

Tradiční štukatérské techniky na přelomu 19. a 20. století na příkladu jemnického panství

Traditional stucco techniques at the turn
of the 19th and 20th centuries as exemplified
by the Jemnice estate

Zdeněk Kovářík — Daniel Chadim

Klíčová slova:

Historické řemeslo | štukatéřství | ornament | Jemnice | Pallavicini

Keywords:

Historical craft | stucco work | ornament | Jemnice | Pallavicini

Text se zabývá historizující architekturou a štukovou výzdobou druhé poloviny 19. a počátku 20. století v kontextu habsburské monarchie, se zaměřením na kontinuitu ornamentu, materiálový vývoj a proměnu štukatérského řemesla v období nástupu modernismu. Jádrem studie tvoří případová analýza stavebních aktivit rodu Pallavicini na jemnickém panství, která ilustruje přenos vídeňských architektonických a řemeslných vzorů do regionálního prostředí. Text sleduje hlavní fáze přestaveb jemnického zámku od neorokokových úprav poloviny 19. století po pseudobarokní realizace na počátku století 20., interpretované jako promyšlená forma aristokratické reprezentace. Jemnické realizace tak představují významný doklad syntézy tradiční ornamentální kultury s moderními technologiemi na samotném sklonku historismu.

This study examines the development of ornamentation and stucco decoration in architecture in the second half of the 19th and early 20th centuries in the context of the Habsburg Monarchy. Using the example of Jemnice Castle and the Pallavicini family mausoleum, it analyzes the relationship between historicist architecture, aristocratic representation, and changes in stucco techniques. The text traces the transition from traditional lime stucco to modern gypsum mixtures, the use of metal structures, and the standardization of ornamentation, emphasizing the importance of detailed material and technological analysis for monument preservation and restoration practice.

Architektonická proflace jako průsečík tradice, řemesla a moderních technologií

Zatímco Adolf Loos v první dekádě 20. století kriminalizoval ornament,¹¹ a v důsledku takřka zrušil štukatérství a kamenictví jako umělecké řemeslo, ve vysoce privilegovaných kruzích ještě poměrně dlouho do 20. století historizující dekorativismus přežívá.¹² Pro tradiční nobilitu, která po roce 1848 ztratila řadu svých práv a postavení ve společnosti, je určité obrácení k historii, znalost architektonických řádů a způsobu a vhodnosti jejich použití způsobem prezentace kontinuity privilegovaného stavu, stejně tak jako sounáležitosti s císařským prostředím.¹³ Kontinuita a konzervativismus ve vídeňské císařské architektuře v druhé polovině 19. a na počátku 20. století, podobně jako odmítání modernismů,¹⁴ je sice do určité míry důsledkem setrvačnosti, nicméně svou monumentalitou a zdobností akcentuje důstojnou vizualitu státních budov.¹⁵ (Obr. 1, 2)

Po svém nástupu na trůn inicioval František Josef I. rozsáhlou přestavbu Vídně, která trvala více než padesát let a zahrnovala vznik řady monumentálních a až explicitně nákladných budov, na jejichž výzdobě se podílela široká řada umělců a kde se vyškolovalo několik generací vysoce kvalifikovaných řemesníků v řadě umělecko-řemeslných oborů. Přestože termín Vídeňská škola¹⁶ je nyní chápán spíše v kontextu uměleckých změn secese a progresivního modernismu, je nutné si uvědomit, že tato revoluce byla umožněna dekadou trvajících stavebních činností, koncentrací předních umělců své doby a vytvořením prostoru pro jejich realizace, a na této tradici (částečně i v rámci generačního odporu) je tento progres postaven.¹⁷ Ovšemže široká diskuze o podobě architektury, odmítání historizmů a hledání nových podob a architektonických směrů probíhala takřka souběžně již po celou druhou polovinu 19. století.¹⁸ Například v roce 1897 publikoval Dr. Jakob Prestel v časopisu *Architekt* článek „Die Architektur der Zukunft“, kde mimo jiné píše: „V dohledné budoucnosti nelze očekávat nástup jednotného architektonického směru. Současný trend, který recykluje historické prvky a podle momentálních rozmarů je přizpůsobuje modernímu komfortu, je sice pochopitelný, ale problematický. Tato ‚umělecká maškaráda‘ bude monumentálním stavbám nejspíš dominovat ještě dlouho. Je však zřejmé, že na takovém chaosu a nestálosti módy nelze stavět budoucnost architektury. Člověk se pak musí ptát: může v tomto architektonickém zmatku vůbec vzniknout nějaký autentický a svébytný styl?“¹⁹

I přes tradiční a plně konzervativní přístup historizující architektury k vizualitě detailu i zde se ovšem začínají prosazovat nové metody, nové materiály a technologie jejich zpracování: „Ve všech oblastech průmyslu byly stanoveny nové problémy a vytvořené nástroje umožňující jejich řešení. Tento fakt vůči minulosti znamená revoluci. Ve stavebnictví se začaly uplatňovat sériově, továrensky vyráběné předměty; podle nových hospodářských potřeb byly vytvořeny prvky detailů i prvky celku. Vůči minulosti to znamená revoluci v metodách i v rozsahu podnikání“²⁰ Tradiční štukatérské postupy, náměty a formy tak získávají nové materiály,²¹ které se zpětně promítají nejen do jejich materiálové výstavby, ale i do tvaru a způsobu zhotovení. Nové materiály a nové aplikační technologie tak umožnily zcela nové stavební postupy, které se odrážely i v umělecko-řemeslné praxi.

