ČESKÁ VERZE ČLÁNKU ARCHITEKTUR ALS „VERSTEINERTE MUSIK": DIE THEORETISCHE REFLEXION DER ARCHITEKTUR IN DER DEUTSCHEN ROMANTIK UND BEI BERNHARD GRUEBER, *UMĚNÍ* LXII, 2014, Č. 5, S. 439–453

VĚRA LAŠTOVIČKOVÁ
VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ V PRAZE

Architektura jako „zkamenělá hudba"

Teoretická reflexe architektury v německé romantice a u Bernharda Gruebera*

Analogie architektury s hudbou patří ke konstantám teorie umění od starověku. Obsah tohoto přirovnání však postupně prošel několika zásadními změnami spolu s tím, jak se měnilo pojetí architektury. K poslednímu podstatnému přerodu došlo kolem roku 1800, kdy se v německé romantice objevilo připodobnění architektury ke „ztuhlé", „zmrzlé" či „zkamenělé" hudbě.[1] Jak je v odborné literatuře dobře známo, našla si tato metafora velkou popularitu znovu o sto let později v synestetických teoriích umění moderny a avantgardy.[2] Už málo se však píše o jejím výskytu v období slohového historismu. Jak se poetický pohled na architekturu může slučovat s dobou převlékání stylových kabátů? Jaké konotace tehdy mohla romantická metafora skrývat? A o jaké změně v chápání architektury kolem roku 1800 nové přirovnání svědčí? V hledání odpovědí na tyto otázky nám pomohou texty Bernharda Gruebera (1806–1882), německého profesora architektury na pražské Akademii výtvarného umění. Ten své pojetí architektury vyložil zejména ve dvou publikacích, *Srovnávacích sbírkách pro křesťanské umění* vydaných v letech 1839–1841 a *Elementech umělecké činnosti* z roku 1875. Navzdory značnému časovému odstupu a určitému myšlenkovému posunu se v obou dílech setkáme s představou architektury, která je sice přísně racionální, ale zároveň vychází z tvůrčí svobody umělce. Idea prolnutí individuálního a zákonitého, dynamického a stálého, životného a věčného potom zaznívá nejen v metafoře „zkamenělé hudby", ale rovněž v dalších přirovnáních oblíbených mezi romantiky, připodobňujících architekturu ke krystalu nebo k organismu. Stejná ambivalence figuruje ostatně i v jádru samotné Grueberovy umělecké tvorby, která stylově osciluje mezi klasicismem a neogotikou: klasické se snoubí s neklasickým, vyváženost s rytmizací, uměřenost s malebností, prostota se zdobností.[3] Zastoupení obou pólů, racionálního i emocionálního, prozrazuje umělcovo východisko v prostředí německé romantiky.

*Příspěvek byl ve zkrácené formě přednesen na mezinárodní studentské konferenci ArtHist 2013 v Olomouci. Je součástí grantového projektu „Umění, architektura, design a národní identita" Ministerstva kultury ČR v rámci programu NAKI (DF12P01OVV041).

[1] K tématu této metafory existuje početná literatura, její souhrnný přehled podává Khaled Saleh Pascha, *„Gefrorene Musik". Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie* (disertace), TU Berlin 2004. – Naposledy Paul von Naredi-Rainer, Gefrorene Musik - flüssige Architektur. Facetten eines komplizierten Verhältnisses, in: Sigrid Brandt – Andrea Gottdang (edd.), *Rhythmus, Harmonie, Proportion; zum Verhältnis von Architektur und Musik*, Worms 2012, s. 15-19.

[2] Viz zvl. Wolfgang Pehnt, Verstummte Tonkunst. Musik und Architektur in neuerer Zeit, in: idem (ed.), *Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts*, München 1989, s. 17-29. – Yolanda Cole, Frozen Music. The Origin and Development of the Synesthetic Concept in Art, *Precis* VI, 1987, s. 171-181.

[3] Věra Laštovičková, Zwischen Klassik und Romantik. Das architektonische Schaffen Bernhard Gruebers, *Umění* LXI, 2013, s. 138-162.

Moderní subjektivita: rozum versus imaginace

Základem romantické teorie umění je filosofie německého idealismu, k jehož ústředním problémům patřil vztah nadčasového a individuálního, racionálního a emocionálního. Opěrným pilířem idealismu bylo dílo Immanuela Kanta (1724–1804), který je považován za zakladatele moderní filosofie, neboť svým systémem překlenul novověký epistemologický spor mezi francouzským racionalismem a anglickým empirismem. Ve svých třech *Kritikách* vymezil hranice jak lidského rozumového rozvažování, tak estetického usuzování. V jeho estetické teorii bychom mohli hledat počátky moderního pojetí umění, neboť estetické usuzování určil za zcela autonomní oblast lidského poznání, jelikož se řídí jinými principy než rozum. Podle Kanta estetický soud není prostě spojen s vnímaným předmětem, nýbrž ovlivněn vnímajícím subjektem, jehož vlastní individualita vstupuje do dialektického procesu poznání.[4] Krása tedy již není dána určitou normou, nýbrž je výsledkem vzájemné interakce mezi individuem a předmětem. V mysli umělce se působením génia spojují rozumové ideje s představami fantazie, a zákonitost rozumu se tak ocitá ve svobodné souhře s produktivní obrazotvorností.[5] Zároveň se změnilo také poslání umění, které přestalo být v první řadě reprezentací universa (*mimesis*), ale stalo se subjektivní reflexí vnějšího i vnitřního světa umělce.[6] Nebylo už podřízeno nadčasovému absolutnímu řádu, ale pravidla mu nyní byla dána přírodou prostřednictvím umělcova „génia", tj. vrozeného nadání (lat. *ingenium*).[7]

