

Zuzana KŘENKOVÁ – Vladislava ŘÍHOVÁ

Evropská tradice a počátek novodobé mozaiky v Čechách a na Moravě¹

Abstract: European Traditions and the Beginnings of Modern mosaic in Bohemia and Moravia

The renovation of the musive technique took place in Venice after the middle of the 19th century. The effort to rescue the mosaics of the local church of San Marco led to the revival of the production of mosaic glass and to the foundation of specialised workshops, which worked on the repairs of earlier works as well as on the creation of new compositions. Generations of mosaicists trained in the Venetian milieu and particularly in the enterprise of Antonio Salviati then spread the specialised activity on the boundary of arts and crafts to other European countries. The personage of Luigi Solerti, who settled in the background of the originally glass painting company of Albert Neuhauser in Innsbruck, is particularly important for Bohemia. The company carried out commissions not only on the territory of Austria but also of all other lands of the monarchy. The operation of foreign mosaicists has been addressed only partially so far within Czech history and art theory. The study offers a new view of the domestic situation, casting light for the first time for a Czech reader on many facts concerning the development of European (particularly Italian and Austrian) mosaic art in the second half of the 19th century.

Key words: mosaic – restoration – Antonio Salviati (1816–1890) – Luigi Solerti (1846–1902) – Albert Neuhauser (1832–1901) – Die Mosaikwerkstätte Albert Neuhauser – Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt – Bayerische Mosaikanstalt

Evropští mozaikáři před středověkým dílem v Praze

Počátek novodobé mozaikářské tvorby v Čechách je bezprostředně spjatý se středověkou mozaikou Posledního soudu na jižní bráně chrámu sv. Víta. První zprávu o jejím vzniku přinesl kronikář Beneš Krabice z Weitmile, který k roku 1370 zaznamenal, že nedlouho po provdání Johanny Bavorské za Václava IV. nechal císař

¹ Studie vznikla v rámci podpory MK ČR v Programu na podporu aplikovaného výzkumu a experimentálního vývoje národní a kulturní identity na léta 2016 až 2022 (NAKI II) v projektu DG16P02M056 *Restaurování mozaik tzv. české mozaikářské školy ze skla a kamene.*

Karel „zhotovit a osadit nad portikem pražského kostela obraz ze skla, řeckým způsobem, dílem nádherným a velmi nákladným“.² Mimo jižní Evropu byla tato ojedinělá technika neobvyklá, takže budila zájem po celá staletí. Důvodem byla nejen výjimečnost samotné památky, ale také její špatný stav, který k ní obracel pozornost prakticky od chvíle vzniku. Pokusy o obnovu mozaiky v písemných pramenech zaznamenáváme už od 15. století, systematická snaha o její záchranu však přišla až o čtyři sta let později, v první polovině 19. století. V této éře vznikají první památkové zákony, zakládají se památkové instituce a konstituuje se restaurování jako svébytný obor péče o památky. V případě mozaik stála potřeba jejich restaurování u nového zrodu svébytné umělecké techniky a povzbudila vývoj výroby nového skleněného materiálu. I do Čech přivedlo od středověku první mozaikáře právě plánování restaurátorského zásahu.

Opravy mozaiky Posledního soudu začaly být aktuální již roku 1832, kdy proběhly drobnější práce,³ a znovu potom v roce 1837 z nařízení nejvyššího purkrabího hraběte Karla Chotka. Nesoudržné části mozaiky byly k podkladu upevněny pomocí hřebů s velkými plochými hlavicemi.⁴ Ceněnému dílu ale v českém prostředí scházely kontext dále se rozvíjejícího mozaikářského řemesla, který by mu zajistil odpovídající údržbu. Mozaika nadále chátrala do té míry, že byl ve druhé polovině 19. století její stav už alarmující. Problémy působilo jak odpadávání celých dílů kompozice, tak slepnutí skla, kvůli kterému byl obraz nečitelný. Řešení bylo třeba hledat v zahraničí, kde se pomalu rozvíjelo restaurování historických mozaik. V polovině 60. let 19. století bylo proto staviteli chrámu Josefu Krannerovi uloženo, aby se s problémem obnovy mozaiky obrátil na známé benátské skláře, kteří měli zkušenosti s restaurováním mozaik v chrámu sv. Marka.⁵

Z fragmentů zachované korespondence Jednoty pro dostavění hlavního chrámu sv. Víta plyne, že vedení stavby v roce 1866 hledalo pomoc s opravou čtveřice nových

2 Antonín PODLAHA, *Mosaikový obraz na chrámu Svatovítském*, Památky archeologické a místopisné 21, 1904–1905, s. 219–228; Antonín MATĚJČEK, *Das Mosaikbild des Jüngsten Gerichtes am Prager Dome*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, Bd. IX, Wien 1915, s. 106–139; Marie KOSTÍLKOVÁ, *The Last Judgment Mosaic: The Historical Record, 1370–1910*, in: Francesca Piqué – Dušan Stulík (edd.), *Conservation of the Last Judgment mosaic, St. Vitus Cathedral, Prague – Los Angeles 2005*, s. 3–10.

3 A. MATĚJČEK, *Das Mosaikbild*, s. 114.

4 *Ročník Jednoty pro dostavění hl. chrámu sv. Víta na hradě Pražském, za správní rok od 1. ledna do 31. prosince 1879*, Praha 1880, s. 12; František EKERT– Jiří REINSBERG (edd.), *Posvátná místa král. hl. města Prahy: dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů a jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království Českého, sv. 1*, Praha 1883, s. 44–45; M. KOSTÍLKOVÁ, *The Last Judgment*, s. 5.

5 *Ročník Jednoty pro dostavění hl. chrámu sv. Víta na hradě Pražském, za správní rok od 1. května až do 30. dubna 1865*, Praha 1865, s. 18.

oken u rakouského malíře a profesora vídeňské akademie Karla von Blaase.⁶ Ten pro zamýšlenou práci považoval za nejvhodnější italský skleněný materiál firmy Antonia Salviatihho z Benátek. Malíř k odpovědi pro Jednotu navíc připojil i Salviatihho propagační materiály, které se týkaly mozaikářských zkušeností firmy. Salviatihho podnik měl už v této době za sebou šestiletou práci na obnově muzivních děl benátského chrámu sv. Marka, na které v prvních letech spolupracoval právě s Karlem von Blaasem. Je proto možné, že se s jeho pomocí počítalo i v Praze. V současné fázi archivního výzkumu ale není jasné, zda byla nakonec benátská firma v souvislosti s pražskou mozaikou oslovena a jak případná jednání dopadla. Každopádně firemní materiály i doporučení Blaase byly uloženy v archivu a zachovaly se tak dodnes.

Znovu se ke středověkému obrazu Posledního soudu obrátila pozornost až na sklonku 70. let 19. století. Mozaika byla na objednávku ředitelství svatovítské jednoty nejprve fotografována prostřednictvím závodu Jindřicha Eckerta, v letech 1880–1881 pak vznikala její barevná malířská dokumentace.⁷ Oba kroky měly vést k věrnému zachycení stávající podoby díla. Vhodný postup obnovy měl být znovu hledán na základě doporučení zahraničních znalců. Příležitost k odborné konzultaci se naskytla hned roku 1879, když Prahou projížděl ředitel podniku *Compagnia Venezia Murano* Giovanni Castellani. Vedoucí firmy, specializované na muzivní tvorbu, si mozaiku prohlédl a doporučil, „že obraz ten či vlastně památku jeho lze pouze tím způsobem zachovati, pokud by celý obraz znovu byl zhotoven“.⁸ Výlohy na takovou práci znalec určil na 40 tisíc franků. Ke stejnému závěru dospěl i druhý oslovený odborník Luigi Solerti, který na místo dorazil v roce 1880. Solerti byl odchovanec Salviatihho mozaikářské dílny a zástupce firmy Alberta Neuhausera z Wiltenu u Innsbrucku. Při ohledání díla zjistil, že obraz byl několikrát opravován a že z původní práce zbyla jen ta část, „jejížto stucco záleží pouze z vápna a z cihlové moučky; kdežto částky později obnovované byly jenom vápnem a hrubým pískem aneb jen skrovnou částkou prachu mramorového upevňovány, za kteroužto příčinou se mosaiky zase ode zdi odlouply a nyní se velice viklají“.⁹ Oslepnutí obrazu způsobené zvětráváním skla bylo dle Solertihho neřešitelným problémem, uvažoval o novém provedení kompozice, které firma Neuhauser vyčíslila na 12 tisíc zlatých. Obroušení mozaikového obrazu nepovažoval za vhodnou cestu k nápravě jejího stavu. Provedené zkoušky však ukázaly, že „oxydace nesahá hlouběji než asi v mohutnosti jednoho archu papírového“.

6 Archiv Pražského hradu, Soubor dokumentace k mozaice Posledního soudu.

7 Archiv Pražského hradu, Soubor dokumentace k mozaice Posledního soudu; Josef MOKR, *Obrazy mozaikové*, Časopis katolického duchovenstva 24, 1883, č. 4, s. 193–199.

8 Archiv Pražského hradu, Soubor dokumentace k mozaice Posledního soudu; *Ročník Jednoty pro dostavění hlavního chrámu sv. Víta na hradě Pražském za správní rok od 1. ledna do 31. prosince 1879*, Praha 1880, s. 12–13. Průzkum byl proveden v dubnu roku 1880.

9 Tamtéž.

Obraz proto byl roku 1880 zbroušen pískovcem a opakovaně natřen lakem.¹⁰ Provedené opatření však nemělo valný efekt, což se ukázalo hned po několika týdnech od zásahu.