1 Adolf Loos, *Řeči do prázdna*, Kutná Hora 2001, s. 140–150.

2 Güllü Necipoğlu – Alina Payne, *Histories of Ornament: From Global to Local*, Princeton 2016.

3 Andreas Gottsmann, The Arts Policy of the Habsburg Empire in the Long 19th Century – „for the Good of Internal Peace within the Empire“, *RIHA Journal* 0260–0269, 2021.

4 Zmiňme reakce na Loosův dům Goldman & Salatsch na Michaelerplatz ve Vídni. August Sarnitz, *Adolf Loos: 1870–1933: architekt, kritik, dandy*, Praha 2004, s. 38–39.

5 „Veškeré přítomné tvoření, má-li k jakémus cíli vésti, musí na pevném základě vymožeností minulých státi.“ Karel B. Mádl, *Wiener Monumentalbauten, Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém (SAI) XVIII*, 1883, č. 3–4, s. 141.

6 Carl E. Schorske, *Vídeň na přelomu století*, Brno 2000, s. 9–19.

7 Alfred Dwight Foster Hamlin, *A History Of Ornament Renaissance And Modern*, New York 1923, s. 416–460.

8 Nicméně diskuze o formě a případnosti ornamentu v architektuře probíhá takřka nepřetržitě, ilustrativně: Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura [...]*, Venetia 1537; John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849; Louis H. Sullivan, *A System of Architectural Ornament According with a Philosophy of Man's Powers*, New York 1924.

9 Jakob Prestel, Die Architektur der Zukunft, *Der Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst* III, 1897, s. 41–42. Dostupné na: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=arc&datum=1897>

10 Le Corbusier, *Za novou architekturou*, Praha 2005, s. 215.

11 Alina Payne, Between Renaissance Aesthetics and Medieval Craft: The Vexed Genesis of Modernist Architecture, in: Lina Bolzoni – Alina Payne (eds), *The Renaissance in the 19th Century: Revision, Revival, and Return*, Cambridge (Mass.) – London 2018, s. 511–537.



Obr. 1 Zámek Jemnice. [DCH]

