury jsou samozřejmě předměty, oborově přínáležející (prehistorické a mediální) archeologii, etnografii a dějinám umění. Na jejich úhrnu Klemm postavil svůj monumentální obraz dějin lidstva *Všeobecné kulturní dějiny lidstva (Allgemeine Culturgeschichte der Menschheit, 1843–1852)* a koncepční a programové dílo *Obecná věda o kultuře (Allgemeine Kulturwissenschaft. Die materiellen Grundlagen menschlicher Cultur, 1854–1855)*. Jeho soukromá sbírka rozličných artefaktů, kterou měl v Drážďanech, se stala základem Etnografického muzea (Museum für Völkerkunde) v Lipsku, tvořícího dnes součást Grassi-Museum.

Již v osvícenství nabyt souhrnný pojem *kultura* důležitou, ne-li centrální pozici. Odtud pak plynula snaha sepsat *dějiny kultury* (Johann Christoph Adelung, Johann Gottfried Eichhorn[30]) a současně učinit z kultury politikum. Politickou funkci bezesporu měla *Germánské národní muzeum* v Norimberku[31] a *Římsko-germánské centrální muzeum* v Mohuči; obě manifestačně založena v srpnu roku 1852 na shromáždění německých archeologů a historiků v Drážďanech.[32] Zájem o rozmanité kulturní statky v regionálním omezení pak podnítilo zakládání některých muzeí, jimž můžeme říkat vlastenecká a současně provinciální. Takové bylo *Královské pruské muzeum vlasteneckých starožitností provincie Porýní-Vestfálsko*, založení v Bonnu roku 1820, nebo *Sbírka vlasteneckých starožitností univerzity v Greifswaldu*, jejíž počátky sahají do dvacátých let 19. století a která existuje do současnosti. Akcentace regionu následně vedla na konci 19. století k utváření samostatné skupiny *vlastivědných muzeí*, jednoho z charakteristických produktů muzejního fenoménu ve střední Evropě, který si udržel svou vitalitu i ve 20. století.[33]

Vedle kulturologického směru, inklinujícího k obecným konceptům, k estetice a dějinám umění a systému uspořádání muzejních sbírek, postaveném na znalectví, na komparaci a

typologii podle formálních atributů, se prosazoval odlišný badatelský směr, postavený na setkání přírodních věd (geologie, zoologie, antropologie), etnografie (etnologie), archeologie a související s hledáním odpovědi na otázky, týkající se původu člověka, antropogeneze a rasové variability a odtud funkce artefaktů v životě (práci, rituálu, obraně, zábavě atd.). Velkou osobností, integrující medicínu s antropologií a archeologií, byl profesor Rudolf Virchow (1821–1902), důležitý pro český kontext už tím, že se zajímal o moravské prehistorické nálezy.[\[34\]](#) Virchowův vztah k muzejní sféře je prostředkován tendencemi integrovat vědecké zájmy z oblastí antropologie, etnologie[\[35\]](#) a archeologie na bázi učené společnosti. Tou se stala Antropologická společnost v Berlíně (1869), změněná na Berlínskou společnost pro antropologii, etnologii a prehistorii (1870). Virchow udržoval kontakty s význačnými učiteli – Heinrichem Schliemannem, Franzem Boasem, Adolfem Bastianem a Robertem Hartmannem. Vztah Virchowa k muzejní problematice se naplňuje v několika muzejních institucích v Berlíně (*Muzeum braniborské marky*; *Etnografické muzeum*, od 1886) nebo v umístění Schliemannových trojských vykopávek v Berlíně. Dalším významným antropologem, který měl vliv na prosazení kulturologického pojetí antropologie v muzejní práci, byl Georg Thilenius (1868–1937). Základ odborného profilu vytvořila medicína, zkušenosti vzešlé z cestovatelské aktivity (Tunis, jižní Tichomoří, Melanésie, Mikronésie) a pedagogické působení na univerzitě ve Vratislavi. Zde precizoval pojetí etnologie, jež uplatnil coby muzejní ředitel v Muzeu für Völkerkunde v Hamburku (1904–1935), založeném roku 1879, které významně obohatil sbírkami i stavbou muzejní budovy palácového vzezření.[\[36\]](#)