Ani po dalších deseti letech nepanoval na sejmutí mozaiky z fasády jednotný názor. Ke konzultaci byli proto znovu povoláni zahraniční odborníci. Vedle Luigiho Solertiho z Innsbrucku se v květnu roku 1890 dostavil do Prahy i profesor Francesco Grandi z vatikánských mozaikářských dílen.¹¹ Oba se shodli, že se obraz již nedá zachránit a doporučili jeho sejmutí a umístění uvnitř chrámu sv. Víta. Práce na demontáži nakonec byla svěřena tyrolské firmě Neuhauser pod vedením Luigiho Solertiho, který na úkolu spolupracoval s mozaikářem Josefem Pfefferlem. Ve třech letních týdnech roku 1890 mozaiku rozebrali na více než 270 pečlivě zdokumentovaných a očíslovaných kusů, které byly uloženy v prostorách starého královského paláce pod Vladislavským sálem.¹²

Odborné diskuse a specializované práce podniknuté na cestě za obnovou pražské středověké mozaiky by nebyly možné bez předcházejícího evropského vývoje muzivního oboru. Už prvotní myšlenky na obnovu Posledního soudu musely logicky vést do Itálie. Vzorem a inspirací mohly být zkušenosti z dlouhodobě fungujících vatikánských dílen i z Benátek, kde byla muzivní tvorba obnovena po polovině 19. století. Benátské provozy Antonia Salvatiho a o něco později i jeho odchovanec Luigi Solerti a innsbrucká firma Neuhauser ve vazbě na restaurátorské práce zprostředkovaly muzivní umění střední Evropě včetně českého prostředí. Položily tak základ zájmu o techniku a její další využití i v soudobém výtvarném projevu.

Mozaika v Benátkách a Antonio Salvati

Renesance italského mozaikářského řemesla měla své kořeny ve snaze o záchranu historických mozaik. Centrem vývoje se staly Benátky, které svůj potenciál, daný sklářskou tradicí i množstvím zachovaných muzivních památek, dokázaly úspěšně zúročit. Ještě na počátku 19. století byl benátský sklářský průmysl v hlubokém úpadku. Po „zlatém věku“ 16. a 17. století kvalita výrobků razantně klesla a výrazně se snížil i počet výrobců skla. Pád Benátské republiky a převzetí území pod svrchovanost rakouských Habsburků v roce 1797 špatnou situaci ještě umocnilo. Počátky revivalu sklářské výroby můžeme

10 Archiv Pražského hradu, Soubor dokumentace k mozaice Posledního soudu; *Ročník Jednoty pro dostavění hlavního chrámu sv. Víta na hradě Pražském za správní rok od 1. ledna do 31. prosince 1880*, Praha 1881, s. 10. Mozaikový obraz byl lakován nejspíše v letech 1880 a 1881.

11 *Ročník Jednoty pro dostavění hl. chrámu sv. Víta na hradě Pražském, za správní rok 1889*, Praha 1890, s. 10.

12 *Ročník Jednoty pro dostavění hl. chrámu sv. Víta na hradě Pražském, za správní rok 1890*, Praha 1891, s. 6–9. Zde mozaika čekala dalších 20 let, než byla na fasádu vrácena mozaikářem Viktorem Foersterem.

pozorovat až ve druhé čtvrtině 19. století, kdy benátská sklárna v čele s Domenicem Bussolim, Lorenzem Radim a Francescem Torcellanem podnikli pokusy v obnově zapomenutých technik a tvorbě nových barev skleněných kamenů.¹³ Opravdová renesance oboru nastává však až v 60. letech. Klíčovou roli v ní sehrál už zmiňovaný právník z Vicenzy Antonio Salviati (1816–1890), který do Benátek přesídlil v roce 1851.

Salviatiho zájem o zpracování skla a především o mozaiku měl dle jeho biografů podnítit špatný stav mozaikové výzdoby chrámu sv. Marka.¹⁴ Podpořen zkušeností ze studijní cesty do Říma a návštěvy tamních mozaikářských dílen se po návratu rozhodl k obnově specifického řemesla i v Benátkách. Tento plán jej spojil s muránským výrobcem skla Lorenzem Radim, který měl za sebou již mnohaleté zkušenosti s úspěšnými experimenty v oblasti výroby mozaikového skla.¹⁵ V roce 1859 společně otevřeli mozaikovou manufakturu, kterou advokát o dva roky později registroval pod jménem *Salviati dott. Antonio*.¹⁶ Jméno Salviati se i v mezinárodním měřítku okamžitě stalo synonymem benátského skla a mozaik. Nebyla to však tolik zdůrazňovaná snaha o záchranu devastovaných byzantských pokladů, ale spíše správný odhad obchodní příležitosti, který bývalého právníka přivedl k novému oboru podnikání. Podporu pro obchodní záměry se mu podařilo získat i u rakouské vlády ve Vídni, která jeho aktivity v počátcích velkoryse dotovala.¹⁷

Je nepochybné, že poptávka po muzivním umění a jeho aplikaci sílila. Opravy mozaik sv. Marka v Benátkách byly palčivým problémem, protože doposud probíhaly značně neuspokojivě. Skleněný materiál se nevyráběl a nebyl k dispozici, což restaurátory nutilo nahrazovat scházející kostky keramickými. Navíc se rozmáhalo nekalé podnikání s artefakty, které neminulo ani mozaikové originály. Obchod s historickými fragmenty mozaik byl natolik úspěšný, že některá díla byla za tímto účelem jako poškozená sejmuta a nahrazována kopiemi. Nekalými praktikami proslul dlouho jediný autorizovaný restaurátor mozaik v Benátkách Giovanni Moro. V roce 1858 byl odsouzen, usvědčen a na šest dnů uvězněn za zbytečné náhrady velkých kusů mozaik a prodej originálních fragmentů.¹⁸

13 Reino LIEFKES, *Antonio Salviati and the nineteenth-century renaissance of Venetian glass*, The Burlington Magazine 136, 1994, č. 1094, s. 283; Ottobrina VOCCOLI, *La rinascita dell'arte musiva in epoca moderna in Europa. La tradizione del mosaico in Italia, in Spagna e in Inghilterra*, disertační práce, Universitá di Barcellona, Barcellona 2010, s. 147.

14 Sheldon BARR, *Venetian Glass Mosaics: 1860–1917*, Woodbridge 2008, s. 10.

15 A. ST. (dle P. Coroniho), *Lorenc Radi, obnovitel benátského mozaikování*, Sborník Průmyslnický 1, 1873, č. 4, s. 58–67; Angelo GUADAGNINI, *Della vita di Lorenzo Radi: muranese e delle sue riproduzioni vetrarie*, Venezia 1875.

16 R. LIEFKES, *Antonio Salviati*, s. 283.

17 Richard Kurt DONIN, *Österreichische Denkmalpflege in Venedig 1815–1866*, Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien 7, 1954, č. 2, s. 19–26.

18 Irina ANDREESCU-TREDGOLD, *Moro, Salviati, and the Mosaics of Sant' Ambrogio in Milan*, Studi Veneziani 33, 1997, s. 199.

Řešením potíží měla být Salviatiho firma, která širokou nabídkou a kvalitou metalických a barevných skel ohromila odbornou veřejnost.¹⁹ Administrátoři stavby sv. Marka v Benátkách uzavřeli se Salviatim smlouvu na okamžitou dodávku 4300 liber zlatých a stříbrných mozaikových kostek a 9120 liber barevného materiálu. Navíc měla firma po dalších 15 let dodávat veškeré sklo na opravu mozaik, zajistit jejich restaurování a v případě nutnosti vytvářet nové mozaiky jako náhradu za staré poničené kusy.

Dílna zahájila první práce pro baziliku roku 1860.²⁰ Nový materiál sice umožňoval odpovídající restaurátorský zásah, je ovšem třeba přiznat, že „renovační“ (či „restaurátorské“) metody se od dřívějších etap nezměnily. Nenahraditelné ztráty historických mozaik, jejich doplňování partiiemi z novodobého skla v nevhodných odstínech a vyskládaných navíc často tzv. nepřímou metodou, která svým plochým vzezřením kontrastovala s nepravidelnou strukturou starých děl zhotovených *alla prima*,²¹ budily odpor zejména mezi anglickými intelektuály a znalci italského umění. Proti takovým zásahům se postavil John Ruskin a po něm William Morris a Sir Edward Burne-Jones, kteří sestavili dokonce petici za záchranu mozaik.²² Ani taková negativní reklama nedokázala zničit obraz úspěšné firmy, oceněné na řadě mezinárodních výstav. Světové renomé si podnik vybudoval na dvou základních předpokladech. Za jeho úspěchem stála vhodná kombinace zmíněného obchodního ducha majitele a jeho společenské kontakty, přinášející zakázky doma i v zahraničí.

Pro mozaiku byl především podstatný kvalitní materiál skláře Lorenze Radiho. S pokusnými tavbami skla začínal Radi již roku 1837. V roce 1840 mu vynesly zlatou medaili udělenou benátskou akademií věd a umění (*Imperio Regio Instituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*) za postup, který vyvinul s Francescem Torcellanem pro výrobu zlatého a stříbrného mozaikového skla.²³ Inovativní byl rovněž proces zpracování mozaik, které byly realizovány na základě kartonů 1:1. Prakticky celý proces sázení obrazu probíhal v dílně, kde mozaiky vznikaly tzv. „nepřímou metodou“. Návrhy byly přeneseny na silný papír, na který bylo postupně lepeno sklo, které se na závěr fixovalo tenkou vrstvou cementu. Dílo bylo rozděleno na sekce o velikosti asi dvě čtvereční stopy, které bylo možné snadno transportovat a osadit na určené místo. Díky takovému postupu se podařilo výrazně snížit náklady na přípravu děl, kterým tradiční mozaikovní producenti v Římě

19 R. LIEFKES, *Antonio Salviati*, s. 283; S. BARR, *Venetian Glass*, s. 13–14.

20 Irina ANDRESSCU-TREAGOLD, *Salviati a San Marco e Altri Suoi Restauri*, *Scienza e Tecnica del Restauro della Basilica di San Marco*, in: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1999, s. 475.

21 Přímá (*alla prima*) metoda znamená postupné zasazování mozaikových kostek přímo na místě.

22 Margarete PLANT, *Venice, Fragile City, 1797–1997*, New Haven – London 2002, s. 187; S. BARR, *Venetian Glass*, s. 11–12.

23 A. ST. (dle P. Coroniho), *Lorenc Radi*, s. 58–67; *Skelná mosaika*, *Listy průmyslové, časopis jednoty ku povzbuzení průmyslu v Čechách* 1, 1875, č. 13, s. 200–201; S. BARR, *Venetian Glass*, s. 10, 13.

nebo v Petrohradu mohli jen těžce konkurovat.²⁴ Využití nepřímé metody umožnilo benátské firmě přijímat rozsáhlé zakázky i na relativně vzdálených místech, kam byli posláni řemeslníci, kteří hotové dílo osadili.

