

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav pro dějiny umění

Architekt Bernhard Grueber

(1806 - 1882)

Diplomová práce

Věra Laštovičková

Vedoucí: prof. PaedDr. et PhDr. Jindřich Vybíral, CSc.

Oponent: prof. PhDr. Mojmír Horyna

Praha 2008

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

V Praze dne 9. září 2008

Věra Laštovičková

Vznik této práce podpořila Münchner Universitätsgesellschaft e. V., která mi poskytla semestrální stipendium na Ludvíko-Maximiliánově univerzitě v Mnichově. Cestu do archivů v Řezně a Amberku mi pak umožnil Ústav dějin umění Akademie věd ČR, v rámci spolupráce na výzkumném projektu „Umění 19. století - Mezi Mnichovem a Prahou“, řešený pod vedením PhDr. Taťány Petrasové. K závěrečnému sepsání práce přispěl Konvent Bratří blahoslavené Panny Marie Karmelské v Praze - Liboci.

Zvláštní dík patří paní Zdeňce Čepelákové, která mě podpořila v záměru věnovat se dílu Bernharda Gruebera, kterým se před čtyřiceti lety sama zabývala. Srdečně děkuji prof. Jindřichu Vybíralovi za neobyčejně trpělivé a inspirativní vedení práce, a též prof. Mojžíru Horynovi za mnohé připomínky. Za podněty, rady nebo odkazy jsem vděčná také dalším pedagogům, či archivářům a kolegům, kteří přispěli ke vzniku této práce. Jsou to: Eva Bendová (NG Praha), Martin Dallmeier (FTTA Regensburg), Zdeněk Hojda (FF UK Praha), Otto Chmelík (SOA Děčín), Marcela Hanáčková (Praha), Petr Joza (SOkA Děčín), Viktor Kovařík (NPÚ Praha), Petr Kučera (České Budějovice), Pavla Lutovská (NA Praha), Vratislav Nejedlý (NPÚ Praha), Taťána Petrasová (ÚDU AV Praha), Roman Prahel (FF UK Praha), Martina Sedláková (VUT Brno), Lukáš Snopek (Praha), Petr Šámal (FF UK Praha), Eva Švecová (NPÚ Pardubice) a Andrea Teuscher (München).

„Wichtiger als alle Bekanntschaften, die ich sonst machte, wurde für mich die des Architekten Bernhard Grueber [...]. Ich traf ihn bald täglich. Nie habe ich einen Menschen gekannt, welcher so viel ernstes Streben, einen so beharrlichen Fleiss unter scheinbarem Bummel zu verbergen wußte wie Grueber, der bereits eine angestrengte Tätigkeit hinter sich hatte, wenn die anderen begannen. [...] Er hatte gediegene Kenntnisse, wenn auch launenhafte Kunstansichten, sein humoristisches, durch eine ungeheuere Belesenheit entsprechendes Gedächtnis belebte die Unterhaltung [...]“

Engelbert Seibertz, Erinnerungen aus meinem Leben, 1856

„[...] Architektur ist versteinerte Musik. [...] Zuerst bemerken wir den großen Naturlaut, den Mollton, die Horizontale der Baukunst. Das Meer bewegt sich in leichtem Wellenschlage, es zeichnet sich der Strand in flachen Linien, die Wälder flüstern und die Abendwolken ziehen herauf.

Der Geist Gottes schwebt über den Wassern !

Doch die eine Linie bringt kein Gebäude, der einzelne Ton keine Melodie hervor. Es greift der Mensch in die Schöpfung ein, man hört den Hammerschlag, der Meißel klingt, die Feile kreischt: es thürmt sich die Säule, die Decke spannt sich darüber und Jubelhymnen erschallen. Die Senkrechte ist auferstanden, das musikalische Dur. “

Bernhard Grueber, Elemente der Kunstthätigkeit, 1875

OBSAH

Úvod	8
Recepce a dosavadní poznání díla mnichovského romantika	10

MNICHOV: ROMANTIKA A NACIONALISMUS

I. Na cestě k tvůrčí architektonické činnosti

• Umělecké centrum za Ludvíka I.	23
• „Kamenný atlas stylů“: Odkazy na historii v nové tvorbě	24
• Akademie a Gärtnerova škola: Výchova „Umělce“	25
• Italia a Germania: Ideální a národní	30

II. Za středověkou architekturou

• Gotika jako „německé umění“ a počátky dějin architektury	35
• Neogotika: Pravidla i kreativita	38
• Restaurování středověkých chrámů	42

BAVORSKÝ ARCHITEKT V ČECHÁCH

III. Působení na pražské Akademii

• Příchod bavorské romantiky do Prahy	45
• Profesorem „stavebního umění“	54
• Architekt versus inženýr	57

IV. Zneuznaný architekt

• Architektura prvního pražského nábřeží	61
• Monumenty budované Společností vlasteneckých přátel umění	66
• Budovy ne monumentální, a přece působivé	69

V. Mezi starobylým a moderním: Stavby pro šlechtu

- Neogotika a patriotismus: Práce pro rodinu Thunů 75
- Vznešená romantika: Sychrov 78
- Ztracený svět rytířství 85
- Exklusivní a moderní romantika: Stavby pro barona z Aehrenthalu 89
- Hrobky hodné císařů a králů 99

VI. Dějiny středověké architektury a restaurování památek

- Výzkum a zachování památek: Šlechta x národ x stát 105
- „Hanobitelem“ českých památek ? 114
- Malebnost a starobylost versus symetrie: Přestavba pražské radnice 119
- „Romantický“, nebo „vědecký“ přístup k restaurování ? 123
- „Nevkusná“ gotika ? Obnova kostela P. Marie Na Trávníčku 127
- Problém regotizace 130
- Vybavení chrámového interiéru: Staré versus nové 134

Exkurs: Rastr, plocha, horizontála versus subordinace, rytmus, vertikála 140

Závěr: Romantika zavrhovaná a oslavovaná 144

Resumé 153

Katalog 157

Bibliografie 163

Zkratky a zkráceně citovaná literatura 167

Prameny a literatura 168

Seznam vyobrazení 179

Obrazová příloha 187

Úvod

Podstatnou roli ve vývoji středoevropské kultury zaujaly kolem roku 1800 západní německé země. Velcí filosofové podnítili rozkvět idealismu a zrod romantiky. Během napoleonské doby pak zde proběhla řada politických a hospodářských reforem podnícených Velkou revolucí, které umožnily rychlý rozvoj. Rakouská monarchie oproti tomu až do poloviny 19. století značně stagnovala. Čechy ovšem byly o kousek blíže západnímu sousedu, kterému po kulturní stránce vděčí za mnohé. 19. století je však zároveň dobou utváření moderních národů. Národní sebevědomí českého národa hledajícího své vlastní sebeurčení by bylo ohroženo, kdyby byl uznán německý původ kulturních vzorů.

Bernhard Grueber (1806-1882) se stal obětí tohoto konfliktu. Narodil se v Bavorsku v době „osvobozeneckých“ válek. Tehdy se celá střední Evropa postavila proti Napoleonovi a především Německo získalo významného „nepřítele“, který se stal konstitutivní součástí ideologie národního sjednocení. Rozhořel se tak německý nacionalismus. Zcela analogicky se po několika desetiletích vymezilo české národní hnutí proti Němcům.

Právě v době, kdy byla česká emancipace v počátcích, přišel Grueber roku 1845 do Čech. Byl povolán jako úspěšný bavorský architekt, navíc uznávaný jako přední odborník v oblasti dějin středověkého stavitelství, aby se ujal nedávno zřízené školy architektury na pražské Akademii umění a pozvedl domácí stavební produkci na uměleckou úroveň. Jeho vzdělání a zkušenosti, které získal v jednom z hlavních center tehdejšího uměleckého rozvoje a „moderní“ romantiky, v Mnichově, měly přispět k tomu, aby byl překonán rakouský úřednický styl. Pomalu sílící české národní hnutí však nakonec nepřijalo německého architekta za „svého“. Grueber ale přesto v Čechách zůstal a působil zde bezmála třicet let. Obrovské úsilí věnoval umělecko-historickému bádání a položil základy dějinám středověkého umění v Čechách. Jako profesor architektury zastával přední pozici v uměleckém vývoji. Jeho dílo pak výrazně poznamenalo obraz zdejší architektonické tvorby druhé třetiny století.

Konflikty 19. století však odeznívaly dlouho do století následujícího, a tak nebyla Grueberově tvorbě doposud věnována patřičná pozornost. V dějinách nebylo místo pro dílo německého architekta, jehož umělecko-historické názory nezapadaly do „obrozeneckého“ konceptu vývoje českého národního stylu. Druhý důvod nezájmu pak také sahá svými kořeny k věku strojů a páry, kdy se zrodil pozitivismus, byla zbožštěna věda a technika a kdy začal být na architekturu kladen požadavek, aby byla „pravdivá“ a „funkční“. Grueber, který získal nálepku „romantik“, nemohl figurovat v dějinách architektury psaných z pozic modernismu. Podobně jsou na tom i jeho vrstevníci. Představa o tvorbě mezi klasicismem a přísným historismem, v období kolem poloviny století, tak zůstává stále značně mlhavá.

Pozornost tak bude soustředěna zejména na Grueberovu architektonickou tvorbu, ačkoli neméně významné jsou i jeho uměleckohistorické spisy. Stěžejním záměrem je načrtnout její komplexní obraz, představit její rozmanitý charakter a uchopit ji v jejím umělecko- a kulturně-historickém kontextu. Jedním z hlavních cílů bude postihnout souvislosti s mnichovským a vůbec německým prostředím, které stály zatím docela stranou pozornosti. Bez nich ovšem není možné Grueberově tvorbě a myšlení porozumět. V plodném bavorském a porýnském kulturním milieu první poloviny 19. století byl dán zásadní impuls jeho celoživotnímu směřování. Bez této znalosti není možné se zbavit tradovaných předsudků, které obestřely Grueberovo dílo.

V první části tedy bude podrobně představeno kulturní prostředí, kde se utvářel ideový základ Grueberovy budoucí tvorby. Dále se pak budeme věnovat jeho působení v Čechách. Nejdříve je charakterizována nelehká situace, v jaké se ocitl bavorský architekt po svém příchodu do Prahy a která determinovala jeho činnost. Novému profesoru na Akademii bylo svěřeno závažné poslání, ovšem problémů, které bránily jeho úspěšnému splnění, byla celá řada. Další kapitoly se pak již věnují samotné Grueberově architektonické tvorbě. Nejdříve je upozorněno na nepoměr mezi výtvarnou kvalitou Grueberova díla a jeho oceněním. Jiné podkapitoly se zaměřují na rozličné typy zakázek, které spolu s různým charakterem resp. požadavky objednavatelů podmínily určité specifické rysy konkrétních staveb. Poslední kapitola se zabývá významnou oblastí Grueberovy činnosti spojenou s jeho zájmem o středověkou architekturu. Je charakterizováno několik základních rysů jeho způsobu restaurování památek, kterým byl zaměstnán zejména ve druhé polovině padesátých let. Právě středověké památky však hrály klíčovou roli v procesu sebeidentifikace českého národa, se kterým se tak Grueber dostal do otevřeného konfliktu.

Smyslem celého tohoto úsilí je pak najít odpověď na ústřední otázku, která zní: v čem byla Grueberova tvorba výjimečná a co tedy přinesl tento německý architekt do Čech nového? Možná pak také vysvitne najevo, že 19. století je daleko těsněji a hlouběji svázané se stoletím následujícím. Nejen díky objevu nových inženýrských konstrukcí a stavebních technologií, nejen anticipací moderního racionalismu a funkcionalismu, ale také sdílením konceptů, které se zrodily spolu s romantikou. A též se možná ukáže, že se nástup moderní „české“ architektury počátkem 20. století neodehrál na zelené louce a nebyl zase až tak revolučním průlomem, jak by si přáli jeho tehdejší protagonisté.

Recepce a dosavadní poznání díla mnichovského romantika

Jméno Bernharda Gruebera dnes širší veřejnosti mnoho neříká. Je známo jen úzkému okruhu badatelů, kteří se zabývají dějinami umění středověku nebo 19. století. Tento umělec nepatří do pantheonu českých architektů, nestojí v kodifikované řadě slavných spolu s Ignácem Ullmannem, Antonínem Barvitiem, Josefem Zítkem a Josefem Schulzem.

Grueberova kariéra přitom začala velmi slibně. Před svým příchodem do Čech pracoval ve třicátých a začátkem čtyřicátých let pro bohaté bavorské továrníky, kteří si cenili jeho staveb, náročných po technické i umělecké stránce, jako byla Kochova fabrika na tužky nebo venkovské sídlo pro barona Julia von Stachelhausena.¹ A bavorský král Ludvík I. jej pověřil vedením přípravných prací při restaurování řezenského dómu.² V uměleckých i odborných kruzích si pak Grueber získal značné uznání zejména svými publikacemi zabývajícími se středověkou architekturou.³ Proslavil jej zejména jeho dvousvazkový korpus *Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst* (Srovnávací sbírky křesťanského stavebního umění, 1839-1841). [1, 2] Toto dílo s řadou pečlivě vyvedených obrazových tabulí a doprovodným textem zaměřeným uměleckohistoricky a teoreticky bylo v odborných kruzích vysoce hodnoceno. Bylo přirovnáváno ke slavné knize Augusta Pugina *Specimens of Gothic Architecture* (1820-21),⁴ a svou přesností charakteristik románské a gotické architektury bylo vyzdvihováno nad jinou proslulou publikaci: *Gothisches A-B-C* (1840) od Friedricha Hoffstadta.⁵ Grueberovi za tuto práci vyslovil uznání a udělil zlatou medaili sám pruský král Fridrich Vilém IV.⁶

Pak ale Bernhard Grueber odešel do Čech a od té doby ustoupil do pozadí. Umělecké historii se ale horlivě věnoval nadále, a navíc působil jako profesor architektury na pražské Akademii umění. Byl intenzivně zaměstnán projektováním nejrůznějších staveb. V předním rakouském biografickém slovníku se pak koncem padesátých let píše o Grueberovi jako o architektovi, který patří „v současnosti k nejpřednějším svého umění,“ a jehož publikované práce mu „vyčleňují čestné místo v literatuře jeho oboru, který není zrovna bohatě zastoupen.“⁷

V té době se už ale začaly ozývat kárající hlasy. Česká společnost hledající své národní

¹ ANG, SVPU, AA 1551, výtah z vysvědčení předložených Grueberem k žádosti z 9. ledna 1844 o místo profesora architektury na pražské Akademii.

² Staatliches Bauamt Regensburg, Archiv der Dombauhütte, Domkirche 1812-1835, dopis stavební inspekce z 7. 4. 1830. SA Amberg, Regierung des Regenkreis, Kammer des Innern, Die Domkirche zu Regensburg 1826-30, 2636. MÜLLER 303.

³ Viz Georg K. NAGLER: Neues allgemeines Künstler-Lexikon V, München 1837, 402.

⁴ Kunstblatt 22, 1841, Nr. 65 (17. 8.), 275sq.

⁵ Kunstblatt 22, 1841, Nr. 32.

⁶ Viz pozn. 1.

⁷ „Als Architekt gehört Grueber zu den vorzüglichsten seiner Kunst in der Gegenwart, und seine schriftstellerischen Arbeiten räumen ihm eine ehrenvolle Stelle in der Literatur seiner Faches, das nicht eben zu reich vertreten ist, ein.“ - heslo Bernhard Grueber, in: Constant von WURZBACH: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich 5, Wien 1859, 390.

sebeurčení mohla těžko přijmout Grueberovu obsáhlou studii *Charakteristik der Baudenkmale Böhmens* (Charakteristika stavebních památek Čech, 1856), kde jsou počátky zdejší středověké architektury líčeny jako velmi skrovné, ve srovnání se sousedními (německými) zeměmi. Naposledy zazněla slova plná uznání v časopise *Lumír*, kde se referuje, že „pan profesor Grueber“ vede opravy chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře „velmi šetrně a věru obezřele“ a že se mu podařilo navrhnout „ušlechtilé“ průčelí.⁸ A ještě i v následujícím roce bylo chváleno, že oprava Staroměstské radnice se začne podle „rozumného a vkusného návrhu, učiněného od profesora Gruebera“ a že „plán opravy té jest důmyslný a vkusný.“⁹

To už ale Karel Vladislav Zap píše svou recenzi *Charakteristiky*. Doporučuje sice knihu od autority v oboru k přečtení, ale obviňuje jej z „[...] přirozené národní předpojatosti, která mu nedovoluje posuzovati památky naše co plod domácího umu [...]“.¹⁰ Když o něco později kritizuje Grueberův návrh na renovaci kostela sv. Jiljí v Nymburku, je už architekt poznamenán razítkem nežádoucího Mnichovana. Zap proti jeho plánům musel učinit „d ů l e ž i t é n á m í t k y“. Nejedná se prý o šetrnou obnovu starožitné památky, ale o „radikální přetvoření její v moderní gotické stavení podle motivů v nynější Mnichovské škole oblíbených [...]“.¹¹ Těžko říci, co zde shledával tolik nového a mnichovského. V projektu se počítalo kromě nezbytné opravy pouze s nahrazením zchátralé provizorní dřevěné zvonice na jižní věži zděnou nástavbou, a to podle konkrétních středověkých vzorů.

Od této chvíle však už pro Gruebera nebylo na české scéně místa. Naposledy ještě věnoval pozornost jeho rozsáhlému dílu roku 1863 *Riegerův Slovník naučný*, avšak připojuje závěrečnou doušku: „Při vši chvalitebné snaze své není však G. prost veškeré strannosti v posuzování umění slovanského.“¹² Ačkoli se při jeho přijetí na Akademii počítalo trochu s tím, že se v budoucnu ujme vedení dostavby katedrály sv. Víta,¹³ bylo mu nyní zřetelně naznačeno, že se s ním už nepočítá. „Kdo se stane stavitelem chrámu,“ rozvažuje se v *Lumíru*, „posud není jisté, ačkoli nepochybujeme, že to bude Čech.“¹⁴

V šedesátých letech získalo české národní sebevědomí značně na síle a spory s místními Němci se začaly vyostřovat. Zároveň s tím se také architektura vydala novým směrem. Novostavba České spořitelny (1858-61), jak podává dějiny Karel B. Mádl, „zahajuje velkým a ušlechtilým vzmachem epochu architektonického tvoření, jež podněty a posily hledá a běže v italské

⁸ Lumír VI, 1856, č. 48 (27. 11.), 1151sq.

⁹ Lumír VII, 1857, č. 19 (7. 5.), 452.

¹⁰ Karel Vladislav ZAP (rec.): Charakteristik der Baudenkmale Böhmens [...] von Bernhard Grueber, in: PA II, 1856-1857, č. 5, 238-239.

¹¹ K. V. ZAP: Nymburk, královské město nad Labem, in: PA III, 1859, 354.

¹² Heslo Bernhard Grueber, in: František Ladislav RIEGER (ed.): Slovník naučný III, Praha 1863, 507.

¹³ ANG, SVPU, AA 1625, dopis Gruebera výboru Společnosti z 5. 9. 1868.

¹⁴ Lumír IX, 1859, č. 22 (2. 6.), 524, srov též: VYBÍRAL Parler 187.

renaissanci.“ V sousedních německých zemích to sice byla tendence běžná již nějaký ten pátek, nyní se však neorenesance stala prostředkem sebeidentifikace českého národa, vymezení se proti dosavadnímu směru, zastoupenému tvorbou Bernharda Gruebera. „Mnichov ztratil na Prahu vliv,“ dodává Mádl.¹⁵ Vývoj architektury historismu bude od té chvíle po celá desetiletí líčen jako vítězství moderního renesancismu nad goticismem.¹⁶ Schematická antinomie racionalismus versus romantika ovládne české uměleckohistorické koncepty až do konce dvacátého století.

Grueber byl zařazen do škatulky první, mezi poražené. Z jeho tvorby tak bylo snad možné ještě ocenit „pěknou gotickou kapli ve Sv. Janu pod Skalou,“ ale jiné jeho stavby už údajně „nevynikají ani přísností ani původností,“ říká Karel V. Zap, a dodává vítězoslavně: „[...] a již nyní zdá se, že šťastně přemožen jest jeho směr vlastními domácími silami.“¹⁷ Docela stejná výčitka se pak stala záminkou pro zamítnutí Grueberova projektu na dokončení západního průčelí chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře,¹⁸ ačkoli jej v *Lumíru* jen o nějaký rok dříve nemohli vynachválit. Přitom Grueberovým jistě pochopitelným záměrem bylo, aby se nová část co nejvíce blížila té staré. Nic by potom nebylo pozdněgotické stavbě tak cizí, jako vyžadovaný styl „přísné“ neogotiky.

V šedesátých letech tak měl Grueber minimální šanci získat zakázku, ale pracoval dál na rozsáhlém kompendiu *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen I-IV* (Umění středověku v Čechách), které začalo vycházet po roce 1871. Tehdejší přední historik umění Wilhelm Lübke podal ke každému svazku obsáhlou recenzi. Podle jeho závěru „se asi žádná jiná země nemůže pyšnit tak dokonalým vylíčením uměleckohistorického vývoje, jako Čechy.“¹⁹ Ve své knize o renesanci pak nechal Gruebera zpracovat kapitolu o českém a moravském umění, přičemž za to „svému ctěnému příteli“ vyslovil vřelý dík a označil za „nejlepšího“ a „důkladného znalce českých dějin umění.“²⁰

Česká veřejnost však Grueberovo dílo nepřijala. Architekt Antonín Baum (mj. jeden z Grueberových žáků) sice uznal, že se jedná o „první soustavné vypsání dějin umění v Čechách“, ale jeho autor byl pro něj „vědomý a zúmyslný zapíratel domácího umění“, který navíc získal na vydání své knihy finanční podporu od rakouské vlády. Tak jej obvinil ze „šantalství a překrucování“, ze lži a předsudků, a vytkl spisu „poblouznění, ano místy i nejapnosti“ či „mělkost, povrchnost, zběžnost [...] nesprávnost a libovolnost“.²¹ V podobném duchu se nesla i o něco

¹⁵ Karel B. MÁDL: Umění výtvarná, in: Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea jeho veličenstva císaře a krále Františka Josefa I., Praha 1898, 65.

¹⁶ Zdeněk WIRTH: Architektura v českém národním dědictví, Praha 1961, 168. Emanuel POCHE: Architektura, in: Emanuel POCHE (ed.): Praha národního probuzení (Čtvero knih o Praze III), Praha 1980, 122-204.

¹⁷ [K. V. ZAP]: Dějiny výtvarných umění, in: Fr. Lad. RIEGER (ed.): Slovník naučný II, Praha 1862, 449.

¹⁸ SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, dopis Gruebera hraběti Thunovi z 25. června 1958.

¹⁹ „wohl kein anderes Land sich einer so vollendeten Darstellung seiner kunstgeschichtlichen Entwicklung rühmen könne wie Böhmen.“ - Allgemeine Zeitung 1871, Beil. Nr. 284.

²⁰ „meinem verehrten Freunde“; „den gründlichen Kenner der böhmischen Kunstgeschichte“ - Wilhelm LÜBKE: Geschichte der Renaissance in Deutschland I/II, 2. přeprac. vyd. Stuttgart 1882, Vorwort, s.p.; 92.

²¹ Antonín BAUM: Jak se píše historie umění českého, in: PA IX, 1871, col. 241sq., 248; idem: Jak píše historii českého umění, in: PA IX, 1872, col. 368, 376, 382. Srov. VYBÍRAL Parler 180sq.

pozdější kritika z pera historika Josefa Kalouska.²²

V Čechách se tak z povědomí veřejnosti brzy začala vytrácet představa o díle zatracovaného architekta. Zášť proti „proněmeckému“ badateli jen tak nevychladla. Ještě *Ottův Slovník naučný* upozorňuje, že se Grueber ve svých publikacích o středověkém umění „nejevil nikdy dosti objektivním a národu českému přátelským.“²³

Tak se také Karel V. Mádl v Grueberově nekrologu, otištěném v časopise *Ruch*, postavil k jeho tvorbě značně rozporuplně. Na jedné straně přiznává, že mu nelze upřít nesmírnou píli, avšak jeho činnost v Čechách „byla neplodná, a nám na mnoze škodná.“ Jako učitel prý nevychoval žáků a i jeho četné stavby (všechny ovšem vyjmenované) jsou „bez pravého uměleckého vzletu.“ Ovšem co se jeho spisů týče, známé prohršky už nejsou opakovány. Mádl konstatuje pouze, že mají „mnoho chyb a poklesků,“ ale uznává, že „vedle E. J. Vocela není druhého dosud, jenž by o českém umění více zpráv veřejnosti podal než Grueber.“²⁴ Redakce Ruchu ale měla názor vyhraněný jasně a nemohla nepřipojit poznámku, že tento architekt byl „pravý 'romantik' v potupném toho slova smyslu, totiž více blázen než romantik! [...] Škoda jeho velkých vědomostí, škoda jeho neúměrné píce.“ Grueber byl zkrátka „kovaný Němec, a to u nás převáží vše.“²⁵

Ani o téměř dvě desetiletí později se K. B. Mádl nedokázal vyprostit ze zajetí předpojatosti vůči Grueberovi i architektonickému stylu kolem poloviny 19. století. Mádl stále hodnotí činnost tohoto v Bavorech rodilého romantika sice jako obsáhlou, ale „aniž by kde projevil osobní notu nebo vzlet.“ Jeho „bizarní formy“ neodpovídaly požadavku „archeologické přesnosti“, která byla ceněna u oslavované neorenesance. Navíc Mádl Grueberovi mylně přisoudil autorství plánů pro východní průčelí Staroměstské radnice.²⁶ Kdo jiný taky mohl navrhnout tolikrát již proklínanou stavbu? Postoj K. B. Mádla sdílela nakonec celá česká veřejnost.²⁷

Německé noviny a odborná periodika, jak v Praze, tak v Mnichově a ve Vídni, ovšem vzpomínaly zesnulého Bernharda Gruebera v docela jiném duchu. Grueberovo jméno bylo vyslovováno s úctou především pro jeho mimořádný přínos na poli vědeckém a zvláštní zásluhy o znovuzrození gotického slohu v architektuře.²⁸ Mezi autory nekrologů plných uznání nechyběl ředitel c. k. Centrální komise pro výzkum a zachování stavebních památek Karl Lind.²⁹ Naposledy

²² Josef KALOUSEK: O historii výtvarného umění v Čechách, in: *Osvěta* 1877, č. 5, 321-342.

²³ Heslo Bernhard Grueber, in: *Ottův Slovník naučný* X, Praha 1896, 534.

²⁴ Karel B. MÁDL: Bernard Grueber, in: *Ruch* IV, 1882, 543-544.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ MÁDL (pozn. 15) 64.

²⁷ Jak hluboko zakořenění určitá klišé, dokládá třeba i turistický průvodce, který raději ani nedoporučuje návštěvu kostela P. Marie v Turnově, postavený prý „dle plánů pověstného Bernarda Gruebera v nechutném pagotickém slohu.“ - J. DOLANSKÝ: *Hrubá Skála s okolím*, Praha 1906, 12.

²⁸ *Allgemeine Zeitung*, 1882, Nr. 311 (7. 11.), Beilage, 4579-4580; *MVGDB* XXI, 1883, 274-277; *Kunst-Chronik*, 18, 1883, Nr. 12 (4. 1.), 224-226; *Universal Catalogue of Books on Art* I, London 1870 / *Suppl.*, London 1877 uvedl jedenáct Grueberových nejvýznamnějších knih.

²⁹ *MCC NF* 8, 1882, CXLVII-CXLVIII.

byl Grueber připomenut v německy mluvících zemích při stém výročí svého narození roku 1906.³⁰

Tou dobou se však již prosazuje mladá generace, která svými manifesty prohlásí tvorbu svých předchůdců nekompromisně za výsledek mechanického kopírování, a ne tvůrčího procesu. Upře jí vlastní osobitost a nařkne ji z izolovanosti od života a doby.³¹ Vlivu sebevědomé moderny neunikly ani dějiny umění. Jedině snad Vincenc Kramář se více než na doktríny spoléhal na pečlivé studium. V úvodu své pozoruhodné studie o architektuře 19. století se pokusil vyvrátit všeobecně vžitý názor o neuměleckosti a patologické odlišnosti tohoto věku, který prý nebyl schopen vlastního stylu, na rozdíl od předchozích epoch.³² Je jen třeba litovat toho, že Kramář tuto práci nedokončil a nedostal se s výkladem dále, než k důkladné analýze kořenů sahajících do 18. století.

Ruku v ruce s odsouzením historismu se kolem přelomu století zdvihl také mohutný odpor proti dosavadnímu způsobu obnovy památek. Na škody působené necitlivým restaurováním středověkých chrámů neustále upozorňovali historici umění už od poloviny 19. století. Již tehdy odsuzovali tzv. purismus, který popíral hodnotu mladších stavebních fází a „vracel“ památky do stavu z doby vzniku. Teprve s nástupem moderny se ale začalo pohlížet s nepochopením a opovržením na naprosto veškerou restaurátorskou činnost 19. století, ať už se tehdy přistupovalo k památkám citlivě, či nikoli. Jediným oprávněným přístupem se stala konzervace. Příkrá kritika se tak snesla spolu s Josefem Mockerem také na Bernharda Gruebera.

Ani za první republiky nepatřily neogotické chrámové přestavby a novostavby do uměleckohistorických pojednání. Podle Zdeňka Wirtha se „neogotikové“ věnovali „převážně činnosti restaurační“ a „neogotický purismus“ byl „vleklou chorobou kulturní.“³³ Místo v dějinách získaly z architektury historismu podobně jako u Mádlů jen neorenesanční banky a obchodní domy, nádraží a sokolovny. Jen výjimečně byla věnována pozornost gotizujícím stylům, a to pouze v případě měšťanských domů, paláců a kaváren.³⁴

Romantický historismus a neogotika tak stály na okraji zájmu. Bylo tomu tak i v případě nejvýznamnější tehdejší souhrnné práce zaměřené na českou architekturu 19. století, napsané Zdeňkem Wirthem a Antonínem Matějčkem. Vyšla v době nastupujícího funkcionalismu, což se nepochybně odrazilo na její koncepci. Předmětem je výhradně klasicismus první třetiny století a pak „chaos slohový“ jeho druhé poloviny.³⁵ Tvorba kolem poloviny věku se zdála být podřadná docela. Je uvedeno jen několik málo příkladů, žádný z padesátých let. Architektura předchozího desetiletí se

³⁰ Zur Erinnerung an Professor Bernhard Grueber, in: Allgemeine Zeitung, 1906, Nr. 74, Beil., 587sq.; Julius REINWARTH: Bernhard Grueber, in: Deutsche Arbeit 5, 1905-1906, Heft 11, 404-406.

³¹ U nás např. K. B. MÁDL: Sloh naší doby, in: Volné směry IV, 1900, 155-176; Jan KOTĚRA: O novém umění, in: ibidem, 189-195.

³² Vincenc KRAMÁŘ: Architektura v 19. století, in: Památky archeologické 26, 1914, 99-104, 209-221.

³³ Zdeněk WIRTH / Antonín MATĚJČEK: Česká architektura 1800-1920, Praha 1922, 26.

³⁴ Např. Ješek HOFMAN: Pražské novogotické stavby profánní, in: PA XXXIII, 1922-1923, 69-87.

³⁵ WIRTH / MATĚJČEK (pozn. 33) 23.

středověkými prvky je vnímána jako ekvivalentní romantickým stavbičkám anglických parků a spolu s nimi se jeví jen jako „průvodní slohový proud empiru.“ Podle Wirthova normativního hlediska „historické pravdivosti“ tyto stavby nedosáhly umělecké úrovně. Středověké prvky se totiž objevovaly „v chudém tvarosloví [...] v nepřesné, volné formě“ a byly užívány „jen dekoračně na lešení normalisované architektury pozdně empirové.“³⁶ To sice v některých případech platilo, ale stěží by to bylo možné vztáhnout na veškerou gotizující tvorbu. Ta tak byla tím pádem docela vynechána, včetně Grueberovy. Za zmínku pak stály autorům teprve stavby z konce jimi vymezené klasicistní periody, neboť se zde objevují „skutečné gotické profily a ornamenty.“³⁷ Z Grueberova díla byl tak na jedné straně zmíněn pouze návrh „vyřešení okolí“ pomníku císaře Františka I., který prý „vyvěrá z [...] osvíceného diktátorství a bezděčného vkusu pozdní empirové doby.“³⁸ A na straně druhé byl uveden kostel P. Marie v Turnově se „skutečnými gotickými profily“.³⁹ Ovšem paradoxně zrovna tato stavba byla Grueberovi připisovaná mylně. Navíc okenní kružby s oceněnými profily byly osazeny až koncem století. Kromě těchto dvou staveb je pak už pouze zmíněno, že některé Grueberovy práce tvoří „přechod k dalšímu období přesné akademické formy,“ ale ty už nejsou konkrétně jmenované.⁴⁰

Moderna však měla ještě druhou tvář. Požadovala nejen funkčnost a racionalitu, ale také vyzdvihovala uměleckou tvořivost a originalitu, usilovala o přiblížení se člověku a o intimitu, či o vyjádření národního charakteru. Ačkoli byl tedy nejdříve odsuzován Grueberův způsob tvoření jako nevědecký, příliš fantazijní, nyní bylo jeho dílo zase zavrhováno jako pouhá „imitace“ gotiky.⁴¹ Od jisté doby, patrně někdy po publikování almanachu pražské Akademie v meziválečné době,⁴² kdy se zjistilo, že zde Grueber vyučoval, byla jeho tvorba považována již nejen za romantický kýč, ale zároveň i za „suchý, strohý, tuhý“ či „sterilní akademismus“. Tato druhá tendence byla živá též až do nedávné doby.⁴³

Teprve druhá světová válka definitivně otřásla hodnotami a měřítky moderny a historismus mohl být nahlížen z nové perspektivy. V Čechách se však po únoru 1948 ubíraly dějiny umění stále ve stopách K. B. Mádlů. Pozornost byla soustředěna opět téměř výhradně na neorenesanci, která byla chápána jako součást „českého národního dědictví,“ i jako „realismus 19. století.“ Objemný korpus dějin české architektury z roku 1961 pojímá neorenesanci jako „umělecky nesrovnatelně

³⁶ WIRTH / MATĚJČEK (pozn. 33) 16.

³⁷ Ibidem 18.

³⁸ Ibidem 9.

³⁹ Ibidem 18.

⁴⁰ Ibidem 18.

⁴¹ Josef TEIGE / Jan HERAIN: Staroměstský rynek v Praze I, Praha 1908, 44.

⁴² Antonín MATĚJČEK: Almanach Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 1926.

⁴³ Viz např. Břetislav ŠTORM: Otázka autorství romantické přestavby zámku Sychrova, in: Zprávy památkové péče XIX, 1959, 36-37; Marie POSPÍŠILOVÁ: Romantické zámecké interiéry, Praha 1986, nepag.

významnější období.⁴⁴ Nikdo už sice nespojoval gotiku s Německem, středověk se naopak těšil největšímu zájmu badatelů. O to víc bylo ale zehráno na jeho „puristické ničitele“. Gotizující styl byl vnímán jen jako „pseudohistorická tvorba,“ nebo jako „přežitek v drobné dekorativní tvorbě.“⁴⁵ Hrdiny minulého věku byli stále jen architekti Národního divadla, Národního musea či České techniky. Z neogotiků byl s výhradami přijat jen Josef Mocker. Pro Emanuela Pocheho je tvorba čtyřicátých a padesátých let 19. století jen jakýmsi nepřehledným přechodem bez výrazného charakteru a významu. Teprve poté nastupuje „v heterogenní společnosti pražských projektantů“ (mezi něž je zařazen i Bernhard Grueber, po boku stavitelů Josefa Maličkého a Josefa Niklase) „[...] osobnost Ullmannova, architekta vysokého formátu.“⁴⁶ Tento umělec údajně „nepodléhal inspiraci těkající mezi novou romantikou, novou gotikou a novou renesancí,“ měl „novorenesanční výtvarné přesvědčení“, byla pro něj charakteristická „čistá slohovost“.⁴⁷ Tak bylo ovšem z jeho díla vypuštěno celé období padesátých let, kdy stavěl zejména zámky v neklasických slozích, i další pozdější „romantické“ projekty. Stavby, které se „přímo vzdorovitě drží přežitých forem romantického historismu,“⁴⁸ byly vynechány, nebo byly připsány Bernhardu Grueberovi, či Josefu Niklasovi. Grueberovi bylo přisouzeno autorství projektu bývalé Nemocnice pražského obchodnictva v Praze na Karlově (čp. 458-II) pouze na základě velmi povrchního srovnání s budovou Zemského ústavu choromyslných v Praze na Slupi (čp. 450-II), jím představovanou. Architektura nemocnice na Karlově byla totiž chápána jako „projev opožděného romantického historismu“,⁴⁹ se kterým nemohl mít renesancista Ullmann nic společného. S dalším Ullmannovým projektem, synagogou v Dušní ulici na Starém Městě pražském, byl spojen pro změnu Niklas, se svým „neochvějným přesvědčením architekta opožděného romanticko-historického zaměření“.⁵⁰

Podobná tendence ovlivnila i Marii Benešovou, která se sice nestavěla k neklasickým stylům s takovou averzí, ale dějiny architektury 19. století opět rozděluje schematicky na dvě části, a to podle historických stylů: nejdříve stavby buď s antickým, nebo naopak středověkým tvaroslovím, a potom neorenesančního slohu, slohu doby národní emancipace. Díla ze čtyřicátých a padesátých let však v její knize mnoho zastoupena nejsou. A k samotné Grueberově tvorbě zde najdeme jen několik pomýlených dat a zmatených interpretací.⁵¹ K hlubšímu poznání architektury tohoto období nijak výrazně nepřispěla ani od 1981 každoročně konaná plzeňská symposia zaměřená na umění 19. století, která byla jinak zajímavou platformou nových pohledů.

⁴⁴ WIRTH (pozn. 16) 168.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ POCHE (pozn. 16) 123.

⁴⁷ Ibidem 125, 133. Srov. též Jindřich VYBÍRAL: Ignác Vojtěch Ullmann (1822-1897), kat. výst., Praha 1994, 7, který zároveň jako první vyvrací představu, že by byl Ullmann přesvědčeným neorenesancistou.

⁴⁸ POCHE (pozn. 16) 149.

⁴⁹ Ibidem 149sqq.

⁵⁰ Ibidem 154.

⁵¹ Marie BENEŠOVÁ: Česká architektura v proměnách dvou století 1780-1980, Praha 1984, 69, 71, 127, 130.

Grueberově architektuře tak byla věnována větší pozornost jen docela výjimečně, a to zpravidla ze strany badatelských osobností, jejichž hlavním posláním nebylo psát „velké“ dějiny. O to pečlivěji se věnovali, v rámci stavebně historických průzkumů, studiu jednotlivých objektů, jejich historie i architektury. Dobroslav Líbal tak označuje domovní zástavbu na pražském Smetanově nábřeží, jejíž „zevní výraz silně ovlivnila projekční spolupráce významného architekta Bernharda Gruebera,“ za „nejvýznamnější architektonickou událost“ romantického historismu v Praze. Dům čp. 331-I, jehož průčelí má oproti ostatním budovám „náročnější vzhled“ a prozrazuje „značnou výtvarnou péči“, považuje za přímé Grueberovo dílo.⁵² Mojmír Horyna pak vyzdvihuje Grueberem uskutečněnou neogotickou přestavbu již zmíněné nemocnice na Slupi. Oceňuje obě vnější průčelí, jejich členění se všemi detaily, a schodišťovou halu s působivým kružbovým kamenným zábradlím.⁵³

Naprosto stranou zájmu potom zůstaly Grueberovy odborné uměleckohistorické publikace. Tímto tématem se zabýval teprve Klement Benda v rámci přehledu české historiografie zpracovaném Akademií věd. Z četných Grueberových prací se však věnuje jen dvěma, a to právě těm, které byly pro českou veřejnost 19. století tak těžko stravitelné: čtyřsvazkovému umění středověku (*Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*, 1871-79) a pojednání o katedrále sv. Víta (*Die Kathedrale des hl. Veit etc.*, 1869). Kromě toho Benda neučinil ani krůček k nějakému kritickému zhodnocení, neuvědomil si význam těchto prací. Omezuje se jedině na vyjmenování Grueberových mylných tvrzení, z nichž některá se ovšem dnes zase jeví jako oprávněná. Přitom se spoléhá na tvrzení zmiňovaných tendenčních polemik od Antonína Bauma a Josefa Kalouska, starých stovku let, která bez uzardění nekriticky převzal.⁵⁴

O Grueberově pedagogickém působení toho bylo též napsáno velmi poskrovnu. Podle K. B. Mádlů „přednášky a výklady B. Gruebera na akademii zanikly beze všeho ohlasu, nikde není sledu toho, že by jeho doktriny a jeho umělecká nebo učitelská činnost v mladším pokolení zapustila kořínky, z nichž by byl vypučel nový kmínek.“⁵⁵

Oproti tomu Josef Mauder, absolvent Akademie, choval ke Grueberovi značný obdiv, přestože už jeho působení nezažil. Ve své stati zaměřené na dějiny této instituce zdůrazňuje především jeho odbornou publikační činnost. Také jeho přednášky o slozích a ornamentu hodnotí jako přínos školet. Připomíná též, že Grueber shromáždil rozsáhlou sbírku odlitků architektonických prvků.⁵⁶

Jedinou reflexí Grueberovy pedagogické činnosti podloženou primárními prameny zůstává

⁵² Dobroslav LÍBAL: Architektura, in: Emanuel POCHE (ed.): Praha národního probuzení, Praha 1980, 99, 110; Srov. Luboš LANCINGER / Dobroslav LÍBAL: Blok 1115. Souhrnná zpráva, SHP SÚRPMO 1975.

⁵³ Mojmír HORYNA / Olga NOVOSADOVÁ: Bývalý klášter na Slupi čp. 450-II, SHP SÚRPMO 1983, 58-60.

⁵⁴ Klement BENDA: Vocelovi pokračovatelé a současníci, in: Kapitoly z českého dějepisu umění I, Rudolf CHADRABA et al. (eds.), Praha 1986, 112-119.

⁵⁵ MÁDL (pozn. 15) 65.

⁵⁶ Josef MAUDER: Z neznámé kapitoly kroniky pražské akademie, in: Dílo VI, 1908-1909, 240.

stále příspěvek Antonína Matějčka. Ve své publikaci o pražské Akademii výtvarných umění věcně a přesně zachytil podstatné momenty vývoje, neboť vychází z archivního materiálu, především z výročních zpráv Společnosti vlasteneckých přátel umění, která byla zřizovatelem Akademie. Na druhou stranu ale Grueberovi mnoho pozornosti nevěnoval a řada otázek zůstala otevřena.⁵⁷ Ještě o šest desetiletí později tak byl otevřen prostor pro dohady a příliš volné, tendenční interpretace, jako v případě Jiřího Kotalíka. Když Matějček mluví o úpadku výuky architektury v padesátých a šedesátých letech, naznačuje alespoň příčiny, pramenící z celkové krize školy. Podle Kotalíka, který ostatně ve své shodně tematicky zaměřené monografii vycházel pouze z Matějčkových údajů, ovšem zavinil úpadek Bernhard Grueber. Údajně právě léta 1845-62, kdy vedl výuku, znamenala postupný úpadek snah o zavedení školy architektury na Akademii a ani přednášky teoretických předmětů neměly žádoucí soustavnost ani odpovídající úroveň.⁵⁸

Zlom přišel teprve po roce 1989, kdy se otevřely s hranicemi i nová témata. Do té doby byla opatrně obcházena problematika koexistence českých a německých umělců u nás a nebyly reflektovány kontakty s německými zeměmi, které jsou ve vývoji umění kolem poloviny 19. století naprosto podstatné. Uměnověda v posledních letech zaměřuje svou pozornost mj. na působení a význam ředitele pražské Akademie Christiana Rubena, který byl povolán z Bavorska roku 1840 a působil u nás přes jedno desetiletí. Právě díky němu přišel do Prahy jeho krajan Bernhard Grueber.

Novým způsobem byly dějiny umění 19. století v Čechách zpracovány pod vedením významného mnichovského historika Ferdinanda Seibta, ovšem k poznání tvorby dlouho přehlíženého architekta se nijak nepřispělo.⁵⁹ V kapitole Pavla Zatloukala o sakrálních stavbách a památkové péči je Grueber zmiňován jen v souvislosti se soutěžními plány na Karlínský kostel.⁶⁰ V pojednání Michaely Marek o městských stavbách figuruje jen jako autor projektu radnice v Klášterci nad Ohří.⁶¹ Tuto svou stať pak ale autorka důkladně rozpracovala ve své novější knize, ve které pojímá dějiny architektury 19. století neotřelým způsobem.⁶² Těžištěm práce jsou však pražské „monumentální“ budovy, a k Bernhardu Grueberovi zde tedy nic nového nenajdeme.

Na architekturu historismu se pak přímo zaměřila kniha Jiřího Kuthana,⁶³ který je však odborníkem především na anglickou neogotiku a tvorba Gruebera tak zůstala opět na okraji. Vychází se zde jen ze skromné terciální literatury a výsledek tak není příliš uspokojivý.

⁵⁷ MATĚJČEK (pozn. 42) 26sq.

⁵⁸ Jiří KOTALÍK: Almanach Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 1979, 20.

⁵⁹ Ferdinand SEIBT (ed.): Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne, Frankfurt am Main / Berlin 1995.

⁶⁰ Pavel ZATLOUKAL: Kirchenbau und Denkmalpflege, in: SEIBT (pozn. 59) 139.

⁶¹ Což je ovšem navíc omyl. Michaela MAREK: „Monumentalbauten“ und Städtebau als Spiegel des Gesellschaftlichen Wandels in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: SEIBT (pozn. 59) 205.

⁶² Michaela MAREK: Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der Tschechischen Nationsbildung, Köln / Weimar / Wien 2004.

⁶³ Jiří KUTHAN: Aristokratická sídla období romantismu a historismu, Praha 2001.

Nebývale podrobný přehled architektonického díla Bernharda Gruebera poskytl teprve Mojmír Horyna. Kromě toho všechny jednotlivé stavby výstižně charakterizuje. Jeho krátká pasáž v rámci kapitoly o architektuře romantického historismu v rozsáhlé syntéze vydané Akademií věd však nemohla zahladit staletý badatelský dluh.⁶⁴

Docela nový okruh otázek pak otevřel Jindřich Vybíral, který začal ve svých pracích bořit dosavadní do morku kostí zažitě představy a ideologické předsudky spojené s architekturou 19. století. V jedné studii zaměřil svou pozornost na umělecko-historickou činnost Bernharda Gruebera, zejména na spisy týkající se katedrály sv. Víta a Petra Parlře.⁶⁵ Nejenže hodnotí jejich přínos, ale zejména je zasazuje do kontextu problémů nejtěsněji spjatých s 19. stoletím, problémů nacionálních. Poukazuje na podmíněnost Grueberových názorů, ovlivněných tehdejší všeobecnou snahou o národní sebeidentifikaci. Vedle toho upozorňuje na vliv dobových estetických kritérií na Grueberovu recepci gotiky.

Na dějepis středověkého umění v Čechách od 19. století se zaměřila také Milena Bartlová.⁶⁶ Její příspěvek je ale pouze plný přehmatů a o Grueberovi se prakticky nic nedovíme. Několik zde uvedených stručných údajů je naprosto nepřesných. Vybíralovu studii Bartlová necituje a je zřejmé, že vychází pouze z postoje Klementa Bendy, když obviňuje Gruebera z „romantické“ ne odbornosti.⁶⁷

Nakonec je třeba ještě zmínit rádobu objevnou studii Martina Horáčka, která byla publikována v časopise Umění.⁶⁸ Je však plná nepodložených či nelogicky argumentovaných tvrzení a mylných závěrů, a dokonce i faktických chyb. Navíc i samotná otázka po počátcích neorenesance je formulovaná nevhodně, na základě schematického přesvědčení o existenci určitého uzavřeného „slohu“. Rovněž nelze mluvit o nějaké „neorenesanční teorii“.⁶⁹ Kromě toho neorenesance v Čechách rozhodně na Grueberovo dílo nenavazovala, ať už v teorii, nebo v architektonické praxi.

Tak dospíváme k závěru, že generacím badatelů zůstává všestranná osobnost tvůrčího architekta, restaurátora, pedagoga, historika umění, grafika a literáta Bernharda Gruebera naprosto skryta. O samotné jeho architektonické tvorbě se toho dosud vědělo málo. Nebylo ani nic známo

⁶⁴ Mojmír HORYNA: Architektura romantického historismu, in: Dějiny českého výtvarného umění III/1 1780-1890, Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (eds.), Praha 2001, 265sq.

⁶⁵ Jindřich VYBÍRAL: Peter Parler in der Sicht Bernhard Gruebers. Zur Rezeption der Gotik im 19. Jahrhundert, in: Architectura 30, 2000, 174-188.

⁶⁶ Milena BARTLOVÁ: Německé dějiny umění středověku v Čechách do roku 1945, in: Pavel SOUKUP / František ŠMAHEL (eds.): Německá medievalistika v českých zemích do roku 1945 (= Práce z dějin vědy 18), Praha 2004, 67-78.

⁶⁷ Srov. ibidem 68, 72sq. Z Grueberových prací neměla Bartlová pravděpodobně v ruce ani jeho největší dílo, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Uvádí, že vyšlo ve třech svazcích, místo ve čtyřech. Pak například zmiňuje, že Grueber učil dějiny umění na pražské Akademii umění po odchodu Alfreda Woltmanna. V té době už ale Grueber v Čechách dávno nepůsobil.

⁶⁸ Martin HORÁČEK: Bernhard Grueber a jeho příspěvek k počátkům novorenesance v Čechách, in: Umění LI, 2003, 30-43.

⁶⁹ Srov. ibidem 35.

o jeho návrzích oltářů, vybavení kostelních interiérů a liturgických předmětů, neboť zvláště sakrální umění stálo na okraji všeobecného zájmu. Nepovšimnuta zůstávala jeho spolupráce s c. k. Centrální komisí pro výzkum a zachování památek a skutečnost, že restauroval celou řadu středověkých chrámů.

Místo prohlubování poznání spíše přibývaly jen další a další omyly. Někdy šlo jen o detail, například v lexikonu *Thieme-Becker* byl sice uveden přesný den Grueberova narození, ale s chybným letopočtem 1807.⁷⁰ Tento údaj byl ovšem brán za spolehlivý. Jindy však jeden mylný údaj způsobil hned další pochybení. Tak v *Ottově Slovníku naučném* byla popletena místa Grueberova pedagogického působení a tvrdí se zde, že učil na polytechnickém ústavu v Mnichově, místo v Řezně, a po roce 1844 na pražské polytechnice, místo na Akademii umění.⁷¹ Tak se ovšem také stalo, že je Josef Niklas, který působil na polytechnice, považován omylem za Grueberova asistenta. Tato skutečnost se však hodila Emanuelu Pochemu. Když ve svém, již zmiňovaném, pojednání nenacházel pochopení pro fakt, že se Niklas nepřiklonil k „české“ neorenesanci, ale až do konce života byl „vyslovený novogotik“, věrný „opožděnému“ romantickému historismu „přežitých forem“, vysvětluje to tím, že „učení Grueberovo“ u Niklase „pevně zakořenilo.“ Tak se také údajně stal na polytechnice jeho nástupcem.⁷²

Zejména pak samotná Grueberova architektonická tvorba byla postupně znejasněna docela, neboť zde došlo ke spoustě mylných atribucí. V důsledku toho pak bylo prakticky nemožné, vytvořit si určitou představu o Grueberově charakteristickém stylu. Ocitly se zde natolik kvalitativně a stylově rozdílné stavby, jako kostel P. Marie v Turnově, průčelí pražského Thunského paláce (čp. 180-III), radnice v Klášterci nad Ohří, kupecká nemocnice na Karlově, či schodiště v letohrádku Belvedere. Veškerý zmatek byl korunován úsilím Pavla Vlčka, který se pokusil ve své *Encyklopedii architektů* etc. soustředit „všechna dnes známá fakta“.⁷³ Jeho heslo věnované Grueberovi je naprosto nekritickou kompilací všeho, co přišlo pod ruku.⁷⁴

Stále tedy schází ucelené zpracování Grueberovy tvorby. Dlouho zůstávala jediným slušným přehledem pouze stručná slovníková biografická hesla napsaná ještě za Grueberova života. Znovu a znovu byly jen opakovány údaje z roku 1857 z lexikonu Friedricha Müllera *Die Künstler aller Zeiten und Völker*.⁷⁵ O šest let později je v *Riegerově Slovníku naučném* alespoň uvedeno několik dalších Grueberových staveb z poslední doby, a kromě toho je poprvé (a naposledy) upozorněno také na jeho neobyčejně významnou činnost v Centrální komisí pro výzkum a zachování stavebních

⁷⁰ Thieme-Becker Künstler Lexikon XV, Leipzig 1922, 125sq.

⁷¹ Ottův Slovník naučný X, Praha 1896, 534.

⁷² POCHÉ (pozn. 16) 154, 149.

⁷³ Pavel VLČEK (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, 5 (Úvodem).

⁷⁴ Dopouští se tak spousty omylů. Uvádí třeba, že v Děčíně se podle Grueberova projektu postavil roku 1844 městský dům a roku 1846 škola - jde ovšem o jednu a tutéž budovu. Příkladů by mohla být celá řada. - Ibidem 205-206.

⁷⁵ Heslo Bernhard Grueber, in: Friedrich MÜLLER: Die Künstler aller Zeiten und Völker II, Stuttgart 1857, 303-304.

památek.⁷⁶ Nejobsažnější příspěvek k poznání Grueberova rozsáhlého a mnohostranného díla pak přinesl jeho přítel Hyacinth Holland roku 1904 ve slovníku *Allgemeine deutsche Biographie*, pro který trochu přepracoval Grueberův nekrolog, původně otištěný v bavorském deníku *Allgemeine Zeitung*.⁷⁷ Především zde vyzdvihl Grueberovy uměleckohistorické publikace. Nebyl ovšem kompetentní pro hlubší kritické posouzení.

Veškerá pozdější, česká literatura, výše probíraná, ovšem tyto biografie přehlížela. Na Grueberův význam se docela zapomnělo. Samostatně se německému architektovi nikdo nevěnoval až do docela nedávna. Asi jako první se začal v poválečné době zajímat o Grueberovo dílo Břetislav Štorm,⁷⁸ který zaměřil svou pozornost na 19. století z hlediska obnovy středověkých památek v souvislosti se svou praxí restaurátora.⁷⁹ Středověkým historismům obecně věnoval hlubší zájem Viktor Kotrba, který se dlouho zabýval barokní gotikou Jana Blažeje Santiniho.⁸⁰ V druhé polovině šedesátých let tak inicioval zadání diplomové práce zaměřené na tvorbu Bernharda Gruebera, kterou zpracovala Zdeňka Čepeláková.⁸¹ Ta shromáždila na svou dobu poměrně značné množství dosud nepublikovaných pramenů a položila tak alespoň základ pro poznání především Grueberových stavebních aktivit. Dnes je však tato práce zcela antikvovaná a také zde předkládané interpretace a závěry jsou poněkud problematické. Na řádné kritické a komplexní zhodnocení svého díla tedy Bernhard Grueber čeká dodnes.

⁷⁶ RIEGER III, 1863, 507.

⁷⁷ Hyacinth HOLLAND: Bernhard Grueber, in: ADB 49, Leipzig 1904, 577-581.

⁷⁸ Podle zdělení Zdeňky Čepelákové.

⁷⁹ Viz Břetislav ŠTORM: Péče o památky architektury a cesty její myšlenkové koncepce, in: ZPP XIX, 1859, č. 3/4, 57-68.

⁸⁰ Viktor KOTRBA: Die Anfänge der Neugotik in den böhmischen Ländern, in: Alte und moderne Kunst 10, 1965, 35-44; Idem: Podstata a zdroje historismu ve výtvarném umění, in: Idem: Česká barokní gotika. Dílo Jana Santiniho-Aichla, Praha 1976, 9-42.

⁸¹ Bernhard Grueber, dipl. FF UK Praha 1967. Děkuji velice paní Čepelákové za laskavé zapůjčení kopie této práce, která se na UK ztratila.

MNICHOV

-

ROMANTIKA A NACIONALISMUS

I. NA CESTĚ K TVŮRČÍ ARCHITEKTONICKÉ ČINNOSTI

„Ich machte mich bald an Besichtigung der vollendeten, sowie der noch in vollem Bau und der Ausschmückung begriffenen Schöpfungen. Ich bekam da erst einen Begriff und Übersicht, welch` reges Leben in allen Fächern der Kunst hier gehandhabt wurde; es war ein Kunstleben, wie es gewiß zu keiner Zeit, selbst unter den Medicäern nicht belebter war.“

Emanuel Max

Umělecké centrum za Ludvíka I.

Úvodní slova pocházejí z pera pražského sochaře Emanuela Maxe, který ještě na sklonku svého života vzpomínal na velkolepý dojem, jaký v něm zanechal rušný umělecký život bavorské metropole konce třicátých let.¹ Tehdy byl Mnichov předním kulturním centrem a za monumentálními stavebními projekty krále Ludvíka I. se sjížděli architekti z celé Evropy. Zdejší prostředí bylo úrodnou půdou pro rozvoj romantiky.

Směr budoucímu tvůrčímu vývoji Bernharda Gruebera byl dán právě zde, ve „středisku horlivé umělecké činnosti“.² Narodil se 27. března 1806 ve švábském Donauwörthu,³ bývalém říšském městě, kde byla jeho stará, původem tyrolská šlechtická rodina usazena už od 17. století.⁴ V Mnichově ale vyrůstal od roku 1812, kdy zde jeho otec⁵ získal místo ve státní komisi pro splácení dluhů.⁶ Umělecké vzdělání získal v letech 1822-30 na zdejší Akademii.

Bavorsko začalo stoupat za slávou roku 1806, kdy bylo prohlášeno za království. K celkovému rozvoji země pak přispěla ústava, přijatá roku 1818. Mnichov se stal královskou metropolí, opět se sem vrátila rezidence Wittelsbachů. První bavorský král Maxmilián I. Josef nechal velkoryse rozšířit město na sever a západ (mj. Maxvorstadt) a dosavadní nevelké kurfiřtské sídlo se začalo proměňovat v reprezentativní velkoměsto.

Některé významné stavební projekty inicioval již za Maxmiliánovy vlády jeho syn Ludvík (1786-1868). Doba jeho panování (1825-48) je potom spjata s ohromným rozkvětem kultury a umění. Povolal do Mnichova řadu předních umělců. Patří mezi ně i nazarén Petr Cornelius (1783-1867) z proslulé Akademie v Düsseldorfu, který byl roku 1824 jmenován ředitelem mnichovské

¹ Emanuel MAX: Zweiundachtzig Lebensjahre, Prag 1893, 26.

² „in dem kunstbeflissenen Mittelpunkte des Baierlandes“ - GRUEBER Elemente 226.

³ Narodil se v domě Nr. 124 na Kugelplatz - Josef Walter KÖNIG: Donauwörth in Spiegel der Literatur, Donauwörth 1968, 47sq. AEM, Matrikeln München - St. Ursula, Sterbefälle Bd. 4, fol. 183, Nr. 221.

⁴ Rodokmen Grueberova rodu ve vlastnictví rodiny. Za jeho zapůjčení děkuji Dr. Andree Teuscher.

⁵ Jeho otcem byl Bernhard Grueber (1776-1842), matkou Judith roz. Wiedemann (1775-1850).

⁶ [Hyacinth HOLLAND]: Bernhard Grueber (Nekrologe Münchner Künstler XXVI), in: Allgemeine Zeitung (Augsburg), 1882, Nr. 311 (7. 11.), Beilage, 4579.

Akademie. S ním pak přišli další umělci spjatí s německým okruhem v Římě. Kromě toho nechal Ludvík I. roku 1826 do Mnichova přenést z Landshutu sídlo university, na které pak začala působit řada předních myslitelů (F. W. J. Schelling, J. Görres, F. v. Baader, G. H. Schubert), jejichž ideje pak značně ovlivnily mnichovské umělecké prostředí. Právě Schellingovo pojetí umění a architektury a Görresův zájem o symboliku umění a mytologii pak hrály rozhodující roli i v uvažování Bernharda Gruebera.

Ludvíkovy zásluhy oceňovali i tehdejší významní historici umění, například sám pruský Franz Kugler, především však přímo v Mnichově byl král obklopen auroou naprostého génia, vizionáře. Ernst Förster ve svých Dějinách německého umění připomíná Ludvíkovu vrozenou, od života neoddělitelnou lásku k umění, jeho umělecký jemnocit a velké množství jeho podniků, ale především oslavuje jeho výjimečného ducha, díky němuž „se stal král Ludvík ochráncem umění, pro jakého by se v historii stěží našel příklad,“⁷ tedy patronem doby romantiky par excellence.

Z dnešního pohledu se spíše zdá, že byl tento veliký duch často ovládaný okamžitým vzplanutím, nadšením, či osobními sympatiemi a že přes Ludvíkovo neobvyklé vzdělání postrádala jeho stavební činnost logicky promyšlenou koncepci. O to se ale patrně vůbec nesnažil, jeho umělecká politika totiž sledovala z jeho pohledu vznešenější cíle.⁸ Umění bylo od nynějška (od doby, kdy se ruku v ruce se vzrůstajícím se národním hnutím začala rozvíjet také romantika) povoláno k tomu, aby působilo na lid, vzbuzovalo národní uvědomění a stalo se tak podstatným stabilizačním elementem ve státní politice. Východiskem pro to byl původně osvícenský koncept, který přisuzoval uměleckým dílům výchovnou funkci. A protože právě architektura byla romantikou považována za první ze všech umění, a také proto, že může být patřičně monumentální a promlouvat skrze různé historické styly, zaujala právě ona přední místo v Ludvíkově umělecké politice.

„Kamenný atlas stylů“: Odkazy na historii v nové tvorbě

Vzhledem k tomu, jak velká role byla přisouzena umění a zvláště architektuře při konsolidaci bavorského státu, přivádí tedy korunní princ Ludvík už záhy po skončení napoleonských válek do Mnichova ty největší architektky: Lea von Klenze (1784-1864) a o něco později Friedricha von

⁷ „König Ludwig ist der Schutzherr der Kunst geworden in einer Weise, für welche die Geschichte kaum ein zweites Beispiel uns zu nennen haben wird; er ist es geworden, weder allein durch die angeborene, von seinem Leben unzertrennbare Liebe zur Kunst, noch durch das feinfühlende Verständnis derselben, nicht durch die große Zahl seiner Schöpfungen, sondern vor allem durch den Geist, in welchem und mit welchem er geschaffen.“ - Ernst FÖRSTER: Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1860, Teil V, 21 - Cit. podle: Christoph HEILMANN: Das Ludovizianische München als Zentrum neuer Kunstbestrebungen, in: Christoph VITALI (ed.): Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der Deutschen Kunst 1790-1990, Stuttgart 1995 490.

⁸ Srov. Winfried NERDINGER: Weder Hadrian noch Augustus. Zur Kunstpolitik Ludwigs. I., in: Romantik und Restauration, 9-16.

Gärtnera (1791-1847). Ti měli za úkol vybudovat na jedné straně „pomníky národa“ („Nationaldenkmäler“), jako byly Walhalla, „Síň osvobození“, či „Síň slávy“.⁹ A na druhé straně stavby nesoucí politické poselství, které měly z Mnichova učinit hrdého nástupce velkých historických vzorů. Tyto monumenty se staly ikonami mnichovské architektury: první veřejná musejní budova v Německu, Glyptotéka (1816-30), s řeckým chrámovým průčelím, jižní část Ludvíkovy třídy (1817-27) s obytnými domy inspirovanými renesančními paláci, nové křídlo královské rezidence (1826-35) podle sídla florentských velkovévodů Palazzo Pitti, dvorní kostel Všech svatých (1826-37), jehož interiér vychází ze vzoru benátského San Marco a průčelí z lombardských románských chrámů, Stará pinakotéka (1825-36) v neorenesančním stylu, „Síň slávy“ s monumentální sochou Bavarie (1841-50) ve stylu řeckých sloupových hal a konečně Propyleje, řeckou bránu do Královského náměstí (1846-62), vše podle Klenzeho plánů. Podle Gärtnerových pak zejména severní část Ludvíkovy třídy, a na jejím začátku u paty rezidence „Síň vojevůdců“ (1841-44), podle vzoru Loggia dei Lanzi, reprezentativní haly stojící u paláce florentských vévodů (Palazzo Vecchio).

Snaha Ludvíka I. stát se následníkem velkých vládců a patronů umění (od athénské Perikla, přes císaře římské a římsko-německé, po slavný rod Medici) způsobila na jedné straně naprostý stylový pluralismus, a Mnichov byl současně označován jako „kamenný atlas stylů“,¹⁰ ale zároveň také katalyzovala ohromný rozvoj architektonického tvoření. Mnichov se změnil v jedno velké staveniště a díky Ludvíku I. a jeho umělcům se zapsal do dějin architektury. Většina výše uvedených staveb vyrůstala v téže době, kdy Grueber studoval a kdy se formovaly jeho umělecké názory. Po celý život pak zůstal otevřený nejrůznějším historickým stylům, jejichž důkladné studium bylo základem jeho tvůrčí práce, stejně jako tomu bylo u zmíněných velkých architektů.

Akademie a Gärtnerova škola: Výchova „Umělce“

Ludoviciánský Mnichov byl proslulý svou architekturou, ale zároveň i svou uměleckou školou. Akademie výtvarných umění byla totiž významným nástrojem umělecké politiky krále Ludvíka I. Už při jejím novém založení Maxmiliánem I. Josefem roku 1808 jí bylo dáno výsostné poslání. Podobu konstituce tehdy vypracoval filosof Friedrich Wilhelm Schelling. Prohlašuje se zde, že je královskou vůlí, „aby se šířil blahodárny vliv krásných umění na celý lid [...], rozmnožovala náklonnost ke krásnému a zdravě utvářenému, a tím se přímo zvyšovala národní zručnost, nepřímo se však zušlechťovaly duch a mravy našeho lidu.“ A Akademie byla nahlížena jako ten nejučinnější

⁹ Walhalla u Řezna (1830-42) a „Ruhmeshalle“ v Mnichově (1841-50) podle Klenzeho projektu, „Befreiungshalle“ u Kelheimu (1836-63) podle Gärtnerova.

¹⁰ „steinerne Stilatlas“ - Cit. podle: Winfried NERDINGER: Geschichtsmonumente und Denkmalpflege, in: Romantik und Restauration 167.

prostředek, kterého se může stát pro naplnění tohoto cíle chopit. Jejím účelem bylo „dát umění veřejný život, vztah k národu a státu.“¹¹

Veškerá umělecká produkce pak byla v rukou krále a jemu podléhající Akademii. Nad stavební činností v celém Bavorsku byl vykonáván centrální dohled pomocí speciálního akademického výboru pro architekturu, ustanoveného králem Ludvíkem roku 1829, který byl odpovědný za plány státních úředních a sakrálních staveb. Členy tohoto výboru byli všichni přední mnichovští architekti: L. von Klenze, F. von Gärtner, J. D. Ohlmüller, G. F. Ziebland a J. G. Gutensohn (který se stal později prvním profesorem architektury na pražské Akademii).

Na kvalitě této školy tedy Ludvíkovi I. velmi záleželo. Právě na jeho přání byl na uprázdněné profesorské místo po smrti Carla von Fischera roku 1820 povolán Friedrich von Gärtner, ačkoli byl tehdy ještě velmi mladý. Korunní princ Ludvík totiž nechtěl navždy ztratit tak nadaného architekta, který právě získával praktické zkušenosti v průmyslově se rozvíjejícím Londýně a hodlal se se svou vlastní navždy rozloučit.¹² Jak se ukázalo, byl jeho tah neobyčejně prozíravý.

Po svém nástupu na královský trůn pak Ludvík I. zásadně zasáhl do dalšího vývoje Akademie, když sem přivedl Petra Cornelia, a s ním řadu umělců z německé kolonie v Římě spřízněných s nazarény. Cornelius byl považován za „velkého ducha“ stejně jako král Ludvík. Na Akademii díky němu došlo k radikálním změnám. Bylo zrušeno elementární studium, neboť napříště měli být přijímáni jen studenti už základů znalí. V posledních letech studia se pak každý žák měl přimknout k svému mistrovi a asistovat při provádění jeho zakázek. Oproti dosavadnímu školskému vyučování měl tak každý student být osobně veden svým profesorem, podle svých jedinečných schopností a sklonů, aby se ukázala a rozvila jeho osobnost. Kromě toho byl roku 1827 pověřen universitní profesor Ludwig von Schorn (1793-1842) výukou estetiky a dějin umění.¹³ Ten byl známým historikem umění a redaktorem časopisu *Kunst-Blatt: Morgenblatt für gebildete Stände*, který byl důležitou platformou uměleckých diskusí.

Za Corneliova vedení se tak škola proměnila ve významný ústav, vychovávající nejen umělce řemeslně zkušené, ale vzdělané tvůrčí osobnosti, jak to odpovídalo dobovému požadavku. Konečně už v zakládající konstituci Akademie bylo ustanoveno, že každý žák malířské školy měl být postupně veden „od mechanického [...] k „duchovnějším“ a měla mu být ponechána „co možná největší svoboda, aby projevil svůj obzvláštní talent [...]“.¹⁴ Zvláště za Cornelia byly tyto cíle

¹¹ „[...] daß die wohlthätigen Einflüsse der schönen Künste sich auf Unser gesamtes Volk [...] verbreiten, [...] die Neigung zum Schönen und Wohlgestalteten vermehre, und so unmittelbar die National-Geschichtlichkeit erhöhe, mittelbar aber den Geist, und die Sitten Unsers Volkes veredle.“ „[...] den Künsten ein öffentliches Daseyn, eine Beziehung auf die Nation und den Staat selbst zu geben.“ - Cit. podle: Eugen von STIELER: Die Königliche Akademie der bildenden Künste zu München, München 1909, XXII.

¹² Winfried NERDINGER: Friedrich von Gärtner. Ansichten eines Architektenlebens, in: Idem (ed.): Friedrich von Gärtner. Ein Architektenleben 1791-1847, München 1992, 8-25.

¹³ STIELER (pozn. 11) 72sq.

¹⁴ „von dem Mechanischen [...] zu dem Geistigern“ „[...] so viel möglich Freiheit lassen, sein besonders Talent [...] zu

stavěny na oltář.¹⁵ O nové povaze školy a nyní vyznávaných hodnotách však vypovídá zejména panegyrika na jejího ředitele, který byl údajně „pravý Němec v cítění i myšlení, prodchnut hluboce vnitřní religiozitou, nadaný od přírody mimořádnou mírou tvůrčí síly.“¹⁶

V tomto tvůrčím prostředí, obklopen romantickými a národními idejemi, studoval tedy Bernhard Grueber. Na Akademii zamířil po absolvování základní školy a gymnázia. Jak bylo tehdy obvyklé, musel nejdříve absolvovat elementární přípravný stupeň výuky (kreslení podle předlohy), než byl 9. července 1822 zapsán do řádného studia, na obor historická malba.¹⁷ Probíhalo tehdy v několika stupních: kreslení podle antických odlítků, poté podle živého modelu a nakonec přišla výuka kompozice.¹⁸ Grueber měl také možnost naučit se techniku ocelorytu,¹⁹ které se později věnoval za svého působení v Řezně. Vytvořil pak řadu vedut, které byly také využity v některých jeho publikacích.²⁰

Grueber se však malířem nestal, ačkoli si patrně techniku osvojil dobře, neboť ve třicátých letech chvíli vyučoval na řezenské hospodářsko-řemeslné škole několik zájemců olejomalbu.²¹ Po nějaké době si zvolil za své životní povolání architekturu, přičemž ho poutal zejména středověk.²² Jeho profesorem se stal sám Friedrich von Gärtner.

Gärtner byl architektem rozhodně zkušeným. Kvalitní vzdělání získal na mnichovské Akademii u Carla von Fischera a především ve slavné škole Friedricha Weinbrennera v Karlsruhe. V Paříži se pak seznámil s racionalisticky koncipovanou utilitární architekturou Jean-Nicolas-Louise Duranda a Jean-Baptiste Rondeleta, a zároveň s velkolepým stylem Charlese Perciera. Nakonec strávil několik let obligátním studiem antických staveb Říma, Neapole a Sicílie.

Král Ludvík I. však dlouho svěřoval významné zakázky zejména Leo von Klenzemu. Roku 1827 se ale pozice obou architektů vyměnily. Gärtner převzal vedení stavby reprezentativní Ludvíkovy třídy a byl pověřen projektováním monumentálních státních budov v její severní části: knihovny, kostela sv. Ludvíka a university, jejichž stavba probíhala ještě přes celé následující desetiletí.

Ne náhodou začal v té době počet Gärtnerových žáků rapidně stoupat. Koncem třetího

zeigen“ - Ibidem XXIII.

¹⁵ Cílem bylo vychovat „echte freie Schüler.“ - STIELER (pozn. 11) 74sq.

¹⁶ „vornehm im Gesinnung, echt deutsch in Fühlen und Denken, von tief innerlicher Religiosität durchdrungen, mit einem selten Maße schöpferischer Kraft von der Natur begabt“ - ibidem, 63.

¹⁷ AAM, Imatrikulační kniha Akademie výtvarných umění v Mnichově, Nr. 763.

¹⁸ Historickou malbu tehdy vyučovali: Johann Peter von Langer, jeho syn Robert von Langer, Moritz Kellerhoven, Joseph Hauber a Andreas Seidel.

¹⁹ Grafiku tehdy vyučoval Samuel Amsler.

²⁰ Zejména objemná a opakovaně vydávaná kniha Der Bayrische Wald. Böhmerwald, Regensburg 1846, jejíž text připravený ve spolupráci s Adalbertem Müllerem doprovodil Grueber 37 oceloryty.

²¹ Jahres-Bericht über die königliche Kreis-Gewerbe- und Landwirthschaftliche Schule zu Regensburg für das Schuljahr 1834-35, Stadtamhof 1835, 5.