Rozpor mezi nezbytnou zákonitostí přírody a svobodou lidského subjektu byl hlavním tématem německého idealismu a romantických úvah o umění. Tato dialektika figuruje i v architektonickém myšlení Bernharda Gruebera. Za základ návrhu sice považoval geometrickou konstrukci, všechna pravidla ale mají být podle jeho mínění pouze východiskem vlastní tvorby.[8] Jejich zdroj shledával v přírodě: „*Slunce, moře, vše co roste* [jedes Wachstum], *jako i lidská figura znázorňují geometrické zákony.*"[9] Domníval se, že geometrie vede umělce „*na věčně bohatou cestu přírody*" a je „*daleka toho, aby uvalovala na stěží se rozvíjejícího Génia umění stísňující předpisy...*"[10] Zákony přírody se podle jeho názoru není třeba učit, vždyť „*byly mladistvému lidskému pokolení nesrovnatelně srozumitelnější, než jsou kultivovanému člověku*".[11] Vycházejí z přirozenosti a poskytují umělci prostor pro rozvinutí jeho vlastního stylu, jeho osobnosti, jeho génia. Jen individualizovaná architektura, která je přiměřená lokálním klimatickým, náboženským a společenským poměrům, je podle Gruebera schopná učinit přítrž „*bezúčelnému, ducha a srdce ubíjejícímu kopírování*".[12] Geometrické principy tedy neomezují osobitost díla, nýbrž právě naopak, jen s jejich pomocí se umělec vyhne otrockému napodobování. Téhož názoru byl i Friedrich Hoffstadt (1802–1846), autor slavné knihy *Gothisches A-B-C* (1840), který nejenže neviděl v geometrii překážku národnímu charakteru, ale dokonce v

[4] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin 1790, § 1. – Ke Kantově estetice viz Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, s. 447-458.
[5] Kant (pozn. 4), § 46-49.
[6] K této změně viz zejména Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York 1958.
[7] Kant (pozn. 4), § 46-47.
[8] Bernhard Grueber, *Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst*, Bd. I: Die Ornamentslehre, Augsburg 1839, s. 9. – Nemáme konkrétní informace, z jakých zdrojů Grueber při utváření svých teoretických představ o architektuře čerpal, a nelze to jednoznačně vyvodit ani ze samotných jeho textů, neboť ty nemají charakter systematického teoretického pojednání.
[9] Bernhard Grueber, *Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst*, Bd. II: Constructionslehre, Augsburg 1841, s. 8: *„Die Sonne, das Meer, jedes Wachstum, wie die menschliche Figur veranschaulichen geometrische Gesetze..."* Podobně idem, *Die Elemente der Kunstthätigkeit*, Leipzig 1875, s. 66-78.
[10] Grueber, Vergl. Smlg. II (pozn. 9), předmluva, nepag: *„Fern davon, dem sich kaum entfaltenden Genius der Kunst einzwängende Vorschriften aufzubürden, leiten diese Regeln auf den ewig reichen Weg der Natur…"*
[11] Ibidem, s. 8: *„... einem jugendlichen Menschengeschlechte ungleich verständlicher waren, als sie es dem cultivirtem Menschen sind."*
[12] Grueber, Vergl. Smlg. I (pozn. 8), úvod, nepag.: *„dem zwecklosen, Geist und Herz tödtenden Kopiren."*

ní spatřoval klíč ke svobodnému rozvoji architektury „*z ducha pravého německého umění*".[13] Příroda jako pramen umění byla pro romantiky tedy spíš zdrojem tvůrčí potence, než vzorem formálních motivů nebo normativních pravidel.

Architektura a krystal

Kolem roku 1800 se příroda stala tématem úvah o umění zejména z hlediska procesů, které se v ní odehrávají. Umělci se v té době živě zajímali o nově se etablující přírodní vědy, zkoumající vývoj zemské kůry či evoluci anorganických, rostlinných a živočišných forem. Inspirovala je geologie, nořící se do nitra země a pátrající po původu hornin, a fascinovala je krystalografie, nalézající strukturální zákonitosti ve formování krystalů.[14] Obrovský vliv měla rovněž průkopnická morfologická studia Johanna Wolfganga Goetha, jenž zkoumal formy ontogenetického vývoje rostlin, a zejména jeho hypotéza, že se utváření uměleckých forem řídí stejnými principy, jaké jsou platné v botanice.[15] Problémem utváření formy v přírodě a umění se pak zabývala celá řada německých filosofů. Motiv krystalizace byl důležitý v systému umění bratří Schlegelů, zatímco Georg Wilhelm Hegel si všímal i dalších samovolných tvárných tendencí v přírodě, například instinktu včel nutícího je stavět pravidelné buňky pláství.[16] Friedrich Wilhelm Schelling pro změnu ztotožňoval sílu, která utváří krásnou formu, se silou, jež „*působí v krystalu*" nebo se silou magnetickou.[17]

