

Vídeňský architekt Robert Raschka a jeho soutěžní projekty*

Jan Galeta

Tento příspěvek si neklade za cíl být *objevným* – v tom smyslu, aby odhalil nové pravdy a přehodnocoval dosavadní stav poznání, nýbrž *objevitelským* – v tom ohledu, že připomene pozapomenuté skutečnosti, jimiž snad doplní několik dílků do rozsáhlé mozaiky dějin architektury druhé poloviny 19. století. Tyto dílky představuje architekt Robert Raschka (8. srpna 1847 Bukurešť – 19. dubna 1908 Vídeň) a jeho tvorba. [obr. 1] Raschka sice celý život působil ve Vídni, ale patrně známější je dnes v moravském prostředí díky jediné, avšak monumentální a významné realizaci – budově Zemské sněmovny (Landtagsgebäude) na Joštově třídě v Brně.¹ Dohledat jeho další realizované projekty, stejně jako biografická data, není bez archivního výzkumu zrovna snadné, a ačkoliv podrobný výzkum tímto směrem není hlavním cílem tohoto článku, přece jen se o jejich shrnutí pokusíme.

Začněme stručnou biografií: Robert byl synem Karla a Ludovicy Raschkových.² Studoval od školního roku 1864/1865 polytechniku v Curychu u Gottfrieda Sempera³ a diplom získal v roce 1867. Jeho spolužákem zde byl například Zdenko Schubert von Soldern.⁴ Později navštěvoval i Akademii výtvarných umění ve Vídni u Friedricha von Schmidta.⁵ Ještě během studií, 20. listopadu 1869, se stal členem spolku Gesellschaft bildender Künstler Österreichs – Künstlerhaus, ve kterém poté aktivně působil.⁶ Právě tam se zřejmě potkal s o generaci starším architektem Antonem Hefftem, s nímž ho spojil hlubší vztah. Jednak totiž společně vytvořili projekt brněnské Zemské sněmovny, jednak se Robert Raschka oženil s Hefftovou starší dcerou Ernestinou Marií (1854–1933),⁷ s níž měl syny Maxe a Wolfganga a dcery Erenstinu a Susannu.⁸ Anton Hefft navíc několik let bydlel na stejné adrese jako Raschkovi.⁹ Každopádně roku 1873 působil Raschka jako asistent na Technische Hochschule ve Vídni,¹⁰ kde byl v té době profesorem Heinrich von Ferstel, stal se členem spolku Österreichischer Ingenieur- und Architekten-Verein a nejpozději v květnu toho roku byl hlavním architektem společnosti Wiener Bau-Actien-Gesellschaft.¹¹ Od roku 1874 si pak zřejmě otevřel vlastní architektonickou firmu.¹² Ze spolku Rakouských architektů a inženýrů nakonec v roce 1887 vystoupil,¹³ nicméně roku 1894 se podílel na založení Klubu vídeňských architektů (Wiener Architekten-Klub) v rámci spolku Künstlerhaus. Tento klub vysvětloval svůj vznik potřebou uměleckého dohledu nad rozvíjející se stavební činností ve Vídni, která se jim zdála být,

zvláště po úmrtí Carla von Hasenauer, příliš pod byrokratickým tlakem. Na schůzi 16. června 1894 byl předsedou klubu zvolen Andreas Streit a do výboru pak Emil von Förster, Karl König, Friedrich Schachner, Alexander von Wielemans a právě Robert Raschka.¹⁴

Na konci století se architekt se svou ženou staral o tchána Antona Heffta († 23. července 1900), který „byl bez prostředků“¹⁵ a bydlel u nich na Lagergasse.¹⁶ Ani finanční situace Raschkovy rodiny zřejmě nebyla po přelomu století nejlepší. Snad s tím souvisí i přestěhování se z relativního centra Vídně na předměstí Hietzing, které se sice může pyšnit císařským zámkem Schönbrunn a prominentní vilovou čtvrtí, ale Raschkova rodina tu bydlela v obyčejném nájemním domě přímo u trati.¹⁷ Hlavně však o finanční tíži hovoří záznamy spolku Künstlerhaus. Podle nich Robert Raschka pár měsíců před smrtí roku 1908 obdržel od spolku dar 400 korun z důvodu „nouze“ a Raschkova vdova Ernestina poté dostávala každoročně dar desítek až stovek korun, a to až do své smrti roku 1935.¹⁸

Než se pustíme do samotného jádra příspěvku, je nutno se ještě zmínit, že Raschka nebyl činný pouze jako architekt, ale také jako malíř. Používal hlavně techniku akvarelu a orientoval se na malbu architektury a městského života. Pravidelně vystavoval na společných výstavách Künstlerhausu, v jehož rámci byl členem Aquarellisten-Club. Roku 1888 se na výstavě objevil jeho pohled na Ringstraße,¹⁹ v roce 1890 obrazy z ulic Vídně, které podle tisku vynikaly pečlivě zobrazenými podrobnostmi,²⁰ roku 1900 obraz *Hotel Munsch in Wien*.²¹ V roce 1890 byl jeho obraz *Das k. k. kunsthistorische Hofmuseum mit dem Maria-Theresia-Monumente* mezi díly šestnácti umělců, jejichž akvarely byly městem Vídní darovány císařově dceři, arcivévodkyni Marii Valerii.²² K roku 1892 je zmíněn obraz *Markt in Sophia*²³ a také pohled na město Sofii z budovy rakousko-uherského konzulátu, který byl v majetku rakouského vyslance v Bulharsku Istvána Buriána.²⁴ Je tedy zřejmé, že počátkem 90. let Raschka vykonal cestu do této balkánské země. Koncem století jej pak jako malíře zaměstnalo ministerstvo vnitra, pro které zpodobnil nové i opravené stavby realizované ministerským stavebním odborem a jeho akvarely byly vystaveny.²⁵ Zároveň se také podílel na ilustracích k monumentálnímu reprezentativnímu šestisvazkovému dílu *Die Gross-Industrie Oesterreichs* z roku 1898.²⁶ [obr. 2] Obě tyto naposled zmíněné zakázky mohl Raschka přijmout právě ve snaze vylepšit svou finanční situaci.

Některé Raschkovy obrazy přetiskl časopis *Der Architekt*, nejdříve v roce 1897 malbu chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře,²⁷ poté 1907 zobrazení vídeňského Karlskirche²⁸ a o rok později,

zřejmě jako připomínka již zemřelého malíře a architekta, vyšly reprodukce děl zachycující restaurované středověké památky: krakovský Wawel, katedrálu sv. Víta v Praze, Karlštejn, dóm ve Splitu,²⁹ ale i další místa: pohled na Mehlmarkt (Neu Markt) ve Vídni a do vstupního sálu Belvederu.³⁰ Na internetu i v publikacích lze nalézt Raschkovy další obrazy, zachycující městský prostor či různé události. Dohledat se tak dá i onen ptačí pohled na vídeňský Dům umělců z roku 1886,³¹ nebo na Schönbrunn.³² Asi nejznámější z jeho maleb pochází z roku 1893 a znázorňuje slavnostní otevření Uměleckohistorického muzea císařem Františkem Josefem I. 17. října 1891 mj. za přítomnosti Carla von Hassenauer. Toto dílo bylo reprodukováno v několika publikacích k dějinám muzea.³³ Další Raschkovy obrazy uchovává Albertina³⁴ a jeho akvarely se občas objevují i na aukcích.³⁵

Realizace

Pokud jde o jiné Raschkovy architektonické realizace než Zemský dům v Brně, tak víceméně tápeme ve tmě. *Die Geistige Wien* sice píše „*má četné bytové domy, vily, atd...*“,³⁶ jenže není snadné najít alespoň některé z nich. Díky výzkumu rakouských kolegů se na světlo zatím dostala jedna stavba ve Štýrském Hradci a čtyři ve Vídni. V budoucnu snad znalostí o Raschkových realizacích přibude, minimálně se to dá očekávat od dalších svazků *Österreichische Kunsttopographie* zaměřených na Vídeň.

Pojďme se tedy podívat na ty stavby, které známe. Ve Štýrském Hradci se Robert Raschka spolu s Friedrichem A. Stachem (který byl rovněž členem spolku Künstlerhaus) podílel projektu tzv. **Meran-Häuser** (1873–1874).³⁷ Čtyřpodlažní, poměrně monumentální blok tří neorenesančních nájemních domů s jednotnou fasádou vznikl na zakázku Franze hraběte z Merana, syna arcivévody Jana Habsbursko-Lotrinského. Nárys průčelí podepsaný oběma architekty je datován 10. 8. 1873 [obr. 3], nicméně samotná realizace je od toho plánu v několika detailech odlišná (např. přibyly balkony nebo mělké postranní rizality). Snad proto R. Cichocki Raschku v podstatě opomíjí a jako o autorovi píše pouze o Stachem, podobně W. Resch a H. Weidenhoffer, kteří o Meran-Häuser píší jako o „*výrazném příkladu přísného historismu...*“, považují Raschkovo spoluautorství jen za pravděpodobné.³⁸ I kdyby však nakonec finální plány dopracoval Stache sám, celkový rozvrh budovy a její fasády (včetně

většiny zdobných detailů) zůstal v realizaci stejný, jako na plánu a tedy se zdá oprávněně považovat Raschku za spoluautora.