Řada center muzejní práce v Německu podnítila organizační bázi, mezi nimi i Mannheim coby dějiště celoněmeckého muzejního sjezdu v roce 1903, na němž se plédovalo pro kulturně výchovné poslání muzea.[\[37\]](#) V prostředí největších německých muzeí se rodily myšlenky po vytvoření společné organizační báze, jež by sloužila výměně informací, vědecké

spolupráci i ochraně muzejních sbírek (v souvislosti s rozvojem legálního a zejména nelegálního obchodu s uměním, vzrůstem cen a odtud plynoucího zvyšujícího se počtu falz na trhu s uměním, krádeží apod.). Takto vznikl muzejní svaz v Německu (1898), u jehož zrodu stáli historikové umění Wilhelm von Bode, Max Sauerlandt, Justus von Brinckmann, Theodor Demmler nebo Heinrich Angst, působící v zemském muzeu v Curychu.

Ve spektru muzejních institucí se jen velmi komplikovaně se definuje kategorie *národního muzea*. Jak již bylo pověřeno, řada muzeí a galerií obsahuje ve svém názvu adjektivum *národní*; to se však týká spíše vlastnického vztahu (veřejné korporace, státu) nebo otevřenosti vůči širší národní pospolitosti, nikoliv však ideje, kterou by muzeum mělo vyjadřovat. Programově národní bylo koncipováno *ideální muzeum* v pamětním spise malíře, historika umění a konzervátora Georga Wilhelma Issela (1785–1789), nazvaném *O německých národních muzeích (Über deutsche Volks-Museen)*.[\[38\]](#) Inspirátorem sbírkotvorné aktivity, vedoucí ke vzniku mnichovského muzea, byl Friedrich Hoffstadt (1802–1846), avšak autorem ideje Bavorského národního muzea byl sám král Ludvík I. Muzeum pak založil král Maxmilián II., jež je dedikoval „*mému lidu k hrdosti a příkladu*“. Idea národního muzea v Mnichově souvisela s ochranou kulturních památek, které měly být sepisovány a studovány.

Pomineme-li v našem přehledu Spojené státy severoamerické, jež se v již v průběhu 19. století staly významnou zemí muzejního světa,[\[39\]](#) samostatnou pozornost si zaslouhuje situace muzeí v Rusku. Ač se to nemusí na první pohled jevit jako zřejmé, Rusko je bezesporu jednou z nejvýznamnějších zemí, kde se od 17. století v politické strategii i privátním životě mocenských elit uplatňoval muzejní fenomén. Iniciátorem prvních muzeí, spjatých s rozvojem věd, byl již car Petr I. Veliký.[\[40\]](#) V jeho zakladatelském úsilí pokračovala carevna Kateřina Veliká, která v roce 1764 založila muzeum umění

v Petrohradě, dodnes nesoucí označení Ermitáž (plným ruským názvem Gosudastvěnnyj Ermitaž) a obsahující sbírky od starověkých civilizací po současné umění, jež jsou dnes prezentovány v komplexu několika paláců. Základem se stala sbírka zakoupená od německého obchodníka Johanna Ernsta Gotzkowského (1710–1775), k níž přibyly různé další privátní kolekce z Francie nebo Anglie. Rychlé rozrůstání sbírky obrazů, soch, uměleckého řemesla a knihovny zavržlo příčinu k několikerému rozšíření galerijních budov. Stále však šlo o privátní kolekci, veřejnosti nepřístupnou. Až galerijní budova, projektovaná ve čtyřicátých letech 19. století mnichovským architektem Leem von Klenzem, byla proponována pro muzeum umění otevřené veřejnosti. Petrohrad, to jsou i další typy muzeí; zejména velmi staré je etnografické muzeum, založené roku 1836. Stranou nezůstala další ruská města, především Moskva, kde bylo v letech 1898–1912 vybudováno Puškinovo muzeum coby muzeum umění, původně tvořící součást moskevské univerzity.