S ohlasem těchto myšlenek se setkáme v prvních uměleckohistorických pojednáních o středověké architektuře. Sulpiz Boisserée (1783-1854) například odkrývá ve stavbě Kolínského dómu „*tentýž zákon vývoje několika málo základních forem od jednoduchého k rozmanitému, který prokázal Hauy v anorganické přírodě jako zákon krystalizace, a Goethe v rostlinné přírodě jako zákon metamorfózy*".[18] Podobně Friedrich Hoffstadt vyjádřil v knize *Gothisches A-B-C* přesvědčení, že „*mezi základními formami krystalů najdeme určité modifikace, ... které jsou nápadně podobné způsobu utváření základních forem gotického stylu*".[19] Zahradní architekt Johann Metzger (17891852) se ve své publikaci z roku 1835 přímo zaměřil na aplikaci zákonitostí formování minerálů a rostlin v gotické architektuře. Ještě i Gottfried Semper ve své monumentální práci *Styl* vydané roku 1860 považoval analogii „*tvarového zákona*" v přírodě a v umění za zcela samozřejmou. Jeho cílem bylo nalézt v architektuře „*eurytmickou uzavřenost krystalů a jiných dokonale pravidelných forem přírody*".[20] Rovněž racionalista Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc ve svém pojednání o stylu v umění poukazoval na všudypřítomnost „*logického řádu*", který je patrný ve všech nejrozmanitějších

[13] Friedrich Hoffstadt, *Gothisches A-B-C Buch. Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute*, Frankfurt am Main 1840, předmluva, nepag. a úvod, s. VIII-IX: *„aus dem Geiste ächt deutscher Kunst".*
[14] Viz zejména Michaela Haberkorn, *Naturhistoriker und Zeitenseher: Geologie und Poesie um 1800 - der Kreis um A. G. Werner*, Frankfurt am Main – New York 2004.
[15] J. W. Goethe, *Italienische Reise* I-III (1816–1829), *Morphologie* (1817). – Viz Caroline van Eck, *Organicism in nineteenth-century architecture. An inquiry into its theoretical and philosophical background*, Amsterdam 1994, s. 105-113. – S analogií vývoje rostlinných a uměleckých forem se setkáme už ve spise J. G. Herdera *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*. Viz Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture. 1750-1950*, London 1965, s. 152.
[16] G. W. F. Hegel, Phänomenologie des Geistes, in: *Werke*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1979, s. 508.
[17] Friedrich Wilhelm Schelling, Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur (1807), in: *Sämtliche Werke* I, Bd. 7, Stuttgart / Augsburg 1860, s. 299: *„die im Krystall wirkt".*
[18] Sulpiz Boisserée, *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln*, Stuttgart 1823, s. 40: *„... das nemliche Gesetz einer aus dem Einfachen zum Mannigfaltigen fortschreitenden Entwickelung weniger Grundformen, welches Hauy in der Steinnatur als Gesetz der Crystallization, und Goethe in der Pflanzennatur als Gesetz der Metamorphose nachgewiesen hat."* – René Just Haüy (1743–1822), francouzský mineralog a otec moderní krystalografie.
[19] Friedrich Hoffstadt, *Gothisches A-B-C*, Frankfurt am Main 1840, s. IX: *„Zugleich finden wir unter den Kernformen der Krystalle gewisse Modificationen, ... welche mit der Art der Grundformenbildung des Gothischen Styls ... die auffallendste Aehnlichkeit haben."* – Johann Metzger, *Gesetze der Pflanzen- und Mineralienbildung angewendet auf altdeutschen Baustyl*, 1835.
[20] Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. I, Frankfurt am Main 1860, s. XXI-XXVI, XLIII: *„Gestaltungsgesetz", „die eurhythmische Abgeschlossenheit der Krystalle und andrer vollkommenen regelmässiger Formen der Natur."*

formách anorganického i organického stvoření země, „*od pohoří až po nejmenší krystal, od lišejníku po dub našich lesů, od polypu po člověka*".[21] Umělecké formy mají být tudíž utvářeny podle přirozených geometrických a logických principů, vypozorovaných v přírodě u krystalů, rostlin a živočichů.

S „kopernikánským obratem", jímž byl nástup abstrakce počátkem 20. století, se pak metafora krystalu a krystalizace stala velmi důležitou pro moderní architekturu.[22] Konkrétní projev romantické fascinace krystalem bychom ovšem v architektonické praxi našli už ve století historismu. Roku 1852 představil hessensko-kasselský dvorní architekt Daniel Engelhard (1788–1856) prototyp průmyslově vyráběného obytného domu na půdoryse složeném z hexagonálních buněk. Zvolenou „*krystalickou*" formu považoval za vhodnou nejen z konstrukčního hlediska, ale zvláště pro její dokonalost a krásu.[23]

Geometrickou konstrukci forem včetně neortogonální („krystalické") triangulace využíval ve své tvorbě rovněž Bernhard Grueber.[24] Podobně jako Goethe a řada dalších romantiků byl přesvědčen, že se v přírodě formy všeho živého i neživého, krystalů, rostlin, živočichů i lidské postavy řídí určitými zákony: ať jsou to květy či listy, ulity a lastury, křídla a pera, ploutve a šupiny, „*všude panuje geometrický, krystalinický element ...* ".[25] Byl uchvácen tvarovým bohatstvím a dokonalostí jemné modelace zmrzlých květů na okně, která „*nakreslila sama matka příroda* ".[26] K tomuto geometrickému tvoření přírody pak v jedné své básni přirovnal práci architekta: vytvářený projekt stavby má v mysli tvůrce vznikat se stejnou přirozeností a nutností, jako se „*krystaly hluboko ve skalním podloží / tvarují do řad sloupů a krápníkových jeskyní, / jako palmy pod věčně modrým nebem / rozvíjejí své koruny jak hvězdnou klenbu, / jako včela připojuje buňky [pláství], vedena nevědomým pudem / v tajuplné vládě [přírody]*".[27] Podle Gruebera tak mají krystalické i architektonické formy stejnou přirozenost, a řada krystalických forem je převedena do architektury. Jako názorný příklad uvádí gotickou katedrálu, její hranolové a polygonální sloupy, pilíře, fiály a další články, polygonální závěry chrámů, klenební systém, i celou složitou půdorysnou dispozici.[28]