Do stejné doby patří i nejstarší dohledatelná vídeňská realizace – **obytný dům Gustava Eichenauera** z roku 1873.³⁹ Palácová, neorenesanční fasáda je v uliční zástavbě výrazná především bosáží a užitím rezného cihlového zdiva ve vyšších podlažích. Vchod v centrální ose tvoří přepásané toskánské polosloupky, nad kterými jsou umístěny dvě poněkud romantizující středověké přílby. Mezi nimi je reliéfní deska s psem a ptákem coby štítonoši a erbem patřícím zřejmě stavebníkovi.

Podle Raschkova projektu vyrostl v letech 1874–1877 ve Vídni i **obytný dům pro úředníky arcivévody Albrechta Friedricha Těšínského**.⁴⁰ [obr. 4] Čtyřkřídlá a čtyřpodlažní budova, s kanceláři v přízemí a obytnými místnostmi v patrech, ukazuje podobně jako předchozí stavby tradiční a poměrně strohý neorenesanční slovník prvků. Na klenácích nad okny v přízemí nacházíme maskarony představující zřejmě Herkula se lví mordou na hlavě a ženu s plachetkou přes vlasy. Nad vchodovým portálem, který je řešený jako edikula, je pak umístěna erbovní kartuše.⁴¹

Další vídeňskou stavbou je poněkud přísně působící neorenesanční **činžovní dům**, postavený podle Raschkova projektu v roce 1879 pro pojišťovací společnost **Vaterländische Lebensversicherungsbank**⁴² a poslední dosud známou realizací je velký **nájemní dům hraběte Johanna Pálffyho** z roku 1880.⁴³ Zde Robert Raschka v pěti podlažích uplatnil na pohled těžký manýristický slovník – okna v prvních čtyřech podlažích jsou korunována třemi robustními klenáky.

Soutěže

Výčet realizací tedy opravdu nebyl dlouhý, proto se teď podívejme, do jakého světla postaví tuto tmou zahalenou činnost Roberta Raschky projekty zaslané do architektonických soutěží. Právě ony totiž zřejmě odkrývají to nejlepší z jeho projekční tvorby.

Prvním z nich je projekt na **Centrální hřbitov ve Vídni**.⁴⁴ Tuto soutěž, vyhlášenou roku 1870, rozhodovaly, jak ostatně bylo zvykem, architektonické špičky oné doby: Friedrich von Schmidt, Heinrich von Ferstel, Carl von Hassenauer a August Schwendenwein von Lanauberg. Kromě nich byli v porotě také tři městští radní. Vybíralo se z celkem šestnácti

návrhů a výsledky byly známy v červnu 1871. Článek v *Deutsche Bauzeitung* se podrobně zabývá prvními třemi oceněnými projekty (1. cena Karl Jonas Mylius a Alfred Friedrich Bluntschli s římsky antikizujícím návrhem, 2. cena Alexander Wielemans s gotizujícím návrhem, 3. cena Gustav Korompay s návrhem v románských formách), nicméně v noticce na konci se zmiňuje, že „Kromě těchto tří projektů ocenila porota vedlejší prémiovou cenou další dva návrhy; architekta Roberta Raschky a pánu Karla Lauzila a Richarda Jordana z Vídně“.⁴⁵ Raschkův návrh označený heslem „No mas“ hodnotí deník *Neue Freie Presse* slovy: „architektonicky velmi zdařilý a v půdorysech rozvíjející osobité myšlenky“.⁴⁶ Krom toho svým renesančním pojetím doplňoval spektrum stylů trojice vítězných návrhů.

Půdorysně můžeme Raschkův návrh přirovnat k bazilice, ačkoliv jde samozřejmě o koncepci otevřeného prostoru, nikoliv o budovu. [obr. 5] Za vstupní branou následoval menší a uzavřený prostor na způsob nartexu, poté hlavní část, která by se zase dala připodobnit k „lodi“ a celý hřbitov uzavíral půlkruhový prostor „apsidy“. Půdorysně se tedy jednalo o kompaktní celek, uzavřený od okolního světa. Hlavní komunikační osa měla vést od vstupu až k „apsidě“, překřížená dvěma širokými osami příčnými. Mezi těmito komunikacemi pak samozřejmě byla pravoúhlá síť menších cestiček a jednotlivé hroby.

V místě prvního křížení hlavních cest, v centru „nartexu“, navrhl Robert Raschka kapli vyzdviženou na vysokém soklu a formovanou na centrálním, osmibokém půdorysu. Do tvaru rovnoramenného kříže ji měly dotvářet čtyři pravoúhlé exedry a korunovala ji kupole ne nepodobná té na florentském dómu. Fasádu kaple zdobily v přízemí pilastry a slepé arkády, edikulu vstupního portálu strážila socha anděla (stejně jako i tři zbylé ramena půdorysného kříže). V osmibokém tamburu Raschka navrhl okna ve formě palladiánského motivu. Celý hřbitovní areál měla po obvodu ohraničovat otevřená arkádová chodba a hlavní vstup měla uvozovat zakončení této arkády, doplněná edikulou a kupolkou.

Právě ona půdorysná kompaktnost byla zřejmě důvodem, proč se návrh v soutěži neumístil lépe. Robert Raschka totiž ani nevyužil celou plochu parcely, svou „baziliku“ do ní napasoval, jak to jen šlo, ale části pozemku zůstaly mimo její obvod (podobně to řešil i vějířově pojatý a také pouze vedlejší cenou hodnocený gotizující projekt Karla Lauzila a Richarda Jordana). Oproti tomu tři vítězné projekty zcela využily všechny cípy nepravidelné parcely a symetricky pojaté plochy s kaplí, arkádami a případně dalšími objekty nijak zásadně

neohraničovaly. Možná že na papíře nevypadaly tak ideálně, jako Raschkův, zato však byly praktičtější.

Dalším jeho zveřejněným návrhem je **projekt spořitelny v Szombathely** v dnešním Maďarsku.⁴⁷ Otištěn byl až v roce 1895 v prvním čísle nového časopisu *Der Architekt*, krátký text jej ale označuje za několik let starý projekt do architektonické soutěže. K té se nepodařilo zjistit více podrobností, nicméně návrh byl zřejmě připraven pro parcelu na szombathelském Hlavním náměstí (Fő tér). Současná secesní budova spořitelny vyrostla roku 1912 po další soutěži podle plánů Károlyho Mocsánye a Dezső Stadlera⁴⁸ a zabírá zřejmě dvě původně středověké parcely, jednu z nich na nároží. Raschkův projekt je oproti tomu koncipován pouze na jednu parcelu a nikoliv nárožní. Zdá se tím pádem pravděpodobné, že v devadesátých letech k žádné stavbě nedošlo.

Raschkův návrh představuje třípodlažní budovu ve stylu zaalpské renesance. [obr. 6] Přizemí působí díky masivní bosáži velmi těžce, a ačkoliv hmoty v dalších patrech zdánlivě ubývá, dojem solidnosti a pevnosti se ani zde nevytrácí. Sloupy i pilastry na fasádě jsou navrženy v zaalpské stylizaci, tedy např. s bosáží, vpadlými dříky, diamantováním, atd. Průčelí uzavírá volutový štít korunovaným trůnicí sochou (další dvě sochy stojí na atice, jedna z nich drží roh hojnosti, druhá snad palmovou ratolest) a siluetu dotváří vysoká střecha.

V půdorysu se projekt vypořádává s typicky středověkou úzkou a dlouhou parcelou. [obr. 7] Na ní rozestavuje vlastně dvě budovy, jednu na náměstí a druhou do zadní ulice, spojené užším traktem, který vytváří místo pro dvůr, obsluhovaný průjezdem z náměstí. Tím je přístupný i malý vestibul a tříramenné hlavní schodiště. Přizemí směrem do náměstí mělo patřit obchodním prostorám s příručním skladem, ve spojovacím traktu se měl nacházet byt obchodníka a v zadní budově byt správce. V prvním patře hlavní budovy pak byly navrženy místnosti samotné záložny: zasedací sál, kanceláře, provozovna. V patře spojovacího traktu další sál a v zadní budově byt účetního. Druhé patro budovy na náměstí měly zaplnit další tři byty.

Jak už bylo řečeno, Robert Raschka dům navrhl ve stylu zaalpské německé renesance, projekt odkazuje k stavební tradici 16. století v oblasti Saska a nese množství dekorativních prvků tohoto slohu. To ostatně přiznává i samotný text (jeho autorem je snad Raschka): „*Fasáda ukazuje formy německé renesance, tehdy právě dosahující vrcholu své oblíby a vykazuje pro tento styl typicky bohaté, přesto však umírněné, architektonické a ornamentální rozčlenění,*

působící zároveň vznešeným i přívětivým dojmem“.⁴⁹ Jelikož je uvedeno, že jde o starší projekt, nemůžeme jej datovat přesně, ale jen povšechně do osmdesátých let 19. století.⁵⁰

Ve stejném čísle *Der Architekt* byl publikován i další Raschkův starý soutěžní projekt, tentokrát na budovu **Plodinové a obilní burzy** (Frucht- und Mehlbörse, později Börse für landwirtschaftliche Produkte) ve Vídni, Taborstraße 10. Tato soutěž proběhla již v roce 1886 a zvítězil v ní návrh Karla Königa,⁵¹ který se realizoval mezi léty 1887 až 1890. Oceněn byl rovněž společný návrh Alexandra von Wielemans a Theodora Reutera⁵² a také společný projekt Karla Mayredera a Wilhelma von Löw.⁵³ Raschkův návrh zřejmě cenu neobdržel, podobně jako projekt Otto Wagnera a společný návrh Karla Koechlina a Maxe von Ferstel.