Muzejní fenomén není určující jen pro vyspělé země západní Evropy s hlubokou a nepřerušenuou tradicí soukromého sběratelství a intelektuálních zájmů, kterou sledujeme v Anglii, Francii nebo v německých zemích. Protože je vskutku fenoménem, nezávislým na stupni civilizačních standardů, dosažených určitou společností, setkáváme se s ním zejména v průběhu druhé poloviny 19. století i u národů, jež po příkladu národů větších a ekonomicky a kulturně úspěšnějších teprve hledají cesty ke svému modernímu rozvoji, [\[41\]](#) tedy především u národů slovanských. Jako modelový příklad generování regionálního muzejnictví – typického produktu muzejního fenoménu střeoevropského regionu, vyznačujícího se postupným, až klopotným přechodem od stavovské k moderní občanské společnosti 20. století – budiž uvedeno muzejnictví na Slovensku, byť by zde se mísily dvě intelektuální tradice – slovanská obrozenská tradice, spjatá zejména s venkovskými centry, a intelektuální tradice obyvatelstva, inklinujícího k jazykově německé nebo maďarské kultuře.

Na konci 18. a v první polovině 19. století nacházíme na Slovensku projevy osvícenské intelektuality, v níž je muzejní fenomén sice přítomen, ale bez reálné možnosti indukovat skutečnou muzejní sbírku.[\[42\]](#) Impulsy ke sběratelství nacházíme u tamní šlechty, která buduje soukromá, veřejnosti nepřístupná muzea (Jan František hrabě Pálffy na zámku v Bojnicích, Jiří hrabě Andrassy na hradě Krásná Horka, kde již roku 1857 vzniklo soukromé andrassyovské muzeum, hrad Červený Kameň u Pezinku, původně patřící rodině Pálffyů atd.). Zrušení cechů v Uhrách v sedmdesátých letech 19. století a další projevy modernizace městské společnosti v hospodářském i kulturním a sociálním smyslu slova vedlo k převzetí cechovních i dalších památek městy, což podnítilo rozvoj muzeí na komunální úrovni,[\[43\]](#) vzrůst intelektuálních zájmů měšťanské společnosti vedl k zakládání učených spolků a společnosti (např. Přírodovědný spolek v Trenčíně založil roku 1877 muzejní sbírku, která se roku 1912 sloučila se sbírkou místní Muzeální společnosti), umělecké zájmy elit občanské společnosti znamenaly přijetí konceptu uměleckoprůmyslového muzea (*Hornouherské muzeum*, založené v roce 1872 v Košicích, se sbírkami jeho zakladatele architekta Imricha Henszlmanna a s vlastní palácovou budovou z roku 1901) atd.

Muzejní fenomén spjatý s národní emancipací přesvědčivě vyjadřuje činnost Matice slovenské v rozpětí let 1863–1875 a nově od roku 1893, kdy byl spolek po přibližně dvacetileté cézuře obnoven a katolický kněz Andrej Kmeť (1841–1908) mohl položit základy příštího Slovenského národního muzea. Kmeť, náležející ke stejné generaci jako kupříkladu Emanuel Leminger z Kutné Hory nebo Vincenc Prasek z Olomouce, se pohyboval v širokém rozpětí kulturněhistorických a přírodovědeckých studií; jeho dokumentace a prezentace materiální kultury oscilovala mezi soudobou paleontologií, archeologií a etnografií. Tím, že mu oproti Lemignerovi a Praskovi chybělo odborné vzdělání (studoval bohosloví v Ostřihomi) a také proto, že na rozdíl od nich se pohyboval přece jen až v příliš širokém spektru intelektuálních a sběratelských aktivit,

k nimž vedle archeologických výzkumů nebo sběru lidové slovesnosti náležela botanika, připomíná spíš osobnosti českých, moravských a slezských muzejníků první poloviny 19. století než své generační vrstevníky z řad muzejníků z rakouských nebo z českých zemí. Jeho zakladatelský význam je nesporný a nezůstal bez následovníků: jím sestavený herbář je dodnes ve Slovenském národním muzeu, rovněž jeho archeologické nálezy jsou dochovány. Z Kmeťových folkloristických počinů byla důležitá expozice výšivek z Hontu, kterou připravil pro Světovou výstavu ve Vídni (1873) a jež avizuje zájem o slovanský folklór v rakouské metropoli na přelomu 19. a 20. století i výzkum výšivek a lidových krojů kolem roku 1900 přímo na Slovensku.