²² MÜLLER 303. Přesnější údaj neznáme, změny nebyly v matrice Akademie zaznamenány. Někdy uváděný rok 1824 je jen příliš volnou interpretací Müllerových slov.

desetiletí měl na starost téměř stovku žáků. Velkolepý stavební ruch, který Ludvík I. inicioval, pochopitelně studenty přitahoval. Svou roli zde hrála ale i samotná Gärtnerova osobnost a způsob jeho výuky. Podobně jako jeho učitel Weinbrenner vedl své žáky k důkladnému osvojení si teoretických znalostí včetně stavebních konstrukcí a vedle toho je podporoval v rozvíjení vlastních schopností a nadání při samostatném navrhování konkrétních staveb. Podstatné bylo jejich přímé zapojení do praxe, což také odpovídalo tehdejší celkové koncepci výuky na Akademii. Tak měli mnozí žáci, kteří prokázali zvláštní talent, možnost se podílet na realizaci zakázek svého učitele a mnohdy dokonce vedli jeho stavby v odlehlejších částech země. Touto cestou se také Grueber později účastnil přípravných prací při restaurování řezenského dómu.

Gärtnerova škola (1820-42) se tak svou slávou vyrovnala Weinbrennerově v Karlsruhe a Schinkelově v Berlíně. Zapsal se do ní například i Gottfried Semper (1803-1879), který se po universitních studiích rozhodl věnovat architektuře a nejprve se vypravil právě do Mnichova.²³ Také Josef Anton Kranner (1801-1871), který se později stal Grueberovým pražským konkurentem, zde byl imatrikulován v roce 1821,²⁴ po studiu na pražské technice. Záhy se ale vydal na Akademii umění do Vídně a pak podnikl dlouhou cestu za dalším poznáním - do Itálie, Francie, Porýní (Strasburk), Frank a nakonec opět do Bavorska. V Mnichově pak strávil ještě asi tři roky. Zdejší pobyt prodlužoval co možná nejdéle a do Prahy se vrátil teprve roku 1826. Později si ale posteskl, že měl v Mnichově raději zůstat.²⁵

Gärtnerovi žáci tak přicházeli z nejrůznějších končin Evropy. Značně pak rozšířili styl svého učitele, jeho osobitou verzi tzv. obloukového stylu („Rundbogenstil“). Gärtner tak měl na dobovou stavební produkci obrovský vliv, který je jen v samotném Bavorsku znatelný až do sedmdesátých let. S obloukovým stylem se setkáme nejen v Německu (zejména na jihu a v Hannoveru), ale i ve Švýcarsku, Maďarsku, Polsku a Švédsku, a řadu následníků našel dokonce až v USA.²⁶ Také vídeňský „kubický styl“ pramení z tohoto zdroje a první generace architektů Okružní třídy se inspirovala stylem Gärtnerových žáků (Friedrich Bürklein, Eduard Metzger).²⁷ Ti v Mnichově postupně zaujali vedoucí pozice a určili následný vývoj zdejší architektury kolem poloviny století. Transformovali klasicistní styl svého učitele a vytvořili variantu obloukového stylu odpovídající novému vkusu, který upřednostňoval senzuální působivost, nepravidelnost, výraznější hmotovou členitost a bohatství výzdobných motivů a barev. Podobným směrem se vydal i Grueber, také pro jeho budoucí tvorbu se nestal primárním Gärtnerův výzdobný modus (obloukový styl).

²³ Byl zapsán v říjnu 1825, o jeho studiu ale není nic známo, patrně se zde dlouho nezdržel. Imatrikulační kniha Akademie výtvarných umění v Mnichově, Nr. 1073. Winfried NERDINGER / Werner OECHSLIN (eds.): Gottfried Semper 1803-1879, München 2003, 491.

²⁴ Imatrikulační kniha Akademie výtvarných umění v Mnichově, Nr. 688.

²⁵ Rudolf MÜLLER: Joseph A. Kranner (Künstler der Neuzeit Böhmens X), in: MVGDB XX, 1881/1882, 166.

²⁶ NERDINGER (pozn. 12) 20.

²⁷ Srov. WAGNER-RIEGER 100.

Rovněž pro samotného Gärtnera však byl oblouk jen jednou z možností výtvarné formy. Ačkoli často bývala jeho tvorba dávána do souvislosti s teorií předloženou Heinrichem Hübschem v proslulém spisu *In welchem Style sollen wir bauen?* (1828),²⁸ je jeho pojetí architektury principiálně odlišné, jak upozornil už Frank Büttner. Ačkoli si oba architekti kladou tentýž cíl: najít zcela nový styl, odpovídající moderním požadavkům, a oba spatřují řešení v obloukovém stylu, pro Hübsche je oblouk spolu s klenbou na rozdíl od Gärtnera konstrukčním základem stavby, která se po vzoru racionalismu a utilitarismu J.-N.-L. Duranda veškerého dekoru zříká.²⁹ Také Winfried Nerdinger upozorňuje na to, že Durandův vliv bývá u Gärtnera přeceňován. Jeho styl nelze vnímat pouze jako utilitární, jakkoli byl takový Ludvíkem I. z ekonomických důvodů vyžadován. Poukazuje na to, že význam staveb, jako je i Bavorská státní knihovna, která bývala díky své prostotě tolik spojovaná s Durandovým vlivem, spočívá především ve vysoce rafinované cihlové stavební technologii.³⁰ [22]

Působení Gärtnerovy architektury v exteriéru je tedy založené jednak na monumentální plošnosti stěny oproštěné od architektonických článků, a zároveň veliké pozornosti věnované ornamentálnímu ztvárnění okenních ostění a říms. Tvarový repertoár byl přitom neobyčejně bohatý. Gärtner čerpal nejen z antiky, ale (jak bylo konečně v té době v Mnichově stále častějším zvykem) vzorem mu byla zejména architektura raně-křesťanská a byzantská, severoitalské románské chrámy, pevnosti trecenta a florentské paláce quattrocenta. Jen tak také mohl uspokojit vysoké nároky Ludvíka I. S materiálem získaným studiem konkrétních historických památek pak pracoval značně tvůrčím způsobem, přetvářel jednotlivé motivy a uplatňoval je v nových souvislostech a pak při formování celkového tvaru docházel k bezprecedentnímu a osobitému řešení.³¹ Pokud se Grueber u Gärtnera něčemu naučil, tak právě takovému způsobu tvoření, ačkoli později dospěl podobně jako někteří jeho spolužáci k jinému architektonickému cítění. Důležité pro něj bylo rovněž využití barvy a výzdobného prvku s oživující rostlinnou ornamentikou.

²⁸ Kurt MILDE: *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit*, Dresden 1981, 121.

²⁹ Frank BÜTTNER: *Die Planungsgeschichte der Ludwigstrasse in München*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XXXV, 1984, 213. Srov též NERDINGER (pozn. 12) 15.

³⁰ NERDINGER (pozn. 12) 15-18.

³¹ Na příkladu chrámu sv. Ludvíka to dokládá Gabriele SCHICKEL: *Ludwigskirche*, in: *Romantik und Restauration*, kat. č. 47, 259-263.

Italia a Germania: Ideální a národní

„[...] zwischen diesen strengen griechischen oder überhaupt den schulgerechten strengen architektonischen Regeln und dem rein Gemütlichen und Phantastischen des Mittelalters etwas liegen müsste, wenn es vereint werden könnte, sicher das Beste für christliche namentlich katholische Kirchen sein müßte.“ Friedrich von Gärtner, 1828

„Blüthezeit einer Nationalen Kunst [gedeihe] unter den belebenden Strahlen der wiederaufgehenden Sonne des Alterthums.“ Ernst Förster, 1848

„Nemáme tuto výlučnou zálibu v gotickém umění; naše náklonnost a naše sympatie tíhne spíše k románskému umění středověku. [...] Naši architekti, či přinejmenším převážná většina našich architektů, jsou obdivovatelé a znalci jak umění středověkého, tak antického,“³² konstatuje Carl Schnaase, když srovnává dobovou pruskou architekturu s francouzskou. Ačkoli v tomto případě byl jistě příčinou též obrovský vliv Karla Friedricha Schinkela, přece jen jde patrně o rys pro německou architekturu kolem poloviny 19. století platný obecně. Klasického ideálu se nikdy nevzdala ani německá romantika. Ovšem obzvlášť pro Bavorsko měla jižní kultura význam prvořadý.

Mnichov byl díky kulturnímu rozkvětu a vybudovaným monumentálním stavbám řeckého stylu za Ludvíka I. nazýván „německými Athénami“.³³ Sám král byl velkým obdivovatelem antického umění. Dobové myšlení spatřovalo vůbec kořeny veškeré kultury na jihu, a zejména na východě („ex oriente lux“). Zde byl hledán pramen i kultury německého národa. Ernst Förster oslavuje ludoviciánskou uměleckou éru, jako „dobu rozkvětu národního umění pod oživujícími paprsky znovuvycházejícího slunce starověku.“³⁴ V politice krále Ludvíka I. se Německo (či Bavorsko) mělo stát nástupcem římské, a následné římsko-německé říše. Veliký význam byl přikládán teorii o původu Germánů, podle níž měli mít Řekové, Italové a Germáni stejný původ v centrální Asii.³⁵ Tato germánská prehistorie byla představena i ve vlysu obíhajícím interiér Walhally.

Řecké umění bylo zvláště v Bavorsku stále chápáno jako ideál dokonalé krásy, stále byly živé

³² „Nous n'avons pas cette prédilection exclusive pour l'art gothique; notre tendance et notre sympathie sont peut-être plus dirigées vers l'art roman du moyen âge. [...] Nos architectes, ou du moins l'immense majorité de nos architectes, sont admirateurs et connaisseurs de l'art du moyen âge autant que de l'antique.“ (Annales archéologiques 1851, 129) - Cit. podle: Georg GERMANN: Neogotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie, Stuttgart 1974, 149.

³³ MÜLLER (pozn. 25) 168. Srov. též slova E. Maxe v úvodním citátu této kapitoly.

³⁴ Citace viz začátek podkapitoly. - Kunstblatt 1848, cit. podle: Gottlieb LEINZ: Ludwig I. von Bayern und die Gotik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44, 1981, 433.

³⁵ Mezi zastánce této teorie patřil kromě Friedricha Schlegela také Ludvíkův přítel a iniciátor Walhally, berlínský historik Johannes Müller a mnichovský profesor filosofie a publicista Joseph Görres. Viz Jörg TRAEGER: Walhalla. Der Ruhmestempel an der Donau, in: VITALI (pozn. 7) 500.

myšlenky Johanna Joachima Winckelmanna, podle kterého se „dobrý vkus [...] začal formovat teprve pod řeckým nebem“ a který řeckému umění přisoudil ideál „vznešené prostoty a tiché velikosti.“³⁶ Zároveň s tím ale byly vyznávány i hodnoty docela jiného druhu, které objevila kolem roku 1800 německá romantika. August Wilhelm Schlegel postavil do protikladu ke klasice, vycházející z antické tradice, novou a skutečně „moderní“ romantiku, jejíž kořeny byly oproti tomu zapuštěny ve středověku. Již od renesance bývala vnímána antiteze klasický řád versus středověká fantazie a exotika. Nyní je však to druhé povýšeno naroveň tomu prvému. Rodí se svébytná a sebevědomá „romantická“ kultura. Schlegel přisuzuje romantickému umění charakter universálního a nepomíjivého, který dříve náležel jen klasice.

Novým, „romantickým“ kvalitám byla brzy přikládána daleko větší závažnost, a to zvláště poté, kdy se počátkem 19. století stal jejich nositelem „duch“ utvářejícího se německého národa, zdvíhajícího se proti Napoleonu a Francii. Duch který zplodil „německé“ (tj. středověké) umění. V prvním rozsáhlejším přehledu středověké architektury v Německu *Von altdeutscher Baukunst* (1820) pak přisoudil Christian Ludwig Stieglitz řeckému a gotickému stylu základní charakteristické vlastnosti: na jedné straně rozum a zákony, na druhé „to romantické“, fantazie, lehkost a volnost bez hranic.³⁷ Jeho koncepce měla tehdy dalekosáhlý vliv. Stieglitz totiž říká: „Krásnému je zasvěceno umění Řeků, které je také pramenem všeho krásného; duchovnímu ale umění Němců, které se pozvedlo od smyslového k duchovnímu.“³⁸

Tyto myšlenky se odrazily i v diskursu spojeném se soudobou architektonickou tvorbou. V Mnichově si byli velkými konkurenty Leo von Klenze a Friedrich von Gärtner, a každý tak zastával svou vlastní koncepci, první „klasicistickou“, druhý „romantickou“. Klenze spatřoval vzor jednoznačně v řecké architektuře, která pro něj byla „pevným principem pro všechny věky.“³⁹ A nenachází žádný důvod, proč ji neuznat především „jako naprosto pravdivou, podstatnou a pozitivní, a také jako architekturu pravého, podstatného a pozitivního křesťanství.“⁴⁰ Gotice sice přiznává určité kvality, ale v žádném případě podle něj neodpovídá duchu dnešní doby.⁴¹

Zatímco tedy pro Lea von Klenze měla řecká architektura hodnotu absolutní a byla vhodná

³⁶ „edle Einfalt und stille Größe“ - J. J. WINCKELMANN: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Friederichstadt 1755 (cit. podle vydání B. Seufferta, Heilbronn 1885, 8, 24, 26).

³⁷ „Bey den Griechen wählte und ordnete der Verstand die Formen und schrieb Gesetze vor, die nicht überschritten werden durften. Im Mittelalter erhob sich die Phantasie, schuf, durch das Romantische belebt, leichte freye Zusammensetzungen, die keine bestimmten Grenzen forderten.“ - Cit. podle: GERMANN (pozn. 32) 88.

³⁸ „Dem Schönen ist die Kunst der Griechen geweiht, und sie ist die Quelle allen Schönen; dem Geistigen die Kunst der Deutschen, die von Sinnlichen zum Geistigen sich erhob.“ - Ch. L. STIEGLITZ: Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neueren Zeiten, Nürnberg 1837² (přepřac. vyd. z roku 1827), 465.

³⁹ „festes Prinzip für alle Zeiten“ - cit. podle: Hanno-Walter KRUFT: Geschichte der Architekturtheorie, München 1985, 350.

⁴⁰ „[...] als durchaus wahr, wesentlich und positiv, auch als die Architektur des wahren, wesentlichen und positiven Christenthums“ - ibidem 349.

⁴¹ Rukopis z pozůstalosti: Klenzeana I/11, 80, Erwiederungen III, 225, publik. Winfried NERDINGER (ed.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof (1784-1864), kat. výst., München 2000.

k následování i u křesťanských staveb, Gärtner usiloval o to sloučit její dokonalý řád a uměřenost s kvalitami národní, německé středověké architektury. Svou koncepci formuloval údajně v roce 1827 během své studijní cesty po severní Itálii, při které se již nezaměřil na antiku, ale na středověk a renesanci. Když brzy poté zadal král Ludvík I. několika architektům vypracování plánů na nový kostel v mnichovském předměstí Au, předložil údajně Gärtner svou stat' o nalezení nového stylu, který by byl tím nejvhodnějším, který by spojoval antiku a středověk. Bohužel o ní není známo víc, než sám zmiňuje v jednom ze svých dopisů. Dospěl k přesvědčení, že „mezi těmito přísnými řeckými nebo vůbec jakýmikoli školskými přísnými architektonickými pravidly a tím čistě útulným nebo fantazijním ze středověku by něco muselo ležet, kdyby to mohlo být sjednoceno, jistě by to bylo to nejlepší pro křesťanskou, zejména katolickou architekturu.“⁴² Podobně jako Stieglitz tak vnímá antinomii řád versus fantasie, ale hledá jejich propojení, které nalézá v raně-křesťanské a románské architektuře, jejichž charakteristickým prvkem je oblouk. Teorie Heinricha Hübsche koncipovaná v téže době, dospívá k podobnému závěru, ač na základě konstruktivistických argumentů, a ne estetických. Gärtner jde v podstatě stále ve stopách klasicistní estetiky, která usiluje o dosažení ideálu dokonalosti výběrem a spojením toho nejlepšího.

V tuto chvíli tak byla nejen změněna architektonická podoba obloukového stylu, který byl již od počátku století rozšířený v bavorské architektuře a který vycházel z předloh J.-N.-L. Duranda a A.-H.-V. Grandjeana de Montigny (*Architecture toscane*, Paris 1815), ale především byly od nynějška s obloukovým stylem spojované naprosto nové ideové konotace. Gärtner nepochybně se svou koncepcí vyšel vstříc nacionálním myšlenkám Ludvíka I. V té době už bylo požadováno, aby architektura vyjadřovala vedle ducha doby zejména národní charakter. Výrazem německého ducha se stal středověk. Tak král odmítl plány Klenzeho a dalších méně známých architektů, které byly v „řeckém“, či „komisním“ stylu, a svěřil Gärtnerovi nakonec nejen projektování chrámu v Au,⁴³ ale také nejvýznamnějších budov mnichovské rezidenční třídy: kostela sv. Ludvíka, státní knihovny, a univerzity. Od té doby byl Leo von Klenze odsunut na druhou kolej. Zatímco Gärtnerova architektonická tvorba byla vnímána jako „romantická“, tak Klenzeho jako „klasická“, ačkoli od sebe nemají až tolik daleko, na rozdíl od teoretických stanovisek obou architektů.⁴⁴ Gärtner však jako první začal hledat inspiraci u středověkých staveb.

Novým, „romantickým“ pojetím obloukového stylu tak byla také v architektuře vyjádřena idea prolnutí veliké klasické kultury s národní německou. V malířství je jejím jakýmsi manifestem

⁴² „zwischen diesen strengen griechischen oder überhaupt den schulgerechten strengen architektonischen Regeln und dem rein Gemütlichen und Phantastischen des Mittelalters etwas liegen müsste, wenn es vereint werden könnte, sicher das Beste für christliche namentlich katholische Kirchen sein müsste.“ - Gabriele SCHICKEL: Maria-Hilf-Kirche, München / Au, 1831-1839, in: *Romantik und Restauration*, kat. č. 49, 269.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Srov. NERDINGER (pozn. 12) 24.

známý mnichovský obraz *Italia a Germania*, vytvořený Johannem Friedrichem Overbeckem roku 1811 (dokončen 1828) v myšlenkovém prostředí nazarénů německé kolonie v Římě (s nimiž byl v čilém kontaktu i mladý korunní princ Ludvík). Dvě ženy k sobě skloněné v tichém intimním rozhovoru personifikují harmonické splynutí severu s jihem. Overbeck píše: „Jsou to ty oba elementy, které jsou ovšem na jednu stranu protikladné, už to ale tak je a má zůstat mým úkolem je sloučit, [...] a proto si je zde představuji v krásném vnitřním spřátelení, ... je míněna touha, která stále přitahuje sever k jihu, za jeho uměním, jeho přirozeností, jeho poesíí.“⁴⁵

Srdce mladší generace umělců už patřilo spíše více gotice, ale i pro ni zůstal řecký ideál nezpochybnitelný. Také Grueber byl po celý svůj život přesvědčen o existenci absolutní věčné dokonalosti, jíž dosáhlo řecké umění, a zároveň usiloval o hledání jedinečného, osobitého a blízkého člověku, národu. Dokonce i v úvodu k obsáhlé obrazové publikaci zabývající se středověkou sakrální architekturou *Vergleichung christlicher Baudenkmale* (1837) se nejdříve vyznává, že z umění jej „hluboce uchvátila především vznešená krása křesťanských [tj. románských a gotických] památek,⁴⁶ ale zároveň pak vyjadřuje pevné přesvědčení, že „křesťanská či německá architektura nikdy nedosáhla na rozdíl od šťastnější řecké architektury svého nejvyššího bodu vyspělosti.“⁴⁷ Spolu s tím jsou pak i jeho vlastní architektonické návrhy na jedné straně vždy podřízeny určitému myšlenkovému konceptu směřujícímu k vyváženosti celku a řídí se principy klasické tektoniky. Ale zároveň jsou proniknuty napětím a silnějším vnitřním rytmem, vyznačují se tvarovou rozmanitostí článků a je kladen důraz na ornamentiku a barevnost. I Grueber tak našel cestu, jak spojit oba ideály, klasický i romantický. Na rozdíl od svého učitele Friedricha von Gärtnera ale nespátřuje řešení v románském, obloukovém stylu.

⁴⁵ „Es sind die beiden Elemente, die sich allerdings einerseits fremd gegenüberstehen, die aber zu verschmelzen nun einmal meine Aufgabe [...] ist und bleiben soll, und die ich deshalb hier in schöner inniger Befreundung mir denke ... Es ist ... die Sehnsucht gemeint, die den Norden beständig zum Süden hinzieht, nach seiner Kunst, seiner Natur, seiner Poesie.“ - Cit. podle: Werner HOFMANN: *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? : eine Streitschrift*, Leipzig 1999, 71.

⁴⁶ „Tief aber vor allem ergriffen von der hohen Schönheit christlicher Bau-Denkmale, [...]“ - GRUEBER *Vergl. Smlg. I, Einleitung*, nepag. (3).

⁴⁷ „[...] die christliche oder teutsche Baukunst habe nicht wie die glücklichere griechische ihren höchsten Ausbildungspunkt erreicht [...].“ - *Ibidem*, nepag. (5).

II. ZA STŘEDOVĚKOU ARCHITEKTUROU

Gotika jako „německé umění“ a počátky dějin architektury

Jak již bylo zmíněno, získávala postupně od konce 18. století, doby počátků formování se moderních národů, přes neotřesitelnou úctu, s jakou bylo stále vzhlíženo k antice, daleko větší význam gotika, neboť byla uměním autochtonním. V Německu, kde byla pěstována filosofie idealismu, se stala gotická katedrála výrazem velikosti národního ducha. Johann Wolfgang Goethe ve své známé chvále strasburského dómu (1772) prohlásí: „To je německé umění, naše umění, neboť takovým se nemůže chlubit žádný Ital, natožpak Francouz.“¹ V témže duchu začala být pak gotika se začátkem nového století, po prožití „osvobozeneckých“, protinapoleonských válek, nazývána prostě „teutsche Baukunst“.² Stala se tak prostředkem sebeidentifikace sjednocujícího se Německa.³ I poté, kdy bylo v pátém desetiletí 19. století i na německé straně uznáno, že se gotika vyvinula nejdříve ve Francii, byla stále chápána a jako německý styl par excellence, neboť (podle Franze Kuglera) v Německu teprve dosáhla své dokonalosti.⁴ Podle Carla Alexandra Heideloffa není v žádném jiném umění „německý duch, mysl a religiousní poesie“ tak výstižně vysloven, jako ve středověkých stavbách.⁵

Významnou roli sehrála též skutečnost, že středověk byl chápán jako slavná doba římsko-německé říše. Historik umění Johann Dominicus Fiorillo, jehož knihy měly v Německu ohromný ohlas a vliv, považuje právě počátek nezávislého německého císařství (tj. v otonské době) za okamžik, kdy architektura získala „docela specifický charakter, který je možný nazývat jedinečně *německým*.“⁶ A 13. století pak bylo obecně nahlíženo na jedné straně jako „nejvznešenější doba německé říše“ (slovy Bernharda Gruebera) a zároveň jako „zářná umělecká perioda“ největšího rozkvětu „německé architektury“, kdy se začaly stavět oslavované dómy ve Strasburku a Kolíně n. Rýnem.⁷ Ten druhý měl být nyní dokončen jako symbol německé jednoty, „symbol nové říše“.⁸ Tato idea se také zrodila záhy po osvobozeneckých válkách.

¹ „Das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiener sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos.“ - Cit. podle: Nicola BORGER-KEWELOH: Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert, München 1986, 9.

² Srov. Georg GERMANN: Neogotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie, Stuttgart 1974, 44-49; též William Douglas ROBSON-SCOTT: The Literary Background of the Gothic Revival in Germany. A Chapter in the History of Taste, Oxford 1965, 238sq.

³ BORGER-KEWELOH (pozn. 1) 9.

⁴ Franz KUGLER: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, 547.

⁵ „der Deutsche Geist, Gemüth und religiöse Poesie“ - Carl Alexander von HEIDELOFF: Architectonische Entwürfe und ausgeführte Bauten im byzantinischen und altdeutschen Styl, Heft 1, Nürnberg 1850, VI.

⁶ Cit. podle: ROBSON-SCOTT (pozn. 2) 239.

⁷ „glänzende Kunstperiode“, „die würdevollste Zeit des teutschen Reiches“ - GRUEBER Vergl. Smlg. I, Einleitung, nepag. (3, 5).

⁸ „Symbol des neuen Reiches“ - Joseph Görres (1814), cit. podle : BORGER-KEWELOH (pozn. 1) 37.

Kolínský dóm se tedy stal ikonou „německé architektury“. Právě tento chrám svým klasickým gotickým stylem také nejlépe odpovídal dobovým estetickým měřítkům. Podle Karla Friedricha von Wiebekinga ve třináctém a první polovině čtrnáctého století „dosáhl vkus ve stavbách kostelů německého stylu vrcholu dokonalosti,“ a vyzdvihuje jejich „vážnost“, „přísnost“ a „jednoduchost“.⁹

Rovněž Grueber je přesvědčen, že vývoj gotického stylu dosáhl na Rýnu, v kolínské a strasburské škole, své nejvyšší vyspělosti.¹⁰ Zdůrazňuje, že architekti z těchto škol pak postavili řadu kostelů v Itálii, Francii, Anglii a dokonce ve Španělsku.¹¹ Podle Gruebera je tak možné sakrální architekturu od poloviny 13. století právem nazývat „die Teutsche“, a zrovna tak považovat kolínský dóm za „vzor a předlohu“ pro další umění této doby.¹² A ještě po letech v jedné ze svých posledních publikací říká, že je „docela jedno, zda byl gotický systém poprvé uplatněn v Anglii, Francii, Německu nebo Itálii [...]“, a podobně jako Kugler se domnívá, že „úplné zdokonalení systému přináležejí německým zemím.“¹³

Porýní tedy romantiky začalo neobyčejně přitahovat. Kromě Goetheho se o to zasloužil zejména Georg Forster svou knihou *Ansichten von Niederrhein ...* (1791), ve které rovněž představil jako mimořádné umělecké dílo kolínský dóm.¹⁴ Kolín a Heidelberg pak také byly působištěm bratrů Sulpize a Melchiora Boisserée, kteří se významně zasloužili o probuzení opravdu živého zájmu o středověké umění. Byl to zejména Sulpiz Boisserée, kdo nejvehementněji usiloval a zasazoval se o to, aby byl dostavěn kolínský dóm, který také zároveň podrobil důkladnému uměleckohistorickému studiu, jehož výsledky postupně během dvacátých let publikoval.¹⁵

Právě cesta do Porýní, uskutečněná údajně roku 1824, byla tím rozhodujícím okamžikem, kdy Gruebera „mocně uchvátily krásy středověké architektury“.¹⁶ Snad právě tehdy se též seznámil se Sulpizem Boisserée a Georgem Mollerem,¹⁷ autorem jednoho z prvních systematických přehledů německých středověkých památek.¹⁸ Grueber patrně v Porýní strávil delší dobu i v následujících letech, zejména ve Wormsu a v Mohuči.¹⁹ Když později rekapituluje své životní cesty, říká přímo, že

⁹ „[...] erreichte Geschmack in der Errichtung der Kirchen in deutschen Style den Höhepunkt der Vollkommenheit.“ „Ernst“, „Strenge“, „Einfachheit“ - Carl Friedrich WIEBeking: Theoretisch-praktische bürgerliche Baukunde, 1821-1825 - cit. podle: Susette RAASCH: Restauration und Ausbau des Regensburger Doms im 19. Jahrhundert, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, Bd. 14, 1980, 265.

¹⁰ „[...] ‚der gothische‘ [Styl] am Rheine seine höchste Ausbildung erreichte.“ - Bernhard GRUEBER: Das Stift des heiligen Johannes des Täufers in Monza, Regensburg 1840, 21sq.; podobně GRUEBER Vergl. Smlg. I, 8, 15.

¹¹ GRUEBER Vergl. Smlg. I, 8.

¹² „als Muster und Vorbild“ - ibidem II, 8.

¹³ „Es ist ganz gleichgültig, ob das gothische System zuerst in England, Frankreich, Deutschland oder Italien zur Anwendung gelangte. [...] Die gänzliche Ausbildung des Systems gehört den deutschen Landen an.“ - GRUEBER Elemente 279.

¹⁴ Viz GERMANN (pozn. 2) 80sq.

¹⁵ *Ansichten, Risse und einzelne Theile des Domes von Köln... (1821-1831), Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, ... (1823-1832).*

¹⁶ „[...] die mittelalterliche Architektur, [...] deren Schönheiten ihn [...] mächtig ergriffen hatten.“ - MÜLLER 303.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ *Denkmäler der deutschen Baukunst I-III, Darmstadt 1815-1849.*

¹⁹ RIEGER III, 1863, 507 - uvádí roky 1825 a 1826, což není jinak doloženo, ale vzhledem k přibližným údajům

svá „léta rozvoje prožil na Rýnu ve zlaté Mohuči.“²⁰ V Porýní se pak zdržel ještě začátkem třicátých let, a tehdy poznal romantické básníky Ernsta Moritze Arndta, Clementa Brentano a Hendricka Conscience.²¹

V ovzduší proněmeckého zapálení a oživeného zájmu o domácí umění se tedy mladý Grueber nadchl pro středověké památky a začal se jimi zabývat odborně. Studium „vlasteneckých dějin“ zaujalo důležité místo také v bavorské kulturní politice, bylo chápáno jako nejlepší prostředek k podpoře národního uvědomění.²² Gotické stavby byly přijímány jako názorný doklad velikosti národního ducha, svědectví o zářné německé minulosti.

Od počátku 19. století se stalo předním úkolem pojmenovat vlastnosti typické pro národní styl a vytvořit koncepci geneze „německého“ stylu z antiky. Začala se konstituovat moderní uměleckohistorická disciplína. Johann Dominicus Fiorillo, který z dějin umění učinil obor universitní, spatřuje první známky charakteristické pro „německý“ styl v architektuře karolínské a otonské doby, jejíž byzantský a římský původ zdůrazňuje.²³ Podle jeho teorie bylo veliké umění germánských Langobardů přeneseno na sever, poté kdy bylo jejich lombardské království připojeno k říši Karla Velikého, a stalo se základem nového stylu, který pak přivedli k dokonalosti němečtí umělci.²⁴

Fiorillova koncepce vývoje gotického stylu z byzantského byla docela vlivná. Architekt Theodor Bülau pak v předmluvě k prvnímu sešitu obrazové publikace *Die Architectur des Mittelalters in Regensburg* (1834-39) dospívá k triumfálnímu závěru: „[...] tak se Němci, stejně čistého původu [jako Řekové], [...] silnou rukou chopili upadajícího řeckého umění a nesli jej, směle podle svého způsobu přetvářejíc, se svými vítězstvími Evropou.“²⁵ Na přípravě této publikace se asi významně podílel i Grueber,²⁶ přinejmenším na zhotovení kreseb jednotlivých památek, ačkoli nakonec mezi autory jmenován není. Je možné, že právě Grueber ovlivnil podobu Bülauova textu.²⁷ Řada zde uvedených názorů se také později objevuje v jeho knihách.

Grueberovým (GRUEBER Elemente 226-230) to není vyloučené.

²⁰ „[...] verlebte ich meine Entwicklungsjahre am Rhein im goldenen Mainz [...]“ - GRUEBER Elemente 226.

²¹ Ibidem 230.

²² RAASCH (pozn. 9) 218.

²³ ROBSON-SCOTT (pozn. 2) 239.

²⁴ J. D. FIORILLO: Geschichte der zeichnenden Künste ... III, 1805, Viz: GERMANN (pozn. 2) 45.

²⁵ „so faßten die Deutschen, gleich reinen Stammes, [...] mit starker Hand die fallende Griechenkunst und trugen sie, kühn nach ihren Weise umbildend, mit ihren Siegen durch Europa.“ - Justus POPP / Theodor BÜLAU: Die Architectur des Mittelalters in Regensburg, Heft I, Regensburg 1834, Vorrede.

²⁶ Začátkem třicátých let Grueber a Justus Popp podali žádost o příspěvek na vydání své publikace Sammlung der vorzüglichsten Denkmale der Baukunst und Bildhauerey in Bayern ... Ta byla sice zamítnuta a záměr se tak neuskutečnil, ale v později vydaná Poppova publikace s ní měla asi hodně společného. - SA Amberg, Regierung des Regenkreis, Kammer des Innern, 2635 (Zeichnungen 1828-32), sdělení ministerstva vnitra z 2. 7. 1832, reagující na žádosti J. Poppa z 2. 9. 1830 a B. Gruebera z 15. 5. 1832. Srov. Wilhelm LÜBKE (rec.): Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, in: Allgemeine Zeitung 1871, Beil. Nr. 284; RAASCH (pozn. 9) 201; Veit LOERS: Die Barockausstattung des Regensburger Doms und seine Restauration unter König Ludwig I. von Bayern (1827-1839), in: Der Regensburger Dom (= Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10), Regensburg 1976, 244sq.

²⁷ Srov. Michael J. LEWIS: The Politics of the German gothic Revival. August Reichensperger, New York 1993, 81,

Na Gruebera zapůsobily myšlenky J. D. Fiorilla dost podstatně, a tak také pojal už během zpracovávání dějin sakrální architektury touhu na vlastní oči poznat právě lombardské chrámy.²⁸ Na románskou architekturu Lombardie rovněž soustředil svou pozornost Friedrich von Gärtner, a s ním řada dalších architektů. Ta se tedy stala hlavním cílem Grueberovy italské cesty, zamýšlené již roku 1830 a uskutečněné kolem poloviny třicátých let.²⁹ Na základě tehdy provedeného studia pak publikoval knihu o památkách v Monze (*Das Stift des heiligen Johannes des Täufers in Monza*, 1840), ve které předkládá názor, že bavorské a lombardské románské památky „nesou tak rozhodně tentýž charakter a spočívají na těchže základních pravidlech, že i nejnevícenější oko postřehne stejné umělecké vzdělání (*Kunstabildung*) a rozpozná vzájemný přátelský vztah obou těchto národů.“³⁰ V intimním objetí s Itálií se tak neseťkává celá Germania, ale přímo Bavaria. Grueber kromě toho upozorňuje na odlišnost lombardského umění od jihoitalského, kterou vysvětluje tím, že se v něm mísí prvky vlastní langobardskému naturelu s byzantskými (řeckými). Tímto spojením byl také vytvořen nový styl, který byl poté v Německu doveden k dokonalosti pod jménem „gotický“.³¹ Pozoruhodným způsobem tak předkládá nástin přímého vývoje architektury od řecké ke gotické. „[...] i křesťanská architektura se zdvíhá na zbytcích řecko-římských, [...]“ uvědomuje si Grueber o něco později zřetelně při analýze gotických architektonických článků.³² Svě závěry pak předkládá jako „příspěvek k dějinám vlasti“.³³ Úsilí vytvořit takovouto vývojovou koncepci má stejnou příčinu jako snaha Friedricha von Gärtnera sloučit řecký a gotický sloh v jeden: touhu postavit „domácí“ architekturu, tak odlišnou od klasického, řeckého ideálu, na pevný základ. Z vášnivého nadšení pro „německé“ umění ovšem vyrostl Grueberův celoživotní intenzivní zájem o umění středověku, i toho v Čechách.

Neogotika: Pravidla i kreativita

Jakmile byla gotika vnímána jako německý národní styl, bylo jen pochopitelné, že se brzy stala také pramenem pro novou monumentální architektonickou tvorbu. Již roku 1824 navrhuje v Berlíně K. F. Schinkel werderský kostel na přání Fridricha Viléma III. v gotickém stylu. Stavba dokončená o šest let později však svou objemovou strukturou středověkým chrámům mnoho neodpovídá.

který také připouští Grueberův podíl na této publikaci.

²⁸ Bernhard GRUEBER: *Das Stift des heiligen Johannes des Täufers in Monza. Ein Beitrag zur Geschichte Theudelindas von Bayern und der Kunstbildung ihrer Zeit*, Regensburg 1840, 7.

²⁹ GRUEBER *Elemente* 228sq., 232. MÜLLER 303 uvádí, že Grueber navštívil Itálii roku 1834 a 1837, Grueber však mluví o jedné cestě.

³⁰ „[...]tragen so entschieden denselben Charakter, beruhen auf denselben Grundregeln, daß auch das ungeübteste Auge die gleiche Kunstbildung mit den Longobarden erblickt, und das freundliche Wechselverhältniss dieser Völker erkennen lernt.“ - GRUEBER (pozn. 28) 22.

³¹ *Ibidem* 21.

³² „[...] die christliche Baukunst auf den Resten der griechisch-römischen sich erheben [...]“ - GRUEBER *Vergl. Smlg.* I, 7.

³³ „Beitrag zur Geschichte des Vaterlandes“ - GRUEBER (pozn. 28) 23.

V Mnichově byl oproti tomu, jak jsme již viděli, kladen na věrnost konkrétním historickým předlohám mimořádný důraz.

Král Ludvík I. inicioval v Mnichově stavbu čtyř kostelů, z nichž každý byl v jiném stylu, určeném podle ideového významu se stavbou spojeným. Jedině nový farní kostel P. Marie Pomocné na mnichovském předměstí Au měl být podle královského rozhodnutí „na každý pád gotický“.³⁴ [69] Tento styl, národní a sakrální *par excellence*, byl nejvhodnější pro „lidovou předměstskou katedrálu“ („volksnah-fromme Vorstadtkathedrale“: lidu/národu blízká a prospívající/nábožná), jejíž architektura měla vychovávat národ ke zbožnosti. Vypracováním projektu Ludvík I. pověřil roku 1830 zcela záměrně Josepha Daniela Ohlmüllera, předního mnichovského architekta, který již roku 1814 vytvořil asi vůbec první návrh monumentální stavby v gotickém stylu v jižním Německu, určený pro slavnou Walhallu.³⁵ To mu také nyní vyneslo úspěch a vítězství nad Gärtnerem, kterému byl původně tento úkol zadán.³⁶ Jako vzor novému kostelu byla tedy potom vybrána ne jen tak ledajaká gotická památka, ale katedrála ve Freiburgu, jmenovitě její věž, kterou C. L. Stieglitz ve svých dějinách středověké architektury (*Von altdeutscher Baukunst*, 1820) označil za dílo vyznačující se neobyčejnou „lehkostí a jemnocitným opracováním“, které je „zcela jistě nejdokonalejší svého druhu“.³⁷

V předmluvě ke zvláštní monografii věnované kostelu v Au z roku 1886, ve které byly publikovány i stavební plány, je podtržen jeho mimořádný význam a obzvláštní místo v dějinách architektury, daný i tím, že byl jedním z prvních kostelů, který „jsouc zřízen v gotickém stylu 14. století v německém stavebním způsobu, skvělým způsobem znova přivedl ke cti zpola zapomenuté, zpola znevážené umění našich otců.“³⁸

Zároveň se stavbou tohoto kostela se v Mnichově rozvinul zvláštní zájem o německé středověké umění, který již stanul na bázi odborného studia.³⁹ Roku 1831 zde byl založen umělecký spolek *Gesellschaft für deutsche Alterthumskunde von den drei Schildern*, který se později profiloval jako vysloveně historický, jehož cílem byla v první řadě „záchrana a zachování čistoty německého umění“. Umělci a vzdělanci se měli snažit „prohlubovat znalost německého a zejména staroněmeckého umění a literatury“ a shromáždit sbírku jeho památek, a rovněž mj. i kopie

³⁴ „auf alle Fälle eine gothische Kirche“ - cit. podle: Gabriele SCHICKEL: *Neugotische Kirchenbau in München. Vergleichende Studien zu Architektur und Ausstellung der Kirchen Maria-Hilf der Au und Heilig-Kreuz in Giesing*, München 1987, 68.

³⁵ Winfried NERDINGER: *Walhalla-Entwürfe*, in: Idem (ed.): *Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775-1825*, München 1980, 328.

³⁶ Srov. Heinz GOLLWITZER: *Zum Fragenkreis Architekturhistorismus und politische Ideologie*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42/1979, Hf. 1, 2.

³⁷ „Leichtigkeit und zarte Bearbeitung“, „gewiß das vollendetste seiner Art“ - cit. podle: SCHICKEL (pozn. 34) 85.

³⁸ „[...] im Spitzbogenstyl des 14. Jahrhunderts in deutscher Bauweise errichtet, die halb vergessene, halb mißachtete Kunst unserer Väter wieder in glänzender Weise zu Ehren brachte.“ - Cit. podle: SCHICKEL (pozn. 34) 80.

³⁹ Tuto souvislost zmiňuje i Gabriele SCHICKEL: *Maria-Hilf-Kirche, München/Au*, in: *Romantik und Restauration*, kat. Nr. 49, 272.

originálních rysů německých dómů.⁴⁰ K tomuto spolku patřili i architekti jako J. D. Ohlmüller, F. Gärtner, či C. A. Heideloff z Norimberka, významný restaurátor památek a propagátor gotiky v nové tvorbě, a též Friedrich Hoffstadt, autor slavné knihy *Gothisches A-B-C-Buch; das ist: Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute* (1840). S ním se údajně Ohlmüller často radíval ohledně obtížných problémů spojených se stavbou chrámu.⁴¹

Právě při této jedinečné stavbě byl Bernhard Grueber uveden Ohlmüllerem do architektonické praxe. Od roku 1830 se nějaký čas podílel na její realizaci.⁴² Zřejmě sice nebyl mnoho ovlivněn tímto přeci jen klasicistou⁴³ po stránce svého budoucího osobního architektonického stylu, ale přesto pro něj měla asistence při stavbě kostela v Au jistě ohromný význam. Dostal se nepochybně do kontaktu s řadou umělců a badatelů z okruhu historického spolku, s nadšením se zajímajících o gotiku. Grueber sám později jmenuje z nějakého důvodu jako svého učitele právě „neogotika“ Ohlmüllera a opomíjí zmínit svého profesora na Akademii.⁴⁴

Přesné poznání gotiky se tedy stalo nezbytným předpokladem pro novou architektonickou tvorbu. Základy položil už Sulpiz Boisserée, který jako první popisoval středověké stavby analyticky a jejich architekturou se zabýval detailně.⁴⁵ Cílem architektů totiž bylo, podle slov C. A. Heideloffa, „to skutečně národní a pravdivě krásné, čím jsme se už v dřívějších dobách vyznačovali před jinými národy [...] znovu uvést v řádnou platnost [...]“ a dospět tak k „znovunastolení národního umění“.⁴⁶ Výsledkem rozhodně neměla být stavba s libovolně aplikovanou výzdobou v tomto stylu, nějaké „p s e u d o g o t h i c u m“, ale měl být kladen důraz na to, co je podstatné.⁴⁷ Snaha co nejvíce se přiblížit dokonalosti staré německé - středověké architektury tak s sebou přinesla potřebu znalosti nejen jejího tvarosloví, ale také konstrukčních principů. Bylo tehdy docela obvyklé, že se architekt věnoval vedle vlastní tvorby i studiu architektury historické. Od třetiny 19. století tak začala vycházet tiskem celá řada předlohových prací.

Mezi prvními z nich stojí knihy od Bernharda Gruebera. Ten se také odborné publikační

⁴⁰ „Rettung und Erhaltung der Reinheit der deutschen Kunst“, „[...] die Kenntnis der deutschen und namentlich alteutschen Kunst und Literatur zu erweitern [...]“ - cit. podle: Julius FEKETE: *Denkmalpflege und Neugotik im 19. Jahrhundert*, München 1981, 20sq.

⁴¹ *Ibidem* 20-25. Zde též k významu spolku pro poznání středověkého umění.

⁴² MÜLLER 303. Z dochovaných pramenů ale nějaký přesnější údaj ohledně jeho účasti nelze zjistit. - Konvolut plánů stavby kostela v Au - Münchner Stadtmuseum, M II 92/1-140.

⁴³ V podstatě klasicistní charakter stavby konstatují Gabriele SCHICKEL (pozn. 34) 85sq. i Uwe Gerd SCHATZ: *Johann Joseph Daniel Ohlmüller 1791-1839. Leben und Werk*, diss. München 1991, 120-130.

⁴⁴ ANG, SVPU, AA 1551, Grueberův dopis SVPU z 9. ledna 1844, kde uvádí svůj životopis.

⁴⁵ Heinrich KLOTZ: *Sulpiz Boisserée - Die Wiederentdeckung des Mittelalters*, in: *Idem: Architektur. Texte zur Geschichte, Theorie und Kritik des Bauens, Ostfildern* - Ruit 1996, 155.

⁴⁶ „[...] das ächt Nationale und wahrhaft Schöne, was uns schon in der Vorzeit vor andern Nationen auszeichnete [...] wieder zur rechtmäßigen Geltung bringen [...]“, „Wiederherstellung nationaler Kunst“ - Car Alexander HEIDELOFF: *Einladung zur Errichtung eines praktischen allgemeinen deutschen Bau- und Kunstgewerk-Vereins*, Nürnberg 1850, 7.

⁴⁷ *Ibidem* 8.

činnosti začal věnovat velmi záhy. Roku 1830, tedy v době, kdy pomáhal s plánováním kostela v Au, vydal v Mnichově knížku *Charakteristik der mittelalterlichen Bauformen* (Charakteristika středověkých stavebních forem).⁴⁸ Následovala obrazová sbírka *Deutsche Bauverzierungen von Gebäuden aus dem 13. und 14. Jahrhundert in Bayern* (Německé architektonická výzdoba budov ze 13. a 14. století v Bavorsku, 1836). Největšího významu ovšem dosáhlo dvousvazkové dílo *Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst* (Srovnávací sbírky křesťanského stavebního umění, 1839 a 1841). Grueberovým záměrem bylo přispět touto svou prací k „vedení domácího umění do vlasti“.⁴⁹ Je názoru, že zatímco umění Řeků je již uzavřenou kapitolou a nenabízí tedy výhled na nějaký další pokrok, tak „umění našich otců se nám neodcizilo, ačkoli bylo opomíjeno a vytlačeno.“⁵⁰ Není podle něj pochyb, že „v italském vkusu bylo vytvořeno vynikajícími umělci skutečně velké a velkolepé, ale tyto výkony patří jižnímu nebi; a jeho napodobeniny, jak byly také tolikrát do Německa přesazené, zůstaly stále zjevy cizími, studenými.“⁵¹ Grueber se tedy domnívá, že německá architektura sice nedosáhla takové dokonalosti jako řecká, ale zato je bližší domácím zvykům a podnebí. S národním charakterem by měl souznít také moderní stavební styl, na který je kladen větší nárok, než jen vyhovět současným potřebám a požadavkům. Grueber pocituje reálnou možnost znovu „nastoupit dráhu dalšího zdokonalování“, která byla koncem středověku ukončena.⁵² Je pevně přesvědčen, že „skrze přesné studium a pokud možno mnohonásobné srovnání památek by brzy mohla být stará pravidla natolik objasněna, aby po dlouhém přerušení byla znovu dále ve starém duchu rozvíjena a umění bylo vedeno směrem k vývoji, kdysi potlačenému.“⁵³

Grueber tedy nesledoval svými *Sbírkami* primárně zájem historický, ačkoli vychází z rozřazení materiálu podle chronologie a stylu (románského, gotického), na rozdíl od pozdějších vzorníků. Jeho hlavním cílem bylo poskytnout studijní pomůcku, která by nenabízela jen předlohy ke kopírování, ale učila pochopit architekturu cestou od nejjednodušších elementů před skladebné principy až ke koncepci celkového tvaru.⁵⁴ Věnuje velkou pozornost i způsobům geometrické konstrukce jednotlivých článků, profilů, či půdorysů. V tom se naprosto odlišuje od publikací podobného zaměření. Tak jako dospěl Grueber v práci historické k abstrahování vývojové linie německé gotiky a překročil tak hranici pouhé faktografie, tak také v architektonické teorii nabídl víc než sbírku předloh. Stala se patrně i vzorem slavného *Gotického ABC* Friedricha Hoffstadta.

⁴⁸ Viz pozn. 45.

⁴⁹ „Einführung der heimatlichen Kunst im Vaterlande“ - GRUEBER Vergl. Smlg. II, 50.

⁵⁰ „Kunst unserer Vater ist uns nicht fremd geworden, wenn sie auch vernachlässigt und verdrängt wurde.“ - Ibidem 49.

⁵¹ „[...] im italienischen Geschmacke durch ausgezeichneten Künstler wirklich Grosses und Grossartiges geschaffen wurde, aber diese Schöpfungen gehören dem südlichem Himmel an; und die Nachbildungen derselben, so häufig sie auch nach Teutschland verpflanzt wurden, blieben immer fremde kalte Erscheinungen.“ - Ibidem 50.

⁵² „[...] die Bahn einer ferneren Vervollkommnung zu betreten.“ - Ibidem 49sq.

⁵³ „[...] uns durch genaues Studium und möglichst vielfache Vergleichung der Monumente bald die alten Regeln so einleuchtend werden könnten, um nach langer Unterbrechung wieder im frühern Geiste fortzufahren, und die Kunst der einst unterdrückten Entwicklung entgegen zu führen.“ - GRUEBER Vergl. Smlg. I, nepag. (5).

⁵⁴ Srov. Ibidem 21.

Zatímco tedy v Goetheho době byla gotická katedrála chápána spíše jako výtvar jediného uměleckého génia, jediné myšlenky vyjadřující německého ducha, nyní byla její architektura podrobena pečlivé analýze. Řád a pravidla spojované nejdříve jen s klasikou byly teď hledány a nalézány také u gotiky, dříve oceňované víc pro svou fantazijnost a kreativitu. Publikace T. Bülaa a J. Poppa (1834-39), B. Gruebera (1839-41) a F. Hoffstadta (1840) byly v německém prostředí prvními, které chápou gotickou architekturu racionálně a odvozují ji z geometrických principů.⁵⁵ To byl rovněž jeden z podstatných kroků ve vývoji moderní architektury.

Grueber je na jedné straně přesvědčen, že díky racionální kostře stavby může architekt dosáhnout ve své tvorbě originality, a zároveň dospívá k závěru, že díky rozmanitosti konstrukčních principů je možné ze stavby rozpoznat nejen „charakter národa, ale také dobu vzniku uměleckého díla a individualitu jeho mistra.“⁵⁶ Jeho metoda je podobná, ať pracuje jako architekt, nebo jako historik. A v jeho případě bylo obojí obzvlášť nerozlučně spojené. Dějiny umění se konečně zrodily během druhé poloviny 18. století zároveň s moderním uměním. Tehdy začínají v architektonickém diskursu převažovat dvě témata: individualita a principy utváření stavby. Architektura přestala být chápána jako mimeze věčného řádu, ale měla být od nynějška určovaná vnitřními principy, které poskytují prostor pro individualitu. To určilo i uvažování Bernharda Gruebera, jako historika umění i jako architekta.

Restaurování středověkých chrámů

Národní význam přičítaný středověkým památkám byl motivací nejen k jejich studiu, ale zároveň i k iniciativám usilujícím o jejich zachování. Téměř vzápětí po Kolíně nad Rýnem, dříve než na jiných místech v Německu, bylo přikročeno k restaurování vybraných dómů v Bavorsku. Zde také byla v době restaurace přisouzena historii významná role. Měla sloužit jako protiváha proti revolučním novotám a jako prostředek k upevnění státu. „[...] není žádného silnějšího pojítka mezi lidem a dynastií než jeho skutečně národní dějiny,“⁵⁷ prohlašuje se v proslulém nařízení o zachování historických a uměleckých památek země (1827). Jak bylo pro 19. století (a ovšem i mladší dobu) charakteristické, „pozůstatky dřívějších staletí“ mají být chráněny nejen pro svou hodnotu historickou, či uměleckou, ale zejména národní. Obzvláště to bylo v zájmu Bavorska za Ludvíka I., který prohlašuje, že „se považuje za předně důležité zachování takových památek ke vzdělání národního ducha, ke studiu vlastenecké historie a jejího šíření mezi lidem, tak také pro jeho věky

⁵⁵ Srov. Mitchell SCHWARZER: *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*, Cambridge 1995, 58.

⁵⁶ „nicht allein den Charakter des Volkes, sondern auch die Entstehungszeit des Kunswerkes und die Individualität seines Meisters“ - GRUEBER *Vergl. Smlg.* II, 8.

⁵⁷ „[...] es gebe kein kräftigeres Bindemittel zwischen Volk und Dynastie als seine recht nationale Geschichte.“ - Cit. podle: Winfried NERDINGER: *Geschichtsmonumente und Denkmalpflege*, in: *Romantik und Restauration* 167.

prověřenou lásku ke své dynastii a jeho domovskou půdu.⁵⁸ Nešlo tedy zdaleka jen o zachování památek minulosti ohrožených sekularizací. Středověké dómy byly vnímány jako „zkamenělí svědkové historie.“⁵⁹

Pro samotného Ludvíka I. však měly některé středověké památky význam ještě hlubší. Souvisí to opět s jeho megalomanským budováním „národních pomníků“.⁶⁰ Po roce 1826 tak podnítl obnovu středověkých domů v Bamberku, Řezně a později ve Špýru. V Bamberku byl pohřben bavorský vévoda a římský císař Jindřich II. Svatý, dóm ve Špýru byl pohřebišťem řady německých císařů a v Řezně, které bylo místem říšských sněmů a sídlem bavorských vévodů, se nacházel jediný kostel v Bavorsku, který byl z velké části postaven v tolik oslavovaném vrcholně gotickém stylu. Místo pro Walhallu bylo vybráno nedaleko Řezna ve stejném roce, jako se začalo s obnovou dómu.

Restaurování řezenského dómu byl na samém počátku přímo účasten i Bernhard Grueber. Podle stručné biografie, publikované v Mnichově ještě za jeho života, údajně vedl přípravné práce, předtím než se stal roku 1833 učitelem na zdejší hospodářsko-řemeslné škole.⁶¹ První impuls byl dán Ludvíkem I., který se roku 1826 rozhodl vyzdobit tuto významnou památku novými okny se sklomalbami. Následujícího roku se začalo se zaměřováním a zakreslováním dómu.⁶² Tímto úkolem pověřil král Friedricha von Gärtnera, který jej svěřil svým dvěma žákům, zajímajících se zvláště o středověkou architekturu: Justu Poppovi a roku 1829 Grueberovi, který prý už dříve kreslil s Poppem.⁶³ Poté, kdy bylo v dubnu 1830 hotovo zakreslení oněch klíčových čtyř oken západního průčelí, byl Grueber Gärtnerem pověřen pokračovat v zaměřování.⁶⁴ Důkladné purifikace dómu, kterou nařídil Ludvík I. roku 1835, už se ovšem Grueber neúčastnil. Je ale možné, že byl přítomen u provádění základních oprav (klenby, střechy a vnějších galerií).⁶⁵ Rozhodně měl ovšem alespoň příležitost se s touto stavbou důkladně zblízka seznámit. Zde získané zkušenosti mohl později využít při restaurování řady středověkých památek v Čechách.

⁵⁸ „Überreste früherer Jahrhunderte“ „die Erhaltung solcher Denkmale zur Bildung des Nationalgeistes, zum Studium der vaterländischen Geschichte und zur Verbreitung der Kunde denselben unter dem Volke, so wie für dessen alterprobté Liebe für seine Dynastie und seinen heimatlichen Boden für vorzüglich wichtig.“ - Cit. podle: RAASCH (pozn. 9) 219.

⁵⁹ „steingewordene Zeugen der Geschichte“ - Ibidem 219.

⁶⁰ Ibidem 217-225, LOERS (pozn. 26) 264sq.

⁶¹ MÜLLER 303.

⁶² RAASCH (pozn. 9) 202sq, 208.

⁶³ SA Amberg, Regierung des Regenkreis, Kammer des Innern, Die Domkirche zu Regensburg 1826-30, 2636, vládní přepis stavební inspekci v Řezně z 14. 12. 1829. V ostatních, zlomkovitě dochovaných aktech už Grueber zmiňován není. I Susette Raasch, která se tématem restaurování řezenského dómu důkladně dlouhá léta zabývala, konstatuje pouze, že Grueberův podíl na rekonstrukci nelze blíže charakterizovat. - Ibidem 229.

⁶⁴ Staatliches Bauamt Regensburg, Archiv der Dombauhütte, Domkirche 1812-1835, dopis stavební inspekce z 7. 4. 1830.

⁶⁵ RAASCH (pozn. 9) 208.

BAVORSKÝ ARCHITEKT V ČECHÁCH

III. PŮSOBENÍ NA PRAŽSKÉ AKADEMII

„Ein Architektur-Curs, der für unser vaterländisches Bauwesen ein so dringendes Bedürfnis ist, weil bisher in Böhmen nur für Ingenieurs Unterricht gegeben wird, und die Architektur als bildende Kunst auch besondere Pflege an der Akademie erheischt, ist schon vorbereitet, wird unter einem eigenen Professor nächstens beginnen [...]“

Výroční zpráva Společnosti vlasteneckých přátel umění, 1842

„[...] gewährt der Besitz auch des ausgezeichnetsten Absolutoriums der Architekturschule dieser Academie, [...] nicht den geringsten Anspruch auf eine irgend wie berechtigte Stellung im bürgerlichen Leben, sondern nur das sehr zweifelhafte, Jedermann zustehende, nichtssagende recht, sich 'Architect' zu nennen, und sich dieses selbstgewählten Titels neben einer Menge von Schwindlern, Charlatanen und Unberufenen zu bedienen.“

Franz von Thun, 1861

Příchod bavorské romantiky do Prahy

Praha se nacházela v docela jiné kulturně-politické situaci než Mnichov. V důsledku centralizačního úsilí habsburské monarchie v druhé polovině 18. století se přední patroni přesunuli do Vídně a Praha se stala uměleckou periferií. Aristokratická elita se tento stav rozhodla řešit. Pod vlivem osvícenských idejí tedy ustavila roku 1796 soukromou Společnost vlasteneckých přátel umění, jejímž cílem bylo chránit národní kulturní dědictví, podporovat soudobé umění a šířit tak vkus a smysl pro umění u širokých vrstev lidu. Za tím účelem byla roku 1799 založena Akademie výtvarných umění.

Ve stejné době a z obdobné motivace se v Praze začalo usilovat také o založení instituce technického zaměření, která by povznesla „domácí, vlastenecký průmysl“. Díky úsilí universitního profesora matematiky Františka Gerstnera se podařilo, že císař František roku 1803 schválil založení Královského polytechnického ústavu. Profesorem stavitelství byl ustanoven Georg Fischer (1768-1828), původem rakouský architekt, který získal vzdělání na vídeňské Akademii a poté působil při zemských stavebních ředitelstvích ve Vídni, Innsbrucku a nakonec v Praze. Později byl jmenován zemským stavebním ředitelem v Čechách. Jeho projekty kostela sv. Kříže, či přestavby hyberského kláštera na celnici svědčí o jeho tvůrčích schopnostech.

Společnost vlasteneckých přátel umění se tedy v počátcích nemusela zabývat péčí o domácí architekturu a soustředila se na podporu malířství. Po smrti profesora Fischera však v zemi začala scházet kvalifikovaná výuka architektury jako oboru uměleckého. Na polytechnice začal vyučovat

nejdříve jako suplent a od roku 1838 jako profesor Karl Wiesenfeld (1802-70), který se specializoval na inženýrské stavby. Zastával výuku kreslení a pozemního, vodního a silničního stavitelství. Na vlastní architekturu přišla řeč minimálně, studenti měli pouze možnost se v přednáškách něco dovědět o všeobecných pojmech, podmínkách krásy forem, charakteru stavebních forem a o slozích a základních dějinách architektury.¹

Ve čtvrtém desetiletí se kromě toho ukázala nutnost reformy celé Akademie. Cílem bylo přeměnit ji na moderní uměleckou instituci, která by nejen učila zručné řemeslníky, ale především vychovávala opravdové tvůrčí osobnosti. Tak měla vyrůst nová generace umělců, která by pozvedla skomírající domácí umění, a také přinesla alternativní styl k vídeňskému klasicismu.² Proto se po smrti ředitele Františka Tkadlíka roku 1840 Společnost obrátila k tehdejšímu centru moderního, romantického umění ve střední Evropě: Mnichovu.

Novým ředitelem Akademie byl jmenován žák Petra Cornelia, Christian Ruben (1805-1875), který se postu ujal v červnu roku 1841.³ Na výročním zasedání výboru Společnosti hned následujícího roku bylo přijato usnesení o naprosté reorganizaci školy. Kromě dosavadní výuky technické zručnosti mělo být pečováno také o duchovní rozvoj chovanců. Studium tak mělo sestávat ze dvou částí: nejprve elementární škola (kreslení podle předloh a poté podle živého modelu) a teprve posléze vyšší umělecké vzdělání v některém ze samostatných ateliérů vedených mistrem (malířství, architektura a sochařství). Ten měl pečlivě sledovat rozvoj jedinečné umělecké osobnosti. Výuka měla zahrnovat jak složku praktickou, tak teoretickou (perspektiva, anatomie a dějiny umění). Důraz byl položen na sepětí výuky s praxí a na účast studentů na velkých veřejných zakázkách.⁴

Je více než zřejmé, že jak struktura a organizace výuky, tak ideová koncepce školy byla změněna podle vzoru Akademie v Mnichově. Do Prahy tak bylo přivedeno umění romantiky. Především pro zdejší architekturu však došlo k zásadnímu zlomu, neboť od nynějška měla být vyučována na umělecké škole, a mohla tedy být považována za opravdové umění. Jak dosvědčují slova citovaná v úvodu této kapitoly, pociťovala Společnost jako „naléhavou potřebu pro naše vlastenecké stavebnictví“ právě výuku architektury, a ne pouze inženýrství, a uvědomovala si, že „architektura jako výtvarné umění vyžaduje také obzvláštní péči na Akademii.“⁵ Bylo tedy potřeba najít řádného, prakticky i teoreticky zkušeného pedagoga.

A Mnichov bavorského krále Ludvíka I. zaujímal v té době zvláště v oblasti architektury

¹ Albert Vojtěch VELFLÍK: Dějiny technického učení v Praze I, Praha 1906-1909, 267; František JÍLEK / Václav LOMIČ: Dějiny českého vysokého učení technického I/1, Praha 1973, 431-434.

² Srov. Rudolf EITELBERGER: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Wien 1879, 118.

³ Výroční zpráva SVPU za rok 1841/1842, 4.

⁴ Ibidem 5.

⁵ „[...] die Architektur als bildende Kunst auch besondere Pflege an der Akademie erheischt [...]“ - ibidem.

prvořadé postavení. Zdejší stavební dění bylo pečlivě sledováno i Vídní. Již Renate Wagner-Rieger upozornila na mimořádný význam Mnichova pro utváření rakouské architektury kolem poloviny století. Ve třicátých letech se projevil v tzv. „kubickém stylu“ vliv „stylu obloukového“.

Rozhodující ale byla především stylově rozmanitá a novým způsobem utvářená mnichovská tvorba následujícího desetiletí. Ta byla pramenem rakouského romantického historismu. První generace architektů vídeňské okružní třídy (Ludwig Förster, Theophil Hansen či Karl Rösner) vděčí Mnichovu za mnohé.⁶

Prvním pražským profesorem „stavebního umění“ byl tedy v květnu roku 1842 jednohlasně zvolen a jmenován Johann Gottfried Gutensohn (1792-1851), dvorní stavitel bavorského krále Ludvíka I. a, jak se též s velkým uspokojením praví v protokolu zasedání Společnosti, „znamenitý architekt“.⁷ Studoval na mnichovské Akademii u Carla von Fischera. Celá dvacátá léta pak strávil v Římě a vydal rozměrné obrazové publikace o místních stavebních raněkřesťanských a renesančních památkách.⁸ K jeho nejvýznamnějším stavbám patří lázeňské budovy v Bad Brückenau a podíl na výstavbě Athén, Pirea a na ostrově Syru. Vypracoval též nepříjaté projekty mnichovské university a Walhally. Byl také členem Akademického výboru a vedle Klenzeho, Gärtnera, Ohlmüllera a Zieblanda patřil k nejvýznamnějším tehdejšími mnichovským architektům.

V mnichovské konkurenci ale nebylo jednoduché se udržet, obzvláště při náladovosti Ludvíka I. Nejspíš právě kvůli momentální ztrátě královské přízně a napjatým vztahům požádal Gutensohn o zahraniční dovolenou, údajně aby mohl procestovat německé a rakouské státy a studovat stavby horní Itálie. Byla mu povolena v prosinci roku 1841, a to nejvýše do konce září 1844. Nastoupil jí v únoru 1842 a krátce na to se usadil v Praze.⁹ Je tedy zřejmé, že příčina jeho touhy po cestování nevězela ani tak v potřebě vzdělávat se, jako najít lepší uplatnění.

Gutensohn později mluvil o mimořádné důvěře, jíž se mu dostalo právě v Čechách. Na Akademii získal zvláštní ateliér, podobně jako ředitel Ruben.¹⁰ Kromě vedení školy architektury měl také vyučovat perspektivu. Skýtala se mu naděje na významné zakázky, především tzv. Francisceum, velká muzejní a výstavní budova na Františkově nábřeží (dn. Smetanově) a výstavba nového schodiště v královském letohrádku Belveder. Marně několikrát usiloval o prodloužení své dovolené.¹¹ Král Ludvík byl tvrdohlavý a nechtěl o tom slyšet, neboť si vážil

⁶ WAGNER-RIEGER 79sq., 99sq.

⁷ ANG, SVPU, AA 1506/2, protokol ze zasedání SVPU 16. května 1842.

⁸ J. G. Gutensohn / J. M. Knapp: Denkmale der christlichen Religion oder Sammlung der ältesten christlichen Kirchen oder Basiliken Roms vom 4^{ten} bis zum 13^{ten} Jahrhundert I-IV, Tübingen / Stuttgart 1822-27; J. G. Gutensohn / Jos. Thürmer: Sammlung von Denkmälern und Verzierungen der Baukunst in Rom aus dem 15. u. 16. Jahrhundert, Dresden / Darmstadt 1832.

⁹ Ewald WEGNER: Forschung zu Leben und Werk des Architekten Johann Gottfried Gutensohn (1792-1851), Frankfurt am Main 1984, 214.

¹⁰ Výroční zpráva SVPU za rok 1842/1843, 4.

¹¹ WEGNER (pozn. 9) 214, 217.

architektova talentu.¹²

A Gutensohn se své služby královské koruně přece jen nechtěl vzdát. Navíc z projektu Franciscea docela sešlo. „Zkusil jsem v Praze své štěstí, tolik toho bylo slíbeno a nic dodrženo“,¹³ posteskl si svému příteli. Akademii opustil už koncem roku 1843, tedy řadu měsíců před koncem své dovolené. Věnoval se pak přípravě stavby kostela Nanebevzetí P. Marie v Mariánských lázních, až do podzimu, kdy se musel vrátit do Bavorska. Nejspíše se s tím těžko srovnal, krátce nato ho stihla mrtvice a odešel do penze. Upadl naprosto v zapomnění. Slovník umělců *Thieme-Becker* dokonce udává, že Gutensohn zemřel po roce 1844.¹⁴

Společnost velice litovala rezignace svého favorita. Ve výroční zprávě tehdy sděluje svým členům: „Gutensohnově přítomnosti vděčí Čechy za mnohé zdařilé stavební projekty, z kterých mnohé už byly skutečně provedené, a další brzo budou. Kromě toho nám poskytl mnohé užitečné dobrozdání ve svém oboru a řešil architektonické úkoly Společnosti. Už z toho můžete vidět užitečné uplatnění Vaší vlastenecké oběti [mj. v podobě vyšších členských poplatků] pro vytvoření oddělení architektury, a můžete si uvědomit, že během Gutensohnovy přítomnosti se teprve opravdu prokázala potřeba více zdatných architektů pro Prahu, jakkoli jeho učitelské pokusy našly u stavitelů malou odezvu, což se dalo očekávat.“¹⁵

Gutensohnovo působení tedy nebylo bez významu, avšak hlavní cíl Společnosti zůstal nesplněn, Praha svou velkou architekturu nezískala. Zmiňované stavby se všechny nacházely mimo její hradby: kromě kostela v Mariánských lázních především radnice v Děčíně (1842-46) a „dřevěný zámek“ pro hraběte Wurmbrandta (1842) na Šumavě.¹⁶ Z pražských návrhů byly realizovány pouze náhrobky na Olšanech, v Košířích a v kostele sv. Jiljí. Praha ještě nebyla připravena na realizaci velkých veřejných staveb.

Bernhard Grueber, který se stal Gutensohnovým nástupcem, se z počátku potýkal se stejnými potížemi. I jemu byly před jeho příchodem naslibovány významné zakázky (stejně tak i Christianu Rubenovi), které pak ovšem obdrželi jiní. Na rozdíl od Gutensohna však zůstal v Čechách skoro

¹² BHSA, OBB 7485, 4. 8. 1843, cit. podle: WEGNER (pozn. 9) 51.

¹³ „Ich versuchte mein Glück in Prag, so viel versprochen und nichts gehalten wurde.“ - Staats- u Universitäts-Bibliothek Frankfurt/Main, pozůstalost J. D. Passavanta, Gutensohnův dopis z Mariánských lázní z 24. 4. 1844 - cit. podle: Ibidem 51.

¹⁴ Thieme-Becker Künstler Lexikon XV, 1922, 353.

¹⁵ „Gutensohns Anwesenheit verdankt Böhmen manche gediegene Bauprojekte, von denen einige auch wirklich ausgeführt wurden, und andere nächstens in's Leben treten werden. Außerdem hat er uns auch manches nützliche Gutachten in seinem Fache geliefert, und architektonische aufgaben der Gesellschaft gefördert. Sie können schon hierin eine nützliche Anwendung Ihrer patriotischen Opfer für die Creirung einer Architektur-Abtheilung sehen - und wollen zur Kenntniß nehmen, daß sich während Gutensohns Anwesenheit das Bedürfniß mehrer tüchtigen Architekten für Prag erst recht klar herausgestellt hat, obgleich seine Lehr-Versuche weniger Anklang unter den angehenden Baumeistern fanden, als wir zu erwarten berechtigt waren.“ - Výroční zpráva SVPU za rok 1843/1844 z 26. 3. 1844, 4.

¹⁶ Engelbert SEIBERTZ: Erinnerungen aus meinem Leben, Bd. V, 45 - nepublikovaný rukopis Seibertzových vzpomínek ve vlastnictví rodiny (cit. podle částečného přepisu, zaměřeného na léta pražského působení, který provedl prof. Wilhelm Wegener; za zapůjčení kopie srdečně děkuji Dr. Zdeňku Hojdovi).

celá tři desetiletí.

Odpovídající náhradu za Gutensohna začala hledat Společnost v létě roku 1843. Obrátila se na některé významné architekty. Jednání nebrala konce, neboť byly pečlivě zkoušeny vlastnosti jednotlivých kandidátů. Společnost si přála znamenitého architekta, který by byl zároveň teoretik i praktik, pedagog i umělec, a díky němuž by se „i u nás dostalo postupně architektuře náležitého ocenění.“¹⁷

Půldruhého roku tak trvala jednání s jednotlivými kandidáty. První tři patřili mezi žáky Friedricha von Gärtnera: vedle Bernharda Gruebera také Hermann Nicolai (1812-81) a Friedrich Bürklein (1813-72).¹⁸ Gruebera již patrně znal ředitel Akademie Christian Ruben, neboť se mohli setkat jak v Mnichově, tak v Řezně. Ruben vypracoval kartony s návrhy sklomaleb pro některá okna chrámu v Au (roku 1836) a při západním průčelí řezenského dómu,¹⁹ která na místě přímo sám Grueber zakresloval. Doporučil jej prý i Engelbert Seibertz, mnichovský malíř, který následoval Rubena a od roku 1842 působil v Praze. Seznámil se s Grueberem v Řezně roku 1834, nedlouho poté, kdy zde začal Grueber učit kreslení na řemeslné škole.²⁰ Velice se spřátelili, strávili spolu mnohý čas ponořeni do živých diskusí o nejrůznějších otázkách. Engelbertova setra Bertha se pak roku 1841 stala Grueberovou ženou.

Dalšího kandidáta, dvorního stavitele v Coburgu Nikolaie prý Společnosti velice doporučoval prof. Gottfried Semper. Ten ho také později určil za svého nástupce na stoličce architektury při Akademii v Drážďanech. Bürklein, kterého navrhl pro změnu G. F. Ziebland, působil na mnichovské Polytechnice a účastnil se výstavby Athén. Za vlády krále Maximiliána (1848-64) se pak stal určující osobností bavorské architektury a iniciátorem originálního monumentálního slohu („Maximilianstil“). Nakonec se uvažovalo i o volbě mnichovského architekta a malíře Ludwiga Lange (1808-68),²¹ který byl ve třicátých letech stavebním radou řeckého císaře Otty. Roku 1847 se potom stal profesorem architektury na mnichovské Akademii.

Všichni tedy měli ty nejlepší předpoklady pro přijetí na profesorské místo. Ani Grueber za nimi mnoho nezaostával. Byl učitelem na královské průmyslové škole v Řezně a mohl se prokázat jak zdařilými architektonickými realizacemi, tak teoretickými publikacemi. Jeho dvousvazkové dílo

¹⁷ ANG, SVPU, AA 1506/2, protokol ze zasedání SVPU dne 17. srpna 1843.

¹⁸ Protokol ze zasedání SVPU 31. ledna 1844.

¹⁹ Dvě okna kostela v Au s výjevy Nanebevzetí a korunování P. Marie, a Ukřižování - heslo Ruben Chr., in: ADB 53, 1907, 413; Uwe Gerd SCHATZ: Johann Joseph Daniel Ohlmüller 1791-1839. Leben und Werk, diss. München 1991. Okna v Regensburgu viz Veit LOERS: Die Barockausstattung des Regensburger Doms und seine Restauration unter König Ludwig I. von Bayern (1827-1839), in: Der Regensburger Dom. Beiträge zu seiner Geschichte, Regensburg 1976, 242sq.

²⁰ SEIBERTZ, Bd. IV, 258; Andrea TEUSCHER: Engelbert Seibertz. Ein Lebensbild, in: Idem (ed.): Engelbert Seibertz (1813-1905). Leben und Werk eines westfälischen Porträts- und Historienmalers, kat. výst., Paderborn 2005, 13-38, zde 20.

²¹ Protokol ze zasedání SVPU 23. prosince 1844.

Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst bylo vysoce hodnoceno v odborných kruzích.²² Dokonce sám Leo von Klenze se o něm vyjádřil velice pochvalně.²³ Rovněž pruský král Fridrich Vilém IV., který je znám svým nadšeným zájmem o architekturu, zejména středověkou, vyslovil za ně Grueberovi uznání a udělil zlatou medaili.²⁴

Grueber také nejdříve váhal opustit přátele a známé prostředí. Pro svou kandidaturu se rozhodl až po půlročním korespondenčním jednání.²⁵ Společnost mu však vykreslila naději na získání významných zakázek. Dokonce mu bylo údajně přislíbeno, že mu bude svěřeno vedení dostavby katedrály sv. Víta.²⁶ A také mu byl nabídnut dvojnásobný plat: 800 místo 400 zl.²⁷ V Řezně zůstaly jeho opakované žádosti o vyšší výdělek nevyslyšeny.²⁸ Navíc mu nevyhovovaly poměry maloměsta, kde byl izolován od uměleckého ruchu, a kde bylo velice obtížné obstarat si potřebnou odbornou literaturu, zvláště při tak skrovných finančních možnostech.²⁹

Nakonec se tedy rozhodl se o místo profesora na Akademii ucházet. V prvních dnech roku 1844 předložil svou žádost, ke které přiložil řadu doporučení,³⁰ a koncem ledna přijel do Prahy osobně. Dostalo se mu dobrého přijetí a aby předvedl své schopnosti na místě, byl pověřen zhotovením plánů pro restaurování chrámu P. Marie před Týnem. Po několika málo týdnech úkol splnil na výbornou a vrátil se do Řezna s největšími nadějemi na přijetí.³¹

Trvalo to ovšem ještě téměř celý rok, než Společnost dospěla k definitivnímu závěru. Zadala ještě Grueberovi na zkoušku vypracovat plány na úpravu slavnostního sálu v pražském paláci knížete Huga von Salm-Reifferscheidt³² (čp. 890-II). [3] Projekt vzbudil u knížete značný obdiv a brzy se začalo s přestavbou. Výsledné dílo se svou nádherou, kvalitou provedení a působivostí mohlo vyrovnat interiérům těch nejvznešenějších mnichovských paláců. Blízké je dílu Lea von Klenze, kde na prvním místě stojí Královské křídlo mnichovské rezidence (tzv. Königsbau, 1826-35). Příným vzorem pak mohl být Grueberovi zvláště patrový taneční sál paláce jednoho z nejbohatších stavebníků v Mnichově, vévody Maximiliána (Ludwigstraße 13, 1827-31).³³ Přes

²² Kunstblatt 21, 1840, No. 88, 356-366; Kunstblatt 22, 1841, No. 32; Kunstblatt 22, 1841, No. 65, 275-276; ABZ 7, 1842, No. 49, 476-482.

²³ BSB - Hs. Abt., Thierschiana I 87, dopis Gruebera Friedrichu Wilhelmu Thierschovi ze 6. 12. 1840.

²⁴ ANG, SVPU, AA 1551, výtah z vysvědčení předložených Grueberem k žádosti z 9. ledna 1844 o místo profesora architektury na pražské Akademii.

²⁵ SEIBERTZ, Bd. IV, 258.

²⁶ ANG, SVPU, AA 1625, dopis Gruebera výboru Společnosti z 20. srpna až 5. září 1868.

²⁷ Protokol ze zasedání SVPU 23. 12. 1844; SA Amberg, Reg. d. Oberpfalz, KdI, 14239 (Regensburg - Gewerbeschule), žádost Gruebera o zvýšení platu z 26. 11. 1841.

²⁸ SA Amberg, Reg. d. Regenkreis, KdI, 2495, opakované žádosti o zvýšení platu od roku 1835.

²⁹ BSB - Hs. Abt., Thierschiana I 87, dopis B. Gruebera F. W. Thierschovi z 6. 12. 1840.

³⁰ Viz pozn. 24.

³¹ Do Regensburgu se vrátil 15. února. - SEIBERTZ, Bd. IV, 258.

³² Hugo Karel Edvard von Salm-Reifferscheidt (1803-1888), c. k. komoří a tajný rada a prezident moravského zemského sněmu.

³³ Winfried NERDINGER (ed.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof (1784-1864), kat. výst., München 2000, kat. Nr. 125, 405-409.

určitou příbuznost s mnichovskými předlohami je však Grueberovo dílo osobité. Právě tato realizace, která si získala v Praze veliké uznání, údajně rozhodla volbu budoucího profesora architektury.³⁴

Koncem léta se pak bavorskému architektovi naskytla ještě jedna skvělá možnost prezentovat své schopnosti. Na přelomu srpna a září se Praha stala hostitelkou 3. sjezdu německých architektů a inženýrů. Shromáždili se zde tehdy všichni nejvýznamnější architekti Grueberovy generace,³⁵ ale také velké osobnosti zabývající se historickou architekturou, jako Franz Kugler a Carl A. von Heideloff.³⁶ Také Bernhard Grueber si nenechal ujít tuto výjimečnou příležitost seznámit se s aktuálním děním v evropské architektuře a navázat mimořádné kontakty. Účastnil se ostatně už druhého sjezdu, který se konal předešlého roku v Bamberku.³⁷ V Praze se pak představil na výstavě, která byla vedle přednášek a exkursí zlatým hřebem sjezdu. Podle zprávy ve vídeňských *Allgemeine Bauzeitung* tu byly k vidění společně s projekty od profesorů Eduarda van der Nüll a Karla Rösnera z Vídně a Wilhelma Stiera a Johanna Heinricha Stracka z Berlína také Grueberovy nedávno vypracované nárysy Týnského chrámu a plány pro jeho restaurování.³⁸ Pražský deník *Bohemia* oproti tomu tuto památku z nějakého důvodu nezmiňuje, ale zato podrobně popisuje vystavený projekt od „profesora Gruebera z Regensburgu“ pro kostel ve spojení s šlechtickou hrobkou, a to ve dvou variantách, první v gotickém a druhá spíše v „předgotickém“ stylu. Tato kaple spolu s Krannerovou gotickou kašnou byly údajně „nejznamenitějšími díly výstavy“. Recenzent *Bohemie* rozhodně nešetřil superlativy. Grueber je zde vylíčen jako originální a vzdělaný architekt, a umělec „plný citu a bodrého ducha“.³⁹ Půda pro budoucího nového profesora na Akademii tak byla pomalu ale jistě připravena.

Během Grueberova zářijového pobytu v Praze s ním také Společnost konzultovala možnou podobu projektu Františkova nábřeží, o které se jednalo už dlouho.⁴⁰ Patrně už se počítalo s tím, že by se realizace ujal a že by byl tedy na místo profesora architektury přijat. Avšak konečné rozhodnutí padlo teprve po dlouhém rokování na zasedání výboru Společnosti dne 23. prosince 1844. Stále se ještě uvažovalo o Bürkleinovi, ale jelikož požadoval příslibení penze, byla nakonec dána přednost Grueberovi, který se navíc už v Praze tak úspěšně uvedl.⁴¹

Grueberovi dost možná napomohla i skutečnost, že byl velice dobře obeznámen se

³⁴ MÜLLER 303; ANG, SVPU, AA 1506/3a, Protokol ze zasedání SVPU 23. 12. 1844.

³⁵ G. Semper, z Berlína W. Stier, H. Strack a A. Stüler, z Vídně L. Förster, Ed. van der Nüll, C. Roesner a Fr. Beer, a také již zmíněný H. Nikolai.

³⁶ ABZ IX, 1844, 248.

³⁷ ABZ VIII, 1843, 278.

³⁸ ABZ IX, 1844, 292.

³⁹ „die tüchtigsten Werke der Ausstellung“, „voll Gefühl und Gemüth“ - Bemerkungen über die Ausstellung bei Gelegenheit der Architekten Versammlung, in: *Bohemia* 17, 1844, Nr. 108 (8. 9.).

⁴⁰ NA, odd. 2, ZV II, 84 113 I, kart. 1238, Grueberův dopis zemskému výboru z Řezna dat. 14. 9. 1844.

⁴¹ ANG, SVPU, AA 1506/3a, Protokol ze zasedání SVPU 23. 12. 1844.

středověkou architekturou. Když byl roku 1842 v Kolíně nad Rýnem položen základní kámen dostavby dómu, který se měl stát „národním památkem“, nezůstala tato velká idea bez odezvy ani v Čechách. František hrabě Thun záhy začal podnikat kroky k ustavení spolku na dostavbu katedrály sv. Víta. Zatímco se roku 1844 čekalo na schválení spolku císařem, konzultoval hrabě Thun architektonické záležitosti jednak s Josefem Krannerem, od kterého byl už dva roky předtím vyžádán projekt dostavby,⁴² a jednak s Bernhardem Grueberem.⁴³ Tomu hrabě Thun společně s kanovníkem Václavem Pešinou osobně přislíbili vedení dostavby.⁴⁴ Grueber měl zkušenosti z vedení přípravných prací při restaurování řezenského dómu a jeho teoretickou fundovanost dokládalo ocenění udělené jeho publikaci Fridrichem Vilémem IV., iniciátorem dostavby kolínského dómu.

Grueber profesorské místo nastoupil hned v únoru nového roku,⁴⁵ a koncem března se do Prahy přestěhoval s celou rodinou.⁴⁶ Společnosti vlasteneckých přátel umění se tedy konečně podařilo naplnit svůj záměr. Zpráva přednesená Františkem hrabětem Thunem na zasedání v roce 1847, která shrnuje události posledních dvou let, je plná uspokojení a představuje dosavadní vývoj Akademie v nejlepších barvách. Je vynášena osobnost ředitele Rubena, který přivedl Akademii k rozkvětu a stále se zaslouhuje o rozvoj mladých tvůrčích talentů. A spolu s ním jsou chváleni též noví profesori povolání z Bavorska, Max Haushofer a Bernhard Grueber.⁴⁷

To už ale byla revoluce za dveřmi. Rokem 1848 byly ochromeny veškeré kulturní aktivity. Ty opět obživly až začátkem šedesátých let, ale to už byla česká společnost strukturována jinak. Společnost vlasteneckých přátel umění přišla o svou vedoucí roli v patronaci umění a především prestiž a výsadní postavení aristokracie, která tvořila jádro Společnosti, byly poněkud oslabeny. České národní hnutí se od patriotických snah šlechty distancovalo již ve čtyřicátých letech a roku 1848 se zcela ztotožnilo s demokratickým proudem a oproti kulturním cílům vzneslo politické požadavky. V šedesátých letech pak už mělo ve společnosti hlavní slovo.

Tyto okolnosti tak podstatně zproblematizovaly další zdejší působení jakýchkoli „německých“, „romantických“ umělců. V době budování Národního divadla mohl být těžko doceněn význam umělců z Mnichova, jakkoli povolaných původně s velkým mesiášským očekáváním. Přitom díky Společnosti vlasteneckých přátel umění Praha ve čtyřicátých letech v rozvoji umění daleko předběhla Vídeň, což ocenil i přední rakouský historik umění Rudolf von

⁴² Marie KOSTÍLKOVÁ: Založení Jednoty, in: Marie KOSTÍLKOVÁ / Taťána PETRASOVÁ (eds.): Jednota pro dostavění Chrámu sv. Víta na Hradě Pražském I, Praha 1999, 6-7.

⁴³ Bohemia 17, 1844, N. 35, nepag.

⁴⁴ ANG, SVPU, AA 1625, dopis Gruebera výboru Společnosti z 20. srpna až 5. září 1868.

⁴⁵ ANG, SVPU, Grueberův dopis výboru Společnosti z 2. února 1845 z Prahy.

⁴⁶ SEIBETRTZ, Bd. V, 11, 13.

⁴⁷ Výroční zpráva SVPU za roky 1845-1847, 5.

Eitelberger.⁴⁸ Nad Dunajem v architektuře převládal komisní, klasicistní styl až do konce čtyřicátých let.⁴⁹ Tvorba Bernharda Gruebera byla proti tomu učiněným zjevením.

Profesorem „stavebního umění“

Na nového profesora architektury na pražské Akademii umění byl kladen nemalý nárok. Jeho přičiněním měla architektura v Čechách dosáhnout výšin Parnasu. Měl pro to tedy Bernhard Grueber skutečně potřebné předpoklady?

Svou pedagogickou praxi začínal ne na institutu uměleckého, ale spíše technického typu, a sice na Královské okresní hospodářské a řemeslné škole v Řezně. Působil zde od roku 1833 jako učitel kreslení a architektury.⁵⁰ Ovšem už tehdy vyučoval spíše způsobem, který byl obvyklý na uměleckých akademiích. Nezapřelo se v něm jeho vzdělání z Mnichova. V jeho kursech se kreslilo podle předloh, či přímo v terénu. Vzorem byla jak antická, tak středověká architektura. Začínalo se s kreslením jednotlivých prvků a ornamentu a později si žáci měli osvojit umění architektonické kompozice a navrhování. Navíc byli seznámeni se základy perspektivy, geometrie a pravidly eurythmie podle Vitruvia. A získali také přehled o historickém vývoji architektury a hlavních památkách. Kromě toho Grueber ještě učil několik zájemců techniku olejomalby či litografie.⁵¹

V té době byla oproti tomu v německých zemích výuka na nově zakládaných polytechnických ústavech ovlivněna zejména francouzským vzorem: Ecole polytechnique a učením Jean-Nicolas-Louis Duranda.⁵² Pro něj bylo důležité maximální zjednodušení a zkrácení výuky, i samotné práce na návrhu. Vypracoval proto učebnice, ve kterých předkládá základní typologii staveb a vzory prostých konstrukčních schemat. Minimalizoval artikulaci formy a tektonické články redukoval na grafické formule.

I v Grueberově pojetí architektury a její výuky jsou patrné určité momenty, které jsou Durandovým myšlenkám podobné. Vychází ze stejného pramene: racionalismu, který zaujal během 18. století v architektonickém diskursu vedoucí postavení. Grueber také usiloval o usnadnění výuky a vypracoval několik učebnic. Jeho cílem bylo stanovit jednoduché základní konstrukční principy, s jejichž pomocí by žák snadno a spolehlivě dospěl k uspokojivému výsledku.⁵³ Zaujímá estetické hledisko, upřednostňující jednoduchost a uměřenost výzdoby. V určitých bodech je ale tento

⁴⁸ Rudolf EITELBERGER: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Wien 1879, 118-120.

⁴⁹ Srov. WAGNER-RIEGER 79-88.

⁵⁰ SA Amberg, Regierung des Regenkreeses, K. d. I., 2495. Též výroční zprávy školy.

⁵¹ Jahres-Bericht über die Kreis-Gewerbs- und Landwirthschaftliche Schule zu Regensburg, pro školní rok 1834/35, 5; 1833/34, 5. Grueber také popisuje náplň své výuky v Řezně, když se uchází o místo profesora na pražské Akademii. - ANG, SVPU, AA 1551, Grueberův dopis Společnosti z 9. ledna 1844.

⁵² Viz Ulrich PFAMMATTER: Die Erfindung des modernen Architekten. Ursprung und Entwicklung seiner wissenschaftlich-industriellen Ausbildung, Basel / Boston / Berlin 1997, 73sq., 222sq.

⁵³ GRUEBER Vergl. Smlg. I, 21.

racionalismus zároveň také do jisté míry transformací akademické, vitruviánské tradice. Stále je platný požadavek funkčnosti a uměřenosti. A stejně jako dříve jsou na základě přesvědčení o absolutním základu každé pravé architektury hledána určitá regulativa, jen namísto proporcí jsou nyní vyzdvihovány vnitřní principy.

Jestliže ale Durand proklamuje za jediné východisko při navrhování základní jednoduchou rastrovou konstrukci, Grueber klade v souladu s klasickou tradicí důraz na soulad, vyváženost a prokomponovanost celku.⁵⁴ V dalších rysech už se Grueber, odchovaný německou romantikou a mnichovskou Akademií, ocitá k francouzskému racionalistovi vysloveně v příkrém rozporu, a transformuje dokonce i vitruviánskou tradici. Veškerá pravidla a principy jsou podle něj „daleka toho, uvalovat na rozvíjejícího se génia Umění stísnující předpisy [...]“. Vycházejí z přirozenosti a poskytují umělci prostor pro rozvinutí jeho vlastního stylu, jeho osobnosti, jeho génia.⁵⁵ Principy jsou jen nutným předpokladem pro novou tvorbu.⁵⁶ Jsou odvozovány z historie, jejíž pečlivé a pozorné studium je základem architektonické práce. Grueber je, podobně jako řada jeho současníků, přesvědčen, že „jen tímto způsobem by byl zaveden styl přiměřený našim klimatickým, náboženským a společenským poměrům, jako i učiněna přítrž bezúčelnému, ducha a srdce ubíjejícímu kopírování.“⁵⁷ Přiměřenost architektury klimatu a člověku je rovněž požadavek, který klade už Vitruvius, ale především v moderní době se stal naprosto primárním a zaujal klíčové postavení v dalším diskursu.

Grueberova výuka tedy vycházela z klasické tradice uměleckých akademií, ale zároveň v ní rezonovalo nové myšlení 19. století, určované historismem a romantikou. A vycházela také vstříc moderním požadavkům a zvyšujícím se nárokům na technické znalosti. Grueber stejně jako Friedrich von Gärtner považoval za důležité jak teoretické vzdělání, tak praktické dovednosti. Věnoval se i výkladu vlastností jednotlivých stavebních materiálů. Žáci se mimo jiné cvičili i v zaměřování budov, nebo vypracování rozpočtu nákladů na stavbu.⁵⁸

Jakou péči Grueber věnoval pedagogické činnosti dokládá několik učebnic, které publikoval. I z nich se dovíme leccos o způsobu jeho výuky a jeho pojetí architektury. Ze všeho nejdříve, již po prvním roce působení na řezenské škole, vydal učebnici kreslení.⁵⁹ Další jeho práce bychom mohli rozdělit do dvou skupin, podle teoretického, nebo praktického zaměření: jsou zde zastoupeny jak

⁵⁴ Ani sám Durand se ovšem v praxi svých zásad nedržel striktně a tvoří tradičním způsobem. Srov. Werner SZAMBIEN: Durand and the Continuity of Tradition, in: Robin MIDDLETON (ed.): The Beaux-Arts and nineteenth-century French Architecture, London 1982, 18-33.

⁵⁵ „Fern davon, dem sich kaum entfaltenden Genius der Kunst einzwängende Vorschriften aufzubürden [...]“ - GRUEBER Vergl. Smlg. II, Vorwort, nepag.

⁵⁶ Ibidem I, 9.

⁵⁷ „Nur auf solche Weise würde ein, unsern klimatischen, religiösen und geselligen Verhältnissen angemessener Styl eingeführt, wie auch dem zwecklosen, Geist und Herz tödtenden Kopiren gesteuert.“ - Ibidem I, Vorwort, nepag. (5).

⁵⁸ Viz pozn. 51.

⁵⁹ Allgemeine Zeichnungsschule, vorz. für Gewerbsschulen, Regensburg 1834.

vzorníky tvarosloví a učebnice architektonické kompozice, tak publikace zabývající se řemeslnou a technologickou stránkou stavění. Grueber nebyl jen akademický teoretik. V jedné ze svých prvních studií, vydané roku 1841 ve zpravodaji řezenské školy, upozorňuje na nebezpečí moderní průmyslové výroby, která nahrazuje umění „fabrikáty“. Vyzdvihuje zde neobyčejně kvalitu anglického řemesla a vyzývá k následování tohoto vzoru.⁶⁰ Střední Evropa soustředila svou pozornost tímto směrem až později. Anglické řemeslo se stalo pojmem zejména pro rakouskou modernu přelomu století. Z prací určených pro stavební praxi jmenujme zejména první díl jeho učebnice stavebnictví *Allgemeine Baukunde* z roku 1863, která pojednává o stavebních materiálech, jejich vlastnostech a možnostech použití, od těch tradičních až po novodobé (litina, beton, sklo). Uvádí rovněž jejich dostupnost a ceny na trhu.⁶¹ Staveních materiálů a technik se týkají i studie, které publikoval na stránkách zpráv pražského Spolku architektů a inženýrů.⁶² Tento spolek, založený roku 1866, si vážil Gruebera, který na jeho půdě pravidelně přednášel.

Nejvýznamnějším přínosem jsou ovšem Grueberovy publikace určené jako pomůcky při architektonickém navrhování, ve kterých je analyzována historická architektura. Jeho slavné *Srovnávací sbírky* (*Vergleichende Sammlungen ...*) již byly zmiňovány. Na toto své rané dílo pak navázal ještě v závěru života, kdy zpracoval učebnici základních pravidel gotické architektury.⁶³

Aby bylo možné pracovat s historickým tvaroslovím tvůrčím způsobem, byla pro výuku nezbytná co nejpočetnější a nejrozmanitější sbírka kresebných předloh a modelů. Její obstarání bylo Grueberovou první starostí jak na řezenské polytechnice, tak na pražské Akademii.⁶⁴ Již několik měsíců poté, kdy se ujal profesury v Praze, byl utvořen základ sbírky, která byla ucelena a instalována v sálech Akademie o dva roky později.⁶⁵ *Bohemia* o ní tehdy podala obšírnou a pochvalnou zprávu. Udává, že tento soubor sestával z knih, obrazového materiálu a odlitků architektonických článků a ornamentů. V prostorách Akademie pro ni byly vyhrazeny dva sály. První byl věnován architektuře klasické, druhý středověké. V rámci tohoto rozdělení byl studijní materiál řazen chronologicky. Mezi antikami z Řecka, Říma a Pompejí zaujímaly přední místo odlitky z athénských staveb ze slavné doby Periklovy: Parthenonu, Erechthea a Theseova chrámu. V téže místnosti byly umístěny také prvky z italské vrcholně renesanční architektury. V druhém sále se pak nacházely odlitky ze slavných dómů v Kolíně n. Rýnem, Strasburku, Bonnu, Gelnhausenu,

⁶⁰ Die künstlichen Gewerbe in ihrer Ausübung durch Handwerker und durch Fabrikanten, in: Jahres-Bericht über die königliche Kreis-Landwirthschafts- und Gewerbs-Schule zu Regensburg für das Schuljahr 1840/41, Stadtamhof 1841, 3-8.

⁶¹ Allgemeine Baukunde: Zum Gebrauche für Techniker, Beamte und Werkleute, sowie für den Unterricht in 4 Teilen, Teil I: Die Baumaterialien-Lehre, Berlin 1863.

⁶² MAIV III, 1868, 1- 5, 32-34 ; MAIV IV, 1869, 33-41; MAIV V, 1870, 25-34.

⁶³ Die Grundregeln der gotischen Architektur, I. Teil - Frühgotik. Tuto knihu se nepodařilo dohledat. Podle údaje J. Reinwartha Grueber dokončil její první část. - Julius REINWARTH: Bernhard Grueber, in: Deutsche Arbeit 5, 1905-1906, Heft 11, 404-406, zde 406.

⁶⁴ SA Amberg, Regierung des Regenkreeses, K. d. I., 2495 (Die Gewerbs- und polytechnische Schule 1830-33).

⁶⁵ Výroční zpráva SVPU z 2. června 1845, 4.

Norimberku aj., a spolu s nimi maurské ornamenty např. z Alhambry a dómu v Cordobě, prezentující v rozmanitých formách bujnou fantazii a smysl pro bohatou zdobnost arabského umění.⁶⁶

Na stěnách pak byly rozvěšeny kresby: plány a návrhy v „antickém“ stylu od K. F. Schinkela a A. Stülera. *Bohemia* však ocenila především přítomnost pohledů na „nejkrásnější architektonická díla“ Lea von Klenze, kterého nazírá „nesporně jako nejšťastnějšího zástupce tohoto [antického] směru,“ a dodává: „Jemu musí být přiznány mezi všemi staviteli naší doby ty největší zásluhy o umění a stavební techniku.“ Ve středověkém sále pak byly instalovány návrhy ve stylu této doby, a v první řadě faksimile originálních gotických plánů.⁶⁷

Je tedy zřejmé, že sbírka odpovídala tehdejším nejaktuálnějším trendům ve středoevropské architektonické tvorbě. Byly zde zastoupeny veškeré historické styly (antický, středověký, renesanční i maurský), které byly tehdy uplatňovány v živě se rozvíjející mnichovské architektuře, jež byla v té době považována za vzorovou. K této metě tedy směřovala i pražská architektura. Samotná zpráva v deníku *Bohemia* svědčí o tom, s jak velkými nadějemi byl sledován nový „čilý život Akademie“. Architektonickou sbírku zahrnuje chválou na její dokonalost a úplnost, reprezentativní výběr exponátů a účelné uspořádání a dodává, že to vše svědčí, jak je její autor ve svém oboru po všech stránkách vzdělaný.⁶⁸

S profesurou architektury byla též spojena (podobně jako už za Gutensohna) výuka perspektivy, které se měli účastnit všichni žáci Akademie. Tento úkol připadl také Grueberovi, který navíc přislíbil, že se brzo ujme i přednášek z dějin umění.⁶⁹ Učební program rozšířený o tento obor byl součástí koncepce reformy iniciované ředitelem Rubenem. Všichni žáci měli být vzděláváni nejen po praktické, ale i „duchovní“ stránce. Už za Gutensohna se výbor Společnosti vyslovil, že přednášky o dějinách umění a estetiky jsou naléhavou potřebou. Přesto nemohly být uvedeny do chodu, neboť „volba nějakého k tomu skutečně schopného učitele je velmi obtížná.“⁷⁰

Ve školním roce 1846/47 nabídl Christian Ruben vedení tohoto kursu Antonu Springerovi,⁷¹ který tehdy právě zveřejnil svou práci o Rubenově obraze Kolumbus. Ten však musel po roce 1848 Prahu z politických důvodů opustit. Významným historikem umění se stal až v Německu.⁷² V Praze tedy Springera vystřídal Grueber, který měl dobré zkušenosti už z Řezna a navíc byl na dějiny středověké architektury uznávaným odborníkem. Jeho první přednáška v listopadu 1848 byla

⁶⁶ Die Ornamenten Sammlung an der Akademie der Künste, in: *Bohemia* 20, 1847, Nr. 35 (2. 3.).

⁶⁷ „der schönsten Bauwerke“, „unbedingt als der glücklichsten Vertreter dieser Richtung“, „ihm unter allen Baumeistern unserer Zeit die größten Verdienste um Kunst und Bautechnik zugestehen müssen.“ - Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Výroční zpráva SVPU za rok 1844/45, 4.

⁷⁰ „[...] Wahl eines hierzu wahrhaft befähigten Lehrers sehr schwierig ist.“ - Výroční zpráva SVPU z 18. dubna 1843, 4.

⁷¹ Výroční zpráva SVPU za období 1845-47, 4.

⁷² Anděla HOROVÁ: Anton Heinrich Springer, in: Kapitoly z českého dějepisu umění I, Praha 1986, 123-139. Michael PODRO: *The Critical Historians of Art*, New Hawen / London 1982, 152.

provázena velikým očekáváním. Podal tehdy přehled hlavních uměleckohistorických period a speciální úvod do pomocných oborů.⁷³ Veřejnosti byl pak také znám jako kritik současného umění, právě on psal recenze výročních výstav pořádaných Krasoumnou jednotou.⁷⁴ Grueber si tedy v Praze rychle získal renomé odborníka. Nebylo to ale nadlouho.

Architekt versus inženýr

Grueberovým přičiněním se tedy na Akademii postupně rozběhla kvalifikovaná výuka architektury. O jeho žácích ovšem není prakticky nic známo, což je způsobeno zejména tím, že příslušný archivní materiál zůstává stále zcela nezpracovaný. Zatím známe jen několik málo jmen.⁷⁵ Z nich patřili mezi výraznější osobnosti Anton Knorr a Anton Rosenberg (1833-1907), který absolvoval také vídeňskou techniku a ve své kariéře došel až na post vrchního stavebního rady. Nevíme tedy, nakolik Grueber ovlivnil novou generaci architektů a zda vychoval nějaké později významné tvůrce.

Grueber sám udává, že v prvním desetiletí měl pravidelně asi 70 až 80 řádných žáků,⁷⁶ a to není nijak málo. Přesnější údaje poskytují výroční zprávy Společnosti, podle kterých se asi zpočátku staral jen o několik studentů.⁷⁷ Brzo ale přišel revoluční rok 1848 a doba plná nejistot. Ve školním roce 1850/51 pak počet žáků dramaticky vzrostl na 125, ovšem příští rok, po nástupu neoabsolutismu, zase klesl na 44.⁷⁸ Také v dalších letech studujících neustále ubývalo. Příčina však rozhodně nespočívala v kvalitě výuky a schopnostech učitele, jak se tvrdívalo.⁷⁹ Také na Polytechnice se v té době snížil počet žáků postupně skoro až na polovinu a mírný nárůst přišel až s politickým uvolněním koncem padesátých let.⁸⁰ Rovněž na universitě za neoabsolutismu výrazně ochabl zájem o studia.

Je ovšem zvláštní, že v době existence Grueberovy architektonické školy na Akademii (1845-65) studovala naprostá většina budoucích architektů (včetně později slavných osobností jako Josef Hlávka, Josef Zítek, Josef Mocker či Josef Schulz) nejdříve na pražské Polytechnice, a poté na Akademii výtvarných umění ve Vídni. Pražský ústav jakoby neexistoval. Dokonce dnes panuje vžitá představa, že Grueber byl pouze učitelem dějin umění.

⁷³ Bohemia XXI, 1848, N. 231 (25. 11.), nepag.

⁷⁴ Viz B. GRUEBER: Betrachtung über die Kunstaussstellung zu Prag im Jahre 1848, in: Bohemia, 21, 1848, N. 86 (30.5.), nepag.

⁷⁵ Z poloviny 50. let: Karl Nubinsky, Simon Bermann, Alois Kombera, Adolf Heyduk, Matthias Kuba, Franz Kolar, Johann Shöbl, Franz Czerovsky, Anton Rosenberg, Heinrich Lederer a ze začátku 60. let Franz Schmidt, Karl Taborsky, Karl Urban, Alois Zwěřina, Anton Knor, Anton Ortner, Jaroslav Jirasek.

⁷⁶ ANG, SVPU, AA-1625, dopis Gruebera jednateli SVPU z 5. září 1868, kde rekapituluje své působení na Akademii.

⁷⁷ Výroční zpráva SVPU za léta 1845-47, 5.

⁷⁸ Výroční zpráva SVPU z 31. března 1851, 5. Zde se ale pokles se vysvětluje tím, že zde bylo zavedeno školného, které bylo na jiných odděleních povinné už dřív. Odpadli tak prý alespoň ti, kteří stejně návštěvu školy nebrali moc vážně, a jejich odchod byl chápán jako výhoda.

⁷⁹ Srov. např: Jiří KOTALÍK: Almanach Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 1979, 20.

⁸⁰ VELFLÍK (pozn. 1) 295, 333.

Je pochopitelné, že studenty přitahovala Vídeň. Zdejší Akademie už měla nějakou tradici a kolem poloviny století disponovala početným sborem renomovaných profesorů (Pietro Nobile, Paul Sprenger, Karl Rösner, Eduard van der Nüll a August Siccard von Siccardsburg). A především také skýtala rakouská metropole daleko větší možnost uplatnění, zvláště od poloviny padesátých let, kdy se začalo s budováním městského okruhu.

V případě pražské Polytechniky však už její popularita není tak snadno vysvětlitelná. Oproti Akademii byla pouze technickým učilištěm a profesor Wiesenfeld, který zde působil až do roku 1863, věnoval samotné architektuře a navrhování v rámci svých přednášek jen minimální pozornost, jak už bylo zmíněno výše. Při ohromném počtu studujících také nebyla možnost se každému jednotlivě věnovat. Chyběl dokonce dostatečný učební materiál.⁸¹

Od poloviny 19. století se architekti ve střední Evropě začínají zajímat především o obrovsky se rozvíjející nové stavební technologie. Definitivně se rozchází role architekta a inženýra, které předznamenal vývoj ve Francii již předchozího věku, a „umělecká“ stránka stavby v tehdejších diskursu značně ztrácí na významu. Polytechnické instituty tak všeobecně přebírají vedení před akademiemi umění.

Pro pražskou Polytechniku však mělo význam především to, že byla prostě státním ústavem na rozdíl od Akademie zřizované Společností vlasteneckých přátel umění, a k tomu platilo zákonné ustanovení, podle něhož byli profesori stavitelství pražské Polytechniky postaveni naroveň s profesory Polytechniky ve Vídni.⁸² Kromě toho stavební řád platný od roku 1833, kterým Metternichova vláda zamýšlela zajistit státní centrální kontrolu nad stavebnictvím, umožňoval projektovat veřejné stavby jen těm, kdo absolvují vzdělání na státních ústavech (tedy pražské technice nebo vídeňské Akademii), v Čechách tedy inženýrům krajským, či u významnějších staveb Vrchnímu stavebnímu ředitelství (§ 7). Stavební povolení bylo uděleno, jen pokud byly plány podepsané inženýrem nebo stavitelem. Produkce tak byla zcela v rukou úředníků. Výsledkem bylo jednak to, že o nejvýznamnějších stavbách rozhodovali lidé, kteří měli o skutečné architektuře minimální pojetí, a jednak to, že absolventi pražské Akademie neměli šanci na uplatnění, a tudíž jejich titul neměl praktického významu, ani společenského uznání.⁸³

Není tedy divu, že si budoucí stavitelé volili za místo vzdělání pražskou Polytechniku. Tuto situaci se rozhodl řešit až František hrabě Thun, který jako referent pro umělecké záležitosti při ministerstvu kultu a vyučování vypracoval roku 1861 návrh reformy veřejného stavebnictví v Rakousku.⁸⁴ Teprve po roce 1863 bylo umožněno získat zakázku na větší stavbu i absolventům

⁸¹ VELFLÍK (pozn. 1) 358sqq.

⁸² Ibidem 277.

⁸³ Srov. Michaela MAREK: Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der Tschechischen Nationsbildung, Köln / Weimar / Wien 2004, 36, 122-126.

⁸⁴ Franz von THUN: Vorschläge zur Reorganisierung des öffentlichen Baudienstes in Oesterreich, Prag 1861.

pražské Akademie. Rok nato ale byla reformována výuka na Polytechnice. Oboru architektury byl přiřčen daleko větší význam, a jejím profesorem byl jmenován nikdo menší než Josef Zítek.

Společnost vlasteneckých přátel umění však ztratila zájem konkurovat Polytechnice už po roce 1850. Tehdy odešel do Vídně František hrabě Thun, který se nejvíce zasazoval o podporu domácí architektury, kterou také považoval v duchu romantiky za „matku všech umění“.⁸⁵ A o dva roky později jej následoval i ředitel Christian Ruben. Akademie začala stagnovat. Opakované Grueberovy žádosti o zvýšení platu nebyly vyslyšeny (činil 800 zl. ročně, zatímco plat profesora architektury na pražské technice byl už ve čtyřicátých letech 1200 zl.). Společnost v následujících desetiletích preferovala podporu malířství a sochařství. Z původního cíle reformy, uvedené do chodu roku 1841, přivést k rozkvětu všechna umění tedy mnoho nezůstalo. Již počátkem padesátých let se ukazovalo, že prvotní ideál obrození domácí architektonické kultury a vytvoření kvalifikované umělecké školy architektury není možné naplnit.

Společnost tedy nakonec dospěla k závěru, že už profesora Gruebera, který navíc už nebyl v českém prostředí přijímán právě pozitivně, nepotřebuje. Ve školním roce 1865/66 byla výuka architektury zrušena, a Grueber byl místo toho pověřen přednášet vedle perspektivy ještě dějiny umění pro celý ústav.⁸⁶ Na jaře roku 1868 byl vyzván k úplnému odstoupení. Ještě následující dva školní roky až do podzimu 1870 mu však byl vyplácen jeho pravidelný plat.⁸⁷ Grueber pak zamýšlel ucházet se o místo na některém z nově zřízených rakouských učebních ústavů (ve Vídni, Linci, Salzburgu nebo Innsbrucku), neboť, jak píše, tam nepanují národnostní třenice, a tudíž je daleko větší šance získat nějakou stavební zakázku a zajistit si tak ještě vedlejší příjem.⁸⁸

Výroční zpráva Společnosti z roku 1869 se snaží se za Grueberovo propuštění ospravedlnit a důkladně jej zdůvodňuje. Praví se zde, že když byl roku 1845 Grueber povolán, byly na pražské technice vyučovány jen základy architektury (*Hochbau*), ovšem „nebylo rozhodně postaráno o umělecké vzdělání talentů“ těch, kteří se zde tomuto oboru věnovali. Zřízení profesury architektury na Akademii, která by tento nedostatek kompenzovala, byl tedy tehdy „nejen oprávněný, nýbrž spíše přímo potřebou pro naše město a naši zemi, a naše architektonická škola také byla poté každoročně odpovídajícím způsobem navštěvována.“ Pak se vše ale docela změnilo. Polytechnika byla reorganizována a měla nyní vlastní školu architektury. Královský ústav byl také dotován s takovou štedrostí, jaké Společnost není schopná, a asi ani nikdy nebude. A tedy dospívá k závěru, že škola architektury se stala „zcela přebytečnou“. A aby se Grueber necítil omezován a

⁸⁵ „Mutter aller Künste“ - THUN (pozn. 84) 4.

⁸⁶ SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, dopis B. Gruebera prezidentu SVPU Františku hr. Thunovi ze 14. 11. 1866.

⁸⁷ Výroční zpráva SVPU za rok 1868/1869, 5.

⁸⁸ ANG, SVPU, AA 1625, dopis B. Gruebera jednateli SVPU z 16. dubna 1868.

mohl se vydat hledat působiště jinde, byl zproštěn i výuky perspektivy a dějin umění.⁸⁹ Od roku 1869 zastával tu první Karl Würbs, tu druhou August Wilhelm Ambros.

Gruberovi bylo připomenuto, že jeho nedoslýchavost postupně přešla v téměř úplnou hluchotu, a že při svém nástupu na profesorské místo výslovně slíbil, že v takovém případě dobrovolně odstoupí.⁹⁰ A Grueber, ačkoli se snažil přesvědčit Společnost, že jeho nedoslýchavost vyučování nebrání,⁹¹ si stěžoval svému příteli, že opravdu téměř neslyší.⁹² A škola architektury v posledních letech skutečně mnoho žáků neměla.⁹³ Značný úbytek studujících však v té době zaznamenaly i ostatní obory, malířství a sochařství. Grueber navíc uvádí, že oproti předchozím letům přišel ve školním roce 1866/67 značný počet pilných a talentovaných žáků, a že se práce uspokojivě rozběhla. Více jak polovina žáků jej prý naléhavě prosila, aby architekturu vyučoval dále, a on se pokusil tomuto přání vyhovět a přednášel alespoň „učení o stavebních formách“.⁹⁴ Kromě toho se tehdy ve většině metropolí vyučovala architektura na několika ústavech, uměleckých i technických. Společnost ale zkrátka neměla prostředky.

V případě architektury tedy reforma Akademie dopadla nejhůř. Jak je ale zřejmé, těžko na tom má vinu Bernhard Grueber, jak se tvrdívalo, ale spíše souhra řady různých nepříznivých okolností, politických, ekonomických, právních, i společenských. Znovu byla profesura architektury na Akademii obsazena teprve roku 1910, kdy byla tento ústav již čtrnáct let státní institucí.

⁸⁹ „[...] für die künstlerische Ausbildung [...] durchaus nicht fürgesorgt.“ „[...] nicht nur gerechtfertigt, sondern nahe gerade ein Bedürfnis für unsere Stadt und unser Land, und unsere Architekturschule daher auch alljährlich entsprechend besucht.“ „gänzlich überflüssig“ - výroční zpráva SVPU za rok 1868/1869, 5.

⁹⁰ Ibidem. Též ANG, SVPU, AA 1506/3a, protokol ze zasedání SVPU 23. 12. 1844.

⁹¹ ANG, SVPU, AA 1625, dopis Gruebera jednatelem SVPU z 20. srpna až 5. září 1868.

⁹² BSB - Hs. Abt., Hollandiana II, dopis Gruebera Hyacinthu Hollandovi, velikonoční čtvrtek 1871.

⁹³ Nezanikla ovšem sama už roku 1862, jak uvádí Antonín Matějček. Tehdy sice pozbyla žáků, ale poté se zase nějací přihlásili. MATĚJČEK 27. I ve školních letech 1863/64 - 65/66 bylo v Grueberově arch. škole zapsáno několik žáků. - Dopis z 14. 11. 1866, viz pozn. 86; ANG, SVPU, AA 1461, seznam žáků arch. školy platících poplatky z roku 1864.

⁹⁴ „Lehre von der Bauformen“ - dopis z 14. 11. 1866, viz pozn. 86.

IV. ZNEUZNANÝ ARCHITEKT

„[...] *Malerei, Bildhauerei und Baukunst zur Blüthe zu bringen. [...] Soll dieß der Fall sein und sollen die Segnungen der bildenden Künste wie im Mittelalter Gemeingut werden, [...] es muß von unserer Gesellschaft und den einzelnen Mitgliedern in jeder Beziehung Alles aufgeboden werden, den Künstlern würdige und mannigfaltige Aufgaben zu stellen, und ihren Leistungen Schutz und Aufnahme zu sichern.*“

Výroční zpráva výboru Společnosti vlasteneckých přátel umění, 1844

Architektura prvního pražského nábřeží

Podle představy Společnosti vlasteneckých přátel umění bylo jedním z hlavních úkolů nového profesora architektury na Akademii vedle výuky schopných domácích architektů zejména pozvednout úroveň místní architektury. V ideálním případě mu měly být svěřeny nejdůležitější zakázky veřejného charakteru, které byly do té doby v rukou vídeňské dvorní stavební kanceláře. Projekty Pietra Nobileho a Paula Sprengera byly mnohdy nevyhovující. Sprenger pak nebyl oblíbený ani v samotné Vídni.¹ Zejména jejich návrhy na přestavbu Staroměstské radnice vyvolaly vlnu odporu. Cílem bylo prosadit alternativu proti monotónnímu a utilitárnímu klasicistnímu stylu pražských budov diktovanému v době předbřeznového absolutismu vídeňským či pražským stavebním ředitelstvím a poskytnout modernímu umělci svobodnou ruku pro jeho práci a možnost tvůrčího rozletu.² A vymanit tak Prahu z kulturního provincialismu. Už první profesor Johann Gottfried Gutensohn ovšem narážel na značné překážky. Bernhard Grueber byl zpočátku úspěšný, ale velice záhy mu byly vavříny za jeho dílo upírány.

Již v době, kdy se Grueber ucházel o místo na pražské Akademii, s ním Společnost konzultovala projekt, do něž byly vkládány naděje, že se stane tím zásadním průlomem na pražské architektonické scéně. Výstavba prvního pražského nábřeží, dn. Smetanova, se skutečně stala nejvýznamnějším architektonickým počinem druhé čtvrtiny 19. století.³ Nešlo zde v první řadě o vybudování vltavské regulace, mezi starým mostem Karla IV. a zamýšleným novým, řetězovým mostem. Hlavním motivem bylo především vytvoření reprezentativní městské promenády⁴ na počest zesnulého císaře Františka I. Tedy veřejného prostoru s alejemi a výstavními domy, jehož středobodem by byl pomník císaře. Původcem této velkodušné ideje nebyl nikdo jiný než nejvyšší

¹ WAGNER-RIEGER 88.

² NA, odd. 2, ZV II, 84 113 I, kart. 1238, dopis prezidenta Společnosti Erweina Nostitze zemskému výboru z 30. prosince 1844.

³ Srov. Zdeněk WIRTH: *Architektura v českém národním dědictví*, Praha 1961, 141; Dobroslav LÍBAL: *Architektura*, in: Emanuel POCHÉ (ed.): *Praha národního probuzení*, Praha 1980, 97sq.

⁴ Viz Michaela MAREK: *Kunst und Identitätspolitik*, Köln / Weimar / Wien 2004, 38sq.

purkrabí hrabě Karel Chotek, který podobných zkrášlujících projektů inicioval celou řadu. Jeho návrh byl schválen zemským sněmem roku 1836.⁵

O podobě důstojné, „okrašlující“ domovní zástavby v okolí pomníku pak rozhodovala zemským sněmem roku 1838 za tímto účelem ustanovená stavovská komise.⁶ Ta vypsalá soutěž, které se zúčastnila řada architektů rakouské monarchie a německých zemí. Jelikož ale neuvedla potřebné údaje a parametry, byly pak zaslány pouze projekty na pomník. Mezi oceněnými byl vedle profesora berlínské Akademie Augusta Stüllera také Eduard Metzger, jeden z nejvýznamnějších Gärtnerových žáků, vyučující architekturu na mnichovské polytechnice.⁷ Tyto plány však nakonec nenašly uplatnění, neboť se roku 1839 začalo uvažovat o stavbě muzejní budovy Franciscea namísto pomníku. Z jeho stavby ale nakonec roku 1843 sešlo.⁸

Vzápětí po dokončení stavby mostu a nábřežní terasy roku 1841 se začaly prodávat stavební parcely jednotlivých domů, které si pak jejich majitelé měli postavit v souhlasu s nařízením zmíněné komise.⁹ Ještě roku 1844 ovšem nebylo stále vůbec jasno, jakou by mělo mít nábřeží podobu. Svědčí o tom výčet projektů vystavených při sjezdu německých architektů a inženýrů. Byla zde prezentována muzejní budova od pražského stavitele Johanna Heinricha Frenzela a nábřežní ulice s muzeem od adjunkta stavebního úřadu Johanna Schöbla, a vedle toho projekty pomníku: od předního berlínského architekta Johanna Stracka a „gotická kašna“ od Josefa Krannera.¹⁰

Rozhodující impuls, který určil výslednou podobu nábřeží, přišel ze strany Společnosti vlasteneckých přátel umění. Prestižnímu stavebnímu podniku pochopitelně věnovala neobyčejnou pozornost. Jednala se zemským výborem o tom, aby získala při projektování rozhodující roli. Chtěla získat tuto významnou zakázku pro žáky Akademie.¹¹ Díky přičinění Společnosti pak o výsledné podobě nábřeží rozhodl Bernhard Grueber.

Společnost s ním tuto záležitost konzultovala na podzim roku 1844, nejdříve osobně v době sjezdu německých architektů a pak korespondenčně. Návrh vypracovaný dvorním stavebním radou Paulem Sprengerem, který počítal s vybudováním muzejní budovy i pomníku zároveň, Grueber zamítl jako nepřijatelný a neproveditelný. Jako argument uvedl zprvu, že pokud by byl plánovaný pomník umístěn uprostřed malého prostoru vymezeného rozložitou budovou muzea, naprosto by ztratil na monumentalitě. A zadruhé mu bylo zřejmé, že i samotná nábřežní terasa je příliš malá, aby uprostřed stála veřejná budova. Navrhl tedy novou koncepci. Rozvrhl stavební plochu klasickým způsobem souměrně na tři díly a určil, že střední třetina nemá být zastavěna, ale má zde být

⁵ NA, odd. 2, ZV II, 84 113 b, kart. 1234, výtah z protokolu ze shromáždění zemského sněmu 27. prosince 1838.

⁶ Ibidem.

⁷ NA, odd. 2, ZV II, 84 113 b, kart. 1234.

⁸ MAREK (pozn. 4) 60 sq., 68-74.

⁹ L. LANCINGER / O. MÁCHA: Čp. 995-I, SHP SÚRP MO 1975, 3.

¹⁰ Bohemia 17, 1844, Nr. 108 (8. 9.); srov. ABZ IX, 1844, 292.

¹¹ Výroční zpráva SVPU z 2. června 1845, 6.

ponechán volný prostor s parkovou úpravou, kde by se pomník stal výraznou dominantou. Zároveň vyslovil myšlenku, že by fasády jednotlivých nájemních domů měl navrhovat jeden architekt, aby bylo dosaženo harmonického celku.¹²

President Společnosti hrabě Erwein Nostitz pak Grueberovu koncepci předložil zemskému výboru a vedle nejvýznamnějších pražských architektů Josefa Krannera a Hermanna Bergmanna, tehdejšího učitele stavitelství na polytechnice, jej také doporučil jako uměleckého vedoucího stavby.¹³ Jím se pak Grueber po svém nástupu na profesorské místo počátkem roku 1845 skutečně stal. Jeho instrukce ohledně urbanistického a architektonického rozvrhu pak speciální komise zemského výboru ustavená roku 1838, jejímž se stal členem, respektovala.¹⁴ Jeho návrhu byla dána přednost před projektem dvorního stavebního rady. V případě východního křídla Staroměstské radnice, projednávaném o maličko dříve, Sprenger ještě neměl konkurenta z řad domácích architektů, který by dokázal předložit návrh v neogotickém stylu, jak bylo požadováno Společností. Vlastní projektování však nebylo svěřeno Grueberovi. Plány jednotlivých domů vypracovávali pražští stavitelé, kteří měli pouze povinnost respektovat jím stanovenou závaznou výšku domů na dvě patra.¹⁵ Jemu byl zadán jedině úkol, upravit předložené návrhy průčelí.

Grueberem postupně vypracované plány pro domy čp. 324, 331, 995 a 334 byly zemským výborem schváleny a pak byly také do roku 1847 s větší či menší přesností realizovány.¹⁶ O desetiletí později navrhl ještě i průčelí domu čp. 325.¹⁷ Kromě toho také „dozíral na provádění a dával příslušné pokyny“ jednotlivým stavitelům, Josefu Tredrovskému, Antonínu Dandovi, Josefu Kaurovi ml. a Franzi Wolfovi. Zhotovil rovněž detailní kresby jednotlivých výzdobných prvků.¹⁸

Původní projekty stavitelů prošly změnami mnohde zásadního významu. Grueber, veden vyspělým architektonickým cítěním, tedy vytříbeným smyslem pro proporčně vyvážený objem a ušlechtilé tvarování článků, přepracoval docela některé návrhy působící dost rozpačitě a nevýrazně. Stavebníci domů čp. 995 a 334 A. Nowotný a F. A. Schönberger údajně s provedenými změnami

¹² NA, odd. 2, ZV II, 84 113 I, kart. 1238, dopis Gruebera adresovaný Společnosti z 14. září 1844.

¹³ Dopis E. Nostitze zemskému výboru z 30. prosince 1844. Viz pozn. 2.

¹⁴ K podobnému závěru se dospívá i v SHP - L. LANCINGER / D. LÍBAL: Blok 1115 - Souhrnná zpráva, SHP SÚRPMO 1975, 2. Údaj, který se postupně vžil v literatuře, že je Grueber autorem „urbanistického projektu nábřeží z let 1841-45“, je tedy nepřesný.

¹⁵ Dopis Gruebera z 14. září 1844. Viz pozn. 12.

¹⁶ MÚ Praha 1, odbor výstavby, čp. 324-I, 331-I, 995-I a 334-I. Příslušné Grueberovy plány průčelí byly schváleny 27. 7. 1845 a 26. 1., 23. 5. a 24. 5. 1846. Grueberovy plány pro čp. 331 a 995 jsou od konce 60. let neznámé (nebyly k dispozici už při zpracování SHP. Za jejich fotografie vděčím paní Zdeňce Čepelákové). Čp. 995 alespoň publikoval Pavel JANÁK: Sto let obytného domu nájemného v Praze, in: Styl XVIII, 1933-34, obr. na s. 17. Kolaudace objektů proběhla v letech 1847-48. - L. LANCINGER / O. MÁCHA: Čp. 995-I a Čp. 334-I, SHP SÚRPMO 1975.

¹⁷ Grueberův dopis v archivu ZV z 20. 10. 1855, ve kterém oznamuje, že jeho návrh průčelí čp. 325/326 byl schválen. - ČEPELÁKOVÁ 32. Dosavadní literatura ovšem přisuzuje Grueberovi nepřesně pouze projekt domu čp. 331-I, za autory ostatních domů včetně průčelí jsou považováni autoři původních, nepřepracovaných plánů (srov. LÍBAL(pozn. 3) 110-113, který shrnuje výsledky SHP, jejichž stavební historii zpracovával L. Lancinger).

¹⁸ NA, odd. 2, ZV II, Grueberova žádost o honorář z 1. 11. 1847 - cit. podle: ČEPELÁKOVÁ 32; NA, odd. 2, ZV II, 84 113 I, kart. 1238, sdělení Gruebera z 25. 5. 1846, že zasílá jím zhotovené a komisí schválené plány.

vděčně souhlasili.¹⁹ Grueber se navíc opravdu snažil docílit souladu všech domů. Potýkal se především se snahami některých stavebníků zvýšit počet pater nad stanovenou regulaci.²⁰

Vypracoval i zvláštní kresbu, zachycující vedle sebe najednou oba domy jižní části nábřeží.²¹

Jako vzor, jak po stránce architektonické, tak urbanistické, si zvolil mnichovské náměstí u Odeonu (Odeonsplatz). Koncept reprezentativního prostoru u paty nově vytyčené rezidenční třídy (pozdější Ludwigstraße) vytvořil roku 1816 Leo von Klenze na přání bavorského korunního prince Ludvíka. V jeho ohnisku se měl podle prvního projektu vypínat uprostřed zahradního parteru obelisk pomníku armády.²² Náměstí bylo vymezeno privátními obytnými domy, jejichž fasády pro jednotlivé majitele navrhoval pro dosažení monumentálního celku sám Klenze, ve stylu vzosných italských renesančních paláců. Tato průčelí tedy posloužila Grueberovi jako předloha. U čp. 324 si patrně zvolil za vzor Lampelův dům (Ludwigstraße 1, 1817-18)²³ [5, 6] a u čp. 995 Leuchtenberský palác (Odeonsplatz 4, 1817-21).²⁴ [10, 11] Zdaleka tedy neprovedl jen „úpravy“ již vypracovaných návrhů, ačkoli za víc nakonec odměněn nebyl.²⁵

Každé průčelí koncipoval kompozičně jinak. Pětiosé průčelí čp. 324 je členěné pravidelně s vypíchnutím vertikál tří os. U čp. 331 byl vymezen tříosý střední rizalit zdůrazněný pilastry a trojúhelným štítem. [8] Dlouhé jedenáctiosé průčelí čp. 995 je členěno horizontálně a rytmizováno střídáním tvarů nadokenních říms, kdežto u sousední čp. 334 o stejném počtu os byl vyznačen bohatěji zdobený a rustikovaný pětiosý rizalit. [13]

Využil přitom řadu prvků, motivů a kompozičních principů vrcholně renesanční architektury (dynamizace rytmu). Fasáda čp. 331 je ve svém celku koncipována jako tektonicky utvářený, pevně uchopený objem s dostředivou koncentrací s vystupujícím rizalitem a sdruženými bočními osami. Tím se blíží pozdější neorenesanci. K ní odkazují i určité rysy ostatních domů jako je výraznější tektonické členění, těžký rustikální „řád“ přízemí s obloukovými okny a lehčí horní patra, nebo články, které jsou v podstatě odvozené z barokní architektury, např. typ konzol, které nepodpírají, ale vynášejí, či okenní šambrány tvořené ne z pilastrů, ale z tenkých lišt. Grueber tedy postoupil krok dále od mnichovských vzorů, které jsou až na využití *ordine rustico* pojaté klasicistně, čistě horizontálně, aditivně a staticky. [8]

Dům čp. 325, který byl navržen o desetiletí později, už ovšem nemá s bavorskou, a vůbec jakoukoli jinou architekturou nic společného a je výtvořem docela, „grueberovsky“ osobitým. [18]

¹⁹ Sdělení Gruebera z 25. 5. 1846, viz pozn. 18.

²⁰ Potíže byly s Tomášem Valou a Antonínem Nowotným. - L. LANCINGER: Čp. 331-I, SHP SÚRPMO 1973, 4. Sdělení z 25. 5. 1846, viz pozn. 18.

²¹ Sdělení z 25. 5. 1846, viz pozn. 18.

²² Jezdecký pomník Ludvíka I., který zde stojí dnes, je až z roku 1862.

²³ Winfried NERDINGER (ed.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof (1784-1864), kat. výst., München 2000, kat. Nr. 50, 309sq.

²⁴ Ibidem kat. Nr. 52, 311-313.

²⁵ Grueberova žádost o honorář z 1. 11. 1847, viz pozn. 18.

Přesto je zapojen do celku předchozí nábrežní výstavby; je též dvoupatrový a přízemí je koncipované jako sokl s rustikou a obloukovými okny, horní patra jsou hladká s okny obdélnými. Při rozvržení hmoty se ovšem projevil daleko víc princip gradace. Devět os je rozvrženo do tří rizalitů, z nichž oba nárožní jsou koncipované jednak jako opticky hmotnější, a jednak jako vertikála v kontrastu k horizontále celého průčelí. Jsou totiž pouze jednoosé a více se uplatňuje stěna. A pak jsou obě patra spojena a lemována lizenovým rámem, a nad korunní římsu se vytahuje vzhůru atika nezvyklého tvaru - její vrchol se zalamuje do tupého trojúhelníku nad proraženým kruhovým otvorem. Ten je ale nepochybně výsledkem promyšleného kompozičního záměru. Zdá se, jakoby římsa klasického štítu obvykle ukončujícího rizalit byla povynesena trochu výš. Střední rizalit je pojat jinak, kontrastněji k bočním. Víc splývá se zbylou, horizontálně rozvrženou střední částí fasády, pouze jeho tři okenní osy se sdružují těsně k sobě. Vlastně je do středu přidáno a natlačeno třetí okno navíc, oproti přízemí členěnému pravidelným rytmem, kde je o tuto osu méně. Hmotu rizalitu pak koncentruje a objímá spona balkonu prvního patra a dvě konzoly korunní římsy, které se přimykají k jeho boku.

Balkon je pak neklasicky podepřen jen třemi konzolami, neboť ty jsou vkomponované do cviklů nad oblouky hlavního vchodu a okna vedle něj, přičemž je navíc střední z nich širší, tedy opticky nosnější. Tvar konzol je velice elegantní: doširoka vyklenutá křivka jejich těla je odsazena krčkem od místa přisazení lemovaném zubovcem, který obíhá v kordonové římsě celou fasádu. Při stěně se konzola pokrytá akantem protahuje do dlouhé špice vrubovitého kalichu.

Originálním výtvozem jsou rovněž konzoly korunní římsy. Připodobňují se sice těm u sousedního domu čp. 324, ale nejsou vůbec vyklenuté v esovité křivce, jak to přirozeně bývá. Trochu vychází z dekorativních okenních konzol baroka či klasicismu, zdobených akantovým listem a zakončených zploštělou volutou. Grueber ale podpůrnou část konzoly nechává předstoupit daleko před stěnu, takže spíše připomíná odlehčený úhelník inženýrských konstrukcí. Zároveň je její profil formován jako u klasické okapní římsy (geison), neboť zesponu voluty vyčnívá okapní nos. Dům tak působí poněkud neobvykle, zajímavě a přitom vznešeně.

Dobroslav Líbal označil nábreží s touto domovní zástavbou za „nejvýznamnější architektonickou událost“ romantického historismu v Praze. Vyzdvihuje zejména dům čp. 331, který považuje za přímé Grueberovo dílo, neboť má podle něj oproti ostatním budovám „náročnější vzhled“ a prozrazuje „značnou výtvarnou péči“.²⁶ Emanuel Poche lituje, že se „vzorná“ Grueberova koncepce s parkovým prostranstvím nestala předlohou i dalším nábrežím.²⁷

Díky Grueberově urbanistické koncepci a jeho návrhům domovních průčelí na způsob vznešených paláců, z nichž je každý osobitý a přesto zapadají do jednoho harmonického celku, byl

²⁶ LÍBAL (pozn. 3) 110-112; Srov. L. LANCINGER / D. LÍBAL: Blok 1115. Souhrnná zpráva, SHP SÚRPMO 1975.

²⁷ Emanuel POCHE: Úvodem, in: Idem (ed.): Praha národního probuzení, Praha 1980, 31.

tedy vytvořen první pražský reprezentativní veřejný městský prostor. Dobové veduty zobrazují korzující hloučky pražanů. V přízemí domu čp. 331 pak byla otevřena kavárna. Také zdejší adresa patřila k prestižním. V čp. 995 sídlila také nějaký čas Jednota umělců výtvarných.

Pražská veřejnost však Grueberův přínos naprosto neocenila. Na stránkách *Bohemia* se pečlivě sleduje každý nepatrný krok při výstavbě pomníku podle projektu „našeho chrabrého architekta Kranner“, a oproti tomu celá rozsáhlá výstavba nábřeží nestála ani za zmínku a jméno Gruebera ani jednou nepadlo.²⁸ A to dokonce i v tomto periodiku, které jinak chválilo Grueberovu tvorbu a jeho přínos naší zemi. Kdo ví tedy, co bylo příčinou. Kranner však nezastínil svého německého kolegu naposledy.

Monumenty budované Společností vlasteneckých přátel umění

Umění určené veřejnosti přitom hrálo v umělecké politice Společnosti klíčovou roli. Právě iniciování a podpora takovýchto projektů a oživení monumentálního umění mělo přispět k rozkvětu domácí architektury a zajistit umělcům důstojné zaměstnání a příležitost k výdělku. Zvláště v Praze bylo takové uvažování logické, neboť v důsledku habsburské státní centralizace scházeli velcí mecenáši, a tedy i umění živořilo. Umění se však v 19. století stává obecně záležitostí široké veřejnosti. Během proměny sociální struktury z feudální na občanskou, resp. národní si musel najít své nové místo také umělec. Musely se tedy také utvořit nové struktury patronace. Podpora umění se postupně stala záležitostí nejen aristokratů, ale všech vrstev společnosti. Souběžně s tím umělecká díla začala náležet celému národu, získala roli jakéhosi stmelovacího prostředku, společného vlastnictví národa. Byl jim přičten výjimečný potenciál oslovit lidové vrstvy. Paradoxně však vlastenecké úsilí Společnosti nakonec ztroskotalo právě na emancipaci českého národa.

Za účelem podpory významných veřejných uměleckých projektů byl již roku 1839 zřízen zvláštní fond Krasoumné jednoty. Patřila mezi ně malířská výzdoba Královského letohrádku Belveder (1851-65), pomník maršála Radeckého (1851-58), malířská a sochařská výzdoba chrámu sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně (po 1864) a posledním, ovšem už nere realizovaným záměrem byla vlastní výstavní budova na Františkově nábřeží (plánovaná 1868-73). Je zřejmé, že Společnost od začátku padesátých let věnovala pozornost v první řadě malířství (zejména historické malbě) a sochařství, které podle přesvědčení té doby mohly nejlépe vyjádřit národní myšlenky. Úpravy letohrádku Belveder se účastnil také Bernhard Grueber. Při tomto velkorysém záměru mu byla ovšem přidělena jen nepatrná role.

Osud tohoto projektu se odehrával na podobném pozadí jako výstavba na Františkově nábřeží.

²⁸ „unseres wackeren Architekten Kranner“ - *Bohemia* 18/1845, Nr. 39 (1. 4.), a dále také 22/1849, Nr. 67 (20. 3.) a Nr. 149 (23. 6.).

Těž mu byl přikládán prvořadý význam, vždyť se jednalo o zřízení národního „památníku“. Královský **letohrádek Belveder** měl být vyzdoben cyklem nástěnných maleb z české historie.²⁹ [4] Na počátku opět stojí vznešená idea purkrabího hraběte Karla Chotka a za uměleckou podobu byla i zde odpovědná Společnost vlasteneckých přátel umění. Také tady bylo potřeba se při realizaci vypořádat s řadou naprosto mimouměleckých potíží, ale tentokrát se myšlenka svého úspěšného dokončení nikdy nedočkala.

Projekt byl iniciován již roku 1838, když přišel hrabě Chotek s ideou, zachránit význačnou architektonickou památku, do té doby nevhodně využívanou k účelům dělostřelectva, a učinit z ní vlastenecký památník s vystavenými bustami význačných Čechů. V té době to byla u nás taková myšlenka neobyčejně živá, viz např. Pantheon v muzejní budově tzv. Franciscea navrhovaného Františkem Palackým (1840) nebo Slavín u Liběchova Antona Veitha (ca. 1839). Nepochybně zde také působil silný vliv německé Walhally, jejíž základní kámen byl položen roku 1830.³⁰

Nakonec se ale hrabě Chotek rozhodl kvůli úspoře nákladů vybavit sál Belvederu pouze nástěnnými malbami, s výjevem „nejpozoruhodnějších momentů dějin Čech“.³¹ Svůj plán přednesl Společnosti vlasteneckých přátel umění, kde sklidil nadšený ohlas. Na takový podnět a velkolepý úkol národního významu se jen čekalo. Roku 1843 se tedy výbor Společnosti rozhodl myšlenku hraběte Chotka uskutečnit. Provedení cyklu maleb z českých dějin bylo svěřeno řediteli Akademie a na jeho financování byla vyhrazena ze zmíněného fondu obrovská suma 30 000 zl.³²

Všechny stavební práce, oprava budovy letohrádku a uvedení do řádného a důstojného stavu, ovšem měly být provedeny pod vedením a na náklady dvorního stavebního úřadu. Šest let trvala náročná přestavba, kdy byla obnovena střecha, změněna celá dispozice, odstraněna řada příček a uvolněn sál, obnovena okna a dveře a opraveny všechny starobylé sochařské a architektonické prvky. V severní části bylo třeba zřídit nové a reprezentativní schodiště. O tomto jediném úkolu, vzhledem jeho důležitosti a uměleckému charakteru, měla spolurozhodovat také Společnost vlasteneckých přátel umění. Ta nechala vypracovat plány od svého profesora Gutensohna. Jelikož ale v celé záležitosti měla poslední slovo Vídeň, resp. dvorní stavební rada Pietro Nobile, nebrala jednání konce. Nobile nejdříve upravil plán Gutensohnův a pak přišel se svým vlastním. Která varianta ale nakonec zvítězila, není doposud jasná.³³

Tyto stavební práce se tedy protahovaly, a tak návrh architektonické výzdoby sálu a příprava

²⁹ Viz Vít VLNAS (ed.): *Historická malba v Čechách. Škola Christiana Rubena*, Praha 1996, *passim*.

³⁰ Roman PRAHL: *Český Slavín i Alhambra*, in: *Album Amicorum. Sborník ku počtě prof. Mojžíra Horyny, Jan ROYT / Petra NEVÍMOVÁ (eds.)*, Praha 2005, 105-114.

³¹ „Darstellung der merkwürdigsten Momente der Geschichte Böhmens“ - cit. podle: Michael HUIG: *Die Korrespondenz zu den Belvedere-Fresken in Prag, 1842-1866. Erster Teil 1842-1848*, in: *Bulletin Národní Galerie v Praze 2*, 1992, 96.

³² HUIG (pozn. 31) 96-98.

³³ NA odd. 1, CG II, kart. 1858; ANG, SVPU, AA 1549/1; APH je momentálně nepřístupný.

stěn pro malby už nepřípadl profesor Gutensohnovi, ale jeho nástupci. Jelikož byla ale už od roku 1848 s Christianem Rubenem uzavřená smlouva na zhotovení fresek, měla Společnost na spěch a úprava sálu pak nakonec proběhla bleskovým tempem. V prosinci 1850 předložil Bernhard Grueber rozpočet nákladů a za necelé tři měsíce byla potřebná částka ze státní pokladny skutečně uvolněna. Ihned tak s ním mohla být uzavřena smlouva. Zavázal se, že provede veškeré zmíněné práce na vlastní náklady a nebezpečí. Dále, že vše povede tak, aby už za necelé dva měsíce mohl pan ředitel Ruben nerušeně začít s malbami, a v případě pokračování prací to zařídí tak, aby malování nebylo ničím přerušováno nebo rušeno („unterbrochen oder gestört“). Také, že provedená práce bude prvotřídní a bezvadné kvality, kterou pak posoudí ředitel Ruben. A konečně, že se vzdává jakéhokoli nároku na zvýšení dohodnuté částky.³⁴ Architektonická výzdoba měla být skromná, aby nerušila malby a poskytla jim maximální prostor. Měla být jen základem, konečné architektonické ztvárnění mělo být provedeno iluzivně až po dokončení historických maleb.³⁵ Začátkem června už byla většina práce hotová a koncem července bylo celé dílo schváleno a vyúčtováno.³⁶

Z toho je zřejmé, čemu Společnost přikládala prvořadý význam. Je to znát i z naprosto nesrovnatelného ohodnocení. Grueberův honorář za zhotovení všech kreseb a osobní vedení prací činil 100 zl.³⁷ Oproti tomu plat Rubena za zhotovení kartonů pro malby a řízení žáků, kteří měli provést malby, měl dosáhnout v postupných výplatách během šesti let celkové sumy 30 000 zl.³⁸

Podobný vztah mezi „stavitelem“ Grueberem a „umělcem“ Rubenem panoval i při realizaci druhého podniku financovaného z „veřejného“ fondu Krasoumné jednoty. Tentokrát šlo o **pomník** rakouskému hrdinovi **maršálu Radeckému**. Poté co se v Čechách narozený Jan Josef Václav Radecký z Radče proslavil několika vítěznými bitvami v severní Itálii v revolučních letech 1848-49, kde se mu podařilo uhájit zájmy rakouské monarchie, rozhodla se Společnost v březnu roku 1849 z podnětu hraběte Erweina Nostitze a Františka Thuna, že nechá tomuto velkému „Čechovi“ postavit pomník.³⁹

Ideový návrh byl svěřen komu jinému než řediteli Rubenovi. Model sousoší podle Rubenovy skici zpracovali nejvýznačnější pražští sochaři Josef a Emanuel Maxové.⁴⁰ Bernhard Grueber, který

³⁴ Smlouva mezi dvorním stavebním úřadem, SVPU a B. Grueberem z 26. března 1851 - ANG, SVPU, AA 1549/1.

³⁵ Dokončení maleb se však neustále oddalovalo až do poloviny sedmého desetiletí, kdy už byl docela jiný umělecký vkus a naprosto jiná představa o podobě národního umění, národního památníku. Závěrečná architektonická výzdoba sálu včetně klenby tak byla provedena jen velmi provizorním, a po umělecké stránce neuspokojivým způsobem.

Ideální podobu zobrazuje Antonín BALŠÁNEK: Belvedere. Letohrádek královny Anny na Hradčanech, Praha 1897.

³⁶ NA odd. 1, CG II, kart. 1858.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Viz smlouva s Rubenem z roku 1848 - HUIG (pozn. 31), 99.

³⁹ K pomníku viz: Lubomír KONEČNÝ / Roman PRAHL: Radeckého pomník a české „rakušanství“, in: Petr ČORNEJ / Roman PRAHL (eds.): Čechy a Evropa v kultuře 19. století, Praha 1993, 92-93; Lubomír KONEČNÝ / Roman PRAHL: Pomník maršála Radeckého a ikonografie hrdiny na štítě, in: Umění 55, 2007, 45-68.

⁴⁰ Lumír I, 1851, 18 (5. 6.), 430.

se prý často účastnil výstavby podobných děl,⁴¹ rozvrhl situační plán Malostranského náměstí (1853, změněn 1856) a především architektonicky ztvárnil podstavec pomníku z hlazené žuly. V letech 1856-58 vedl všechny práce při jeho zhotovení, od lámání a transportu kamene až po dopracování detailů, vybudoval huť, vypracoval modely a šablony a řídil nakonec také instalaci sousoší. A na závěr navrhoval i rozmístění dvorských tribun při slavnostním odhalení, ke kterému došlo 13. listopadu 1858 za přítomnosti císaře Františka Josefa I. a císařovny Alžběty.⁴²

Za tři roky práce byl pak Grueberovi vyplacen honorář 2 000 zl. Christian Ruben dostal odměnu 4 500 zl.⁴³ „Grueberovi se nikdy nedostalo toho světského štěstí,“ poznamenal jeho mnichovský přítel Hyacinth Holland, „když byli při odhalení pomníku [...] vyznamenáni všichni členové komise, odešel Grueber, který právě při tom vykonal víc než mnozí jiní, s prázdnou.“⁴⁴

Společnost vlasteneckých přátel umění tedy nakonec Grueberovy schopnosti nevyužila. Vedoucí slovo měl malíř a ředitel Akademie umění Christian Ruben. Ač ve čtyřicátých letech vynaložila ještě značné úsilí, aby se pozvedla úroveň české architektury, a povolala za tím účelem významné bavorské architekty, už po roce 1848 se její postoj značně změnil. Jak se na jedné straně nedařilo dosáhnout toho, aby se architektura stala řádnou akademickou disciplínou a zařadila se mezi prestižní zaměstnání, tak také nebylo zatím možné, aby se stala nositelkou vlasteneckých idejí.

Budovy ne monumentální, a přece působivé

Určitou roli ve změně postoje Společnosti vlasteneckých přátel umění k architektuře jistě sehrála i skutečnost, že v Praze té doby skutečně ještě nebyly příznivé podmínky pro stavbu monumentálních budov veřejného charakteru. Situace se v tomto ohledu změnila koncem padesátých let, ale to už bylo postavení a vliv aristokratické Společnosti značně oslaben. Prvním architektonickým dílem, jehož realizace měla být hrazena z fondu Krasoumné jednoty, se měla stát spolková výstavní budova plánovaná v letech 1868-73. Než se ale shromáždily potřebné finanční prostředky a přistoupilo se k činu, Česká spořitelna přišla s vlastním projektem velkolepého domu umělců, Rudolfinu, na jehož výstavbu vyčlenila obrovitou částku půl milionu. Staříčká Společnost už neměla sílu konkurovat.

Pro Bernharda Gruebera to znamenalo nedostatek zaměstnání. A rozvíjející se česká národní společnost mu možnost uplatnění poskytnout nemohla. Koncem padesátých let, kdy se začínají v Praze stavět monumentální budovy, už nebylo veřejné mínění Grueberově osobě nakloněno právě příznivě. A česká reprezentace navíc měla „svého“ architekta, Ignáce Ullmanna. Ten záhy po svém

⁴¹ Bernhard GRUEBER: Roßmarkt oder Kreuzherrenplatz ?, in: Bohemia XXI, 1848, Nr. 18 (1. 2.)

⁴² ANG, SVPU, AA 1618/3, první situační plán 1853; výroční zpráva SVPU za rok 1852/53; AA 1549/2, nový situační plán z 10. června 1856; NA odd. 1, SM, inv. č. 1222, situace tří dvorních lóží, před 1858 - na rubu znova použitého kartonu s návrhem varhan pro kostel na Slupi z r. 1858.

⁴³ ANG, SVPU, AA 1550 (konečné vyúčtování pomníku 1859).