Všechny tři oceněné projekty mají víceméně barokizující fasádu, jak hmotou, tak jednotlivými zdobnými prvky, s výrazným středovým rizalitem. Königův projekt se z nich všech zdá být nejbohatší na štukovou dekoraci. Oproti tomu Raschkův koncept je, co se průčelí týče, dosti specifický. [obr. 8] Představuje velmi hmotnou a dekorativními prvky zahuštěnou formu, odkazující k římskému manýrismu poloviny 16. století, k tvorbě Giulia Romana či Giacomu Barozziho da Vignola. Průčelí běží v jedné linii bez jakéhokoliv rizalitu, zato je členěno gargantuovskými třičtvrtě sloupy ve vysokém korintském řádu, umístěnými na soklech vysokých skoro jako přízemí. Mezi těmito sokly se klenou oblouky arkády. Okna v patře jsou uzavřena pěti klenáky a zdobena edikulou s přepásanými iónskými polosloupky, které nesou frontony korunované páry ležících postav. Směrem nahoru fasádu ukončuje balustráda se sochami (z projektu jsou patrné některé jejich atributy, např. luk, roh hojnosti, nebo pero).

Půdorysně je Raschkův návrh podobný všem třem oceněným, což je nejspíše dáno stavebním programem soutěže. [obr. 9] Představuje dva na sebe napojené trakty – jeden souběžný s ulicí, druhý na něj kolmý a uskočený na levou stranu parcely, aby bylo místo pro vnitřní dvůr. Známe jen plán prvního patra, kde směrem do ulice ležely kanceláře a za nimi spojovací chodba a foyer, do něhož z přízemí ústilo velké dvouramenné schodiště. Z foyer se dalo vstoupit i do zadní části budovy, kde se vedle sebe táhly dva burzovní sály. S půdorysu je zřejmé, že Raschka navrhl dekorativní geometrické vzory podlahové krytiny, a obdobně jistě plánoval vyzdobit i stěny a stropy.

Raschkův projekt burzy se z dnešní perspektivy jeví jako nejzajímavější ze všech, které jsou nám z této soutěže známy. Těžké, přísné, ale vyvážené a svým způsobem i uměřené průčelí

působí vznešeněji a klidněji než ostatní projekty, můžeme jej hodnotit jako zdařilejší než realizovaný návrh Königův. Tehdy byl ovšem barok brán za rakouský císařský styl a všechna oceněná místa také obsadily barokizující projekty. Je tedy možné, že Raschkův návrh nebyl pro hodnotitele stylově vyhovující.

Roku 1888 navrhl Robert Raschka spolu se sochařem Victorem Tilgnerem **úpravu vídeňského Radničního náměstí (Rathausplatz)** s pomníkem oslavujícím císařství. Tento projekt nevznikl z iniciativy města ani z oficiální soutěže, ale na přání textilního průmyslníka Friedricha von Leitenberger a s jeho plnou finanční podporou. Návrhem se už podrobněji zabývala Selma Krasa,⁵⁴ která jako první upozornila, že dobová kritika Raschkův podíl zcela ignorovala. Projekt podle ní může být považován za „*propagační ukázkou neobarokní architektury a sochařství*“.⁵⁵ Proto jenom lehce načrtněme, že Raschka měl zřejmě na starost architektonickou část – tedy modelaci samostatně stojících arkádových chodeb, lemujících náměstí po krajních stranách, snad i rozvržení jednotlivých prvků na ploše náměstí (arkád, dvou kašen, balustrádou ohraničených parterů s živými ploty, stromy, atd.). Mohl se ale podílet i na centrálním baldachýnu. Ten v sobě skrýval jezdeckou sochu – alegorii slávy – a po obvodu byl doplněn čtyřmi dalšími figurálními skupinami a čtyřmi personifikacemi vítězství na obeliscích.

Jen z denního tisku se dozvídáme o Raschkově účasti v soutěži na budovu **Kaufmännisches Vereinshaus** ve Vídni v roce 1892, do které přišlo třicet dva návrhů.⁵⁶ Jeho práce získala jednu ze čtyř cen. Vzhledem k tomu, že motto jeho projektu znělo „Hansa“, můžeme snad velmi hypoteticky uvažovat o návrhu ve stylu severské renesance, podobně jako u spořitelny pro Szombathely. Dalšími oceněnými byli Ferdinand Berehinak,⁵⁷ Julius Mayreder a dvojice Rudolf Dick a Christian Ulrich, jejichž neobarokní projekt se realizoval.⁵⁸

Krom výhry v soutěži na brněnskou Zemskou sněmovnu přinesly Raschkovi největší úspěch roky 1895 a 1896, kdy se rozhodly hned dvě velké soutěže, kterých se účastnil. Výsledky první z nich, na budovu **Severočeského uměleckoprůmyslového muzea v Liberci** byly vyhlášeny 20. listopadu 1895.⁵⁹ V čele poroty stanul Otto Wagner, dalšími členy byli vídeňští architekti Andreas Streit a Victor Luntz, liberecký architekt Moriz Hacker, teplický inženýr a poslanec Adolf Siegmund, baron Heinrich von Liebieg, prezident libereckého muzea Willy Ginzkey a muzejní kurátoři Karl Aubin a Gustav Sachers. Porota se rozhodla neudělit žádnému z dvaceti devíti došlých projektů jakoukoliv cenu, místo toho ty nejlepší doporučila

k zakoupení za celkovou velmi solidní částku 10 000 korun. Nejlépe (3 000 korun) byl oceněn návrh Friedricha Ohmanna ve stylu německé renesance, částku 2 000 korun pak obdržel Josef Maria Olbrich (návrh ve stylu, jak píše Jindřich Vybíral „*Wagnerovy ,modernizované renesance‘‘*“;⁶⁰ ovšem s kupolí a hmotou odkazující spíše k baroku) a Robert Raschka. Za 1 000 korun byly zakoupeny projekty dvojice Richard Kuder a Joseph Müller ze Štrasburku (čistě renesanční návrh), Emila Hagberga z Berlína (ve formách německé renesance) a Roberta Stübchen-Kirchnera z Jablonce (kombinace německé renesance a gotiky). Otištěn byl ještě návrh Gustava Sacherse z Liberce (gotizující, symetrická fasáda).⁶¹

Projekty lze tedy rozdělit do dvou skupin – první tvoří návrhy ve stylu německé renesance, druhou projekty klasicizující (kam můžeme přes jeho gotickou dekoraci zařadit i koncept Gustava Sacherse). Porovnávat a poměřovat obě skupiny navzájem jde jen velice těžko. Stojí tu totiž proti sobě dva odlišné vizuální a koncepční světy – na jedné straně stavby s otevřeným a spíše či zcela nesymetrickým půdorysem, působící vizuálně jako spojení několika různých budov, kde jednotlivé části mají odlišné objemy, výšky i dekorativní prvky. Na druhé straně budovy s kompaktním půdorysem na bázi obdélníka, hmotově uzavřené a symetrické ve hmotě i dekoraci.

Do druhé skupiny patří i návrh Raschkův. Je možné souhlasit s Jindřichem Vybíralem, že nejzajímavější ze všech byl nejlépe oceněný projekt Ohmannův, avšak spíše díky citlivému začlenění lokálních motivů (soukenického domu) než díky půdorysu, hmotě či výzdobě – v těch se mnoho neliší od dvou dalších německo-renesančních návrhů. Raschkův koncept vyniká nad ostatní účelným půdorysem a i vyváženým působením průčelí. Půdorys má řešení podobně jako Olbrich – oba stejně oceněné projekty odlišuje hlavně fasáda. Kde se Raschka eklekticky drží klasiky, Olbrich klasické motivy stylizuje a geometrizuje.

Zajímavé je samotné heslo, které Robert Raschka pro projekt použil – tedy: „*Semper aliquid haeret*“. Tato latinská fráze znamená „vždy něco ulpí“, jenže zároveň tu jasně zaznívá jméno Raschkova učitele Gottfrieda Sempera a tedy by se snad dalo vyložit i jako „něco ze Sempera vždy ulpí“, myšleno v jeho žácích, konkrétně v Raschkovi. A skutečně projekt libereckého muzea jakoby odkazuje k Polytechnice v Curychu a ke galerii v Drážďanech. Stylově pak předvádí italskou renesanci kombinovanou s barokem. [obr: 10] Okna v patře jsou navržena jako palladiánský motiv a nad každým leží dvojice reliéfních postav, balustráda na atice je

doplněná sochami, nad ústředním rizalitem se zvedá vysoká kopulovitá střecha a vše opticky podpírá vysoký řád kompozitních polosloupů.