Salviatiho firma se rychle rozvíjela. Už v roce 1862 měla na dvě stovky zaměstnanců.²⁵ Dílna se nezaměřovala jen na mozaiky, produkovala i množství dutého dekorativního skla. V roce 1866, kdy se Benátky staly součástí Italského království, majitel založil nový podnik, ve kterém začal produkovat duté sklo ve velkém. Finanční podporu nové firmě, vystupující od roku 1872 pod názvem *Compagnia Venezia Murano*, zajistil anglický diplomat a archeolog Sir Austen Henry Layard. Po sporech se společníky Salviati podnik roku 1877 opustil a založil si dvě nové společnosti: *Salviati dott. Antonio* pro produkování dutého skla a *Salviati & Compagnia* pro produkci mozaik.²⁶ Ani pod novou firemní hlavičkou zakázek na restaurátorské práce i nové mozaiky v celé Evropě neubýlo.

S nadsázkou lze snad říci, že to byl právě Antonio Salviati, který prostřednictvím svých realizací a účastí na mezinárodních výstavních kláních seznámil Zaalpí s muzivním uměním a v počátcích tak podnítil diskuse na toto téma.²⁷ V mozaikovém oboru nepůsobil v Evropě samozřejmě sám,²⁸ realizace restaurátorského zásahu na fasádě benátské baziliky sv. Marka mu však vynesla prestiž, kterou pak firma znásobila prostřednictvím dalších vlastních realizací. O věhlas původního majitele se postarala i skupina dalších tvůrců, které jeho dílna odchovala. První zkušenosti s mozaikou u něj získali zakladatelé dalších dílen po celé Evropě. K těm nejvýznamnějším nepochybně patřili Antonio Fabbris, Gian Domenico Facchina, Augusto Agazzi a Pietro Bon, Angelo Gianese nebo Luigi Solerti,²⁹ který tradici benátské mozaiky přenesl do střední Evropy.

Mozaika v Rakousko-Uhersku a Albert Neuhauser

V roce 1873 byla v rámci světové výstavy ve Vídni vyzdobena expozice v předsáli *Kunsthalle* mozaikovým obrazem bohyně Minervy zhotoveným podle návrhu malíře Ferdinanda

24 Salviatiho syn Giulio i kolega Layard prohlašovali Salviatiho za tvůrce této metody, ta však byla známá již dříve v severní Africe i východním Středomoří. S. BARR, *Venetian Glass*, s. 13.

25 R. LIEFKES, *Antonio Salviati*, s. 283.

26 Původní podnik fungoval bez Salviatiho účasti dále.

27 S. BARR, *Venetian Glass*, s. 14; Ottobrina VOCCOLI – Michael BRUNNER, *Europäische Mosaikkunst vom Mittelalter bis 1900*, Petersberg 2013, s. 22.

28 Přehledně k vývoji mozaikářství v zaalpských regionech Dorothea MÜLLER, *Bunte Würfel der Macht: ein Überblick über die Geschichte und Bedeutung des Mosaiks in Deutschland zur Zeit des Historismus*, Frankfurt am Main 1995; O. VOCCOLI – M. BRUNNER, *Europäische Mosaikkunst*.

29 Michele TOSI, *Il mosaico tra XX e XXI secolo*, in: Micaela Guarino – Beatrice Orsini (edd.), *L'immagine e il frammento. Il mosaico in Emilia Romagna*, Bologna 2004, s. 115.

Laufbergera.³⁰ Rozměrná kompozice byla posléze instalována na stěně spojující budovu jen nedávno dokončeného uměleckoprůmyslového muzea se sousední stavbou Univerzity užitého umění, jako součást kašny nazvané *Minervabrunnen*. Tak se reprezentativní architektura vídeňské Ringstrasse dostalo zdaleka viditelné dekorace v podobě díla firmy Antonia Salviatiho.³¹ Salviatiho podnik byl na světové výstavě i mezi oceněnými a firma v monarchii posléze provedla hned několik monumentálních zakázek.³² Návštěvníky výstavy oslovila především replikami historického skla a technikou skleněné mozaiky, která poutala pozornost jako nevídaná novinka. Někteří autoři průvodců po expozici svým čtenářům pro srozumitelnost představovali i detailnější charakteristiku celého pracovního procesu (od výroby skla po osazování hotového díla) nebo popisovali, jakou podobu má prodáváná skleněná surovina. Dle dobových informací se zhotovovala ve formě 10 cm širokých „koláčů“³³ o tloušťce maximálně 1 cm, které byly vyráběny ve dvaceti tisících barevných odstínech.³⁴ V textech nechyběly ani zmínky o aktuálních realizacích firmy Salviati, z nichž nejzásadnější v době vídeňské výstavy vznikala pro Vítězný sloup v Berlíně.³⁵

Jak byla nová výtvarná technika vnímána v sousedních Čechách, vypovídá popis artefaktů vystavených v roce 1879 na pražském Žofíně: „*Něco na výstavách našich zcela neobvyklého jsou mosaiky – Mosaika jest druh malby čili napodobení malby, záležející ve složení buď přirozeně barevných aneb uměle barvených kaménků nebo sklíček. [...] Díla z oboru toho na letošní výstavě naši vystavená nemohou se ovšem ani z povzdálí měřiti s výtečnými těmito výrobky umění italského – avšak přece můžeme býti výše již dotčené „tyrolské katedrální sklárně a malírně“ povděční za to, že nám v této, jinak zřídka kdy zastoupené odrůdě umění výtvarného, poskytla dvě díla, abychom posouditi mohli, jak daleko dostoupilo umění musivní v dílně této. V celku může Alb. Neuhauser býti s výsledky snažení svého dosti spokojen.*“³⁶

Po teoretické stránce seznámil prostředí monarchie s technikou mozaiky i časopis moravského umělecko-průmyslového muzea. V článku vídeňského historika umění Hanse Sempera *Ueber Glasmosaik alter und neuer Zeit mit besonderem Hinblick auf die Tiroler*

30 *Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873 erstattet von der Centralcommission der Deutschen Reiches für die Wiener Weltausstellung*, 2. část, Braunschweig 1874, s. 480.

31 S. BARR, *Venetian Glass*, s. 48–49; The Salviati Architectural Mosaic Database, URL: <<http://salviatimosaiacs.blogspot.cz/2013/01/museum-of-applied-arts-vienna.html>> [cit. 24. 3. 2017].

32 Jmenovat lze mozaiky pro palác Karla rytíře von Wessely ve Vídni, mozaikovou výzdobu baziliky sv. Štěpána v Budapešti nebo katedrály v Linci. S. BARR, *Venetian Glass*, s. 76–79, 122, 135.

33 V Itálii se pro takovou surovou materiál používá výraz „pizza“.

34 *Amtlicher Bericht*, s. 480.

35 S. BARR, *Venetian Glass*, s. 50–54.

36 *Umělecká výstava na Žofíně*, Světozor, 18. 5. 1879, s. 258.

*Mosaikanstalt*³⁷ autor mj. navrhoval, k čemu by bylo vhodné inovovanou techniku mozaiky použít. Dle jeho názoru se mozaiková výzdoba příliš nehodí k současné (neo)gotické architektuře ani k rokokovému dekoru nebo stavbám variujícím severskou (německou) renesancí. „*Mozaikové ozdoby*“ působí dobře spíše v rámci klasicizujícího, barokního či renesančního tvarosloví, popřípadě v různých moderních stylových kombinacích. Semper se domníval, že by mozaika měla zdobit „*klidnou plochu stěny nebo stropu*“, především v sakrálním interiéru.

Kromě teorie mozaiky věnoval autor prostor také monografickému představení tyrolské mozaikářské dílny Alberta Neuhausera, kterou, jak bylo zmíněno výše, české prostředí už několik let znalo. Sklomalířský podnik fungující od roku 1861 měl v Čechách tradičně řadu zakázek v oboru vitráží.³⁸ Techniku skleněné mozaiky přinesl do Tyrolska až mozaikář Luigi Solerti. Po jeho příchodu v roce 1877 si Albert Neuhauser sám, bez společníků, se kterými vlastnil původní podnik, založil mozaikářskou dílnu ve Wiltenu u Innsbrucku (*Die Mosaikwerkstätte Albert Neuhauser*). Až v roce 1900 se tento provoz spojil s původní sklomalířskou dílnou do jedné firmy s označením *Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt* platným dodnes. Albert Neuhauser se k založení mozaikářského provozu inspiroval v Benátkách, kde se seznámil s pracemi a posléze i s majitelem mozaikářské dílny Antoniem Salviatim. Zde se také poznal se Solertim, který v Salviatiho firmě prošel školením a posléze vstoupil do dílny *Societa musiva Veneziana*,³⁹ jež se ze Salviatiho podniku odloučila roku 1876. Hned následujícího roku se však Solerti na dlouhých 23 let stal uměleckým vedoucím ateliéru nově založeného tyrolského podniku. Do služeb první specializované mozaikářské dílny v Rakousku přišel z Benátek i jeho budoucí blízký spolupracovník Josef Pfefferle, jenž se u Salviatiho učil tři roky. Z počátku mohla firma mozaiky zhotovovat z italského skla, brzy však byla zcela jistě schopná tavit mozaikové sklo ve vlastní již dříve fungující huti.⁴⁰ Pro rok 1911 to dokládá také zmínka českého

37 Hans SEMPER, *Ueber Glasmosaik in alter und neuer Zeit mit besonderem Hinblick auf die Tiroler Mosaikanstalt*, Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-museums in Brünn 1890, č. 2, s. 17–19; č. 3, s. 33–34; č. 4, s. 49–50; č. 5, s. 69–73.

38 Přehled prací včetně českých realizací vitráží pro stavby v Praze, Karlových Varech, Olomouci, Havlíčkově Brodě aj. viz Albert JELE, *Die Tiroler Glasmalerei 1877–1881*, Mittheilungen der k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie 27, 1882, č. 199, s. 82–90, č. 200, s. 111–116, č. 201, s. 142–147. Dále také viz Elizabeth MAIRETH, *Die Geschichte der Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt in Innsbruck und deren Mosaike im Innsbrucker Stadtgebiet*, disertační práce, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Innsbruck 1986–1987; Reinhard RAMPOLD, *140 Jahre Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt 1861–2001*, Innsbruck 2002; Claudia SPORER-HEIS (red.), *Malen mit Glas und Licht. 150 Jahre Tiroer Glasmalerianstalt*, Innsbruck 2011.