⁴⁴ Grueberův nekrolog v Allgemeine Zeitung, 1882, Nr. 311 (7. 11.), Beilage, 4580.

návratu ze studií do Prahy vystavil roku 1853 „krásný svůj vzor“ nového karlínského chrámu sv. Cyrila a Metoděje, „dílo, na kteréž domácí naše umění věru pyšné býti musí.“⁴⁵ Ačkoli projekt kostela vypracoval vídeňský profesor Karl Rösner, do povědomí české veřejnosti se zapsal jako autor stavby Ullmann, přestože samotnou stavbu pouze vedl.⁴⁶

Ullmann byl tedy brzy ověnčen aurou slávy a věhlasu a stal se v očích české národní společnosti duchaplným géniem a hrdinou, jemuž není žádný jiný roven.⁴⁷ Publicistika referuje o díle „výtečného našeho stavitele Ullmanna.“⁴⁸ Ten tak postupně získal takřka monopolní postavení v udělování zakázek. Grueber neměl možnost se prosadit.⁴⁹ Zapsal se tak do tváře pražské architektury veřejného charakteru jen dvěma stavebními realizacemi, které začaly ještě krátce po polovině padesátých let. Jednalo se pouze o přestavby starších objektů, jež ovšem tímto získaly docela nový výraz: Dolní letohrádek (tzv. Šlechtova restaurace, čp. 20) v Královské oboře (Stromovce) a budova Zemského ústavu pro choromyslné na Slupi (čp. 450-II).

V případě **Dolního letohrádku ve Stromovce** se na Gruebera obrátil zemský výbor, do jehož správy tato budova patřila. Byla tehdy již ve značně špatném stavu. Od konce 18. století, kdy prošla rozsáhlou pozdně barokní přestavbou, byly provedeny jen menší opravy. Zejména ale už téměř celé desetiletí chátrala, od té doby, kdy byla při povodni roku 1845 těžce poškozena. Následně uskutečněná obnova byla jen provizorní, a tedy nedostatečná. Projekt řádné rekonstrukce byl nejprve zadán stavovskému architektu Karlu Brustovi. Jeho návrh zahrnující přístavění verandy, která měla být železná konstrukce a v maurském slohu, však přijat nebyl. Sám Brust usoudil, že „se těžkopádná fasáda objektu nesnese s lehkým slohem takové přestavby.“⁵⁰

O vyhotovení plánu byl tedy roku 1855 požádán profesor Grueber.⁵¹ Ten navrhl přístavět verandu zděnou, která však byla otevřena širokými arkádami se segmentovými oblouky, s ostěním profilovaným po gotickém způsobu. Na její střeše byla zpřístupněna terasa. Aby bylo dosaženo vyváženého hmotového působení, zvýšil Grueber hlavní římsu stavby, a zejména „věžovitě“ navýšil o patro oba krajní trakty. Tak vytvořil zajímavý celek. Také detaily kružeb parapetů či zábradlí jsou pečlivě provedené. Zvolený středověký styl přestavby byl chápán jako příhodný pro zahradní stavby určené k odpočinku a zábavě již v 18. století. [30]

Jen o něco později byl Grueber vyzván k přestavbě bývalého servitského kláštera na Slupi. Osobně se na něj obrátil ředitel pobočky **Zemského ústavu pro choromyslné**, pro jejíž účely byl

⁴⁵ Lumír III, 1853, č. 20 (19. 5.), 478.

⁴⁶ Jindřich VYBÍRAL: Ignác Vojtěch Ullmann, kat. výst. Praha 1994, 5.

⁴⁷ Ibidem 10.

⁴⁸ Lumír VII, 1857, 933.

⁴⁹ Srov. VYBÍRAL (pozn. 46) 10.

⁵⁰ Cit. podle: Dobroslav LÍBAL / Milada VILÍMKOVÁ: Bývalý „Dolní letohrádek“ ve Stromovce - Bubeneč čp. 20, SHP 1980, 25sq.

⁵¹ Ibidem 26.

tento komplex roku 1856 zakoupen. V několika následujících letech pak byla podle Grueberových plánů a instrukcí přestavěna stará konventní budova, která byla od josefinské doby využívána jako vojenský výchovný ústav. Největší proměny doznal exteriér stavby. Exponované severní a západní průčelí, do té doby pojaté velice prostým způsobem, získalo na vznešenosti a působivosti.

Objemová skladba byla přeřena. [31] Namísto monolitické patrové hmoty byla u západního křídla otočeného do hlavní ulice zvolena koncepce s převýšenými nárožními, pojatými navíc jako věžovitý blok, obdobně jako u letohrádku ve Stromovce. Přízemí obou průčelí bylo ztvárněno jednoduše, s mělkou rustikou. Piano nobile bylo oproti tomu pročleněno sledem oken, proporčně vertikálně dimenzovaných pomocí zdobných gotizujících „šambrán“. Jejich reliéf je odstupněn do více rovin, vlastní okenní otvor spolu s parapetní výplní a nadokenním vlysem ustupují do hloubky, jsou pak spojeny rámem profilovaného šikmého ostění (charakteristického pro pozdní gotiku) a celek je korunován zalamovanou nadokenní římsou. Toto řešení je docela originální.

K celkové zdobnosti, pojaté velice jemným a uměřeným způsobem, pak přispívá ještě výrazná kordonová římsa, odsazující hmotné přízemí od vznosného patra, při jejíž spodní části se přilíná vlys s hlubokým reliéfem, ve kterém se rytmicky střídají dva typy kadeřavých listů, tvaru podle pozdněgotických vzorů. Pod korunní římsou obou „věží“ probíhá pro změnu vlys tvořený z křehkých prolínajících se křivek hrotité kružby. Severní vstupy potom získaly zdobné vstupní portály, rámované reliéfem protínaných prutů sedlového oblouku.

V interiéru bylo náročným způsobem pojata nově vložené halové třiramenné schodiště s kružbovým zábradlím. Do patra jižní věžovité nadstavby bylo vedeno schodiště litinové, také v neogotickém stylu. V nádvoří byla umístěna kašna a v jeho koutech byly přistavěny polygonální pavilonky. Bylo tedy dosaženo jak reprezentativního účinku, tak určité intimity příhodné k léčebnému účelu stavby. Stavba byla navíc provedena s mimořádnou řemeslnou pečlivostí a zručností. Ředitel ústavu Dr. Köstl byl s Grueberovým výkonem nadmíru spokojen a zahrnul jej slovy uznání.⁵² V naší době vyzdvihl kvality této přestavby Mojmir Horyna. Tento ústav, stejně jako i nedaleká nemocnice na Karlově (čp. 458-II), postavená o něco málo později (1859-62) podle projektu Ignáce Ullmanna, jsou jeho slovy „nadprůměrnými díly z hlediska spojení funkce a výtvarné kultury“.⁵³

Možnost plně se realizovat při projektování nových veřejných budov pak Grueber získal zejména mimo Prahu, přičiněním šlechtických objednavatelů. Také tyto stavby jsou jedinečné, a naprosto se vyrovnají těm v metropoli. **Městská škola v Děčíně** byla postavena v letech 1845-48 pravděpodobně z podnětu Františka Antonína hraběte Thuna, který byl tehdy též děčínským

⁵² NA, odd. 2, ZV II, sg. 34/72, kart. 655.

⁵³ Mojmir HORYNA: Architektura romantického historismu, in: Dějiny českého výtvarného umění III/1 1780-1890, Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (eds.), Praha 2001, 266.

starostou. Mezi školními budovami té doby, ať už v Praze, či na venkově, nemá obdoby. [24]

Dispozice byla řešena účelným způsobem jako trojtrakt, z každé strany v prvním a druhém patře jedna třída a uprostřed dvouramenné schodiště s prostornou nástupní halou a úzká chodba k malé zadní předsíni, ze které vedl do třídy druhý vchod. [26] Průčelí pak bylo ztvárněno v neogotickém stylu mimořádně elegantním způsobem. Přízemí bylo nečleněno, pojato jako těžký sokl. Nad ním se zdvíhají obě patra, piano nobile s velkými, segmentově zakončenými okny, jejichž parapet je vyplněn čtvercovými reliéfními poli, a lehčí horní patro s menšími a jednoduššími obdélnými okny. K celkové vznosnosti přispívají též jakési tenké gotizující přípory vedené do dvou třetin výšky obou pater. Tento motiv nemá mnoho paralel. Dojem umocňuje vertikála středního rizalitu se stupňovitým štítem neodděleným římsou. Také každému detailu a zpracování všech architektonických článků byla věnována značná péče. Jednotlivé prvky jsou tesány z kamene s neobyčejnou jistotou a přesností. Tvarosloví vychází z dobré znalosti konkrétních gotických předloh.

Budova děčínské radnice postavená jen o něco dříve (1842-46) podle projektu J. G. Gutensohna byla oproti tomu navržena v obloukovém stylu, který byl tehdy u budov veřejných institucí obvyklý. Neogotické školy byly výjimkou. Raným příkladem je škola postavená v letech 1832-34 podle návrhu J. D. Ohlmüllera, která se nacházela ve starobylém sídle vládnoucí bavorské dynastie, Oberwittelsbachu. [25] Gotický styl začal být více preferován vedle sakrální také v profánní architektuře spíše až ve čtyřicátých letech. Předlohou se staly severské středověké měšťanské domy. V tehdejších textech se opakuje topos, že domácí středověký styl je v severském klimatu daleko vhodnější, než klasický, a to zejména pro obytné domy. Je totiž „nejjednodušší a nejúčelnější,“ prohlašoval též Grueber ještě za svého působení v Řezně.⁵⁴

Výhodou byla zejména velická dělená okna. S trochu podobným typem bychom se setkali například také u budovy berlínské stavební Akademie od Karla Friedricha Schinkela. Daleko bližší paralelou děčínské škole je ovšem východní křídlo pražské staroměstské radnice, postavené prakticky současně (1844-48), podle projektu vídeňského dvorního stavebního rady Paula Sprengera. Jeho stavba však na rozdíl od Grueberovy působí mohutně a těžce.

Architektura této školy je tedy pozoruhodným a neobyčejně přesvědčivým tvůrčím výkonem. Ještě v polovině padesátých let nešetřil chválou na její adresu Franz Klutschak, autor významných průvodců pražskými památkami, a také thunský biograf: v Čechách se prý stěží najde město, které by vlastnilo tak „skvostnou, svým stylem tak vznešenou školní budovu,“ jako Děčín, a dokonce ani „v samotném hlavním městě jí nedovedeme přirovnat žádnou jen trochu srovnatelnou.“⁵⁵ [23]

⁵⁴ „einfachste und zweckmässigste“ - GRUEBER Vergl. Smlg. II, 7, srov. též 49-50.

⁵⁵ „ein so zierliches, im Styl so edel gehaltenes Schulgebäude“ - Franz KLUTSCHAK: Böhmische Adelsitze als Centralpunkte volkswirtschaftlicher und humanitärer Bestrebungen, I. Heft: Schloss Tetschen, Prag 1855, 127sq.

Děčínská škola byla první Grueberovou novostavbou v Čechách. Již toto rané dílo dokládá, že byl architektem, který je schopný velice tvůrčím způsobem pohotově odpovídat na aktuální architektonické dění. A tuto schopnost si podržel i s přibývajícím věkem. Svědčí o tom i jeho poslední realizovaný návrh pro **dům** zbudovaný kolem roku 1863 v **Českých Budějovicích** cisterciáckým opatstvím ve Vyšším Brodě, určený pro řeholníky vyučující zde na gymnáziu.⁵⁶ [33, 35]

Je proveden v neorenesančním stylu, který byl již tehdy pro městské budovy prakticky obligátní. Grueber tedy také vyšel vstříc novým požadavkům. Ještě za mladých let byl přitom přesvědčen, že zejména v případě obytných domů odpovídá moderním požadavkům gotika nesrovnale více než klasický styl, neboť je bližší našemu životnímu stylu. Jižní architektura „přesazená“ na sever zůstává podle něj vždy cizí a studená.⁵⁷ V sedmdesátých letech byl ale již jiného názoru a říká, že gotika je pro obytné domy nevhodná, pro své příliš stísněné, temné a nepohodlné prostory.⁵⁸

Jednou z inspirací při projektování českobudějovického domu mohl být Grueberovi palác Lažanských (čp. 1012-I). [34] Byl jednou z prvních monumentálních staveb tohoto typu v Praze a poutal značnou pozornost tehdejší veřejnosti, i díky své exponované poloze na rohu promenád Františkova nábřeží a třídy V nových alejích. Byl stavěn prakticky v téže době (1861-63) podle projektu Ignáce Ullmanna. Grueber rozvrhl objem své stavby poněkud obdobným způsobem, když definuje jednak piano nobile a lehčí horní patro, a jednak nárožní rizality, při kterých opticky vzájemně spojuje patra. Také okna obou horních podlaží mají analogickou morfologii s Ullmannovým palácem. Podobný je i typ ornamentiky: jedná se v obou případech o ploché, vystřihované tvary jako rozety a úponky uzavírající srdcovité listy, odvozené z románského stylu, jaký využíval například i vídeňský architekt Karl Rösner (1804-1869).

Jinak je ale Grueberovo dílo zcela osobité. Jak je charakteristické pro jeho způsob utváření architektury, navrhl průčelí jako celek, který je vnitřně diferencován s daleko větší dynamikou. Zatímco Ullmann zdobí stěnu stejným rustikováním ve všech patrech, Grueber koncipuje přízemí jako hmotnější, z těžkých kvádrů, kdežto stěnu horních pater nechává zcela hladkou. Kromě toho Ullmann uplatňuje u oken prvního a druhého patra stejný typ edikuly, a v obou případech nasazuje nadokenní římsy na mohutné konzoly a klenák, ovšem Grueber okna horního podlaží jednak celkově zmenšil, a jednak u nich vypustil edikulu použitou v piano nobile. Způsobem ztvárnění oken navíc výrazně potlačil horizontalitu průčelí. Rizality k tomu pojal jako do sebe skloubené,

⁵⁶ ANG, SVPU, AA 1625, Grueberův dopis výboru SVPU z 5. září 1868, kde je projekt zmiňován. Viz také Jindřich VYBÍRAL: Století dědiců a zakladatelů, Praha 1999, 139.

⁵⁷ Srov. GRUEBER Vergl. Smlg. II 7, 49-50.

⁵⁸ Srov. GRUEBER Elemente 280.

vertikálně působící celek, neboť jednak vynechal kordonovou římsu, a jednak pojal horní plochu arkýře jako balkon.

Českobudějovický dům má tedy daleko blíže k tvorbě slavného vídeňského architekta Theophila von Hansena. Ten často rozvrhoval průčelí paláců tak, že rozlišil těžký, rustikovaný sokl, většinou členěný jen obloukovými okny, a mocnou plochu horních pater, nerozdělenou horizontálně římsami, ale rytmičovanou vertikálami oken střídmych tvarů kladených těsně nad sebou, jak to bylo obvyklé v baroku.

Zajímavým prvkem je pak arkýř v centru obou rizalitů. Ten je typickým prvkem středověké architektury. V publikaci Heinricha Ferstela a Rudolfa Eitelbergera z roku 1860, představující moderní koncepci vídeňského činžovního domu, byl pak arkýř uplatněn u modelového návrhu, který je v gotickém stylu.⁵⁹ Grueber se tímto motivem inspiroval i přesto, že stavbu provedl ve stylu klasickém. V pozdější rakouské neorenesanční architektuře nebyla taková myšlenka nijak neobvyklá, nikde se ale neseťkáme s tím, že by se vrchol arkýře stal zároveň i balkonem.

Grueber tedy svými projekty po výtvarné stránce za Ignácem Ullmanem nijak nezůstal pozadu. „Naším výtečníkem“ se ale nikdy nestal.

⁵⁹ Rudolf EITELBERGER / Heinrich FERSTEL: Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus, Wien 1860.

V. MEZI STAROBYLÝM A MODERNÍM : STAVBY PRO ŠLECHTU

Neogotika a patriotismus: Práce pro rodinu Thunů

V první polovině padesátých let pracoval Grueber nejčastěji pro šlechtu, neboť v bouřlivých revolučních letech, i za následného neoabsolutismu nebylo mnoho zakázek od jiných stavebníků. Aristokracie také tvořila členskou základnu Společnosti vlasteneckých přátel umění, která Gruebera do Čech povolala s cílem podpořit rozvoj domácího umění a architektury a přivést moderní mnichovskou romantiku, která by překonala rakouský utilitární styl. Hlavní aktéři tohoto úsilí, hrabě František Thun, princ Camille Rohan, či baron Johann Friedrich Aehrenthal,¹ pak sami pochopitelně využili Grueberových schopností. Na panství děčínských Thun-Hohensteinů a Aehrenthalů byl Grueber pilně zaměstnán po celou řadu let, a pro prince Rohana vypracoval projekt na přestavbu jednoho z nejhonosnějších romantických zámků v Čechách - Sychrova.

Zakázky, které získal Grueber od Thunů, byly poněkud jiného rázu, než tehdy bylo u aristokracie běžné. Odpovídají osobitému smýšlení této rodiny. Hrabě František ml. (1809-70), „neúnavně činný, nadšenec pro umění“,² byl významným zastáncem a podporovatelem české kultury, především v předbřeznové době, než se roku 1848 definitivně rozešly politické zájmy českého národa s vlasteneckým úsilím šlechty. Výrazně se zasadil o ochranu českých středověkých památek, inicioval petici proti radikální přestavbě Staroměstské radnice a stál u založení Jednoty pro dostavbu chrámu sv. Víta. Thunův známý sobotní salon byl přední platformou rozvoje pražské umělecké diskuse.³ Kromě toho se zasloužil o rozvoj Krasoumné jednoty a významně ovlivnil i činnost a směřování Společnosti, zvláště když působil v druhé polovině čtyřicátých let jako její jednatel. Tehdy také zcela nepochybně zprostředkoval Grueberovi i jeho první mimopražskou zakázku, stavbu děčínské městské školy. Je pravděpodobné, že i ostatní stavební úkoly, které pak pražský profesor pro Thuny řešil až do počátku padesátých let, byly projednávány prostřednictvím hraběte Františka ml.

Rozhodující slovo musel mít ovšem jeho otec František Antonín hr. Thun (1786-1873). Byl neméně podnikavý a také vehementně podporoval rozkvět kultury. Ovšem jeho zájmy byly určované více osvícenským pragmatismem, než velkými uměleckými ideály. Na svém panství prosadil moderní metody hospodaření a industrializace, se kterými se osobně seznámil na cestách po Anglii a Německu. V duchu idejí osvícenství pečoval o blaho svých poddaných a podporoval vzdělávání.

Mimo jiné založil v Libverdě jednu z prvních hospodářských škol v Čechách. Pod vlivem myšlenek

¹ Srov. Rudolf EITELBERGER: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Wien 1879, 118.

² „der unermüdllich thätige, kunstbegeisterte“ - ibidem.

³ Účastníkem Thunova salonu byl i Grueber a měl tak mimo jiné možnost, seznámit se zde se svými potencionálními objednateli. - Viz Rudolf MÜLLER: Erinnerungen eines alten Akademikers, in: Deutsche Arbeit IV, 1904/1905, 254.

J. G. Herdera a Bernarda Bolzana se také zajímal o slovanské jazyky a českou národní otázku. Jeho vlastenecké zájmy pak zdělili oba synové, vedle Františka také Leo, který ve svých publikacích z počátku čtyřicátých let hájil národní požadavky Slováků, propagoval význam českého jazyka a literatury a požadoval čechizaci německé menšiny.⁴

Zájmutům rodiny Thunů odpovídaly zakázky, které byly Grueberovi svěřeny: stavba děčínské městské školy, přístavba křídla thunského hospodářského dvora v Telci, návrh pro pilíře děčínského mostu, plány budovy ústřední thunské správy v Podmoklech, byt sládka ve Zdíkové aj.⁵ Děčínský zámek si však uchoval podobu „kasáren“, jakou získal při pozdně barokní přestavbě za josefinismu. Ani Grueberův projekt velkolepé **přestavby příjezdové cesty do zámku, tzv. Dlouhé jízdy** z roku 1847 nebyl realizován.⁶ [39] Navrhoval prakticky zbořit raně barokní stavbu, neboť byla ve velmi špatném statickém stavu. Nakonec byla ale o tři roky později provedena pouze nezbytná oprava.⁷ Grueber navrhl důmyslný systém odvádějící vodu, která se zdržovala na skalnatém podloží a způsobovala statické potíže. Původní stavbu tak nakonec zachránil.⁸

Podle prvního Grueberova návrhu mělo být dílo, které bylo zbudováno koncem 17. století se záměrem působit na příchozí monumentálně a evokovat nedobytnost zámeckého sídla, nahrazeno romantickou malebnou, skoro „zahradní“ architekturou. Měly být odstraněny vysoké zdi svírající přístupovou cestu k zámku, jejichž slepé arkády opticky oddalují cíl cesty. Na jejich místě měla být zbudována spousta rozmanitých teras s gotizujícími nárožními věžičkami či balkonky a celek měl završovat italizující pavilon s belvederem. Taková stavba jistě daleko lépe odpovídala dobovému vkusu. Svědčí o tom i vyjádření Franze Klutschaka, který sice hodnotí barokní dílo jako imponantní, ale také zde spatřuje něco „únavně monotónního“ a lituje, že předčasně ztroskotal projekt, který měl „přinést rozmanitost do této jednotvárnosti svými gotickými věžičkami a cimbuřím.“⁹

Zámecké sídlo děčínských Thunů tedy nepoznamenala romantická touha 19. století budovat „středověké hrady“. Ovlivnila ale podobu staveb dokládajících pokrokovost děčínské panství v oblasti techniky. Pro následný hospodářský a průmyslový rozvoj regionu mělo prvořadý význam přivedení pražsko-drážďanské dráhy. S klíčovou dopravní tepnou pak bylo město Děčín, nacházející se na druhém Labském břehu, spojeno řetězovým mostem. Tato díla bezpochyby patřila

⁴ Jiří RAK: Bývali Čechové... České historické mýty a stereotypy, Jinočany 1994, 71-74.

⁵ SOA Litoměřice - Děčín, Vs Děčín, c 21/446 (vyúčtování, které Grueber předkládá 18. prosince 1851 Thunské hospodářské správě, kde je uveden seznam deseti prací, které pro hraběcí rodinu Thunů provedl).

⁶ Vs Děčín, Mapy a plány, inv. č. 938, sign. 27/4.

⁷ A pravděpodobně byly tehdy podle Grueberova projektu alespoň provedeny gotizující balkonky a portálky do zahrady. Srov. Mojmir HORYNA: Zámek Děčín - Dlouhá jízda, Umělecko-historická charakteristika a zásady její odborné rekonstrukce, SHP SÚRPMO 1983, 12, 16.

⁸ SOA Litoměřice - Děčín, Vs Děčín, dodatky, zpráva k zamýšlené přestavbě z 29. května 1847; Vs Děčín, c 21/446, viz pozn. 6.

⁹ „ermüdend Monotonies“, „[...] durch gothische Thürmchen und Zinnen Abwechslung in diese Einförmigkeit zu bringen.“ - Franz KLUTSCHAK: Böhmische Adelsitze als Centralpunkte volkswirtschaftlicher und humanitärer Bestrebungen, I. Heft: Schloss Tetschen, Prag 1855, 13.

k nejvýznamnějším místním stavebním podnikům doby kolem poloviny století. Thunům na těchto projektech záleželo, a tak svěřili umělecké ztvárnění **portálů železničních tunelů a pylonů řetězového mostu** Bernhardu Grueberovi.

Stavba dvou tunelů na nové železnici, uskutečněná roku 1851, byla mimořádně technicky náročná.¹⁰ Deník *Bohemia* zvláště upozornil na její pozoruhodnost. Zdůrazňuje se, že tunely byly proraženy v tvrdém pískovci a že byla uplatněna anglická technika zaklenutí, a solidnost provedení je označena za nejvýše vzorovou, neboť „překoná téměř vše, co můžeme v této oblasti vidět.“¹¹ Jelikož dynamit byl vynalezen až roku 1867, šlo opravdu o dílo po technické stránce jedinečné a obdivuhodné.¹² Grueber k její výjimečnosti přispěl svým návrhem všech čtyř vjezdů do tunelu. [37, 38] Každý zdůraznil jinak pojatým monumentálním portálem v podobě hradní brány s cimbuřím. S podobným výtvořem bychom se v Čechách nesetkali.

Mohutné pilony řetězového mostu, které Grueber navrhoval v témže roce,¹³ byly rovněž ztvárněny v gotickém tvarosloví. [36] Průjezd je lemován šikmým profilovaným ostěním a pod korunní římsou prochází vlys z lichých hrotitých kružeb.¹⁴ Grueber ve svém návrhu vycházel z obvyklé formy mostních pylonů, odkazující k římskému triumfálnímu oblouku. Tu ale upravil tak, že se výsledná stavba opticky více pne do výšky. Liší se tedy od naprosté většiny mostů v té době v Rakousku budovaných.

Přímo na ose řetězového mostu se pak ocitla podle Grueberova projektu nedávno postavená budova děčínské školy, již výše zmiňovaná, která byla tolik vychvalovaná a která zřejmě už začátkem padesátých let nesloužila jen svému původnímu vzdělávacímu účelu, ale také jako druhý radniční dům. Na její stavbu také přispěla rodina Thunů. Věnovala tedy zvelebení „svého“ města nebývalý zájem.

Přímo pro Thuny potom Grueber roku 1853 vypracoval projekt **lesovny na Maxičkách** poblíž Děčína,¹⁵ která sloužila v době honů jako sídlo hraběcí rodiny a jejich hostů. Navrhl stavbu hmotově utvářenou podobně jako děčínská škola, ovšem za styl si zvolil dřevěnou lidovou architekturu, s jakou se mohl setkat v blízkém okolí. [27] Té věnoval Grueber velký zájem, i z odborného hlediska. Závěry svých výzkumů několikrát publikoval. Rozděluje lidové stavby na několik typů. Lesovna na Maxičkách by podle toho odpovídala charakteristice „slovanského“ domu a připojené vyobrazení se jí navíc nápadně podobá. [28] Grueber dodává, že ve východních Čechách

¹⁰ Srov. L. PALAZZOLO: Historische Brücken- und Tunnelbauten in den Elbstädten Tetschen und Bodenbach, Hermsbach 1995, 50-57, obr. 41.

¹¹ *Bohemia* XXI, 1848, N. 18 (1. 2.). Podle poznámky redakce autor zprávy viděl většinu evropských železnic.

¹² PALAZZOLO (pozn. 10) 50sqq.

¹³ Vs Děčín c 21/446.

¹⁴ Martin Horáček se ovšem z neznámého důvodu domnívá, že tyto pilíře provedl Grueber „v mnichovském arkádovém stylu“. - M. HORÁČEK: Bernhard Grueber a jeho příspěvek k počátkům novorenesance v Čechách, in: *Umění* LI, 2003, 38.

¹⁵ Vs Děčín c 21/446; KLUTSCHAK (pozn. 9) 69.

domy tohoto druhu dosahují takové krásy a dokonalosti, že snesou srovnání se švýcarskými nebo tyrolskými.¹⁶ To by vysvětlovalo, proč pro stavbu takového významu, která měla plnit i reprezentativní funkci, mohl zvolit styl odvozený z lidové architektury. Navíc v první polovině 19. století byly v módě malebné anglické cottage a od padesátých let pak hájovny ve švýcarském stylu.¹⁷ Také Grueber s tímto oblíbeným stylem pracoval, například v návrhu skleníku s panským salonem v Dolních Beřkovicích (po 1854).¹⁸ Podobu lesovny na Maxičkách tedy nepochybně ovlivnil sám stavebník. V témže stylu byl proveden třeba i pavilonek zastřešující studánku v místě thunské letní rezidence v Peruci, patrně rovněž podle Grueberova návrhu.¹⁹ [29]

Grueber tedy získal od Thunů úkoly poněkud netradiční. Návrhů pro zahradní terasy, mostní pilíře, portály tunelů či roubenky se ale zhostil s tvořivou fantazií a vytvořil díla pozoruhodná. Právě patrioticky orientovaná rodina Thunů mu tedy poskytla zvláštní příležitost předvést své schopnosti. Žádný jiný aristokrat si nenechal jako své občasné sídlo postavit slovanskou roubenku. Žádný si nedal tolik záležet na uměleckém ztvárnění technických staveb prováděných na jeho panství. Oslava technického pokroku nového věku také byla od čtyřicátých let součástí české národní ideologie, která se již nespokojila jen s vychvalováním ctností vlastních předků.²⁰

Vznešená romantika: Sychrov

Ve druhé třetině 19. století se však šlechta soustředila především na budování či přestavování svých sídel, aby z nich učinila velkolepé rezidence v neogotickém stylu. Některé byly svěřeny i Bernhardu Grueberovi. Právě ty také zaujímají v jeho díle přední místo.

V této době v rámci střední Evropy vyrostlo nejvíce neogotických zámků právě v Čechách.²¹ Příčin bylo více a jsou jak ekonomického, tak kulturně-společenského rázu. Zdejší šlechta zaujímala na rozdíl od ostatních zemí monarchie rozhodující pozici ve společnosti i politice. Disponovala totiž rozlehlým pozemkovým majetkem, který postupně nabyla díky uděleným privilegiím v 16. století, a pak hlavně po třicetileté válce. Oproti jiným zemím tvořil v Čechách dominikál většinu rozlohy a kromě toho byla značná část půdy soustředěna v rukou několika pánů. Právě oni pak iniciovali zavádění racionálních zemědělských postupů a zakládání průmyslových podniků, po vzoru

¹⁶ Bernard GRUEBER: Charakteristik der Baudenkmale Böhmens, Wien 1856, 27; Idem: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen IV, Wien 1879, 7; Srov. též: Idem: Das deutsche und das slawische Wohnhaus in Böhmen, in: MVGDB VIII, 1869/1870, Hf. 7, 213-219.

¹⁷ Jindřich VYBÍRAL: Století dědiců a zakladatelů. Architektura jižních Čech v období historismu, Praha 1999, 107sq.

¹⁸ SOA Litoměřice - Žitenice, ÚS Aehrenthal, inv. č. 59, kart. 24.

¹⁹ Usuzujeme tak na základě stylového srovnání. Kromě toho ve vyúčtování z roku 1851 uvádí Grueber jako poslední položku: „Reise nach Perutz [...] und noch verschiedene Kleinigkeiten entworfen“. - SOA Litoměřice - Děčín, V_s Děčín c 21/446.

²⁰ Srov. RAK (pozn. 4) 25-27.

²¹ Srov. VYBÍRAL (pozn. 17) 70sq.

vyspělého anglického hospodářství.²²

Určitou roli hrála také skutečnost, že v rámci centralizace rakouské monarchie, prosazované od Marie Terezie, byl oslaben politický význam šlechty, která se stáhla z vídeňského dvora na svá panství, kde se pak realizovala v podnikání a budování svých sídel.²³ Rozhodujícím momentem byla také kulturní a společenská změna, kterou s sebou přinesly myšlenky osvícenství a romantiky. Mezi vznešené cíle aristokracie od nynějška patří povznesení kultury prostého lidu a ekonomiky vlasti, a také přiblížení se zpátky k přírodě. V 19. století už tedy v centru její pozornosti nestojí městské paláce, ale venkovská sídla. Koncem třicátých let se tak mocné rody Schwarzenbergů a Harrachů pouští do nákladného budování svých zámků, které měly proklamovat jejich svrchovanost a ekonomickou sílu, a inspirují se tedy moderními anglickými rezidencemi v neogotickém stylu. Velkolepé reprezentativní stavby Hluboké a Hrádku se staly na půl století vzorem většině aristokratů.

Tyto stavby tak zcela odpovídaly moderní představě ideálního šlechtického sídla. Zároveň byl od počátku historismu středověký hrad tím pravým obrazem, který by nejsilněji implikoval dojem neochvějně moci. Staré památky a zříceniny začaly poutat pozornost nejdříve umělců toužících objevovat exotické a pitoreskní, a poté historiků, pídících se po počátcích místních dějin. Množství obrazových publikací plných tajuplných pověstí, ruku v ruce s formováním ideální představy středověkého rytířství, jakéhosi pozemského ráje, s sebou přinesly touhu uskutečnit takový svět také v současnosti. Nově budované zámky měly vytvořit takové zdání. Primárním cílem bylo vzbuzovat představu středověkého sídla, působit dojmem nedobytnosti. Architektura nebyla od 18. století obrazem světa, ale pod vlivem anglického asociacionismu a francouzského učení měla vzbuzovat nějakou představu a vyjadřovat nějaký charakter.

Proto všechny ty věže a cimbuří, které pak byly z „funkcionalistického“, či lépe řečeno minimalistického hlediska následujícího století považovány za naprostý nevkus, lež a imitaci. Různě přistavované „hradní“ věže novodobých zámků však měly ještě další hlubší smysl, měly demonstrovat moc. Ostatně věže nebyly budovány výhradně z obranných důvodů dokonce už ve středověku. Leckdy byly pouze znakem panské nadvlády. Z tohoto důvodu nemohla pořádná věž chybět u žádného opravdového sídla především v 19. století. Představa, že se vznešeným aristokratickým sídlem nutně pojí přítomnost věží, byla součástí tehdejšího diskursu.²⁴

To vše také přispívalo k dojmu malebnosti, který dobová estetika preferovala. Na druhou stranu ovšem byla snaha uvést stavbu do půdorysné a objemové pravidelnosti. Ta více odpovídala

²² Hannes STEKL: Adel und Bürgertum in der Habsburger Monarchie 18. bis 20. Jahrhundert, Wien / München 2004, 20.

²³ Ibidem 23.

²⁴ Renate WAGNER-RIEGER / Walter KRAUSE (eds.): Historismus und Schloßbau, München 1875, 12sq., 40.

požadavkům na reprezentativnost, neboť dojem svrchovanosti a vznešenosti je implikován zejména symetrickým uspořádáním. Zámecká architektura využívala tohoto jevu od prvopočátku, a nebylo tomu jinak ani u velkých šlechtických sídel 19. století.

Tyto stavby tedy, jak již bylo vícekrát upozorněno, nelze chápat jako výraz útěku do minulosti, ale jako proklamaci moci. Už ve své době byly označovány jako „elegantní romantika“, která vzbuzuje dojem něčeho novátorského a vkusného.²⁵ Ne náhodou k tomuto typu patří početná řada šlechtických rezidencí v Čechách. Mezi ty nejhonosnější z nich náleží i díla Bernharda Gruebera: přestavba rohanského Sychrova (ca. 1850-55), aehrenthalské Hrubé Skály (1854-60) a buquoyského Horního Hradu (ca. 1845-60).

Klíčovou roli ve všech těchto projektech hrála výstavba monumentálního vstupu do zámku, pojatého jako „hradní brána“ a jedné či více věží, a někde též zámecká kaple. Týká se to zejména neogotické přestavby **Horního Hradu**, iniciované hraběnkou Gabrielou Buquoy-Longueval ve čtyřicátých letech 19. století. Projektoval ji patrně Grueber.²⁶ Byla tehdy značně zvýšena věž a opatřena ochozem s cimbuřím; v místě brány bylo zbudované mohutné stavení s dvěma věžemi; a v letech 1846-51 byla postavena na nedalekém návrší zámecká kaple, sloužící poté též jako farní kostel, která získala zvlášť honosné vstupní průčelí se složitě utvářeným, v kameni tesaným velkým portálem a vysokým štíhlým sanktusníkem. [78] Sochařskou výzdobu tympanonu vytvořil známý pražský sochař Josef Max. [79]

Daleko významnější místo v celé Grueberově tvorbě zaujímá **zámek Sychrov**. Pražský profesor sice vytvořil nejspíše jen několik návrhů ze začátku stavebních prací během první poloviny padesátých let, určil však podobu celého výsledného díla, neboť tyto jeho plány (pro východní křídlo s kaplí a s věžemi Bretaňskou a Rakouskou) byly klíčovými částmi stavby. Podle nich potom vypracovával návrhy místní knížecí stavitel Josef Pruvot (1807-83), který samotnou, neobyčejně rozsáhlou zámeckou přestavbu vedl.

Byl to také jeden z největších projektů v Čechách 19. století. Během této přestavby získala všechna průčelí kabát v gotizujícím, romantickém stylu a interiéry byly bohatě vybaveny a vyzdobeny. Camille Philippe kníže de Rohan-Guémenée, Rochefort et Montauban (1801-1892) se pro ni rozhodl záhy poté, kdy roku 1846 převzal správu rodinných statků a sychrovský zámek si zvolil za letní sídlo. Jeho pozornost patřila od počátku zahradě. Byl totiž sám pokládán za odborníka na budování parků a také působil jako protektor a prezident české společnosti pro zvelebení zahradnictví. Na Sychrov tak postupně nechal dovézt spoustu cizokrajných dřevin a

²⁵ Heinz BIEHN: *Rezidenzen der Romantik*, München 1970, 111sq., 115. Biehn přímo klasifikuje rezidence do tří skupin: novostavby hradů a zřícenin v zahradách sentimentální romantiky, zámky elegantní romantiky a památkové zámky patetické romantiky.

²⁶ Zatím to však nebylo doloženo. Pouze Friedrich BERNAU: *Album der Burgen und Schlösser im Königreich Böhmen I*, Saaz 1881, 300 uvádí, že kaple byla postavena B. Grueberem. Srov. Vrat. RYŠAVÝ: *Horní hrad*, SHP 1992.

vybudoval obrovské, bohaté a slavné arboretum.²⁷

Je tedy pochopitelné, že se stěžejním bodem budoucího zámeckého komplexu a jeho přestavby stalo široké východní průčelí, u jehož paty se sbíhaly pohledové osy zahrady, a jež tedy mělo parku vytvořit mocnou kulisu. Jeho ztvárnění bylo svěřeno hned několika předním architektům, kteří byli, jak se zdá, všichni úzce spjati s mnichovským prostředím. Jejich plány mají jedno společné: na střední ose monumentální několikamenné schodiště vedoucí z hlavního zámeckého sálu, k jižnímu konci křídla připojená kaple a věž čnějící za severním traktem. Tyto tři prvky byly patrně pro Camilla Rohana zásadní. Byly též součástí prvního návrhu z roku 1848, signovaného Franzem Bayerem.²⁸ [44] Tento zcela neznámý autor by mohl být totožný s malířem architektury Augustem Bayerem (1803-75), který dlouho působil mj. také v Mnichově a byl s tamním prostředím úzce spjat. Byl vyškoleným architektem, žákem Friedricha Weinbrennera a Friedricha von Gärtnera, u kterého studoval od poloviny dvacátých let (tedy společně s Grueberem). Pak se jeho zájem ale stočil k malbě romanticky laděných obrazů zejména středověkých staveb.²⁹ V pražských uměleckých kruzích byl dobře znám, například roku 1842 byl k vidění jeho obraz na výroční výstavě³⁰ a byl autorem jedné z grafických premií Krasoumné jednoty.

Bayerova bohatě kolorovaná kresba však byla pouze ideovou představou, neboť proporčně vůbec neodpovídala stávající zámecké budově.³¹ Nejspíš ale dobře vyjadřovala přání stavebníka a stala se tedy základem pro vypracování konkrétních plánů. Vycházel z ní i další neznámý architekt, jehož nesignované návrhy by se daly zařadit k prvopočátkům originálního mnichovského maximiliánského stylu.³²

Také Bernhard Grueber se ve svém návrhu z roku 1850³³ inspiroval některými Bayerovými motivy (gotický stupňovitý štít na střední ose, sdružená okna, stěna s dekorem koncipovaným jako síť protínajících se diagonál aj.), avšak hmotově musel vyřešit nezvykle široké průčelí docela jinak.³⁴ [45] Namísto jednoho, širokého rizalitu navrhl tři: střední užší, jehož osa se vypíná vzhůru v trojúhelném štítu, a na obou nárožích širší, které oproti tomu působí mohutně a pevnostně, neboť

²⁷ Zdeněk WIRTH: Sychrov, Praha 1952, 2.

²⁸ SOA Litoměřice - Děčín, RA Rohanů, sbírka plánů, inv. č. 1127.

²⁹ ADB II, 1875, 186sq.

³⁰ Výroční zpráva SVPU 1841/1842, 6.

³¹ Břetislav Štorm oproti tomu uvádí značně nepřesně, že se podle Bayerova návrhu začalo stavět, a že teprve od roku 1851 probíhala stavba podle nového projektu od Pruvota. - B. ŠTORM: Otázka autorství romantické přestavby zámku Sychrova, in: ZPP XIX, 1959, 37.

³² SOA Litoměřice - Děčín, RA Rohanů, sbírka plánů, inv. č. 1129. Zdá se, že tyto návrhy kreslila jedna a táž ruka.

³³ Ibidem, inv. č. 1128.

³⁴ Tento projekt pak byl Josefem Pruvotem realizován s několika ne zrovna příznivými změnami (především byla bočním rizalitům dána stejná podoba jako krátkému severnímu průčelí). Dosavadní literatura oproti tomu připisovala rozhodující podíl, či vůbec autorství stavby Pruvotovi. Průběh projektování však byl líčen značně zkresleně: udávalo se, že se nejdříve stavělo podle plánů Bayera a Gruebera, a poté je nahradil Pruvot se svou vlastní verzí projektu, nebo dokonce, že ze „soutěže“ vyšel vítězně Pruvot. - ŠTORM (pozn. 31) 36-37; Zdeněk WIRTH: Státní zámek Sychrov, Praha 1960³, 2; Marie POSPÍŠILOVÁ: Romantické zámecké interiéry, Praha 1986, nepag.

každý je vymezen dvěma mělkými rizalitou připomínajícími věž s cimbuřím. Stejně hmotové členění, osově souměrné, s třemi rizalitou, středním vyšším a dvěma nárožními, je charakteristické pro paláce a zámky od italské vrcholné renesance. Díky tomuto konceptu utváření těla stavby bylo dosaženo působivého celku, který vzbuzuje dojem důstojnosti. Kaple připojená při jižním konci širokého křídla byla pak v duchu romantiky pojatá jako samostatný organismus. K umocnění celkového dojmu nakonec přispívají obě velké věže. Bayer přitom navrhoval věž pouze jednu. Grueber však připojil ještě druhou, menší, na opačném konci stavby, možná i jako určitou kompoziční protiváhu.

Nakonec Grueber načrtl i návrh průjezdu z nádvoří do zahrady, který se zároveň stal i vstupní halou do zámku.³⁵ [47] Je prostorná, o 3 x 3 polích gotické hvězdové klenby. Ta je konstrukčně docela pozoruhodná, neboť spočívá na segmentových obloucích, se kterými bychom se v gotice nesetkali, ale zato je jejich použití výhodné z funkčního hlediska. Prostor haly je tak světlejší. [48]

Grueber tedy vytvořil dílo, které se nepochybně vyrovná slavné Hluboké od rakouského architekta Franze Beera či Hrádku od anglického Edwarda Bucktona Lamba. A zároveň je zcela osobité. Bavorský architekt nevzhlížel v první řadě k anglickým vzorům, jak to bylo tehdy ve střední Evropě obvyklé. To bylo již nejednou konstatováno. Těžko bychom ale mohli stavbu jednoduše spojit s francouzskými vzory, resp. s prapůvodním středověkým sídlem rohanského rodu, zámek Josselin v Bretani, jak učinila Johanna von Herzogenberg.³⁶ Nevystačíme ale ani s poukazem na tzv. obloukový styl,³⁷ neboť Grueber ve svém návrhu použil jeho příznačný prvek, okna s obloukovým záklenkem, pouze v prvním patře. [46] Tento styl ale nebyl v zámecké architektuře uplatňován ani v samotném Bavorsku. Měl totiž vysloveně komisi ráz, zejména zpočátku, a dával podobu především veřejným budovám. Stará šlechtická sídla byla oproti tomu přestavovaná v gotickém stylu, často též podle anglických předloh.

Grueber spíše navázal na architekturu reprezentativních mnichovských paláců, která doznala během čtyřicátých let výrazné proměny. V důsledku náročnějších požadavků na okázalost a nákladnost nově budovaných sídel zde došlo k posunu v architektonickém cítění a výtvarném pojetí.³⁸ Průčelí začala být s oblibou obohacována o orientální a středověké prvky. Byli to pak zejména mladí mnichovští architekti, žáci Friedricha von Gärtnera, kteří dali „obloukovému“ stylu svého učitele tuto docela novou tvář. Patří mezi ně v první řadě Eduard Metzger, který nebyl neznámý ani v pražském prostředí; jeho návrh pomníku císaře Františka zde získal dokonce

³⁵ SOA Litoměřice - Děčín, RA Rohanů, sbírka plánů, inv. č. 1138.

³⁶ Johanna von HERZOGENBERG: Schloß Sichrow in Nordböhmen, in: WAGNER-RIEGER / KRAUSE (eds.) (pozn. 24) 152sq.

³⁷ Jiří KUTHAN: Aristokratická sídla období romantismu a historismu, Praha 2001, 94.

³⁸ Srov. Romantik und Restauration 101-103.

ocenění.³⁹ Jeho projekt mnichovského paláce pro generálního majora von Heideck z roku 1843 byl potom patrně inspirací Camillu Rohanovi, když se chystal k přestavbě zámku. V konvolutu sychrovských plánů se nachází šest tištěných tabulí s vyobrazením tohoto paláce,⁴⁰ který je považován za jeden z prvních pokusů o překonání klasicistních principů architektonického utváření.⁴¹ Také mohl být vysoko položenou laťkou v dekoraci interiérů a technických vymoženostech. V předním periodiku té doby byl označen za „to nejduchaplnější, co v tomto směru vzniklo.“⁴² Projekty Bayera i Gruebera pak v požadavku na reprezentativnost nijak za mnichovským vzorem nezaostávají a odrážejí tehdejší nejaktuálnější architektonické dění.

Ze soudobé mnichovské architektury je převzat i dekor výmalby stěny průčelí, pojatý jako síť diagonálně vedených linií. Setkáme se s ním v Bayerově i Grueberově návrhu. Primární předlohou mohla být patrně „gotická architektura“ („architecture gothique“), jakou roku 1803 předkládá jako alternativu k italskému stylu ve svém vzorníku *Architecture civile* Louis-Ambroise Dubut. S gotikou ale jeho návrh nemá mnoho společného. Vycházel spíše z orientální architektury, ovšem gotika byla v 18. století přijímána jako styl exotický. [46]

Grueber kromě toho využil motivy i ze středoevropské gotiky. Ta byla v německých zemích cílem nadšeného vlasteneckého zájmu a studia. Zejména architektura bohatého hanzovního města Norimberku, jeho měšťanské domy se složitými stupňovitými štíty, se staly předlohou pro nové městske paláce, i některé zámecké přestavby (nejznámější např. zámek Anif u Salzburku, přestavěn 1839-48). Staly se vzorem i pro štíty sychrovského zámku.

Grueber tedy čerpal inspiraci hned z několika zdrojů a uplatnil různorodé prvky pocházející z více stylů. Sledoval ale patrně určitý záměr. Zhodnotil jejich rozličné vlastnosti a využil je pro ztvárnění konkrétního a zcela záměrného architektonického konceptu. Vystavěl průčelí na principu kontrastu zdobnějších a členitějších rizalitů a zbývající prosté plochy stěny. Kontrastu plastického, členitého středoevropského gotického stylu a planimetrického, minimalistického stylu Friedricha von Gärtnera. Tento postup je v soudobé architektuře zcela ojedinělý. I u Bayerova projektu bychom sice našli jak okna s obloukovými záklenky, tak středověké prvky. Ale v podstatě je celek pojat homogenním způsobem, v jednom, a sice benátském středověkém stylu.

Grueberův neobvyklý postup nebyl samoúčelný. Díky němu bylo dosaženo jak jisté monumentality a vznešenosti, tak zároveň i malebnosti, ke které přispěly právě orientální a gotizující prvky. Ty měly jednak evokovat dojem starobylosti, ale také byl využit jejich specifický

³⁹ NA, odd. 2, ZV II, 84 113 b, kart. 1234.

⁴⁰ SOA Litoměřice - Děčín, RA Rohanů, sbírka plánů, inv. č. 1235. Tabule pochází asi z ABZ, 1845, DCLVL.

⁴¹ F. ZIMMERMANN: Die vornehmen Wohnbauten Eduard Metzgers an der Amalien-/Kasernstraße, in: Romantik und Restauration, kat. N. 176.

⁴² „Das Geistreichste, was in dieser Richtung entstanden“ - Übersicht der neuesten Kunstthätigkeit in München, in: Kunstblatt, 1846, Nr. 22, 90.

charakter vzbuzující pocit malebnosti. To bylo příhodné pro průčelí, jež mělo být pojaté jako kulisa velké zahrady. Středověké štíhlé věžičky, stupňovité štíty a hustě pročleněné cimbuří byly vhodnějším výtvarným prostředkem než monumentální mohutné tvary anglické neogotiky. Zahradní průčelí Sychrova se tak stalo opravdovým těžištěm zámeckého komplexu. Čestný dvůr a nádvoří byly oproti tomu regotizovány docela prostým, šablonovitým způsobem, podle návrhů Josefa Pruvota.⁴³ Pozornost poutal jedině při vstupu do zámku nově zbudovaný rizalit se stupňovitým štítem a loggií.

Kníže Camille Rohan si tedy patrně přál romantický zámek usazený v zahradě. A nepochybně bylo jeho cílem, aby se také jeho sídlo zařadilo ke špičce soudobého (tj. romantického) umění. Jednal pak docela logicky, když se obrátil právě na mnichovské umělce, vesměs Gärtnerovy žáky. Vedle návrhů a předloh od Metzgera, Bayera, i Gruebera, se v konvolutu plánů objevují ještě práce signované Josefem Wessickenem (1837-1918), někdejším studentem mnichovské Akademie: návrhy dvou dřevěných stropů, včetně prováděcích profilů v reálné velikosti, a také dvě velké kolorované kresby hlavních oltářů z mnichovských chrámů (gotického P. Marie a neogotického v Au) z roku 1857.⁴⁴ Snad měli posloužit jako předlohy.

Nakonec to byl Grueber, který naplnil knížecí očekávání. Jeho dílo patrně odpovídalo zcela Rohanovým představám. Vytvořil nejen pointu zahrady, ale také dílo neobyčejně působivé a navíc originální. Nesáhl totiž po určitém módním stylu, ale pracoval s tvůrčí invencí.

Sychrovský zámek se tedy stal velkolepou rezidencí, hodnou významnosti Rohanské šlechtické rodiny. Rohanové patřili k nejstarším a nejmocnějším francouzským rodům a byli spřízněni s panovnickými domy celé Evropy. Byli úzce spojeni především s královskou rodinou Bourbonů; například babička knížete Camilla byla vychovatelkou královských dětí. Karel X. byl v polovině třicátých let na Sychrově hostem. A vedle toho získali postavení a majetek ve službách rakouské monarchie, poté kdy za Velké revoluce část rodu z Francie utekla.⁴⁵ Jejich deviza zněla: „Roy ne puys, duc ne doygne, Rohan suys.“ (Králem nemohu, vévodou nechci být, Rohanem jsem).

Slavné a starodávné rohanské kořeny byly na Sychrově připomínány velmi explicitně. V interiéru byly jednak vystaveny malířské a sochařské portréty dávných a slavných příslušníků rodu a instalována obrazová galerie francouzských králů. A pak první ze zámeckých věží měla svým jménem odkazovat k starodávné kořeny rohanského rodu v Bretani.⁴⁶ Její výstavbě byl také patrně přikládán zvláštní význam, neboť jak Bayer, tak druhý, anonymní architekt, vypracovali kromě projektu zahradního křídla také její detailní studii.⁴⁷ Druhá věž, kterou připojil ve svém návrhu

⁴³ SOA Litoměřice - Děčín, RA Rohanů, inv. č. 1135, 1177, 1197 aj.

⁴⁴ Inv. č. 1144, 1147, 1238.

⁴⁵ Ottův slovník naučný 21, 1904, 893.

⁴⁶ HERZOGENBERG (pozn. 36) 152.

⁴⁷ SOA Litoměřice - Děčín, RA Rohanů, sbírka plánů, inv. č. 1129, inv. č. 1127.

teprve Grueber, byla pak nazývána Rakouskou, na připomínku nové rohanské vlasti.

Tedy také zámecká stavba podávala svědectví o prastaré rodové tradici, o loyaltě rakouské monarchii a přesvědčení o neotřesitelnosti starého světa. Myšlenku starobylosti evokoval též uplatněný styl. Rohanům byly cizí myšlenky Velké revoluce. V jejich knihovně bychom Voltaira hledali marně. Od Waltera Scotta je zde ovšem výtisků hned několik.⁴⁸

Ztracený svět rytířství

*„Wer braucht und will jetzt noch Erinnerungen!
nur die Gegenwart hat Werth,
- kaum die nächste Zukunft verdient Beachtung,
viel weniger die Vergangenheit!“*

Friedrich von Schwarzenberg, 1850

Snaha vytvořit iluzi přetrvávající existence starého stavovského řádu a časů mocných aristokratů zesílila zejména po roce 1848, kdy šlechta přišla o svá patrimoniální práva a řadu privilegií, a kdy se z pánů stali obyčejní vlastníci. Nově představované zámky pak měly připomínat středověké hrady dob slavných rytířů bez bázně a hany. Krásným příkladem je tzv. Dolní hrad v Rožmberku, sídlo hraběcího rodu Buquoy-Longueval, jehož kořeny sahají až do 12. století. Kolem roku 1850 je přeměněn na „chrám vzpomínky“, kde přední místo zaujímají síně Rožmberská a rytířská, a nově zbudovaná Křižácká galerie.⁴⁹

Také při další buquoyenské rezidenci, již zmiňovaném **Horním Hradu**, byla v rámci přestavby realizované pravděpodobně kolem roku 1860 zřízena podobná galerie, ovšem poněkud jinak koncipovaná, a daleko monumentálnější.⁵⁰ Není zcela vyloučeno, že toto dílo navrhl Bernhard Grueber, který zde pracoval již předchozího desetiletí. Nyní bylo vytvořeno skutečné zámecké nádvoří, neboť byl menším křídlem propojen jihovýchodní palác s budovou sladovny na severu, a všechna dvorní průčelí byla symetricky upravena. Z jižní strany tohoto paláce byl připojen trakt s rytířským sálem, a při něm byla zbudována vyhlídková terasa, situovaná na hraně skalní ostrožny a sevřená mezi starým jihozápadním palácem a krátkým křídlem z východní strany, které bylo nově vystavěné pro dosažení objemové symetrie. Monumentální rytířský sál byl vysoký přes dvě patra, otevíral se ohromnými hrotitými okny s kružbami podle gotických předloh a byl zakryt dřevěným trámovým stropem. V patře nad ním se nacházela zimní zahrada, a na střeše terasa.

⁴⁸ Pravoslav KNEIDL: Zámecká knihovna na Sychrově, in: WIRTH (pozn. 34) 8-10.

⁴⁹ VYBÍRAL (pozn. 17) 118-130.

⁵⁰ Vratislav RYŠAVÝ: Horní hrad, SHP 1992.

Rytířská romantika poznamenala také přestavbu sídla schwarzenberské sekundogenitury, zámku **Orlík**, která proběhla zhruba v letech 1849-50 podle Grueberova projektu.⁵¹ Držitelem zdejšího majorátu byl kníže Friedrich ze Schwarzenbergu (1799-1870).⁵² Tento „poslední lancknecht“, jak sám sebe jmenoval, zdědil vojenského ducha po svém otci, polním maršálu Karlu Philippovi, vojevůdci spojenecké armády v bitvě u Lipska. Prakticky neustále byl v poli, prošel bojišti celé Evropy, v Itálii, Španělsku, Švýcarsku, Uhrách a Polsku. Roku 1830 se stal členem řádu maltézských rytířů, a účastnil se tažení do Alžíru. Podnikl také cestu do Levanty.

Od čtyřicátých let se pak začal plně věnovat psaní. Za spisovatele se však kníže Friedrich nepovažoval. Mezi jeho texty převažují vzpomínky z vojenského života a postřehy a komentáře tehdejšího společenského a politického dění, ve kterých dokázal vystihnout to podstatné s pronikavou přesností a vtípem. Jeho poznámky a myšlenky nabízejí úžasný vhled do tehdejší doby a ukazují radikální proměnu, jakou svět v 19. století procházel. Kníže sám své „útržky životního kréda“ nazval „předpotopní“ (ante-diluvianische), a ty, které byly napsané v letech po revoluci roku 1848, „popotopní“ (post-diluvianische).⁵³ Žehrá nad věkem, kdy i v řadách šlechty chce být „jeden beletrista a druhý simonista, třetí technik a čtvrtý politik, další kramář, nebo agronom, diplomat nebo byrokrat [...] a zapomíná přitom to, kým se na prvopočátku narodil, - kavalírem - rytířem!“⁵⁴ Zvláště pak texty psané „po potopě“ jsou plné trpkého sarkasmu. Kníže se těžko mohl srovnat s tím, že úcta k tradičním aristokratickým hodnotám, jako jsou starobylost rodu, vzdělání či smysl pro vysoké umění, a vyznávání rytířských ctností - čestnosti a věrnosti Bohu a vlasti, už nezapadá do světa, který si nade vše cení pokroku a demokratické svobody, který se žene za osobním prospěchem a kariérou. Spolu s novou buržoazní společností si tak bral na mušku hlavně rakouskou státní správu a její byrokratismus.⁵⁵

Za své sídlo si kníže Friedrich, člen řádu maltézských rytířů, vybral bývalý, za Josefa II. sekularizovaný klášter v **Mariance** u Stupavy v tehdejších Uhrách, jehož chrám Narození P. Marie

⁵¹ Scházejí pro to ovšem archivní doklady (SOA Třeboň). MÜLLER II, 1857, 303 uvádí, že byl podle Grueberových plánů postaven zámek Orlík. Archivní materiál prošel F. Pekař, který uvádí, že v letech 1849-50 byl přistavěn severní štít a zbudován velký rytířský sál. Autora tohoto projektu ovšem neuvádí. (SOA Třeboň, ZLA Orlík, kart. 15, II b-26, výpisky F. Pekaře ke stavebním dějinám Orlíka 1922-38) Grueber je ale v této souvislosti jmenován v Soupisu památek 33, Praha 1910, 138. Zdá se to také velice pravděpodobné vzhledem ke stylovému charakteru této přestavby. Další úpravy fasád, jejich sjednocení (zejména vstupního průčelí) a zřízení nového portálu při vjezdu do zámku byly prováděny až v šedesátých letech, s největší pravděpodobností podle návrhů knížecího stavitele. Viz též

⁵² Karl SCHWARZENBERG: Geschichte des reichsständischen Hauses Schwarzenberg, Neustadt an der Aisch 1963, 286-293.

⁵³ Ante-diluvianische Fidibus-Schnitzel a Post-diluvianische Fidibus-Schnitzel (něm. Fidibus - stočený kus papíru k zapalování dýmky, na kterém bylo možné často najít útržek nějakého textu; fidibus - gen. od lat. fides - víra).

⁵⁴ [...] vergißt dabei daß, als was er uranfänglich geboren wurde, - ein Cavalier - i. e. Ritter! “ - Friedrich SCHWARZENBERG: Ante-diluvianische Fidibus-Schnitzel von 1842 bis 1847. Als Manuskript für Freunde, s. l. 1850, Bd. 1, 66.

⁵⁵ Srov. Friedrich SCHWARZENBERG: Post-diluvianische Fidibus-Schnitzel von 1849-54, Wien 1862, Bd. I-II, passim.

byl od středověku významným poutním místem. Klášter zakoupil koncem čtvrtého desetiletí a jeho budovu z barokní doby nechal jednoduše upravit na zámeček v klasicistním stylu. Později ale pojal docela jinou, daleko velkolepější představu. Projekt nákladné přestavby vypracoval Bernhard Grueber před rokem 1866. Na přání knížete bylo nové uspořádání utvořeno tak, aby byl už od vchodu do zámku možný průhled do zámecké kaple, přímo na oltář, skrze velkou předsíň a otevřenou dvoranu se schodištěm, zastřešenou pouze sklem. Prostor byl tak údajně velice jednoduše rozčleněn a provázán. Exteriér měl být celý obložen hrubozrnou žulou. Objem stavby diferencoval Grueber vysokými nárožními věžemi, rizalitou a rozmanitými arkýři. Podle zprávy vídeňského listu *Kunstblatt* dokázal dosáhnout velice libého působení celku, vyznačujícího se vznešenými poměry.⁵⁶ Projekt ale uskutečněn nebyl, neboť kníže jen několik let nato zemřel. Jistě je to veliká škoda, výsledek mohl být po technické i umělecké stránce docela pozoruhodný. Plány byly dokonce vystaveny v Rakouském muzeu umění a průmyslu ve Vídni.⁵⁷

Stopy stavební činnosti knížete Friedricha tak najdeme jen na Orlíku, kam jeho pán také často zajížděl. Zdejší knihovna obsahuje svazky zabývající se politikou, které jsou plné jeho poznámek.⁵⁸ Nejspíše právě z podnětu „posledního lancknechta“ byl v letech 1849-50 velký sál v severovýchodním nároží zámku přebudován na rytířský, v gotickém stylu.⁵⁹ [41] Byl zvýšen a opatřen sedlovým stropem s dřevěným obložením a byl zde umístěn kamenný krb. Na východ byla proražena tři neobyčejně velká okna, segmentově zakončená a jen tenoučnými pruty rozčleněná do tří polí, každé završené trojlistou kružbou. Rozsáhlé okenní plochy byly vyzdobeny barevnými sklomalbami. Kratší, severní stěna sálu pak byla otevřena jedním širokým arkýřem téměř docela proskleným pomocí dvojice obdobných oken, ovšem čtyřčlenných. [40] Dokonce i jejich parapetem, děleným na čtvercová pole s kružbou, bylo umožněno pronikat světlu. Bylo zde tedy vytvořeno dílo zcela bezprecedentní a neobyčejně efektní, které zároveň gotickým tvaroslovím evokuje dojem starodávnosti.

Souběžně s přeměnou sálu byla provedena také přestavba severního zámeckého průčelí. [42] Z této strany se zámek vypínal vysoko nad Vltavou na vrcholu skalní ostrožny. Stavba odtud ale rozhodně nepůsobila nijak velkolepě, nabízel se pohled na konglomerát velice prostých fasád,

⁵⁶ Kunst-Chronik (Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst) I, 1866, 37. V této zprávě je sice stavebník zamlčen, uvádí se pouze že patří k „nějakému duchovnímu rytířskému řádu“ („einem geistlichen Ritterorden“) a navíc se zde říká, že jde o projekt „k nějakému venkovskému sídlu v blízkosti Mariánských lázní“ („zu einem Landsitz in der Nähe von Marienbad“), ale je myslím jisté, že se zpráva vztahuje právě k sídlu maltézského rytíře Friedricha Schwarzenberga v Mariance (Marienthal).

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ SCHWARZENBERG (pozn. 52) 290, 292.

⁵⁹ Srov. Soupis památek arch. v politickém okrese píseckém, 33, Praha 1910, 138, kde se uvádí, že arkýř rytířského sálu a nový štít byly přistavěny právě za knížete Friedricha. Ačkoli jeho vlastním sídlem byla Mariánská dolina a správu orlického majorátu svěřil do rukou svého mladšího bratra Karla II., tyto práce s největší pravděpodobností inicioval sám. Karel II. ani později nic nebudoval a s dalšími přestavbami se začalo až po jeho smrti roku 1859, z podnětu jeho syna Karla III.

čtyřosé severního křídla a dvouosé u mírně předstupujícího křídla západního. K té druhé byl tedy připojen výrazný štít středověkého stylu. Byl stupňovitý a pak zde byla prolomena zvláštní okna.⁶⁰ Tři malá, obdélná, štěrbinová, ve vzájemném kompozičním vztahu vytvářející trojúhelník. Uprostřed pak bylo umístěno nápadné kruhové okno s široce rozevřenou nálevkou šikmého ostění a s kružbovou výplní.

Okna jsou odvozena ze středověkých předloh. Úzká okénka napodobují střílny. S průčelím ztvárněným pouze pomocí tří jednoduchých oken (a případně ještě jedním kruhovým nad nimi), bychom se setkali ve středověké sakrální architektuře nejpřísnějšího z řeholních řádů, cisterciáků. Tvar kruhového okna, jehož ostění je bez profilace, či alespoň vyžlabení, může být inspirován okny kaple Anděla strážce v cisterciáckém klášteře ve Zlaté Koruně, která však pochází teprve z doby barokní přestavby. Ovšem typ rozetového okna byl významnou součástí průčelí chrámů od románské doby. Štít orlického zámku byl tedy utvářen jako jakýsi „znak“ průčelí. Těžko mohlo být k takovéto prosté, nevýrazné stavbě přidáno něco, co by vzbuzovalo tak mocný dojem.

Grueber sám si dobře uvědomoval, že „v trojúhelníku vnímáme pevnost, harmonii a zachování věcí, neboť teprve skrze něco třetího vzniká uzavřený celek.“⁶¹ Kruh pak vnímal jako „nejdůležitější ze všech oblých linií,“ neboť ta se „pohybuje kolem středu zachovávajíc od něj stejnou vzdálenost a vrací se sama do sebe.“⁶² Snad není náhoda, že průčelí sídla konzervativního orlického knížete získalo právě tuto, a ne jinou podobu.

Daleko prozaičtějším způsobem se touha po uchování tradice projevila při přestavbě zámku **Blatná**, sídla starého rodu Hildprandtů z Ottenhausenu. Úpravy provedené v letech 1850-56 podle Grueberova projektu⁶³ nebyly velkého rozsahu. Bylo zachováno starobylé goticko-renesanční jádro, tedy zbytky původní vodní tvrze z 15. století a proslulý palác Zdeňka Lva z Rožmitálu zbudovaný v letech 1523-30 Benediktem Riedem. Stavebník baron Robert Hildprandt (1824-1889) si možná vážil historie, podobně jako jeho děd František (*1771), který byl jedním ze zakladatelů vlasteneckého Muzea v Praze. V podstatě byla přestavěna pouze jihovýchodní část nádvoří, jejíž nepravidelnost byla sjednocena již v klasicismu přístavbou traktu s arkádou, a v jižním křídle bylo vloženo nové schodiště. I tak byla ovšem, díky Grueberovu výtvaru, Blatná proměněna na reprezentativní sídlo.

Zámek, který získali Hildprandtové teprve roku 1798 a který zachvátil roku 1763 rozsáhlý

⁶⁰ Dnešní stav je výsledkem pozdější klasicizující úpravy, kdy získal štít tvar prostého trojúhelníka a byla připojena římsa se zubořezem. Asi bylo také zmenšeno horní štěrbinové okénko.

⁶¹ „[...] im rechtwinkligen Dreiecke erblicken wir die Festigkeit, die Harmonie und Erhaltung aller Dinge, indem erst durch ein Drittes ein geschlossenes Ganze entsteht, [...]“ - GRUEBER Vergl. Smlg. II, 8.

⁶² „Die wichtigste aller Bogenlinien ist diejenige, welche sich in gleichbleibender Entfernung um einen Mittelpunkt bewegt und in sich selbst zurückkehrt, [...]“ - GRUEBER Elemente 84.

⁶³ SOA Třeboň, RA Hildprandtů, popř. Vs Blatná - negativní zjištění; Lumír III, 1853, č. 35 (1. 9.), 839n.; MÜLLER II, 1857, 303; Bernhard GRUEBER: Das Schloss Blatna in Böhmen, in: MCC III, 1858, 189, Fig. 4.

požár, byl již ve velmi špatném stavu.⁶⁴ Grueber uvádí, že celé jižní, obytné křídlo včetně jihozápadního rožmitálského paláce bylo již na zřícení, a částečně dokonce zdemolované.⁶⁵ Proběhlo tedy v první řadě jeho restaurování, a pak byla přestavěna průčelí jihovýchodní části nádvoří. [49] Aby nepůsobilo jako příliš drobné v sousedství obřího rožmitálského paláce, který je sice také dvoupatrový, ale zato dvakrát tak vysoký, bylo koncipováno tak, že na arkádě v přízemí je posazeno patro pročleněné pouze dvojicemi úzkých oken. Horní patro je potom opatřeno u východního křídla dvěma velikými okny, zatímco u jižního byla zřízena otevřená loggie s řadou úzkých, gotizujících oken.

Touto přestavbou nádvoří tak bylo dosaženo daleko větší reprezentativnosti. Dojem byl pak umocněn ještě akcentováním hlavní pohledové osy nádvoří. V ose průčelí nad vjezdem byla vložena výrazná dominanta: heraldický znak, nad kterým se klene nezvyklý sedlový oblouk vypínající se vzhůru, který je podpíráný úzkými, protáhlými gotizujícími konzolami; celek završuje jakási štíhlá lucerna s fialovitou stříškou, osazená na malém krakorci. Původně zde ale měla být umístěna socha P. Marie.

Nová přístavba se řadou prvků odvolává k architektuře Rejtova paláce. Zvláštní štíhlá dvojboká forma jeho arkýřů byla využita i u arkýře vybudovaného v ose nového průčelí jižního křídla. U východního nádvorního průčelí byla pro změnu uplatněna velká okna podle Rejtova vzoru. Blatná nepatřila mezi zámky, jejichž starodávnou podobu by smazaly pozdější barokní či klasicistní přestavby. Byla vnímána nejen jako šlechtická rezidence, ale také jako významná umělecká památka. K těm bylo třeba přistupovat s obezřetností a zdrženlivostí. Podle dobového úzu měly být veškeré případné přístavby v odpovídajícím stylu („stylgemäss“). Ze stejného ideového základu vycházel také Grueber.⁶⁶ Jím provedenou restaurací, kdy „byly novější součásti pokud možno uvedeny v soulad s pečlivě opravenými starými“, chválí později například Friedrich Bernau.⁶⁷ Baron Robert jistě vyšel ochotně vstříc takovému přístupu, kdy bylo s jeho rezidencí nakládáno jako se vzácnou uměleckou památkou.

Exklusivní romantika: Stavby pro barona z Aehrenthalu

Sídla v podobě mocných gotických hradů si nestavěly jen starobylé šlechtické rody. Stala se ideálem i pro novou nobilitu a bohaté podnikatele. „Druhá“ společnost se snažila připodobnit té „první“. Spojitému procesu „feudalizace měšťanstva“ na jedné straně a „změšťanštění šlechty“ na straně

⁶⁴ Dobroslava MENCLOVÁ: Blatná, Praha 1964, 22sq.; srov. BERNAU (pozn. 26) 68.

⁶⁵ GRUEBER (pozn. 63) 189.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ „[...] neuere Bestandtheile mit dem sorgfältig nachgebessertem Alten möglichst in Einklang gebracht wurden.“ - BERNAU (pozn. 26) 68.

druhé dala zvláště revoluce roku 1848 výrazný impuls.⁶⁸ Nová šlechta proklamovala své nabyté společenské postavení budováním velkolepých rezidencí a zařadila se tak postupně k předním stavebníkům doby. Tyto stavby měly působit vznešeně a připomínat stará aristokratická sídla, a zároveň měly reflektovat současné módní trendy a být něčím naprosto jedinečným. Jedním z takových stavebníků byl Johann Friedrich Lexa svobodný pán z Aehrenthalu (1817-1898), který také aktivně působil ve Společnosti vlasteneckých přátel umění a usilovně podporoval nový umělecký směr německé romantiky. Profesora Bernharda Gruebera tak zaměstnával po celá dlouhá léta.

Šlechtický predikát von Aehrenthal obdržel roku 1790 baronův děd Jan Antonín Lexa (1733-1824), pražský měšťan a vrchní registrátor královského berního úřadu. Ten také nabyl prostřednictvím obchodu značného majetku a získal panství Trpisty, Doksany a Hrubou Skálu. Skvělý zvuk dal rodině baronův otec Johann (1777-1845), který ve své kariéře vystoupal od postu dvorského rady k dvorskému sudí a tajnému radovi. Roku 1828 mu byl udělen stav svobodného pána.⁶⁹

V polovině čtyřicátých let se správy rodového jmění a statků ujal baron Johann Friedrich z Aehrenthalu. Ten se rozhodl přebudovat své sídlo v Praze na nový, monumentální **palác**. Starý dům, zakoupený jeho dědem, stál v místě jistě ne nevýznamném - na rohu Koňského trhu (dn. Václavského náměstí) a Štěpánské ulice (čp. 795-II), ale byl vcelku prostý, jednopatrový, klasicistně upravený, skrývající renesanční jádro.⁷⁰ Na jeho místě a na parcelách dalších sousedních tří domů (čp. 794 z náměstí a čp. 626 a 627) si baron přál vybudovat „jednu jedinou velkolepou budovu, která jednou bude Koňskému trhu opravdovou ozdobou“.⁷¹ K tomuto paláci měl hlouběji ve Štěpánské ulici přiléhat na tehdejší dobu neobyčejně velký, třípatrový nájemní dům (v místě čp. 628 a 629). Baron zamýšlel, že fasáda křídla paláce podél Štěpánské ulice bude spolu s tímto samostatným domem „v symetrickém vztahu vytvářet jeden celek“.⁷² Nakonec se ale jeden z objektů (čp. 626) nepodařilo od předchozího majitele zakoupit, a tak byl postaven pouze dům ve Štěpánské ulici (čp. 628/629-II). Honosná třípatrová budova podle projektu Bernharda Gruebera⁷³ zde vyrostla v letech 1847-49 pod jeho osobním vedením.⁷⁴ **[20]**

Grueber při formování návrhu odmítl prostou pravidelnost charakteristickou pro klasicistní

⁶⁸ Srov. STEKL (pozn. 22) 25sqq.

⁶⁹ Ottův slovník naučný XV, 1900, 982.

⁷⁰ L. LANCINGER / A. LIŠKOVÁ: Čp. 795-II, SHP SURPMO 1992.

⁷¹ „[...] ein einziges großartiges Gebäude, welches einmal dem Roßmarkte zur wahren Zierde gereichen wird, [...]“ - AMP, D 2/795, kart. 3976, dopis barona magistrátu z 16. 5. 1847, kde žádá o povolení nové uliční čáry.

⁷² „[...] in simetrischer Beziehung ein Ganzes bilden [...]“ - ibidem.

⁷³ Plány se nedochovaly. Grueberovo autorství dokládá dobový tisk (Květy XV, 1848, č. 6 (13. 1.), 27; Bohemia XXI, 1848, Nr. 169 (14. 9.) a stylové srovnání. Podle J. Hofmana vytvořil Grueber nerealizovaný projekt celé přestavby paláce. - J. HOFMAN: Pražské novogotické stavby profánní, in: PA XXXIII, 1922-1923, 83.