Půdorysně představuje budova poměrně jednoduchý, ale praktický rozvrh s hlavním vstupem do vestibulu, odkud se dá jít do výstavních místností v postranních křídlech, nebo po schodech do hlavního sálu v patře nad vestibulem a z něj opět do křídel. [obr. 11] Sál a vestibul spolu navíc komunikují pomocí otvoru uprostřed podlahy/stropu. Článek v časopise *Der Architekt* o Raschkově návrhu píše, že „*má ducha klasického stylu, snad v ryzejší podobě než ostatní*“.⁶² A co muselo Raschku obzvláště potěšit, článek návrh připodobňuje k tvorbě Gottfrieda Sempera – jednak k Uměleckohistorickému muzeu ve Vídni, jednak ke galerii v Drážďanech a všeobecně ke starší a samostatné Semperově tvorbě.

Fascinujícím aspektem návrhů Roberta Raschky, se kterým tu poprvé výrazně setkáváme, je jejich výtvarné zpracování. Perspektivní pohled na budovu není v Raschkově pojetí obyčejnou kresbou, ale akvarelovým obrazem s pečlivě vymalovanou figurální stafáží i budovou samotnou. Stejně tak prostorový řez stavbou [obr. 12] je svou snahou o třídimenzionální působení spíše uměleckým dílem než jen pouhým technickým plánem a blíží se dnešním vizualizacím navrhovaným pomocí počítačových programů. S podobně mistrovskou technikou zobrazení, se kterou tu přišel Robert Raschka, se u jiných architektů té doby jen tak nesetkáme a je zřejmé, že při práci na návrhu spojil znalosti architekta s dovednostmi malíře a vysoká umělecká kvalita provedení mu mohla v soutěži vynést body navíc.

Druhá relativně úspěšná soutěž proběhla roku 1896 a řešila budovu **Německého kasina v Praze**.⁶³ Tento projekt můžeme obecně zařadit do celkového proudu staveb národních domů na nacionálně vypjatém konci století. V porotě zasedli krom členů spolku Deutsches Casino také architekti Franz Sablik, Emil von Förster a Raschkův dávný spolužák Zdenko Schubert von Soldern. Tato porota udělila z celkem dvaceti tří došlých návrhů první cenu společnému projektu Richarda Kudera a Josepha Müllera a druhou cenu v hodnotě 1 000 zlatých Robertu Raschkovi (jeho projekt nesl soutěžní heslo „Deutsches Casino Prag“). Zakoupeny pak byly další dva návrhy a to sice od Friedricha Ohmanna a M. F. Steyrera. Otištěny byly ještě projekty vídeňských architektů Ferdinanda von Fellner-Feldegg⁶⁴ a dvojice Karl Haal a Adolf Ambor.⁶⁵ K novostavbě kasina na místě barokního paláce Na příkopě však nakonec nedošlo.

Jak píše Jindřich Vybíral, fasády všech projektů „*ukazovaly podobný sklon k barokní opulenci a patosu*“.⁶⁶ Nicméně vítězný projekt v sobě eklekticky mísil i některé prvky německé renesance, tolik vhodné pro stavbu německého národního domu, jak to známe z jiných případů.⁶⁷ Projekt Ferdinanda von Fellner-Feldegg (byť nepostrádá vysoký řád, či barokizující kupoli) pak na hlavním uličním průčelí ukazuje určitou renesanční střídmost, vyjádřenou dekoracemi okenních otvorů i lunetovou korunní římsou. Právě ona římsa působí docela zvláště, protože v dobovém názoru šlo o prvek řazený do slovníku tzv. české renesance.⁶⁸ Použit jej na stavbě německého národního domu se z dnešního pohledu zdá být zřejmým šlápnutím vedle, který udiví o to více, že Feldegg studoval v letech 1873–1879 v Praze, než odešel do Vídně.⁶⁹ Nicméně je otázkou, jak moc byla wiehlovská verze správné české renesance skutečně rozšířená v povědomí architektů, kteří žili a tvořili mimo Prahu – a tento případ by mohl být jedním z ukazatelů toho, že příliš ne.

Vraťme se ale k Raschkovi a jeho návrhu. Dobový komentář se o něm vyjadřuje, že „*je chytře rozvržený*“ a zvenku že „*bohatá, ale nikoliv přehnaná ornamentální výzdoba, působí v celku příjemným dojmem*“.⁷⁰ Návrh představuje pětipodlažní palácovou fasádu s vysokým řádem pilastrů a akcentovaným středovým rizalitem, který je završený frontonem se sochařskou výzdobou. [obr. 13] Půdorysně se, jak připomíná už Jindřich Vybíral, od sebe jednotlivé projekty příliš neliší – Raschkův měl v přízemí do ulice obchodní prostory a restauraci, v zadní části krom jiného např. hernu. [obr. 14] Vstup v ústřední ose vedl ke schodišti, které však bylo pouze vedlejší, zatímco hlavní schodiště (tříramenné, široké a reprezentativní) bylo umístěné v rozlehlém vestibulu na pravé straně budovy. Přístup do vestibulu vedl z chodby a z ní propojeného a souběžného průjezdu, do kterých se z ulice vstupovalo portálem v druhé a první ose zprava. Hosté tedy mohli přijet kočárem a vystoupit v průjezdu přímo před vestibulem u soch titánů nesoucích arkádu, zatímco jejich kočár zamířil na dvůr. Půdorysně uprostřed budovy ležel velký světlík, který na obě schodiště přiváděl světlo. V patře byly směrem do ulice spolkové místnosti a jídelna, směrem dozadu pak velký společenský sál s orchestřištěm a vysokým stropem a vedle něj ještě sál menší. Všechny interiéry měly být podle Raschky samozřejmě bohatě dekorovány po barokním způsobu štukem a sochami.

Pokud se pokusíme nějak zhodnotit všechny známé projekty, pak nejzdařileji působí po stránce modelace fasády projekt Ohmannův se svými dynamickými křivkami, a také vítězný

projekt štrasburské dvojice měl svou vizuální působivost. Raschkův návrh se vedle těchto dvou zdá poněkud konvenční, byť postranní věže mu dodávají na důrazu. Půdorysně se však zdá účelný a lépe rozvržený než některé jiné soutěžní návrhy. Hlavně však měl Raschka opět dokonale zvládnutou výtvarnou stránku svého návrhu – podobně jako u soutěže v Liberci ani zde není jeho perspektivní pohled na stavbu výkresem, ale obrazem, s ulicí zaplněnou lidmi, což ocenil také dobový komentář: „*Po takových návrzích prahneme, je cenným podnětem, zejména co se stylizace a dekorace budovy týče.*“⁷¹ a zřejmě i porota. A podobně silně působivý je svým sugestivním dojmem trojrozměrnosti opět i prostorový řez budovou. [obr. 15]

Koncem devadesátých let se Robert Raschka zúčastnil ještě soutěže na **pavilon Ottova pramene** v lázních Kyselka. Vyhlášena byla v lednu 1897,⁷² do poroty, kde zasedal také Heinrich von Mattoni, byli jmenováni architekt Julius Deininger a Karl Schlimp⁷³ a výsledek byl oznámen v květnu 1897. První cena nebyla udělena, druhou cenu obdržely dva projekty – společný z dílny Theodora Schreiera a Ernsta Lindnera (barokizující návrh se secesními prvky) a další z ruky Alberta Hanse Pechy (klasicizující s geometricky stylizovanou dekorací), třetí cenu obdržel Rudolf Dick (barokizující projekt) a k zakoupení mimo oceněné projekty byly samotným Mattonim⁷⁴ vybrány dva návrhy – od Petra Paula Branga (v renesančních formách) a od Roberta Raschky (soutěžní heslo: „Giess“).⁷⁵ Soutěže se účastnil i Leopold Bauer (secesní návrh).⁷⁶ Realizace však byla svěřena Karl Haybäckovi, který pro firmu Mattoni často pracoval⁷⁷ a jeho konečný projekt je evidentně odvozen od návrhu Theodora Schreiera a Ernsta Lindnera.

Co se týče dekorace a modelace hmoty, nepředstavuje Raschkovo barokizující podání ve srovnání s ostatními nic výrazného a kupodivu oproti jeho předchozím projektům poněkud pokulhává i umělecko-technické zpracování. [obr. 16] Raschkův osmiboký pavilon má vysokou kupoli s lucernou a siluetu dotvořenou vázami a kartušemi v rozeklaných frontonech nad okny. Oproti konkurenčním návrhům je ale jedinečně komponovaný po stránce prostorové a komunikační. Pavilon totiž není umístěn ve stejné úrovni jako na něj navazující arkáda, ale na vysokém soklu. Ten zevnitř tvoří přízemí pavilonu s pramenem a v patře vyhlídkovou terasu, přístupnou po venkovním schodišti. Vstup do pavilonu je tak možný pouze z prostoru arkády, nikoliv přímo z venku. Navíc je v návrhu pramen vyveden i do

venkovní nádrže u paty onoho soklu (tedy na úrovni podlahy arkády), a to přímo na pohledové ose směrem zespodu od řeky.

Posledním Raschkovým soutěžním projektem, se kterým se můžeme seznámit, je návrh budovy **Kaiser Franz Josef-Museums der Stadt Wien**⁷⁸ z roku 1901. Porotu tvořili sochař Karl Costenoble (předseda), architekti Ferdinand von Fellner-Feldegg, Gustav Bamberger, Josef Bündsdorf, Julius Deininger, Camillo Sitte, Josef Hoffmann, Andreas Streit, Alois Wurm, malíř Wenzel Ottokar, sochař Edmund von Hellmer, inženýr Heinrich Schmid, městský radní Karl Schuh, radní Franz Berger a ředitel městských sbírek Karl Glossy.