39 H. SEMPER, *Ueber Glasmosaik*, č. 3, s. 34. Tato společnost realizovala např. velkou zakázku na výzdobu průčelí domu ve Florencii. Dodnes se zde zachovaly signované mozaiky nad tympanony západního průčelí.

40 E. MAIRETH, *Die Geschichte*, s. 49–54. R. RAMPOLD, *140 Jahre*, s. 12–13.

mozaikáře Viktora Foerster, který vysvětloval, proč má vyšší ceny než konkurence: „[...] *má továrna v Innomostí své vlastní pece na vyrábění barevného skla, já musím však veškerý materiál až z Itálie objednávat a transport a clo platit*“.⁴¹

Zmiňovaný článek Hanse Sempera mozaiku doporučoval především jako výzdobu budov klasického tvarosloví. V Čechách se objevila na neorenesančních, neorománských a později i neogotických nebo secesních fasádách, případně doplnila průčelí starších budov.⁴² Český teoretik umění Karel Boromejský Mádl postihl, co architekti a investoři přelomu 19. a 20. století od mozaiky v exteriérech budov očekávali nejvíce: „*Nové oživení sgrafita na stavbách pražských Ullmanem, Schulzem a zvláště Wiehlem podnikané bohužel nesplňuje všechny naděje v ně kladené. Ne svojí vinou, nýbrž pro naše těžké špinavé a sžíravé ovzduší. Rostoucí smysl barevný, který i v zevní architektuře se chce uplatnit, vedl k malbám nástěnným, ale i ty těžce s námahou a možná i marně vzpírají se ničivému vzduchu pražskému. A přece měli bychom stále k našim architektům volati: více barvy! Méně stejnotvárné monochromie a více živosti barevné. [...] mosaika tak rychle nehyne jako sgrafita a nebledne jako malby a vedle věkovité trvanlivosti má výhodu silné, dle potřeby energické a zářivé noty barevné.*“⁴³

V posledním desetiletí 19. století už byl mozaikářský podnik Alberta Neuhausera dobře zavedený a nabízel v rámci monarchie výběr hotových vzorů i možnost nechat vysázet z mozaiky vlastní návrhy. Přesvědčivé portfolio realizací v Evropě i zámoří firmě dodávalo důvěryhodnost a nepochybně vedlo k většímu zájmu o náročnou výtvarnou techniku, kterou začali do svých projektů zapojovat i architekti působící v českém prostředí.

Neuhauserova produkce v Čechách

V roce 1894 Neuhauserův podnik získal smlouvu na zhotovení skleněné mozaiky v apsidě novostavby kostela sv. Václava na Smíchově.⁴⁴ Zakázka za 13 tisíc zlatých byla provedena podle kartonů profesora Josefa Matyáše Trenkwalda. Spolupráce s architektem kostela Antonínem Barvitiem byla však navázána již dříve. V roce 1885 dodával innsbrucký podnik pro sv. Václava i malované okenní výplně podle návrhů Františka Sequense. Dá

41 Moravský zemský archiv Brno, fond Jezuité Hostýn, kart. 8, sign. CC III 17, korespondence říjen 1911.

42 Roman PRAHL – Petr ŠÁMAL, *Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny*, Praha 2012.

43 Karel Boromejský MÁDL, *Mosaika*, Národní listy, 5. 2. 1905, s. 13; TÝŽ, *Velkoměstské stavitelství*, příloha Národních listů k č. 27, 28. 1. 1906 s. 13.

44 *Vyzdobení basiliky sv. Václava na Smíchově*, Technický obzor, 20. 3. 1894, 66–67; Adéla KLINEROVÁ, *Kostel sv. Václava v Praze na Smíchově. Otázka historismu a novorenesance*, diplomová práce FF UK, Praha 2014, s. 172.

se proto předpokládat, že také soubor starších mozaik v interiéru chrámu a mozaikový ornamentální dekor na vnějších fasádách kostela dokončovaných v roce 1885 dodala též Neuhauserova dílna.⁴⁵

Barevné architektonické prvky v supraportách a suprafenestrách chrámu v podobě vavřínových věnců či kruhových terčů s motivy křížů a písmen alfa a omega představovaly typovou produkci dílny, variovanou i pro jiné objekty. Najdeme je nejen zde, ale také ve výzdobě sepulkrálních památníků pražských hřbitovů. V drobných, finančně dostupných a snadno transportovatelných mozaikových polích využívala firma základní křesťanskou symboliku. Většinou se uplatnily zlaté prvky na modrém pozadí, jako v medailonu s křížem na průčelí hrobky rodiny Roskoschny na Smíchovském hřbitově,⁴⁶ kterou vystavěl zřejmě Antonín Wiehl v 80. letech 19. století.⁴⁷ Antikizující tvarosloví hrobky z pískovcových dílů je završeno trojúhelným štítem s reliéfními postavami letících andělů, kteří drží vavřínový věnec, ve středu doplněný mozaikou se zlatým křížem a písmeny alfa a omega na modrém pozadí. Významově stejný motiv vidíme i na hrobce Jany a Elzinky z Ungrů na Vyšehradském hřbitově.⁴⁸ Mramorovou architekturu s jemnou kamenickou dekorací náhrobku umístěného v arkádách hřbitova a doplněného sousoším matky s dcerou od Antonína Poppa⁴⁹ dotváří v polokruhovém nástavci mozaiky s motivem kříže ve středním medailonu a písmeny alfa a omega ve cviklech. Náročnější je plošná mozaiková výzdoba tympanonu hrobky rodiny Benešovy, vybudované na Olšanských hřbitovech dle návrhu Antonína Barvitia.⁵⁰ Monumentální architektonickou kulisu

45 Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha05007.pdf>>, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha05008.pdf>>, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha05009.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

46 Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha05005.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

47 Hrobka vykazuje shodné znaky s hrobkou rodiny Daubkovy v Litni z roku 1888, na které pracoval Antonín Wiehl se sochařem Josefem Václavem Myslbekem.

48 Jde o hrob č. 13 v oddělení 14 ark. Jana a Elzinka z Ungrů byly v hrobce uloženy v roce 1897 a 1898. Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha02011.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

49 Bořivoj NECHVÁTAL, *Vyšehrad*, Praha 1976, s. 198; Václav POTOČEK, *Vyšehradský hřbitov*, Praha 2005, s. 57.

50 Hrobku si na konci 19. století nechala zřídit rodina Benešova, zřejmě v souvislosti s pohřbem prvního zemřelého hoteliéra Václava Beneše, který zesnul v roce 1896. Hrobka je situována v oddělení IV/14. Miloš SZABO, *Pražské hřbitovy, Olšanské hřbitovy IV*, Praha 2012, s. 392. Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha03005.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

završuje trojúhelný štít, v jehož ploše je zasazen mozaikový kříž a christogram rámovaný vavřínovým věncem omotaným stuhami.

U všech zmíněných realizací si sice nemůžeme být jisti innsbruckým původem, ten je ale nejpravděpodobnější variantou. Innsbrucká dílna byla po celá 80. a 90. léta 19. století v Čechách hlavním dodavatelem mozaikové výzdoby, nikoliv pouze jednoduché, jako v předchozích případech. Pro sepulkrální architekturu vyráběla i větší kompozice s figurálními motivy. Zákazníci si je mohli objednávat prostřednictvím firemních katalogů, jak je doloženo na příkladu vyšehradského náhrobku Nowakových s mozaikou trním korunované hlavy Krista v kruhovém medailonu.⁵¹ Ta byla zhotovena podle návrhu blíže neurčeného tvůrce Rautera.⁵² Podobně byl jako dílo tyrolské dílny v dobovém tisku publikován medailon polopostavy Krista jako Dobrého pastýře, zhotovený pro náhrobek v Praze dle návrhu profesora Františka Sequense.⁵³ Tento motiv byl využit v kruhu (dnes již zcela opadané) mozaiky zasazené v žulovém pylonu náhrobku kooperátora od sv. Havla Františka Maška († 1883) na Olšanském hřbitově.⁵⁴ Původní kompozice byla rámována zlatým a hnědým páskem a černou linií a měla tmavě modré pozadí, na kterém byla umístěna hlava Ježíše Krista s hlavou beránka.

Mezi drobnější motivy z innsbrucké produkce můžeme počítat (opět jen na základě srovnání výtvarné podoby díla) i medailon Madony s dítětem v lunetě hrobky rodiny Špačkovy z Vyšehradského hřbitova.⁵⁵ Rodina byla v roce 1909 nobilitována, její posmrtný monument vznikl nejspíše na přelomu 1. a 2. desetiletí 20. století. Pravděpodobně ho nechal zřídit Václav Anton Špaček ze Starburgu pro svou manželku Růženu Libuši († 1901).⁵⁶ Podobně nenáročným motivem je i hlava Krista na náhrobku kanovníka

51 Hrobka rodiny Nowakových vznikla zřejmě na přelomu 19. a 20. století, možná ještě o něco dříve po smrti prvního pohřbeného, univerzitního profesora MUDr. Josefa Nowaka. Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha02020.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

52 Magdalena KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ, *Charakteristika mozaikového skla v českých zemích a v Evropě*, in: Magdalena Kracík Štorkánová – Tomáš Hájek (edd.), *Muzivní umění. Mozaika v českém výtvarném umění*, Praha 2014, s. 53.

53 Luigi SOLERTI, *Die Mosaik in der modernen Kunst*, *Der Kunstfreund*, NF, 1900, č. 8, s. 58–60; č. 9, s. 66–68, zvl. s. 67.

54 Hrob je situován v oddělení IV/12 Olšanského hřbitova. M. SZABO, *Pražské hřbitovy*, s. 270; Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha03003.pdf>> [cit. 20. 3. 2017]. Kompozici lze odečíst z otisků kostek na odhaleném maltovém lůžku mozaiky.