Architektura tedy v pohledu romantiků jakoby sama roste působením chthonických sil. Hegel ve svém systému kladl pyramidy jako „*enormní krystaly*" na samý počátek umění,[29] zatímco pro většinu romantiků byla archetypálním příkladem architektury gotická katedrála, která, jak píše Grueber, „*vyrůstá tajemně z nejhlubšího nitra země*".[30] Podobně nahlížel na gotickou katedrálu Friedrich Schlegel, který ji

---

[21] Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, VIII, Paris 1866, s. 481-482: „*ordre logique*", „*Depuis la montagne jusqu'au cristal le plus menu, depuis le lichen jusqu'au chêne de nos forêts, depuis le polype jusqu'à l'homme.*"

[22] Viz zejména: Ingrid Wernecke, *Kristall: Metapher der Kunst; Geist und Natur von der Romantik zur Moderne*, Quedlinburg 1997. – Dalibor Veselý, Czech New Architecture and Cubism, *Umění* LIII, 2005, s. 586-604. – Henrik Leschonski, *Der Kristall als expressionistisches Symbol: Studien zur Symbolik des Kristallinen in Lyrik, Kunst und Architektur des Expressionismus (1910-1925)*, Frankfurt am Main 2008. – Lada Hubatová-Vacková, Krystalický ornament: šikmé plochy a ostré hrany Pavla Janáka, in: eadem, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880–1930*, Praha 2011, s. 182-215.

[23] [Daniel] Engelhard, Polygonal-Architektur, *Allgemeine Bauzeitung*, *Notizblatt,* 1852, Nr. 10, s. 139-147, cit. s. 142: „*krystallartige*". – Engelhard byl mimo jiné v kontaktu s Goethem během svého studijního pobytu ve Weimaru. – Za zmínku možná stojí i slavný „Krystalový palác" postavený při Světové výstavě v Londýně roku 1851, jehož formy ovšem nepřipomínají krystal ani vzdáleně a i samo pojmenování se objevilo až teprve během stavby.

[24] Laštovičková (pozn. 3), s. 151-153.

[25] Grueber, Elemente (pozn. 9), s. 66-78, cit. s. 75: „*... überall herrscht das geometrische, krystallinische Element ...*"

[26] Ibidem, s. 67: „*Mutter Natur selbst hatte diese Ornamente gezeichnet ...*"

[27] Ibidem, s. 67-68: „*Wie die Krystalle tief im Felsengrunde / Zu Säulenreihen, Grotten sich gestalten, / Die Palmen unter ewig blauem Himmel / Als sterngewölbte Kronen sich entfalten, / Wie Zellen fügt mit unbewußtem Drange / Die Biene in geheimnißvollem Walten: / So strebt der Mensch nach selbsterfundnem Plane / Ein Schöpfungsbild im Dombau festzuhalten.*"

[28] Ibidem, s. 70: „*Die Krystallformen sind vorwaltend architektonischer Natur, und viele derselben wurden nachweisbar in die Bautechnik übertragen: so sind die prismatischen Säulen, die Umsetzungen der Polygone, die Durchschneidungen der Gliederwerke offenbare Nachbildungen von Krystallizationen.*" Srov. též Grueber, Vergl. Smlg. II (pozn. 9), s. 8.

[29] Cit. podle Martine Bouchier, *L`art n`est pas l`architecture. Hiérarchie, fusion, destruction*, Paris 2006, s. 34: „*énormes cristaux*".

[30] Grueber, Elemente (pozn. 9), s. 279: „*Geheimnißvoll aus dem Tiefinnersten der Erde aufsteigend ...*"

označil za výron přírodních sil a přirovnal ji k „*ohromné krystalizaci*".[31] V jedné z karikatur J. J. Grandvilla (1803–1847) pro změnu vidíme stavby různých slohů vyrůstat ze země jako rozmanité krystalové drúzy a krápníky.[32]

V uvedených přirovnáních se opakuje jeden motiv, který je podstatný v metafoře architektury jako „zmrzlé", „ztuhlé" či „zkamenělé" hudby: architektonická forma je, tak jako krystaly, tvořena živou, dynamickou přírodní silou, která v určitém momentu ustrne. Hegel přisuzuje pyramidám „*němý život krystalizace*", zatímco Schelling spatřuje ve volutách ionské hlavice obdobu „*zkamenělin země*", svědčících o „*preformaci*" organického života do anorganického.[33] Grueber pak vidí ve zmrzlých květech na okně důkaz, že obdivuhodná „*věčně utvářející síla*" přírody působí i mimo období vegetační růstu, i „*v momentě ztuhnutí*".[34] Tedy i v architektuře.