Jejich rozhodování nebylo jednoduché. Z třiceti osmi návrhů nejdříve uznali jen patnáct jako vyhovující podmínkám (mezi nimi Raschkův) a navíc se mezi nimi rozproudila horlivá diskuse, jaký styl se vlastně na Karlsplatz a vedle Karlschkirche nejlépe hodí. V tomto se i veřejně velmi angažoval účastník soutěže Otto Wagner a porota byla rozdělena na příznivce historismu a moderny. Na posledním zasedání 4. listopadu 1901 bylo z oněch patnácti projektů vybráno osm, které byly oceněny cenou 2000 korun a postoupily do dalšího kola, pro které měly být přepracovány či doplněny. Jejich autory byli: Otto Wagner, Albert H. Pecha, Franz von Kraus a Joseph Tölk, Ignaz Sowinski, Heinrich Tomek a Eduard Waneček, Max Hegele, Friedrich Schachner, bratři Drexlerové (dvě varianty).⁷⁹ Nepostupujícími pak byli: Rudolf Dick, Leopold Bauer, H. Giesel (dvě varianty), Joseph von Wieser, Adolf von Infeld, Georg Roth a Robert Raschka.⁸⁰

Z obou částí soutěže byla otištěna většina půdorysů, ale jen malá část fasád. Ty, které známe, variovaly buď ranou modernu (Wagner, Hegele, Sowinski, Tomek a Waneček), nebo barokní historismus (Dick, Raschka, Schachner, Schurda), některé pak byly někde na půli cesty – členěním a siluetou dosti barokizující, ale s redukovanými, modernisticky pojetými motivy (Drexler, Pecha, Kraus a Tölk). Jediný Tropschův projekt se svým puristickým pojetím zdá být poněkud mimo tyto kategorie. Půdorysně většina návrhů pracovala s hlavní budovou na nepravidelném pozemku, doplněnou dvěma postranními pavilony, takový byl i Raschkův koncept. Jen pár návrhů se půdorysně pokusilo o jiné řešení a i proto byly vyřazeny (Freitag, Leger, Tropsch).

Raschkův projekt se nese v neobarokním duchu. Porota jej ohodnotila ne zcela lichotivě slovy: „*Vyčteno musí být rozložení půdorysu, hlavně vestibulu s nešťastně umístěným schodištěm. Uspořádání lodžie, objevující se na průčelí, se zdá neúčelné a v důsledku toho je*

coby hlavní architektonický prvek nevhodné“.⁸¹ Z pohledu na půdorys (k dispozici je ale jen výkres přízemí hlavní budovy bez postranních pavilonů) se však nezdá, že by byl nějak zvlášť nešťastný, snad jen hlavní schodiště působí stísněně a celkově se rozvržení jeví spíš suchopárné a neinvenční – alespoň s ohledem na ostatní návrhy. [obr: 17] Pracuje s dvěma vnitřními dvory, které obkružují křídla. Výstavní sály jsou orientovány k vnějším stěnám, chodby k vnitřním. Schodiště jsou tu dvě, na jižní i severní straně, umístěné do středu budovy. Venkovní lodžie tvoří v přízemí otevřenou vstupní arkádu vedoucí do rozlehlého vestibulu, který od schodiště odděluje široká chodba.

Třípodlažní hlavní průčelí pak kombinuje klasické prvky, včetně Raschkou oblíbených motivů přepásaných polosloupů v přízemí a obloukových otvorů osazených ležícími figurami v patře lodžie. [obr: 18] Dominantní pro fasádu je právě tato lodžie vysunutá před vstupem, která v druhém patře funguje jako balkon. Centrální rizalit je zastřešený výraznou kopulovitou střechou, uprostřed se štítem s figurálním reliéfem. Na křídla pak na obou stranách navazují osově souměrné pavilony, které jsou s hlavní budovou propojeny krytými mosty v patře a na vnějších rozích jsou zakončené nízkými věžovitými střechami. [obr: 19]

Fasáda vyvolává dojem jisté těžkosti a neúměrnosti a vskutku se nejedná o nejzdařilejší Raschkův projekt. Výtvarné zpracování však bylo opět velmi malířské – perspektivu budovy muzea vedle Karlskirche i detail ústřední části Robert Raschka zase provedl akvarelem, snad připojil i prostorový řez. Bohužel ani to mu v silné a početné konkurenci nestačilo k ocenění, zvlášť, když někteří jeho soupeři (samozřejmě třeba Wagner, ale i Hegele nebo Dick) rovněž pojali perspektivy jako osobitá, byť spíše kresebná, umělecká díla.

Závěr

Ze zjištěného vyplývá, že Robert Raschka se ve větší míře začal soutěží účastnit po polovině osmdesátých let. Bez znalosti jeho kompletní projekční tvorby můžeme jen spekulovat, zda ho k tomu vedl spíše nedostatek jiných kontraktů, nebo naopak touha zařadit se mezi autory prestižních staveb a neustrnout jako projektant pouhých obytných činžáků – což by mohlo korespondovat s jeho podílem na založení a vedení Klubu vídeňských architektů (Wiener Architekten-Klub) a koneckonců i se slibně rozjetým počátkem kariéry, kdy spolu s tchánem Antonem Hefftem vyhrál brněnskou soutěž na Zemskou sněmovnu. Pravděpodobně je v tom

z obojího trochu a ještě něco navíc. Zajímavé je v tomto kontextu uvedení dvou starších Raschkových projektů v prvním čísle časopisu *Der Architekt* roku 1895. Zřejmě totiž mělo jít o pokus o veřejnou prezentaci tvorby, za účelem předvedení se a získání nových zakázek. Redaktorem časopisu byl koneckonců Ferdinand von Fellner-Feldegg, rovněž člen spolku Künstlerhausu.⁸²

Ačkoliv výčet Raschových realizací a soutěžních projektů není dlouhý, můžeme s trochou opatrnosti říct, že nám jej v sedmdesátých letech ukázal jako architekta držícího se Semperova školení – aspoň v tom ohledu, že používal přísně italizující renesanční formy (brněnský Zemský dům, realizace v Štýrském Hradci, Vídni i projekt hřbitova). Od osmdesátých let ale začal používat širší slovník, od manýristického (dům pro pojišťovací společnost Vaterländische Lebensversicherungsbank ve Vídni, projekt Plodinové a obilní burzy tamtéž), přes odvozeného od německé renesance (spořitelna v Szombathely), až po barok (projekt pavilónu Ottova pramene v lázních Kyselka a Německého kasina v Praze), či eklektickou kombinaci baroka a renesance (Severočeské muzeum v Liberci). Můžeme vlastně říci, že takto prezentovaná Raschkova tvorba zapadá do konceptu fázi historismu, vytvořeného Renate Wagner-Riegerovou,⁸³ kdy období 1850 až 1880 popisuje jako „přísný historismus“ vyznačující se přesným, až antikvářským užíváním historických vzorů a období od 1880 jako „pozdní historismus“ vyznačující se eklektickým mísením různých stylů, znovu užitím baroka, manýrismu či zaalpské renesance a mohli bychom říci i jistou hravostí a rozpustilostí v kontrastu k předchozí přísnosti.

Ze současného stavu poznání se zdá, že Robert Raschka byl zřejmě také poněkud smolař a nedokázal odhadnout aktuální požadavky a nálady porotců. Ačkoliv to jistě nebyla jediná příčina jeho soutěžních neúspěchů, můžeme hypoteticky uvažovat, že zatímco v maďarském Szombathely o německou renesanci nestáli, ve velkoněmecky cítícím Liberci a snad i pro německý dům v Praze byla naopak vhodná, ovšem Raschka se v těchto soutěžích uchýlil do kosmopolitnější polohy italizující renesance, respektive stylově odkazoval k domácí tradici pražského baroka a sáhl tedy vedle. V soutěži na Plodinovou a obilní burzu ve Vídni to ale byl zřejmě právě barok, který byl preferovaný coby císařský styl, zatímco Raschka zvolil efektní manýristickou polohu. Při soutěži na Městské muzeum ve Vídni, které přímo neslo císařovo jméno, pak logicky zase zvolil barokní formy, ale s ne zcela zdařilým návrhem neobstál a navíc na vzestupu už byla moderna. Robert Raschka sice umně zvládal historizující styly (byť

v gotice zřejmě nepracoval, a také o jeho vztahu k secesi nic nevíme), ale zdá se, že ne vždy se mu podařilo použít pro daný úkol ten nejvhodnější slohový modus.