55 Hrobka č. 6 je situována v oddělení 2 Vyšehradského hřbitova.

56 Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha02024.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

tepelské premonstrátské kanonie Pfannerera († 1892) na Olšanských hřbitovech, který vznikl zřejmě někdy kolem data jeho úmrtí.⁵⁷ Neorenesanční architektonický náhrobek z leštěného černého kamene dodala kamenická firma G. Ciani z Prahy. Nad střední převýšenou částí nesenou dvěma sloupy je umístěn trojúhelný nástavec, který byl dříve také vyplněn skleněnou mozaikou (zachovaly se zbytky zlatého rámečku a tyrkysového pozadí). Pod ním je v polokruhovém poli vložen jediný zachovaný barevný prvek náhrobku – skleněná mozaika s hlavou Krista s červenou obroučkou křížového nimbu, zasazená na tyrkysově modrém pozadí.⁵⁸

Z předchozího výčtu možná vzniká mylný dojem, že tyrolská mozaikářská dílna vytvářela jen drobná díla, která si architekti či investoři objednávali na základě nabídkových katalogů. Tak tomu však nebylo, na konci 19. a počátku 20. století vznikaly v Innsbrucku náročné kompozice určené pro konkrétní místo a objednavatele, které mohly být provedeny podle návrhů domácích tvůrců. Zatím o nich však máme jen málo dokladů.

Většina děl spojených se sepulkrálními památníky je nesignovaná, takže autory jejich kompozic neznáme a na realizační firmu usuzujeme dle zpracování mozaik. Výjimkou jsou archivní doklady o autorství dvou mozaik ze souboru figurálních kompozic z arkád vybudovaných při jižní stěně kaple sv. Filipa a Jakuba na Smíchovském hřbitově.⁵⁹ Neorománská architektura chrámu vznikla podle návrhu Adolfa Duchoně mezi lety 1894 až 1896. Pravděpodobně brzy po dokončení se začala rozprodávat prestižní hrobová místa v těsné blízkosti kostelíku. Podle záznamu z roku 1900 komunikovala Neuhauserova firma přímo s architektem a řešila s ním zhotovení dvou mozaikových kompozic do lunet arkád – jedné s motivem Ukřižovaného a druhé se Zmrtvýchvstalým Kristem. Shodou okolností se obě díla zachovala dodnes.

Ukřižování je součástí hrobky vybudované pro rodinu strojního inženýra Viléma Fingera († 13. 9. 1909).⁶⁰ Ten dokonce po své smrti v roce 1909 zanechal nadaci na sloužení mší a také osvětlování náročně vyzdobeného místa posledního odpočinku.⁶¹ Mozaika rámovaná širokou ornamentální bordurou představuje ukřižovaného Krista zasazeného na vínově červeném pozadí. V sousedních lunetách arkády doprovází centrální

57 Hrob je situován v oddělení VII/23 Olšanského hřbitova.

58 Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha03004.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

59 Magdalena KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ, *Muzivní umění – mozaiky*, in: Anna Sejková et al., *Atlas funeral: hřbitov Malvazinky*, Únětice 2015, s. 94–95.

60 Jeroným LÁNY, *Hřbitov Malvazinky 1876–1999*, Praha 1999, s. 42.

61 Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha05003.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

Ukřížování další dvě mozaiky. Prameny doložená luneta se Zmrtvýchvstalým Kristem (resp. Vítězným Kristem) je součástí hrobky rodiny Šolleovy. Kompozice rámovaná stejnou bordurou jako předchozí představuje v centru frontálně umístěnou polopostavu Krista. Jemná pastelová barevnost jeho oděvu vystupuje na intenzivním tmavě červeném pozadí.⁶² Shodně je provedena i třetí mozaika v arkádách nad hrobkou rodiny Siegmund, kterou lze bezpochyby do produkce dílny zařadit také.⁶³ V lunetě je zachycen sv. Antonín Paduánský, držící na rukou Ježíška. Postava je, stejně jako v předchozích případech, zasazena na tmavě červené pozadí, liší se jen ve zpracování dekorativní bordury, která pole s kompozicí vytyčuje.

Innsbrucké dílně lze připisat i další figurální mozaiky na Smíchovském hřbitově. Jedna z nich zdobí interiér již zmíněné hrobky rodiny Roskoschny.⁶⁴ Čelní stěnu zde dekoruje mozaiková luneta žehnající Panny Marie, která trůní pod baldachýnem a je rámována květinovými vázami. Exteriérovou mozaikovou výzdobu najdeme na hrobce rodiny Peluňkovy.⁶⁵ Klasicizující architektura je ve vpadlé nice doplněna kamenným náhrobkem, za nímž je umístěna mozaika se zlatým pozadím. Je zde vyskládána polopostava Krista oděného do červeného pláště, který vystupuje z hrobu, pravou rukou žehná a v levé drží křížem zakončenou žerď s praporcem. Velká část kompozice je druhotně doplněná při restaurátorském zásahu, přesto je patrné, že i tato mozaika byla na hřbitov dodána z innsbrucké dílny. Větší kompozici od firmy Neuhauser najdeme i na Vinohradském hřbitově. Hrobka rodiny Bursíkovy je vložena v arkádách tamního hřbitovního kostela.⁶⁶

62 J. LÁNY, *Hřbitov Malvazinky*, s. 42; Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha05002.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

63 J. LÁNY, *Hřbitov Malvazinky*, s. 42; Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha05004.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

64 Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha05005.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

65 J. LÁNY, *Hřbitov Malvazinky*, s. 42; Magdalena KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ – Jana TORŇOŠOVÁ, *Restaurování a rekonstrukce mozaiky Zmrtvýchvstalého Krista z hrobky na hřbitově Malvazinky*, in: M. Kracík Štorkánová – T. Hájek (edd.), *Muzivní umění*, s. 78–79; Jana FOŘTOVÁ TORŇOŠOVÁ – Magdalena KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ, *Restaurování mozaiky*, in: Magdalena Kracík Štorkánová a kol., *Opus musivum: mozaika ve výtvarném umění*, Únětice 2015, s. 61–65. Mozaika byla obnovena v roce 2014, chybějící části byly doplněny italským sklem. Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha05012.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

66 Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha03016.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

Na stěně je osazen jednoduchý náhrobek z leštěného kamene, nad nímž se v hrotitě ukončené lunetě uplatnil motiv Svaté rodiny.

Doménou firmy Neuhauser v Čechách byly velké zakázky na výzdobu nových veřejných budov. Důležité postavení mezi nimi měla dekorace bývalé Zemské banky Království českého na Příkopech.⁶⁷ Projekt Osvalda Polívky, realizovaný v letech 1894 až 1896, od počátku počítal s dekorativní výzdobou do lunetové římsy. Když architekt oslovoval autora kartonů Mikoláše Alše, nebyl si ještě jistý, zda zvolit nástěnnou malbu, nebo mozaiku.⁶⁸ Investor se rozhodl pro druhou možnost. Kartony k lunetám vyhotovili Vojtěch Bartoněk a Bohumír Roubalík, do mozaiky je převedla innsbrucká firma. Umělecký vedoucí provozu Luigi Solerti dokonce přijel do Prahy, aby se s Mikolášem Alšem zúčastnil zkoušky šesti navržených kompozic přímo na fasádě – údajně se v lunetách „velmi dobře vyjímaly“.⁶⁹ Kompozice bývají označovány jako témata z české mytologie a pohádek, podle popisu nové budovy publikovaného v roce 1900 se ale jedná o alegorie související s významem a funkcemi bankovního domu. Čtrnáct scén na hlavním průčelí představuje *Prahu a Vltavu, Polní hospodářství, Mincovnictví, Zlato, Stříbro, Dolování a drahé kovy, Polní hospodářství (na Slovensku), Korunovační klenoty, Lásku k vlasti*. Do ulice Nekázanky jsou obráceny další lunety, které jsou spojeny s tématem hospodářských zdrojů, např. *Zemědělství, Lesnictví, Drobný průmysl*. Celý cyklus končí lunetou *Umění*. Scény jsou pojaty jednotně – mají červený rám se zlatým dekorem a zlaté pozadí, na kterém vystupují sošné figury ohraničené charakteristickou tmavou linkou. Kromě lunet se na fasádě uplatnila i další muzivní výzdoba v podobě panelů s květinovým dekorem zasazených mezi okny atiky. Byly vytvořeny podle jednotného rozvrhu, kdy tmavě modré pozadí ohraničil černý rámeček s bílou vnitřní linkou a hlavní motiv vytvořily různé druhy květin a plodů. Růže, lilie, kosatce, hrozný vína nebo cínie byly vysázeny podle návrhů Anny Suchardové.⁷⁰

67 Rudolf POŠVA, *Plastika a mozaika v průčelích Osvalda Polívky*, kandidátská disertační práce FA ČVUT v Praze, Praha 1985; Rudolf POŠVA, *Plastika a mozaika v průčelí Osvalda Polívky*, *Umění* 25, 1987, č. 5, s. 449–459. R. PRAHL – P. ŠÁMAL, *Umění jako dekorace*, s. 140–141. Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha01018.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

68 Miroslav MÍČKO – Emanuel SVOBODA, *Mikoláš Aleš. Nástěnné malby*, Praha 1955, s. 102–106, 177–178. *Soupis maleb, kreseb, studií a náčrtů Mikoláše Alše ze sbírek Muzea Aloise Jiráska a Mikoláše Alše v Praze*, Praha 1989, s. 25.