Architektura a organismus

Přirovnáním architektury ke krystalu či zkamenělině tedy romantici v podstatě poukazovali na její latentní organičnost. V jejich představě se působením „krystalizační" síly stavba formuje do přirozeného, „organického" celku. Pojem „organický" získal kolem roku 1800 nový význam. V biologii a paleontologii už neznamenal pouze protiklad k anorganickému, ale odkazoval k živému, vyvíjejícímu se organismu, který je organizován skrytou vitální vnitřní silou.[35] V tomto smyslu je třeba chápat i pojem „organické", který se v této době objevuje v teorii umění a estetice a který velmi rychle vytlačil po staletí užívaný pojem „harmonické".[36] Nové, „organické" pojetí harmonie ilustruje názorně Grueberův postřeh, že svobodně rostoucí, nekultivované stromy v sobě skrývají „*tajemnou rytmiku*" přirozeného a harmonického růstu.[37]

Hlavní impuls k úvahám německé romantiky na téma organické formy v umění přinesl Immanuel Kant v *Kritice soudnosti* (1790), když se zaobíral vztahem mezi uměleckým dílem a živým organismem, ačkoli obojí ještě považoval za vzájemně protichůdné.[38] Ovšem už Goethe nabádal v promluvě, pronesené roku 1771 na první německé Shakespearovské slavnosti, k celostnímu chápání umělcem znázorňované přírody.[39] A o rok později ve své slavné apologii Strasburského dómu vyzdvihoval dílo středověkého mistra jako „*jeden živý celek*".[40] Koncept organicky utvářeného uměleckého díla rozpracoval především Schelling, podle nějž není dokonalost v umění nic jiného než „*tvořící život*". Aby se stavba stala architekturou, je zapotřebí síla, která podřídí „*rozmanitost částí jednotě koncepce*". Je to síla, která „*působí v krystalu*", která „*jako hebký*

---

[31] Friedrich Schlegel, *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Teil von Frankreich* (1806): *„ungheuern Kristallisation",* cit. podle Jens Bisky, *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée,* Weimar 2000, s. 222.
[32] J. J. Gradville, *Un autre monde*, Paris 1844, obr. s. 119.
[33] Cit. podle Bouchier (pozn. 29), s. 36: *„vie muette de la cristallisation".* – F. W. J. Schelling, Philosophie der Kunst (1802–1805): *„die Versteinerungen der Erde", „Präformation"*, in: *Sämtliche Werke*, I. Abt., Bd. 5, Stuttgart – Augsburg 1859, s. 596.
[34] Grueber, Elemente (pozn. 9), s. 67: *„ewig gestaltende Kraft im Moment der Erstarrung".*
[35] Původ moderního pojetí „organického celku" je třeba zřejmě hledat ve spise švýcarského přírodovědce a filosofa Charlese Bonneta (1720–1793), *La Palingénésie philosophique* z roku 1769. Viz Georg Germann, *Neogotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974, s. 34. – K epistemickému obratu v biologii viz Michel Foucault, *Slova a věci*, překlad Jan Rubáš, Praha 2007, s. 195-197, 205-218.
[36] K pojmu organismus v romantické teorii architektury a estetice viz Germann (pozn. 35), s. 31-35. – Eck (pozn. 15), kap. 4, s. 100-114.
[37] Grueber, Elemente (pozn. 9), s. 73: *„geheimnißvolle Rhythmik".*
[38] Viz heslo „Organicism", in: Philip P. Wiener (ed.), *Dictionary of the History of Ideas*, New York 1973, 421-427, cit. s. 424-425. – Lars-Thade Ulrichs, Das ewig sich selbst bildende Kunstwerk. Organismustheorien in Metaphysik und Kunstphilosophie um 1800, in: Karl Ameriks et al., *Ästhetik und Philosophie der Kunst* (Internationales Jahrbuch des deutschen Idealismus 4, 2006), Berlin 2007, s. 256-290.
[39] J. W. Goethe, Zum Shakespeares Tag (1771), in: *Schriften zur Kunst und Literatur* (Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12), ed. Erich Trunz – Hans Joachim Schrimpf, München 1998, s. 224-227.
[40] J. W. Goethe, Von deutscher Baukunst (1772), in: ibidem, s. 7-15, cit. s. 12: „ein lebendiges Ganze".

magnetický proud dává v lidských výtvorech částem materie takové vzájemné postavení a pozici, skrze které se koncepce, podstatná jednota a krása mohou stát patrné".[41] Hegel pak přirovnával architekturu k rostlině, která sama od sebe roste ze země.[42]

Do architektonické teorie pojem „organický" zavedl patrně v knize *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* (1809) berlínský profesor Aloys Hirt (1759–1837), Goetheho průvodce po antických památkách Říma. Na jednu stranu je sice jeho pojetí „organického celku" v zásadě vitruviánské, na stranu druhou si je ale vědom, že „*dokonalost přirozeně organického těla*" stavby není dána vnější nápodobou přírody (*mimesis*), nýbrž vychází z její vnitřní konstrukce.[43] Toto „duální" pojetí architektury, která sestává z vnitřního konstrukčního jádra a vnější výzdobné slupky, se prosadilo po polovině 18. století.[44] Kolem roku 1800 pak začala být architektonická forma chápána jako organický celek, který je *zevnitř* organizován živou přírodní silou. Například architekt Leo von Klenze (1784-1864) se domníval, že je vnitřní vitální princip nezbytnou podmínkou, aby byla architektura působivá.[45] Také Grueber byl přesvědčen, že harmonie celku závisí na vnitřních principech: „*Když se architektura všech zemí a národů opírá o geometrické základy, jsou jak celek, tak jednotlivé části navrženy podle určitých zákonů, část se vyvíjí z celku, a ten se opětovně ukazuje v části…*"[46]

Základem pojetí harmonického celku v německé romantice byla sice klasická doktrína o vzájemné kongruenci všech částí celku a nemožnosti změnit část, aniž by nebyl změněn celek, avšak harmonicky utvářené dílo už nebylo chápáno jako reprezentace dokonalého řádu universa, nýbrž jako výsledek působení vnitřních principů, odvozených z přírody. Toto pojetí umožňovalo začlenit do teorie architektury pojem individuality. Architektura pak v sobě mohla spojovat jak pevné racionální jádro, tak dynamickou, emocionálně nabitou a individuálním poměrům přizpůsobivou výzdobnou složku. Právě v tomto spojení racionality s emocionalitou spatřovali romantikové analogii architektury s hudbou.