Viděli jsme tedy dvě tváře Roberta Raschky. Architekta jakým byl – autora činžovních domů a jedné významné realizace. A architekta jakým mohl a nejspíše chtěl být – autora soutěžních projektů na velké, prestižní veřejné stavby. Jedno jako by nastavovalo zrcadlo druhému, Raschka jako autor soutěžních návrhů je rozhodně architektem rozmáhlejší, uvolněnější a variabilnější než coby autor činžáků. To samozřejmě částečně vyplývá i z rozdílné povahy obou úkolů, nicméně důležité je, že Raschka měl nejen ambice stát se velkým architektem, ale měl k tomu i vlohy. Přidanou hodnotou jeho návrhů, kterou vyčníval nad dobový standart konce 19. století, bylo zapojení jeho malířských dovedností, kterými pozvedl technické výkresy na úroveň volné tvorby. Raschka s tímto samozřejmě nepřišel jako první a nebyl ani jediný, kdo v návrzích používal malbu či prostorové řezy budovami.⁸⁴ Přesto byly podobné uhrančivě působící vizualizace nikoliv pouze neobvyklé, ale spíše výjimečné a můžeme, ba musíme, je ocenit i dnes, podobně jako vyzdvihujeme kreslířskou zdatnost např. F. Ohmanna nebo O. Wagnera a jeho žáků. Je smutné, že se Robertu Raschkovi nezdařilo jeho ambice naplnit a dokonce upadl do zapomnění (opomíjejí ho i současné biografické lexikony,⁸⁵ a pokud se někde objeví jeho medailonek, je většinou zoufale krátký a neúplný⁸⁶).

Tento článek, který byl pokusem architekta znovu připomenout, uzavřeme jednou marginálií, kterou však lze považovat za odraz Raschkovy profesní kariéry – zatímco původně se v Lehmannových vídeňských adresářích vždy nechával titulovat jako „*Architekt*“,⁸⁷ později toto změnil na „architekt a malíř“ („*Architekt u. Maler*“).⁸⁸ Možná i tento detail vypovídá něco málo o pocitu neúspěchu na poli architektury a zároveň o sebevědomí, pocíťovaném ve sféře malířství.

* Tento příspěvek vznikl v rámci specifického výzkumu na Seminárii dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

¹ Návrh ve spolupráci s Antonem Heftem vyhrál soutěž z let 1872–1873, realizace proběhla mezi roky 1875–1878. Zemský dům by si zasloužil podrobnější zpracování, v tomto příspěvku však k tomu není prostor. Více k budově August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung IV*, Wien 1904, s. 1389. – Nina Dvořáková, Ke stavební činnosti druhé poloviny XIX. století v Brně, *Brno v minulosti a dnes I*, Brno 1959, s. 164. – Pavel Zatloukal, *Historismus*, Olomouc 1986, s. 35. – Pavel Zatloukal, *Brněnská okružní třída*, Brno 1997, s. 85. – Michaela Marek, „Monumentalbauten“ und Städtebau als Spiegel des Gesellschaftlichen Wandels in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: *Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne*, München – Berlin – Frankfurt 1995, s. 162–163. – Pavel Zatloukal, *Brněnská architektura 1815–1915. Průvodce*, Brno 2006, s. 57. – Pavel Zatloukal, *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2002, s. 281–283. – Pavla Cenková, *Vkusné & solidní: měšťanské sochařství v Brně 1800–1880*, Brno 2013, s. 133–137.

² Todes–Anzeige, *Neue Freie Presse* XIX, 1892, č. 6314, 25. 3., s. 21.,

³ Zemská sněmovna v Brně se zdá být v modelaci hlavní fasády i v některých detailech poměrně dost podobná právě školní budově Polytechniky v Curychu, jejímž autorem je Gottfried Semper. Stavba Polytechniky byla dokončena v roce 1864, tedy v tom stejném, kdy na ní Robert Raschka nastoupil studium. Můžeme hypoteticky předpokládat, že novotou zářící budova, trůnící na kopci nad městem, na Raschku silně zapůsobila a pravděpodobně mu byla inspirací.

⁴ *Eidgenössische Polytechnische Schule für das Schuljahr 1865/66*, Zürich 1865, s. 10. – Joanna Wolanski, Central European Students at the Zurich Polytechnic Institute: 1860–1872, *Centropa. A journal of Central European architecture and related arts* II, 2002, č. 2, s. 152.

⁵ Ulrich Thieme – Felix Becker (edd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 28, Leipzig 1934, s. 21.

⁶ Wladimir Aichelburg, *150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861–2011*, <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/>, vyhledáno 20. 6. 2014. Z tohoto zdroje jsou rovněž čerpána data narození a úmrtí, a také se odsud dozvídáme, že Raschka byl evangelického vyznání. Internetová publikace poskytuje i informace o Raschkově působení ve spolku: v roce 1874 organizoval banket k slavnostnímu otevření budovy Komické opery (Komische Oper, později Ringtheater), roku 1877 navrhoval dekorace pro maškarní bál „Rundreise durch Italien, den Orient und die Schweiz“, roku 1879 se pod vedením Hanse Makarta – a po boku např. Otto Wagnera – podílel na dekoracích pro průvod na oslavu stříbrné svatby císaře a císařovny a také byl předsedou družstva pro výstavbu tribuny pro diváky tohoto průvodu, v roce 1886 nakreslil pro kostýmovanou slavnost „Altniederländisches Kirmesfest zu Anfang des 17. Jahrhunderts“ pohled na budovu Domu umělců (Künstlerhaus) z ptačí perspektivy.

⁷ Jutta Brandstetter, heslo: Anton Hefft, in: *Architektenlexikon Wien 1770–1945*, <http://www.architektenlexikon.at/de/1103.htm>, vyhledáno 20. 6. 2014.

⁸ Todes–Anzeige (viz pozn. 2).

⁹ Anton Hefft bydlel roku 1873 na Franzegasse 26 ve Vídni, Robert Raschka na této adrese bydlel od roku 1873 do roku 1883. Viz *Zeitschrift des Oesterreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins XXV. Verzeichnis der Mitglieder des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines*, Wien 1873, s. 17 respektive 35. Více k Raschkovým vídeňským bydlištěm viz pozn. 17.

¹⁰ *Adolph Lehmann's Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Handels- und Gewerbe-Adreßbuch für die k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Umgebung XI*, Wien 1873, s. 431.

¹¹ Viz pozn. 9, s. 35.

¹² Od tohoto roku je totiž v Lehmannově adresáři veden mezi firmami a živnostníky jako činný architekt. *Adolph Lehmann's Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Handels- und Gewerbe-Adreßbuch für die k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Umgebung XII*, 1874, s. 709.

¹³ Geschäftsbericht, *Wochenzeitschrift des ö. Ingenieur- und Architektenvereins* (dále jen *WÖIA*) XII, 1887, č. 46, 18. 9., s. 308.

¹⁴ K. M., Mittheilungen aus Vereinen. Gründung eines Wiener Architekten-Clubs in Wien, *Deutsche Bauzeitung XXVIII*, 1894, č. 53, 11. 7., s. 338.

¹⁵ „... war mittelos...“ Brandstetter (pozn. 7).

¹⁶ Brandstetter (pozn. 7). – *Adolph Lehmann's Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Handels- und Gewerbe-Adreßbuch für die k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Umgebung XLI/2*, 1899, s. 400.

¹⁷ Podle Lehmannových adresářů víme, že Robert Raschka bydlel v roce 1873 na Lagergasse 1, v letech 1873–1883 na Franzengasse 26 a od poté opět na Lagergasse 1. Až po přelomu století se z centra přestěhoval na Hietzinger Kai 63 a na sklonku života přesídlil, na Leegasse 7. Viz též *Adolph Lehmann's Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger* (pozn. 10, 12, 16, 87, 88).

¹⁸ Viz Aichelburg (pozn. 6), zde část 3, Preise und Ehrungen.

¹⁹ Feuilleton, *Die Presse XLI*, 1888, č. 359, 29. 12., s. 1.

²⁰ Künstlerhaus, *Wiener Presse IX*, 1890, č. 4, 27. 1., s. 1.

²¹ Künstlerhaus, *Reichspost IV*, 1897, č. 102, 6. 5., s. 6.

²² Das Geschenk der Stadt Wien an die durchlauchtigste Frau Erzherzogin Marie Valerie, *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 1890, č. 145, 26. 6., s. 2.

²³ Theater- und Kunstdnachrichten, *Neue Freie Presse XXIX*, 1892, č. 9840, 17. 1., s. 8.

²⁴ [Ansicht von Sophia], *Neue Freie Presse XXIX*, 1892, č. 10037, 3. 8., s. 5.

²⁵ Städtische Angelegenheiten, *Neues Wiener Journal VIII*, 1900, č. 2355, 15. 5., s. 3.

²⁶ Publikace popisuje průmysl v říši a je doplněná pohledy na továrny z exteriéru i interiéru. Raschka zde ve čtvrtém díle ilustroval text o továrně Grohmann & Co. na lněné zboží, bavlněné nitě a pletené zboží ve Vrbně pod Pradědem (jeden celostránkový pohled na areál a dva menší) a o továrně Regenhart & Raymann na lněné a damaškové zboží v Jeseníku (jeden celostránkový pohled na areál a šest menších). Velké ilustrace jsou signovány „R. Raschka 1897“ a „R. Raschka pit.“, jeden menší „Raschka“ a zbylé jen „R“, nebo vůbec (nicméně stylisticky odpovídají ostatním). V ostatních svazcích žádné Raschkou signované ilustrace nejsou, je sice možné, že některé bez signatury jsou jeho, avšak nepravděpodobné. V porovnání s ostatními dvaceti autory tak Raschka provedl pro publikaci poměrně málo ilustrací, snad si však alespoň udělal výlet do Jeseníků. *Die Gross-Industrie Oesterreichs I*, Wien 1898, s. VI. – *Die Gross-Industrie Oesterreichs IV*, Wien 1898, s. 316-317 a 332-337. – *Die Gross-Industrie Oesterreichs VI*, Wien 1898, s. VIII.