69 M. MÍČKO – E. SVOBODA, *Mikoláš Aleš*, s. 103.

70 K. B. MÁDL, *Mosaika*, s. 13; R. POŠVA, *Plastika a mozaika v průčelí*, s. 449–459; R. PRAHL – P. ŠÁMAL, *Umění jako dekorace*, s. 140–141; Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha01017.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

Do první fáze samostatného fungování Neuhauserovy dílny patří vedle známých realizací v Praze zřejmě i některé další dosud autorsky neurčené mozaiky na různých místech Čech a Moravy. Dvě pravděpodobné realizace tyrolské dílny najdeme na významných sakrálních objektech nedaleko moravské metropole Brna. Obě dotvořily barokní průčelí chrámových budov. Starší Immaculata je umístěna na fasádě kostela sv. Petra a Pavla v areálu kláštera benediktinů v Rajhradě. Vznikla při úpravě průčelí podle návrhu Bernarda O. Seelinga.⁷¹ Je zasazena v nástavci mezi věžemi do stojatě obdélného zrcadla. Figura je zakomponována na tmavě modrém pozadí se zlatými hvězdami. Představuje Pannu Marii v modrém plášti, obklopenou mandorlou zlatých paprsků, jak stojí na části zemské sféry a šlape na hlavu hada držícího v tlamě jablko. Nad zlatou svatozáří Panny Marie se vznáší koruna, kterou po bocích přidržují dva andělé. Spodní okraj zdobí dvě datace – rok 1045 zdůrazňuje založení konventu a datum 1895 určuje rok úpravy průčelí a vzniku mozaiky. Především však upozorňuje na výročí 850 let od vzniku rajhradského kláštera. V popisu rekonstrukce, resp. restaurování architektury chrámu, se dočítáme, že byla vytvořena podle návrhu zemřelého profesora Kleina⁷² v innsbruckém ateliéru Neuhauser.⁷³ Byla zasazena do železného nosného rámu vetknutého do 55 cm širokého „barokního“ rámování z umělého kamene, které dodal vídeňský dvorní mramorář Detoma. Dobový text dokonce uvádí i jména mozaikářů, kteří se podíleli na osazování díla na fasádu – byli jimi Josef Pfefferle a blíže nejmenovaný Bruni.

Nedaleko Rajhradu se nachází další mozaika, kterou bychom hypoteticky měli klást mezi díla firmy Neuhauser. V roce 1898 dotvořila průčelí poutního kostela Zvěstování Panny Marie v Brně – Tuřanech kompozice Trůnící Panny Marie.⁷⁴ Původní barokní chrám byl v roce 1804 zbořen, posléze znovu postaven a až v letech 1888–1890 opatřen novobarokním dvouvěžovým průčelím. V jeho středu bylo v roce 1898 zazděno okno nad hlavním portálem a do vzniklé niky se segmentovým záklenkem byla vložena mozaika představující Tuřanskou madonu – zázračnou sochu, za kterou sem směřovali poutníci.

71 Augustin KRATOCHVÍL, *Vlastivěda moravská II, Místopis I, Brněnský kraj 79, Židlochovský okres*, Brno 1910, s. 263. Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/jhmbi002.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

72 Autor prvotního návrhu kompozice Immaculaty byl zřejmě vídeňský malíř Johann Evangelist Klein. Ten s tyrolskou mozaikářskou dílnou často spolupracoval – Arthur FONTAIN, *Johannes Evangelist Klein 1823–1883, Ein Prediger mit dem Zeichenstift*, Merzig 2016, s. 40, 81.

73 M. K., *Benediktiner-Stift Raigern*, Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn 1895, č. 7, s. 117–119.

74 Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/jhmbm001.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

Trůnící figura Panny Marie je umístěna na oblačném pozadí a představuje kvalitativně velmi dobře provedenou mozaikářskou práci vysázenou podle návrhu Josefa Ladislava Šichana.⁷⁵

V roce 1900 byl Neuhauserův podnik transformován a vznikla firma dodávající zároveň vitráže i mozaiku – *Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt*.⁷⁶ Tu využil architekt Osvald Polívka i pro své další pražské realizace, například pro výzdobu průčelí obchodního domu U Nováků ve Vodičkově ulici v Praze.⁷⁷ Na dekorování průčelí budovy z let 1901 až 1904 architekt spolupracoval s malířem Janem Preislerem, který navrhl rozsáhlé skleněné mozaiky zasazené mezi okny. Zakázku na dekoraci dostal už v roce 1901, kdy byl pověřen vytvořením kartonu, soustředěně se tímto tématem zabýval až v následujícím roce. Mozaika byla komponována jako jednotný celek přelévající se v ploše mezi okny druhého až čtvrtého patra budovy. Její téma, Obchod a Průmysl, bylo v ploše zachyceno hned několika alegorickými scénami. Ve středu byla pod korunami stromů zasazena figura bohyně mládí a krásy Flóry rozsévající květy. Na okrajích v pásu mezi okny k centrální kompozici přibýly alegorie textilního průmyslu, které upozornily na hlavní prodejní artikl nového obchodního domu.

Jan Preisler vytvořil pro tuto zakázku velkou akvarelovou skicu, rozpracoval figurální studie, dále zhotovil barevný návrh v olejomalbě a posléze nakreslil karton, který byl zaslán do mozaikářského ateliéru firmy *Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt*. Finální sázení kompozice se ale podle názorů současníků příliš nepovedlo: „*tóny v nichž se chvěje světlo a vzduch v souhrě skvrn impresionisticky těkavých – nic z toho se do mozaiky nedostalo, obrysy přenesené mechanicky z kartonu vystoupily ostře, kolorit zhrubl v křiklavě pestrých tónech*“.⁷⁸ Pro znalce Preislerova díla byla mozaika velkým zklamáním, ale samotná mozaikářská firma se k ní v katalogu svých realizací staví zcela jinak – dílo prezentuje jako výzvu, zakázku s novou barevností, kterou se podařilo splnit na výbornou, zcela ke spokojenosti architekta Osvalda Polívky.⁷⁹

75 *Brněnské zprávy*, Moravská orlice, 26. 8. 1898, s. 2; *Brněnské zprávy*, Moravská orlice, 11. 8. 1898, s. 2; *Brněnské zprávy*, Moravská orlice, 14. 8. 1898, s. 2.

76 E. MAIRETH, *Die Geschichte*, s. 49–54.

77 Kunibert ZIMMETER, *Die Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt. Ein Rückblick anlässlich des fünfzigjährigen Gründungsjubiläums 1861–1911*, Innsbruck, 1911, s. 48; Antonín MATĚJČEK, *Jan Preisler*, Praha 1950, s. 57–58, obr. 92–100; R. POŠVA, *Plastika a mozaika v průčelí*, s. 449–459; Petr WITTLICH et. al., *Jan Preisler: 1872–1918*, Praha 2003, s. 97, 106–109; R. RAMPOLD, *140 Jahre*, s. 29; Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha01013.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

78 A. MATĚJČEK, *Jan Preisler*, s. 57–58.

79 K. ZIMMETER, *Die Tiroler Glasmalerei*, s. 48.

Roku 1909 následovala podobně rozsáhlá zakázka, tentokrát přímo pro pražský magistrát, na průčelí Obecního domu.⁸⁰ Budova vystavěná v letech 1905 až 1908 podle projektu Osvalda Polívky byla bohatě zdobená za účasti mnoha vynikajících umělců. Většina exteriérových uměleckých děl byla osazena v roce 1908, soutěž na mozaiku však proběhla až o rok později. První i druhé místo v ní získal Karel Špillar.⁸¹ Dominantou nároží budovy se v nástavci nad vstupním portikem stala kompozice zvaná *Hold Praze* nebo *Apoteóza Prahy* s trůnící ženskou postavou personifikující hlavní město.

Poslední velkou pražskou zakázkou, a zřejmě i poslední zakázkou v Čechách vůbec, se innsbrucká mozaikářská dílna znovu vrátila k Zemské bance na pražských Příkopech. K původní bankovní budově vystavěné v roce 1896 si peněžní ústav zakoupil i protější dům, snesl jej a mezi lety 1911 a 1912 na jeho místě pořídil přístavbu s peněžní a cukerní burzou.⁸² Autorem návrhu byl Osvald Polívka, který při komponování průčelí musel reagovat na svůj sousední starší projekt. Oproti starší mozaikové výzdobě lunet na nové stavbě mozaiky z architektonického rámce více uvolnil a zasadil do prostoru mezi okny čtvrtého a pátého podlaží objektu.⁸³ Tři kompozice ozdobily čelní fasádu, jedna boční průčelí. Návrhy na scény, které měly alegoricky vyjádřit působení peněžního ústavu, vytvořil v roce 1909 Jan Preisler. Ačkoliv se tato práce, jako ukázkové dílo, objevuje i ve firemních výročních zprávách,⁸⁴ byli čeští znalci mozaiky výsledkem velmi zklamáni. Dobové i pozdější texty innsbrucké mozaikáře pranýřovaly jako příklad špatného řemesla, především co se týče schopnosti autenticky převést kartony do muzivní techniky. Problém byl shledáván už v Alšových lunetách pro Zemskou banku, které byly popsány jako „*příklad špatné mozaikářské práce, která necitlivým, mechanických převáděním vzala původnímu návrhu charakteristickou osobitost jejího autora*“.⁸⁵ Hlavním nedostatkem byla absence

80 Václav ČTYROKÝ, *Česká mosaika*, Sklářské rozhledy 18, 1941, s. 145–153; Michal AJVAZ, *Tradice a budoucnost mozaiky*, Umění a řemesla 3, 1958, s. 88–96; R. POŠVA, *Plastika a mozaika v průčelí*, s. 449–459; R. PRAHL – P. ŠÁMAL, *Umění jako dekorace*, s. 60–62; Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha01003.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

81 Špillarův závěrečný návrh na mozaiku je uložen ve sbírkách Národní galerie v Praze (olejomalba z roku 1908, 136 x 210 cm).

82 K. ZIMMETER, *Die Tiroler Glasmalerei*, s. 57; *Nová budova Zemské banky království Českého v Praze*, Architektonický obzor 1912, sešit 12, s. 6–7; A. MATĚJČEK, *Jan Preisler*, s. 82–83, obr. 178–184; R. POŠVA, *Plastika a mozaika v průčelí*, s. 449–459; R. PRAHL – P. ŠÁMAL, *Umění jako dekorace*, s. 16.

83 Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha01016.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

84 K. ZIMMETER, *Die Tiroler Glasmalerei*, s. 57; NEUHAUSER, Dr. JELE & Comp., *Tiroler Glasmalerei- und Mosaikwerkstätte Innsbruck*, Innsbruck 1937.