Kmeť spatřoval v muzeu především jeden ze způsobů systematického vědeckého výzkumu Slovenska, jenž je kompatibilní vědecké instituci s regionálním posláním (roku 1892 koncipoval stanovy *Slovenské učené spoločnosti*, která by měla pobočky ve všech významnějších slovenských městech). *Muzeálna slovenská spoločnosť* byla založena v roce 1893 v Martine a existovala až do doby po druhé světové válce, kdy postupně splynula se Slovenským národním muzeem. A je zde opět nutno připomenout jedno regionální slovenské specifiku, odhalující mimořádné obtíže, s nimiž se kulturní aktivity Slováků potýkaly: muzejní společnost nejenže měla za úkol budovat národní muzeum, nýbrž také všestranně pečovat o kulturní emancipaci národa ve smyslu bývalé Matice slovenské. Jistým rysem konservativismu, zapříčiněným specifickými poměry, je i to, že předsedové společnosti nebyli intelektuálové z občanského prostředí, nýbrž katoličtí kněží. [\[44\]](#)

Přelom 19. a 20. století se soudobou šíří intelektuálních aktivit, promítajících se do samostatných disciplin, podnítil i na Slovensku nezbytnou fragmentalizaci činnosti muzejní společnosti na samostatné odbory, které by v příhodnějších poměrech – na Slovensku vlastně až po první světové válce a

vzniku Československa – přerostly do samostatných muzejních institucí, tj. do přírodovědeckého, historického, etnografického a technického či technologického muzea. Roku 1896 vznikly v muzejní společnosti z iniciativy Pavla Socháňa (1862–1941), vzděláním akademického malíře se zkušenostmi z Prahy a Mnichova, čtyři odbory: 1/ pro geografii a přírodovědu, 2/ pro prehistorii, archeologii a antropologii, 3/ pro národopis, 4/ pro řemesla, průmysl a obchod. Socháň patřil již k mladší generaci jejích členů, podobně jako Dušan Jurkovič, s nímž organizoval slovenskou sekci na Národopisné výstavě československé v Praze (1895). A je zjevné, že právě příklad neblížších susedů – Vídně, Prahy a Moravy – hrál rozhodující roli v proměně zájmů a aktivit slovenských muzejníků na počátku 20. století. Představu o jejich badatelské a organizační aktivitě dodnes poskytuje *Sborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti* (1896–1914) a *Časopis Muzeálnej slovenskej spoločnosti* (1898–1914, jako dvojměsíčník). Sbírky společnosti, původně soustředěné v Národním domě, se přestěhovaly do samostatné muzejní budovy, postavené v Martině roku 1907 a o rok později otevřené veřejnosti.

[\[1\]](#) Dějiny evropského muzejnictví nebyly z české strany nikdy napsány; k dispozici jsou českému čtenáři pouze rozličné stručné úvody z dějin českého muzejnictví uvedeného období. Z přehledových textů, na něž je českého čtenáře možno odkázat, zejména Pavel Štěpánek, *Obrysy muzeologie pro historiky umění*, Olomouc, Univerzita Palackého 2002, s. 38-46; Pavel Holman, *Dějiny sběratelství a muzejnictví*, in: kolektiv, *Úvod do muzejní praxe. Učební texty základního kurzu Školy muzejní propedeutiky Asociace muzeí a galerií České republiky*, Praha, Asociace muzeí a galerií České republiky 2010, s. 21-68 (uvedený stránkový rozsah však zahrnuje celé období od antiky do současnosti včetně českých zemí, na něž je položen důraz). Ze zahraničních nástinů například Hildegard Katharina Vieregge, *Museumswissenschaften. Eine Einführung*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2006, s. 74-82; Werner Telesko, *Das 19.*

Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien, Böhlau 2010, s. 253-274.

[2] Z hlediska typologie lze hovořit o typu *univerzitního muzea*. U těchto muzeí, kam náleží ještě univerzitní muzea v Itálii, je určující kontinuita s předmoderní fází sběratelství, tj. s kabinetem umění a kuriozit, jak odkládá expozice v Palazzo Poggi boloňské univerzity.

[3] Sběrka zahrnovala i zisky v podobě přírodopisné sbírky Johna Tradescanta mladšího (1608–1662), čímž je naznačena kontinuita s předmoderním sběratelstvím.