²⁷ *Der Architekt* III, 1897, s. 4, Taf. 1–2.

²⁸ *Der Architekt* XIII, 1907, Taf. 86.

²⁹ Snad zde jde o ony stavby, které vymaloval pro ministerstvo vnitra?

³⁰ *Der Architekt* XIV, 1908, Taf. 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 19.

³¹ Zmíněný v poznámce č. 6. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:K%C3%BCnstlerhaus.jpg>, vyhledáno 30. 6. 2014.

³² Lucia Impelluso, *Gardens in Art*, Los Angeles 2007, s. 56, 70.

³³ W. M. [Walter May], Robert Raschka, in: *Gottfried Semper 1803–1879. Baumeister zwischen Revolution und Historismus* (kat. výst.), Dresden 1980, s. 144–145, č. kat. 309. – IP [Inge Podbrecky], Robert Raschka, in: *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*. Band 2 (kat. výst.), Wien 1996, s. 650, č. kat. 24.9. – Götz Adriani, *Die Künstler der Kaiser: von Dürer bis Tizian, von Rubens bis Velázquez: aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien*, Köln 2009, s. 27–28

³⁴ Albertina Sammlungen Online, <http://sammlungenonline.albertina.at/default.aspx?lng=english2#e62d2d48-95e4-49c1-9b18-8cbef0f7dd2e>, 20. 4. 2015.

³⁵ <http://www.artnet.com/artists/robert-raschka/past-auction-results>, vyhledáno 1. 1. 2015.

³⁶ „...hat zahlreiche Zinshäuser, Villen, etc.“ Ludwig Eisenberg – Richard Groner, *Das geistige Wien. Mittheilungen über die in Wien lebenden Architekten, Bildhauer, Bühnenkünstler, Graphiker, Journalisten, Maler, Musiker und Schriftsteller*, Wien 1889, s. 165–166.

37 Na dnešní Elisabethstraße 16–18. Viz Robert Cichocki, Die Meran-Häuser in Graz, *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz X*, 1978, s. 211–219. – Horst Schweigert (edd.), *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Graz*, Wien 1979, s. 119 – Ursula Prokop, heslo: Friedrich August Stache, in: *Architektenlexikon Wien 1770–1945*, <http://www.architektenlexikon.at/de/1286.htm>, vyhledáno 1. 7. 2014. – Renate Holzschuh-Hofer – Erik Hilzensauer et al., *Österreichische Kunsttopographie LX. Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des II., III. und VI. Bezirkes*, Horn/Wien 2013, s. XLVIII a 32–33.

38 „Als markantes Beispiel für den Strengen Historismus...“ Wiltraud Resch – Hansjörg Weidenhoffer, Vorstadtverbauung und Stadterweiterung in Graz von der Aufhebung der Fortifikation bis zum Späthistorismus, in: Holzschuh-Hofer – Hilzensauer et al. (pozn. 37), s. XLVIII.

39 Goldeggasse 5, Vídeň. Géza Hajoš – Eckart Vancsa – Ulrike Steiner, *Österreichische Kunsttopographie XLIV. Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Profanbauten des III., IV. und V. Bezirkes: mit Einleitungen über die topographische und kunsthistorische Entwicklung der Bezirke*, Wien 1980, s. 271.

40 Původně Neulinggasse 12, nyní 42 a také Rechte Bahngasse 34. Robert Raschka, Wohnhaus der Beamten Sr. kais. Hoheit des Herrn Erzherzog Albrecht in Wien, *Allgemeine Bauzeitung* (dále jen *ABZ*) XLII, Wien 1877, s. 59, Taf. 51–54. – Hajoš – Vancsa – Steiner (pozn. 39), s. 123. – Wolfgang Czerny – Robert Keil – Andreas Lehne (et. al.), *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II. Bis IX. und XX. Bezirk*, Wien 1993, s. 121 (zde však bez uvedení autorství).

41 Nabízí hypotéza, že zakázku mu mohl Raschkovi pomoci získat Anton Hefft, který pro arcivévodu projektoval několik staveb (např. novou fasádu Albertiny nebo vilu v Arcu; viz Brandstetter (pozn. 7)). Prováděcím stavitelem zde byl Heinrich von Förster, viz Inge Scheidl, heslo: Heinrich von Förster, in: *Architektenlexikon Wien 1770–1945*, <http://www.architektenlexikon.at/de/1060.htm>, vyhledáno 2. 6. 2014. – Hajoš – Vancsa – Steiner (pozn. 40) s. 123.

42 Schönbrunner Straße 87, Vídeň. Viz Hajoš – Vancsa – Steiner (pozn. 39), s. 534.

43 Wohllebengasse 3–5, Vídeň. Ibidem, s. 442. – [Großer Neubau], *Neue Freie Presse* XVI, 1879, č. 5494, 14. 12., s. 6.

44 [Friedhofspläne], *Neue Freie Presse* VIII, 1871, č. 2421, 23. 5., s. 7. – Konkurrenzen, *Deutsche Bauzeitung* V, 1871, č. 25, 22. 6., s. 200. – *Geschichte des Wiener Zentralfriedhofes. Entwürfe 1871*, <http://www.viennatouristguide.at/Friedhoefe/Zentralfriedhof/Rundgang/Geschichte/entwuerfe.htm>, vyhledáno 14. 7. 2014, na tomto webu jsou dostupné i plány.

45 Konkurrenzen, *Deutsche Bauzeitung* V, 1871, č. 25, 22. 6., s. 200: „Ausser diesen drei Projekten hat die Jury noch zwei Pläne durch Akzessit-Prämien ausgezeichnet; jene des Architekten Robert Raschka und der Herren Karl Lauzil und Richard Jordan in Wien.“

46 [Friedhofspläne] (viz pozn. 44): „[...] in der Architektur sehr gelungen ist und eigene Ideen im Grundris entwickelt.“

- 47 Robert Raschka (?), Sparcassa für Steinanamanger, *Der Architekt* I, 1895, s. 24, Taf. 28.
- 48 Levenete Nagy, Szombathely, Széchenyi u. 1 - Fő tér 12, egykori Takarékpénztár épülete, *Örökség* XIII, č. 6, s. 17, http://www.forsterkozpont.hu/download/orokseg_0906.pdf, vyhledáno 21. 7. 2014.
- 49 Raschka (?) (pozn. 47), s. 24: „*Die Facade weist die Formen der damals gerade auf dem Höhenpunkte der Beliebtheit angelangten deutschen Renaissance auf und macht mit ihrer reichen und doch maßvollen architektonischen, sowie ornamentalen Gliederung einen zugleich vornehmen und liebenswürdigen Eindruck.*“
- 50 Více k tématu německé renesance např. Ralf Menekes, *Die Renaissance der deutschen Renaissance*, Petersberg 2005. – Marek Zgórnjak, *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku*, Kraków 2013.
- 51 Literaturu k jeho návrhu a realizaci burzy shrnuje: Jutta Brandstetter, heslo: Karl König, in: *Architektenlexikon Wien 1770–1945*, <http://www.architektenlexikon.at/de/311.htm>, vyhledáno 24. 7. 2014. – Základní údaje také Wolfgang Czerny – Robert Keil – Andreas Lehne, *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II. bis IX. und XX. Bezirk*, Wien 1993, s. 20–21.
- 52 Heinrich Koechlin, Börse für landwirtschaftliche Produkte in Wien, *ABZ* LXV, Wien 1900, s. 1–3. – Die Concurrrenz-Projecte für den Bau einer neuen Frucht- und Mehlbörse in Wien, *WÖIA* XII, 1887, č. 1, 2. 1., s. 4–6.
- 53 Die Concurrrenz-Projecte für den Bau einer neuen Frucht- und Mehlbörse in Wien, *WÖIA* XII, 1887, č. 10, 11. 3., s. 82–84.
- 54 SK [Selma Krasa], Robert Raschka und Viktor Tilgner 1888 Denkmal am Rathausplatz, *Das ungebraute Wien 1800 bis 2000. Projekte für die Metropole* (kat. výst.), Wien 1999, s. 102–103, č. kat. 4.3, 4.4. – Werner Telesko, *Kulturraum Österreich: die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien 2008, s. 185.
- 55 Krasa (pozn. 54), s. 102: „[...] als propagandistischer Vorstoß neobarocker Architektur und neobarocker Plastik bewertet werden.“
- 56 (Wiener kaufmännisches Vereinshaus), *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 1892, č. 68, 23. 3., s. 2.
- 57 Původem z Brna, kde absolvoval tamější technickou školu. Viz Inge Scheidl, heslo: Ferdinand Franz Berehinak in: *Architektenlexikon Wien 1770–1945*, <http://www.architektenlexikon.at/de/38.htm>, vyhledáno 20. 4. 2015.
- 58 Friedrich Achleitner, *Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer. Band 3/1: Wien, 1.-12. Bezirk*. Salzburg 1990, s. 19.