85 M. AJVAZ, *Tradice a budoucnost*, s. 94.

spolupráce mozaikářské dílny a autora návrhu, která nebyla vzhledem k vzdálenosti dílny dost dobře možná. Samotní výtvarníci také často nepočítali se specifickými vlastnostmi a omezeními, které převod do mozaiky na dílo klade. To se ukázalo zvláště v Preislerově díle. Ten pod dojmem zkušenosti z vlastní (v návrhu vzdušné a chvějivé) kompozice na průčelí Novákova obchodního domu zvolil pro pozdější realizaci na přístavbě Zemské banky sevřenější tvar, který se na výsledku pozitivně projevil.⁸⁶

Spolupráce s tyrolskou mozaikářskou firmou Neuhauser byla pro mnohé tvůrce vnímána především jako těsná součinnost s Luigim Solertim, který strávil velkou část svého profesního života na místě uměleckého vedoucího dílny. Není zřejmé, proč v roce 1900 po třiačtyřiceti letech firmu opustil, víme však, že ve stejném roce odešel i jeho kolega a blízký spolupracovník Josef Pfefferle,⁸⁷ který si založil svůj vlastní podnik v Zirlu. O tom, že by Pfefferle dodal do Čech nějaké mozaikové dílo, nemáme dosud žádné zprávy. Snad bychom mu, s jistou pravděpodobností, mohli přičítat kompozici Krista v lunetě hrobky rodiny Chmelarovy v arkádách na hřbitově v Prostějově.⁸⁸ Hrobka vznikla brzy po založení hřbitova v roce 1904 jako jedno z nejnáročněji provedených hrobových míst. V okolí je obklopena mj. sochařsky zpracovanými pomníky, většinou zhotovenými ve Vídni, které ukazují na tradiční orientaci moravských objednavatelů na rakouský okruh tvůrců.

Luigi Solerti se z Tyrolska přestěhoval do Mnichova, kde si ještě téhož roku s architektem Simonem Theodorem Raueckerem založili mozaikářský podnik s názvem *Königlich Bayerischen Mosaik-Hofkunstanstalt*. I po odchodu z Innsbrucku si udržel těsný kontakt s českými zadavateli. Architekt Osvald Polívka se na jeho mnichovský podnik obrátil ve věci výzdoby budovy Městské pojišťovny v Praze stavěné v letech 1899–1901.⁸⁹ Solertio dílna pro její průčelí zhotovila podle návrhu malíře Františka Urbana kompozici *Praha s požárem* (nikoliv *Apoteóza Prahy*, jak bývá mylně uváděno) určenou do lunety nástavce střední části fasády. V dobových pramenech se zachovaly zprávy o finančním ohodnocení práce jednotlivých profesí – Solerti za vyhotovení mozaiky inkasoval 2772 korun, Urban za kartony návrhů 900 korun.⁹⁰ Scéna osazená v roce 1901 představuje trůnící ženskou

86 A. MATĚJČEK, *Jan Preisler*, s. 82–83, obr. 178–184.

87 URL: <http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_P/Pfefferle_Josef_1862_1939.xml> [cit. 20. 3. 2017].

88 František STARÝ, *Městský hřbitov v Prostějově*, Prostějov 1931, s. 29. Dnes je hrobka označena jménem rodiny Macháčovy.

89 *Budova městské pojišťovny v Praze*, *Architektonický obzor* 1, 1902, s. 16, 20; R. POŠVA, *Plastika a mozaika v průčelí*, s. 449–459; R. PRAHL – P. ŠÁMAL, *Umění jako dekorace*, s. 144–147. Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vsch.cz/data/pdf/pha01010.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

90 *Budova městské pojišťovny*, s. 16, 20.

postavu, sedící před panoramatem Prahy zachváceným na Vyšehradě požárem. Vlevo u nohou alegorie klečí a pod její ochranou se skrývá dívka, symbolizující snad svým oděvem venkov, vpravo klečí chlapec, který drží truhlici, do níž alegorie vkládá peníze. Luneta tvoří těžiště výzdoby budovy a dotváří ikonografický program odkazující na nebezpečí požáru a nutnost se před ním pojistit.

Solertioho prací v Čechách bylo též vyhotovení dvou kvadrilobů s mozaikami sv. Cyrila a Metoděje podle návrhu malíře Antonína Krisana na průčelí baziliky sv. Petra a Pavla na Vyšehradě.⁹¹ Byly dokončeny už v březnu roku 1902: „*Kartony [...] zhotovené naším umělcem panem akademickým malířem Krisanem pro ústav mosaikový A. Solertioho v Mnichově, kdež jsou právě dohotoveny, a kapitolou objednaná obě zmíněná poprsí, doznaly v Mnichově všeobecné chvály, Jeho král. Výsost princ vladař Leopold sám věnoval u příležitosti návštěvy své v dotčeném ústavu velikou pozornost této budoucí okrase průčelí kapitolního chrámu a pochválil velice příznivě umělecké její provedení. Náklad na tuto výzdobu uhradí vys. Důst. P. kanovník Jos. Kyselka.*“⁹²

Z mnichovské dílny pochází i mozaika Panny Marie Růžencové zdobící vstup do novogotické hrobky rodiny Buquoyů vystavěné v letech 1897–1904 v jihočeských Nových Hradech dle architektonického návrhu Josefa Schulze.⁹³ Popis dokončeného náhrobního monumentu zmiňuje „*mosaikový obraz v tympanonu nade dveřmi do kaple (zhotovil) Solerti v Mnichově*“ a uvádí i honorář 2000 korun.⁹⁴ Autorství návrhu mozaiky je přičítáno Maxi Švabinskému.⁹⁵

Vyšehradská i novohradská kompozice byly zřejmě osazeny až po smrti Luigiho Solertioho v roce 1903 (resp. 1904). Mnichovská dílna bez jeho vedení samostatně fungovala jen krátkou dobu. Nemohla konkurovat výrobkům tyrolské firmy a také rychle se rozvíjejícímu berlínskému mozaikářskému podniku *Puhl & Wagner*, který byl navíc nezávislý na italské sklářské produkci, protože si založil vlastní výrobu skla. Mnichovské

91 V. ČTYROKÝ, *Česká mozaika*, s. 145–153; Jan TACHEZY, *Vyšehrad*, Praha 1985, s. 64; Bořivoj NECHVÁTAL, *Vyšehrad*, Praha 1976, s. 182; Taťána PETRASOVÁ, *Kapitulní kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě*, in: Růžena Bařková a kol., *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady* (Praha 1), Praha 1998, s. 724–729; Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození, FCHT VŠCHT Praha, Praha 2015, URL: <<http://mozaika.vscht.cz/data/pdf/pha02029.pdf>> [cit. 20. 3. 2017].

92 *Stavba kolegiálního chrámu vyšehradského*, Národní politika, 27. 3. 1902, nestr.

93 Pavel VLČEK, *Schulz, Josef*, in: Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 594; Ladislav MACHOŇ – Zdeněk WIRTH – Jarmila BROŽOVÁ, *Čeští architekti – realisté devatenáctého století. Výstava původních kreseb a plánů pořádaná pod záštitou Svazu československých výtvarných umělců (kat.)*, Praha 1952, s. 40. Mozaika byla publikována se špatnou datací do roku 1892 v M. KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ – T. HÁJEK, *Muzivní umění*, s. 31.

94 *Hrobka K. hraběte Buquoy v Nových Hradech (Gratzen)*, Architektonický obzor 1905, č. 5, 3. 5., s. 19.

95 Emanuel POCHE (red.), *Umělecké památky Čech 2, K–O*, Praha 1978, s. 490.

mozaikářské dílny situaci vyřešily fúzí s berlínskou firmou. Od roku 1918 tak bývalý Solertiho podnik fungoval pod obchodním názvem *Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, München-Solln*.⁹⁶

Luigi Solerti byl skvělý praktik a byl schopen i teoretického náhledu na problematiku muzivního umění. V roce 1900 publikoval v revue *Der Kunstfreund* stať *Die Mosaik in der modernen Kunst*.⁹⁷ Zřejmě poučen zkušenostmi z provádění některých impresionistických děl s rozvolněnou barevností a linií (včetně Preislerových návrhů) žádal, aby autoři, kteří se návrhy mozaik zabývají, byli dostatečně poučení o technických těžkostech provedení, znali materiál a jeho koloristické působení. Nejlepší by dle jeho názoru bylo, kdyby cestovali do Itálie a seznámili se s technikou, protože v současnosti neexistuje žádná řemeslná škola nebo akademie, která by vyučovala mozaikářské umění.⁹⁸

Solerti byl vyhledávaným specialistou, který se věnoval i náročnému restaurování mozaik. Jeho pražský zásah, vedoucí v roce 1890 k sejmutí mozaiky Posledního soudu z průčelí katedrály, jsme již zmínili. Ačkoliv Solertiho mateřská firma Neuhauser současně nabízela zhotovení nového obrazu, k výrobě kopie nikdy nedošlo. Po dvaceti letech totiž přemýšlení nad obnovou mozaiky uzrálo do podoby rozhodnutí obnovit originál a osadit jej na původní místo. Restaurování se v nových podmínkách ujal majitel první české mozaikářské dílny Viktor Foerster. Zadáni práce právě jemu dobře ilustruje vztah počátku 20. století k tradiční rakouské mozaikářské firmě, jejíž soudobé vnímání snad nejlépe zpřítomní dobový publicistický text:

„Minulé století rozpomenulo se také u nás na mosaiku, tuto malbu pro věčnost, třeba že podnět k tomu nedala mosaika svatovítská. Kostel smíchovský má v hlavní apsidě největší, dle kartonů Trenkwaldových. Menší jsou jinde. Rozumí se zrovna samo sebou, že to nejsou práce domácí. Byly dodány z dílen inšpruckých, kam jsme poslali spousty peněz za mosaiky, a ještě častěji a více za malovaná okna. Kdyby se sečtlo, mnoho-li se za posledních padesáte let zaplatilo z Čech za sklenomalby do ciziny, užasli bychom nad cifrou peněz a pochybeným hospodářstvím [...] Toto promeškání a zanedbání nám vytahalo mnoho peněz z kapes a zkrátilo nás také umělecky. Naši malíři kreslili kartony a malovali lehce kolorované předlohy pro inšprucké dílny, ale jiných

96 Hubertus LOSSOW, *August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Berlin*, Das Münster 16, 1963, č. 1/2, s. 451–454; Helmut GEISERT – Elisabeth MOORTGAT, *Wände Aus Farbigen Glas: Das Archiv Der Vereinigten Werkstätten Für Mosaik Und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff*, Berlin 1989. Ačkoliv je v recentní literatuře publikováno, že firma pracovala i v Čechách (Magdalena KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ – Veronika VICHERKOVÁ, *Zmrtvýchvstání české mozaikové tradice, které je ve skutečnosti zrozením*, in: M. Kracík Štorkánová a kol., *Opus musivum*, s. 25), ovšem bez odkazu na konkrétní zakázky, nepodařily se dosud žádné realizace berlínských mozaikářů u nás doložit. K prověření této situace by v budoucnu mohly pomoci materiály zachované v archivu společnosti a uložené dnes ve sbírkách Berlinische Galerie Museum für moderne Kunst.