Architektura jako hudba: kategorie prostoru a času

V analogii architektury a hudby se kolem roku 1800 odrazila ústřední snaha romantiků snoubit nadčasový rozum a časovou smyslovost. V prastaré metafoře byl zcela nově tematizován pojem časovosti.[47] Do té doby byly architektura a hudba srovnávány na základě své matematické proporčnosti. Architektura byla dána proporcemi, tak jako se hudba řídí matematicky danými intervaly, které jsou přítomné v celém universu. Východiskem bylo pythagorejské učení o hudebních intervalech a Platónova teorie harmonických proporcí. Z pythagorejsko-platonské tradice vycházeli ve svém nahlížení architektury křesťanští i humanističtí myslitelé -

[41] Schelling (pozn. 33), s. 294, 299: *„das schaffende Leben", „... welche die Mannichfaltigkeit der Theile der Einheit eines Begriffs unterwirft ..., die im Krystall wirkt, ... welche wie ein sanfter magnetischer Strom in menschlichen Bildungen den Theilen der Materie eine solche Stellung und Lage untereinander gibt, durch welche der Begriff, die wesentliche Einheit und Schönheit sichtbar werden kann.*"

[42] Bouchier (pozn. 29), s. 33. – Přirovnání architektury a stromoví patří k topoi francouzské klasicistní teorie již od 16. století, německá romantika však poprvé zdůraznila aspekt růstu. K historii metafory viz Germann (pozn. 35), s. 26-30.

[43] Cit. podle Germann (pozn. 35), s. 31-34, cit. s. 33: *„Vollkommenheit eines naturorganischen Körpers"*.

[44] Viz například Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich – Berlin 1994.

[45] Oswald Hederer, *Leo von Klenze. Persönlichkeit und Welt*, München 1964, s. 14-16.

[46] Grueber, Vergl. Smlg. II (pozn. 9), s. 1, 8: *„Wenn die Baukunst aller Länder und Völker sich auf geometrische Grundlagen stützt, das Ganze wie die einzelnen Theile nach bestimmten Gesetzen entworfen sind, der Theil sich aus dem Ganzen entwickelt, und dieses sich wiederum im Theile zeigt…*"

[47] K problému času v německé romantice viz Manfred Frank, *Das Problem „Zeit" in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, München 1972.

v první řadě sv. Augustin a Leon Battista Alberti.[48] Ve francouzském klasicismu 17. století byl ovšem původní metafyzický význam analogie architektury a hudby potlačen a obě disciplíny začaly být přirovnávány z hlediska racionálně-empirického. Tak i hudební teoretik René Ouvrard (1624–1694) ve svém spise *Architecture harmonique* (1697) sice nevybočil z klasické pythagorejské tradice, ale v jeho učení o proporcích už je kromě matematiky relevantní také percepce posluchačem, která se odehrává v určitém okamžiku. V architektonické teorii se tak poprvé objevila kategorie času.[49] Jako bylo vědomí časovosti ve druhé polovině 18. století rozhodující ve vývoji přírodních věd a estetiky, tak bylo klíčové pro teorii umění kolem roku 1800. V systematizaci umění německých filosofů figurují architektura a hudba jako rytmické disciplíny v opozici k zobrazivému umění – malířství a sochařství. Ve staré metafoře pak hudba poprvé vystupuje jako „*zcela časové umění*" (slovy Friedricha Schlegela).[50] Architekturu a hudbu jako „*matematická*" či „*rytmická*" umění odlišoval ve svých pozdních úvahách od umění napodobivých také Grueber.[51] Rytmus, který se „*ubírá tu otevřeně, tu zase skrytě celým pozemským životem*", pokládal za „*první a nejdůležitější ze všech zákonů umění*".[52] Tuto „*tajemnou rytmiku*" nechápal pouze v klasickém významu řeckého ρυθμός jako úměrnost či harmonii, ale spíše jako sílu živé přírody. V momentu spojení nadčasového a životného pak spatřoval základní příbuznost mezi architekturou a hudbou: *„Architektura je zkamenělá hudba."*[53]

Přirovnání architektury ke „zkamenělé" hudbě nebylo mezi romantiky právě obvyklé. Poprvé tento výraz použil pravděpodobně Friedrich Schlegel, když charakterizoval gotickou architekturu.[54] Na pozadí Grueberových úvah o architektuře figurovala rovněž gotická katedrála, zatímco Goethe, Schelling nebo Hegel hovořili o „ztuhlé" (*erstarrte*), „němé" (*stumme*) či „zmlklé" (*verstummte*) hudbě v souvislosti s antikou.[55] V anglickém prostředí se díky kontaktu Madame de Staël s lordem Byronem ujal výraz „zmrzlá hudba" (*frozen music*), který se stal poté nejobvyklejší i v německém prostředí („*gefrorene Musik*").[56] Přejal jej například i „německý Ruskin" August Reichensperger, který vyzdvihoval gotiku jako „*zmrzlou, krystalizovanou hudbu*".[57]

Zatímco Goethe či bratři Schlegelové přirovnávali architekturu k hudbě zejména v umělecké kritice, pro Schellinga metafora „ztuhlé hudby" znamenala klíčový koncept v systému uměleckých disciplín v rámci *Filosofie umění*. Architektuře přisoudil vlastnosti analogické hudbě rozlišené do tří skupin: rytmické, harmonické a melodické.[58] Rytmus, harmonii a melodii zároveň označil za „*první a nejčistší formy pohybu universa*". Za zcela primární považoval rytmus, který podle jeho názoru patří k „*nejobdivuhodnějším*

---

[48] Viz Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985, s. 38. – Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949.