⁷⁴ AMP, D 2/795, kart. 3976; SOA Litoměřice - Žitenice, ÚS Aehrenthal, inv. č. 62, kart. 25 (stavební účty). Zednické práce řídil Kašpar Předák. Plány byly komisionálně prověřené 25. 5. 1847, a brzo poté se začalo se stavbou.

průčelí a vnesl do kompozice rytmus ve směru horizontálním i vertikálním, v přízemí obměnou velikosti oblouků a ve středním rizalitu různým počtem okenních os v jednotlivých patrech. Tento rizalit je také neobyčejně úzký a osy jsou zde poskládány hustěji, než v bočních částech fasády. Podtrhl tak vertikální působení střední osy. Stavbě kromě toho dodal na vzosnosti optickým propojením spodních dvou podlaží v jedno a připojením horního polopatra s přímými okenními záklenky, zatímco dominantním prvkem celého průčelí jsou okna oblouková.

Kromě zmíněné dynamičtější rytmyzace se Grueber také soustředil na pečlivé výtvarné propracování každého detailu a vsadil na velkou morfologickou rozmanitost architektonických článků. Inspiroval se středověkým tvaroslovím. Stěna je vymezena jakýmsi románskými lizenami a zubovým vlysem a z gotických vzorů jsou převzaty či odvozeny tyto prvky: trojdílné okno s vyšší střední částí uplatněné na střední ose, zalamované nadokenní římsy druhého patra, nadokenní římsy na gotických konzolách v přízemí, parapetní výplně oken prvního patra s kružbami či balkonky se zábradlím zdobeným podobnými kružbami z cihlových tvarovek. Ostění obloukových oken i hlavního vchodu byla v síle zdi profilována dvěma výžlabky a oblounem. Motiv podokenních říms vynášených konzolami je častý zase v architektuře baroka. Nejvýraznějším prvkem průčelí byly ovšem tři stupňovité štíty. Ze siluety středního, který má paradoxně tvar nízkého trojúhelníku tolik obvyklého v klasicistní architektuře, trčí hned pět věžiček v gotickém stylu. Celkový efekt stavby byl pak vystupňován ještě barevným nátěrem fasády, imitující zdivo z pálených cihel nejrůznějších barev a odstínů.⁷⁵ Ovšem také interiér byl pojat netradičně. Do domu se vstupovalo přes sloupový vestibul o 3 x 3 polích křížové klenby bez žeber, nesené čtyřmi kamennými sloupy s akantovými hlavicemi, a do patra vedlo velké klasicistní schodiště.

Jednalo se tedy o stavbu nákladnou a v pražském prostředí mimořádnou. Jedním z předních vzorů byla Grueberovi pochopitelně mnichovská architektura, monumentální veřejné stavby třídy krále Ludvíka, budované ve třicátých letech Friedrichem Gärtnerem. A byla to zejména zde dosažená nádhera a zdobnost v detailu, která se Grueberovi v jeho projektu hodila: tedy barevnost a tvarované cihly, profilovaná ostění obloukových oken, či schodiště s křížově sklenutým sloupovým vestibulem (u Bavorské státní knihovny). Také prvek podokenních říms na konzolách byl uplatněn u domů na Ludvíkově třídě.

Od jednoduchosti a strohé pravidelnosti bavorské státní architektury, vycházející z francouzského racionalismu J. N. L. Duranda, se však Grueberův sloh nápadně liší. Znamená to velký krok od klasicismu k romantickému historismu, který učinili ve čtyřicátých letech také někteří architekti při projektování honosných mnichovských paláců a nájemních domů. Jedním z inspiračních zdrojů mohl být Grueberovi rovněž palác korunního prince Maximiliána, který byl

⁷⁵ Bohemia XXI, 1848, Nr. 169 (14. 9.).

budován v letech 1840-48 podle Gärtnerových plánů, a tedy dokončován teprve souběžně s pražskou stavbou. [21] Je v gotickém stylu, a byla zde podobně uplatněna trojdílná okna a balkony s kružbovým parapetem.

Grueberův výtvar je ovšem nakonec naprosto osobitý. A zvláště v pražské klasicistní zástavbě se vymykal docela. Ani průčelí domů na Františkově nábřeží neznamenal tak velkou změnu. U soukromé zakázky si však mohl dovolit zvolit styl značně neklasický, a kromě toho nemusel vycházet z plánů vypracovaných již jinými staviteli před ním. Aehrenthalskému paláci se mohl přirovnat snad jen současně postavený Šlikovský palác, na rohu nynější Národní třídy a Spálené ul. (čp. 61-II, dnes zbořený), budovaný „skvostným anglickým způsobem“ podle projektu Josefa Krannera ve stylu tudorské pozdní gotiky.⁷⁶

Grueberovo dílo tak ještě ani nebylo dokončeno a už na sebe poutalo pozornost veřejnosti. *Květy* s očekáváním sledují stavbu „we mnichovsko-byzantinském slohu“ a její „podivné formy“.⁷⁷ Umělecký zpravodaj deníku *Bohemia* označuje palác za nejvýznamnější novostavbu poslední doby vedle Staroměstské radnice, přestože, jak poznamenává, se jedná jen o část projektu, a je přesvědčen, že při úplném provedení bude dojem ještě velkolepější. Vyzdvihuje, že stavba se i tak vyznačuje uceleností a dosahuje „sice barokního, ale přeci překvapivého efektu.“ A oceňuje, že jsou provedena ve zvláštním středověkém stylu, který však není důsledně převzat z nějakého určitého slohu (románského nebo gotického), „nese v sobě něco vznešeného, chtěl bych říci rytířského.“ Zvláště přitom upozorňuje na „věže, věžičky a stupňovité štíty oklešťující až přehnaně po způsobu hradů poslední podlaží.“ A nakonec vyslovuje profesor Grueberovi „vřelý dík za takovou rara avis v oblasti našich domů“.⁷⁸ Při této stavbě byl tedy nejen překročen historický mezník roku 1848. Především byl dán impuls k budoucí výrazné proměně vkusu stavebníků.

Také u následující práce pro barona Aehrenthala, dokončení a vybavení **kostela P. Marie v Turnově**, vytvořil Grueber dílo, které přineslo do Čech něco docela mimořádného. Byl jí pověřen pravděpodobně rovněž záhy po svém příchodu do Prahy. Aehrenthalové totiž tomuto chrámu, který se nachází nedaleko jejich venkovského sídla na Hrubé Skále, věnovali obzvláštní pozornost. Již hned poté, kdy roku 1821 Jan Antonín Turnov zakoupil, začal s přestavbou zdejšího starého kostela, který pocházel ze 14. století a byl údajně ve velmi špatném stavu. Brzy nato ale zemřel a jeho syn Alois (+1843), který se ujal správy panství, se rozhodl postavit kostel nový a monumentální. Měl být navíc ve stylu původního. S jeho stavbou se začalo roku 1825 podle projektu c. k. fortifikačního

⁷⁶ Dobroslav LÍBAL: *Architektura*, in: Emanuel POCHE (ed.): *Praha národního probuzení*, Praha 1980, 119.

⁷⁷ Přehled staveb a všelikých oprav roku 1847 v Praze vykonaných, in: *Květy* XV, 1848, č. 6 (13. 1.), 27.

⁷⁸ „[...] wiewohl einen baroken, doch einen überraschenden Effekt“, „[...] trägt er etwas Vornehmes und ich möchte sagen Ritterliches an sich, [...]“, „die in das Burgartige überspielende Ausüstung des letzten Geschoßes in Thürme, Thürmchen und Giebelstufen“, „der lebhaft Dank für eine solche rara avis im Reiche unserer Häuser“ - *Bohemia* XXI, 1848, Nr. 169 (14. 9.).

stavitele Martina Hausknechta (ca. 1792-46). Jedná se tedy asi v architektuře 19. století o vůbec první chrám tohoto měřítka provedený v gotizujícím stylu.⁷⁹

Stavba se ovšem protáhla na dvacet let.⁸⁰ Úkol dovést ji k úplnému dokončení, a zejména vytvořit veškeré vnitřní vybavení byl tedy přidělen Bernhardu Grueberovi. Vedle toho bylo zadáno ještě Josefu Krannerovi provést kamenické práce podle svých návrhů: spodní díl kazatelny a sokl (stípes, menza a predela) hlavního a dvou bočních oltářů. Grueber navrhoval veškerou ostatní řezbářskou a jinou umělecko-řemeslnou práci: kromě kazatelnové stříšky a oltářních retáblů ještě lavice, zpovědnici, pontifikální křeslo a chórové taburety, oltářní svícny, závěsné svícny při stěnách hlavní lodi, a patrně i kropenky, a k tomu navíc zdobená dřevěná křídla dveří obou vstupů.⁸¹ **[104-106, 110, 84]**

V plánu pak byla ještě úprava západního průčelí, nad jehož římsou měl být vztyčen trojúhelný štít, který by byl lemovaný hrotitými obloučky, v jeho ploše by byla umístěna na konzole a pod vysokým baldachýnem stojící socha a na jeho vrcholu by byl usazen kamenný kříž. **[83]** Zejména ale měla být dokončena stavba věže.⁸² Grueber změnil původní Hausknechtův návrh.⁸³ Vrchol měl být užší, odsazen ochozem s kamenným zábradlím. Na všech čtyřech bocích měl být štít tvaru rovnostranného trojúhelníka, lemovaný lípanými stupňovitě uspořádanými hrotitými obloučky s kružbou, a na rozích měly čnět gotizující fiály s kytkou. Jehlancová střecha byla neobyčejně štíhlá a vysoká. K realizaci ale nedošlo, snad se už spěchalo s dokončením stavby, na které se už tak dlouho čekalo. Vysvěcení kostela, u kterého byli přítomni i kníže Camille Rohan a František hrabě Thun, proběhlo v září roku 1853. Zmíněné úpravy tak zůstaly jen neuskutečněným ideálem. Konkrétního tvaru se jim dostalo jen na pamětním listu vydaném k příležitosti svěcení.⁸⁴

Největší chloubou kostela je tedy výzdoba a vybavení jeho interiéru, jež bylo prováděno pod Grueberovým vedením. Veškeré zařízení bylo také na zmíněném upomínkovém listu jednotlivě a detailně vyobrazeno. Jedinečné jsou zejména velké neogotické oltáře. Vytvoření oltářních obrazů bylo svěřeno předním umělcům: Josefu Hellichovi a Christianu Rubenovi s jeho žáky (Josef Trenkwald, Antonín Lhota).⁸⁵ Společnost vlasteneckých přátel umění si ve svém úsilí podporovat rozvoj domácího umění stanovila již roku 1841 za cíl, v rámci reformy spojených s příchodem

⁷⁹ Určitým podnětem mohl být i hruboskalský kostelík sv. Jakuba zbudovaný za předchozího majitele panství právě v gotizujícím stylu.

⁸⁰ Roku 1844 Bohemia zpravuje, že kostel je až na vnitřní vybavení dokončen. - Bohemia XVII, 1844, N. 35 (22. 3.).

⁸¹ SOA Litoměřice - Žitenice, Vs Hrubá Skála, inv. č. 3049 (Grueberovy návrhy a skici; upomínkový list k vysvěcení kostela v roce 1853 s vyobrazením a popisem zařízení).

⁸² K zastavení stavby věže došlo roku 1836 kvůli statickému poruše, kterou pak odstranil za tím účelem povoláný Carl August Schramm, profesor polytechniky v Žitavě. Viz K. A. SCHRAMM: Die Marienkirche in Turnau, in: ABZ IX, 1844, 292sq.

⁸³ Nesignovaný pracovní nárys vrcholu věže (SOA Litoměřice - Žitenice, Vs Hrubá Skála, inv. č. 3049) je s největší pravděpodobností od Gruebera.

⁸⁴ SOA Litoměřice - Žitenice, Vs Hrubá Skála, inv. č. 3049.

⁸⁵ Heslo Ruben Christoph Christian, in: ADB 53, 1907, 414; J. DOLANSKÝ: Hrubá Skála s okolím, Praha 1906, 12.

Christiana Rubena, zajistit žákům Akademie patřičné zakázky, privátního nebo právě církevního charakteru.⁸⁶ Baron Aehrenthal tedy tomuto záměru vyšel vstříc. Vybavení interiéru turnovského kostela tak daleko přesáhlo význam svého regionu.

Grueber navrhl zařízení velice pozoruhodné. Používá výzdobné elementy gotického stylu, ale celek vychází v podstatě z morfologie obvyklé v baroku. Je to patrné zvláště u kostelních lavic, ale i u pontifikálního křesla a chórové stoličky, jejichž některé tvary se prohýbají v esovité křivce. Ve výsledku je však dosaženo ušlechtilé vyváženosti. Zajímavé jsou také dvě kroupky umístěné proti sobě na mezilodních pilířích poblíž bočního vchodu. Jsou obdobou barokních kroupek tvaru mušle, jejich tvar je však odvozen z gotické konzoly. Neobvyklé je to, že jsou koncentrického tvaru, a ne segmentem, ačkoli jsou přisazené ke stěně.

Zvláštní je rovněž to, že nechal Grueber do tohoto „středověkého“ kostela umístit barokní varhany.⁸⁷ Nezvyklá je i iluzivní freska zdobící stěnu chórového závěru znázorňující Nanebevzetí P. Marie. Evokuje spíše barokní, než středověké umění. O vzniku tohoto díla ovšem není zatím nic známo. První podobné pokusy s obnovením umění nástěnné malby v 19. století byly učiněny při výzdobě kaple sv. Rafaela při Klárově slepeckém ústavu v Praze (1836-44), jehož stavbu vedl Josef Kranner.

Původně strohý, v podstatě klasicistní kostel se tedy zaskvěl v honosné nádheře. Nebylo tehdy u nás obvyklé, aby architekt navrhoval výzdobu a zařízení kostela do posledního detailu, od oltářů až po svícny. Výjimkou je jedině Josef Kranner, který pro zmíněnou kapli na Klárově vytvořil vedle mramorového oltáře a kazatelny také skici pro výmalbu kostela, zpovědnici a liturgické náčiní.⁸⁸ Práci tohoto druhu Grueber dovedl ve své tvorbě k dokonalosti u kaple Zemského ústavu pro choromyslné v Praze na Slupi, za což sklidil obrovské uznání. S podobným přístupem se mohl setkat už za mladých let při stavbě chrámu v Au, kde získal svou první praxi. Jelikož se jednalo o podnik iniciovaný a podporovaný Ludvíkem I., byl při jeho výzdobě prováděné ve třicátých letech kladen důraz na nejmenší detail. Podílela se na ní celá řada vynikajících umělců. V té době se s J. D. Ohlmüllerem stýkal také Kranner, zatímco vedl výstavbu na Klárově. Zdá se, že se Grueber ve svých návrzích pro Turnov přímo inspiroval některými prvky či motivy uplatněnými v Au při ztvárnění oltáře, zpovědnice či svícnu.⁸⁹

Baron Johann Friedrich z Aehrenthalu by pravděpodobně s takovým výkonem spokojen a ve druhé polovině padesátých let Bernhardu Grueberovi svěřil řadu dalších stavebních úkolů. Pražský profesor tedy vypracoval projekt renovace a nového vybavení kostela sv. Jana Křtitele

⁸⁶ ANG, SVPU, AA 1258 1-5, kart. 22, zpráva výboru SVPU za rok 1841/1842, 6.

⁸⁷ Grueber je podepsán na dodacím protokolu z roku 1850. - SOA Litoměřice - Žitenice, Vs Hrubá Skála, inv. č. 126.

⁸⁸ Rudolf MÜLLER: Joseph A. Kranner (Künstler der Neuzeit Böhmens X), in: MVGDB XX, 1881/188, 171.

⁸⁹ Konvolut plánů stavby kostela v Au - Münchner Stadtmuseum, M II 92/1-140.

v Újezdě u Uničova, a navrhl také jeho vybavení, a projektoval řadu budov: školu ve Velharticích, lovecký dům v Plezomu u Stříbra, stáje v Doksanech a skleník s bytem zahradníka a panským salonem v Bukovině v oblíbeném švýcarském stylu.⁹⁰

Především ale vedl přestavbu Aehrenthalského sídla na **Hrubé Skále**.⁹¹ Všechny stavební práce, jak v exteriéru, tak v interiéru, probíhaly podle jeho detailních plánů a pod jeho dohledem. Tak se nevýrazná, prostá zámecká budova, která sice ještě skrývá hradní jádro, ale prošla renesanční, barokní i klasicistní přestavbou, proměnila v letech 1854-59 na důstojnou rezidenci a zejména působivý „středověký hrad“. [50]

Průjezd do prvního nádvoří skrze malé, tzv. kastelánské křídlo byl ztvárněn jako hradní brána. Vstup do nádvoří vlastní zámecké budovy byl potom vyznačen úzkým, mělkým rizalitem vytaženým do stupňovitého štítu, který ve svém kompozičním celku implikuje dojem mocné vertikály (pomocí gradace a morfologie). [51] V prvním patře rizalitu je umístěno trojdílné okno s vyšší střední částí, typické pro gotiku, zde je mu ale přiřčen význam, jaký míval palladiánský motiv v piano nobile rizalitů barokních paláců. Nad tím je již jen dvojité, ale zdobnější sdružené okno, korunované římsou tvaru hvězdového oblouku a spočívající na naddimenzované podokenní římsě podpírané krakorci. Celek tohoto okna je opticky protažen nahoru i dolů, pomocí oblouku, jehož vrchol s kytkou se vypíná až do plochy štítu, a středních dvou krakorců, které jsou delší než krajní. Nejvýše je pouze jediné malé okénko. Velice originálním způsobem je pojat také stupňovitý štít. Liší se jak od historických předloh, tak od soudobých paralel. Není oddělen korunní římsou, ale jeho hladká stěna je sjednocena se stěnou rizalitu, a pak není na rozdíl od podobných středověkých štítů členěn reliéfně po celé své ploše, ale jen zkrácenými lisenami a mezi nimi kružbovým obloučkovým vlysem. I prostřednictvím této zvláštní kombinace románského a gotického tvarosloví je naprosto potlačen základní trojúhelný tvar štítu (oproti srovnatelným štítům neogotických zámků Anif či Grafenegg). [53] Silueta je hluboce rozbrázděna úzkými stupni, které jsou opticky prodlouženy plochými lisenami. Ty jsou pak navíc ještě rozvrženy nepravidelně, a to tak, že ve střední ose jsou jakoby nasazené výš a blíže k sobě, čímž je opět váha koncentrována ke střední ose. Díky tomuto promyšlenému ztvárnění tedy rizalit působí jako monumentální portál, střežící průjezd do nitra zámku.

Z nádvorní strany byl nad tímto vjezdem umístěn Aehrenthalský erb, orámovaný velkou gotizující kartuší. Pozornost však byla věnována především hlavnímu zámeckému křídlu na jižním konci nádvoří. Jeho vstupní průčelí mělo být honosné, palácového typu. [52] Na prostém, těžkém soklu přízemí s pásovou rustikou a s okny pouze drobnými, štěrbinovými, se zdvíhá piano nobile

⁹⁰ SOA Litoměřice - Žitenice, ÚS Aehrenthal, inv. č. 59, kart. 24 (stavební účty).

⁹¹ Ibidem; NTM, AA, 46 - J. Schulz, pol. 123 (Hrubá Skála), plány.

členěné jedině neobyčejně vysokými okny tvarovanými s nebyvalou expresivitou. Celek měla ještě korunovat atika s cimbuřím, nezvykle vylehčená segmentovými oblouky.⁹² Bylo tak dosaženo značné vznešenosti.

Hlavním rytmizačním prostředkem tohoto průčelí jsou čtyři vertikalizované osy oněch velkých oken. Jejich už tak výrazná výška je ještě akcentována způsobem jejich ztvárnění. Vyznačují se kamenným šikmým, profilovaným ostěním, které objímá i parapet s kružbovou výplní a v jedné nepřerušené linii přechází do záklenku. Ten je v podstatě tvaru kontrahovaného hvězdového oblouku, který se používal v pozdní gotice, i když spíše italské, než severské. U Gruebera se ovšem konkávní křivka základny sedlového oblouku energicky zalamuje a vršek oblouku se v konvexní křivce zdvihá a vytahuje do špice s křížovou kytkou. Vertikální působení podtrhují ještě dvě štíhlé fiály posazené na krátkou příporu, které vyrůstají u pat záklenku. Jsou vlastně jakousi křehkou šambránou, která splývá s okenním ostěním.

Grueber v návrhu těchto oken tedy využil vrcholně a pozdně středověkých motivů, které ale přetvořil do osobitého novotvaru. Způsobem své práce se přibližuje spíše vrcholně barokní architektuře (prolnutí částí v jeden celek, využití onoho zprohýbaného tvaru oblouku), která se rovněž inspirovala pozdní gotikou (např. F. Borromini, J. B. Santini). V Grueberově době však v zámecké architektuře převažoval typ vcelku prostých, obdélných oken s jednoduchou zalamovanou římsou, který vychází z anglických vzorů. Grueberovo dílo tak přináší něco docela exklusivního.

Veškerou pozornost k sobě poutá především velký, zdobný, z kamene tesaný vstupní portál, který je velice nezvyklého tvaru. [52] Těžko bychom hledali podobný. Jeho reliéfní struktura je vrstvena v několika průčelních rovinách. Vrchní vrstva působí jako jakási lehoučká edikula, která se vypíná na tenoučkých svazkových příporách, jejichž listové hlavice vynášejí oblouk prohnutý do ladných esovitých křivek oslího hřbetu. Ten se vzpíná vzhůru a svou vrcholovou kytkou vyrůstá před poprseň balkonu v patře. Díky kompozičnímu spojení portálu v jeden celek s balkonem a s jeho dveřmi, které mají úplně stejný tvar jako ostatní okna v patře, jež jsou tak výškově dimenzovaná, je posílena působivá střední vertikála, která přitahuje příchozího návštěvníka.

Tohoto působivého výsledku je dosaženo díky základní kompoziční struktuře, která vychází ze dvou zdrojů: jednak typu pozdněstředověkého nákladně zdobeného portálu, který mívával obyčejně nějaký zvlášť mimořádný význam, a jednak portálu typického pro šlechtické paláce novověku. Za příklad prvního typu můžeme uvést „Krásné dveře“ kostela sv. Anny v Annabergu (1512) nebo Zikmundovu bránu při bratislavském hradu (po 1435). [54] Ta byla zbudována v rámci nákladné přestavby hradu na honosnou rezidenci císaře Zikmunda. Portál této brány je tomu na Hrubé Skále

⁹² Atika však nebyla provedena.

v mnohém podobný. Grueber ovšem původní vzor podstatně přetváří. Zatímco ve středověku bylo zcela přirozeně obvyklé nasadit paty archivolt ve výšce horní hrany dveřního otvoru, Grueber od sebe obě části (vchod s širokým ostěním a archivoltu s tympanonem) neodděluje, ale nechává vyrůst záklenek vchodu vzhůru až do pole tympanonu, který je tak naprosto redukován. Vytváří pak nadpraží, které je řešené nezvyklým způsobem. Záklenek vchodu není tvořen jedním, ale dvěma oblouky, a to dvojího typu, spodní je sedlový a horní segmentový. Mezi nimi se stěna otevírá čtyřmi okénky, jejichž příčky propojují oba oblouky, a to tak, že horní hrana sedla nade dveřmi se jakoby vysunuje vzhůru a splývá s horním obloukem. Samotný vlastní vchod se tak vypíná až pod oslí hřbet zaklenutí a působí daleko monumentálněji.

Druhou bazální strukturu portálu si Grueber vypůjčil u vrcholně renesančních a barokních paláců, kde bylo obvyklé kompozičně propojit portál s balkonem a balkonovými dveřmi nad ním. Tímto způsobem byl podtržen význam vchodu a dosaženo mocnějšího efektu. Jedním z prvních příkladů je asi portál římského paláce Cancelleria z přelomu 15. a 16. století. [54] Poprseň balkonu bývá posazena na kordonovou římsu, která je zároveň římsou edikuly rámuující vchod, tedy je završením portálu. Celek tak evokuje formu římského triumfálního oblouku (poprseň balkonu je jakoby atikou oblouku). Tento motiv dokonale využil i Grueber. Spodní vrstvu reliéfu portálu tvoří panel, který vytváří sokl pro balkon, nasazený na římsu, jež je souběžná s kordonovou římsou budovy. Grueber ale tento motiv poněkud „gotizoval“. Plocha panelu je jednoduchá a je zdobena reliéfem s gotickou paneláží, a také římsa je profilovaná gotickým způsobem.

Velká pozornost byla věnována také detailu. Tvarování jednotlivých článků je neobyčejně architektonicky citlivé a ušlechtilé. Na zdobnost, ovšem přiměřenou, byl položen zvláštní důraz. Tak byla využita forma pozdněgotického oslího hřbetu typickým způsobem lemovaného velkými zkrabatělými listy, ovšem po jeho vnitřním obvodu byla ještě navíc připojena kružbová krajka s liliemi. Tento prvek z parléřovské architektury kolem třetí čtvrtiny 14. století odkazuje k proslulému severnímu portálu Týnského chrámu, nebo i portálu svatováclavské kaple v katedrále sv. Víta (kde se ale jedná o lípanou kružbu, a ne volnou). Pěkným příkladem je i portál kostela v Miličíně. Parapet balkonu je pak zdoben kružbou složenou z neobyčejně tenkých, „vlasových“ profilů. Jednotlivá pole s rozetou nejsou oddělena, ale propojena v jeden dynamicky se rozvíjející pás, jelikož ornament je konstruován z pronikajících se polokružnic. Korunní římsu portálu pak zdobí malé rozetky. Podobný motiv je častý v anglické gotice, jen s tím rozdílem, že jsou zde osazeny trochu jiné tvary: lístky, tobolky nebo kvítky tvaru uzavřené kuličky. Grueber ale uplatnil šestilisté rozetky, stejné jako ty, které bývají v krčku římsko-dorské hlavice. [55] Inspiroval se tedy zároveň gotickou i klasickou architekturou.

Grueber tedy čerpal z velice rozličných zdrojů, dokázal je však zhodnotit tvůrčím způsobem.

V návrhu nesčítá jednotlivé prvky, ale transformuje je jedinou tvárnou myšlenkou pronikající celkem, který je jedním organismem, a nechává je vzájemně se prolínat a spoluutvářet celek evokující dojem vzrůsnosti. Jeho dílo se tak svým charakterem do jisté míry přibližuje barokní architektuře. Kromě toho přitom využil prvky typické pro středověké královské sídlo a pro římský palác. Výsledek je skutečně originální. Baron Aehrenthal se tak mohl pyšnit rezidencí, jaká byla hodná pravého šlechtice.

Výtvarný efekt tohoto reprezentativního jižního zámeckého křídla je akcentován i tím, že ostatní části komplexu budov byly při přestavbě pojety daleko skromnějším způsobem. Průčelí na opačné, severní straně nádvoří je docela prosté. Ačkoli bylo celé od základů vyneseno znova, je pouze v druhém patře vedena arkádová chodba. Ta byla vybudována přesně podle staré renesanční loggie, která byla stržena, neboť prý se, podle Grueberova údaje, během přípravných prací ukázalo, že její restaurování už není možné.⁹³ Snad tomu tak i mohlo být, neboť zámek dvakrát celý vyhořel, na počátku osmnáctého i devatenáctého století. Zámek měl však patrně stále prozrazovat svou dávnou historii, a tak se patřilo zachovat její stopy alespoň zdánlivě. Rovněž styl interiérů severního křídla Grueber záměrně přizpůsobil renesanční loggii, ačkoli jinak byla přestavba zámku vedena ve stylu neogotiky.⁹⁴

Průčelí zámku obrácené do údolí, dobře viditelné zdola z příjezdové cesty, získalo nový štít, který je variací vikýřů se segmentovým frontonem, jaké Grueber navrhoval v téže době pro jižní křídlo pražské Staroměstské radnice. [58] Byla pak přestavěna také severní strana zámku, která se zjevovala očím poutníků přicházejících lesní cestou a zastavujících se na četných skalních vyhlídkách. [59] Grueber vyvážil nepravidelnost tohoto průčelí zejména tím, že akcentoval jeho střední osu arkýřovitým rizalitem s trojúhelným štítem a zároveň vyznačil dvě boční osy symetricky umístěnými vikýři. Dojem mocného sídla měly umocnit ještě dvě plánované věže, postavené ve vzájemné kontrapozici. Původem gotická hranolová věž u severního křídla byla zvýšena a zakončena kamenným ochozem, vysazeným na konzolách, a štíhlou jehlancovou střešou. Druhá, nově navržená vysoká věž v jihozápadním nároží zámku, se spodní částí cylindrickou a horní osmibokou, s cimbuřím, se ovšem výstavby nedočkala. [56]

Pro šlechtická sídla 19. století však nebylo důležité jen splňovat nároky na reprezentaci, ale zároveň i vyhovovat požadavkům pohodlného a útulného bydlení. Tomu byl uzpůsoben rovněž prostor nádvoří. Na straně tvořené skalní hranou, odkud se nabízí krásný výhled do kraje, byla u paláce vybudována kamenná terasa, na které byla umístěna kašna, a při úpatí věže zřízena zvláštní veranda s loubím. [61] Jeho segmentové oblouky s cimbuřím byly vynášeny hraněnými sloupky

⁹³ SOA Litoměřice - Žitenice, ÚS Aehrenthal, inv. č. 59, kart. 24, konečné vyúčtování z 2. 2. 1860.

⁹⁴ Bernhard GRUEBER: Correspondenzen - aus Prag [zpráva o přestavbě Hrubé Skály], in: MCC II, 1857, 110.

s goticky profilovanými hlavicemi.

Vnitřní dispozice zámku byla upravena účelně a interiéry měly působit luxusně a zároveň skýtat pohodlí. Grueber navrhl mnohé umělecko-truhlářské a kamenické práce a řídil jejich provedení. Hlavní schodišťová hala při vstupu z průjezdu do nádvoří byla opatřena kamenným kružbovým zábradlím, typem tehdy hodně oblíbeným. Podobné, ale dvouramenné schodiště bylo vloženo do vestibulu jižního paláce. Řada dveří získala nová ostění a křídla zdobená ornamentálně geometricky utvářenými gotizujícími kružbami.

V přízemí jižního, obytného křídla byla kromě jiného zřízena pozoruhodná, velká koupelna. K obdélné místnosti byla připojena polokruhová apside s bazénkem. Stejnou dispozici bychom našli už u *caldaria* lázní za římské republiky. Je tu ale podstatný rozdíl: celá stěna výklenku se mnohými úzkými, gotizujícími okénky otevírá do zahrady. [57] Jedná se tedy v podstatě o trochu zvláštní arkýřový výklenek (*bay window*), jaký byl v té době populární u anglického obytného domu. Jeho střešní rovina ovšem navíc vytváří prostor pro balkon, přístupný z prvního patra.

Hrubá Skála se tak řadí k výjimečným architektonickým výtvorům. Působivého efektu Grueber nedosáhl kumulací a pestrostí výzdobných prvků, ale spíše díky tvůrčí invenci a celostnímu komponování, a také díky péči věnované detailu a řemeslnému provedení. Jeho dílo je navíc v mnohém originální. To vše bylo pro barona Aehrenthala podstatné. Jeho nový pražský palác i venkovská zámecká rezidence se svou nákladností, uměleckou stránkou a splněním požadavků na moderní bydlení vyrovnaly sídlům staré aristokracie.

Hrobky hodné císařů a králů

Když roku 1868 rekapituluje Bernhard Grueber své životní dílo, uvádí jako své nejzdařilejší novostavby v Čechách (kromě těch z posledních let) dvě neogotické hrobky, ve Sv. Janu pod Skalou (1846-49) a v Bílých Poličanech (1852). Svůj nejhlubší zájem konečně věnoval už od dob studií důkladnému poznání středověké sakrální architektury. Jeho publikace *Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst* si pak kladla za cíl poskytnout potřebný materiál a znalosti pro současnou tvorbu. Samotné Grueberovy projekty nových kostelů (v Karlíně, v Breitenfeldu a Votivní chrám ve Vídni)⁹⁵ však v soutěži neuspěly. Uplatnit své schopnosti v oblasti sakrální architektury mu ale umožnila aristokracie a stavebníci z řad bohatých měšťanů, či čerstvě nobilitovaných šlechticů, kteří nebudovali velkolepé zámky, ale následovali společenskou špičku alespoň ve stavbě monumentálních rodinných hrobek. Grueber se úkolu ujal tvůrčím způsobem a tak hrobky ve

⁹⁵ K projektu pro Karlín viz: NA, odd. 1, APA, Ord., kart. 159; Breitenfeld: SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, dopis B. Gruebera Františku hr. Thunovi z 10. května 1852; Votivní chrám: [HOLLAND Hyacinth]: Bernhard Grueber (Nekrologe Münchner Künstler XXVI), in: Allgemeine Zeitung (Augsburg), 1882, Nr. 311, Beilage, 4280.

Sv. Janu a v Poličanech skutečně patří k jeho nejlepším dílům.

Prvním projektem, kterým se Grueber představil pražskému publiku, v době, kdy se teprve ucházel o profesorské místo na Akademii, byl právě návrh jakéhosi kostela spojeného se šlechtickou hrobkou, provedený ve dvou variantách, v gotickém a ve spíše „předgotickém“ stylu,⁹⁶ tedy v tehdejší nemeckém neorománském, resp. obloukovém stylu. Byl vystaven při příležitosti Třetího sjezdu německých architektů a inženýrů spolu s plány na restaurování Týnského chrámu. Díky němu Grueber tehdy sklídl opravdu nadšené uznání,⁹⁷ které asi nebylo podmíněné pouze tou skutečností, že se už počítalo s jeho příchodem do Prahy.

S tímto návrhem by snad mohla souviset i hrobka ve **Sv. Janu pod Skalou**, kterou si nechal postavit v letech 1846-49 majitel zdejšího panství, pražský měšťan JUDr. Maximilian Berger. Je posazena v mírném svahu u horního okraje maličkého obecního hřbitova, nad kterým se vypíná vskutku majestátně. [75] Na mohutném, nečleněném soklu s ochozem stojí vysoká kaple, obdélného půdorysu o dvou klenebních polích s krátkým pravoúhlým závěrem, která je pojatá v gotickém stylu, se sanktusníkem, hrotitými okny, opěráky a v průčelí se sochou pod bohatým baldachýnem. Z obou bočních stran se k soklu připojuje substrukce monumentálního dvouramenného schodiště, které vede ke vchodům do kaple. Ty jsou skryty pod italizujícími baldachýny. Těžištěm celého průčelí je pak velký portál, který jakoby uvádí příchozího do krypty ve spodním, soklovém patře.

[76]

Jedná se v podstatě o docela nový stavební typ hrobky. Základní struktura je odvozena ze středověkých patrových kaplí. Tento typ se patrně vyvinul v Bavorsku za vlády Ludvíka I. Prvním příkladem na území Čech by mohla být Metternichova hrobka v Plasích (po 1826) od Josefa Krannera, který byl se stavební činností v Grueberově vlasti velice dobře obeznámen. Ta byla ovšem pojata v klasicistním stylu, který je charakteristický pro všechny stavby zbudované pro rakouského kancléře.

Geneze tohoto typu je dlouhá. Snaha vyvýšit svou hrobku na monumentální sokl je docela přirozená a je patrná už u nejstarších starověkých mauzoleí. Z antiky známe i vícepatrová mauzolea centrálního půdorysu. Ve středověku byly rozšířené tzv. karnery, samostatně stojící patrové stavby určené pro uložení ostatků, v jejichž patře se nacházel presbytář a v přízemí kostnice, která měla svůj vlastní vchod. Tyto stavby byly ovšem většinou centrály, podle vzoru Božího hrobu v Jeruzalémě. Šlechta ale tehdy bývala pohřbívána přímo v kostelích, první soukromé hrobky vydělené z církevní půdy s sebou přinesla teprve reformace. Pod vlivem osvíceneckého myšlení, estetizujícího smrt, se kolem roku 1800 staly důležitým komponentem anglického parku různé

⁹⁶ Bemerkungen über die Ausstellung bei Gelegenheit der Architekten Versammlung, in: Bohemia 17, 1844, N. 108.

⁹⁷ Grueberův a Krannerův projekt byla „die tüchtigsten Werke der Ausstellung“ - ibidem.

drobné pohřební monumenty, často ve středověkém stylu. Ty mnohdy připomínaly spíše novověké stavby v gotickém kabátu (např. nerealizovaný návrh mauzolea královny Luisy z roku 1810 v parku zámku Charlottenburg u Berlína od K. F. Schinkela).

Vedle funerální architektury je ale třeba hledat kořeny nového typu hrobky ještě jinde, a sice u sakrálních staveb z dvorského prostředí. Patrové kaple (něm. Doppelkapelle) byly od raného středověku součástí hradů, zejména falcí římsko-německých císařů. Jejich horní podlaží bylo určené pro dvůr a dolní pro lid, a byly tak také určitou manifestací panovnické moci. Později v gotice se s nimi setkáme nejčastěji u těch klášterů, které byly královskou fundací. Vzorem jim byla zejména Sainte-Chapelle z pařížského paláce Ludvíka IX. Novodobou parafrází této proslulé patrové kaple byla kaple řeckého krále Oty v Kiefersfelden v Bavorsku, postavená v letech 1834-36 podle projektu J. D. Ohlmüllera. [74] Byla národním památkem, který měl připomínat lásku Oty Bavorského ke své drahé vlasti.⁹⁸ Právě patrová forma odvozená z pařížské předlohy měla stavbě zajistit náležitou monumentalitu. Mocný účín Ohlmüller ještě posílil tím, že spodní patro koncipoval jako mohutný, arkádami obepnutý sokl s ochozem v koruně. Na něm spočívá hlavní patro kaple, k němuž je přivedena široká schodišťová rampa.

Právě tato kaple byla patrně Bernhardu Grueberovi při projektování hrobky ve Sv. Janu přímou inspirací. Uplatnil stejné motivy: sokl s ochozem (ačkoli jen v průčelí a ne kolem celé stavby) a velkou, do terénu částečně zapuštěnou rampu se schodištěm, jejíž kružbové zábradlí přechází do podobně utvářeného zábradlí ochozu. Jeho dílo tak získalo na monumentalitě, původně vlastní královské kapli.

Výrazným prvkem hrobky ve Sv. Janu je pak velké dvouramenné schodiště po obou bočních stranách. Z předlohy kaple v Kiefersfelden vychází jen částečně. S podobným typem dvouramenného vnějšího schodišti bychom se mohli setkat i v italském středověku, a poté u renesančních příměstských vil či radnic. Především pak barokní zámky se neobešly bez velkých víceramenných schodišť. Takový typ uplatnil také Friedrich von Gärtner roku 1836 ve svém návrhu pro plánované mauzoleum bavorské královské rodiny v Scheyern, v místě kde měla již od 12. století vládnoucí dynastie Wittelsbachů své kořeny. Zde také může být jeden z inspiračních zdrojů Grueberova návrhu. Gärtnerova stavba ale vychází z centrály středověkého karneru. [73]

Asi poprvé tedy spojil monumentální formu patrové kaple císařských falcí s funkcí šlechtického mauzolea teprve Karl Viktor Keim, Gärtnerův žák, a to ve svém projektu hrobky pro hraběcí rodinu Thurn-Taxisů. Byla vybudovaná v letech 1835-43 přímo na jejich zámku v Řezně, uprostřed gotické křížové chodby, která dříve patřila klášteru při kostele sv. Emmerama.⁹⁹ [72] Tato

⁹⁸ Uwe Gerd SCHATZ: Johann Joseph Daniel Ohlmüller 1791-1839. Leben und Werk, diss. München 1991, 131-143.

⁹⁹ Michael GROBLEWSKI: Die Gruftkapelle des Fürstlichen Hauses Thurn und Taxis im Kreuzgang von St. Emmeram, in: Thurn und Taxis-Studien XV, Kallmünz 1986, 123sq.

hrobka budila už během své stavby pozornost současníků, např. G. F. Waagena, ale i krále Ludvíka I.¹⁰⁰ I Bernhard Grueber jí za svého řezenského působení věnoval velkou pozornost a vícekrát ji také zachytil ve svých ocelorytinách. Později přímo zmiňuje její souvislost s patrovými falckými kaplemi, resp. jednou z nich, která se nachází v Chebu, a kterou sám na místě zkoumal už roku 1830.¹⁰¹ O ni se zajímali němečtí badatelé už od dvacátých let, neboť tehdy se rozhořel spor o interpretaci tohoto typu patrových kaplí, který poprvé popsal Ch. L. Stieglitz roku 1823.¹⁰² Nejvíce pozornosti však upoutala kaple v Norimberku. Ta byla pak v letech 1834-35 restaurována C. A. Heideloffem pro hrobku královské rodiny. Řezenská stavba následovala hned vzápětí jejího příkladu. Grueber sám byl jednak dobře obeznámen s norimberskou architekturou, a také byl nepochybně podrobně zasvěcen i do tehdejší odborné diskuse. V šedesátých letech, kdy byla ještě stále živá, se k ní sám vyjádřil ve svém pojednání o Chebu.¹⁰³ Musel si tedy být dobře vědom významových konotací spojených se stavebním typem patrové kaple.

Přes tyto veškeré paralely je však Grueberův výtvar značně osobitý. Stavba působí neobyčejně vyváženě. Její hmota by se dala vepsat do rovnostranného trojúhelníka, jehož základnu vymezují obě schodiště a vrchol tvoří špička štítu. I kompozice jednotlivých prvků průčelí je podřízena vzájemně si podobným trojúhelníkům. Tak jsou pod stejným úhlem skloněny hrany štítu i myšlené linie spojující vrcholy opěráků a baldachýnu uprostřed, a také ramena schodiště.

Především se ale Grueberovi podařilo prolomit klasicistní frontalitu a objemovou sevřenost, jaká byla charakteristická pro výše zmíněné architekty (nejvíce pro Keima), ačkoli používali gotické tvarosloví. Nejpatrnější je to u průčelí vlastní horní kaple, pro které bychom také asi těžko hledali nějaké, ať už středověké, nebo novodobé paralely. Jeho nezvyklé dvouosé členění bylo charakteristické pro neklasickou zaalpskou pozdní gotiku, ale spíše u chrámových závěrů. Střední osa stavby je tak tvořena podporou, která je navíc akcentovaná: namísto opěráku je zde umístěna socha Krista Salvátora, kterou docela nezvyklým způsobem vynáší svazková přípora (jakási arkýřová noha) a svrchu ji chrání rozložitý baldachýn se třemi vysokými tenkými fiálami. Vše vrcholí v sanktusníkové věžičce usazené na špici štítu, která je netradičně zeštíhlena a pootočena kolem své osy o 45°, čím se ještě více zesiluje vertikální pnutí. Také horní část všech opěráků takto rotuje.

Veškerá pozornost se ale nakonec soustřeďuje u portálu v přízemí. [76] Záklenek samotného vstupu je hrotitý, není v něm ale ale bez kamenného tympanonu, jak je obvyklé ve středověké

¹⁰⁰ Romantik und Restauration 290sq.

¹⁰¹ GRUEBER Bernhard: Die Kaiserburg zu Eger, Prag / Leipzig 1864, 35sq. Groblewski tuto spojitost potvrzuje. Dokládá navíc, že zvolená předloha v císařské kapli nebyla náhodná. Rodina Thurn-Taxisů odvozovala od štaufských císařů svůj původ a sídlili v bývalém říšském městě. Hrobky tak hrála roli politického monumentu. GROBLEWSKI (pozn. 99) 124, 129-132.

¹⁰² GRUEBER (pozn. 101) 27, 35. GROBLEWSKI (pozn. 99) 124-127.

¹⁰³ GRUEBER (pozn. 101) 34-37.

architektuře. Výzdobnou roli tympanonu nahrazuje vimperk, který je větší a položený výše, než omezený nadedveřní prostor, a poskytuje tak vhodnější plochu pro reliéfní výzdobu (anděl s nápisovou páskou). Na jeho vrcholu se místo běžné kytky tyčí velký kamenný kříž. Portál je zdůrazněn také orámováním utvořeným z dvou fiál, osazených na mohutných listových konzolách u paty oblouku. Je tedy velice výrazným prvkem průčelí. Rozevírá se svým profilovaným šikmým ostěním vstříc přichozímu. Boční vchody do horního patra s kaplí jsou pojaty jinak. [71] Jsou kryty baldachýny, jaké byly obvyklé u italských středověkých kostelů (tzv. protiro) a od počátku 19. století byly oblíbené v německé architektuře.

Grueber tedy využil motivy jak z italské, tak zaalpské středověké architektury. Motiv kruhového okna s široce rozevřeným, plochým šikmým ostěním, jaký uplatnil v přízemí na bočních stranách hrobky, vychází z kaple Anděla strážce ve Zlaté Koruně. [77] S kompozicí dvou poměrně úzkých hrotitých oken, nad kterými je malé kruhové okénko s čtyřlístem, se zase setkáme u pozdněgotického západního průčelí řezenského dómu. Je zřejmé, že Grueberovy znalosti architektonických motivů a tvarosloví nejruznějších dob a oblastí byly opravdu široké. Cílem však nebylo přesně napodobit historickou architekturu, ale neotřelým způsobem vyřešit zadání na velikou soukromou hrobku a vytvořit dílo splňující nároky objednavatele na reprezentativnost. Hrobka ve Sv. Janu by díky svému architektonickému typu, monumentálnímu pojetí a působivému výrazu mohla docela dobře patřit i samotným králům. Stala se tak skutečným památkem svého vlastníka, rodiny Bergerů, bohatých pražských měšťanů.

Stavbě zajistil patřičnou velkolepost především uplatněný typ patrové kaple, který je vlastně paradoxně pro hrobku nevhodný a nesmyslný. Mrtví měli být přirozeně vždy ukrytí v kryptě (κρυπτεῖν - skrýt, zatajit, chránit), zde však je přichozí přímo vtahován portálem do vlastního pohřebního prostoru. Tento Grueberův originální koncept si však získal u šlechty oblibu. Byl využit například u schwarzenberských hrobek na Orlíku (? A. Schimann, 1862-63)¹⁰⁴ i v Třeboni (Friedrich Schmidt, 1873-77) a u buquovské hrobky v Nových Hradech (Josef Schulz, 1890-92).

Zcela jiným, a opět jedinečným způsobem vyřešil Grueber hrobku v **Bílých Poličanech**, postavenou v první polovině šestého desetiletí na objednávku od dalšího Pražana, Františka X. Cecinkara rytíře z Birnitz. Grueber tentokrát zvolil stavební typ baziliky, který je pro funerální architekturu docela nezvyklý. [80] Loď přitom navrhl velmi krátkou, jen o třech klenebních polích, takže je stavba více širší, než delší. Podobně jako v případě hrobky ve sv. Janu pod Skalou hraje tedy i zde podstatnou roli v celkovém působení stavby zejména průčelí.

¹⁰⁴ Je možné, že Schimann byl jen prováděcím architektem. Na základě stylového srovnání by se dalo uvažovat o Grueberově autorství projektu. K této hrobce viz: Regine BECKMANN: Der Ahnenkult des habsburgischen Hochadels am Beispiel aristokratischer Grablegen in Böhmen und Mähren, in: Marie MŽYKOVÁ (ed.): Kamenná kniha. Sborník k romantickému historismu. Novogotice, Sychrov 1997, 127-136, zde 131.

Zvolený typ průčelí, které je bezvěžové a kde se uplatňuje nečleněná plocha stěny a jediným výzdobným prvkem jsou portál a rozetové okno, je charakteristický pro románské kostely, zejména v Itálii. Zde je ale střední loď proporčně daleko více převyšena a navíc předstupuje mělkým rizalitem lemovaným lizenami, čímž je její výška ještě podtržena. Portál je zdůrazněn panelem, který jej završuje. Jeho plochu pokrývá jemná kružba a je korunován římsou s drobným cimbuřím. Nad vchodem s profilovaným šikmým ostěním a hrotitým záklenkem se pne do oslího hřbetu oblouk, který prorůstá vzhůru skrze tuto římsu a vyzdvihuje sochu Krista. Oblouk je zdoben velikými plastickými kraby a je podpírán mohutnými listovými konzolami, odvozenými z pozdněgotického tvarosloví. Hluboký reliéf oblouku vytváří kontrast vůči mělkému reliéfu rámování, což také přispívá ke vznosnosti portálu. Vertikální vzmach průčelí je pak umocněn otevřeným lehkým sanktusníkem, usazeným ve vrcholu štítu, který je vynášen dvojicí dolů protažených konzol.

Pultovou střechu bočních lodí zakrývá atika s kružbovým zábradlím, na jehož konci je posazen hranol s přiloženou fiálou. Je tak jednak pevně uchopena hrana stavby a jednak je vytvořen kontrast sanktusníku ve vrcholu štítu. Grueber tedy stejně jako u hrobky ve Sv. Janu komponuje průčelí jako celek vepsaný do trojúhelníka a formuje jej tak, že pokládá akcent na obou krajích a střed vypíná do výše. Dosáhl tak dojmu vyváženosti a zároveň vznosnosti. V Poličanech mu k tomu pomohla i zvolená bazilikální forma. Grueber tedy vytvořil působivé dílo, které je typově a formálně naprosto originální. Právě požadavky bohatých měšťanů a nové nobility mu k tomu byly vynikajícím podnětem.

VI. DĚJINY STŘEDOVĚKÉ ARCHITEKTURY A RESTAUROVÁNÍ PAMÁTEK

„Neboť každý Čech, chovající v srdci svém cit pro čest národa svého a velebnost historickou vlasti své, zajisté též toužebně žádá, aby památky z dávných věků vlasti [...] od záhuby a konečného zahlazení ochráněny, a vedle důležitosti své oceňovány byly.“

Jan Erazim Vocel, O starožitnostech českých a o potřebě chrániti je před zkázou, 1845

Výzkum a zachování památek: šlechta x národ x stát

Když byl Bernhard Grueber roku 1844 povolán na pražskou Akademii výtvarných umění na místo profesora architektury a dějin umění, byl v německých zemích známým znalcem středověkých památek, autorem uznávaných odborných obrazových publikací a činným architektem, který začínal svou praxi při stavbě neogotického kostela v Au a při restaurování řezenského dómu.

Právě těchto zkušeností bavorského architekta si Společnost vlasteneckých přátel umění obzvláště cenila. Údajně hned vzápětí po jeho přesídlení do Prahy mnozí přátelé umění vyslovili přání, že by mohl vypracovat a zveřejnit přehled středověkých památek nacházejících se v zemi. Grueber některé přední z nich navštívil dokonce už předtím. Velmi rád se ujal tohoto úkolu, který, jak později uvádí, zcela odpovídal tomu, čím se sám zabýval, a oblasti, ve které působil.¹ Završením jeho třicetiletého úsilí se pak stal objemný čtyřsvazkový korpus *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*. Kromě toho mu Společnost, když chtěla při rozvažování o jeho přijetí na místo profesora na Akademii prověřit jeho schopnosti, zadala jako první úkol vypracovat projekt právě z oblasti restaurování, a sice kostela P. Marie před Týnem.² Navíc mu bylo ze strany Františka hraběte Thuna přislíbeno, že mu bude svěřena dostavba katedrály sv. Víta.

Ve svém průkopnickém úsilí podpořit poznání a obnovu středověkých staveb v Čechách však Společnost nezůstala dlouho sama. Probuzení tohoto zájmu souvisí s kulturní a společenskou proměnou v Evropě kolem roku 1800, s počátkem historismu a konstituování občanské společnosti. Historie začala hrát důležitou roli v ideologii utvářejících národních států. Středověké památky získaly význam jako doklady hluboko do minulosti sahající národní kultury. Skrze jejich poznání se mělo upevňovat národní uvědomění, láska k vlasti. Pro německý národ se gotická architektura stala prostě „teutsche Baukunst“ par excellence. Myšlení německé romantiky pak mělo velký vliv ve střední Evropě. I v Čechách se staly památky objektem bedlivé pozornosti, a to hned tří subjektů: nejdříve Společnosti vlasteneckých přátel umění motivované osvícenským patriotismem, později rakouského státu, který se snažil získat nad touto „národní“ záležitostí centrální kontrolu. Proti

¹ Bernhard GRUEBER: Die Hauptperioden der mittelalterlichen Kunstentwicklung in Böhmen, Mähren, Schlesien und den angrenzenden Gebieten, Prag 1871, Vorbericht, nepag.

² SEIBERTZ, Bd. IV, 258.

oběma se vymezovalo české národní hnutí. S jeho postupným rozvojem od čtyřicátých let byl potom nutně Bernhard Grueber, který si brzo získal pověst českému umění nepřátelského Němce, v působení ve „svém“ oboru značně determinován.

Společnost vlasteneckých přátel umění ovšem na počátku nejspíše vkládala do Gruebera velké naděje. Její zájem směřovaný původně zejména k malířství se od čtyřicátých let soustředil také na architekturu, a zejména ochranu středověkých památek. Bylo to z podnětu Františka hraběte Thuna, který byl velký patriot a byl značně ovlivněn myšlenkami německých nadšenců pro gotiku. K jeho největším zásluhám se počítá založení Jednoty pro dostavění chrámu sv. Víta (1844). Počátkem čtyřicátých let svedl urputný, leč marný boj o zachování pražské brány ve Slaném³ a přičinil se o záchranu jižního křídla Staroměstské radnice, neboť na základě jím vypracovaného memoranda s architektonicko-uměleckým rozbořem této stavby bylo z rozhodnutí císaře zastaveno už započaté bourání.⁴ Již uskutečněná demolice východního křídla (roku 1838), tedy zkáza přední gotické památky probudila Společnost k intenzivnímu činnosti. „Pro ochranu ctihodných památek umění“ ohrožovaných ze všech stran bylo třeba učinit opatření. Byla navázána spolupráce s druhým domácím spolkem, který si rovněž stanovoval za cíl pečovat o rozkvet národní kultury a chránit staré památky, se Společností vlasteneckého muzea. Cílem bylo získat přehled o všech v Čechách dochovaných starožitnostech („Alterthümer“) a zabránit jejich ztrátě.⁵ Jednání s muzejním spolkem vedl opět hrabě Thun, který byl poté pověřen, aby formuloval svou představu ohledně zamýšleného sboru pro ochranu starožitností.⁶ Jeho úkolem mělo být pořízení soupisu památek všech uměleckých oborů a zabraňovat jejich ničení a vývozu do ciziny, kresebná dokumentace staveb odsouzených ke zkáze, sbírání předmětů umělecké, umělecko-historické i historické hodnoty a uspořádání muzejní sbírky a konečně osvěta v nejširších vrstvách společnosti.⁷

Nakonec se ovšem roku 1843 ustavil Sbor pro vlasteneckou archeologii pouze jako orgán Muzea, které si přálo rozhodovat bez ohledů na umělecký spolek. Tuto tendenci vehementně prosazoval zejména František Palacký, za jehož působení se Muzeum stále více profilovalo jako výlučně „česká“ instituce. Ve stanovách utvořeného Archeologického sboru tak byl pojem „starožitností“ vymezen úžeji, než v Thunově návrhu: jako duchovní a umělecký plod zhotovený od Čechů a pro Čechy.⁸ Bylo to právě Muzeum, které se napříště stalo předním podněcovatelem české národní kultury. Společnost vlasteneckých přátel umění postupně ztrácela ve věcech ochrany

³ Jakub PAVEL: Dějiny památkové péče v českých zemích v 19. století (Od osvícenství do první světové války), in: Sborník archivních prací XXV, 1975, 197-199.

⁴ Ibidem 192.

⁵ „Zum Schutze ehrwürdiger Denkmale der Kunst“ - výroční zpráva SVPU za rok 1841/1842, 6.

⁶ PAVEL (pozn. 3) 207.

⁷ Srov. ibidem 208. Podle J. Pavla však František hr. Thun vycházel z „chudých teoretických podkladů“ a jako „šlechtický landespatriot“ trpěl „nedostatkem citu“ pro jedinečnosti českého národního umění. - Ibidem 221.

⁸ Ibidem 210.

národních památek rozhodující pozici.

Roku 1848 se pak definitivně rozešly politické zájmy české, zemsky-patriotické („böhmisch“) šlechty a českého („tschechisch“) národního hnutí. Převážně aristokratická Společnost vlasteneckých přátel umění už se nadále v ochraně památek neangažovala. Novou platformou výzkumu středověku se stal časopis *Památky archeologické a místopisné*, vycházející od roku 1854. Byl redigován jedním z členů Archeologického sboru, vlasteneckým literátem Karlem Vladislavem Zapem (1812-1871), který byl povoláním středoškolský učitel češtiny, dějepisu a zeměpisu.⁹ Právě na stránkách *Památek* pak vycházely nejostřejší kritiky Bernharda Gruebera a jeho tvorby, většinou z pera samotného redaktora.

Od počátku padesátých let však začal hrát roli v péči o kulturní dědictví především rakouský stát. Roku 1850 byla ve Vídni založena c. k. Centrální komise pro výzkum a zachování stavebních památek (k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale). Její vznik je spjat s nastolením absolutismu a posílením byrokratismu. Na počátku byla v podstatě jedním z dalších úřadů, vykonávajících centrální kontrolu nad jednotlivými korunními zeměmi monarchie. V každé z nich byl ustanoven konzervátor, čímž měla být také postavena alternativa k privátním spolkům. Cílem bylo získat přehled o památkách v monarchii, vytvořit jejich soupis a klasifikaci. Zhodnocení jejich umělecké kvality mělo hlubší význam v osvětě lidu, jeho výchově k vlastenectví a zapojení do účasti na uchování tohoto národního dědictví.¹⁰

Oproti západním zemím bylo Rakousko v poznání svých památek daleko pozadu. Ty byly „[...] i samotným odborníkům známy jen velmi neúplně,“ přiznává sám Rudolf von Eitelberger v prvním čísle zpravodaje Centrální komise. „Ještě více jsme vzdáleni tomu, abychom mohli předložit systematickou nauku o památkách.“¹¹ Vzorem se staly především výsledky dosažené v německých zemích. Český národ pak se od úsilí Centrální komise v celé historii její existence poněkud distancoval a často měl trochu jinou představu o správné formě umělecko-historického bádání a restaurování památek.

V oblasti ochrany památek spojoval zájmy jak české národní, tak státní instituce Jan Erazim Vocel (1802-1871). V předbřeznové době byl věrným vlastencem a patřil k zakladatelům muzejního Archeologického sboru, jehož byl jednatelem a později též předsedou. V padesátých letech se již ale z pohledu obrozenců nacházel na straně „konzervativnějšího“ křídla. Roku 1854 byl jmenován, jako vůbec první v Čechách, konzervátorem rakouské Centrální komise.¹² Právě díky Vocelově

⁹ Ottův slovník naučný 27, 1908, 430sq.

¹⁰ Srov. Walter FRODL: *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, Wien /Köln / Graz 1988, 76-79.

¹¹ „[...] selbst den Männern vom Fache nur sehr unvollständig bekannt. Noch weiter entfernt sind wir, eine systematische Monumentalkunde [...] liefern zu können.“ - Cit. podle: FRODL (pozn. 10) 120.

¹² Karel SKLENÁŘ: *Jan Erazim Vocel. Zakladatel české archeologie*, Praha 1981.

nadšenému zájmu a plnému nasazení byla řada památek zachráněna před úplným zničením.¹³ V plnění svého poslání pak rozvinul bohatou spolupráci s Bernhardem Grueberem, který byl dokonce někdy nazýván pomocným konzervátorem.¹⁴

Setkaly se tak zájmy dvou učenců, jejichž východiska byla původně poněkud protichůdná. Na jedné straně oba dva patří k téže generaci, kterou poznamenala německá romantika. Také Vocel za mlada holdoval poezii a putoval s náčrtníkem v ruce za tajemnými středověkými hrady. V rámci činnosti archeologického sboru se pak pustil do opravdového studia archeologických nálezů a sakrální architektury pamatujících počátky křesťanství u nás. Jeho cílem bylo doložit, že kořeny vývoje české kultury sahají hluboko do minulosti. Z podobných pohnutek začínal o něco dříve v Bavorsku se zkoumáním středověku také Grueber, ovšem s tím rozdílem, že se snažil prokázat vyspělost německého národa. S úplně stejnou horlivostí a zaujetím se však potom ponořil do studia středověkého umění i v Čechách.

Výsledky uměleckohistorického bádání obou učenců jsou ale nesrovnatelné. Vocel ve své první významné publikaci *Grundzüge der böhmischen Altertumskunde* (Základy nauky o českých starožitnostech, 1845) soustředil pozornost především na ty nejstarší české památky, které by dokládaly hluboko sahající kořeny domácí kultury. Zajímala ho tedy zejména česká literatura a lidová slovesnost, pravěké archeologické nálezy, iluminované rukopisy a z oblasti architektury hlavně stavby z románského období.¹⁵ Nejmenuje ale mnoho konkrétních příkladů a omezuje se na výčet několika hlavních charakteristických znaků každého historického slohu. Ve stati o desetiletí mladší, *Übersicht der romanischen Baudenkmale in Böhmen* (Přehled románských stavebních památek, 1856), která byla uveřejněna v prvním ročníku zpravodaje Centrální památkové komise,¹⁶ už uvádí památek nepoměrně více, ale stále je nijak netřídí, ani chronologicky ani podle stylu. I českou verzi této studie (*Kostely románského slohu v Čechách*)¹⁷ jen rozšířil o několik málo příkladů. Později už se jeho práce více méně zaměřují pouze na určité stavby. Vocel si neosvojil metodu stylového rozboru a nedospěl k uměleckohistorické syntéze.¹⁸ Byl sice kritickým a erudovaným vědcem, ale jeho hlavní přínos spočívá spíše v tom, že položil základy novodobé české archeologie.

Ani okruh českých badatelů publikujících v *Památkách archeologických* si nekladl nijak vysoké cíle a šel spíše ve stopách stanov muzejní instituce, ve kterých je kladen důraz na sbírkotvornou činnost. Výsledkem tak byly většinou práce topografického rázu, výčet památek,

¹³ K činnosti Vocela v Centrální památkové komisi viz SKLENÁŘ (pozn. 12) 160-163.

¹⁴ Archiv UK, pozůstalost J. E. Vocela, inv. č. 1-13.

¹⁵ Jan Erazim VOCEL: *Grundzüge der böhmischen Altertumskunde*, Prag 1845.

¹⁶ MCC I, 1856, 145-149.

¹⁷ Publikováno v: PA II, 1857, 118-124.

¹⁸ Srov. Klement BENDA: Jan Erazim Vocel, in: *Kapitoly z českého dějepisu umění I*, Rudolf CHADRABA et al. (eds.), Praha 1986, 98-103.

jejich popis a vylíčení historie. To jistě také mělo ohromný význam. I Grueber připojuje na závěr své první syntetické studie o stavebních památkách v Čechách jakýsi vzor a podklad, podle kterého by měl být prováděn jejich odborný soupis. Předkládá seznam všech otázek, jaké si mají badatelé klást a čeho všeho si mají všimnout. A zakončuje jej výzvou: „Dokud ještě běží o to sbírat, musí přiložit ruku k dílu co nejvíce lidí.“¹⁹ Později, v předmluvě ke své velké syntéze o umění středověku, vzdal chválu nejen německým, ale i českým badatelům, a vedle publikací Centrální komise také „sběratelské píli“ *Památek*.²⁰

Teprve Grueber ale učinil krok ke skutečným dějinám umění v Čechách. Už jeho první syntetická práce *Charakteristik der Baudenkmale Böhmens* (Charakteristika stavebních památek Čech, 1856), která nejdříve vycházela rovněž na stránkách zpravodaje Centrální památkové komise, nedlouho po otištění zmíněné Vocelovy stati, není jen pouhou topografií, ale skutečnou „charakteristikou“. Vedle nebývale širokého přehledu o zdejších stavebních památkách má Grueber schopnost rozlišit jednotlivé stavební fáze, přesně vystihnout stylové rozdíly a popsat celkový umělecký vývoj země. Definiuje přitom i specifika jednotlivých regionů. Vše dokáže navíc díky zevrubné znalosti odborné literatury a architektury sousedních i vzdálenějších zemí zasadit do evropského kontextu. Grueberovy schopnosti ocenila i Centrální komise a roku 1856 se jednohlasně usnesla jmenovat ho „za jeho zásluhy“ svým korespondentem.²¹

Dokonce ani K. V. Zap nemohl popřít přínos *Charakteristiky*. V její recenzi neupírá Grueberovi zásluhy a uznává, že „jest potěcha každému čtoucímu, seznámiti se s jeho ač stručným ale jasným a poučlivým výkladem zvláštností slohu romanského a gotického, taktéž s rozborů některých staveb, jež za charakteristické toho i onoho směru považuje. Trefnost mnohých myšlének, jasnost a zevrubnost u posuzování předmětů, jež na základě vlastního zpytování popisuje, nikdo mu neupře.“ A nezamlčuje, že Grueber obzvláště vyzdvihuje umění lucemburské doby a pozdní gotiku vladislavskou, kdy se rozvinula osobitá národní škola. Ale nemohl se s ohledem na to, jak mu „vlastenecký cit káže“, rozhodně smířit s tím, že Grueber nehodnotí románské památky v Čechách ve srovnání se zahraničními právě pozitivně, že často hledá vzory a původ v Německu a že líčí umělecký vývoj jako několikrát přerušovaný a neposuzuje tedy jednotlivé stavby jako „plod domácího umu“. Grueber se ale stěžuje v těchto bodech odchýlil od pravdy. Zap sice také nakonec připouští, že se z tohoto spisu „milovník vlasteneckých památek [...] mnohemu naučiti může.“²² Ale jeho emotivní výtky brzy přinesly ovoce. Grueberův další osud byl zpečetěn.²³

¹⁹ „So lange es noch gilt zu sammeln, müssen möglichst Viele Hand anlegen.“ - GRUEBER *Charakteristik*, nepag.

²⁰ „Sammelfleiss“ - GRUEBER *Kunst d. Mitt.* I, 1871, III.

²¹ Usnesení zasedání komise ze 16. prosince 1856 - NA, odd. 2, PÚ/R, kart. 111.

²² Karel Vladislav ZAP (rec.): *Charakteristik der Baudenkmale Böhmens* [...] von Bernhard Grueber, in: PA II, 1856-1857, č. 5, 238-239.

²³ Jak velké emoce vzbudila jeho *Charakteristika* dokládají i vepsané české poznámky na stránkách v jednom z dochovaných výtisků v Městské knihovně v Praze. Rozhořčují se nad tím samým jako K. V. Zap (docela jako by je

Když pak roku 1859 konečně obnovila Jednota pro dostavění chrámu sv. Víta svou činnost, přerušenu roku 1848, bylo o Grueberově případném vedení stavby, které mu bylo původně přislíbeno, rozhodnuto předem. „Kdo se stane stavitelem chrámu, posud není známo, avšak nepochybujeme, že to bude Čech, neboť máme stavitele, jako Krannerera, Ullmanna a Bergmanna [...],“²⁴ referuje se v *Lumíru* o výsledcích prvního zasedání uměleckého výboru Jednoty. Roku 1844 ještě *Bohemia* plesala nad tím, že je dostavba chrámu konzultována se „znamenitými, německé [tj. středověké] architektury znalými mistry, jmenujme jen našeho Krannerera a slavně známého architekta a profesora Gruebera z Regensburgu [...].“²⁵

Přestože Grueber tehdy prováděl společně s Krannerem, a také Hermannem Bergmannem a žáky profesora Carla Wiesenfelda, detailní zakreslení chrámu, roku 1859 by na to Jednota byla bývala nejraději zapoměla.²⁶ Její první starostí ale bylo získat zhotovené kresby, které potom měly být poskytnuty „k dispozici, pro srovnání a pro kontrolu“ při provádění nového zaměření a zakreslení. Jednota tímto úkolem, jak se praví v *Lumíru*, „velemoudře“ pověřila „umělce schopného a vzdělaného“, Ignáce Ullmanna.²⁷ Stavitelem katedrály pak byl roku 1860 jmenován Josef Kranner, který mezi tím získal zkušenosti při stavbě slavného vídeňského Votivního chrámu. František hrabě Thun jej však doporučil také s tím, že „[...] dostál úplně naší důvěře ve vlastenectví a nezištnost jeho.“²⁸

Katedrála se stala alespoň ústředním tématem Grueberovy umělecko-historické práce. Nejdříve publikoval stať o pražských panicích (1865), ztotožněných se syny Petra Parlěře, a o něco později obsáhlou studii věnovanou této stavbě a jejím architektům (*Die Kathedrale des hl. Veit zu Prag*, 1869). Závěry svého mnohaletého bádání pak shrnul na sklonku života v monografii Petra Parlěře (1878). Vedle stavební historie, popisu a pojednání o sochařské a malířské výzdobě dómu se soustřeďuje zejména na přesnou charakteristiku stylu obou jeho architektů, Matyáše z Arrasu a Petra Parlěře. Podařilo se mu při tom vystihnout to podstatné a vykreslit jejich osobitost. Poprvé tak

byl psal sám). Tak například jako odpověď na Grueberovo tvrzení, že až do začátku 14. století architektura v Čechách neprošla vlastním kontinuálním vývojem, zde stojí: „uč se Němče, abys poznal opak“. A názor, že Čechy oproti ostatním zemím neměly mnoho románských památek, vzbudil ještě větší rozhořčení: „tlacháš Němče, nic nevěda, čti staré Památky naše! (Památky II s. 209)“ - GRUEBER Charakteristik 13, 5. Více než dva ročníky toto periodikum v roce vydání *Charakteristiky* nemělo.

²⁴ Lumír IX, 1859, č. 22 (2. 6.), 524, srov. též: VYBÍRAL Parler 187.

²⁵ „[...] tüchtige, der altdeutschen Architektur kundige Meister, wir nennen nur unsern Kranner und den rühmlich bekannten Architekten und Prof. Grueber in Regensburg [...]“ - Bohemia XVII, 1844, Nr. 35.

²⁶ V protokolech ze zasedání uměleckého odboru Jednoty Grueber není jmenován přímo, mluví se o získání kreseb od „den betreffenden Eigenthümer“, ale k tomuto bodu se pak vztahuje poznámka Fr. Thuna, kde jsou oni vlastníci uvedeni: Bergmann a Grueber. Srov. Marie KOSTÍLKOVÁ / Taťána PETRASOVÁ: Jednota pro dostavění Chrámu sv. Víta na Hradě pražském I, 1842-1871 (= Fontes historiae artium VIII), Praha 1999, ed. I/1, 31 a ed. I/2, 36.

²⁷ „zur Benützung, Vergleichung und theilweisen Controlle“ - KOSTÍLKOVÁ / PETRASOVÁ (pozn. 26), ed. II/6, 113. Kranner poskytl 11 listů, Wiesenfeld 48 listů, provedených svými žáky. Lumír (pozn. 24) 524.

²⁸ Cit. podle: Taťána PETRASOVÁ: Umělecký odbor Jednoty pro dostavění Chrámu sv. Víta na Hradě Pražském v letech 1859-1871. Umělecká a puristická praxe neogotiky, in: KOSTÍLKOVÁ / PETRASOVÁ (pozn. 26) 17; srov. Marie KOSTÍLKOVÁ: Založení Jednoty [...] a počátky její činnosti, in: ibidem 12.

dospívá k přesné dataci stavebních fází a k rozlišení autorského podílu obou stavitelů na provedeném díle, které je více méně přijímané i dnes.²⁹ Nakonec se věnuje i okruhu jejich dalšího působení, a na základě stylového srovnání dospívá k novým atribucím. V odborných kruzích Grueberova práce našla příznivý ohlas. Spolek architektů a inženýrů, který knihu vydal, však příliš spokojen nebyl. Na českou společnost působily některé Grueberovy názory jako olej přilítý do ohně. Nelíbilo se jí, že vyzdvihuje uměleckého génia Parlěře, jehož německý původ dokládá.³⁰

Ostatní Grueberovy práce už nebyly tak kontroverzní, a tak jim nikdo valnou pozornost nevěnoval. Kromě řady drobnějších článků věnovaných jednotlivým památkám vydal Grueber ještě rozsáhlé syntetické studie o památkách Kutné Hory (1861) a Chebu (1864),³¹ které jej obzvláště zajímaly, dokonce už v době svého působení v Řezně. Zaměřil se také na tehdy probíranou otázku o možné interpretaci Karlštejna jako schrány sv. Grálu a tyto dohady v jednom svém článku přesvědčivě vyvrátil.³² Jednou z jeho posledních publikací je pak obsáhlá stať o Benediktu Riedovi,³³ tedy vedle Parlěře druhé nejvýraznější osobnosti pozdněgotické architektury.

Grueber se však ve svém umělecko-historickém bádání nezaměřil jen na klíčové otázky a špičky umělecké produkce. Jak bylo již řečeno, za hlavní úkol si stanovil vypracovat systematicky obecné dějiny uměleckého vývoje celé oblasti Čech. Už jen jeho praxe architekta jej zavedla do nejrůznějších, vzdálených koutů země. Cestování s náčrtníkem v ruce, mapování, poznávání a zakreslování památek Grueber obětoval maximum času už za studií a když potom vyučoval na polytechnice v Řezně, zavítal postupně během prázdnin do všech německých i rakouských zemí (včetně severní Itálie). Vydal tehdy spolu s Adalbertem Müllerem tlustý svazek průvodce po Bavorském lese (*Der Bayrische Wald - Böhmerwald*, 1846), a připravoval podobnou práci o Westfálsku.³⁴ Podstatnou součástí byl nejen obsažný text, ale také řada vedut zobrazujících starobylé hrady, města a jednotlivé pamětihodnosti. Grueber byl mimo jiné výborný kreslíř a grafik.³⁵ Byl autorem i publikací vysloveně obrazových, jakýchsi turistických suvenýrů, s pohledy na památky starobylého Řezna (*Regensburger Vergißmeinnicht*, 1848) nebo těch podél cesty po Dunaji (*Donaupanorama von Ulm bis Wien*, 1848). I později vždy věnoval obrazové složce svých

²⁹ Srov. kritické zhodnocení Grueberových spisů věnovaných katedrále a Parlěři, které provedl Jindřich VYBÍRAL: Peter Parler in der Sicht Bernhard Gruebers. Zur Rezeption der Gotik im 19. Jahrhundert, in: *Architectura* 30, 2000, 175-180.

³⁰ Srov. VYBÍRAL Parler 180-183.

³¹ *Die Baudenkmale der Stadt Kuttenberg in Böhmen*, Wien 1861; *Die Kaiserburg zu Eger und die an dieses Bauwerk sich anschliessenden Denkmale*, Prag / Leipzig 1864; *Der schwarze Thurm auf der Kaiserburg zu Eger*, in: *MVGDB I*, 1862/1863, Hf. IV, 1-8.