[4] Tento někdejší palác vévody z Montagu v londýnské čtvrti Bloomsbury již neexistuje; byl zbořen v roce 1840.

[5] Jde o iniciativu Étienne La Fond de Saint-Yenne (1688–1771), jednoho z průkopníků francouzské umělecké kritiky, jenž si v roce 1747 stěžoval, že dvorské sbírky nemohou studovat adepti umění a v roce 1749 vydal manifest *Ve stínu velkého Colberta. Louvre a město Paříž* (*L'Ombre du grand Colbert. Le Louvre et la ville de Paris*), plédující pro veřejnou prezentaci uměleckých děl. V roce 1765 formuloval spisovatel a umělecký kritik Denis Diderot ve své *Encyklopedii* požadavek využít Louvre jako muzeum umění.

[6] Z české strany ke kontextu např. Karel Sklenář, *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea*, Praha, Fénix – Paseka 2001, s. 14-16.

[7] Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden, Verlag der Kunst 2001, s. 17-18.

[8] Olaf Hartung, *Kleine deutsche Museumsgeschichte, Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Wien, Böhlau 2010, s. 27-36.

[9] Např. jeho *Kritické úvahy o poezii, malířství a hudbě*

(1719) byly přeloženy do angličtiny a ovlivnily anglické i německé osvícence.

[10] Dnes je areál bývalého kláštera součástí komplexu École nationale supérieure des Beaux-Arts.

[11] Dynamizační faktor ve vývoji umění spatřoval Alexandre Lenoir v souladu s francouzskou osvícenskou tradicí v civilizačním pokroku; muzeum mělo prezentovat závislost všech druhů výtvarného umění na kresbě. Takto cit. Pavel Štěpánek, c. d., s. 43. Konsekvence jsou ale jiné – ochranářské, tj. anticipuje romantismus.

[12] Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach 2012, s. 86-89.

[13] Horst Bredekamp, c. d., s. 83-85; Hildegard Katharina Vieregg, c. d., s. 75.

[14] Navazují např. na obrazárnu v Mannheimu, budovanou v průběhu 18. století a evakuovanou před napoleonskými vojsky.

[15] Edmond du Sommerard, *Musée des thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'Art, de l'Antiquité, du Moyen-âge et de la Renaissance*, Paris 1847, další vydání 1883.

[16] Tyto ideje hlásal především právník a představitel císařské administrativy Josef Sonnenfels (1732/1733–1817).

[17] Ondřej Zatloukal – Pavel Zatloukal (eds.), *Luk & Lyra ze sbírek Arcidiecézního muzea Kroměříž*, Olomouc, Muzeum umění 2008, s. 290-291.

[18] Mechthild Raabe, *Leser und Lektüre im 18. Jahrhundert. Die Ausleihbücher der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1714–1799*, München, Saur 1998.

[19] Angela Zieger, *Die Wissenschaft vom Museum: Theorie der Museumspraxis*, in: Hubert Locher – Beat Wyss – Bärbel Künstler – Angela Zieger (eds.), *Museen als Medien – Medien in Museen. Perspektiven der Museologie*, München 2004, s. 109.

[20] Albrecht Krafft, *Verezichniss der k. k. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien*, Wien, H. F. Müllers Kunsthandlung 1837. – Nejstarší průvodce v podobě reprodukce nejvýznamnějších obrazů vídeňské obrazárny pochází ze 17. století, kdy arcivévoda Leopold I. Vilém podnítil vydání souboru rytin *Theatrum artis pictorum* (1669). Dalším podobným dílem byl grafický konvolut stejného názvu, vydaný v letech 1729–1733, jehož autorem byl Johann Anton von Prenner. Tato grafická alba bez uměleckohistorického rozboru vystřídala publikace, spojující text i obrazový aparát; *Die Kaiserliche Königliche Bildergalerie im Belvedere* Sigmunda Ferdinanda von Perger (1821–1828) se stala nejstarším, již uměleckohistoricky koncipovaným průvodcem po obrazárně, v té době již přibližně čtyřicet let dlící v Belvederu.

[21] Friedrich Waidacher, *Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum*, Graz 1982.