[49] Pascha (pozn. 1), s. 79. – K Ouvrardovi viz též Françoise Fichet, *La Theorie architecturale a l`age classique. Essai d`anthologie critique*, Bruxelles – Liège 1979, s. 175-182.

[50] Cit. podle Frank (pozn. 47), s. 9: *„die ganz zeitliche Kunst".*

[51] Grueber, Elemente (pozn. 9), s. 6-7, 15. Ke Grueberově kritice napodobování viz například ibidem, s. 11, 16.

[52] Ibidem, s. 2: *„der Rhythmus, welcher sich bald offen, bald verdeckt durch das ganze Weltleben hinzieht…,"* – *„das erste und wichtigste aller Kunstgesetze".*

[53] Ibidem, s. 15: *„Architektur ist versteinerte Musik."*

[54] Přirovnání se však nevyskytuje v žádném Schlegelově textu, zmiňuje je však Dorothea von Schlegel ve svém dopise z roku 1816, publikovaném roku 1881. Viz Pascha (pozn. 1), s. 23, 26.

[55] Schelling (pozn. 33), s. 576, 593: *„erstarrte Musik".* – J. W. Goethe, Maximen und Reflexionen (1827), Nr. 776; Eckermanns Gespräche mit Goethe (1829). – Goethe, Italienische Reise (1787), Maximen und Reflexionen (1827), Nr. 776: *„stumme Musik", „verstummte Tonkunst".* – K původci metafory viz zejména Pascha (pozn. 1), s. 22-43.

[56] Cole (pozn. 2), s. 174. – Hugh Honour, *Romanticism*, London 1979, s. 119.

[57] August Reichensperger, Ueber das Bildungsgesetz der gothischen Baukunst (1849), in: *Vermischte Schriften über christliche Kunst*, Leipzig 1856, s. 125-132, cit. s. 125: *„gefrorene, krystallisierte Musik".*

[58] Schelling (pozn. 33), s. 491-501, 590-598.

tajemstvím přírody a umění", neboť nic není „*bezprostředněji inspirováno samou přírodou*". Byl přesvědčen, že hudba není „*nic jiného než archetypální rytmus přírody a universa*".[59]

V prastaré analogii architektury s hudbou je tedy v německé romantice zcela bezprecedentně kladen důraz na rytmus, který je chápán obdobně jako krystalizační proces v anorganické či vitální síla v organické přírodě. Byl tak akcentován jeden z aspektů vztahu obou uměleckých odvětví, který do té doby nebyl nijak reflektován, a to dimenze času. Analogií růstu, rozvoje a zrání v přírodě a časového plynutí v hudbě se stal v architektuře prostor. „*Krásná budova není ve skutečnosti nic jiného než okem vnímaná hudba, ne v časovém sledu, nýbrž v prostorovém sledu uchopený (simultánní) koncert harmonií a harmonických spojení,*" prohlašuje Schelling, „*architektura je hudbou v prostoru, jakoby ztuhlou hudbou.*"[60] Podobně si i Grueber uvědomoval, že architektura a hudba jako rytmická umění „*působí skrze veličinu času a prostoru*". Obě disciplíny jsou pro něj „*věčné skalní masy Théb a Mephisu v nejbližším příbuzenství s uplývajícím zvukem okamžiku*".[61] Metafora „ztuhlé hudby" byla pro romantiky metaforou syntézy věčnosti a života v architektuře. Evokovala nejen souvislost architektury s harmonickým řádem kosmu, ale odkazovala rovněž na její temporální aspekt, na začlenění do přírodního dění, které se jakoby náhle zastavilo.[62]

V tomto kontextu lze porozumět Grueberovu výkladu architektury jako „zkamenělé hudby". Chápe ji, jako by to byla sama příroda, a i jeho úvahy o podstatě architektury připomínají biblický text o Stvoření. Za prvotní označuje dva rytmické elementy, ze kterých se ostatní odvíjejí: tón durový a mollový. Mollový tón charakterizuje jako „*velký zvuk přírody*", který je horizontálou architektury: jako se „*moře pohybuje v lehkém odbíjení vln, pláž se rýsuje v plochých liniích, lesy šeptají a večerní červánky se stahující nad obzorem*". „*Duch Boží se vznášel nad vodami,*"[63] uzavírá Grueber svůj popis horizontálního principu veršem citovaným ze začátku knihy Genesis. K mollovému tónu se pak přidává durový: „*Do stvoření zasahuje člověk, je slyšet údery kladiva, zní majzlík, skřípe pilník: vztyčuje se sloup, střecha se nad tím rozpíná a zaznívá oslavný hymnus. Povstala vertikála.*"[64]

Dvě přímky – horizontála a vertikála – reprezentují dva archetypální principy. V tradičních mytologiích horizontální směr evokuje pozemskost, kdežto směr vertikální transcendenci – nebeské posvátno.[65] Grueber ovšem přichází se zcela novou, moderní antropocentrickou konotací této antinomie. Zatímco ještě ve svých starších textech chápal linii jako geometrický útvar symbolizující „*věčnou, plodící sílu,*