³² Bernhard GRUEBER: *Die Kaiser Ludwig der Bayer, Karl der Vierte und die Gralsage*, in: *MVGDB IX*, 1871, 183-186.

³³ *Meister Benedikt von Laun und seine Werke*, in: *MAIV V*, 1870, 1-4; *Die Sct. Nikolauskirche in Laun*, in: *MAIV VI*, 1871, 1-3.

³⁴ *BSB - Hs. Abt., Thierschiana I 87*, dopis Gruebera Friedrichu Wilhelmu Thierschovi ze 6. 12. 1840.

³⁵ Jeho kresby ve sbírce grafiky NG v Praze (sg. K 29.807, K 30.868, K 30.867, K 10. 318, K 10.317) by mohly být právě z těchto cest, zobrazují památky z Bavorska, Westfálska a podél Dunaje.

studií mimořádnou péčí. Vedle těchto spíše topografických prací se pak Grueber zabýval detailními, analytickými studii středověké architektury, které byly pro změnu doprovázené přesnými kresbami architektonických článků a ornamentiky.

Na tyto bohaté zkušenosti mohl Grueber navázat v Čechách. Záhy po svém příchodu do Prahy byl podnícen ke zpracování dějin umění této země. Roku 1857 se v Müllerově umělecko-biografickém slovníku píše, že Grueber připravuje k vydání „Dějiny architektury v Čechách“ (*Geschichte der Baukunst in Böhmen*).³⁶ Práce však narůstala netušeným způsobem, jak Grueber později poznamenal,³⁷ a stala se nakonec jeho životním dílem. Výsledná publikace *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen* obsáhla čtyři svazky velkého formátu, s téměř tisícem vyobrazení. Toto dílo setkalo se zvláštní podporou Centrální komise pro výzkum a zachování stavebních památek a ještě před dokončením jej roku 1865, a znovu v letech 1868-69 shlédla vláda ve Vídni. Poté bylo roku 1870 schváleno, že jeho publikování bude financovat ministerstvo kultu a vyučování.³⁸ První dva svazky byly uveřejňovány ve zpravodaji komise.

Středověké umění v Čechách se tak dočkalo své první vlastní velké syntézy. Úvodem jsou vylíčeny obecné geografické a etnografické poměry. Dále je vždy umění každé periody zasazeno do historických souvislostí a je vyloženo jeho vývoj a charakteristika. Následuje rozbor jednotlivých děl rozříděných typologicky či chronologicky. Kromě architektury, malířství a sochařství zde získaly své místo i rukopisy a umělecké řemeslo, zejm. liturgické předměty, ale i různá zdobná kování. Pozornost je věnována rovněž urbanismu, a pak nejen sakrální a hradní architektuře, ale i měšťanské a dřevěné lidové, jak hrázděným a roubeným domům, tak zvonickým. Vedle soch a reliéfů tu najdeme i kamenné sakramentáře, kazatelny a boží muka; z malířství deskové obrazy, nástěnnou malbu i miniatury. K výkladu jsou navíc připojeny podrobné medailony předních osobností, zejména Petra Parléře, a pak mistrů z pozdní gotiky.

Odborná veřejnost v zahraničí přijala Grueberovo dílo s vděčností. Wilhelm Lübke všechny čtyři díly podrobně recenzoval a dospěl k závěru, že „se snad žádná jiná země nemůže pyšnit tak dokonalým vylíčením umělecko-historického vývoje, jako Čechy.“³⁹ C. von Fabriczy označil dílo za „epochální: poprvé otevírá dějiny umění Čech širším kruhům v takové úplnosti, která je jako výsledek píle jedné jediné pracovní síly ohromující.“⁴⁰ Čeští „obrozenci“ byli ale pobouřeni.

³⁶ MÜLLER 304.

³⁷ B. GRUEBER: Die Hauptperioden der mittelalterlichen Kunstentwicklung in Böhmen, Mähren, Schlesien und den angrenzenden Gebieten, Prag 1871, Vorbericht, nepag.

³⁸ Bericht der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale über ihre Thätigkeit in den Jahren 1874 und 1875, in: MCC II NF, II.

³⁹ „Wohl kein anderes Land sich einer so vollendeten Darstellung seiner kunstgeschichtlichen Entwicklung rühmen könne wie Böhmen.“ - Allgemeine Zeitung 1871, Beil. 284.

⁴⁰ „[...] epochenmachend: es erschloß die Kunstgeschichte Böhmens zuerst weiteren Kreisen in einer Vollständigkeit, die als Resultat des Fleißes einer einzelnen Arbeitskraft staunenerregend ist.“ - C. v. F. [Fabriczy]: Bernhard Grueber, in: Kunst-Chronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 18, 1883, Nr. 12, 225.

Antonín Baum, který byl mimo jiné aktivním členem Archeologického sboru, sice uznal, že se jedná o „první soustavné vypsání dějin umění v Čechách“, ale jeho autor byl podle něj „vědomý a zúmyslný zapíratel domácího umění“.⁴¹ Argumenty byly stále obdobné. Grueber jistě nebyl neomylný, ale kritikové jako Baum, nebo později Josef Kalousek,⁴² mnohá jeho tvrzení překroutili a obvinili jej ze lži a nacionalistické zaujatosti zcela neprávem.

Například Kalousek podsouvá Grueberovi názor, že románské rotundy sloužily v Čechách jako křtitelnice, nebo karnery, a říká, že je tomu ve skutečnosti docela jinak, že byly totiž farními kostely, nebo hradními kaplemi. Grueber ale už v *Charakteristice* tvrdil: „V žádném případě se nedá předpokládat, že byly křtitelnicemi; ty bývají zasvěceny sv. Janu Křtiteli, a to není jedna jediná z těchto kaplí. [...] mnohé z těchto budov byly už ve 14. století počítány jako farní kostely. [Tedy] ne vždy před sebou máme márnice nebo hrobní kaple.“⁴³ V *Umění středověku* svůj názor trochu pozměnil a říká, že většina z nich byla hřbitovními kaplemi, „[...] ale přesto se nezdá vyskytují případy, že byly založeny také jako farní kostely.“⁴⁴

Kritická slova historika Kalouska nebo architekta Bauma však měla větší váhu, než skutečnost.⁴⁵ Rotundy měly totiž dokládat, že Čechy navázaly na kulturu Byzance, kde je častý typ centrálních kostelů, a tudíž nebyly ovlivněny Německem, kde se vyskytují obdobné karnery kruhového půdorysu. Tak český historik dospívá k tomuto závěru: „V západních zemích německých není takových staveb; o tom měli by přemýšlet ti, kdož všechno umění v Čechách vyhlásují za příšlé z Němec.“⁴⁶ Nevšimá si ale toho, že sám Grueber české rotundy považuje za sice skromné rozměry i výzdobou, ale přesto jedinečné. Například se pozastavuje nad pozoruhodnou technikou, jakou jsou často vystaveny a zvláště upozorňuje na lucerny s okénky, „jejichž konstrukce prozrazuje ne bezvýznamné mistrovství“.⁴⁷

Podobných dokladů, že z nacionálně motivované zaujatosti by měli být obviněni především kritikové, a ne kritizovaný, bychom mohli uvést celou řadu. Grueber také jistě nepovažoval vše za import z Německa. Co ale zmohl, když s německými sousedy byly vždy čilé kulturní styky.

⁴¹ Antonín BAUM: Jak se píše historie umění českého, in: PA IX, 1871, col. 241sq., 248, idem: Jak píše historii českého umění, in: PA IX, 1872, col. 368, 376, 382. Srov. VYBÍRAL Parler 180sq.

⁴² Josef KALOUSEK: O historii výtvarného umění v Čechách, in: Osvěta 1877, č. 5, 321-342.

⁴³ „Taufhäuser dürfen wir in keinem Falle vermuthen; diese führen stets den Titel des heil. Johannes des Täufers, dem keine einzige dieser Capellen gewidmet ist. [...] mehrere dieser Gebäude schon im vierzehnten Jahrhunderte als Pfarrkirchen aufgezählt werden, [...] wir nicht jedesmal Leichen- und Gräbercapellen vor uns haben.“ - GRUEBER Charakteristik 10.

⁴⁴ „[...] doch kommt es nicht selten vor, dass sie auch als Pfarrkirchen gegründet worden sind.“ - GRUEBER Kunst d. Mitt. I, 65.

⁴⁵ Ještě Klement Benda například tvrdí: „Grueber však nikdy nepochopil, že česká rotunda byla farní kostel a nikoli „coemeterium“, kostel hřbitovní a hrobní [...]“ - K. BENDA: Vocelovi pokračovatelé a současníci, in: Kapitoly z českého dějepisu umění I, Rudolf CHADRABA et al. (eds.), Praha 1986, 115. Na skutečnost, že Benda nekriticky převzal tvrzení Grueberových odpůrců, upozornil už J. VYBÍRAL (Parler 182, pozn. 38).

⁴⁶ KALOUSEK 328.

⁴⁷ „[...] deren Construction eine nicht unbedeutende Meisterschaft verräth [...]“ - GRUEBER Kunst d. Mitt. I, 66.

Mnohokrát ale zároveň dokládá jedinečnost umělecké tvorby v Čechách, především v době Karla IV. a v pozdní gotice.

I to nejpozitivnější zhodnocení Grueberova přínosu z pera českého autora vyznívá poněkud rozporně: „Víme dobře, jakými spisy jeho trpí vadami [...]. Pravda, mi na nich mnoho chyb a poklesků vidíme, nám nedostatky jejich zřejmější jsou než v cizině [...]. Ale Grueber pracoval vždy s chutí, vedle E. J. Vocela není druhého dosud, jenž by o českém umění více zpráv veřejnosti by podal, než Grueber. A kdyby spisy jeho jiné ceny neměly, než že nám ukázaly, kde a mnoho-li po Čechách památek uměleckých, dosti by na tom bylo.“⁴⁸ Baum byl ale přesvědčen, že „pro naše krajany Grueber své charakteristiky českých památek stavitelských sotva píše.“⁴⁹ Nejvíce mu pak vadilo, že právě „tento vědomý a zúmyslný zapíratel domácího umění“ získal možnost, vydat své dílo na státní náklady. Kdo jiný by však mohl stát na Grueberově místě?

Ten už také podobné útoky nehodlal déle snášet. „Moje touha znovu spatřit Mnichov a vůbec Bavorsko, roste hodinu od hodiny [...],“ svěřuje se svému příteli ve chvíli, kdy získal od ministerstva honorář za *Umění středověku*, který mu pak umožnil vrátit se do rodné vlasti.⁵⁰ Trvalo to ještě dva roky, než mohl Čechy definitivně opustit. Roku 1873 se usadil nejdříve ve Freisingu, a teprve dalšího roku konečně zakotvil ve Schwabigu, tehdy ještě mnichovském předměstí. Zde pak pracoval na korekturách svého životního díla, které postupně vycházelo v letech 1871-79 ve Vídni. První fundované dějiny středověkého umění v Čechách, které se staly základem české medievalistiky, byly tedy dokončeny v Mnichově a vydané ve Vídni na náklady monarchie.

„Hanobitelem českých památek“ ?

„Ich habe keinen alten Stein angetastet, und jede Neuerung von allen Seiten geprüft, ob sie im Geiste des zu restaurirenden Denkmals gedacht sei.“

Bernhard Grueber, 1858

Své důkladné a obsáhlé znalosti středověké architektury mohl Bernhard Grueber uplatnit při restaurování stavebních památek. Při každém projektu vždy nejprve provedl stavební průzkum daného objektu a seznámil se s jeho historií. Dokázal tak dobře posoudit konkrétní charakter stavby, její případnou uměleckou kvalitu a historický, či památný význam. S vědomím všech těchto hodnot pak přistupoval k organismu památky pokud možno obezřele. Z dnešního pohledu, ovlivněného

⁴⁸ Karel B. MÁDL: Bernard Grueber [nekrolog], in: Ruch IV, 1882, 544.

⁴⁹ Antonín BAUM: Jak se píše historie umění českého, in: PA IX, 1871, col. 242.

⁵⁰ „Meine Lust, München und überhaupt Bayern widerzusehen, wächst von Stunde zu Stunde [...]“ - BSB - Hs. Abt., Hollandiana II, dopisy Gruebera Hyacinthu Hollandovi z 9. 1. a velikonočního čtvrtka roku 1871.

konzervativním přístupem, možná neobstojí, že nechával vyměňovat staré, zvětralé články za nové. Řada středověkých staveb ale byla i v důsledku josefínských reforem, zrušení řady klášterů a sekularizace velmi zanedbaná, poničená a zchátralá. Grueber, který vyrůstal v myšlenkovém prostředí německé romantiky a jenž byl již v době studií nadšeným obdivovatelem středověkých staveb, však nemohl nectít jejich jedinečnost, památnou a uměleckou hodnotu.

Jakožto uznávaný znalec středověké architektury byl Grueber také k restaurování celé řady středověkých památek osobně povolán. Též konzervátor Vocel s ním konzultoval prakticky veškeré chystané obnovy. Z jeho podnětu prováděl Grueber již v letech 1853 a 1855 opravy kaple P. Marie na Karlštejně.⁵¹ Jejich spolupráce se rozvinula zejména po roce 1854, kdy byl Vocel jmenován konzervátorem. Ve druhé polovině šestého desetiletí pak Grueber rekonstruoval celou řadu významných středověkých památek. Jim byla také v té době věnována čím dál větší pozornost, jak ze strany českého národa, tak ze strany c. k. Centrální komise pro výzkum a zachování stavebních památek, která mezitím široce rozvinula svou činnost. Grueber tak prováděl opravu a úpravu jižního křídla pražské Staroměstské radnice (1854-58), chrámů sv. Barbory v Kutné Hoře (projekt 1856), sv. Jiljí v Nymburku (projekt 1852-56, realizovaný po r. 1861), sv. Mikuláše v Chebu (projekt 1857, realizováno 1862-63), P. Marie Na Trávníčku (1857-61) a P. Marie před Týnem v Praze (ca. od 1858),⁵² a klášterního kostela ve Vyšším Brodu (ca. 1858-63). Později, roku 1866 ještě vypracoval projekt na sanaci někdejšího královského hradu Křivoklátu.

Poprvé se mohl Grueber uplatnit jako restaurátor již roku 1852, když byl vyzván k obnově **chrámu sv. Jiljí v Nymburku** místním děkanem Antonem Zychem. Jeho práce tehdy byla sledována s velkým očekáváním. V *Bohemi* se referuje o tom, že profesor Grueber provádí pečlivé studie, aby byl obnoven původní stav a kostel poškozený požáry a znehodnocený nesmyslnými přístavbami byl důkladně restaurován.⁵³ Teprve na podzim roku 1856 předložil vypracovaný projekt ke schválení Centrální památkové komisi ve Vídni. V první fázi měly být nově obnoveny čtyři silně poškozené křížové klenby levé boční lodi, položena nová dlažba, celý kostel měl být vybělen a zdi neschopné unést tlak měly být ukotveny železnými sponami. V druhé etapě měl být dostavěn vrchol jižní věže. Komise projekt posoudila a shledala, „že může být doporučen jako vydařený a vhodný k řádnému restaurování této krásné gotické stavby.“ Z Grueberových variant pro horní část věže vybrala k provedení tu s ochozem.⁵⁴ O tomto příznivém posudku zpravuje také *Bohemia*.⁵⁵

O schválení projektu muselo však rozhodnout nejdříve oddělení pro velké stavby při

⁵¹ K. V. ZAP: Kollegiální chrám Panny Marie s kaplí sv. Kateřiny na Karlštejně, in: PA I, 1855, 337-342, zde 338; MCC I, 1856, 89; Zdeněk CHUDÁREK: Josef Mocker a restaurace hradu Karlštejna, in: ZPP 61, 2001, č. 2, 28.

⁵² NA, odd. 2, PÚ/R, kart. 70a, Týnský chrám.

⁵³ Bohemia 1852, 27. 11.

⁵⁴ „[...] daß dasselben als ein gelungenes und zum würdigen Restauration dieses schönen gothischen Baues geeignet empfohlen werden kann.“ - NA, odd. 2, PÚ/R, kart. 53, Nymburk, korespondence s Centrální komisí.

⁵⁵ Bohemia 30, 1857, č. 61 (12. 3.), 363.

ministerstvu obchodu, a poté ministerstvo kultu a vyučování, které vyslovilo nějaké připomínky. Grueber tedy plány přepracoval. Převodl je do velkého formátu a začal s přípravnými pracemi k samotné realizaci. V průběhu schvalování však proti jeho projektu rozhořčeně vystoupil K. V. Zap, který již dříve ve své recenzi *Charakteristiky* dospěl k přesvědčení, že Grueber znalec staré české architektury rozhodně není, a že „neprosvítá ve spisu tom velká vážnost k památkám našim, ano, na nejednom místě tak se o nich mluví, jakoby ani nestálo za to, o jich zachování pečovati [...]“.⁵⁶ Podle tohoto rozohněného kritika by to tedy nyní „nebyla již pouhá, rozumná, šetrná obnova starožitné památky, nýbrž radikální přetvoření její v moderní gotické stavení podle motivů v nynější Mnichovské škole oblíbených, které by stotísíce stálo.“

Podle Zapova názoru je oproti tomu zapotřebí „jenom podstatné části stavby, které tolik utrpěly, že již nebezpečné jsou, podle starého způsobu nahraditi, [...] věž železnými kleštěmi stáhnouti, novým ovšem přiměřeným krytem opatřiti [...]“ Paradoxně se jeho představa očividně shoduje s Grueberovou, ovšem považuje za nutné ještě navíc „celý chór s podržením jeho zdí a opěracích pilířů od copu, který jej zpotvořuje, osvoboditi a okna v původní podobě, kterou netěžko naleziti, předělati, zazděná zas otevřítí, portály přiměřeně a šetrně napravití, [...] a utlučené ozdoby [na věži] nahraditi.“ A dodává na závěr: „To by bylo, co slovem obnova rozumíme, a stará památka krále Václava II. zaskvěla by se zase v původní ale omlazené kráse, nikoli ale v moderním zakuklení.“⁵⁷ Zapovi vůbec nepřišlo na mysl, že by se po takovýchto úpravách z kostela stalo „moderní gotické stavení“ rozhodně spíše, než by tomu bylo v případě rekonstrukce podle Grueberova projektu.

Nejpalčivěji tedy asi Zapovi vadila Grueberem navrhovaná dostavba věže. Její nové zastřešení ovšem sám doporučuje a přiznává, „že se jí původního vrchole nedostává, s nímž zajisté harmonický celek činila. Nyní jest nahoře od r. 1795 sprostá, dřevěná pavlač s opuštěným bytem pro hlásného, nad tím ohromná, též dřevěná, cibulovitá báně, pravé monstrum, a mědí pobitá lucerna, vše prohnílé a nebezpečným pádem hrozící.“⁵⁸ Není tedy divu, že Grueber navrhl nové zakončení věže. Na mohutný blok původní její stavby posadil užší hranol, odsazený pomocí ochozu. Celek završil štíhlou jehlancovou střechou. **[81]** Daleko spíše než údajnou „mnichovskou“ architekturou se ovšem inspiroval vzorem ze středověku, a sice věžemi farního kostela sv. Sebalda v Norimberku. **[82]** Měl k tomu jistě dobrý důvod. Předpokládal, že se na stavbě nymburského kostela, jehož výstavbu podpořil roku 1343 sám Karel IV., mohl podílet nějaký dvorský mistr. Věže norimberského kostela byly zvýšeny prakticky ve stejné době. A Norimberk byl pak oblíbeným

⁵⁶ K. V. ZAP (rec.): *Charakteristik der Baudenkmale Böhmens ...* von Bernhard Grueber, in: PA II, 1856-1857, č. 5, 238-239.

⁵⁷ K. V. ZAP: Nymburk, královské město nad Labem, in: PA III, 1859, 354.

⁵⁸ *Ibidem*.

místem pobytu Karla IV. Grueber tedy patrně hledat takovou předlohu, která by se k původní stavbě co nejlépe hodila.

S realizací projektu se tak stále váhalo, přestože prostředky na „statisícovou“ stavbu byly shromážděny už roku 1856.⁵⁹ V době publikování Zapova článku přešlo rozhodování o všech stavebách na pražské místodržitelství. To nakonec dva roky nato zamítlo svěřit provádění stavby samotnému Grueberovi, ačkoli se vídeňská komise za něj přimluvila, neboť se prý kostelem zabývá už celé desetiletí, je s ním dobře obeznámen a jeho plány byly schváleny.⁶⁰ Jako důvod se uvádí, že v první etapě renovace (tj. ukotvení zdí, obnova kleneb, nová podlaha a vybělení) je Grueberova přítomnost zcela postradatelná, neboť správné provedení těchto stavebních prací nevyžaduje žádných vyšších architektonických znalostí, zatímco teprve až začne druhá etapa (dostavba věže), bude nutné vedení stavby svěřit profesoru Grueberovi.⁶¹

Jak samotná stavba nakonec proběhla není dosud jasné, pravděpodobně byl Grueberův projekt v první polovině sedmého realizován staviteli J. a M. Červenými.⁶² Také není zřejmé, zda Grueber navrhoval rovněž novou regotizující úpravu klenby presbytáře, která byla provedena v závěrečné fázi. Tato klenba totiž byla postavena po požáru v 18. století, kdy se původní středověká zřítla. Patrně asi nebyla stejně jako věž nijak reprezentativní a nějakou výzdobu vyžadovala.

V každém případě se zdá, že byla z Grueberova podnětu především provedena základní obnova (a na více se asi ani pro přílišnou nákladnost nepomýšlelo) a nebylo nic kromě provizorní dřevěné cibule jižní věže zbořeno. Grueber sám odsuzuje „restaurátorskou horlivost“ leckterých stavebníků, toužících po honosné nádheře zářící novotou, jíž mnohé památky padly za obětí.⁶³ V souvislosti s obnovou chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře pak výslovně formuluje své krédo, jakým způsobem je třeba přistupovat k obnově památek. Je přesvědčen, že zachování starého má naprostou prioritu před touhou umělce vytvářet nové; a že všechny případné nové prvky mají být v co největším souladu s původní stavbou. O svém projektu dostavby průčelí kutnohorského chrámu říká, že se při jeho navrhování „nedotkl žádného starého kamene“.⁶⁴

V časopise *Lumír* je také ještě roku 1856 neobyčejně chválen profesor Grueber, který vede opravu chrámu sv. Barbory „velmi šetrně a věru obezřele“.⁶⁵ To již ale K. V. Zap píše svou kritiku *Charakteristiky*. Grueber jako německý „zapíratel“ kvalit domácího umění se pak již jen těžko mohl uplatnit při restaurování předních středověkých, národních památek. Veřejnost v mžiku převrátila

⁵⁹ NA, odd. 2, PÚ/R, kart. 53, Nymburk, Grueberova žádost o posouzení projektu z 20. 9. 1856.

⁶⁰ Ibidem, návrh přípisu adresovaného místodržitelství z dubna 1861 reagující na Grueberovu žádost z 9. března 1861.

⁶¹ Ibidem, vyjádření místodržitelství z 21. června 1861.

⁶² Umělecké památky Čech II, 1978, 513.

⁶³ „Restaurationseifer“ - srov. GRUEBER Kunst d. Mitt. IV, 1879, 90.

⁶⁴ „Ich habe keinen alten Stein angetastet [...]“ - SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, Grueberův dopis z 25. června 1858.

⁶⁵ Lumír VI, 1856, č. 48 (27. 11.), 1151sq.

naruby svůj hodnotící postoj k jeho projektům, v případě Nymburku, Kutné Hory, i Staroměstské radnice v Praze. Naposledy byl, pokud víme, povolán k opravě významné středověké stavby, a sice někdejšího královského hradu **Křivoklátu**, roku 1866.⁶⁶

Byl tehdy údajně osloven vlasteneckým básníkem Karlem Egonem Ebertem, který zde působil jako knížecí knihovník a archivář. Zasloužit se o to ovšem opět mohl i Jan Erazim Vocel, který se o obnovu hradu zasazoval již začátkem padesátých let. Když byl roku 1851 obnoven muzejní Archeologický sbor, byla jeho prvním činem právě výzva k záchraně této památky.⁶⁷ Hrad byl také skutečně v naprosto zuboženém stavu, neboť již od 16. století byl zanedbáván a roku 1826 vyhořel. Jeho majitel Karel Egon II. kníže z Fürstenbergu (*1796-1854), který byl Muzeu nakloněn a hodlal se pustit do důkladné opravy, však nedlouho nato zemřel, a tím se veškeré započaté úsilí zastavilo. Jeho následník Maximilián Egon nebyl ochoten obětovat tak velké náklady. Roku 1865 začaly pukat zdi severního křídla horního hradu, takže musely být podepřeny. Na jaře byl tedy osloven Grueber, který vypracoval projekt opravy, ovšem knížeti se zdál moc drahý. Zapovy *Památky archeologické* pak ale o těchto událostech zpravují způsobem, jako by to byla Grueberova vina, že zůstalo vše při starém, neboť si prý řekl o příliš velkém honorář.⁶⁸

Grueber přitom vypracoval celou řadu výkresů, určených ke zhotovení nových článků, přesně podle těch původních.⁶⁹ Navrhoval severní křídlo pouze opravit, tak aby víceméně zůstalo zachováno ve své dřívější podobě. Mělo být především vyztuženo mohutnými gotizujícími opěráky. **[62, 63]**

Oprava se ale tedy neuskutečnila. Po polovině sedmdesátých let se tak severní křídlo částečně zřítilo a bylo sneseno. V letech 1921-28 bylo znova postaveno Kamilem Hilbertem,⁷⁰ a to tak, že z exteriéru bylo replikou původní, zbořené stavby. Jeho dílo bývá ceněno, neboť „nekomolilo podstatu památky.“⁷¹ Jistě mu k tomu ale posloužily i Grueberovy detailní plány.

Na rozdíl od Hilberta si však Grueber vysloužil pověst nechvalnou. A ta přetrvala celý věk. Ještě podle vyjádření k přestavbě kostela sv. Jiljí v Nymburku, uvedeného v *Uměleckých památkách Čech*, byl podle Grueberova návrhu chrám „tvrdě regotizován“.⁷² Ke skutečné regotizaci však došlo až za Hilberta v letech 1911-16. Ten nechal v presbytáři prorazit velké rozetové okno a zbudovat zcela novou klenbu. Tato přestavba byla ovšem v téže publikaci hodnocena pozitivně, neboť prý

⁶⁶ K stavební historii v 19. stol. srov: Olga NOVOSADOVÁ: Hrad Křivoklát, SHP SÚRPMO 1979; Jiří KAŠE / Jan Jakub OTRATA / Zdeněk HELFERT: Křivoklát, Praha 1983; Klára BENEŠOVSKÁ: Několik poznámek ke hradu Křivoklátu, in: Umění XXXIII, 1985, 337-344.

⁶⁷ SKLENÁŘ (pozn. 12) 198, 160. Srov. Lumír I, 1851, č. 23.

⁶⁸ PA VII, 1866/1867, col. 242.

⁶⁹ Nárys nádvoří části křídla a pak detailní nárysy a půdorysy více jak desítky různých oken a dveří, a nakonec profilace oken a hlavní římsy v měřítku 1 : 1. - SOA Praha, Vs Křivoklát, Stavební úřad, inv. č. 247/Id, fol. 36-39 (plány); ibidem, Ústřední správa, inv. č. 16-2-4, kart. 834, fol. 124, 125 (soupis plánů).

⁷⁰ Eva FANTOVÁ: Vliv osobnosti a díla Kamila Hilberta na památkovou péči, in: Umění XXVII, 1979, 76, pozn. 51.

⁷¹ Tomáš DURDÍK: Hrad Křivoklát, Libice n. Cidl. 1997, nepag.

⁷² Umělecké památky Čech II, Praha 1978, 513.

„restauroval kostel do původní gotické podoby.“⁷³

Zaměříme se tedy důkladněji na způsob, jakým Bernhard Grueber k památkám při jejich restaurování přistupoval. Které z nich asi tak mohl mít na mysli autor zprávy v *Památkách archeologických* (zřejmě nikdo jiný než K. V. Zap), když píše roku 1866 v souvislosti s připravovanou opravou Křivoklátu, že byl za tím účelem povolán „pan Bernard Gr ... , který již provedl tolik nešťastných ale drahých restaurací v království Českém, [...]“⁷⁴

Malebnost a starobylost versus symetrie: Přestavba pražské radnice

„Ach ! Machen Sie es doch um Gotteswillen symmetrisch - es hat ja keine Symmetrie !“

Johann Schöbl, ředitel stavebního úřadu hl. m. Prahy

Jak jsme viděli, pro Gruebera bylo prioritou zachovat pokud možno starý organismus stavby a omezit svou horlivost tvůrčího umělce. Tento princip bylo těžké dodržovat, pokud památka stále ještě sloužila svému účelu, a měla zároveň splňovat požadavky reprezentace. Ne všichni stavebníci měli srdce romantiků, kteří ctili jedinečnost a historický význam památek a byli nadšení z každé starožitnosti a malebné prapodivnosti. Grueber se s tím ale patrně dokázal vypořádat s úspěchem. Dokladem je především přestavba **jižního křídla Staroměstské radnice**. [64-66]

Grueber zasáhl do již probíhající přestavby roku 1854, kdy se na něj obrátil právě ustanovený konzervátor Vocel. Práce začaly už dva roky předtím v době, kdy se po revolučních událostech poměry uklidnily a kdy bylo dokončeno křídlo východní. Zatím bylo podle návrhu ředitele stavebního úřadu pražského magistrátu Johanna Schöbla zbudováno nové velké, tříramenné schodiště, dále byly ve třech síních sneseny gotické klenby a nahrazeny novými („praktickými“); pak byla přeložena vrata pod velkým renesančním oknem Volflinova domu, přičemž vedle nich byla „pro docílení symetrie“ zhotovena ještě jedna, stejná vrata, ale slepá; a čtyři okenní osy druhého patra sousedního Mikšova domu byly zpravidelněny tím, že u dvou menších oken vlevo byly sníženy parapety a vpravo bylo proraženo nové, čtvrté okno. Schöbl si dokonce přál přestavět celé průčelí tak, aby „různost výšek stropových a okenních [...] byla urovnána.“ Naštěstí s ním městská rada v tomto bodě nesouhlasila.⁷⁵ Bylo však schváleno ještě vybudování nových střech, které by měly všechny stejné, vysoké štíty. K jejich realizaci se právě schylovalo.

V tu chvíli vystoupil proti Schöblově činnosti Vocel. Upozornil Centrální komisi na to, že je

⁷³ Umělecké památky Čech II, Praha 1978, 513.

⁷⁴ PA VII, 1866/1867, col. 242.

⁷⁵ Cit. podle: Josef TEIGE / Jan HERAIN: Staroměstský rynek v Praze I, Praha 1908, 110, 100sq.

ničena významná středověká památka a začal jednat s magistrátem o nápravu.

Výsledkem bylo, že ministerstvo vnitra nařídilo výnosem ze dne 4. srpna 1854, aby se další opravy a změny omezily jen na nejnutnější míru.⁷⁶ K protestu se připojila i široká veřejnost. Vídeňské i pražské deníky otiskly tvrdou kritiku magistrátního stavebního ředitele.⁷⁷ Schöbl se však bránil tím, že „největší vandalství“ při přestavbě bylo spácháno již v 17. a 18. století, kdy prý „nejcharakterističtější ráz průčelí radnice byl porušen.“ Podle dnešního stavu poznání se ale v této době „nezměnilo nic podstatného na převládající gotické a pozdněgotické podobě.“⁷⁸ Na svou obhajobu Schöbl uvedl, že gotické klenby byly ve velmi špatném stavu, že od obnovy poškozených latinských veršů z roku 1614 se upustilo, „ježto jich obsah je malicherný“ a že malované znaky pod okny Volflinova domu nebyly renovovány proto, „jelikož patří konšelům súčastněným na vzpouře (r. 1618-1620) proti králi Ferdinandovi II.“ Nakonec ale prohlásil, že se Centrální komise může sama přesvědčit, že městská rada co nejvíce usiluje „o udržení starého stavu památné radnice.“⁷⁹

Na základě vyjádření vídeňské Komise ovšem ministerstvo vnitra dne 11. listopadu 1854 rozhodlo o okamžitém zastavení jakékoli další stavební činnosti. O pět dní později se sešla místodržitelstvím nařízená úřední komise, jejímiž členem byl jmenován i Bernhard Grueber, která měla shlédnout a posoudit již provedené práce. Profesor Akademie pak předložil Centrální komisi odborný posudek spolu s návrhem vlastní představy restaurace.

Na vytvoření nového projektu, který by odpovídal kritériím památkové Komise, potom musel Schöbl spolupracovat s Grueberem. Magistrát se však některým požadavkům Komise vzpouzel, a navíc chtěl přestavbu pokud možno co nejdříve dovést k závěru. Následujícího roku tak byla ještě podle Schöblovy návrhů opravena kaple a zhotoveno šest nových dveřních ostění v gotickém stylu, zejména při památné pozdněgotické radní síni, při obecní síni, a za hlavním vstupem do radnice.⁸⁰

V prosinci 1855 však ministerstvo nařídilo, aby obnova dále probíhala přímo podle Centrální komisi schváleného návrhu Bernharda Gruebera, a také pod jeho dohledem. Mělo být zachováno vše staré, zejména střechy měly zůstat tak, jak jsou, pouze měly být vyzdobeny štíty a doplněna atika a dva vikýře. [64, 66] Některé změny provedené Schöblem byly vnímány jako nežádoucí a měly být tedy opraveny. Jelikož jeho pojetí gotického stylu asi nebylo přijato jako souladné s historickým celkem, měla být výše zmiňovaná nová dveřní ostění a dvě okna udělána znova podle Grueberova návrhu. Také Schöblem nesmyslně zbudovaná dvojí vrata měla být nahrazena pouze

⁷⁶ TEIGE / HERAIN (pozn. 75) 123.

⁷⁷ Wiener Zeitung 5. 11.; Bohemia 6. 11.

⁷⁸ Klára BENEŠOVSKÁ / Zuzana VŠETEČKOVÁ: (heslo) Staroměstská radnice čp. 1/I, in: Umělecké památky Prahy, Praha 1996, 139.

⁷⁹ Cit. podle: TEIGE / HERAIN (pozn. 75) 110, 111.

⁸⁰ Ibidem 111-120.

jedněmi.⁸¹

Grueber se pustil do vypracování detailních plánů. Po třech měsících práce odevzdal v dubnu 1856 magistrátu dva řezy a veliké nákresy pro úpravu průčelí v měřítku 1 : 24.⁸² Schöbl se však nechtěl vzdát, a trval alespoň na zachování svých dvojích vrat. Na červnovém zasedání městské rady k tomu navíc proti plánům Grueberovým vystoupil „velmi ostře“ František Palacký. Rada se nakonec usnesla, že na tak nákladné stavební změny nejsou finanční prostředky.⁸³

Teprve v říjnu po několikerých napomenutích z místodržitelství konečně městská rada odsouhlasila, aby se od jara začalo se stavbou podle Grueberových detailních plánů. Během léta 1857 pak byla provedena většina prací.⁸⁴ Dostalo se požadavku zachovat vše staré, ale zároveň byla uspokojena i potřeba daleko větší reprezentativnosti odpovídající významu stavby. Nebylo tak nic zbořeno a hlavní nová výzdoba se soustředila zejména v úrovni střech. Nad římsou Volflinova domu, kde se nacházela obecní síň a především hlavní vstup do radnice s bohatým pozdněgotickým portálem, byla nasazena vzosná atika vylehčená segmentovými oblouky a vystavěny dva vysoké vikýře (do začátku 19. století zde byly dvě dřevěné věžičky). U sousedního domu s ceněným třídílným renesančním oknem ve střední ose a pozdněgotickou radní síní ve druhém patře byl pouze upraven starší vikýř. Čelní stěna všech těchto vikýřů byla zdobena v kameni provedeným členitým reliéfem geometrické žebrové sítě. Obdobným způsobem byly ztvárněny i oba gotické štíty Mikšova domu. K větší nádheře průčelí nakonec přispělo ještě umístění sochy Justice, která byla postavena pod radní síní na vysokou příporovitou trnož. I předlohu pro samotnou skulpturu nakreslil Grueber. Podle jeho návrhu byly ještě zhotoveny sluneční hodiny.⁸⁵

Každý dům byl tedy pojat jako samostatný a osobitý element. Grueber si pohrál s tvarem vikýřů. Jednou byla pomocí zhoupnutí stříšky korunované křížovou kytkou akcentována výrazná střední osa velkého renesančního okna. Podruhé byly osazeny nad asymetrickým průčelím vikýře dva, zakončené pro změnu půlkruhově. Rovněž oba štíty byly utvářeny každý jinak, jeden jako jednoosý, druhý jako dvouosý. A nakonec byly všechny domy rozlišeny i barvou omítky.⁸⁶ Tak byla zachována rozmanitost a malebný, starobylý ráz, a přitom byla posílena umělecká stránka a radniční budova získala na působivosti.

Všechny nově doplněné prvky se Grueber snažil uvést do souladu se starým. Gotické vysoké štíty tak doplnil paneláží ve stejném stylu. Šlo mu zejména o to, akcentovat starobylý, středověký

⁸¹ TEIGE / HERAIN (pozn. 75) 120sq.

⁸² SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, dopis Gruebera Františku hr. Thunovi z 19. května 1856. Srov. TEIGE / HERAIN (pozn. 75) 123.

⁸³ TEIGE / HERAIN (pozn. 75) 122.

⁸⁴ Ibidem 128-133. Veškeré stavební práce provedené podle Grueberových plánů byly úředně schváleny a převzaty 30. dubna 1858.

⁸⁵ Ibidem 129, 133.

⁸⁶ Bohemia XXVII, 1854, Nr. 262, Beilage.

původ radničních domů. Některá okna s novodobými a nezdobenými ostěními tak získala ostění profilovaná po gotickém způsobu. Ve snaze co nejlépe obnovit původní stav také byla doplněna okna velké radní síně kamenným křížem, o jehož dřívější existenci svědčily stopy ve špaletách.⁸⁷ U dvojice vikýřů se Grueber inspiroval formou radničního renesančního okna s půlkruhovým frontonem a s křížovou kytkou, která byla osazena na vrchol při úpravě v 18. století. Využil tak motivu, který je v architektuře naprosto výjimečný. Okno totiž svým tvarem připomíná spíše portál a bývá řazeno k dílu dvorské huti Benedikta Rieda. Také při navrhování gotických štítů si vzal Grueber za vzor stavbu mimořádného významu: kostel v Čechovicích, který se vyznačuje nádherným západním průčelím s volnou prutovou paneláží osazenou před stěnu štítu. Byl též sám přesvědčen, že se jedná o „vzácnou památku, vyskytující se v Čechách jako unikum“. A že tato „neobvykle bohatě vyzdobená stavba byla v každém případě vybudována pro zvláštní účely nějakým mocným patronem.“⁸⁸

Architektura staroměstské radnice tedy zůstala stará, a zároveň byla rozumně dotvořena tak, aby splňovala nároky na výtvarnou náročnost a reprezentativnost. Městská rada mohla být spokojená. Když se práce chýlily ke konci, vyslovila Grueberovi, zároveň s vyplacením honoráře, za vypracování plánů i vedení stavby díky, ba dokonce „vyžádala si i pro příště jeho podpory.“⁸⁹ I v *Lumíru* byl Grueberův projekt chválen jako „rozumný“, „důmyslný a vkusný“, i když byla vyslovena lehká pochybnost, že se přece jen „tuzo odchyluje od původní povahy průčelí [...]“.⁹⁰

František Ladislav Rieger byl ale názoru, že celé průčelí je „nevelké umělecké hodnoty“, a zdůraznil, že Grueberova architektura „je nám Čechům zcela cizá.“⁹¹ Z jakých že zdrojů to ale bavorský architekt čerpal? František Palacký nazval roku 1856 Grueberovy návrhy vysloveně „esthetickou lží“.⁹² Když se pak o dvacetiletí později měla zřídit ve druhém patře Mikšova domu nová velká zasedací síň, byla Grueberova úprava beze všech rozpaků docela zničena. V té době už byly preferovány jiné hodnoty, než je tradice sahající ke středověkým kořenům, k době, kdy městská zpráva získala svá práva a budovu. Přestavba průčelí středověkého domu, vynucená zvýšením stropu sálu, tak byla provedena v moderním, neorenesančním stylu.

Autor této přestavby, uskutečněné v letech 1879-80, Antonín Baum se nerozpakoval odstranit nejen Grueberovo dílo, ale i celé oba středověké štítu. Autor kritiky *Umění středověku* si ale nikdy nevysloužil přídomek „hanobitel českých památek“, který udělil Grueberovi za úpravu

⁸⁷ TEIGE / HERAIN (pozn. 75) 129.

⁸⁸ „dieses seltene, in Böhmen als Unicum bestehende Denkmal“, „[...] dieser ungewöhnlich reich ausgestattete Bau wurde auf alle Fälle wegen besonderer Zwecke durch einen mächtigen Schirmherrn gefördert.“ - GRUEBER Kunst d. Mitt. IV, 1879, 45, 47sq.

⁸⁹ TEIGE / HERAIN (pozn. 75) 129.

⁹⁰ Lumír VII, 1857, č. 19 (7. 5.), 452.

⁹¹ TEIGE / HERAIN (pozn. 75) 150.

⁹² Ibidem 122.

Staroměstské radnice Jan Herain.⁹³ Přitom kdyby nebylo Gruebera a Vocela, utrpěla by středověká památka značné škody. Magistrát se staral o jiné, než památné hodnoty. A Schöbl tvrdohlavě prosazoval svůj kasárenský styl. Grueber po několikátýdenní spolupráci s ním v jeho kanceláři prohlásil, že „není možné vedle tohoto pošetilého hejska udělat jediný pořádný tah [...]!“ Zatímco kreslil, prosil jej prý Schöbl neustále: „Ach! Dělejte to přeci proboha symetricky - vždyť to nemá žádnou symetrii!“⁹⁴

Veřejné a úřední budovy si jistě žádají, aby byly praktické a aby vzbuzovaly mocný dojem, ke kterému rozhodně souměrnost a pravidelnost těla stavby podstatně přispívá. Určitá míra estetizace byla konečně důležitá i pro Gruebera, i on nutně usiloval o dosažení působivosti. V architektuře 19. století však nabyly na významu i jiné estetické hodnoty, vyzdvihované v Anglii již v průběhu předešlého století: jednak asymetričnost a malebnost, jednak starobylost. Pro starší generace, ke kterým patřili autoři projektů přestavby radnice vytvořených v rozmezí let 1829-39 - Johann Schöbl, Josef Esch a Pietro von Nobile, to však ještě neplatilo. Rozhodující také bylo, že ani městská rada nepociťovala nejmenší potřebu, aby její úřední budova byla svědkem dlouhé historie této instituce. Roku 1838 tak bylo zbořeno celé východní, gotické křídlo radnice. A bylo by došlo rovněž ke stržení křídla jižního nebýt memoranda podaného Společností vlasteneckých přátel umění. S demolicí se již začalo, byl zkrácen celý zadní trakt a odstraněno velké kamenné, pozdně gotické schodiště. V memorandu se zdůrazňuje, že má Staroměstská radnice zůstat zachována ve své podobě utvořené dlouhou historií. A poukazuje se na to, že nemusí být symetrická, že by bylo velkou chybou „rozkošnou, rázovitou, vábnou a malebnou“ stavbu nahradit novou, „fádní a kasárnickou“.⁹⁵

Johann Schöbl si však vedl svou i nadále. Avšak i z pohledu recenzenta *Lumíra* bylo jeho rukou v letech 1852-54 upravené průčelí „pokaženo“ a „zohyžděno“.⁹⁶ Leckterá pochybení Schöblova však byla nakonec připsána na Grueberův účet.⁹⁷ Na německého architekta se tak svezla veškerá vina, podobně jako padla kritika při dřívější stavbě východního radničního křídla jedině na hlavu Pietra von Nobile a Paula Sprengera. Ti ale nenesli za zboření této části radnice uskutečněného roku 1838 žádnou zodpovědnost a pouze zaslali upravené plány průčelí pro budovu navrženou Schöblem.⁹⁸ Stavba však byla dokončována po roce 1848 a v revolučním ovzduší se stala

⁹³ Cit. podle: ČEPELÁKOVÁ 52.

⁹⁴ „[...] es ist nicht möglich, neben diesem albernen Gecken einen ordentlichen Streich zu ziehen [...]“, „Ach ! Machen Sie es doch um Gotteswillen symmetrisch - es hat ja keine Symmetrie !“ - SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, dopis B. Gruebera Františku hr. Thunovi ze 17. května 1856.

⁹⁵ TEIGE / HERAIN (pozn. 75) 75.

⁹⁶ Lumír VII, 1857, č. 19 (7. 5.), 452.

⁹⁷ Např. dvojí vrata pod renesančním oknem a štukový gotizující oblouk v průjezdu za gotickým portálem, viz TEIGE / HERAIN (pozn. 75) 44, a po nich řada dalších. Upozorňuje na to už Zdeňka ČEPELÁKOVÁ 52. Grueberovi bylo také dáváno za vinu, že zbořil dvě dřevěné vížky Volflinova domu.

⁹⁸ TEIGE / HERAIN (pozn. 75) 70.

gotika rakouských architektů vítaným terčem.⁹⁹ Kdyby ale byla ponechána volná ruka městské radě a stavebnímu úřadu, nezůstal by kámen na kameni ani ze starobylého jižního křídla. [65] Nermalou zásluhu na tom, že bylo mnohé uchráněno, a přitom bylo vytvořeno zajímavé dílo, splňující nároky na reprezentativnost, má také tolik kritizovaný Bernhard Grueber.

„Romantický“, nebo „vědecký“ přístup k restaurování ?

„Ich glaube, daß der Künstler, der ein Werk gleichviel ob Gemälde, Bildnerei, oder Bauwerk zu restauriren hat vor allen Dingen auf seine individuelle Geschmacksrichtung und Kunstwirkung verzichten müßte, daß er sich ganz und gar in den alten Meister und sein Werke hineinzuleben, oder hineinzustudiren habe und endlich daß da, wo Ergänzungen und Neuerungen geboten werden, diese nur in der Art und Weise des Bestehenden hergestellt werden sollen.“

Bernhard Grueber, 1858

Estetické hledisko tedy zřejmě nebylo v 19. století při restaurování památek vždy primární, ačkoli je dnes běžně tehdejšími architektům paušálně vytýkána „estetická dogmaticnost“. Mezi estetické kategorie není vhodné radit ani v té době požadovanou „stylovou přiměřenost“ (stylgemäß adj.) nově doplňovaných prvků k architektuře původní stavby. Rozhodující motivací bylo spíše vědomí mimořádnosti díla, jeho historické a umělecké hodnoty, jaké s sebou přinesla německá romantika, která začala oslavovat individualitu a osobnost umělce - mistra. Bylo tedy žádoucí zachovat při obnovách památek pokud možno původní uměleckou myšlenku a nové přizpůsobit „duchu“ starého. Prostředkem k tomu bylo jedině důkladné studium restaurované stavby. Staré dílo, pocházející z mytizované doby středověku, znamenalo přitom víc, než sebeuplatnění osobnosti architekta, který k němu přistupoval. Na tomto základě bylo založeno i krédo Bernharda Gruebera. Domnívá se: „[...] umělec, který má restaurovat nějaké dílo, ať už malbu, sochu, nebo stavbu, by se měl především vzdát svého individuálního vkusu a uměleckého směřování, že by se měl do starého mistra a jeho díla zcela vžít, nebo do něj proniknout pomocí studia, a konečně že tam, kde bude třeba doplnění nebo obnovení, by toto mělo být provedeno pouze podle již stávajícího.“¹⁰⁰

Nejlepším příkladem, kdy se toto přesvědčení naplnilo v praxi, je restaurování **chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře**.

Vedení přípravných prací při obnově této památky a zhotovení plánu její rekonstrukce bylo

⁹⁹ Východnímu křídlu radnice se pak už nikdy příznivějšího hodnocení nedostalo. Po požáru roku 1845 bylo nakonec raději definitivně zbořeno.

¹⁰⁰ Citace viz hlavička podkapitoly. - SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, dopis Gruebera hraběti Thunovi z 25. června 1858.

Grueberovi svěřeno díky přičinění Františka hraběte Thuna roku 1856.¹⁰¹ Byl mu za to vděčný, neboť si prý toto město docela zamiloval a studiu jeho památek se věnoval s láskou.¹⁰² Poprvé jej navštívil již v první polovině třicátých let za svého působení v Řezně.¹⁰³ S místními stavbami byl tedy dobře obeznámen, a zvláště s chrámem sv. Barbory. Také byl už roku 1851 osloven, aby publikoval své kresby této stavby.¹⁰⁴

Obnovu chrámu tedy Grueber vnímal jako svůj „životní úkol“.¹⁰⁵ Ihned po jeho zadání se pustil do díla. „Žiji zcela kutnohorským projektem [...],“ zpravuje hraběte Thuna.¹⁰⁶ Zaměření a zakreslení stávajícího stavu chrámu, „kámen po kameni“, věnoval dlouhé velikonoční a svatodušní prázdniny a pak plně čtyři měsíce až do října.¹⁰⁷ Důkladně se tak seznámil s charakterem stávající stavby i s její s historií. Tím se však nespokojil. Vydal se také do Mostu, Loun a Slavětína, aby studoval chrámy, o nichž se domníval, že jsou dílem stavitele kutnohorské stavby, Benedikta Rieda. A navštívil ještě další lokality, Miličín a Soběslav, aby zkoumal stavby pocházející z téže doby a příslušející téže škole.¹⁰⁸

I konzervátor Jan E. Vocel, který měl tyto přípravné práce pod dohledem, se ve stati věnované kutnohorskému chrámu odvolává na Grueberovy poznatky získané při tomto průzkumu.¹⁰⁹ Grueber své závěry později publikoval ve zpravodaji Centrální komise v rámci rozsáhlé studie o kutnohorských památkách.¹¹⁰ Měl tedy dostatek materiálu, aby vypracoval plán nového západního průčelí, které by nahradilo provizorní uzavření nedostavěné chrámové lodi. Výsledný projekt předložil v listopadu 1856. Jeho podobu bohužel neznáme, ale víme, že se jednalo o dvouvěžové průčelí s bohatě zdobným portálem.¹¹¹ Středověká stavba byla přitom podle Grueberových slov zachována do posledního kamene. Údajně „každý nový prvek prověřoval ze všech stran, zda je koncipován v duchu této k restaurování určené památky.“¹¹² To také bylo od něj očekáváno. V časopise *Lumír* se mu dostalo chvály, že svůj úkol splnil na výbornou. Jeho návrh byl přijat s nadšením. Podařilo se mu prý vytvořit dílo, které svým „ušlechtilým“ stylem souznělo

¹⁰¹ ANG, SVPU, AA 1625, Grueberův dopis z 5. září 1868, kde líčí své dosavadní dílo.

¹⁰² SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, dopis Gruebera Františku hr. Thunovi z Kutné Hory ze 17. května 1856.

¹⁰³ NA, odd. 2, PÚ/R, kart. 53, Nymburk, Grueberova korespondence s Ústřední komisí, dopis z 9. března 1861.

¹⁰⁴ Viz pozn. 100.

¹⁰⁵ „Mit Lust und Liebe habe ich am Kuttenger Projekt gearbeitet, ich habe es als Lebensaufgabe angesehen.“ - Viz pozn. 100.

¹⁰⁶ „[...] lebe ich ganz in Kuttenger Projekt.“ - SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, dopis Gruebera Františku hr. Thunovi z 19. května 1856.

¹⁰⁷ Viz pozn. 100.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ J. E. VOCEL: Chrám sv. Barbory v Kutné Hoře, in: PA III, 1858, 116.

¹¹⁰ Bernhard GRUEBER: Die Baudenkmale der Stadt Kuttenger in Böhmen, in: MCC VI, 1861, 223-232, 254-267, 284-295, 313-325.

¹¹¹ Lumír VI, 1856, č. 48 (27. 11.), 1151.

¹¹² „Ich habe [...] jede Neuerung von allen Seiten geprüft, ob sie im Geiste des zu restaurirenden Denkmals gedacht sei.“ - Viz pozn. 100.

s původním, „znamenitým“ celkem kostela. A navíc by jeho zbudování nepřekročilo vymezené náklady. Počítalo se tedy s tím, že k realizaci dojde co nejdříve.¹¹³ S lámáním kamene na obnovu poškozených architektonických článků se začalo hned v květnu 1856.¹¹⁴ Na podzim se práce „pro nastalou špatnou povětrnost“ zastavila, ale hned zjara se mělo zase začít.¹¹⁵

Ale nejspíše se už nepokračovalo. Grueberův projekt byl nakonec zamítnut. Grueber si později postěžuje, že se poté, kdy mu bylo svěřeno restaurování chrámu sv. Barbory, kdekdok cítil ve svých domnělých právech hluboce ukřivděn a jeho dílo pak bylo opředeno předsudky.¹¹⁶ Bylo mu vytknuto, že některé části nejsou v „přísném gotickém stylu“. Sám na svou obranu říká, že „na nějaký přísně gotický styl se v Kutné Hoře patrně nedá pomýšlet, [...] na celém kostele sv. Barbory se nevyskytuje jeden jediný přísně stylový detail.“ „Zrovna tak, jako považuji za mylné restaurovat nějaký obraz např. od Fiesola nebo Cranacha manýrou Rafaela nebo Tiziana, tak také bych nechtěl restaurováním zaplést formy kolínského dómu u jedné z gotických památek vyskytujících se v Čechách.“¹¹⁷ Těžko by někdo těmto slovům upřel jejich pravdivost. Grueber byl ovšem zařazen mezi pošetilé romantiky. Přitom jsou ještě roku 1858 chváleny jeho návrhy oltáře a kazatelny pro kostel Nanebevzetí P. Marie v Sedlci provedené „v přísném gotickém slohu“, které „jsou dosti pěkné a co do rozměru velkolepé“.¹¹⁸

Grueber ještě téhož roku svůj projekt restaurování sv. Barbory vylepšil a zpracoval také rozvrh staveních výloh a časový plán prací. Začátkem následujícího desetiletí ale stavba zůstávala stále tak jak byla, ačkoli její stav velice nebezpečně sešel.¹¹⁹ Oprava se znovu rozeběhla teprve roku 1864, ale tentokrát už pod vedením architekta Johanna Ladislava, který obnovil pilíře severní strany hrozící zřícením.¹²⁰ K úplné rekonstrukci však došlo až v 80. a 90. letech za vedení Josefa Mockera a Ludvíka Láblera. Zatímco však Grueber při práci vycházel zejména ze studia architektury konkrétní památky a snažil se do ní co nejlépe „vcítit“, čerpal Mocker ve své tvorbě spíše z dostupných vzorníků nejrůznější provenience včetně francouzských a anglických a upřednostňoval klasický gotický styl. V Mockerově stínu se však na Gruebera a jím započaté opravné práce i jeho projekt docela zapomnělo.

¹¹³ Lumír (pozn. 111) 1151sq.

¹¹⁴ SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, dopis Gruebera Františku hr. Thunovi ze 17. května 1856.

¹¹⁵ Viz pozn. 111.

¹¹⁶ ANG, SVPU, AA 1625, Grueberův dopis z 5. září 1868.

¹¹⁷ „An einen strenggothischen Styl kann man in Kuttenberg nicht wohl denken, [...] an die ganzen Barbarakirche kein einziges strengstylisirtes Detail vorkomme.“ ... „Eben so, wie ich es als einen Irrthum ansehe, ein Gemälde von z. B. Fiesole oder Cranach durch in der Manier Raphaels oder Titians zu restauriren, eben so wenig möchte ich die Formen des Kölnerdomes an einem der in Böhmen vorkommenden gothischen Denkmale restaurationsweise einflechten.“ - viz pozn. 100.

¹¹⁸ Pražské noviny 1858, č. 25 (29. 1.), 3.

¹¹⁹ GRUEBER (pozn. 110) 267.

¹²⁰ F. J. BENESCH: Correspondenz, in: MCC IX, 1864, XXIX.

Nevkusná a cizí gotika ? Obnova kostela P. Marie Na Trávníčku

„[Grueber] mit allen Fleiße und dem reichen Schatze seiner Fachkenntnisse betheiliget und [...] ein Werk von wahren Kunstwerthe geschaffen hat.“

„[...] für die Hauptstadt Prag, sowie für's ganze Land eine der schönsten Zierden erwachsen sei.“

nota místodržitelství z 23. prosince 1866

Jak jsme viděli, Grueber usiloval o maximální přiblížení se stylu původní stavby a vycházel ze studia české středověké architektury, kterou znal z autopsie z vlastního studia jako málokdo jiný. Jeden z jeho dochovaných náčrtníků je plný zaměření, popisků a kreseb staveb a zejména architektonických detailů nejrůznějších památek. Nachází se zde i řada staveb, které renovoval.¹²¹

[111] I v *Lumíru* bylo v souvislosti s kutnohorským projektem zvláště vyzdvíženo, že se Grueber při jeho navrhování držel velmi bystře nejlepších vzorů české gotiky XV. věku, a že uplatnil tvůrčím způsobem motiv průčelí chrámu P. Marie před Týnem.¹²² Přesto bylo velice záhy Grueberově stylu vedle nedostatečné „přísnosti“, naivity a nevkusnosti vytýkáno zejména to, že je v kontextu české architektury cizorodým elementem. V tomto duchu se nesla již kritika projektů restaurování kostela sv. Jiljí v Nymburce z pera K. V. Zapa či Staroměstské radnice proslovená F. L. Riegerem. První brojí proti údajnému znetvoření památky moderním mnichovským stylem, druhý navrhuje provedenou úpravu jako umělecky nehodnotnou a svou architekturou Čechám cizí.

Ze zcela obdobných důvodů byla haněna i obnova kostela **P. Marie Na Trávníčku v Praze na Slupi** (1857-61). Také tento chrám je významnou památkou; přináležel původně k servitskému klášteru založenému Karlem IV. Ten byl však roku 1783 zrušen a později zde byl umístěn vojenský výchovný ústav. Roku 1856, kdy získal celý komplex nové využití jako pobočka Zemského ústavu pro choromyslné, byl stav kostela, který sloužil jako sklad vojenských postelí,¹²³ už vcelku žalostný, což dokládá i Grueberův nákres: fasády byly celé popraskané a barokní špice věže se nakláněla.¹²⁴

[87]

Zemský výbor svěřil obnovu budov k účelu ústavu zcela do rukou jejímu řediteli Dr. Köstlovi. a stanovil jedinou podmínku: že bude kostel „opět celý uveden zpět do takového stavu, v jakém se nacházel za dob kláštera.“¹²⁵ Jelikož se jednalo o gotickou stavbu prvotřídního významu, která byla

¹²¹ Soukromá sbírka v Mnichově.

¹²² *Lumír* VI, 1856, č. 48 (27. 11.), 1151.

¹²³ *Pražské noviny* 1858, 23. 10.

¹²⁴ NA, odd. 1, MP, inv. č. 1222, zakreslení stavu před opravou z roku 1857.

¹²⁵ NA, odd. 2, ZV II, sg. 34/72, kart. 655, nota místodržícího adresovaná zemskému výboru z 23. 10. 1866 shrnující historii přestavby v souvislosti s Grueberovou žádostí o honorář; „daß [Kirche] wieder ganz in jenen Stand zurückzusetzen sei, in welchem sie sich zu den Zeiten des Klosters befunden hat.“

pouze drobně upravena v barokní době, bylo rozhodnuto jí vrátit středověkou podobu. K provedení tohoto úkolu, „kvůli stylově a umělecky správnému restaurování kostela,“¹²⁶ se řediteli Köstlovi zdál nejpovolnější právě Grueber, na kterého se přímo obrátil.

V letech 1857-58 pak byla pod Grueberovým osobním dohledem podle jeho návrhů a kreseb provedena řada stavebních úprav.¹²⁷ Krov nad presbytářem byl opět zvýšen. Věž u vrcholu byla vyzdobena slepými hrotitými arkádami a opatřena štíhlou jehlancovou střechou. [86] Dále byla obnovena gotická kružba západního okna jižního průčelí, které bylo v baroku částečně zazděné. Ostatní okna, jejichž kružby se vůbec nedochovaly, byla opatřena novými. Grueber se však nedržel striktně tvaru nalezené kružby jednoho okna. Vymyslel novotvar, pro každé okno navíc docela jiný. Vycházel ze stylu stavby z druhé poloviny 14. století, pro který také byla rozmanitost motivů typická. Obdobným způsobem byla dána podoba také nově zřízenému jižnímu portálu. Získal profilované ostění a byl orámován dvěma fiálami a obloukem s kraby a kytkou, spočívajících na listových konzolách, podle vzoru severního portálu.

V interiéru bylo obnoveno dochované gotické tvarosloví a opraveny všechny hlavice. [85] Zároveň ale musela být stavba přizpůsobena novodobým liturgickým požadavkům, a byly tak do ní vloženy prvky ztvárněné v neogotickém stylu, který se pokud možno blíží stylu původnímu. Na západní straně byla zbudována kruchta se zábradlím členěným hrotitými oblouky a trojlisty. Její střední úsek lehce předstupuje, čímž je opticky zaretušováno zalomení jejího půdorysu způsobené snahou, aby její hmota nezasahovala do obnoveného gotického okna. Na severní straně lodi byl nově upraven vstup do sakristie a nad ním byla zřízena oratoř se zábradlím s křehkou kružbovou výplní. Podobně byla ztvárněna i oratoř v presbytáři, která korunuje nový velký, bohatý portál do kapličky Bolestné P. Marie. K jeho výzdobě byla soustředěna hlavní pozornost. Je rámován jemným plaménkovým panelováním a dvěma sochami vynášenými na vysokých příporovitých podstavcích a zastřešenými zdobnými baldachýny.

Pak bylo třeba i nové vybavení interiéru kostela, neboť v době profánního využití se mnoho ztratilo, včetně oltářních obrazů a varhanních píšťal, ze kterých si nájemci údajně odlévali knoflíky.¹²⁸ Grueber tedy navrhl vše až po nejmenší detail: hlavní a dva boční oltáře, kazatelnu, varhany a lavice, lustr, svítlnu s věčným světlem, liturgické předměty - kalich a monstranci, a dokonce nakreslil i vzory pro výšivky rouch.¹²⁹ [103, 107, 108, 109] Celkový počet návrhů dosáhl při dokončení renovace roku 1861 počtu 300 kusů.¹³⁰

¹²⁶ „wegen der styl- und kunstgerechten Herstellung der Kirche“ - nota místodržícího z 23. října 1866, viz pozn. 125.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Fr. J. LEHNER: Kostel Zvěstování P. Marie na Slupech (Pražské kostely Karlem IV. zbudované II), in: Method XII, 1886, č. 6, 69.

¹²⁹ NA, odd. 1, MP, inv. č. 1222; SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, dopis B. Gruebera Františku hr. Thunovi ze dne 14. listopadu 1866; NA, odd. 2, ZV II, sg. 34/72, kart. 655, viz pozn. 74.

¹³⁰ Nota místodržícího z 23. října 1866, viz pozn. 125.

Bylo zde skutečně vytvořeno dílo kvalitní po stránce umělecky-architektonické i řemeslné. Ačkoli je vysoce hodnocena rovněž přestavba sousedního bývalého klášterního konventu, bylo tehdy vyslovováno uznání zejména obnově kostela, údajně nejen od domácích, ale i zahraničních odborníků.¹³¹ Josef Zítek společně s Karlem Brustem na vyžádání předložili zemskému výboru dobrozdání, že vzhledem k vykonané práci může být Grueberem požadovaný honorář označen jako „pouze přiměřený“.¹³² Všichni potvrdovali, že Grueber byl přestavby účasten „se vši pílí a bohatou zásobou jeho odborných znalostí a pro ústav choromyslných vytvořil dílo skutečné umělecké hodnoty.“ Zakončeme chválu ze strany současníků slovy ředitele Köstla spokojeného s výtečným výkonem, která cituje i pražský místodržící: „[...] tak pro hlavní město Prahu, a zrovna tak i pro celou zemi vyrostla jedna z nejkrásnějších ozdob.“¹³³

Později se ale objevil i opačný názor, který vycházel z hlediska puristického. Například František Ekert na adresu úprav chrámu píše: „[...] litovati jest však toho, že jeho [Grueberova] gotika velmi neprospěšně se liší od staročeských památek tohoto slohu.“¹³⁴ Má na mysli především kruchtu, oratoře a kazatelnu („v Grueberově nevkusné gotice“), pro něž by se ale v místní středověké architektuře 14. století těžko hledaly vzory. Přitom Grueberova oprava gotických článků se takovým způsobem přiblížila dochovanému originálu, že nově doplněné listy jsou i v očích dnešních znalců nerozlišitelné od původních.¹³⁵ Sám Grueber se o středověkých hlavicích vyjádřil s nezměrným obdivem, jako o „nepřekonatelných výtvořech“, jejichž listový bylo provedeno s tak výjimečnou pečlivostí, že prý při prováděné opravě kameníci mysleli, že jsou ornamenty cizelovány z kovu.¹³⁶ Ani Václav Mencl, který ve své studii o architektuře lucemburské doby předkládá nákres chrámu včetně okenních kružeb doplněných Grueberem, nepovažoval za nutné nějak upozornit na jejich daleko mladší původ. Neučinil tak ani při popisu věže. Pravděpodobně si byl vědom, že její vrchol pochází z 19. století, ale patrně předpokládal, že její podoba naprosto odpovídá možnému původnímu tvaru z doby stavby. **[86]** Její „hravý polygon“ v horní třetině tak podle něj dokonce „zvýšil malebnost jejího tvaru.“ Tuto intimitu a důvěrnost pak považuje V. Mencl za charakteristický znak typicky „českého“ slohu.¹³⁷ Z jeho výkladu by mohlo paradoxně vyplynout, že se totéž dá vztáhnout i na úpravy provedené Bernhardem Grueberem.

¹³¹ Nota místodržícího z 23. října 1866, viz pozn. 125.

¹³² NA, odd. 2, ZV II, sg. 34/72, kart. 655, dobrozdání z 19. listopadu 1866 - „als eine nur mässige“.

¹³³ „[...] mit allen Fleiße und dem reichen Schatze seiner Fachkenntnisse theiligt und für die Irrenanstalt ein Werk von wahren Kunstwerthe geschaffen hat.“ „für die Hauptstadt Prag, sowie für's ganze Land eine der schönsten Zierden erwachsen sei.“ - Nota místodržícího z 23. října 1866, viz pozn. 125.

¹³⁴ Fr. EKERT: Posvátná místa král. hl. města Prahy II, Praha 1884, 228.

¹³⁵ Olga NOVOSADOVÁ / Jan MUK: Kostel P. Marie Na Trávníčku, SHP SÚRPMO 1986, 30.

¹³⁶ GRUEBER Kunst d. Mitt. III, 1877, 94.

¹³⁷ Václav MENCL: Česká architektura doby lucemburské, Praha 1948, 84, obr. 35.

Problém regotizace

Restaurováním kostela v Praze na Slupi jsme se dostali k velice kontroverznímu problému: regotizování staveb, jejich „navrácení“ do původní podoby z doby vzniku a „očistění“ od mladších, poněkud barokních úprav. V případě, že změny středověké památky provedené v novověku nebyly velkého rozsahu a byly spíš nekoncepčního provizorního a utilitárního rázu, jako tomu bylo u chrámu P. Marie na Slupi nebo sv. Barbory v Kutné Hoře, nebývalo proti tomu ani později námitek. Budovatelská vášeň mnohých stavebníků však šla většinou dále. Ačkoli se ozývaly kritické hlasy mnohých odborníků, zachvátila Evropu „restaurátorská horečka“. Regotizování zejména chrámů se stalo módou, a potřeba reprezentace byla silnější než láska k památce.

Další silná motivace k nákladným regotizacím byl rodu ideologického. Středověk byl chápán jako zlatá doba národní historie a středověké památky byly nahlíženy jako doklady počátku národního umění. Proto bylo pochopitelně žádoucí, aby byly očistěny od všech mladších „znetvoření“. Středověký styl se navíc stal stylem „křesťanským“ par excellence. Zhruba od třicátých let byl jednoznačně preferován i v nově projektované sakrální architektuře. Ideální gotický dóm byl v představách romantiků symbolem křesťanské kultury či národní jednoty. Pokud tedy byla určitá památka přestavěna tak, aby byla celá v jediném, gotickém stylu, nebyla v první řadě příčinou „dogmatické estetiky“.

Barokní sloh byl oproti tomu v očích 19. století jednak příliš mladý, a navíc byl od válek proti Napoleonovi všeobecně vnímán jako styl zrozený předchozího věku v prostředí frivolní francouzské dvorské společnosti a bylo poukazováno na jeho přemrštěnost, umělost a falešnost tohoto tzv. „copového stylu“ (Zopfstil). Hlavně v západních německých zemích byla snaha „teutsche Baukunst“, tj. ve středověkou architekturu, očistit od všech „copovitostí“ (Zöpfereien).

Již kolem poloviny století však tehdejší nejvýznamnější němečtí historici umění, Franz Kugler a Wilhelm Lübke, zvedli hlas proti radikálním regotizacím a upozorňovali na nebezpečí uniformity, mrtvolnosti a ztráty spojení s historií. Kugler varuje před „archeologickou horlivostí a jednostranně přehnaným purismem“. Říká: „Je to nešťastná, pedantická záliba, chtít staré stavby všude uvést zpátky do jejich původního stavu.“ Je přesvědčen, že pro toho, „kdo nelpí na tom či onom úseku uměleckohistorických studií, tomu [...] se jednotlivé proměny, která staletí s jednotlivými památkami podnikla, vyrovnávají do skutečné harmonie a nebude se přičít jeho citu navracejícímu se k prosté přirozenosti, ať už byl gotické fasádě představen portál v renesančním stylu, nebo byl románský interiér překryt rokokovou výzdobou.“¹³⁸ Také Lübke ostře kritizuje „purismus“ jako

¹³⁸ „der [...] archäologische Eifer, der einseitig übertriebene Purismus“, „Es ist eine unglückselige, pedantische Liebhaberei, die alten Bauwerke überall auf ihren primitiven Zustand zurückführen zu wollen.“ „Wer nicht an diesem oder jenem Abschnitte der kunstgeschichtlichen Studien hängengeblieben ist, [...] dem gleichen sich die einzelnen Umwandlungen, die die Jahrhunderte mit den einzelnen Denkmälern vorgenommen haben, zu einer wahren Harmonie aus und Sein zur einfachen Natürlichkeit zurückkehrendes Gefühl wird nicht verletzt, mag auch einer gotischen

„jednostranný fanatismus“, který ničí „[...]“ originalitu, historický význam a malebnou rozmanitost památek.“¹³⁹

Grueber byl sice asi přece jen příliš velkým ctitelem středověku, ale nikdy ne nějak velkým bořitelem, jak už jsme viděli. V mnohých případech se kromě toho projevila jeho vnímavost pro památnou či uměleckou hodnotu i děl z mladších období, zejména renesance. Například si cenil velkého okna Staroměstské radnice. Na zámku Hrubá Skála zase nechal znovu vybudovat renesanční loggii, která byla v havarijním stavu, ačkoli přestavbu jinak prosté, klasicistně upravované stavby provedl v neogotice. Také litoval cenné výzdoby Belvederu, zničené při stavebních úpravách provedených do poloviny čtyřicátých let. Z jeho pohledu moderní fresky z dějin Čech při vši své virtuositě nemohou nahradit ztracenou původní výzdobu.¹⁴⁰ A právě on se zasazoval o záchranu jedinečné Krocínovy kašny z konce 16. století.

Někdy si však okolnosti vynucovaly, aby byla akcentována středověká podoba stavby. Příkladem je především obnova cisterciáckého **kláštera ve Vyšším Brodě**. Gruebera k tomuto úkolu povolal opat Leopold Wackarž (1810-1901), který byl neobyčejně vzdělanou a také velice činorodou osobností. Roku 1891 byl dokonce stanoven generálním opatem řádu. Za jeho téměř půlstoletého působení klášter dosáhl ohromného duchovního, kulturního i ekonomického rozkvětu. Až do opatovy smrti probíhalo neustálé umělecké zvelebování kláštera.¹⁴¹

Do jeho důkladné obnovy se Wackarž pustil záhy po svém zvolení opatem v listopadu roku 1857. Motivovala ho především blížící se velkolepá oslava 600-letého výročí založení kláštera (1259). Primárním bodem se stalo restaurování kostela.¹⁴² Patrně i on si jako řada dalších církevních hodnostářů přál akcentovat stáří stavby. Tak byly odstraněny veškeré barokní přístavby a příkrasy, zejména varhanní empora a předsín u severního vstupu,¹⁴³ kde byl pak namísto toho vytvořen zdobný neogotický portál. Byla také regotizována věž nad sakristií při jižní straně choru. [88] Grueber byl názoru, že teprve po odstranění barokní úpravy, získala věž „podobu odpovídající charakteru celku“. Domníval se navíc, že v tomto místě stála už ve středověku „nějaká ne nevýznamná zvonice“, která byla později zbarokizovaná.¹⁴⁴ Grueberovou přestavbou věže, která byla zvýšena o štíhlou osmibokou horní část s jehlancovou střechou, ovšem klášter především získal výraznou dominantu. Také sanktusníky byly vytvořeny nové, neogotické a obzvláště vysoké.

Fassade ein Portal im Renaissancestil vorgebaut oder ein romanisches Innere mit einer Rokoko-Dekoration überzogen sein.“ - Cit. podle: Nikola BORGER-KEWELOH: Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert, München 1986, 167sq.

¹³⁹ „[...] einseitigem Fanatismus“, „[...]“ Originalität, historische Bedeutsamkeit und malerische Mannigfaltigkeit der Denkmale.“ - Ibidem 169.

¹⁴⁰ Böhmen und Mähren, in: Wilhelm LÜBKE (ed.): Geschichte der Renaissance in Deutschland II, Stuttgart 1882, 92-151, zde 112.

¹⁴¹ Dominik KAINDL: Geschichte des Zisterzienserstiftes Hohenfurth in Böhmen, Böhm. Krumau 1930, 118-120.

¹⁴² Ibidem. Srov. též: Bernhard GRUEBER: Kloster Hohenfurth in Böhmen, in: MCC VI, 1861, 14.

¹⁴³ GRUEBER Kunst d. Mitt. II, 1874, 61.