97 L. SOLERTI, *Die Mosaik*, s. 66–68.

98 Tamtéž.

styků s nimi neměli. Musili trpělivě snášet způsob, kterak tam jejich barevné náčrtky převáděny byly v chromatiku sklenomalby, která nejednou se rozešla na sta honů s jejich koloristickou představou. O Polívka byl tuším první, který svoje banky začal vyzdobovati mosaikou. Také obchodní dům Novákův dostal nedávno tuto monumentální výzdobu. Ale zase kartony a náčrtky Alešovy, A. Boudové a Jana Preislera putovaly ven za hranice a za ně přišly hotové mosaiky. Celá historie nové sklenomalby v Čechách měla se opakovat, anebo má se opakovat? Opakovat se svými národohospodářskými poklesky a uměleckými nevýhodami?⁹⁹

Sám mozaikář Viktor Foerster ve vztahu k rakouské konkurenci používal podobných argumentů:

„Račte si představit, jak trapné by to bylo, ano deprimující pro mě, kdybych já namáhal se zde měsíce s návrhy, komponoval celek a na konec provádění dalo by se nějaké „továrně Innsbrucké“ [...] Správně podotkl pan arch. Fanta na Sv. Hostýně, že potom jen je možný rozkvět v zemi naší, podporujeme-li se sami všemožně a nezádame ani halěře Němcům. Prosim proto o podporu a lásku k naší národní práci.“¹⁰⁰

Zakladatelské dílo rakouských mozaikářů tak bylo dlouho vnímáno právě v tomto negativním národnostním kontextu a bylo po umělecké stránce paušalizováno na řemeslo, které nedokázalo sledovat kvalitu uměleckých návrhů českých tvůrců. Téma mozaikářů, kteří na přelomu 19. a 20. století stáli u prvních monumentálních realizací v Čechách a na Moravě, se vrací teprve v recentní literatuře.¹⁰¹ Náš přehled byl založen především na terénním výzkumu zachovaných děl a na rešerších v sekundární zahraniční literatuře a dobových odborných i publicistických textech. Nutně na něj musí navázat hlubší výzkum, jenž by měl badatele v první řadě zavést do knih zakázek, kopií korespondence a obrazové dokumentace uložených v soukromém archivu rakouské firmy *Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt*.

99 K. B. MÁDL, *Mosaika*, 1905, s. 13.

100 Moravský zemský archiv Brno, fond Jezuité Hostýn, dopis Aloisi Odstrčilíkovi, 27. 10. 1911.

101 Např. Magdalena KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ, *Od historismů přes secesi k moderní éře*, in: M. Kracík Štorkánová a kol., *Opus musivum*, s. 16–17. Publikaci provází řada zjednodušujících tvrzení a omylů – např. osobní setkání A. Salvatiho a A. Neuhausera neproběhlo v roce 1887 ale v roce 1857, vitrážistická dílna G. Madera a A. Neuhausera byla založena v roce 1861 nikoliv 1871, A. Neuhauser založil mozaikářskou dílnu sám a ne se společníky atp., což souvisí mj. také s tím, že neodkazuje na relevantní odbornou literaturu.



Salviatiho benátský palác na obálce katalogu mozaik z počátku 20. století.
Reprofoto: *Salviati il suo vetro e i suoi uomini 1859-1987*, Venezia 1989, s. 11.



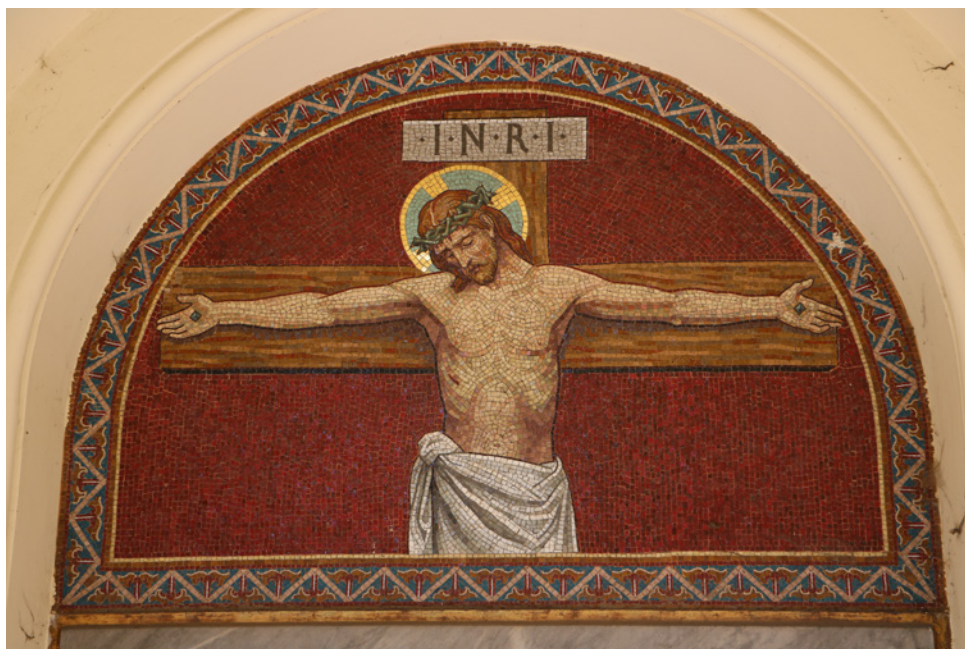
Minerva na průčelí Muzea užitého umění ve Vídni, Antonio Salviati, 1873.
Foto: Vladislava Říhová



Hlava Krista na náhrobku rodiny Nowakových na Vyšehradském hřbitově v Praze, A. Neuhauser, Innsbruck, přelom 19. a 20. století. Foto: Michaela Kněžů Knížová



Hlava Krista na náhrobku kanovníka Pfannerera na Olšanském hřbitově v Praze, A. Neuhauser, Innsbruck, kolem 1892. Foto: Michaela Kněžů Knížová



Ukřižovaný Kristus na hrobce rodiny Fingerovy na Smíchovském hřbitově v Praze, A. Neuhauser, Innsbruck, 1900. Foto: Martina Nováková



Luneta podle návrhu Mikoláše Alše v průčelí Zemské banky na pražských Příkopech, A. Neuhauser, Innsbruck, 1894–1896. Foto: Michaela Kněžů Knížová



Trůnící Panna Marie v průčelí poutního kostela Zvěstování Panny Marie v Brně
Tuřanech, A. Neuhauser, Innsbruck, 1898. Foto: Vladislava Říhová



Detail Apoteózy Prahy podle návrhu Karla Špillara z průčelí Obecního domu v Praze, Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt (A. Neuhauser, Innsbruck), 1909, Foto: Michaela Kněžů Knížová



Část výzdoby průčelí Zemské banky na pražských Příkopech podle návrhu Jana Preislera, Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt (A. Neuhauser, Innsbruck), 1912. Foto: Martina Nováková



Kvadrilob se sv. Metodějem podle návrhu Antonína Krisana na průčelí kostela sv. Petra a Pavla v Praze na Vyšehradě, Bayerische Mosaikanstalt (Luigi Solerti), 1903. Foto: Michaela Kněžů Knížová

Summary

European Traditions and the Beginnings of Modern Mosaic in Bohemia and Moravia

The beginning of modern mosaic production in Bohemia is directly linked to the medieval mosaic of the Last Judgement on the south gate of St Vitus Cathedral. The monument had attracted interest for centuries not only by its exceptionality but also by its poor state of preservation, which had focused attention on it practically from the time of its creation. Professional discussions and specialised “restoration” works undertaken in connection with this mosaic in the 19th century would not have been possible without previous European development in the musive art. As the model and source of inspiration served the experience from long-functioning workshops from the Vatican and Venice, where the art of mosaic had been renewed after the middle of the 19th century above all thanks to Antonio Salviati.

The crucial role in the spread of musive art in Bohemia and Moravia was played above all by the Innsbruck workshop of Albert Neuhauser, in which the technique of glass mosaic was brought by Luigi Solerti (a pupil of Salviati’s Venetian firm). The workshop operated from 1877 under the name *Die Mosaikwerkstätte Albert Neuhauser*; after 1900, it was merged with another enterprise into *Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt*. It was already well established within the framework of the Austro-Hungarian monarchy in the last decades of the 19th century, offering a selection of ready patterns as well as the possibility to set the customers’ own designs in mosaic. Numerous works in the territory of today’s Czech Republic are also included in its portfolio. The earliest of

them include the decoration of the exterior and interior of the church of St Wenceslas in Smíchov, carried out from the middle of the 1880s. Colourful architectural elements used in supraportes and suprafenestres of the church represented the typical production of the workshop, varied also for other structures. We can find them, along with more complex figural compositions, in the decoration of sepulchral monuments at Prague graveyards. The domain of the Innsbruck-based company were large commissions for the decoration of new public buildings. The decoration of several buildings in Prague had an important position among them: the Land Bank of the Kingdom of Bohemia in Na Příkopech Street, the facades of the department store *U Nováků* in Vodičkova Street and of the Municipal House. Two realisations can be found at important sacral buildings near the Moravian capital of Brno, where they decorate the facades of church buildings (Tuřany, Rajhrad).

The cooperation with the Tyrolean mosaic company Neuhauser was perceived by many authors above all as close collaboration with its artistic head, Luigi Solerti, who left Innsbruck for Munich in 1900 and founded a new mosaic workshop, *Bayerische Mosaikanstalt*. He continued working for the Bohemian milieu afterwards, having authored the figural compositions that decorated the building of the Municipal Insurance Company in Prague, the church of SS Peter and Paul at Vyšehrad and the Buquoy family tomb in Nové Hradky.