[22] Podrobněji k německému kontextu etnograficky zaměřených muzeí Olaf Hartung, c. d., s. 67-79.

[23] Mezinárodní proslulosti dosáhl i Thomsenův nástupce na postu ředitele muzea, archeolog Jens Jacob Asmussen Worsaae (1821–1885).

[24] Olaf Hartung, c. d. , s. 68.

[25] Ernst Curtius, *Kunstmuseen, ihre Geschichte und ihre Bestimmung mit besonderer Rücksicht auf das Königliche Museum in Berlin*. Vortrag gehalten im Wissenschaftlichen Vereine am 26. Februar 1870, Berlin 1870.

[26] Stavba podle projektu Hermanna Billiga z roku 1907.

[27] Uměleckoprůmyslové muzeum v Oslo bylo založeno roku 1876.

[28] Faktograficky nejpodrobněji viz Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München, Prestel-Verlag 1974.

[29] Gustav Klemm, *Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*, 2. Auflage. Zerbst 1838.

[30] Johann Gottfried Eichhorn, *Allgemeine Geschichte der Kultur und Literatur des neuern Europa*, Göttingen 1796–1799.

[31] Bernward Deneke – Rainer Kahsnitz (eds.), *Das Germanische Nationalmuseum. Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte*, München – Berlin 1978.

[32] Koncept kulturněhistorického muzea vykládá Alexis Joachimides poněkud odlišně, kdy staví do řady Lenoirovo muzeum francouzských památek, pařížské Musée de Cluny a Germánské národní muzeum v Norimberku, dle Alexis Joachimides, c. d. ,s. 18-19.

[33] Olaf Hartung, c. d. , s. 54-66.

[34] Proto byl připomínán v českém kontextu, jak dokládá jubilejní zpráva, sepsaná geologem a archeologem Janem Vratislavem Želízkem (1874–1938) viz Jan Vratislav Želízko, *Rudolf Virchow – v upomínku osmdesátých jeho narozenin*, ČLM 1, 1903, č. 1, s. 4-6.

[35] V rámci etnologie viz Hermann Bausinger, *Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse*, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V. 1999 (2. vydání), s. 51.

[36] Georg Thilenius, *Das Hamburgische Museum für Völkerkunde*, Berlin 1916.

[37] Karl Baumann – Wilhelm Föhner, *Die historischen und naturhistorischen Sammlungen in Mannheim als volkstümliche*

Museen, Mannheim 1903.

[38] Hildegard Katharina Vieregg, c. d., s. 91-92.

[39] Na prvním místě je třeba jmenovat Smithsonian Institution (pojmenováno na počest Jamese Smithsona, na základě jehož velkorysého finančního odkazu vznikl základ instituce), která v anglosaské tradici spojuje akademii věd s různými typy muzejních institucí, umělecká muzea (Metropolitní muzeum v New Yorku, založené roku 1870; Národní galerie ve Washingtonu, založená roku 1941, avšak připravovaná již roku 1891) a některé zvláštní formy, jakou bylo např. Patentové muzeum ve Washingtonu.

[40] Hildegard Katharina Vieregg, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München, Wilhelm Fing Verlag 2008, s. 33.

[41] Sem náleží vznik Národního archeologického muzea v Athénách (1874) nebo Egyptského muzea v Káhiře (1900).

[42] Např. *Societas Slavica (Učená spoločnosť banského okolia)*, která vznikla roku 1810 z popudu evangelického kněze, literárního historika a představitele literárního klasicismu Bohuslava Tablice (1769–1832) a existovala do jeho smrti. Spolek aspiroval na všestranný výzkum Slovenska a současně usiloval o rozvoj osvětové činnosti v nejširších lidových vrstvách. Na místo muzejní instituce (ambice věnovat ke rovněž sběratelství přitom nechyběly) se jeho činnost omezila na publikování odborných statí.

[43] Bratislava (1868), Kremnice (1875), Trenčín (1877), Poprad (1883), Levoča (1884), Banská Bystrica (1889), Banská Štiavnica (1900), Bardejov (1904), Ružomberok (1912) atd.

[44] Po smrti Andreje Kmetě (1908) se předsedou stal Štefan Mišík, po něm funkci vykonával František Richard Osvald.