¹⁴⁴ „eine dem allgemeinen Charakter entsprechende Gestalt“, „ein nicht unbedeutender Glockenthurm“ - ibidem 62.

Rovněž západní portál byl upraven do více reprezentativní podoby. [89] V jeho tympanonu byla osazena dřevěná reliéfní deska s vepsaným kruhem s rozetou složenou z trojlístových kružeb, uprostřed které stojí podepřena konzolou veliká socha P. Marie (obdobný motiv uplatnil Grueber i v tympanonu západního portálu kostela v Turnově). [84] Vedle těchto úprav chrámu pak proběhla ještě oprava proslulé raněgotické kapitulní síně.¹⁴⁵ Klášter se tak znovu mohl pyšnit svou starobylostí. Před a v průběhu prací také věnoval Grueber značnou pozornost stavební historii této významné středověké památky. Publikoval pak o ní ve zprávách Centrální komise rozsáhlou stat', doplněnou půdorysem a četnými nákresey architektonických článků.

„Mistr staré architektury“ profesor Grueber byl počátkem roku 1857 povolán též k renovaci gotického děkanského kostela **sv. Mikuláše v Chebu**.¹⁴⁶ Toto město navštívil Grueber ještě za svého řezenského působení a zdejšími středověkými památkami později věnoval celou knihu. Zároveň s provedením stavebního průzkumu také pečlivě zakreslil místní slavnou palácovou kapli.¹⁴⁷ Zpracoval potom posudek celkového stavu kostela včetně podrobné stavební historie a předložil dva projekty obnovy. Levnější z nich byl vybrán a pak v letech 1862-63 realizován.

Tento projekt zahrnoval jen minimum úprav, neboť místní spolek pro obnovu chrámu musel získat potřebné finanční prostředky ze sbírky a darů a pravděpodobně tedy neměl zpočátku velké možnosti. Podstatné bylo sanovat stavbu, která byla dlouho zanedbána, takže kvůli špatné střeše byla poškozena i klenba. Vedle toho měl být vymalován interiér a vyzdobeny spodní části věží při presbytáři v odpovídajícím románském stylu.

Posledním bodem renovace, který byl zaměřen na zvýšení umělecké (a tudíž sakrální) kvality stavby a na nějž byla vynaložena téměř stejná finanční částka jako na zmíněné stavební práce, bylo zřízení dvou nových bočních oltářů. [96] Měly nahradit oltáře zřízené v době, kdy kostel po zrušení jezuitského řádu připadl městu a kdy podle slov konzervátora Antona Frindta: „[...] byl náš krásný kostel proměněn téměř ve skutečné skladiště, s bočními oltáři zčásti stylu zmateného a zčásti bez umělecké ceny.“¹⁴⁸ Podobný názor mohl zastávat i Grueber. O jeho vlastním posudku sice není v současnosti nic známo, ale A. Frindt se sám na něho při líčení historie kostela odvolává jako na pramen. Kazatelna a hlavní oltář však na rozdíl od bočních byly uznány za hodnotné, i když ne hodící se ke stavbě.¹⁴⁹ Zůstaly tak zatím zachovány, podobně jako ostatní barokní inventář (varhany, osm oltářů, a lavice). Nebyla regotizována ani varhanní empora a západní předsíň. Odstraněny byly

¹⁴⁵ GRUEBER (pozn. 142) 16sq.

¹⁴⁶ Anton FRINDT: Correspondenz: Über Restauration der altgotischen Decanalkirche in Eger, in: MCC XI, 1866, LX - „der Meister der alten Architektur“.

¹⁴⁷ Bernhard GRUEBER: Correspondenzen: aus Prag [památky v Chebu], in: MCC II, 1857, 193-4.

¹⁴⁸ „[...] hatte noch die Klosteraufhebung unsere schöne Kirche beinahe in ein wahrhaftes Magazin, von zum Theile stylwidrigen und zum Theile kunstlosen Seitenaltären umgewandelt.“ - FRINDT (pozn. 146) LX.

¹⁴⁹ Ibidem.

pouze barokní „umělecky nehodnotné kudrlinky“¹⁵⁰ z gotického sakramentáře, k jehož baldachýnům také byly doplněny chybějící fiály.¹⁵¹ Zdá se tedy, že pro začátek byly vedle základní opravy odstraněny nejhorší prohřešky proti uměleckému cítění a očištěny historicky nejcenější středověké prvky. Zatímco podle Frindtova esteticky orientovaného hlediska by bylo žádoucí odstranění všech ostatních „rušivých“, „nehodících se“ a „nepěkných“ barokních prvků,¹⁵² počítal Grueber do budoucna spíše pouze s úpravami exteriéru stavby a s rekonstrukcí věží.¹⁵³ Ačkoli z jeho publikace o Chebu je naprosto zřejmé, že mezi umělecká díla a památky či starožitnosti řadí jediné ty středověké, přeci jen byl schopný uznat určitou uměleckou hodnotu barokním oltářům. Na to, aby byly vnímány též jako památky, byly ovšem ještě příliš mladé.

Zároveň s chebským projektem pracoval Grueber na návrhu úpravy a vybavení nově zřízené **školní kaple sv. Jana Nepomuckého v Nymburku**, který byl proveden v letech 1857-60.¹⁵⁴ Jednalo se zde o obdobnou situaci jako v Chebu: původně středověký chrám P. Marie Růžencové při dominikánském klášteře prošel barokními přestavbami a po zrušení kláštera v josefínském období byl zčásti zbořen a zčásti přeměněn na skladiště. Grueber pak obnovil pro nové sakrální využití jeho presbytář. Zachoval při tom pozdně barokní architektonickou výzdobu a uzpůsobil jí i styl nově zbudované kruchty a oltářního nástavce. Pro něj zvolil rámový typ, obvyklý v baroku. [102]

Tato kaple tak vyjadřuje posun v dobové estetice. Je sice možné, že zvolená úprava byla pro školní instituci ekonomicky výhodnější než náročná regotizace. Muselo zde ale dojít k estetické rehabilitaci barokního („copového“) stylu. V uměleckém prostředí vídeňského dvora sice již bylo baroko oblíbeným stylem, ale pouze pro výzdobu rezidencí. Pro sakrální stavby byl nepřijatelný.

Nezvykle Grueber ztvárnil také projekt nového schodiště při středověkém chrámu sv. Kříže v **Litomyšli** z roku 1859.¹⁵⁵ [90] Po vzoru baroka vytvořil monumentální nástup složený ze dvou sbíhajících se širokých ramen, zalomených v konkávním oblouku, která navíc vytvářejí scénu pro vysoký barokní kamenný krucifix. V architektuře 19. století bylo veliké schodiště nezbytným komponentem naprosté většiny sakrálních staveb, inspirace složitou strukturou barokních schodišť nebyla nijak výjimečná (viz např. tvorba Fr. von Gärtnera). Grueber zde však použil i barokizující tvar zábradlí, a ne gotizující, což je nezvyklé. Průčelí chrámu však bylo tehdy ještě v barokním stylu, teprve daleko později bylo regotizováno.

¹⁵⁰ „kunstloses Schnörkelwerk“ - FRINDT (pozn. 146) LX.

¹⁵¹ Die Kaiserburg zu Eger und die an dieses Bauwerk sich anschliessenden Denkmale, Prag / Leipzig 1864, 43, 46.

¹⁵² „[...] das störende Musikchor, die unpassende Orgel, der unschöne Anbau der westlichen Vorhalle, der allerdings nicht werthlose, aber doch stylwidrige Hochaltar“ - FRINDT (pozn. 146) LXI.

¹⁵³ GRUEBER (pozn. 151) 46.

¹⁵⁴ Umělecké památky Čech II, Praha 1978, 515.

¹⁵⁵ Petr MACEK / Pavel ZAHRAVNÍK: Regotizace kostela Povýšení sv. Kříže v Litomyšli, in: ZPP 56, 1996, č. 7/8, 230 - zde uvedené prameny.

Vybavení chrámového interiéru: Staré versus nové

Architekt 19. století byl postaven před novou otázkou, na níž nebylo snadné najít odpověď: jak vytvořit pro gotické (resp. neogotické) chrámy nové oltáře, které by byly svým stylem v souladu s celkem stavby, a přitom by zároveň vyhovovaly soudobému výtvarnému cítění a novým liturgickým potřebám? A navíc požadavku monumentality, jaký je nutně kladen na sakrální umění. Středověké oltáře se zdály být po zkušenosti s barokními díly příliš malé. Při restaurování kostelů bylo proti zájmu stavebníků, aby monumentální barokní oltáře byly nahrazeny něčím daleko skromnějším. Jako vzor snad mohly být ještě přijatelné velké pozdněgotické retábly, ale ty se nehodily v návrzích určených pro chrámy postavené ve stylu z ranější doby.

Této otázce se v dobové odborné literatuře mnoho pozornosti nevěnovalo. Přitom potřeba nového sakrálního umění byla s počtem prováděných rekonstrukcí enormní. Často pak byla výsledkem schematická produkce. To však rozhodně nebyl případ Bernharda Gruebera, který přistoupil k problému s neobyčejnou tvořivostí a invencí. V poměrně krátkém časovém rozmezí navrhl celou řadu neogotických oltářů, a přesto každý z nich pojal docela jiným způsobem. Inspiroval se nejen středověkými typy oltářů (křídlový, architektonický),¹⁵⁶ ale i barokními.

Nejčastěji uplatňovaný typ oltáře v tvorbě 19. století vychází z pozdně-středověkého křídlového retáblu s vyřezávaným nástavcem. K němu náleží i **hlavní oltář kostela Nanebevzetí P. Marie v Turnově**, jehož retábl je proveden podle Grueberova návrhu. [91] Od gotických vzorů se však v několika momentech podstatně liší. Zaprvé v horním nástavci, který v gotice obvykle sestával ze tří věžicovitých konstrukcí, z nichž každá byla často jakýmsi baldachýnem nad sochou. Zde byla uplatněna pouze jedna, čímž byla víc akcentována střední osa. Inspirací mohl být některý z několika málo architektonických retáblů 14. století (např. v býv. klášterním kostele v Doberan). Ještě zvláštnější je způsob začlenění soch do tohoto nástavce. Ty jsou postaveny na vysokých soklicích, z nichž střední dva jsou překlenuty architrámem a vytvářejí podestu pro skupinu Ukřižování adorovaného dvěma anděly, a dva samostatné po každé straně podpírají sochy českých zemských patronů. Nad touto řadou figur se vznášejí vyřezávaná křehká architektura vytvořená z opěráků zakončených fiálou (v jejichž čele je socha umístěna), mezi nimiž se klenou oblouky s kružbou.

Také oltářní křídla jsou pojata docela inovativním způsobem. Nejsou malovaná, na rozdíl od střední desky, ale na každém je umístěna socha, postavená na konzole a pod baldachýnem.¹⁵⁷ Gotické oltáře však byly celé buď malované, nebo vyřezávané. Koncept, kde se spolu propojují

¹⁵⁶ Podle typologie, kterou definoval Joseph BRAUN: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd. II, München 1924.

¹⁵⁷ Křídla tedy ztratila svou původní funkci, pro kterou byla ve středověku určena, neboť v liturgii 19. století již nebylo praktikováno zavírání oltáře.

různé umělecké obory, je spíše barokního původu. Grueber se mohl inspirovat například hlavním oltářem kostela sv. Mořice v Kroměříži, jehož velký přízdní retábl z roku 1839, navržený vídeňským architektem Franzem Jägerem, je koncipován v podstatě ještě barokním způsobem. Byl publikován v časopise *Zeitschrift für praktische Baukunst* roku 1848.

Stejný motiv spojení malovaného křídla a sochy pak Grueber využil i později v návrzích oltářů pro kostely sv. Mikuláše v Chebu (návrh 1857) a P. Marie Na trávníčku v Praze na Slupi (návrh 1858). Oba byly pojaty naprosto originálním způsobem. U **hlavního oltáře chrámu na Slupi** je neobyčejně pozoruhodný zejména jeho nástavec. [95] Pokud chtěl Grueber vytvořit monumentální dílo a přitom se držet stylu chrámové stavby ze 14. století, kdy ještě oltáře nástavce nemávaly, musel vymyslet něco docela nového. Základem kompozice je trojúhelník, s čímž bychom se u středověkých oltářů vůbec nesetkali. Tento tvar odkazuje ke katedrálám, jejichž archivoly bývají završeny vimperkem. Grueber ale nástavec nekoncepuje jako trojúhelník nasazený na oblouk, ale spíše jako mohutný štít nad rozeklanou římsou, podle barokního způsobu. Prolamují se do ní dva hrotité oblouky, které překlenují horní hranu sedlového oblouku zakončujícího oltářní obraz. U paty trojúhelníku, v jeho vrcholech, stojí figury andělů.

V horní části plochy „štítu“ se nachází trochu zvláštní sférický trojúhelník, který nemá obvyklý tvar trojlistu, ale stýkají se v něm tři do kruhu uzavřené prvky, mezi které je posazen růžicovitý květ. V centru štítu je umístěna velká kruhová rozeta, která není rozčleněna paprscitě, jak to bylo v gotice nejobvyklejší, ale z kruhů poskládaných při obvodu, jež spojuje středové sluníčko.

Zdá se tedy, že trojúhelník a kruh hrají v kompozici nástavce nějakou neobyčejnou roli. Jistě ne náhodou, Grueber jim totiž přisuzoval hluboký symbolický význam. Kruh vnímá, podobně jako Platon či Vitruvius, jako „symbol nejvyšší dokonalosti“. „Nejdůležitější ze všech oblých linií je ta, která se pohybuje kolem středu zachovávajíc od něj stejnou vzdálenost a vracející se sama do sebe.“¹⁵⁸ V trojúhelníku pak spatřuje nejen nejpřirozenější symbol Nejsv. Trojice, ale zároveň s tím i symbol celého Stvoření od ní pocházejícího. Říká: „Prapočáteční geometrické obrazce - linie, úhel a trojúhelník jsou, a byly u všech (pra)národů, chápány jako symboly veškerého Stvoření a často tak také mají místo v kultu. Linie totiž označuje věčnou, plodící sílu, původ bytí; druhá linie, která vytváří úhel, představuje stvoření, a v pravoúhlém trojúhelníku vnímáme pevnost, harmonii a zachování všech věcí, neboť teprve skrze něco třetího vzniká uzavřený celek, který si svou formu musí zachovat nezměněnou.“ A je přesvědčen, že „tato prostá geometrická představa dala velmi záhy vzniknout učením o trojici, která těžko může být zobrazena smysluplněji, než pomocí znaku trojúhelníku.“¹⁵⁹

¹⁵⁸ „Die wichtigste aller Bogenlinien ist diejenige, welche sich in gleichbleibender Entfernung um einen Mittelpunkt bewegt und in sich selbst zurückkehrt, [...]“ - GRUEBER Elemente 84.

¹⁵⁹ „Die ersten geometrischen Bildungen, die Linie, der Winkel und das rechtwinklige Dreieck gelten in allen Bauarten,

Zvláštní trojúhelný tvar nástavce mohl Grueber zvolit proto, aby posílil dojem pevnosti, která odkazuje k věčnosti. Sférický trojúhelník s květem by zase mohl upomínat na Nejsv. Trojici. A konečně veliká kruhová rozeta může symbolizovat více než jen dokonalost a věčnost. Je totiž vepsána do trojúhelníku zcela netradičním způsobem, totiž ne tečným, nýbrž je s ním spojena dvěma malými kroužky, a je tedy daleko víc vydělena jako osobitý element. Zároveň se zdá, že adorující andělé stojící po obou stranách pohlížejí přímo na rozetu. Nabízí se tedy interpretace, že rozeta symbolizuje eucharistii. Nástavec je tak jakousi velkou symbolickou monstrancí. I některé gotické monstrance mají dvě stojící postavy andělů v postranních osách. Zde by to mělo svou logiku. Oltářní obraz znázorňuje Zvěstování Panně Marii, kdy Bůh přijal lidské tělo; na vrcholu oltáře se pak tyčí velký kříž s Kristem; a eucharistie, živé tělo zmrtvýchvstalého Krista, je památkou jeho oběti na kříži.

Nad eucharistií se musel Grueber zamýšlet i v návrhu **monstrance** pro tento kostel, neboť ta je také svým způsobem výjimečná. Tvarově sice vychází z obvyklých středověkých monstrancí. Má tvar architektonického oltářního retáblu, kde v každém z postranních křídel je umístěna figura. Po stránce ikonografické se však Grueberovo dílo liší. Zatímco u středověkých předloh se setkáme většinou s figurami andělů, nebo svatých, zejména patronů kostela,¹⁶⁰ zde je zobrazena Kalvárie. Stejný námět je pak zpodobněn i na bočním oltáři sv. Kříže. Takto pojatý ikonografický program, zdůrazňující cestu od nemoci a utrpení ke vzkříšení, byl jistě pro tento kostel, sloužící jako nemocniční kaple, velmi příhodný. Grueber svůj úkol patrně promýšlel do značné hloubky.

Zajímavým způsobem jsou řešeny i dva **boční oltáře z kostela sv. Mikuláše v Chebu. [96]** Základem obou je trojkřídlá struktura s vysokým nástavcem, ovšem každý je pojat jiným způsobem, v závislosti na patrociniu. Střední část oltáře stojícího v levé boční lodi s obrazem P. Marie Immaculaty je zakončena kýlovým obloukem, vytvářejícím nad osamocenou figurou stříšku, zatímco u druhého, který znázorňuje postavy dvě - sv. Petra a Pavla, byl zvolen oblouk sedlový, tedy s přímou střední částí. Z tohoto bodu se odvíjí i podoba bočních křídel a nástavce. V prvním případě bylo zvoleno více architektonické ztvárnění bočních částí, neboť v takovém jejich zakončení mohl rezonovat tvar kýlovitého oblouku. Boční „křídla“ hlavního oltáře z Au jsou řešena zcela obdobně. Křídla svatopetrského oltáře jsou pouze prostě zarámovaná. Liší se i pojetí nástavců. Jsou sice oba o třech osách, ale v jednom případě je za jeho základnu zvolena celá šíře hlavního

ja galten allen Völkern als Sinnbilder alles Schaffens, und wir sehen sie häufig als Gegenstände religiöser Verehrung aufgestellt. Die Linie bezeichnet die ewige, erzeugende Kraft, den Ursprung der Wesen; die zweite Linie, welche den Winkel bildet, stellt die Schöpfung dar, und im rechtwinkligen Dreiecke erblicken wir die Festigkeit, die Harmonie und Erhaltung aller Dinge, indem erst durch ein Drittes ein geschlossenes Ganze entsteht, welches seine Form unverändert erhalten muss. Diese einfache geometrische Anschauung liess sehr früh die Lehre von der Dreinigkeit entstehen, die unmöglich sinnvoller dargestellt werden kann, als durch das Zeichen eines Dreiecks.“ - GRUEBER Vergl. Smlg. II, 8.

¹⁶⁰ Joseph BRAUN: Das christliche Altargerät; in seinem sein und in seiner Entwicklung, München 1932, 407-411.

oltářního obrazu, kdežto v druhém jen užší část - horní, přímý úsek sedlového oblouku.

Výsledné dílo je tedy přirozeně uspořádaným a značně působivým celkem. Monumentálního dojmu je dosaženo navíc tím, že jsou oba oltáře proporčně neobyčejně vysoké. Už i tím se podstatně liší od středověkých předloh, ale zejména pak svou základní strukturou, která se poněkud blíží baroknímu typu edikulového oltáře (velké střední pole s obrazem a úzká boční se sochou). Grueberovo dílo je komponováno jako organický celek, jehož objem je diferencovaný, neboť střední partie v celé výšce (od soklu s menzou až po nástavec) mírně předstupuje před úzké, hypotaktické boční části. Je tak také potlačena frontalita. Středověké oltáře byly oproti tomu složeny z kompaktního hranolu menzy, na kterou byl nasazen deskovitý retábl.

Poněkud novověkým způsobem jsou utvářeny také **boční oltáře (sv. Jana Nepomuckého a sv. Jana Křtitele) kostela v Turnově. [94]** Vzhledem k jejich menší velikosti se už nejedná o křídlový typ. Ústřední obraz je zasazen do jakési edikuly gotizujícího stylu. Ta sestává z nástavce se štítem vymezeným kýlovitým obloukem završeným fiálami a paneláží; z každé strany obrazu se pak přimyká úzká lehká vyřezávaná rámová konstrukce se soškou, což je motiv převzatý z pozdní gotiky. Byl uplatněn také u hlavního oltáře kostela v Au, při jehož stavbě Grueber asistoval.

Na tento typ navázal Grueber při navrhování obou **bočních oltářů - sv. Anny a sv. Kříže (1857) - již zmíněného kostela v Praze na Slupi. [97]** Dospěl ale k řešení, které nemá naprosto žádné paralely. Ústředním prvkem je skulpturální skupina, jak tomu bylo mnohdy v baroku. Té vytváří architektonický rámec lehká, vyřezávaná gotizující konstrukce, která je vynášena pouze štíhlými pruty a je zvláštním způsobem sklenutá tak, že se splétají dva oslí hřbety zrcadlově převráceně položené přes sebe. Celek tak působí neobyčejně vznosným dojmem, což ještě posilují štíhlé, protažené fiály: dvě dvojice bočních a jedna střední tyčící se do velké výšky, která vyrůstá ze špičky oslího hřbetu, jehož prohnutí jí navíc přidává na pnutí.¹⁶¹

Ústřední motiv je ale pojat u každého oltáře jiným způsobem. Skupina sv. Anny s Pannou Marií, které jsou spolu ve vzájemném blízkém kontaktu, je vyzdvížena na podestě, zatímco tři postavy Kalvárie druhého oltáře stojí každá osamoceně. Způsob jejich umístění je přitom velice zvláštní. Figury P. Marie a sv. Jana jsou podepírány pouze tenkým prutem zakončeným konzolou, ovšem kříž nemá ani takovouto příporu a vynáší jej pouze oblouky kružby rozestřené mezi podporami. Jakoby z nich vyrůstá. Tento dojem je evokován i tím, že konzola, o kterou je opřen, je situována o něco výš než ostatní dvě.

Dost podobně jako oltář sv. Anny je potom koncipován i **oltář P. Marie**, který Grueber navrhl pro **kapli Sychrovského zámku**.¹⁶² Tvoří jej také skulptura umístěná na vlastním vyvýšeném soklu,

¹⁶¹ Fiály však byly bohužel v nedávné době odstraněny.

¹⁶² Později byl nahrazen jiným, dnes je možné jej vidět v rámci zámecké expozice.

jen orámování zde chybí. Tento typ také odkazuje k barokním předlohám

V případě **hlavního oltáře pro chrám Nanebevzetí P. Marie v Sedlci (1858)**¹⁶³ zvolil Grueber rovněž zcela netradiční řešení. [98] Vyšel ze vzoru středověkého retáblu architektonického typu. Ten však byl ve střední Evropě zcela výjimečný, jak ve středověku, tak i v 19. století. Více se vyskytoval v Itálii, zatímco za Alpami byly nejrozšířenější křídlové oltáře.¹⁶⁴ Nejčastěji sestává z řady stejných výklenků s figurami světců, završených hrotitým obloukem a vimperkem. Tento moment byl nyní využit u sedleckého oltáře, kde se objevují čeští zemští patroni, jejichž kult, který se rozvinul od barokní doby, byl v 19. století populární.

Grueber však středověký vzor opět osobitým způsobem přepracoval. Neutváří celek na principu řazení stejných prvků, jak to bylo obvyklé u gotických retáblů tohoto typu (i když někdy mohla být střední část také převýšena, viz např. retábl z kostela S. Francesco v Pise od Tommase Pisana). [99] Grueber střední výklenek značně vytáhl do výše, ale navíc střední osu akcentoval připojením vyřezávané věžice, zakončené vypínající se fiálou. Tento prvek je převzat pro změnu ze severských retáblů 14. století (např. již zmíněný Doberan). Určitou inspirací mohl být Grueberovi i hlavní oltář z kostela sv. Jakuba v Norimberku, jenž byl vyobrazen v knize C. A. Heideloffa o historii křesťanského oltáře z roku 1838.¹⁶⁵ [100] Grueber ovšem nesesazuje k sobě dvě docela svébytné části, střední desku a jakoby za retáblem se tyčící věžici, ale střední osu tvaruje jako jednu silnou vertikálu. Kromě toho vnesl ještě i do bočních částí retáblu rytmus (a - b - a), neboť na každé straně vložil uprostřed namísto výklenku jen úzkou prodlevu, ve které však přesto stojí socha, ovšem menší. Nad ní se pne malá věžička s fiálou. Všechny čnějící fiály nástavce jsou pak vepsány do rovnoramenného trojúhelníka, což přispívá k dojmu vyváženosti. Grueber tedy využil několik různorodých motivů, které ovšem skloubil podle komplexního tvárného konceptu do působivého celku. Vytvořil tak docela nový typ retáblu, který pak uplatnil také Josef Kranner v návrhu hlavního oltáře katedrály sv. Víta.¹⁶⁶ [101]

Jak je patrné, Grueber pracoval dost tvůrčím způsobem a při vytváření projektů v gotickém stylu se inspiroval často nejen středověkými, ale i novověkými předlohami. Při navrhování **oltáře pro školní kapli sv. Jana Nepomuckého v Nymburku (ca. 1857-60)**, která byla při své obnově ponechána v barokním stylu, se pak přiklonil k tomuto slohu přímo. [102] Vyšel z barokního typu rámového retáblu¹⁶⁷ a vytvořil iluzi, jakoby byl rám s obrazem nesen dvěma anděly. Pojetí jejich

¹⁶³ Oltář byl na své místo v choru dán až roku 1902. Spodní část s menzou a predelou byla možná při té příležitosti poněkud pozměněna.

¹⁶⁴ BRAUN (pozn. 160) 334sqq.

¹⁶⁵ Carl Alexander HEIDELOFF: Der christliche Altar, archäologisch und artistisch dargestellt, Nürnberg 1838, Tab. 5.

¹⁶⁶ Srov. Mojmir HORYNA: Architektura romantického historismu, in: Dějiny českého výtvarného umění III/1 1780-1890, Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (eds.), Praha 2001, 265.

¹⁶⁷ K původu a charakteristice tohoto typu viz Mojmir HORYNA: Pražská retáblová tvorba mezi léty 1680-1730, dis. FF UK Praha 1973, 65sqq.

figur odkazuje k několika pramenům: dvojici klečících a adorujících andělů s oblibou zobrazovaných zejména v klasicismu, ovšem zároveň i k letícím andělům, kteří mají rozepjatá křídla a navazují oční kontakt s divákem, kteří jsou typičtí pro barokní umění. Rám obrazu je lemován na spodní straně květinovými girlandami a u horního okraje rozvilinovým ornamentem. Grueber tedy čerpal z různorodých stylů, avšak opět vytvořil osobité dílo spojující v sobě klasickou vyváženost s emotivním napětím, jak to bylo charakteristické pro romantický historismus.

Vyloženě barokních tvaroslovných prvků (např. esovité křivky s volutami, kuželkovitá profilace nohou židlí etc.) Grueber využil i v návrzích vybavení nového neogotického chrámu v Turnově, pro barona Aehrenthala. Ve starobylém **kostele na Slupi** se držel pokud možno tvarosloví gotiky 14. století, ovšem i zde se inspiroval některými barokními strukturami. V návrhu **lustru** (1859) oba prameny skloubil, a dospěl tak k docela originálnímu, a k tomu velice vznešeně a vyváženě působícímu výsledku. Tvoří jej osm přímých ramen, které nesou výzdobu podoby křehkého oltářního nástavce, a jsou podpírány vzpěrami prořezávanými trojlistou kružbou. K nim se připínají rostlinné rozviliny, bohatě rozvíjené. [107] Pozoruhodným výtvozem jsou také **varhany** (1858). Sestávají ze dvou mohutných bočních skříní, mezi nimiž je vklíněna malá třetí, ta je ovšem postavena diagonálně, hranou dopředu, jak je to typické pro skříně barokních varhan. [103] Jak je zřejmé, Grueber reagoval na výzvu vytvořit nové vybavení pro staré kostely s velkou invencí.

Exkurs:

Rastr, plocha, horizontála versus subordinace, rytmus, vertikála

Grueber se řídí jinými principy architektonického utváření, než jeho předchůdci. Oproti nim už nevychází tolik z francouzského klasicistního racionalismu. Sice je pro něj na jednu stranu charakteristická určitá klasicistní individualizace jednotlivých prvků (ve srovnání s naprostou syntézou charakteristickou pro baroko), a ani reliéf stěny není obzvlášť hluboký, ale na druhou stranu je potlačena statičnost a masivita. Přísnou horizontalitu narušují rizality nebo okenní osy působící jako vertikála. Jednotlivé prvky už nejsou řazeny v homogenní řadě, ale jsou uskupeny do částí vzájemně subordinovaných. Celek je proniknut rytmem střídání architektonických článků.

Tyto rozdíly jsou patrné už u Grueberova raného díla. V první řadě jsou zřejmé ve srovnání s tvorbou architektů, kteří jej nejvíce ovlivnili: **Leo von Klenze** (1784-1864), Friedrich von Gärtner (1791-1847) a Joseph Daniel Ohlmüller (1791-1839). Ke Klenzeho tvorbě se Grueber nejvíce přiklonil u svého prvního pražského projektu: Smetanova nábreží. Inspiroval se náměstím u Odeonu u jižního konce mnichovské Ludvíkovy třídy (1816-31), a to jak jeho celkovou urbanistickou koncepcí, tak podobou průčelí jednotlivých obytných domů. Podobně jako Klenze vytváří i Grueber prostor se souměrně rozvrženou hmotou zástavby kolem ústředního volného prostranství s dominantou pomníku. Ovšem zatímco Klenze usiluje o naprostou symetrii budov, kdy Odeon je k nerozeznání od Leuchtenberského paláce, Grueber pojímá každou stavbu osobitým způsobem. Dosáhl tak docela jiného působení, namísto monumentality je preferována malebnost a zároveň i jistá vznešenost.

Také Grueberův postup při utváření návrhů průčelí jednotlivých domů se podstatně odlišuje. Pro objekt čp. 324 si patrně zvolil za vzor Klenzeho Lampelův dům (Ludwigstraße 1, 1817-18).¹ [6] Podobným způsobem člení průčelí na rustikované přízemí s obloukovými okny, pak hlavní patro s okny s přímými nadokenními římsami podepřené ankonami, a nejhořejší patro vynášené pilastry. [5] Grueber však na rozdíl od Klenzeho výrazně rytmizuje horizontální řadu stejných prvků zdůrazněním a optickým prodloužením střední a obou krajních okenních os. V přízemí totiž zvýšil oblouky, a pak zejména přidal střešní vikýře, které navíc vertikalizuje tím, že je koncipuje naprosto netradičně jako dvouosé.

I při srovnání dalších domů, čp. 995 a Leuchtenberského paláce (Odeonsplatz 4, 1817-21),² je patrná zásadní diference. [10,11] Grueber v základu rozvrhuje průčelí podobně jako Klenze. V hlavním patře uplatňuje okna s frontony, kdežto v horním s přímou římsou. Klenzemu byl vzorem

¹ Winfried NERDINGER (ed.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof (1784-1864), kat. výst., München 2000, č. kat. 50, 309sq.

² Ibidem kat. č. 52, 311-313.

římský Farneský palác, jehož podobu však transformoval klasicistním způsobem, se snahou o vyrovnání a stabilizaci. Přízemní okna klade o něco výše, horní podlaží zcela zjednodušuje a nadokenní frontony hlavního patra navrhuje všechny stejného tvaru. Grueber oproti tomu využil znovu střídání trojúhelných a segmentových frontonů, navíc s poněkud dostředivou tendencí, jelikož měl k dispozici jen jedenáct okenních os. Trojúhelný fronton tak získaly tyto osy: první krajní, pak čtvrtá a šestá prostřední. Kromě toho Grueber ještě zamýšlel akcentovat vchod. Navrhl připojit v patře nad ním balkon v šíři tří os, který by byl opticky podpíráný mělkým odstupujícím rizalitem. Zatímco tedy Klenze klasicizoval renesanční předlohu, Grueber rytmoval předlohu klasicistní.

Tvorbě svého učitele na mnichovské Akademii se Grueber přiblížil projektem Aehrenthalského paláce, kde nebyl tolik svázán požadavkem vytvořit důstojný prostor veřejného charakteru, jako v případě nábreží. Nejvhodnější by bylo srovnání s mnichovským Wittelsbašským palácem, budovaným jen o něco dříve (1840-48) než pražský podle projektu **Friedricha von Gärtnera**. [21] Ten zvolil gotický sloh a stejně jako Grueber uplatnil některé typicky gotizující prvky, jako trojdílná okna a balkony s kružbovým parapetem vynášené na konzolách. Celé průčelí se však jakoby podřizuje šachovnicovité síti horizontálních a vertikálních linií říms a lisen a je poskládané z izolovaných elementů. Nárožní věže i střední rizalit jsou zapojeny do tohoto jednotného rozvrhu. Grueber oproti tomu využívá kontrastu, gradace a subordinace. Boční části průčelí člení pouze prostou řadou obloukových oken, čímž by se sice velice blížil nejracionálnější Gärtnerově stavbě, státní knihovně, která je pojatá přísně horizontálně. Vytyčuje ale na rozdíl od svého učitele ve střední ose rizalit, odlehčený a výrazně vertikálně koncipovaný, zejména pomocí přidaného štítu s pěti vyčnívajících věžičkami.

Až zarážející rozdíl pak vyvstane při porovnání Grueberových děl se stavbami od **Josepha Daniela Ohlmüllera**, u kterého získal architektonickou praxi. Přitom se oba ve své tvorbě přiklonili k užívání gotického slohu. Jako příklad poslouží škola v Děčíně (1845-48) a kaple ve Sv. Janu pod Skalou (1846-49), které se řadí mezi první Grueberovy stavby v Čechách provedené v tomto stylu. Oproti Ohlmüllerem projektovaným „gotickým“ kostelům v Au (1830-39) či v Kiefersfelden (1834-36), [69, 74] které jsou koncipovány jako uzavřené kompaktní bloky a jejichž průčelí působí čistě frontálně, rozbíjí Grueber průčelní rovinu, když akcentuje střední vertikálu a staví věžičku nakoso. U školy v Oberwittelsbachu (1832-34) potom Ohlmüller sice na jedné straně použil hrotitých oken, ale jinak člení průčelí naprosto horizontálně. Odděluje patra kordonovou římsou a i připojený stupňovitý štít je posazen na korunní římsou. [25] Grueber oproti tomu vyčleňuje jasnou vertikálu středního rizalitu, který tvoří se štítem jeden celek, nerozdělený římsou.

Architektonický charakter děčínské školy bude ještě více patrnější při srovnání s východním průčelím pražské Staroměstské radnice, jehož stavba probíhala v téže době (1844-48), podle

projektu vídeňského dvorního stavebního rady **Paula Sprengera** (1798-1854), jen o něco málo staršího než Grueber. V obou případech je vymezena spodní soklová část, důležitým členícím prvkem jsou gotizující opěráky a v horních dvou patrech jsou uplatněna velká, široká dělená okna. Sprenger ovšem rozvrhuje celek pomocí pravoúhlé, takřka čtvercové sítě, čímž dosahuje působení velice statického, ačkoli zdůrazňuje střední část výrazněji sochařsky zdobenými opěráky, které jsou ukončeny fiálami čnějícími nad atiku. Grueber zato nechává předstoupit úzký rizalit, jehož vertikála působí ještě silněji v kontrastu k horizontále soklu, který je pojat velmi lapidárně, neboť jsou zde umístěny pouze dvojice prostých úzkých oken. Nerozděluje celou plochu na úseky pomocí opěráků vedených odshora dolů, ale jen naznačuje vertikální rozčlenění pouze horních dvou pater, a navíc ne v celé jejich výšce, ale jen do dvou třetin. Kromě toho namísto opěráků s výtvarně pojatou přední stěnou, které zvýrazňují frontalitu, uplatňuje tenké přípory oblého profilu.

Je pozoruhodné, že i o generaci mladší **Ignác Ullmann** (1822-1897) se ve srovnání s Grueberem jeví v podstatě jako klasicista. Příhodným příkladem jsou dvě pražské nemocniční budovy v neogotickém stylu: Zemský ústav choromyslných (1856-61) od Gruebera a nemocnice pražského obchodnictva na Karlově (čp. 458-II, 1859-62) od Ullmanna. [31, 32] Zatímco Grueber záměrně přidal na hmotě nárožnímu a jemu protilehlému rizalitu pomocí věžovité nástavby, Ullmann pojal stavbu jako sevřený hranol, který je celý vymezený průběžnou lilií korunní římsy. Pouze západní průčelí je členěno čtyřmi opěráky, které se ve fiálách vytahují nad korunní římsu a atiku (s tímto motivem se mohl Ullmann setkat i u východního křídla Staroměstské radnice),³ ale v celkovém působení jsou zároveň rozhodující horizontály kordonové a korunní římsy s atikou. U východního průčelí je drobný stupňovitý štít rovněž nasazen na korunní římsu. Základem tvaru štítu je pravoúhlý trojúhelník, což přispívá ke statickému dojmu. Grueber by takový nikdy nepoužil. Za dokonalý tvar štítu považoval pouze buď tupoúhlý antický, nebo ostroúhlý gotický⁴ a využíval většinou rovnostranný trojúhelník. Dále je rozdíl v tom, že Grueber vždy nechává předstoupit rizalitu, kdežto široké východní průčelí nemocnice na Karlově je v jediné rovině, ke které jsou pouze přiložené přípory. Celek tak působí daleko více plošně, což podtrhuje i jednotné podání povrchu s mělkým spárováním ve všech podlažích. V podstatě je přes celou fasádu přetažen jednotný rastr. Rovněž i okna nenarušují tento koncept, neboť mají všechna stejný tvar. Grueber však koncipuje přízemí jako těžký sokl, který nese vznosné piano nobile s nezvykle vysokými, bohatě zdobenými okny, kdežto v druhém patře jsou okna jen malá, jednoduchá.

Grueberův posun ve způsobu objemové skladby, zvláště u sakrálních staveb, je zřejmý při srovnání s tvorbou jeho vrstevníka **Josefa Krannera** (1801-1871). Příkladem mohou být jejich

³ Motiv vychází z gotizující klasicistní architektury, setkáme se s ním například u Horního královského letohrádku ve Stromovce přestavěného v letech 1804-20. Srov. ČEPELÁKOVÁ 44.

⁴ GRUEBER Elemente 81sq.

soutěžní projekty kostela na vídeňském předměstí Breitenfeld z roku 1852.⁵ [67] Zatímco Krannerův půdorys je v podstatě obdélník s připojeným čtvercem věže v západním průčelí, podobně jako v klasicismu, Grueber vychází ze složitější objemové představy. Připojuje dvě věže k presbytáři, čímž mimo jiné přesouvá těžiště stavby z průčelí, a vyhýbá se tak frontalitě. Stejným způsobem uvažoval i **Karl Rösner** (1804-1869) v návrhu kostela sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně. [68] I on však stavbu v půdorysu uzavírá do jednoho bloku. Grueber oproti tomu nechá vystoupit jak obě věže při presbytáři, tak také z druhé strany při vstupním průčelí jakýsi transept s hudební kruchtou. Jeho postup odpovídá architektonickému cítění druhé poloviny 19. století.

Ve srovnání s Krannerem také opět vyvstane nezvyklost Grueberova smyslu pro vertikální střední osy. Přestože Kranner typově vychází ve svém návrhu oltáře pro katedrálu sv. Víta z Grueberova oltáře v Sedlci, dospívá k principiálně jinému výsledku. Zatímco Grueber podřizuje celek triangulární kompozici a k tomu vytahuje výšku středního baldachýnu nad ostatní celek, Kranner striktně odděluje spodní část s horizontální řadou stejných baldachýnů, definovanou rektangulárně, od horní části s třemi věžicemi. [98, 101]

Je tedy zřejmé, se Grueber svou tvorbou principiálně liší nejen od svých učitelů, ale i vrstevníků, zejména rakouských architektů řazených k romantickému historismu, kteří ovšem leckdy do značné míry vycházeli z romantického klasicismu Friedricha von Gärtnera.⁶ Zatímco pro ně je typický kompoziční rozvrh průčelí pomocí rastru a přesné vyvážení vertikál a horizontál, Grueber využívá rytmizace a vypíná ve střední ose vertikálu.

⁵ SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, Grueberův dopis Františku hr. Thunovi z 10. května 1852, kde je také náčrtek obou půdorysů.

⁶ K definici romantického klasicismu viz Siegfried GIEDION: Spätbarocker und Romantischer Klassizismus, München 1922.

Závěrem: Romantika zavrhaná a oslavovaná

„Kámen, který stavitelé zavrhli, stal se kamenem úhelným.“ Žalm 118

Grueberova architektonická tvorba se nadobro uzavřela jeho odchodem z Prahy roku 1873. Ve svém dočasném působišti ve Freisingu pak vypracoval šedesátiosmiletý profesor patrně svůj poslední projekt, určený pro novou, monumentální budovu mnichovské Akademie výtvarných umění.¹ Roku 1875 se Grueber usadil v Mnichově a poté už se věnoval zejména uměleckohistorické práci. Za svého téměř třicetiletého působení v Čechách vytvořil nemalý počet staveb všeho druhu. A k tomu je třeba zahrnout i řadu neuskutečněných návrhů. Přitom mu tato země nepřipravila právě příhodné pracovní podmínky. Návrat zpátky do rodné vlasti byl nakonec jediným východiskem z nešťastné situace, v jaké se zde vinou nejrůznějších okolností ocitl.

Na počátku stál přitom záměr nejvýše bohulibý. Bylo zcela logické, že se Společnost vlasteneckých přátel umění, usilující o oživení a zkvalitnění domácí umělecké produkce, rozhodla povolat na pražskou Akademii profesory pocházejících z Bavorska. Mnichov byl mekkou tehdejšího umění. Vzhlížela k němu i rakouská metropole. Grueberův příchod ovšem spadá právě do doby, kdy se začalo výrazněji emancipovat české národní hnutí, které již uvažovalo jiným způsobem. Domácí architektura se již nemohla řídit německými vzory, italské byly přijatelnější. A obroda českého umění se stala napříště posláním výlučně českých tvůrců.² Grueber tak nemohl při nejlepší vůli splnit očekávání Společnosti, se kterými byl přijat.

Zejména Grueberovy uměleckohistorické publikace přilily olej do ohně animozity. Dějiny umění byly důležitým nástrojem národní sebeidentifikace, a veškeré Grueberovy názory na vývoj a charakter českého umění byly tedy vnímány s obzvláštní citlivostí. Česko-německé vztahy se navíc začaly zhoršovat všeobecně, a tak se stal Grueber nevítaným cizincem.

Získat nějakou zakázku pak bylo stále obtížnější. V padesátých letech ještě našel profesor Akademie prostřednictvím Společnosti patrony mezi šlechtou, a v jeho druhé polovině měl zase možnost díky spolupráci s konzervátorem Janem Erazimem Vocelem a c. k. Centrální komisí pro výzkum a zachování stavebních památek provádět restaurování řady středověkých staveb. Následujícího desetiletí však ztratil nejen přízeň veřejnosti, která již nemohla připustit, aby se prosadil s nějakým projektem, nebo se podílel na restaurování „národních“ památek, ale také svých

¹ HOLLAND 1882, 4280; Florian HUFNAGL: Akademie der bildenden Künste München, in: Winfried NERDINGER / Florian HUFNAGL: Gottfried von Neureuther. Architekt der Neorenaissance in Bayern 1811-1887, kat. výst. München 1978, 122.

² Obdobná situace panovala konečně i u německých sousedů, kde je roku 1848 velice přísně prověřován vítězný soutěžní projekt na hamburský kostel sv. Mikuláše, neboť je od „cizince“ G. Scotta. - Klaus DÖHMER: „In welchem Style sollen wir bauen?“. Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil, München 1976, 103.

největších objednavatelů: barona Johanna Friedricha Aehrenthala a Františka hraběte Thuna. Baron Aehrenthal sice nejdříve svěřil Grueberovi vedle celé řady menších projektů především navrhování a vedení výstavby svého pražského paláce (1847-49), a později také rozsáhlé přestavby své venkovské zámecké rezidence na Hrubé Skále (1856-59). Ovšem za tuto druhou, náročnou, několikaletou práci se již zdráhal vyplatit honorář. Neučinil tak nikdy.³ A hrabě Thun si možná uchovával v paměti, co mu Grueber roku 1858, v souvislosti s odsouzením svého kutnohorského projektu jako málo „přísného“, bez servítků napsal, totiž že umělecko-historické soudy jsou často jen věci názoru, a k tomu jako příklad uvedl, že „Kugler označuje pražský dóm za nevýznamný se zploštělými formami, zatímco Lübke v něm chce spatřovat zkaženou gotiku. Oba jsou považováni za znalce umění.“⁴ Na tuto poznámku patrně zakladatel Jednoty pro dostavění chrámu sv. Víta jen tak nezapomněl. Grueber už pro něj v pozdějších letech nepracoval. Když pak hrabě Thun působil v letech 1861-69 také jako konzervátor Centrální památkové komise, na profesora Gruebera se poněkud pozapomnělo, ačkoli předtím, když tento post zastával Jan E. Vocel, se bez něj neobešlo restaurování žádné důležitější stavby, a leckde asistoval alespoň jako poradce. Přitom právě Thun v padesátých letech Gruebera a jeho návrhy obnovy Staroměstské radnice nebo chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře vehementně Centrální komisi doporučoval.

Grueberovi se tak nedostávalo nových zakázek, a k tomu se navíc připojily i další nepříznivé okolnosti. Například za několik let práce pro Zemský ústav choromyslných v Praze na Slupi získal honorář až po šesti letech jednání, v důsledku pouhé správní reorganizace a změně kompetencí ředitele tohoto ústavu.⁵ Grueber, který živil dvanáctičlennou rodinu, se tak ocitl ve značné existenční tísní.

A nejmenší zastání nakonec nenašel ani u samotné Společnosti vlasteneckých přátel umění. Tato soukromá, převážně aristokratická instituce poněkud ztrácela po roce 1848 své prestižní postavení. Akademie dlouhodobě stagnovala a zejména výuka architektury se ocitla docela na okraji zájmu. Grueberovi tak nebyl ani po více jak dvaceti letech služby zvýšen plat. Roku 1865 byla nakonec architektonická škola docela zrušena. Tehdy se totiž stal prezidentem Společnosti František hrabě Thun. Když mu Grueber na svou obhajobu líčil, jak se s plným nasazením a zápalem věnuje žákům, jak každou minutu využije ke studiu a práci, poznamenal si hrabě s hořkostí na okraj listu: „ist mir nie eingefallen!“⁶ Grueber pak sice ještě vyučoval perspektivu a dějiny umění, ale na jaře

³ Grueber baronu Aehrenthalovi pak ale zase několik let neplatil nájem, než byli vyrovnáni. - SOA Litoměřice - Žitenice, ÚS Aehrenthal, inv. č. 59, kart. 24.

⁴ „Kugler bezeichnet den Pragerdom als unbedeutend mit verflachten Formen, während Lübke in derselben eine verdorbene Gothik erkennen will. Beide gelten als Kunstkenner.“ - SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, dopis Františku hr. Thunovi ze dne 25. 6. 1958.

⁵ NA, odd. 2, ZV II, sg. 34/72, kart. 655. Práce podle Grueberových návrhů probíhaly v letech 1856-61, přičemž v letech 1857-58 nad stavbou Grueber osobně dohlížel. Honorář mu byl vyplacen v lednu 1867.

⁶ SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, dopis Gruebera prezidentu SVPU Františku hr. Thunovi ze 14. 11. 1866.

roku 1868 byl vyzván k úplnému odstoupení.

Zoufalého Gruebera nakonec zachránila rakouská Centrální památková komise, která si neobyčejně cenila jeho mnohaletého badatelského úsilí v oblasti dějin architektury. Jejím přičiněním se vláda rozhodla financovat vydání Grueberem dlouho zpracovávaného rozsáhlého kompendia *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*. Bavorský architekt tak konečně získal prostředky, aby se mohl navrátit do své domoviny.

Bernhardu Grueberovi tedy jeho příchod do Prahy mnoho štěstí nepřinesl. Ačkoli však původní vznešený záměr Společnosti naplněn nebyl, přece jen zanechal jeden z prvních profesorů architektury na Akademii v zemi svého nového působení pozoruhodné dílo. Stal se nejvýznamnějším z architektů své generace, kteří bývají zařazováni k romantickému historismu. Hermann Bergmann brzy přesunul těžiště své činnosti do Vídně, Josef Kranner nezanechal tak rozsáhlé dílo a Josef Niklas zdaleka nebyl tak vyspělým architektem. A Grueber byl schopný se vyrovnat i tvůrcům o generaci mladším, jako byl Ignác Ullmann.

Především ale Grueber přinesl do Čech docela nový styl architektonického tvoření, který byl plodem myšlení německé romantiky, který teprve o něco později zavítal i do Vídně. Jeho tvorba se ovšem od bavorské produkce značně liší. Pokud byly jeho stavby odmítány jako mnichovský import, šlo jen o předsudek. Grueber od svých učitelů jako jeden z mála nepřevzal určitý výzdobný modus, ale naučil se o architektuře přemýšlet a přistupovat k práci tvůrčím způsobem, což jej přivedlo na novou cestu. Navíc také stále sledoval, co se děje v evropské architektuře nového, a inspirací mu tak byly zejména od padesátých let i stavby rozrůstající se Vídně.

Kromě toho Grueber při tvorbě vždy využíval výsledky svého studia historických, zejména středověkých staveb. To bylo nerozlučně spjata s jeho tvůrčí praxí. Paradoxně se tak v jeho údajném „mnichovském“ stylu uplatňují i prvky z české architektury. Z vášnivého obdivovatele gotiky jako typicky „německého“ stylu se totiž stal nejlepší znalec českého středověku. Navíc si mnohé projekty přímo vyžádaly, aby byly provedeny ve stylu místní architektury. Tak Grueber navrhuje lesovnu ve stylu slovanských lidových roubenek či kostel v lokální variantě gotického stylu charakteristickém pro plzeňskou oblast. V úpravě průčelí Staroměstské radnice využívá motiv štítu proslulého gotického kostela v Čechovicích a projekt na dostavbu kutnohorského chrámu sv. Barbory pojímá v souladu se stylem původní stavby. Inspiruje se tvorbou Petra Parléře, jehož dílo považoval v kontextu evropského vývoje za zcela mimořádné.

Dalším paradoxem je skutečnost, že se Ignác Ullmann, proklamovaný zvěstovatel neorenesance vyzdvihoval jako styl nezávislý na německých vzorech, přikláněl k přímým mnichovským předlohám více než Grueber. Svědčí o tom například jeho projekty restaurace na Letné či synagoga v Dušní ul. v Praze, nebo přestavby zámků Chyš a Čechy pod Kosířem. Je dobře

známo, že Ullmann studoval nejen ve Vídni, ale také na Akademii v Mnichově. Dějiny umění ovšem zatím poukazovaly jen na italské (i v případě zmíněné restaurace) nebo vídeňské vzory.

Grueber byl ale prostě považován za „kovaného Němce“, a tak byla jeho tvorba nejdříve zatracovaná, a pak téměř docela zapomenuta. Přitom se ukazuje, že patří k mimořádným osobnostem české architektury 19. století. Jeho dílo se vyznačuje vnitřní jednotou a vlastním, osobitým stylem, a zároveň neustálým rozvíjením se a značnou typovou, stylovou a výtvarnou rozmanitostí. Každý jeho návrh byl vždy koncipován s ohledem na konkrétní podmínky a na potřeby a přání stavebníka, přičemž Grueber využil svých širokých znalostí jak architektury historické, tak soudobé. Dokázal s pružností reagovat na architektonické zadání nejrůznějšího typu. Přinesl pokaždé neotřelé řešení. Jeho díla jsou také značně působivá. Je poznat, že každému projektu věnoval spoustu času a energie. Jeho tvorba se tak vymyká v kontextu německého i rakouského historismu.

K nezávislosti na předlohách mohl Grueber dospět díky tomu, že dokázal návrh utvářet architektonicky, jako logicky a přirozeně strukturovaný celek podřízený určitému konceptu. Podle Zdeňka Wirtha se však u nás takto koncipovaná tvorba v 19. století objevila teprve s neorenesancí. Dřívější stavby v gotizujícím stylu vnímá jako klasicistní bloky s přilepeným dekorativním, „pseudohistorickým“ tvaroslovím. Domnívá se dokonce, že i u staveb z konce čtyřicátých let, kde se objevují první neorenesanční motivy, jsou architektonické články užity jako výzdobné prvky „bez hlubšího smyslu pro tvárnou podstatu tohoto slohu.“⁷

Wirth měl v tomto případě nepochybně na mysli domy na Františkově nábřeží, které skutečně ohlašují příchod nového stylu, který je odlišný od rakouského klasicismu a který má mnoho motivů společných s pozdější neorenesancí. Možná, že jejich průčelí jsou navržena principiálně trochu jinak, než bylo obvyklé v druhé polovině 19. století. Nelze však souhlasit s Wirthovým závěrem, že postrádají výtvarný koncept. Jako argument nám výtečně poslouží srovnání Grueberových realizovaných návrhů těchto průčelí s dřívějšími projekty od pražských stavitelů. Například v návrhu čp. 324 od Josefa Tredrovského okna prvního patra nespočívají přímo na kordonové římse, zatímco okna ostatních pater ano. [7] Právě v pianu nobile se ale takový motiv nehodí, okna působí, jako by byla docela vytržena z celku. Grueber je tedy pevně usadil na parapetní římse, kterou navíc podložil vlysem spočívajícím přímo na kordonové římse. [5] Změnil také Tredrovským navrhované tvary okenních šambrán. Jednak namísto dekorativního čtvercového ucha, jaksi nepěkně trčícího, naznačil tvar, který organicky objímá horní okraj okenního otvoru. A jednak zvětšil nadokenní římse, kterou posadil pevně přímo na konzolu, a ne jako Tredrovský na dekorovaný výžlabek. [15] Podobně i ze srovnání s návrhy Franze Wolfa je patrné, že Grueber chápal každý tvar jako organický

⁷ Zdeněk WIRTH / Antonín MATĚJČEK: Česká architektura 1800-1920, Praha 1922, 16, 30.

celek určovaný zákony klasické tektoniky. [12-14, 16, 17]

Nejlepším příkladem je pak dům čp. 331, ačkoli zde Grueber provedl změny takřka neznatelné. Antonín Danda původně rozčlenil fasádu pomocí středního rizalitu, akcentovaného pilastry a rustikou vzhledem k hladké, nečleněné ploše bočních traktů. [9] Pokusil se tedy využít principu subordinace. Ten ale zároveň popírá tím, že v nároží uplatňuje pilastry stejného tvaru jako ve středním rizalitu. Navíc je umísťuje kousek stranou od hran těla stavby, rizalitu a nároží. Tak tedy na jednu stranu opticky soustřeďuje hmotu do středního rizalitu, ale na druhou stranu pracuje s pilastry způsobem spíše dekorativním. Výsledek je tak nepřesvědčivý, rozkolísaný mezi dvěma skladebnými principy. Grueber provedl tyto změny Dandova návrhu: jednak připojil nízký trojúhelný štít a pak posunul pilastry ke hraně rizalitu a v nároží je nahradil rustikou. Tím výrazněji akcentoval střední rizalit, kterému subordinoval boční části. Oproti Dandovi tedy vnímá průčelí jako pevně provázaný celek. [8]

Tím se dostáváme k výtvarným principům, na kterých se zakládá způsob Grueberova tvarování návrhu. Ty jsou vlastní všem jeho návrhům, nehledě na zvolený historický styl tvarosloví. Principiálně se jedná o jeden, Grueberův osobní styl. Není dekoratér, který chápe tvar jako netělesný ornament, ani eklektik, který používá a spojuje různé formy bez porozumění jejich podstatě a nepodřizuje je vyššímu celku. Uvažuje kontextuálně, každému prvku je určena velikost a tvar s ohledem na jeho funkci. Každý jednotlivý návrh je chápán jako organický, prokomponovaný celek, který je podřízen určitému geometrickému, skladebnému či tvárnému konceptu.

Grueberova architektura je tedy intelektuální povahy, v souladu s klasickou akademickou tradicí. Inženýři neměli takový smysl pro logiku tektonického utváření celku jako profesor Akademie. V tom se konec konců, jak známo, liší architektura od pouhého stavebnictví, a v tom také spočívá podstata tohoto druhu umění. Řecký základ pojmu „architektura“ napovídá, že se jedná o přední, nejvyšší (αρχι-) stavitelství (τεκτονικός) a řecké sloveso stavět (τεκταίνεσθαι) znamená též vymyslet (obojí význam tohoto slova se odráží nejen v pojmu architektura, ale je třeba patrný i v užívaném spojení „architektonická výstavba textu“, příp. symfonie). Τέκτων je potom jak tesař, tak umělec obecně, a konečně αρχιτέκτων = architekt. Grueberova mateřština zná, narozdíl od češtiny, pojem pro architekturu s obdobnými konotacemi jako v řečtině: *Hochbau*, či *Baukunst*.

Základním tvárným organizujícím principem Grueberových návrhů je tedy tektonika - přirozeně vyvážená hmotová a morfologická skladba, reflektující logiku vztahů nesoucího a neseného. Organismus stavby či jiného designu Grueber prakticky vždy artikuluje na sokl, tělo a završení. Spolu s tektonikou souvisí i snaha o proporční vyváženost, která je také podmíněna směřováním k co možná největší přirozenosti. K tomu se pak přidává tendence k upřednostňování

subordinace, snaha o pevnější uchopení celku a jeho větší sevřenost ke středu. Triangulační kompoziční schema také přispívá k dojmu stability. Grueber s oblibou využíval právě souměrného tvaru rovnostranného trojúhelníka, který evokuje stálost a odkazuje tak k nadčasovosti. Oproti klasicismu je využíván princip rytmizace a také gradace, založený na kontrastu reliéfní a hladké plochy, pročleněnosti a jednoduchosti či robustnosti a křehkosti. Co je však v evropském kontextu charakteristické pouze pro Gruebera, je vertikalizace centrální osy stavby. V působení jeho děl je pak podstatná rozmanitost článků a je kladen důraz na ornamentiku a barevnost. Některé výzdobné prvky jsou však užity nejen v kompozičním, ale i v symbolickém smyslu.

V Grueberově architektuře se tak nezvyklým způsobem prolínají principy klasické s gotickými, resp. romantickými. Vyrostl konečně v mnichovském prostředí, kde bylo prvořadým úkolem umění spojit italské s německým, nadčasové s národním. Na rozdíl od svého učitele, Friedricha von Gärtnera ale Grueber nespátřuje řešení v románském, obloukovém stylu. Našel si vlastní cestu.

Mezi klasikou a romantikou není taková propast, jak by se mohlo zdát. Nehledě na definici této antinomie v myšlení A. W. Schlegela, obojí náleží k témuž světu. Ke světu zrozenému koncem 18. století, který ztratil svou univerzalitu, který je určován historickým vědomím.

I J. J. Winckelmann se dívá na řeckou architekturu prismatem historismu. Je pro něj objektem estetického nazírání, pramenem dobrého vkusu a vzorem k napodobování. Klasická architektura tak už není ztělesněním věčného řádu, ale příkladem dokonale estetizovaného tvaru. Nárok na absolutnost si zato klade gotická, a s ní také gotizující architektura, která je však přitom založena na historickém a specifickém, na vzorech z historie architektury vlastního národa. Tak může být i Grueberova architektura estetizovaná a individualizovaná zároveň.

Těžko je tedy možné si vystačit se schematickým dělením „romantický“ středověký styl versus „racionální“ neorenesance. Těžko lze Grueberovo dílo jednoduše zařadit do první kategorie, jak to učinili jeho kritikové, kteří se vymezili proti „německé“ romantice. Sám Grueber výrazně přispěl k rozvoji neogotiky, která vyzdvihuje jednoduchost, racionalitu a funkčnost. Bylo pro něj primární úsilí o správné poměry a vyváženost a zahrnuje snahu o efekt a netradiční ozdoby.⁸ Za nutný předpoklad pro novou, originální tvorbu považuje poznání zákonitostí architektury. Přílišným zjednodušením by ovšem na druhé straně také bylo spatřovat v Grueberově tvorbě a myšlení pouze doznívající klasicismus.

Dílo Bernharda Gruebera se vzpouzí jakékoli kategorizaci. Jeho pojetí architektury by si zasloužilo samostatnou studii. Je součástí celého jeho specifického světa, který se utvářel v myšlenkovém bohatství kultury, kde vyrůstal. Jako J. J. Winckelmann obdivoval dokonalost

⁸ GRUEBER Vergl. Smlg. I, Einleitung s. p. (3, 5, 9).

klasické řecké architektury a jako J. W. Goethe oslavoval originalitu génia stavitelů gotických katedrál. Bylo pro něj důležité dosáhnout nadčasovosti díla i přizpůsobit se současným národním požadavkům.

Jako Goethe a jiní romantici pak Grueber vnímal stavbu jako živý organismus, který je součástí přírody, jejíž síly jej pronikají a utvářejí. Ta roste a zdvíhá se z hlubin země. I klasická řádová architektura tak pro něj měla docela jiný význam. Matematiku proporčních pravidel raně novověké architektury nahradily principy estetické, odvozené z lidské přirozenosti, z jeho schopnosti vnímat svět kolem sebe. Klasické členění stavby pomocí soklu či patky, římsy či hlavice má pro něj hluboký význam, je prostě přirozené stejně, jako kmen stromu vyrůstá z kořenů a rozvírá se do koruny. Stavbu ovládá rytmus živoucí přírody.⁹ Rytmus je podle Gruebera „první a nejdůležitější ze všech zákonů umění“.¹⁰ Architektura je pak vysloveně rytmickým uměním spolu s hudbou. „Architektura je zkamenělá hudba“, říká Grueber doslova. Horizontála je jako molový tón, vertikála jako durový.¹¹ V jeho pojetí architektury se tedy odráží myšlenky předního filosofa romantiky, který působil nějaký čas v Mnichově, F. W. J. Schellinga.¹²

Romantik Grueber pak přikládal umění neobyčejný význam a moc. A nejvíce architektuře. Ta neměla být jen pouhým stavebnictvím. V jeho očích umělecké dílo vyjadřuje individualitu jeho tvůrce a charakter národa.¹³ Byl přesvědčen, že není správné „uvalovat na rozvíjejícího se Genia umění stísnující předpisy“. Veškerá pravidla podle něj jen „ukazují na věčně bohatou cestu přírody a geometrie, tyto správné opory umění, skrze které si každý umělec vytvořil svůj vlastní způsob, každý národ svůj styl.“¹⁴

Podle K. B. Mádl se ale „až v Josefu Zítkovi [...] dostavil se učitel, který svojí produkcí, svým učením ukázal svým četným žákům, že stavitelství jest uměním, jehož pěstitelé mají se vykázati tvořivou potencí a ušlechtilým vkusem.“¹⁵ O Grueberových odchovancích toho zatím mnoho nevíme (stejně jako o Zítkových), z jeho publikovaných textů je ale docela zřejmé, že i jeho výuka se nesla v „moderním“ duchu.

Proti Grueberově tvorbě, proti „německé“, „mnichovské“ romantice, se však ostentativně vymezila nová generace českých tvůrců svým „přísným a vědeckým“ pojetím architektury. Proti nim se ovšem později zase postavila moderna, která v jejich tvorbě spatřovala jen suchopárnost a

⁹ Srov. GRUEBER Elemente 15, 73, 279 etc.

¹⁰ „das erste und wichtigste aller Kunstgesetze“ - GRUEBER Elemente 2.

¹¹ „Architektur ist versteinerte Musik.“ - GRUEBER Elemente 15.

¹² Srov. F. W. J. SCHELLING: Philosophie der Kunst, § 107, 116 aj.

¹³ Srov. GRUEBER Vergl. Smlg. II, 8.

¹⁴ „Fern davon, dem sich kaum entfaltenden Genius der Kunst einzwängende Vorschriften aufzubürden, leiten diese Regeln auf den ewig reichen Weg der Natur und Geometrie, die richtigen Anhaltspunkte der Kunst, durch welche jeder Künstler sich seine eigene Weise, jedes Volk seinen Styl geschaffen hat.“ - GRUEBER Vergl. Smlg. II, Vorwort, s. p.

¹⁵ Karel B. MÁDL: Umění výtvarná, in: Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea jeho veličenstva císaře a krále Františka Josefa I., Praha 1898, 65.

závislost na předlohách. K. B. Mádl, který ještě roku 1898 odsuzoval Grueberovy „bizarní formy“, jen dva roky poté vítá s nadšením „sloh naší doby“. Vyzývá k hledání nebývalého stylu, který by byl „uměleckým výrazem epochy.“ Domnívá se, že to se v historii podařilo jedině gotice, která se dokázala „zbavit všech pout a reminiscencí antiky.“ Jak by měl nový sloh vypadat, je podle něj „věcí umělecké osobnosti, individuality, tvůrčí silou nadaného jedince a tím ovšem i národa, z něhož pochází.“¹⁶

Takový úkol měl splnit Jan Kotěra. I pro něj však bylo důležité „poznání starého“, aby se člověk naučil, jak byla a má být architektura konstruována. Bylo by podle něj omylem se domnívat, že umělec „jen ze sebe tvoří.“ Za podstatnou považuje „krásu proporcí“ a „cit pro stabilitu“. A zároveň vyžaduje, aby měla architektura místní, národní ráz a aby jí „osobnost umělcova“ vtiskla „charakteristický přízvuk“.¹⁷ Jak jsme viděli, nebyl však zdaleka první, kdo hledal inspiraci v české lidové architektuře. K. B. Mádl pak vyzdvihoval jedinečné, charakteristicky „české“ vlastnosti Kotěrova díla. Měly jimi být poetičnost a hudebnost, básnický výraz a rytmus verše. Už Otakar Hostinský byl názoru, že právě „rytmy a poměry linií (též polychromie) - tedy hudební takřka dojem stavby“ mohou nejlépe promlouvat o národní povaze.¹⁸ Hledání hudebních analogií v umění bylo velice populární v mnichovském a vídeňském prostředí přelomu století, jak je zřejmé zejména z textů Wassilije Kandinského, Arnolda Schönberga nebo Leopolda Bauera. Teprve nyní našly svou úrodnou půdu století staré Schellingovy myšlenky.

Jan Kotěra byl pak roku 1910 ustanoven profesorem architektury na pražské Akademii. Těžko by ale v té době někdo přiznal, že moderní český architekt má tolik společného se svým předchůdcem, který zde působil už před půl stoletím. K. B. Mádl byl přesvědčen, že s nástupem neorenesance „Mnichov ztratil na Prahu vliv,“ a že „nikde není není sledu toho, že by jeho [Grueberovy] doktriny a jeho umělecká nebo učitelská činnost v mladším pokolení zapustila kořínky, z nichž by byl vypučel nový kmínek.“¹⁹ Jan Kotěra ovšem paradoxně navázal na tentýž myšlenkový proud vycházející z německé romantiky, který určoval i tvorbu Bernharda Gruebera.

Ukazuje se již déle, že v dějinách architektury 19. století mají mít místo nejen inženýrské stavby, či durandovský schematismus a utilitarismus tolik vyzdvihovalý funkcionalisty. A nebo „racionální“ či „realistická“ neorenesance. Právě romantika byla velice důležitým pramenem moderny. A jak vysvítá najevo, je to zvláště dílo Bernharda Gruebera, které by si zasloužilo pozornost. On našel svým osobitým způsobem odpověď na otázku, jak utvářet „řádnou“,

¹⁶ Karel B. MÁDL: Sloh naší doby, in: Volné směry IV, 1900, 155, 159.

¹⁷ Jan KOTĚRA: O novém umění, in: Volné směry IV, 1900, 192-195.

¹⁸ Otakar HOSTINSKÝ: Umění a národnost (1869), in: Idem, O umění, Praha 1956, 73. Srov. Jindřich VYBÍRAL: Modern oder national? Das Dilemma der tschechischen Avantgarde um 1900 und seine Lösung bei Jan Kotěra, in: Architectura 33, 2003, 103sq.

¹⁹ Karel B. MÁDL: Umění výtvarná, in: Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea jeho veličenstva císaře a krále Františka Josefa I., Praha 1898, 65.

nadčasovou architekturu v moderním světě, ve kterém již neplatí absolutní hodnoty a stavba už není ztělesněním věčného řádu, ale je namísto toho upřednostňován řád přirozený, vycházející ze subjektu, který poskytuje místo také pro individualitu a historicitu, tedy pro člověka. Díky tomu nám právě Grueberovo dílo může pomoci lépe pochopit dobu moderní, i tu současnou, a také si jistě získá pozornost i dnes.

Resumé

Bernhard Grueber (1806-1882) byl povolán roku 1845 do Prahy Společností vlasteneckých přátel umění, aby se ujal profesury architektury na zdejší Akademii. Od zkušeného bavorského architekta, který pocházel z Mnichova, významného centra tehdejšího umění, se očekávalo, že vybuduje kvalitní školu architektury, teprve nedávno zřízenou, a vychová novou generaci tvůrčích osobností. Mnichovská romantika se měla stát alternativou rakouskému státnímu utilitarismu. Grueber měl pozvednout úroveň domácí architektury na stupeň opravdového umění. Ovšem rychle se emancipující české národní hnutí nakonec nepřálo tvorbě německého umělce. Poslání obrodit domácí umění bylo svěřeno českým tvůrcům. Také německá romantika už nebyla shledána následováníhodná. Grueber pak navíc dráždil emoce „obrozenců“ svými uměleckohistorickými spisy, kde zdůrazňuje častou závislost středověkého umění na německých vzorech. Nakonec mu tedy nezbývalo, než se roku 1873 vrátit zpátky do rodného Bavorska. Paradoxně však koncem 19. století mladá generace architektů ve své snaze najít pravý národní styl čerpala z téhož ideového zdroje jako zatracovaný architekt: z romantiky.

V předkládané práci jsou nejdříve naznačena ideová východiska Grueberovy tvorby v myšlení německé romantiky a vliv uměleckého školení, kterého se mu dostalo ve specifickém mnichovském kulturním prostředí (romantické pojetí umění a umělecké osobnosti, škola Friedricha von Gärtnera, spojení klasické a národní, středověké tradice v nové tvorbě, úzké sepětí architektury s dějinami, zájem o gotiku chápaný jako německý styl).

V další části je představena Grueberova architektonická tvorba. Jednak je upozorněno na inspirační zdroje z Bavorska. Na základě srovnávání se pak ale zároveň ukazuje, že Grueber s jednotlivými vzory pracoval značně tvůrčím způsobem a vždy dospěl k neobyčejně originálnímu řešení. A jednak je Grueberovo dílo zasazeno do kulturně-historického kontextu. Je upozorněno na problémy, jaké poznamenaly jeho činnost v Čechách. Různé nesnáze byly zapříčiněny spleťtými poměry ve zdejší patronaci umění, nerovnou pozicí architektů a inženýrů a národnostními animozitami. Ke Grueberovým nejčastějším objednavatelům patřila aristokracie, která měla v té době stále ještě vedoucí společenské postavení. Přestavby zámeckých sídel (Sychrov, Hrubá Skála), která jsou proklamací suverénní moci svého majitele, a novostavby hrobních kaplí (ve Sv. Janu pod Skalou a v Bílých Poličanech), budovaných sebevědomou novou nobilitou, se řadí mezi nejlepší Grueberova díla.

Velký úsek práce je potom věnován Grueberovu nejvlastnějšímu zájmu, středověké architektuře. Utvářející se národy začaly středověké stavby vnímat jako hmatatelné doklady toho, jak hluboko sahají kořeny jejich vlastní národní historie. Tak se z gotických kostelů staly památky, které bylo třeba poznávat, chránit a restaurovat. V všech těchto oblastech sehrál Grueber podstatnou

roli. Jeho životním dílem je pak první podrobné a analytické zpracování dějin středověkého umění v Čechách (*Kunst des Mittelalters in Böhmen*), zaujímající čtyři bohatě ilustrované svazky velkého formátu. Ovšem podle ne zcela opodstatněného názoru některých Čechů snižoval Grueber význam „českých“ památek.

Grueber tedy i přes veškeré nesnáze zanechal v Čechách mimořádné dílo, nejen uměnovědné, ale též architektonické. Jeho projekty jsou vysoce sofistikované a propracované. Svědčí o jeho širokém rozhledu, jak v oblasti architektury historické, tak soudobé. Jako neobyčejně tvůrčí architekt pak dokázal vyhovět svým objednavatelům a vytvořit velice působivá díla. Dospěl nakonec k vlastnímu osobitému stylu, pro který by se jen těžko našly nějaké paralely.

Resumé

Bernhard Grueber (1806-1882) was invited to Prague in 1845 to become professor of Architecture at the local Academy of Arts. Being an experienced Bavarian architect from Munich, from the art centre of those times, he was expected to establish a high-quality school of architecture. This school had been founded not long before and his task was to bring up a new generation of creative personalities. Munich romanticism was supposed to become an alternative to Austrian state utilitarianism.

Grueber was expected to enhance the vernacular architecture to the position of real art. But the conditions did not incline towards that. After the revolution of 1848 the emancipated Bohemian national movement did not support the production of the German artist. The task to revive vernacular art was entrusted to Bohemian artists. Neither German romanticism was found worth succession. And what more, Grueber provoked emotions of the Czech National Revival supporters with his art-historian works, where he emphasizes the common dependence of Czech art on German models. At the end he had to return to his native Bavaria in 1873. But paradoxically the young generation of architects of the end of 19th century, in their effort of finding the new true national style, drew from the same ideological source as the cursed architect: from romanticism.

This diploma work first shortly describes the ideological ground of Grueber's production in the thinking of German romanticism and the influence of his art education, which he gained in the specific Munich cultural environment (the romantic conception of art and artist's personality, the school of Friedrich von Gärtner, the connection of classical and national–medieval traditions in the new artistic production, a narrow closure between architecture and history, the concern about Gothic style perceived like a German style).

In following part of this work introduces Grueber's architectural production. Firstly the inspirational resources in Bavaria are referred to. Based on comparison, it can be noticed that Grueber worked with the single models in a remarkably creative way, and that he always came to an eminently original solution. And secondly his work is set in cultural-historical context. The work mentions problems, that marked Grueber's activity in Bohemia. Various difficulties were caused by complicated conditions in local sponsorship of art, by an unequal position of architects and engineers and by national animosities.