---

[59] Ibidem, s. 369, 492, 503: *„ersten und reinsten Formen der Bewegung im Universum", „zu den bewundernswürdigsten Geheimnissen der Natur und der Kunst", „unmittelbarer durch die Natur selbst inspirirt", „nichts anderes als der urbildliche Rhythmus der Natur und des Universums".*

[60] Ibidem, s. 576, 595: *„... ein schönes Gebäude in der That nichts anderes als eine mit dem Aug empfundene Musik, ein nicht in der Zeit-, sondern in der Raumfolge aufgefaßtes (simultanes) Concert von Harmonien und harmonischen Verbindungen ist."* – *„Architektur, ... die Musik im Raume, gleichsam die erstarrte Musik ist, ..."* – Srov. též ibidem, s. 590. – Podobně charakterizoval Arthur Schopenhauer hudbu jako nejčistší umění času a architekturu jako nejčistší umění prostoru. Z Grueberových vrstevníků se v témže smyslu vyjádřil například August Reichensperger: *„Wie die Musik das Erhabene und Schöne in der Zeit darstellt, so die bildende Kunst im Raume mittels der Nebeneinanderseins und des Ausdehnung, mittels fester Gestaltungen."* Reichensperger (pozn. 57), s. 125. – Grueber, Elemente (pozn. 9), s. 6: *„Sie wirken durch Zeit- und Raumgrößen..."*

[61] Ibidem, s. 15: *„... die ewigen Felsmassen von Theben und Memphis in nächster Verwandtschaft mit dem verrauschenden Schall des Augenblicks!"*

[62] Bisky (pozn. 31), s. 299-302, hovoří o vnímání temporálního aspektu u Goetha.

[63] Grueber, Elemente (pozn. 9), s. 15: *„den großen Naturlaut", „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!"*

[64] Ibidem: *„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 S e n k r e c h t e ist auferstanden…"*

[65] Mircea Eliade, *Posvátné a profánní*, překlad Filip Karfík, Praha 2006, s. 85.

původ bytí", a dvojici linií tvořících úhel jako symbol stvoření,[66] nyní je pro něj horizontála symbolem kolotajícího života přírody, kdežto vertikála symbolem tvořivosti člověka, pokračujícího v prvotním Stvoření.

Kromě mollových a durových tónů, kromě horizontály a vertikály, uvádí mezi rytmickými elementy ještě prvky, které způsobují „*určitý neklid, aby byl zplozen životaplný obraz*".[67] Jsou to jednak disonance a kontrapunkt v hudbě, jednak šikmé linie a oblouk v architektuře. Symbolizují změnu a pohyb. K rytmickým elementům pak ve svém poetickém systému připojuje prvky melodické a harmonické, zcela podle Schellingovy filosofie umění. Melodii v hudbě má v architektuře reprezentovat ornament: „*Pučí a rozvíjejí se přepůvabné květy*" a „*ornamentika vyprazdňuje svůj roh hojnosti, aby vybavila budovu a vyrovnala ji tam, kde snad zůstaly mezery.*" Na závěr se nad vším jako večerní svit rozlévá harmonie, která „*obejme všechny části a umělecké dílo korunuje*".[68] Architektura se tedy podle Gruebera vyznačuje stejně jako hudba organickou formou, v níž pulzuje životní síla přírody.

Závěr

Různé fasety významu metafory architektury jako „zkamenělé hudby" nám ukazují, že klasická analogie architektury a hudby získala v německé romantice zcela nový obsah. Kolem roku 1800 dospěl svět, v němž je vše podřízeno absolutnímu řádu, ke svému konci. Z universa se stala příroda, v níž panují skryté fyzikální zákony. Klasickou epistémé, v jejímž rámci vše získávalo význam ze svého umístění v universálním řádu, nahradila epistémé moderní, kdy byl smysl věcí dán vztahem k partikulárním podmínkám v prostoru sekularizovaného světa a uplývajícího času. Člověk vstoupil se svou individualitou do dialektického procesu poznání. V estetice německého idealismu přestaly být proporce a řád primárním měřítkem krásy, přičemž začal být rozhodující sám poznávající subjekt. Architektura, jež bývala reprezentací dokonalého řádu universa, začala být pojímána v temporálních a prostorových dimenzích přírody a lidského života. Byla pak nahlížena jako výsledek tvůrčího procesu, který je řízen vnitřními principy a silou dynamického, nespoutaného a rozmanitého života přírody. Stala se přírodou samotnou, ve které působí různé „krystalizační" a „magnetické" síly, stala se „organismem", kterému je vlastní harmonický růst. Za spojující znak architektury a hudby už pak nebyla považována matematická proporčnost, nýbrž rytmus – kategorie spojená s časovostí. Architektura se stala „zkamenělou hudbou", ustrnulým přírodním děním. Ne náhodou byla tato nová metafora populární jak ve století historismu, tak v moderní době.

[66] Grueber, Vergl. Smlg. II (pozn. 9), s. 8: „*die ewige, erzeugende Kraft, den Ursprung der Wesen*". – Viz také Grueber, Elemente (pozn. 9), s. 68.
[67] Idem, Elemente, s. 16*: „... eine gewisse Unruhe, um ein lebensvolles Bild hervorzubringen.*"
[68] Grueber, Elemente (pozn. 9), s. 16: *„... sprossen und ranken wunderholde Blumen; ... die Ornamentik leert ihr Füllhorn, um das Gebäude auszustatten und dort auszugleichen, wo etwa Lücken geblieben sind.*" – *„... welche alle Theile umfängt und das Kunstwerk bekrönt.*" Srov. ibidem, s. 73.