⁵⁹ Literaturu, pozadí soutěže, projekt Friedricha Ohmanna a osudy stavby shrnuje Jindřich Vybíral, *Friedrich Ohmann. Objev baroku a počátky moderní architektury v Čechách. Die Entdeckung des Barocks und die Anfänge der modernen Architektur in Böhmen*, Praha 2013, s. 193–201. – Z dobových pak nejlépe informuje: Heinrich Kestel, Zum Wettbewerb und Bau des nordböhmischen Kunstgewerbemuseum in Reichenberg, *WBIZ XIV*, 1897, č. 19, 4. 2., s. 211. – Die Concurrenz um das Nordböhmische Gewerbe-Museum in Reichenberg, *Der Architekt II*, 1896, zde jsou i jednotlivé projekty uveřejněny a popsány: s. 13–16, 20, 37–38, Taf. 25, 27–31, 35–38, 73–74.

⁶⁰ Vybíral (pozn. 59), s. 193.

⁶¹ Wettbewerb: Nordböhmisches Gewerbemuseum in Reichenberg, *WBIZ XII*, 1895, č. 11, 12. 12., s. 132.

⁶² *Der Architekt II*, 1896, s. 14: „[...] er weist den Geist des classischen Stils vielleicht in reineren Charakter auf als sonst einer.“

⁶³ Pozadí a osud stavby a projekt Friedricha Ohmanna shrnuje Vybíral (pozn. 59), s. 215–219.

⁶⁴ *Schweizerische Bauzeitung XXVIII*, 1896, č. 8, 22. 8., s. 67. – *WBIZ XIII*, 1896, č. 48, 27. 8., s. 606. – projekty, krom toho Steyrerova, přetištěny: *Der Architekt II*, Wien 1896, s. 38, 43–44, Taf. 66–67, 79–80.

⁶⁵ *Wiener Bauten-Album WBIZ XIV*, 1897, s. 18.

⁶⁶ Vybíral (pozn. 59), s. 217.

⁶⁷ Jan Galeta, „Dnes stojí dohotoven náš národní hrad.“ Architektura a architekti národních domů v Moravské Ostravě a Vítkovicích, *Opuscula historiae artium* 62, 2013, č. 1, s. 30–33. – Jan Galeta, Německé domy na Moravě, in: Marcel Fišer (ed.) *Mezery v historii 2014. Sborník z umělecko-historického sympozia*. Cheb 2014 (v tisku, <http://mezery.triodon.com/>).

⁶⁸ Zdeněk Wirth, *Antonín Wiehl a česká renesance*, Praha 1921, s. 3. – Martin Horáček, *Přesná renesance v české architektuře 19. století. Dobová diskuse o slohu*, Olomouc 2012, s. 223.

⁶⁹ Inge Scheidl, heslo: Ferdinand Feldegg in: *Architektenlexikon Wien 1770–1945*, <http://www.architektenlexikon.at/de/123.htm>, vyhledáno 26. 7. 2014.

⁷⁰ *WBIZ XIII*, 1896, č. 48, 27. 8., s. 606: „[...] hat gleichfalls eine recht geschickte Gliederung [...]“; „[...] die reiche und doch nicht überladene ornamentale Ausschmückung des Ganzen machen einen freundlichen Gesamteindruck.“

⁷¹ Pläne zum Neubau des deutschen Casinos, *Bohemia – Beilage LXIX*, 1896, č. 232, 23. 8., s. 3: „Von diesen entwürfe dürfte, namentlich was die Stilisierung und den Schmuck des Gebäudes anlangt, machte werthvolle Anregung ausgehen.“

⁷² Wettbewerb für Entwürfe zu einem Quellentempel in Giesshübl, Sauerbrunn, *Wiener Bauindustrie-Zeitung* (dále jen *WBIZ*) XIV, 1897, č. 18, 28. 1., s. 204. Část stavebního programu otištěna in: Wettbewerb für Entwürfe zu einem Quellentempel in Giesshübl, Sauerbrunn, *WBIZ* XIV, 1897, č. 20, 11. 2., s. 230.

⁷³ Wettbewerb für Entwürfe zu einem Quellentempel in Giesshübl, Sauerbrunn, *WBIZ* XIV, 1897, č. 21, 18. 2., s. 240.

⁷⁴ Wettbewerb für Entwürfe zu einem Quellentempel in Giesshübl Sauerbrunn, *Pester Lloyd*, 1897, č. 117, 16. 5., s. 11.

⁷⁵ Wettbewerb: Quellentempel in Giesshübl, Sauerbrunn, *WBIZ* XIV, 1897, č. 34, 20. 5., s. 392.

⁷⁶ Všechny projekty byly otištěny in: *Wiener Bauten-Album WBIZ* XIV, 1897, s. 67–69. – *Der Architekt* III, 1897, s. 25–26, 29, 35–36, Taf. 52–53, 71.

⁷⁷ Wettbewerb: Quellentempel in Giesshübl, Sauerbrunn, *WBIZ* XIV, 1897, č. 46, 12. 8., s. 533.

⁷⁸ Literaturu, peripetie ohledně realizace a další soutěže shrnuje z pohledu Otto Wagnera: Peter Haiko – Renata Kassal-Mikula, *Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum. Das Scheitern der moderne in Wien*, Wien 1988. – Ohledně soutěži také: PH [Peter Haiko], Kaiser Franz Joseph-Stadtmuseum, *Das ungebaute Wien 1800 bis 2000* (pozn. 54), s. 166–171, č. kat. 6.21, 6.27. – Dobové reakce a otištění soutěžních návrhů: Camillo Sitte, Die Ergebnisse der Vorconcurrenz zu dem Baue des Kaiser Franz Josef Museums in Wien, *ABZ LXVII*, 1902, s. 61–66, Taf. 28–30. – *Der Architekt* VIII, 1902, s. 2, 4, 8, 10, 12, 32, 44, Taf. 5–6, 14, 24, 62, 65–66a. – Zpráva poroty: Die Concurrenz für den Bau des Museums der Stadt Wien, *WBIZ* XIX, 1901, č. 12, 19. 12, s. 92–95. – Ideen Wettbewerb für den Bau eines neuen städtischen Museums in Wien, *WBIZ* XIX, 1902, č. 7, 14. 11., s. 53.

⁷⁹ V dalším kole pokračovaly rozepře v porotě mezi zastánci historismu a moderny; zvítězil Schachnerův projekt, nicméně Wagnerovi příznivci vydali jakési vzdorostanovisko. Stavba se nakonec nerealizovala, ačkoliv Wagner nechal na Karlově náměstí dokonce postavit maketu části svého návrhu v měřítku 1:1, aby bylo zřejmé, jak bude vizuálně působit. K dalšímu kolu soutěže např. Die Entscheidung im Wettbewerb für das „Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum“ in Wien, *WBIZ* XIX, 1902, č. 38, 19. 6. s. 289–291.

⁸⁰ Soutěže se rovněž účastnili, avšak byli vyřazeni pro nenaplnění podmínek: Karl Freitag, P. A. Leger, Franz Drobny, Robert Hartinger a Max Kühn, Karl Troll, Anton von Schurda, Otto Wagner mladší, Karl Hulanicki, Johann Zagler, Heinrich Wolf, Wilhelm Luksch, Adolf Reinhold, Friedrich Schön, Otto Richter, Max Fabiani, Richard von Schneider, Rudolf Tropsch.

⁸¹ Die Concurrenz für den Bau des Museums der Stadt Wien (pozn. 78), s. 93: „Die Anordnung des Grundrisses, vornehmlich die mit dem Vestibule in keine glückliche Beziehung gesetzte Stiege muss getadelt werden. In der Facade erscheint die Anordnung von Loggien ganz zweckwidrig und damit das architektonische Hauptmotiv verfehlt.“

⁸² Viz Aichelburg (pozn. 6), část Mitglieder-Gesamtverzeichnis, vyhledáno 28. 7. 2014.

83 Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970.

84 Např. v pražském prostředí se podobným zpracováním projektů v téže době vyznačoval Antonín Balšánek, který koneckonců měl podobně jako Raschka krom architektonického i malířské a kreslířské školení, v jeho případě na pražské Akademii výtvarných umění. Viz Pavel Panoch, Eklekticismus jako stav ducha. K literárně - teoretickému dílu architekta Antonína Balšánka, in: *Dodatek k výroční zprávě Národního památkového ústavu územního odborného pracoviště v Pardubicích za rok 2003*, Pardubice 2003, s. 35–44, zde s. 40. – Zdeněk Lukeš, *Konkurzy nevyhrával, přesto Balšánek stavěl*, http://www.lidovky.cz/konkurzy-nevyhraval-presto-balsanek-stavel-fmt-/design.aspx?c=A111012_181300_ln-bydleni_ter, vyhledáno 30. 8. 2014.

85 Např. *Architektenlexikon Wien 1770–1945*, <http://www.architektenlexikon.at/>, vyhledáno 28. 7. 2014. – *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, <http://www.biographien.ac.at>, vyhledáno 28. 7. 2014.

86 Viz *Das ungebauete Wien 1800 bis 2000* (pozn. 54), s. 524. – Walter Koschatzky, *Viennese Watercolors of the Nineteenth Century*, New York 1988, s. 280.

87 Např. *Adolph Lehmann's Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger* (pozn. 16), s. 933.

88 Např. *Adolph Lehmann's Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Handels- und Gewerbe-Adreßbuch für die k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Umgebung XLVII/2*, 1905, s. 1051.