Grueber's most frequent clients were aristocrats, who still had the leading social position at that time. Conversions of castles (Sychrov, Hrubá Skála), proclaiming the sovereign power of their owners, and new buildings of sepulchral chapels (in Sv. Jan pod Skalou and in Bílé Poličany), built by self-confident new nobility, belong to Grueber's best works.

A large part of this work concerns Grueber's major interest, medieval architecture. The

forming nations started to perceive medieval buildings like tangible evidence, how deep the roots of their own national history reach. That is why Gothic churches became monuments that had to be got known, protected and restored. Grueber played an important part in all these three fields. His life-work is then the first detailed and analytical compendium of the history of medieval art in Bohemia (*Kunst des Mittelalters in Böhmen*), taking up four richly illustrated volumes of large format. But, according to a not quite just meaning of some Bohemians, Grueber underestimated the importance of „Czech“ monuments.

In spite of various difficulties, Grueber left an extraordinary work in Bohemia, not only art-historical but also architectural. His projects are high sophisticated and elaborate. They bear evidence of his wide scope, in historical as well as in contemporary architecture. Being an exceptionally creative architect he managed to content his clients and create most impressive works. Finally he reached his own individual style, which can be hardly classified with any characteristics.

Řezno, kaple farního hřbitova pro Horní město

1832-34, vedení stavby; obstarání kamenických, architektonických prvků podle vlastních návrhů
S: farář Cölestin Weinzierl

venkovské sídlo pro Julia von Stachelhausen (Bavorsko, přesná lokace neznáma)

před 1842, novostavba
S: baron Julius von Stachelhausen, majitel továrny na zrcadla

továrna na tužky (Bavorsko, přesná lokace neznáma)

před 1844, novostavba
S: majitel továrny Koch

Praha - Staré Město, kostel P. Marie před Týnem

1844, nerealizovaný projekt obnovy kostela
S: zadáno od SVPU

Praha - Nové město, Salmovský palác (dn. Kounický), čp. 890-II

1844, projekt na výzdobu interiéru reprezentativního společenského sálu
S: Hugo Karel Edvard kn. z Salm-Reifferscheid

Praha - Staré Město, Františkovo nábřeží (dn. Smetanovo)

1844-47 a 1853-55, urbanistický koncept nové zástavby na nábřeží, průčelí jednotlivých domů
S: zemský výbor

• **urbanistický koncept**

1844-45, rozdělení plochy nábřežní terasy na třetiny: dvě části bloků domovní zástavby a střední část s parkem a pomníkem císaře; stanovení závazné výšky budov

• **dům Tomáše Valy, čp. 324-I**

1845-47, západní průčelí

• **dům Judr. Františka Pavlovského, čp. 331-I**

1845-48, západní a jižní průčelí

• **dům Antonína Novotného, čp. 995-I**

1846-47, změny návrhů tří průčelí od Josefa Kaury ml.

• **dům F. A. Schönbergera, čp. 334-I**

1846-48, západní průčelí

• **dům čp. 325-I**

1853-55, (?) projekt novostavby

Děčín, městská škola, čp. 23

1845-48, novostavba

S: město Děčín a František Antonín hr. Thun-Hohenstein

(?) Horní Hrad, zámek

ca. po 1845, přestavba (výstavba nové zámecké brány s přílehlým stavením, zvýšení věže, novostavba zámecké kaple Zvěstování P. Marii na přílehlém návrší)

S: Gabriela hr. Buquoy-Longueval

Sv. Jan pod Skalou, hrobka rodiny Bergerů

1846-49, novostavba

S: Judr. Maximilian Berger, pražský měšťan

Praha - Nové Město, Aehrenthalský palác, čp. 628-II

1847-49, novostavba

S: Johann Friedrich Lexa sv. pán z Aehrenthalu

Turnov, farní kostel Nanebevzetí P. Marie

do 1854, menší úpravy interiéru kostela a návrhy jeho vybavení, nerealizovaný návrh dostavby věže a západního štítu

S: Johann Friedrich Lexa sv. pán z Aehrenthalu

Děčín, přístupová cesta k zámku, tzv. Dlouhá jízda

1847 projekt přestavby, 1851 sanace a jen částečná realizace projektu (nové balkony z přílehlé zahrady, portálky)

S: František Antonín hr. Thun-Hohenstein

Orlík, zámek

1849, návrh přestavby rytířského sálu spojené s přístavbou arkýře a nového štítu severozápadního průčelí

S: pravděpodobně Friedrich kn. ze Schwarzenbergu
stavební realizace: A. Schimann

Blatná, zámek

1850-56, obnova a přestavba, především jižního zámeckého křídla

S: Robert Hildprandt sv. pán z Ottenhausenu

Sychrov, zámek

ca. první polovina 50. let, projekt přestavby východního křídla s průčelím do zahrady, novou kaplí, věžemi a průjezdem ze dvora do zahrady

S: Camille kn. Rohan

stavební realizace: Josef Pruvot

Děčín a další panství hr. Thun-Hohenstein

mezi ca. 1845-1851, práce na panství hr. Thun-Hohenstein (Děčín, Telce, Peruc, Zdíkov): významné architektonické projekty, i drobné návrhy, práce uměleckého i technického rázu
S: František Antonín hr. Thun-Hohenstein, příp. jeho syn František hr. Thun ml.

- **Děčín, zámek**

stavební úpravy zámku, přestavba vstupního křídla (schodiště)

- **Děčín - Podmokly, úřední dům**

projekt novostavby („průčelí ve dvou různých variantách, včetně všech stavebních detailů“)

- **Děčín - Maxičky, lesovna**

projekt sezónního sídla pro Thunskou rodinu a její hosty v době honů a bálů

- **Telce, hospodářský dvůr**

přístavba nového křídla se stájemi a sklady

- **Zdíkov, byt sládka**

Děčín, most cís. Alžběty

1851, projekt pilířů nového řetězového mostu (postaveno 1853-55)

S: akciová společnost pro výstavbu mostu v čele Františkem Antonínem hr. Thun-Hohenstein

(?) Děčín, portály dvou tunelů drážďanské dráhy

1851, návrhy portálů dvou tunelů na nově budované pražsko-drážďanské dráze (skrz kopce Pastýřská Stěna a Červený Vrch) (postaveno téhož roku)

S: rakouská monarchie, zadavatelem pravděpodobně František Antonín hr. Thun-Hohenstein

Praha - Hradčany, letohrádek Belvedere

1851, architektonická výzdoba velkého sálu v prvním patře

S: místodržitelství a SVPU

Praha - Karlín, arciděkanství chrám sv. Cyrila a Metoděje

1851, soutěžní plán pro novostavbu kostela

S: kardinál arcibiskup Friedrich kn. ze Schwarzenbergu

Vídeň - Breitenfeld, farní a pamětní kostel sv. Františka Serafinského

1852, soutěžní plán pro novostavbu kostela

S: rakouská monarchie

Bílé Poličany, hrobka rytířů z Birnitz

po 1852, novostavba

S: František X. Cecinkar ryt. z Birnitz, pražský měšťan

Nymburk, děkanský kostel sv. Jiljí

1852-56, projekt obnovy kostela a dostavby jižní průčelní věže (realizovaný po r. 1861)

S: děkanství v Nymburce

stavební realizace: J. a M. Červený

Kačina, zámek

1853, nerealizovaný návrh architektonické výzdoby tanečního sálu

S: Karel hr. Chotek

Karlštejn, hrad, kaple Nanebevzetí P. Marie

1853 a 1855, nový krov a neogotický strop

S: zemský výbor

Praha - Malá Strana, pomník maršála Radeckého

1853-58, návrh soklu z hlazené žuly a situační plán pomníku na Malostranském nám.

S: Krasoumná jednota

Hrubá Skála, zámek

1854-60, přestavba

S: Johann Friedrich Lexa sv. p. z Aehrenthalu

Projekty pro barona Johanna Friedricha z Aehrenthalu

do 1859

S: Johann Friedrich Lexa sv. p. z Aehrenthalu

- **Újezd (u Uničova ?), kostel sv. Jana Křtitele**

návrh přestavby a vybavení interiéru

- **Bukovina, skleník**

skleník s bytem zahradníka a panským salonem

- **Velhartice, škola**

- **Plezom, lovecký dům**

- **Doksany, stáje**

Vídeň, Votivní chrám

1854, soutěžní projekt na kostel v gotickém stylu

S: rakouská monarchie (arciv. Ferdinand Max)

Praha - Bubeneč, Dolní letohrádek (tzv. Šlechtova restaurace) v Královské oboře (Stromovce), čp. 20

1855-58, přestavba

S: zemský výbor

Praha - Staré město, radnice, čp. 1-I

1854-58, přestavba jižního křídla

S: pražský magistrát

Kutná Hora, chrám sv. Barbory

1856, nerealizovaný projekt pro dostavbu západního průčelí; vedení prací na začátku renovace

Praha - Nové Město, nemocnice na Slupi čp. 450-II s kaplí Zvěstování P. Marii Na Trávníčku

1857-61, přestavba komplexu a rekonstrukce kaple, návrhy vybavení jejího interiéru včetně liturgických předmětů a rouch

S: zemský ústav choromyslných, ředitel Dr. Köstl, později zemský výbor

Cheb, děkanský kostel sv. Mikuláše

1857, návrh obnovy kostela včetně dvou nových bočních oltářů (realizováno 1862-63)

S: spolek pro obnovu kostela („Kirchenbauverein“) v čele s Carlem hr. z Rothkirch-Panthen (do 1857 c. k. krajským presidentem) a od roku 1859 město Cheb společně se spolkem

(?) Nymburk, školní kaple sv. Jana Nepomuckého

1857-60 (?), přestavba presbytáře bývalého dominikán. klášterního kostela P. Marie Růžencové na školní kapli sv. Jana Nepomuckého

S: Jan N. Zendrich

Kutná Hora - Sedlec, farní kostel Nanebevzetí P. Marie a sv. Jana Křtitele

1858, návrh hlavního oltáře a kazatelny

S: orličtí Schwarzenbergové (?)

Praha - Staré Město, Česká spořitelna, čp. 1009-I

1858, soutěžní projekt novostavby

S: Spořitelna česká

Vyšší Brod, cisterciácký klášter

ca. 1858-63, obnova a úprava kostela a kapitulní síně, nová věž

S: opat Leopold Wackarž

Litomyšl, kostel sv. Kříže

1859, návrh nového schodiště před kostelem (změna projektu Thurn-Taxiského stavitele Josefa Theurera)

S: Maximilian hr. z Thurn-Taxisu

Chroustovice, zámek

1862-64, obnova zámku po požáru roku 1861: nová štuková výzdoba jižního průčelí a interiérů hlavního patra

S: Maximilian hr. z Thurn-Taxisu

České Budějovice, dům vyšebrodského opatství

ca. po 1863, novostavba domu pro řeholníky vyučující na místním gymnáziu

S: vyšebrodské opatství, opat Leopold Wackarž

Křivoklát, hrad

1866, nerealizovaný projekt sanace a úpravy severního křídla horního hradu

S: Maximilián Egon kn. z Fürstenbergu

Marianka u Stupavy (Slovensko), venkovské sídlo

1866, nerealizovaný projekt přestavby záměčku
S: Friedrich kn. ze Schwarzenbergu

Mnichov, Akademie výtvarných umění

1874, soutěžní projekt

díla připisovaná Bernhardu Grueberovi mylně:

Klášterec nad Ohří, radnice

1855-60, novostavba

Praha - Hradčany, letohrádek Belveder

1843-44, schodiště

Praha - Nové Město, býv. nemocnice pražského obchodnictva na Karlově, čp. 458-II

po 1858, novostavba

Praha - Malá Strana, Thunský palác, čp. 180-III

1850, přestavba vstupního průčelí

(?) Sedlčany, kostel sv. Martina

1862-64, severní přístavek a kruchta v lodi

Turnov, farní kostel Nanebevzetí P. Marie

do 1854, novostavba

Všeň, kostel sv. Filipa a Jakuba

1836, novostavba

* díla označená (?) nejsou doložena z primárních pramenů

BIBLIOGRAFIE BERNHARDA GRUEBERA

- ? Charakteristik der mittelalterlichen Bauformen, München 1830
- ? Allgemeine Zeichnungsschule, vorz. für Gewerbsschulen, Regensburg 1834
- ? Deutsche Bauverzierungen von Gebäuden aus dem 13. und 14. Jahrhunderte in Bayern, aufgenommen und zusammengestellt durch Bernhard Grueber, München 1836
- Vergleichung christlicher Baudenkmale, Augsburg 1837
- Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst, Bd. 1: Die Ornamentslehre, Augsburg 1839 [jako úvod znovu otištěn celý text z obrazové publikace: Vergleichung christlicher Baudenkmale Augsburg 1837]; Bd. 2: Constructionslehre, Augsburg 1841
- Das Stift des heiligen Johannes des Täufers in Monza. Ein Beitrag zur Geschichte Theudelindas von Bayern und der Kunstbildung ihrer Zeit, Regensburg 1840
- Die künstlichen Gewerbe in ihrer Ausübung durch Handwerker und durch Fabrikanten, in: Jahres-Bericht über die königliche Kreis-Landwirthschafts- und Gewerbs-Schule zu Regensburg für das Schuljahr 1840/41, Stadthof 1841, 3-8
- Walhalla; geschildert und in Abbildungen erläutert von Bernhard Grueber, Regensburg 1843
- Der Dom zu Regensburg; geschildert und in Abbildungen erläutert von Bernhard Grueber, Regensburg 1844
- + MÜLLER Adalbert: Regensburger Vergeißmeinnicht. Ansichten des schönsten und merkwürdigsten der königlichen bayerischen Kreishauptstadt Regensburg und ihrer Umgebungen, Regensburg 1848 [2. rozšíř. a přeprac. vydání; 1. vydání: Erinnerungsblätter an Regensburg, gesammelt von Bernhard Grueber, mit beschreibendem Texte von Adalbert Müller, Regensburg 1845]
- + MÜLLER Adalbert: Der Bayrische Wald - Böhmerwald; illustriert und beschrieben von Bernhard Grueber und Adalbert Müller, Regensburg 1846 [repr. 1976, Grafenau 1993] [2. rozšíř. vydání: Regensburg 1851, zkrácená vydání: 1860, 1861 etc.]
- Donaupanorama von Ulm bis Wien, gezeichnet im Vogelperspective, Regensburg 1848 [repr. Graz 1988]
- Roßmarkt oder Kreuzherrenplatz ?, in: Bohemia XXI, 1848, N. 18 (1. 2.)
- Betrachtung über die Kunstaussstellung zu Prag im Jahre 1848, in: Bohemia XXI, 1848, N. 86 (30.5.)
- Charakteristik der Baudenkmale Böhmens. Nach den bedeutendsten Bauwerken zusammengestellt, Wien 1856 [poprvé publik. in: MCC I, 1856, 189-200, 213-222, 241-248]
- [Hrubá Skála] Correspondenzen: aus Prag, in: MCC II, 1857, 110
- [Cheb] Correspondenzen: aus Prag, in: MCC II, 1857, 193-4
- Die Burgstelle und die Kirchen zu Tetín, in: MCC III, 1858, 106-110
- Das Schloss Blatna in Böhmen, in: MCC III, 1858, 186-190
- Die Baudenkmale der Stadt Kuttenberg in Böhmen, Wien 1861 [poprvé publik. in: MCC VI, 1861, 223-232, 254-267, 284-295, 313-325]

- Das Kloster Hohenfurth in Böhmen, Wien 1861 [poprvé publik. in: MCC VI, 1861, 14-21]
- Der schwarze Thurm auf der Kaiserburg zu Eger, in: MVGDB I, 1862/1863, Hf. 4, 1-8
- Allgemeine Baukunde: Zum Gebrauche für Techniker, Beamte und Werkleute, sowie für den Unterricht in 4 Teilen, Teil I: Die Baumaterialien-Lehre, Berlin 1863
- Die Kaiserburg zu Eger und die an dieses Bauwerk sich anschliessenden Denkmale. Aufgenommen und beschrieben von B. G. (= Beiträge zur Geschichte Böhmens Abt. III, Bd. II) Prag / Leipzig 1864
- Die Denkmale zu Mühlhausen am Neckar, in: MVGDB III, 1864/1865, 165-176
- Joseph Sebastian Grüner (Biographie), Prag 1866 [poprvé publik. in: MVGDB IV, 1865/1866, 82-94]
- Die Junkherren von Prag. Steinmetzen des fünfzehnten Jahrhunderts, in: MVGDB IV, 1865/1866, 172-178 [podruhé otištěno in: Die Junkherren zu Prag, in: MCC XI, 1866, XXI-XXII]
- Die Kirche zu Hellefeld in Westfalen, Münster s. d., [poprvé publik. in: MCC XI, 1866, LXXIX-LXXXII]
- Letošní výstava plánů konkurenčních na stavbu národního divadla českého, in: ZSAI I, 1866, 25-28
- Die Herren von Rosenberg als Förderer der Künste, Prag 1867 [poprvé publik. in: MVGDB V, 1866/1867, 19-26]
- Výstava spolku inženýrů a architektů v Čechách roku 1867, in: ZSAI II, 1867, 6-8
- Vortrag über die natürlichen Baumaterialien Böhmens in ihrer praktischen und geschichtlichen Bedeutung, gehalten von Prof. Bernhard Grueber, I - Gesteine, in: MAIV III, 1868, 1- 5, 32-34 / Přednáška o přirozených látkách stavebních země české co do praktické a dějepisné znamenitosti jejich: I. - Horniny, in: ZSAI III, 1868, 1-4
- Rückblicke auf die Ausstellung u. s. w., in: MAIV III, 1868, 12-16 / Rozhledy po výstavě uspořádané spolkem českých architektů a inženýrů v Praze roku 1868, in: ZSAI III, 1868, 11-15
- Přirozená staviva v Čechách, hledíc k jejich praktické a dějepisné důležitosti: II - Dříví stavební, in: ZSAI IV, 1869, 33-41
- Die Kathedrale des hl. Veit zu Prag und die Kunstthätigkeit Kaiser Karl IV. Eine architektonisch-archäologische Studie, Prag 1869 [poprvé publik. in: Technische Blätter. Vierteljahrschrift des Deutschen Ingenieur- und Architekten-Vereines in Böhmen I, 1869, 1-16, 73-96, 129-146]
- Das deutsche und das slawische Wohnhaus in Böhmen, Prag 1870 [poprvé publik. in: MVGDB VIII, 1869/1870, 213-219]
- Die Ruinen des Minoritenkloster in Beneschau und das Marienbild in der dortigen Decanalkirche, in: MCC XV, 1870, XXXIX-XLI
- Mittelalterliche Denkmale im nordöstlichen Böhmen, in: MCC XV, 1870, LXI-LXX
- Die Maria-Himmelfahrtkirche vor dem Teyn in Prag, in: MCC XV, 1870, CLV-CLVIII
- Meister Benedikt von Laun und seine Werke, in: MAIV V, 1870, 1-4 / Mistr Beneš z Loun a jeho díla, in: ZSAI V, 1870, 1-4

- Über Verputz und Anstrich der Gebäude, in: MAIV V, 1870, 25-34 / O omítce a nátěru budov, in: ZSAI V, 1870, 23-31
- Die Sct. Nikolauskirche in Laun, in: MAIV VI, 1871, 1-3 / Chrám sv. Mikuláše v Lounech, in: ZSAI VI, 1871, 1-3
- Charakteristik der Bauformen, in: MAIV VI, 1871, 4-9 / Charakteristika stavebních tvarův, in: ZSAI VI, 1871, 3-9
- Die Kaiser Ludwig der Bayer, Karl der Vierte und die Gralsage, in: MVGDB IX, 1871, 183-186
- Die Hauptperioden der mittelalterlichen Kunstentwicklung in Böhmen, Mähren, Schlesien und den angrenzenden Gebieten, Prag 1871 [poprvé publik.: Die Hauptperioden der mittelalterlichen Kunstentwicklung in Böhmen und den Nachbarländern, in: MVGDB IX, 1871, 195-238]
- Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Nach den bestehenden Denkmälern geschildert, Bd. I-IV, Wien 1871-79 [první dva svazky vycházely zároveň v MCC]
- Die Elemente der Kunstthätigkeit, Leipzig 1875
- hesla pro Allgemeine deutsche Biographie:
- Joseph Bergler (1753-1829), II, 1875, 390-391
 - Peter Johann Brandel (1660/68-1739), III, 1876, 237
 - Mathias Braun (1684-1738), III, 1876, 271-272
 - Ferdinand Brokoff (1688-1731), III, 1876, 349-350
 - Johann Karl Burde (1744-1817), III, 1876, 580-581
 - Kilian Ignaz von Dientzenhofer (1689-1751), V, 1877, 245-246
 - Lothar Franz Ehemant (1748-1782), V, 1877, 694
 - Ernst von Pardubitz (1297-1364), VI, 1877, 300-301
 - Johann Bernhard Fischer von Erlach (1650/56-1723), VII, 1878, 82-83
 - Joseph Ritter von Führich (1800-1876), VIII, 1878, 185-189
 - Georg von Klausenburg (2. pol. 14. stol.), IX, 1879, 348-349
 - Peter Gmünd [Parler] (1330/33-1399), IX, 1879, 275-279
 - Michael Wenzel Halbax (1661-1711), X, 1879, 398-400
 - Wenzel Hollar von Prahenberg (1607-1677), XII, 1880, 750-754
 - Johann Krumper (1570-1634), XVII, 1883, 249-253
 - Leopold Kupelwieser (1796-1862), XVII, 1883, 405-407
 - Johann Kupezky (1667-1740), XVII, 1883, 408-410
 - Benedikt Laun (ca. 1450-1531), XVIII, 1883, 50-52
- Peter von Gmünd genannt Parler, Dombaumeister in Prag. (1333 - 1401). Eine auf Urkunden und Denkmale gegründete biographische Studie, in: Württemberger Vierteljahresheft für Landesgeschichte I, 1878, 1-3, 65-78, 137-148
- Die Oberpfalz und der Bayerische Wald, in: Herman von SCHMID (ed.): Das Königreich Bayern. Seine Denkwürdigkeiten und Schönheiten [...], Bd. 1, Teil 4, München 1879, 1-68
- ? Die Grundregeln der gotischen Architektur, I. Teil - Frühgotik
- Die Wallfahrtsbilder zu Polling und Ettal. Ihre Verehrung und künstlerische Bedeutung. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Bayerns, Regensburg 1882

Böhmen und Mähren, in: Wilhelm LÜBKE (ed.): Geschichte der Renaissance in Deutschland II, Stuttgart 1882 [2. rozšíř. vyd.] (= Jakob BURCKHARDT / Wilhelm LÜBKE: Geschichte der neueren Baukunst II, III), 92-151

ZKRATKY A ZKRÁCENĚ CITOVANÁ LITERATURA

ABZ	Allgemeine Bauzeitung (Wien)
ADB	Allgemeine deutsche Biographie (München)
ČEPELÁKOVÁ	Zdeňka ČEPELÁKOVÁ: Bernhard Grueber, dipl. FF UK Praha 1867
GRUEBER Elemente	Bernhard GRUEBER: Die Elemente der Kunstthätigkeit, Leipzig 1875
GRUEBER Kunst d. Mitt.	Bernhard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Nach den bestehenden Denkmälern geschildert, Bd. I-IV, Wien 1871-79
GRUEBER Vergl. Smlg.	Bernhard GRUEBER: Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst, Bd. 1: Die Ornamentslehre, Augsburg 1839; Bd. 2: Constructionslehre, Augsburg 1841
MCC	Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale / der Kunst- und Historischen-Denkmale
MÜLLER	heslo Bernhard Grueber, in: Friedrich MÜLLER: Die Künstler aller Zeiten und Völker II, Stuttgart 1857, 303-304
MAIV	Mittheilungen des Architekten- und Ingenieur-Vereines für Böhmen
MVGDB	Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen
PA	Památky archeologické a místopisné
protokol ze zasedání SVPU	ANG, SVPU, AA 1506/1-5, Protocoll aufgenommen zu der Ausschusssitzung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag..
RIEGER	heslo Bernhard Grueber, in: Fr. Lad. RIEGER (ed.): Slovník naučný III, Praha 1863, 507
Romantik und Restauration	Winfried NERDINGER (ed.): Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwig I. (1825-48), kat. výst., München 1987
SEIBERTZ	Engelbert SEIBERTZ: Erinnerungen aus meinem Leben, nepublikovaný rukopis Seibertzových vzpomínek ve vlastnictví rodiny (cit. podle částečného přepisu, zaměřeného na léta pražského působení, který provedl prof. Wilhelm Wegener; za zapůjčení kopie srdečně děkuji Dr. Zdeňku Hojdovi)
SHP	stavebně historický průzkum
VYBÍRAL Parler	Jindřich VYBÍRAL: Peter Parler in der Sicht Bernhard Gruebers. Zur Rezeption der Gotik im 19. Jahrhundert, in: Architectura 30, 2000, 174-188
výroční zpráva SVPU	ANG, SVPU, AA 1258/1-5, kart. 22, Bericht des Ausschusses über das Wirken der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag ...
WAGNER-RIEGER	Renate WAGNER-RIEGER: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970
ZPP	Zprávy památkové péče
ZSAI	Zprávy spolku architektů a inženýrů v Čechách

PRAMENY A LITERATURA

Archivní fondy

Archiv der Akademie der bildenden Künste München (AAM)

- Matriky Akademie

Archiv des Erzbistums München und Freising (AEM)

Archiv Akademie výtvarných umění v Praze (AAVU)

Archiv hlavního města Prahy (AMP)

Archiv Národní galerie (ANG)

- Společnost vlasteneckých přátel umění

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München

Bayerisches Staatsbibliothek München (BSB) - Handschriftenabteilung

- Hollandiana
- Thierschiana

Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg

Fürst Thurn- und Taxis Zentralarchiv Regensburg (TTZA)

- Hofmarschallamt (HMA)
- Plansammlung

Městská část Praha 1, odbor výstavby, stavební archiv (SA Praha 1)

- Münchner Stadtmuseum
- Maillinger Sammlung (M)

Národní archiv (NA), odd. 1

- Archiv pražského arcibiskupství (APA)
- České gubernium (CG)
- Mapy a plány (MP)

Národní archiv (NA), odd. 2

- Památkový ústav Rakousko (PÚ/R)
- Zemský výbor (ZV)

Národní technické muzeum, Archiv architektury (NTM AA)

- 46: Josef Schulz

Staatliche Bibliothek Regensburg

Staatliches Bauamt Regensburg

- Archiv der Dombauhütte

Staatsarchiv (SA) Amberg

- Regierung des Regenkreis, Kammer des Innern (KdI)
- Regierung der Oberpfalz, KdI

SA München

Státní oblastní archiv (SOA) Litoměřice - Děčín

- Rodinný archiv (RA) Rohan
- RA Thun-Hohenstein
- Ústřední správa (ÚS) Thun Klášterec
- Velkostatek (Vs) Děčín

SOA Litoměřice - Žitenice

- ÚS Aehrenthal
- Vs Hrubá Skála

SOA Praha

- Vs Křivoklát, odd. Stavební úřad
- Vs Křivoklát, odd. Ústřední správa

SOA Třeboň

- Vs Orlík Zemědělsko-lesnický archiv (ZLA) Orlík
- Stavební kancelář (SK) Orlík
- Vs Blatná

SOA Zámorsk

- Vs Bílé Poličany
- Vs Litomyšl
- Vs Rychmburk - Chroustovice

Státní okresní archiv (SOkA) Děčín

- Archiv města (AM) Děčín

Ústav dějin umění Akademie věd ČR (ÚDU AV)

- Pozůstalost Zdeňka Wirtha

Publikace do roku 1906

biografická slovníková hesla a nekrology Bernharda Gruebera:

NAGLER Georg K.: Neues allgemeines Künstler-Lexikon V, München 1837, 402.

MÜLLER Friedrich: Die Künstler aller Zeiten und Völker II, Stuttgart 1857, 303-304

WURZBACH Constant von (ed.): Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich 5, Wien 1859, 389-390

Slovník naučný III, Fr. Lad. RIEGER (ed.), Praha 1863, 507

Allgemeines Künstlerlexicon, A. SEUBERT (ed.), Bd. II, Stuttgart 1878, 130

[HOLLAND Hyacinth]: Bernhard Grueber (Nekrologe Münchner Künstler XXVI), in: Allgemeine Zeitung (Augsburg), 1882, Nr. 311 (7. 11.), Beilage, 4579-4580

LIND Carl: Bernhard Grueber, in: Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale NF 8, 1882, CXLVII-CXLVIII

MÁDL Karel B.: Bernard Grueber, in: Ruch IV, 1882, č. 34 (5. 12.), 543-544

Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen XXI, 1883, 274-277

Kunst-Chronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 18, 1883, Nr. 12 (4. 1.), 224-226

ZIEGLER: Bernhard Grueber, in: Verhandlungen des Historischen Vereines von Oberpfalz und Regensburg 40, 1886, 255-257

Ottův Slovník naučný X, Praha 1896, 534

HOLLAND Hyacinth: Bernhard Grueber, in: Allgemeine deutsche Biographie 49, Leipzig 1904, 577-581

REINWARTH Julius: Bernhard Grueber, in: Deutsche Arbeit 5, 1905-1906, Heft 11, 404-406

Zur Erinnerung an Professor Bernhard Grueber, in: Allgemeine Zeitung (Augsburg), 1906, Nr. 74, Beil., 587sq.

BAUM Antonín: Jak se píše historie umění českého, in: PA IX, 1871, col. 241-248

BAUM Antonín: Jak píší historii českého umění, in: PA IX, 1872, col. 365-382

BURGERSTEIN Joseph: Graf Franz Thun-Hohenstein, in: MCC XVI, 1871, LXXII-LXXVI

EITELBERGER Rudolf: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit

EITELBERGER Rudolf / FERSTEL Heinrich: Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus, Wien 1860

HEIDELOFF Carl Alexandr von: Der christliche Altar, archäologisch und artistisch dargestellt. Ein Beitrag zur Geschichte des Altars und zur Erhaltung älterer Kirchendenkmale und deren Wiederherstellung, Nürnberg 1838

HEIDELOFF Carl Alexander: Architectonische Entwürfe und ausgeführte Bauten im byzantinischen und altdeutschen Styl, Heft 1, Nürnberg 1850

KALOUSEK Josef: O historii výtvarného umění v Čechách, in: Osvěta 1877, č. 5, 321-342

KLENZE Leo von, Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus, München 1822

- KLUTSCHAK Franz: Böhmisches Adelsitz als Centralpunkte volkswirtschaftlicher und humanitärer Bestrebungen, I. Heft: Schloss Tetschen, Prag 1855
- KOTĚRA Jan: O novém umění, in: Volné směry IV, 1900, 189-195
- KUGLER Franz: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842
- LÜBKE Wilhelm (rec.): Die Kunst des Mittelalters, in: Allgemeine Zeitung 1871, Beil. 284
- MÁDL Karel B.: Umění výtvarná, in: Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea jeho veličenstva císaře a krále Františka Josefa I. Vědecký a umělecký rozvoj v národě českém 1848-1898, Praha 1898, 64-76
- MÁDL Karel B.: Sloh naší doby, in: Volné směry IV, 1900, 155-176
- MAX Emanuel: Zweiundachtzig Lebensjahre, Prag 1893
- MÜLLER Rudolf: Joseph A. Kranner (Künstler der Neuzeit Böhmens X), in: Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen XX, 1881-1882, 166-190
- MÜLLER Rudolf: Erinnerungen eines alten Akademikers, in: Deutsche Arbeit IV, 1904/1905, 251-261
- OHLMÜLLER Daniel J.: Maria-Hilf-Kirche. Vorstadt Au, München 1886
- POPP Justus / BÜLAU Theodor: Die Architectur des Mittelalters in Regensburg I-X, Regensburg 1834-1839
- Gilbert Scott's Urtheil über Restaurationen von Profanbauten [výťah z publikace: George Gilbert SCOTT: Remarks on Secular and Domestic Architecture], in: MCC IV, 1859, 276-79
- SEIBERTZ Engelbert: Erinnerungen aus meinem Leben, Bd. I -VII, nepubl. rukop.
- SCHWARZENBERG Friedrich: Ante-diluvianische Fidibus-Schnitzel von 1842 bis 1847. Als Manuskript für Freunde, s. l. 1850
- SCHWARZENBERG Friedrich: Post-diluvianische Fidibus-Schnitzel von 1849-54, Wien 1862
- STIEGLITZ Christian Ludwig: Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neueren Zeiten, Nürnberg 1837²
- THUN Franz: Vorschläge zur Reorganisirung des öffentlichen Baudienstes in Oesterreich, Prag 1861
- ZAP Karel Vladislav: Kollegiátní chrám Panny Marie s kaplí sv. Kateřiny na Karlštejně, in: PA I, 1855, 337-342
- ZAP Karel Vladislav (rec.): Charakteristik der Baudenkmale Böhmens [...] von Bernhard Grueber, in: PA II, 1856-1857, č. 5, 238-239
- ZAP Karel Vladislav: Nymburk. Královské město nad Labem, in: PA III, 1859, 340-360
- [ZAP Karel Vladislav]: Dějiny výtvarných umění, in: Slovník naučný II, Fr. Lad. RIEGER (ed.), Praha 1862, 442-455

Sekundární literatura

- BALŠÁNEK Antonín: Belvedere. Letohrádek královny Anny na Hradčanech, Praha 1897
- BAŁUS Wojciech: Zwischen Stilsprache und archäologischer Treue: zur Symbolik des Kirchengebäudes im 19. Jahrhundert, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst LI, 2000, 229-242
- BAŁUS Wojciech: Das Kruzifix an der Fassade. Prolegomena zur Ikonographie der Kirchenbaukunst im 19. Jahrhundert, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte LII, 2002, 131-151
- BARTLOVÁ Milena: Německé dějiny umění středověku v Čechách do roku 1945, in: Pavel SOUKUP / František ŠMAHEL (eds.): Německá medievalistika v českých zemích do roku 1945 (= Práce z dějin vědy 18), Praha 2004, 67-78
- BEENKEN Hermann: Schöpferische Bauideen der deutschen Romantik, Mainz 1952
- BENDA Klement: Jan Erazim Vocel, in: Kapitoly z českého dějepisu umění I, Rudolf CHADRABA et al. (eds.), Praha 1986, 87-105
- BENDA Klement: Vocelovi pokračovatelé a současníci, in: Kapitoly z českého dějepisu umění I, Rudolf CHADRABA et al. (eds.), Praha 1986, 106-122
- BEZECNÝ Zdeněk: Příliš uzavřená společnost. Orličtí Schwarzenbergové a šlechtická společnost v Čechách v druhé polovině 19. století a na počátku 20. století, České Budějovice 2005
- BIEHN Heinz: Residenzen der Romantik, München 1970
- BORGER-KEWELOH Nicola: Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert, München 1986
- BRINGMANN Michael: Studien zur neuromanischen Architektur in Deutschland, diss. Heidelberg 1968
- BÜTTNER Frank: Die Planungsgeschichte der Ludwigstrasse in München, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XXXV, 1984, 189-218
- COLLINS Peter: Changing Ideals in Modern Architecture. 1750-1950, London 1965
- ČEPELÁKOVÁ Zdeňka: Bernhard Grueber, dipl. FF UK Praha 1867
- DÖHMER Klaus: "In welchem Style sollen wir bauen?". Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil, München 1976
- DOLGNER Dieter: Historismus. Deutsche Baukunst 1815-1900, Leipzig 1993
- FEKETE Julius: Denkmalpflege und Neugotik im 19. Jahrhundert. Dargestellt am Beispiel des Alten Rathauses in München (= Miscellanea Bavarica Monacensia 96), München 1981
- FILLITZ Hermann / TELESKO Werner (eds.): Der Traum von Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Wien 1996
- FRODL Walter: Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, Wien / Köln / Graz 1988
- GERMANN Georg: Neogotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie, Stuttgart 1974
- GIEDION Siegfried: Spätbarocker und Romantischer Klassizismus, München 1922
- GOLLWITZER Heinz: Zum Fragenkreis Architekturhistorismus und politische Ideologie, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 42/1979, Hf. 1, 1-14

- GÖTZ Wolfgang: Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 24, 1970, 196-212
- GÖTZ Wolfgang: Historismus-Phasen, Möglichkeiten und Motivationen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVIII, 1985, 151-175
- GROBLEWSKI Michael: Die Gruftkapelle des Fürstlichen Hauses Thurn und Taxis im Kreuzgang von St. Emmeram. Überlegungen zum Verständnis der Gotikrezeption im fürstlichen Mausoleumbau, in: Beiträge zur Baugeschichte der Reichstiftes St. Emmeram und der fürstlichen Hauses in Regensburg (= Thurn und Taxis-Studien 15), Kallmünz 1986, 99-132
- HAIKO Peter (ed.): Friedrich von Schmidt (1825-1891). Ein gotischer Rationalist, Wien 1991
- HEILMANN Christoph: Das Ludovizianische München als Zentrum neuer Kunstbestrebungen, in: Christoph VITALI (ed.): Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der Deutschen Kunst 1790-1990, Stuttgart 1995, 490-495
- HITCHCOCK Henry-Russel: Architecture. 19th and 20th Cent., 4. revid. vyd. Harmonsword 1977
- HOFMAN Ješek: Pražské novogotické stavby profánní, in: PA XXXIII, 1922-1923, 69-87
- HOFMANN Werner: Wie deutsch ist die deutsche Kunst? : eine Streitschrift, Leipzig 1999
- HOJDA Zdeněk: Prag-München und die bildenden Künstler im 19. Jahrhundert, in: Frank BOLDT / Rudolf HILF (eds.): Heimkehr nach Europa, Neue bayerisch-böhmische Nachbarschaft, München 1992, 141-154
- HOJDA Zdeněk / PRAHL Roman: Kunstverein nebo / oder Künstlerverein? Hnutí umělců v Praze 1830-1856 / Die Künstlerbewegung in Prag 1830-1856 (= Fontes historiae artium XII), Praha 2004
- HORÁČEK Martin: Bernhard Grueber a jeho příspěvek k počátkům novorenesance v Čechách, in: Umění LI, 2003, 30-43
- HORYNA Mojmir: Zámek Děčín - Dlouhá jízda, Umělecko-historická charakteristika a zásady její odborné rekonstrukce, SHP SÚRPMO 1983
- HORYNA Mojmir: Architektura romantického historismu, in: Dějiny českého výtvarného umění III/1 1780-1890, Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (eds.), Praha 2001, 261-277
- HORYNA Mojmir: Jednota a mnohost v české architektuře přísného a pozdního historismu. Norma versus dílo, in: V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittlicha, Lenka BYDŽOVSKÁ / Roman PRAHL (eds.), Praha 2002, 285-296
- HORYNA Mojmir / NOVOSADOVÁ Olga: Bývalý klášter na Slupi čp. 450-II, SHP SÚRPMO 1983
- HUIG Michael: Die Korrespondenz zu den Belvedere-Fresken in Prag, 1842-1866. Erster Teil 1842-1848, in: Bulletin Národní Galerie v Praze 2, 1992, 96-103
- HURLEY Cecilia / MERTEN Klaus / GERMANN Georg: National Monuments: The Case of Prague, in: Centropa 7, 2007, No. 1 (Januar), 5-19
- HUSE Norbert (ed.): Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderte, München 1984
- JANÁK Pavel: Sto let obytného domu nájemního v Praze, in: Styl XVIII, 1833-1834, 15-18, 39-42, 55-65
- JÍLEK František / LOMIČ Václav: Dějiny českého vysokého učení technického I/1, Praha 1973

- KASSAL-MIKULA Renata: Heinrich von Ferstel 1828-1883. Bauten und Projekte für Wien, kat. výst., Wien 1984
- KLOTZ Heinrich: Sulpiz Boisserée - Die Wiederentdeckung des Mittelalters, in: Idem: Architektur. Texte zur Geschichte, Theorie und Kritik des Bauens, Ostfildern - Ruit 1998, 142-157
- KÖNIG Josef Walter: Bernhard Jakob Grueber, in: Idem: Donauwörth in Spiegel der Literatur, Donauwörth 1968, 47-48
- KOSTÍLKOVÁ Marie / PETRASOVÁ Taťána: Jednota pro dostavění Chrámu sv. Víta na Hradě pražském I - 1842-1871 (= Fontes historiae artium VIII), Praha 1999
- KOTALÍK Jiří: Almanach Akademie výtvarných umění v Praze. K 180. výročí založení (1799-1979), Praha 1979
- KOTRBA Viktor: Die Anfänge der Neugotik in böhmischen Ländern, in: Alte und moderne Kunst XX, 1965, Hf. 81 (Juli-August), 35-44
- KRAMÁŘ Vincenc: Architektura v 19. století, in: Památky archeologické XXVI, 1914, 99-104, 209-221
- KRAUSE Walter: The Role of Neo-Gothic in the Ecclesiastical Art of Austrian Historicism, in: Centropa 3, 2003, No. 3 (September), 184-193
- KRONBICHLER-SKACHA Susanne: Die Wiener Beamten-Architekten und das Werk des Architekten Hermann bergmann, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXIX, 1986, 163-203, 293-306
- KRUFT Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1985
- KŘEN Jan: Konfliktní společenství. Češi a Němci 1780-1918, Praha 1991
- KUTHAN Jiří: Aristokratická sídla období romantismu a historismu, Praha 2001
- LANCINGER Luboš: Čp. 331-I, SHP SÚRPMO 1973
- LANCINGER Luboš / LÍBAL Dobroslav: Blok 1115 - Souhrnná zpráva, SHP SÚRPMO 1975
- LANCINGER Luboš / LÍBAL Dobroslav / HEROUTOVÁ M.: Kounický palác Čp. 890-II, SHP SÚRPMO 1973
- LANCINGER Luboš / LIŠKOVÁ A.: Blok č. 1079 mezi Václavským nám., Štěpánskou ul., V Jámě a Vodičkovou ul., čp. 795-II, SHP SÚRPMO 1992
- LANCINGER Luboš / MÁCHA O.: Čp. 995-I, SHP SÚRPMO 1975
- LANCINGER Luboš / MÁCHA O.: Čp. 334-I, SHP SÚRPMO 1975
- LANCINGER Luboš / MUK Jan: Čp. 458-II, SHP SÚRPMO 1988
- LEINZ Gottlieb: Ludwig I. von Bayern und die Gotik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44, 1981, 399-444
- LÍBAL Dobroslav: Architektura, in: Emanuel POCHE (ed.): Praha národního probuzení (= Čtvero knih o Praze III), Praha 1980, 35-122
- LÍBAL Dobroslav / VILÍMKOVÁ Milada: Bývalý „Dolní letohrádek“ ve Stromovce - Bubeneč čp. 20, SHP 1980
- LOERS Veit: Die Barockausstattung des Regensburger Doms und seine Restauration unter König Ludwig I. von Bayern (1827-1839), in: Der Regensburger Dom. Beiträge zu seiner Geschichte (= Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10), Regensburg 1976, 229-266

- MACEK Petr / ZAHRADNÍK Pavel: Regotizace kostela Povýšení sv. Kříže v Litomyšli. K proměnám názorů na obnovu památkových objektů, in: ZPP 56, 1996, č. 7/8, 229-238
- MACHALÍKOVÁ Pavla: Objevování středověku. Tři kapitoly k recepci gotického umění v Čechách v pozdním 18. a raném 19. století, Praha 2005
- MAREK Michaela: „Monumentalbauten“ und Städtebau als Spiegel des Gesellschaftlichen Wandels in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Ferdinand SEIBT (ed.): Böhmen im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main / Berlin 1995, 149-233
- MAREK Michaela: Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der Tschechischen Nationsbildung, Köln / Weimar / Wien 2004
- MATĚJČEK Antonín: Almanach Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 1926
- MAUDER Josef: Z neznámé kapitoly kroniky pražské akademie, in: Dílo VI, 1908-1909, 234-242, 265-274
- MELVILLE Ralph: Adel und Revolution in Böhmen. Strukturwandel von Herrschaft und Gesellschaft in Österreich um die Mitte des 19. Jahrhunderts, Mainz 1998
- MENCLOVÁ Dobroslava: Blatná, Praha 1964
- MIDDLETON Robin (ed.): The Beaux-Arts and nineteenth-century French Architecture, London 1982
- MILDE Kurt: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit, Dresden 1981
- MUK Jan / ZAHRADNÍK Pavel: Chrám sv. Bartoloměje v Plzni ve středověku a jeho novodobé úpravy, in: Zprávy památkové péče LIV, 1994, 341-350
- MŽYKOVÁ Marie (ed.): Kamenná kniha. Sborník k romantickému historismu. Novogotice, Sychrov 1997
- NERDINGER Winfried (ed.): Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775-1825, kat. výst., München 1980
- NERDINGER Winfried (ed.): Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwig I. (1825-48), kat. výst., München 1987
- NERDINGER Winfried (ed.): Friedrich von Gärtner. Ein Architektenleben 1791-1847. Mit den Briefen an Johann Martin von Wagner, kat. výst., München 1992
- NERDINGER Winfried (ed.): Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II., 1848 - 1864, kat. výst., München 1997
- NERDINGER Winfried (ed.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof (1784-1864), kat. výst., München 2000
- NIPPERDAY Thomas: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift 206, 1968, 529-585
- NOVOSADOVÁ Olga: Thunský palác čp. 180-III, SHP SÚRPMO 1973
- NOVOSADOVÁ Olga / KOBĚRSKÁ L.: Česká spořitelna čp. 1009-I, SHP SÚRPMO 1985
- NOVOSADOVÁ Olga / MUK Jan: Kostel P. Marie na Trávníčku Na Slupí, SHP SÚRPMO 1986
- OLIN Margaret: The Cult of Monument as a State Religion in late 19th Century Austria, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 38, 1985, 177-198
- PAVEL Jakub: Dějiny památkové péče v českých zemích v 19. století (Od osvícenství do první

- světové války), in: Sborník archivních prací XXV, 1975, 143-293
- PETRASOVÁ Taťána: Romantické přestavby pražské Staroměstské radnice (1836-1848) a jejich význam pro počátky pražské neogotiky, in: Marie MŽYKOVÁ (ed.): Kamenná kniha. Sborník k romantickému historismu. Novogotice, Sychrov 1997, 137-147
- PETRASOVÁ Taťána: Slovanský byzantinismus: estetika nebo politika?, in: Zdeněk HOJDA / Marta OTTLOVÁ / Roman PRAHL eds. : „Slavme slavně slávu Slávov slavných“. Slovanství a česká kultura 19. století, Praha 2006, 207-221
- PETRASOVÁ Taťána: Anonymita stavebních úřadů, in: Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století, Praha 2007, 186-194
- PFAMMATTER Ulrich: Die Erfindung des modernen Architekten. Ursprung und Entwicklung seiner wissenschaftlich-industriellen Ausbildung, Basel / Boston / Berlin 1997
- POCHE Emanuel: Architektura, in: Idem (ed.): Praha národního probuzení (= Čtvero knih o Praze III), Praha 1980, 122-204
- POSPÍŠILOVÁ Marie: Romantické zámecké interiéry, Praha 1986
- PRAHL Roman: Český Slavín i Alhambra, in: Album Amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojmíra Horyny, Jan ROYT / Petra NEVÍMOVÁ (eds.), Praha 2005, 105-114
- PRAHL Roman: The Prehistory of Czech Art Modernism in Munich, in: Umění LIV, 2006, 57-69
- RAASCH Susette: Restauration und Ausbau des Regensburger Doms im 19. Jahrhundert, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, Bd. 14, 1980, 137-328
- RAK Jiří: Bývali Čechové. České historické mýty a stereotypy, Jinočany 1994
- ROBSON-SCOTT William Douglas: The Literary Background of the Gothic Revival in Germany. A Chapter in the History of Taste, Oxford 1965
- RYŠAVÝ Vratislav: Horní hrad, SHP 1992
- SADÍLKOVÁ Pavla: Nová recepce gotiky v Čechách. Na příkladu svatovítské katedrály, dipl. FF UK 1999
- SEIBT Ferdinand (ed.): Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne, Frankfurt am Main / Berlin 1995
- SCHATZ Uwe Gerd: Johann Joseph Daniel Ohlmüller 1791-1839. Leben und Werk, diss. München 1991
- SCHICKEL Gabriele: Neugotische Kirchenbau in München. Vergleichende Studien zu Architektur und Ausstellung der Kirchen Maria-Hilf der Au und Heilig-Kreuz in Giesing (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 18), München 1987
- SCHWARZENBERG Karl: Geschichte des reichsständischen Hauses Schwarzenberg (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte IX, Darstellungen aus der fränkischen Geschichte, Bd. 16), Neustadt an der Aisch 1963
- SCHWARZER Mitchell: German Architectural Theory and the Search for Modern Identity, Cambridge 1995
- STEKL Hannes: Adel und Bürgertum in der Habsburgermonarchie 18. bis 20. Jahrhundert (= Sozial- und wirtschaftshistorische Studien. Institut für Wissenschaft und Sozialgeschichte - Universität Wien), Wien/München 2004

- STIELER Eugen von: Die Königliche Akademie der bildenden Künste zu München, Festschrift zur Hundertjahrfeier, München 1909
- ŠTORM Břetislav: Otázka autorství romantické přestavby zámku Sychrova, in: Zprávy památkové péče XIX, 1959, 36-37
- TEIGE Josef / HERAIN Jan: Staroměstský rynek v Praze I, Praha 1908
- TEUSCHER Andrea (ed.): Engelbert Seibertz (1813-1905). Leben und Werk eines westfälischen Porträts- und Historienmalers, kat. výst., Paderborn 2005
- TRAEGER Jörg: Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert, Regensburg 1987
- VELFLÍK Albert Vojtěch: Dějiny technického učení v Praze I, Praha 1906-1909
- VLNAS Vít (ed.): Historická malba v Čechách. Škola Christiana Rubena, Praha 1996
- VYBÍRAL Jindřich: Ignác Vojtěch Ullmann (1822-1897), kat. výst., Praha 1994
- VYBÍRAL Jindřich: Zakladatelé a dovršitelé, in: Respekt 10, 1999, č. 45, 21
- VYBÍRAL Jindřich: Století dědiců a zakladatelů. Architektura jižních Čech v období historismu, Praha 1999
- VYBÍRAL Jindřich: Peter Parler in der Sicht Bernhard Gruebers. Zur Rezeption der Gotik im 19. Jahrhundert, in: Architectura 30, 2000, 174-188 [český překlad: Petr Parlář podle Bernharda Gruebera. K recepci gotiky v 19. století, in: Idem: Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století, Praha 2002, 43-59]
- VYBÍRAL Jindřich: Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století, Praha 2002
- VYBÍRAL Jindřich: Mladí mistři. Architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku, Praha 2002
- VYBÍRAL Jindřich: Modern oder national? Das Dilemma der tschechischen Avantgarde um 1900 und seine Lösung bei Jan Kotěra, in: Architectura 33, 2003, 95-105
- VYBÍRAL Jindřich: Introduction: The Wagnerschule, in: Centropa 6, 2006, N. 1, 3-7
- VYBÍRAL Jindřich: What is 'Czech' in Art in Bohemia? Alfred Woltmann and defensive mechanism of Czech artistic historiography, in: Kunstchronik 59, 2006, 1-7
- VYBÍRAL Jindřich: Prager Architekten in München - Bayerische Architekten in Prag, in: Zeitenblicke 5, 2006, Nr. 2
- VYBÍRAL Jindřich / SEKYRKOVÁ Milada: Dokumenty k dílu Ignáce Ullmanna, in: Umění LI, 2003, 325-334
- WAGNER-RIEGER Renate: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970
- WAGNER-RIEGER Renate / KRAUSE Walter (eds.): Historismus und Schloßbau, München 1975
- WEGNER Ewald: Forschung zu Leben und Werk des Architekten Johann Gottfried Gutensohn (1792-1851), Frankfurt am Main 1984
- WIRTH Zdeněk: Zachování a ochrana historických a uměleckých památek (vývoj otázky v 19. století), in: Český časopis historický XIII, 1907, 323-332, 402-412
- WIRTH Zdeněk: Palác hrab. Lexů z Aehrenthalu, in: Za starou Prahu IV, 1913, 1-2
- WIRTH Zdeněk: Státní zámek Sychrov, Praha 1960³

WIRTH Zdeněk (ed.): Architektura v českém národním dědictví, Praha 1961

WIRTH Zdeněk / MATĚJČEK Antonín: Česká architektura 1800-1920, Praha 1922

WITTKOWER Rudolf: Gothic versus Classic. Architectural Projects in Seventeenth Century Italy, London 1974

ZACHARIAS Thomas (ed.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985

ZATLOUKAL Pavel: Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750-1918 na Moravě a ve Slezsku, Olomouc 2002

SEZNAM VYOBRAZENÍ

- 1) Vergleichung christlicher Baudenkmale, Augsburg 1837, titulní list
- 2) Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst I - Die Ornamentslehre, Augsburg 1839, Taf. XXI - hlavice z boční kaple řezenského dómu (rytina podle Grueberovy kresby)
- 3) Salmovský palác v Praze (čp. 890-II), společenský sál, od 1844 / Foto: NPÚ
- 4) Královský letohrádek Belveder v Praze, velký sál, arch. výzdoba interiéru, 1851 / Reprodukce: Antonín BALŠÁNEK: Belvedere. Letohrádek královny Anny na Hradčanech, Praha 1897; hlavice pilastru / Foto: autor
- 5) Nájemní dům čp. 324-I v Praze na Františkově nábřeží, projekt, 1845, MÚ Praha 1, odbor výstavby
- 6) Leo von Klenze: Lampelův dům v Mnichově (Ludwigstraße1), projekt, 1817 / Reprodukce: Winfried NERDINGER (ed.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof (1784-1864), kat. výst., München 2000, obr. 50.2
- 7) Josef Tredrovský: nájemní dům čp. 324-I v Praze na Františkově nábřeží, projekt, 1842, MÚ Praha 1, odbor výstavby
- 8) Nájemní dům čp. 331-I v Praze na Františkově nábřeží, západní průčelí, projekt, 1846, MÚ Praha 1, odbor výstavby
- 9) Ant. Danda: nájemní dům čp. 331-I v Praze na Františkově nábřeží, západní průčelí, projekt, 1845, MÚ Praha 1, odbor výstavby
- 10) Nájemní dům čp. 995-I v Praze na Františkově nábřeží, západní průčelí, projekt, 1846, MÚ Praha 1, odbor výstavby / Reprodukce: Pavel JANÁK: Sto let obytného domu nájemního v Praze, in: Styl XVIII, 1833-1834, 15-18, 39-42, 55-65, obr. na str. 17
- 11) Leo von Klenze: Leuchtenberský palác v Mnichově (Odeonsplatz 4), projekt, 1817 / Reprodukce: Winfried NERDINGER (ed.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof (1784-1864), kat. výst., München 2000, obr. 52.2
- 12) Franz Wolf: nájemní dům čp. 334-I v Praze na Františkově nábřeží, záp. průčelí, projekt, 1846, MÚ Praha 1, odbor výstavby
- 13) Nájemní dům čp. 334-I v Praze na Františkově nábřeží, západní průčelí, projekt, 1846, MÚ Praha 1, odbor výstavby
- 14) Srovnání návrhů průčelí domu čp. 334-I, konzola pod korunní římsou: návrh Franze Wolfa, 1846; návrh Bernharda Gruebera, 1846, MÚ Praha 1, odbor výstavby / Kresba: autor

- 15) Srovnání návrhů průčelí domu čp. 324-I, šambrána oken prvního patra: návrh Josefa Tredrovského, 1842; náčrtek a návrh Bernharda Gruebera, 1845, MÚ Praha 1, odbor výstavby / Kresba: autor
- 16) Srovnání návrhů průčelí domu čp. 334-I, šambrána oken rizalitu druhého patra: návrh Franze Wolfa, 1846; náčrtek a návrh Bernharda Gruebera, 1846; šambrána oken rizalitu prvního patra: návrh Bernharda Gruebera, 1846, MÚ Praha 1, odbor výstavby / Kresba: autor
- 17) Srovnání návrhů průčelí domu čp. 334-I, parapetní římsa oken druhého patra: návrh F. Wolfa, 1846; návrh B. Gruebera, 1846, MÚ Praha 1, odbor výstavby / Kresba: autor
- 18) Nájemní dům čp. 325-I v Praze na Františkově nábřeží, západní průčelí, po 1855 / Foto: autor
- 19) Nájemní dům čp. 325-I, západní průčelí, po 1855, detail korunní římsy a krakorce balkonu / Foto: autor
- 20) Aehrenthalský palác v Praze (čp. 628-II), 1846-48 / Foto: NPÚ
- 21) Friedrich von Gärtner: Wittelsbašský palác v Mnichově, 1840-48 / Reprodukce: Winfried NERDINGER (ed.): Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwig I. (1825-48), kat. výst., München 1987, obr. 38.1
- 22) Friedrich von Gärtner: Bavorská státní knihovna v Mnichově, 1827-43 / Reprodukce: Dieter DOLGNER: Historismus. Deutsche Baukunst 1815-1900, Leipzig 1993, obr. na s. 42
- 23) Městská škola v Děčíně, 1845-48, západní průčelí (rytina od Carla Würbse, ca. 1855), obr. z knihy: Franz KLUTSCHAK: Böhmisches Adelsitze als Centralpunkte volkswirtschaftlicher und humanitärer Bestrebungen, I. Heft: Schloss Tetschen, Prag 1855
- 24) Městská škola v Děčíně, 1845-48, jižní průčelí / Foto: autor
- 25) Joseph Daniel Ohlmüller: škola v Oberwittelsbachu, 1832-34 (detail z pamětní litografie, 1832) / Reprodukce: Winfried NERDINGER (ed.): Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwig I. (1825-48), kat. výst., München 1987, obr. 100.1
- 26) Městská škola v Děčíně, 1845-48, půdorys prvního patra (výkres po 1848), SOkA Děčín
- 27) Lesovna na Maxičkách u Děčína, před 1851 (grafika od Carla Würbse, ca. 1855) / obr. z knihy: Franz KLUTSCHAK: Böhmisches Adelsitze als Centralpunkte volkswirtschaftlicher und humanitärer Bestrebungen, I. Heft: Schloss Tetschen, Prag 1855, obr. za str. 68
- 28) „Slovanský dům“, obr. z knihy: Bernhard GRUEBER: Charakteristik der Baudenkmale Böhmens, Wien 1856, Fig. 48
- 29) Studánka v Peruci, datace neznámá / Archiv autora
- 30) Dolní letohrádek ve Stromovce v Praze - Bubenči (tzv. Šlechtova restaurace), přestavba 1855-58 / Archiv autora

- 31) Bývalý zemský ústav choromyslných v Praze na Slupi (čp. 450-II), přestavba mezi 1856-61 / Foto: autor
- 32) Ignác Ullmann: býv. nemocnice pražského obchodnictva v Praze na Karlově (čp. 458-II), 1859-62, východní průčelí / Foto: autor
- 33) Dům vyšebrodského kláštera v Českých Budějovicích, ca. 1863 / Reprodukce: Jindřich VYBÍRAL: Století dědiců a zakladatelů. Architektura jižních Čech v období historismu, Praha 1999, obr. 91
- 34) Ignác Ullmann: palác Lažanských v Praze (čp. 1012-I), 1861-63 / Reprodukce: Emanuel POCHE (ed.): Praha národního probuzení (Čtvero knih o Praze III), Praha 1980, obr. na s. 130
- 35) Dům vyšebrodského kláštera v Českých Budějovicích, ca. 1863, detail hlavního průčelí / Foto: Petr Kučera
- 36) Most císařovny Alžběty v Děčíně, 1853, SOkA Děčín, sbírka pohledů
- 37) Portál železničního tunelu pod Červeným vrchem v Děčíně, po 1851 / Foto: autor
- 38) Portál železničního tunelu v Děčíně, po 1851, korunní římsa a konzola u paty archivoly / Foto: autor
- 39) „Dlouhá jízda“ k zámku v Děčíně, jižní strana, projekt přestavby, 1847 (detail), SOA Litoměřice - Děčín, Vs Děčín, Mapy a plány, inv. č. 938, sign. 27/4
- 40) Zámek Orlík, arkýř rytířského sálu, 1849-50 / Foto: autor
- 41) Zámek Orlík, rytířský sál, přestavba 1849-50 / Reprodukce: Jiří KUTHAN: Aristokratická sídla období romantismu a historismu, Praha 2001, obr. 248
- 42) Zámek Orlík, pohled od severovýchodu, přestavba 1849-50 / Reprodukce: Ferdinand SEIBT (ed.): Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne, Frankfurt am Main / Berlin 1995
- 43) (Josef Pruvot): zámek Sychrov, východní průčelí, přestavba po 1850 / Archiv autora
- 44) Franz Bayer: zámek Sychrov, východní průčelí, ideový návrh přestavby, 1848, SOA Litoměřice - Děčín, RA Rohanů, sbírka plánů, inv. č. 1127
- 45) Zámek Sychrov, východní průčelí, projekt přestavby, 1850, SOA Litoměřice - Děčín, RA Rohanů, sbírka plánů, inv. č. 1128
- 46) Zámek Sychrov, východní průčelí, projekt přestavby, 1850 (detail), SOA Litoměřice - Děčín, RA Rohanů, sbírka plánů, inv. č. 1128
- 47) Zámek Sychrov, průjezd ze dvora do zahrady, návrh, ca. 1852, SOA Litoměřice - Děčín, RA Rohanů, sbírka plánů, inv. č. 1138
- 48) Zámek Sychrov, průjezd ze dvora do zahrady, po 1852 / Foto: autor
- 49) Zámek Blatná, nádvoří, přestavba ca. 1850-56, obr. z časopisu: MCC III, 1858, 189, Fig. 4

- 50) Zámek Hrubá Skála, půdorys přízemí, zakreslení od Josefa Pruvota, mezi 1859-1880, NTM, AA, 46 - J. Schulz, pol. 123 (Hrubá Skála)
- 51) Zámek Hrubá Skála, západní, vstupní průčelí, přestavba ca. 1854 / Foto: NPÚ
- 52) Zámek Hrubá Skála, jižní křídlo, vstup z nádvoří, 1858-59 / Foto: autor
- 53) Srovnání tvaru štítu:
- a) Hrubá Skála, štít rizalitu západního, vstupního průčelí, ca. 1854 / Foto: NPÚ
- b) Leopold Ernst: zámek Grafenegg, 1843-64, štít rizalitu nad vstupem do zámku /
Reprodukce: Renate WAGNER-RIEGER / Walter KRAUSE (eds.): Historismus und Schloßbau, München 1975
- c) ? Heinrich Schönauer: zámek Anif, 1839-48, štít průčelí / Reprodukce: Renate WAGNER-RIEGER / Walter KRAUSE (eds.): Historismus und Schloßbau, München 1975
- 54) Srovnání portálů:
- a) Hrubá Skála, portál jižního zámeckého křídla, 1858-59 / Foto: autor
- b) Bratislavský hrad, Zikmundova brána, po 1430
- c) Řím, Palazzo della Cancelleria, 1483-1517 / Reprodukce: Leonard von Matt / Franco Barelli: Rom, Köln 1982, obr. na s. 175
- 55) Srovnání gotické římsy a krčku dorské hlavice:
- a) Hrubá Skála, římsa portálu, 1858-59 / Foto: NPÚ
- b) římsa typická pro gotiku v Anglii, decorated style, kolem 1320 / Reprodukce: Hanno-Walter KRUFFT: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1985, obr. na s. 200
- c) římsko-dorská hlavice podle Sebastiana Serlia, 1537 / Reprodukce: Sebastiano Serlio: On Architecture I, Vaughan HART / Peter HICKS (eds.), New Haven / London 1996, obr. na s. 286
- 56) Zámek Hrubá Skála, jižní průčelí, návrh přestavby, 1859, NTM, AA, 46 - J. Schulz, pol. 123 (Hrubá Skála)
- 57) Zámek Hrubá Skála, jižní průčelí, návrh přestavby, 1859 (detail) - arkýř s koupelnou, NTM, AA, 46 - J. Schulz, pol. 123 (Hrubá Skála)
- 58) Zámek Hrubá Skála, severovýchodní průčelí, návrh přestavby, 1858-59, NTM, AA, 46 - J. Schulz, pol. 123 (Hrubá Skála)
- 59) Zámek Hrubá Skála, severní průčelí, návrh přestavby, 1857-59, NTM, AA, 46 - J. Schulz, pol. 123 (Hrubá Skála)
- 60) Zámek Hrubá Skála, jižní průčelí, návrh přestavby (detail), balkonek při věži, 1859, NTM, AA, 46 - J. Schulz, pol. 123 (Hrubá Skála)

- 61) Zámek Hrubá Skála, severovýchodní průčelí, návrh přestavby (detail), loubí na severní straně nádvoří, 1858-59, NTM, AA, 46 - J. Schulz, pol. 123 (Hrubá Skála)
- 62) Hrad Křivoklát, návrh úpravy severního křídla, 1866, průčelí do nádvoří / SOA Praha, Vs Křivoklát, Stavební úřad, inv. č. 247/Id, fol. 36-39
- 63) A. Jirusch: Hrad Křivoklát, severní křídlo, průčelí do nádvoří, zakreslení stavu, 1876 / Reprodukce: Jiří KAŠE / Jan Jakub OUTRATA / Zdeněk HELFERT: Křivoklát, Praha 1983
- 64) Carl Würbs: Staroměstská radnice v Praze roku 1838 před přestavbou / Reprodukce: Josef TEIGE / Jan HERAIN: Staroměstský rynek v Praze I, Praha 1908, obr. 11
- 65) Staroměstská radnice v Praze, perspektivní pohled podle návrhu přestavby od Johanna Schöbla z roku 1839 / Reprodukce: Josef TEIGE / Jan HERAIN: Staroměstský rynek v Praze I, Praha 1908, obr. 26
- 66) Staroměstská radnice v Praze, jižní křídlo, přestavba 1854-58 / Reprodukce: Ješek HOFMAN: Pražské novogotické stavby profánní, in: PA XXXIII, 1922-1923, 69-87; vikýře / Foto: autor
- 67) Srovnání půdorysů kostela sv. Františka Seraf. ve Vídni-Breitenfeldu soutěžních projektů: Josefa Krannera a Bernharda Gruebera / SOA Litoměřice - Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, dopis B. Gruebera z 10. května 1852
- 68) Karl Rösner a Ignác Ullmann: arciděkanský kostel sv. Cyrila a Metoděje v Praze - Karlíně, 1853-63, půdorys, kresba z časopisu: Method 1887, č. 3, obr. na s. 26
- 69) Johann Daniel Ohlmüller: chrám P. Marie Pomocné v Mnichově - Au, 1831-39 / Reprodukce: Dieter DOLGNER: Historismus. Deutsche Baukunst 1815-1900, Leipzig 1993
- 70) Neznámý autor: kaple farního hřbitova pro Řezno - Horní Město, 1832-34 (dobová litografie - Leonhard Amersdorfer) / Reprodukce: Karl BAUER: Regensbur. Aus Kunst-, Kultur- und Sittengeschichte, Regensburg 1970
- 71) Hrobka rodiny Bergerů ve Sv. Janu pod Skalou, 1846-49, boční portál / Foto: autor
- 72) Karl Viktor Keim: hrobka hr. Thurn-Taxisů v Řezně, projekt 1835 / Reprodukce: Winfried NERDINGER (ed.): Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwig I. (1825-48), kat. výst., München 1987, obr. 60.2
- 73) Friedrich von Gärtner: hrobka král. rodu Wittelsbachů v Scheyern, návrh 1836 / Reprodukce: Winfried NERDINGER (ed.): Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwig I. (1825-48), kat. výst., München 1987, obr. 54.1
- 74) Joseph Daniel Ohlmüller: kaple řeckého krále Oty v Kiefersfelden, 1834-36 / Reprodukce: Winfried NERDINGER (ed.): Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwig I. (1825-48), kat. výst., München 1987, obr. 23.1

- 75) Hrobka rodiny Bergerů ve Sv. Janu pod Skalou, 1846-49 / Foto: autor
- 76) Hrobka rodiny Bergerů ve Sv. Janu pod Skalou, 1846-49, jižní průčelí / Foto: autor
- 77) Hrobka rodiny Bergerů ve Sv. Janu pod Skalou, 1846-49, okno do krypty / Foto: autor
- 78) Zámecká kaple Zvěstování P. Marie při Horním Hradu, 1846-51, zakreslení po 1851, SOA Plzeň - Nepomuk, Vs Horní Hrad
- 79) Zámecká kaple Zvěstování P. Marie při Horním Hradu, 1846-51, vstupní portál / Foto: Zdeňka Čepeláková
- 80) Hrobka Františka Cecinkara z Birnitz v Bílých Poličanech, po 1852 / Foto: Zdeňka Čepeláková
- 81) Chrám sv. Jiljí v Nymburku, obnova chrámu a dostavba věže po 1861, pohled od západu / Reprodukce: F. KULHÁNEK: Dějiny královského města Nymburk, Nymburk 1911, obr. na s. 11
- 82) Kostel sv. Sebalda v Norimberku, věže, ca. 1345 a 1482/83
- 83) Upomínkový list k vysvěcení kostela Nanebevzetí P. Marie v Turnově v roce 1853 (detail), SOA Litoměřice - Žitenice, Vs Hrubá Skála, inv. č. 3049
- 84) Kostel Nanebevzetí P. Marie v Turnově, dveře západního vstup, návrh, před 1853, SOA Litoměřice - Žitenice, Vs Hrubá Skála, inv. č. 3049
- 85) Kostel Zvěstování P. Marii v Praze na Slupi, přestavba 1857-61, interiér / Foto: autor a NPÚ
- 86) Kostel Zvěstování P. Marii v Praze na Slupi, vrchol věže, po 1857 / Foto: autor
- 87) Kostel Zvěstování P. Marii v Praze na Slupi, zakreslení stavu před restaurováním, 1857, NA, odd. 2, ZV II, sg. 34/72, kart. 655
- 88) Cisterciácké opatství ve Vyšším Brodě, pohled na kostel Nanebevzetí P. Marie od východu, přestavba věže ca. 1858-63 / Reprodukce: Jiří KUTHAN: Česká architektura v době posledních Přemyslovců, Praha 1994, bar. příloha
- 89) Kostel Nanebevzetí P. Marie ve Vyšším Brodě, západní portál, dveře s tympanonem po 1858 / Foto: autor
- 90) Kostel sv. Kříže v Litomyšli, schodiště před hlavním vstupem, 1859-60 / Foto: NPÚ
- 91) Hlavní oltář kostela Nanebevzetí P. Marie v Turnově, před 1853 / Foto: NPÚ Pardubice
- 92) J. D. Ohlmüller (?): hlavní oltář kostela P. Marie Pomocné v Mnichově-Au, 1831-39, nákres Josefa Wessickena, 1857, SOA Litoměřice - Děčín, RA Rohanů, sbírka plánů, inv. č. 1238
- 93) Hlavní oltář august. kostela v Norimberku, 15. stol., obr. z knihy: C. A. HEIDELOFF: Der christliche Altar, Nürnberg 1838, Tab. 4

- 94) Boční oltář sv. Jana Nepomuckého kostela Nanebevzetí P. Marie v Turnově, před 1853, obr. z pamětního listu k vysvěcení kostela roku 1853, SOA Litoměřice - Žitenice, Vs Hrubá Skála, inv. č. 3049
- 95) Hlavní oltář kostela Zvěstování P. Marii v Praze na Slupi, návrh, 1858, NA, odd. 1, MP, inv. č. 1222
- 96) Boční oltář P. Marie Immaculaty kostela sv. Mikuláše v Chebu, 1857-63, obr. z knihy: Bernhard GRUEBER: Die Kaiserburg zu Eger, Prag / Leipzig 1864, Taf. XVII
- 97) Boční oltář sv. Kříže kostela Zvěstování P. Marii v Praze na Slupi, návrh, 1857, NA, odd. 1, MP, inv. č. 1222
- 98) Hlavní oltář kostela Nanebevzetí P. Marie v Sedlci, podle návrhu z roku 1858 / Foto: NPÚ
- 99) Tommaso Pisano: oltářní retábl z kostela S. Francesco v Pise, ca. 1360-70 / Reprodukce: Joseph BRAUN: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd. II, München 1924, Taf. 212
- 100) Hlavní oltář kostela sv. Jakuba v Norimberku, 14. století, obr. z knihy: C. A. HEIDELOFF: Der christliche Altar, Nürnberg 1838, Tab. 5
- 101) Josef Kranner: hlavní oltář chrámu sv. Víta v Praze, návrh, 1867 / Reprodukce: Marie KOSTÍLKOVÁ / Taťána PETRASOVÁ: Jednota pro dostavění Chrámu sv. Víta na Hradě pražském I - 1842-1871 (= Fontes historiae artium VIII), Praha 1999
- 102) Hlavní oltář školní kaple sv. Jana Nepomuckého v Nymburku, po 1857 / Reprodukce: F. KULHÁNEK: Dějiny královského města Nymburk, Nymburk 1911, obr. na s. 141
- 103) Varhany z kostela Zvěstování P. Marii v Praze na Slupi, návrh, 1858, NA, odd. 1, MP, inv. č. 1222
- 104) Lavice z kostela Nanebevzetí P. Marie v Turnově, návrh, 1853, SOA Litoměřice - Žitenice, Vs Hrubá Skála, inv. č. 3049
- 105) Zpovědnice z kostela Nanebevzetí P. Marie v Turnově, po 1850, SOA Litoměřice - Žitenice, Vs Hrubá Skála, inv. č. 3049
- 106) Pontifikální křeslo, stolička, svícny z kostela Nanebevzetí P. Marie v Turnově, po 1850, SOA Litoměřice - Žitenice, Vs Hrubá Skála, inv. č. 3049; Svícen z kostela Nanebevzetí P. Marie v Turnově, po 1850 / Foto: NPÚ Pardubice
- 107) Lustr z kostela Zvěstování P. Marii v Praze na Slupi, návrh, 1859, NA, odd. 1, MP, inv. č. 1222
- 108) Monstrance z kostela Zvěstování P. Marii v Praze na Slupi, návrh, 1859, NA, odd. 1, MP, inv. č. 1222

- 109) Mešní kalich z kostela Zvěstování P. Marii v Praze na Slupi, návrh, 1859, NA, odd. 1, MP, inv. č. 1222
- 110) Kropenky kostela Nanebevzetí P. Marie v Turnově, po 1850 / Foto: autor
- 111) Zakreslení oken chrámu sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem z Grueberova náčrtníku, soukromá sbírka v Mnichově