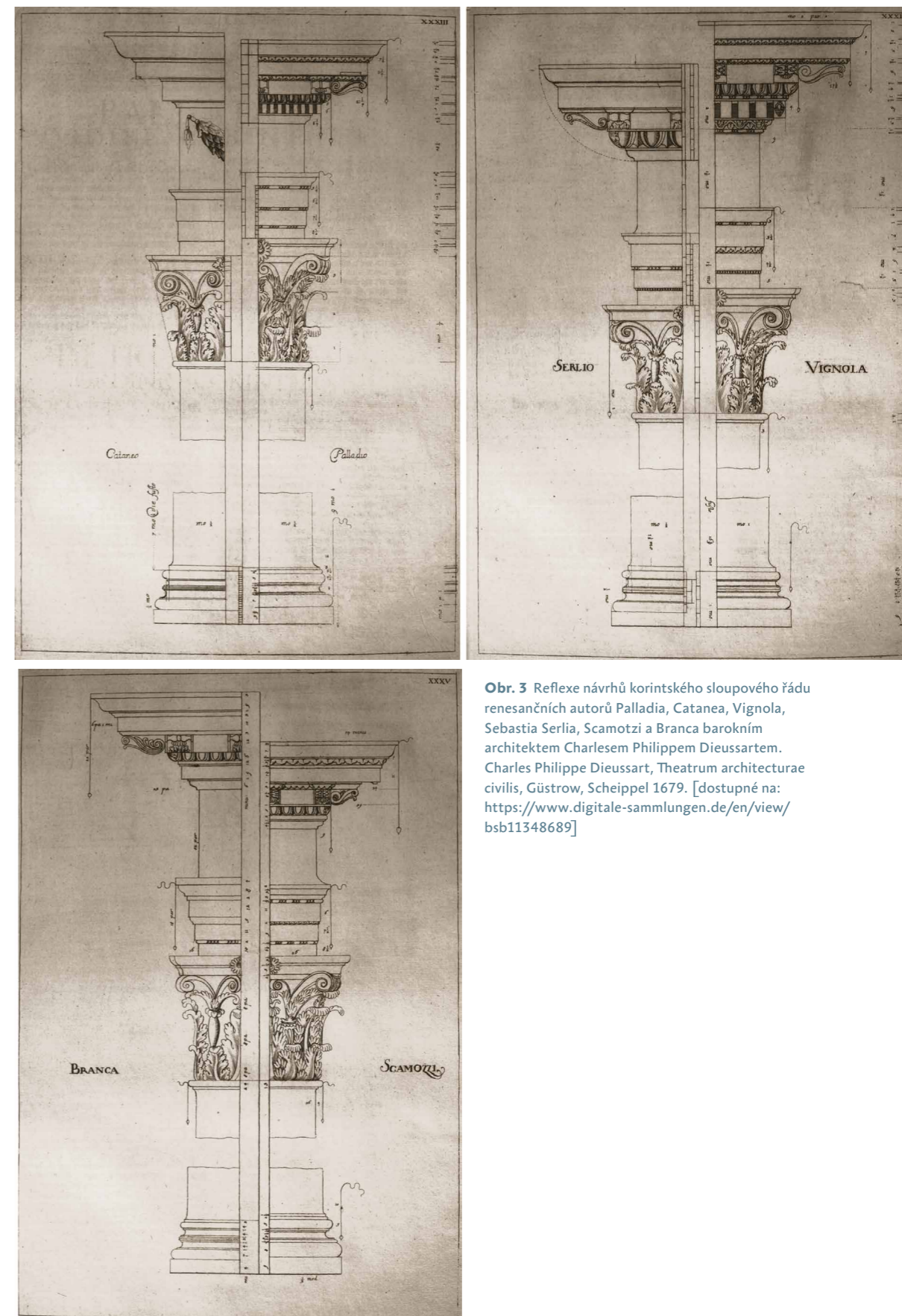


Obr. 2 Letecký pohled na mauzoleum Pallavicini. [LK]

V plně konzervativním chápání architektury a role ornamentu konce 19. století se odráží i respekt a pochopení těchto stavebních a výtvarných struktur. Zcela vědomě jde o odkaz a reminiscence na tvarosloví a strukturu pěti řádů a jejich proměny v předchozích stoletích.¹²¹ Teoretický základ pro výrobu kanonických profilací položily již antické spisy z 1. století n. l., v čele s Vitruviovým traktátem Deset knih o architektuře. Na jeho striktní systém proporcí a rozměrových vztahů následně navázali renesanční teoretici, kteří antická pravidla obohatili o dobovou praxi a vlastní zkušenosti. Použití profilace, poměry jednotlivých částí a jejich skladba je široce studována a každý architekt se s těmito pravidly svébytně vypořádával.¹³¹ (Obr. 3) Oproti renesanční profilaci (a specificky zaalpské hybridně renesanční profilaci)¹⁴¹ se použitými materiály, způsobem vytváření a strukturou postupně během 17. století vyvíjí profilace barokní.¹⁵¹ Přestože výrazové prostředky profilací jsou v podstatě stále tytéž: lišta, obloun, žlábek či kyma, často doplněný vejcovcem, perlovcem a podobně, práce s profilací, členění prostoru a význam říms při vytváření struktury objektu se s vývojem architektonických stylů výrazně proměňuje.¹⁶¹ (Obr. 4)

Návrh profilace však stále zůstává úkolem architekta, a právě jeho schopnost navrhnout proporčně a tvarově adekvátní členění prostoru je chápána jako skutečně umělecký přínos k technické stránce stavby. Architekti jsou tak v dobové literatuře chápáni jako umělci, právě když se jejich návrhy pevně prolínají s jinými druhy umění a využívají materialitu a formu k vytvoření jednotné estetiky.¹⁷¹ Ornament není jen aplikovaná dekorace, ale základní součást architektonického diskurzu.¹⁸¹ Stejně jako se proměňuje tvar a charakter profilace, mění se i materiály, které jsou pro zhotovení štukových dekorací použity. Tento materiálový vývoj se pak propisuje do způsobu zhotovení a opracování profilací, do jeho konečné podoby, úpravy povrchu, ale i rozvrhu a skladby. Můžeme generalizovat, že renesanční profilace na našem území jsou vystaveny na vápenné technologii, místy s hydraulickou či dolomitickou příměsí, ovlivněnou však spíše lokálním zdrojem pojiv a plniv.¹⁹¹ V průběhu 17. a násobně v 18. století se ve vápenné štukové směsi častěji objevuje příměsí i sádra. Zatímco renesanční profilace má utážený povrch často s drceným mramorem či křemenem v plnivu pro lesklý bílý charakter, římsa barokní je již tažená ve všech krocích, není řešena kultivace povrchu utážením, důraz je kladen na probíhající linie a skladbu světla a stínu profilů.²⁰¹ 19. století i v důsledku nových dostupných materiálů a rovněž na základě nových požadavků na vizualitu staveb objevuje až strojově přesné profilace. Umělecké řemeslo se dostává na takovou technickou úroveň, že se ztrácí autorský otisk štukatéra, mizí dílčí nepřesnosti a měkké valéry v napojení profilů.²¹¹

- 12 David Sadighian, *The Renaissance Inside Out: Historical Reference and Financial Modernity in the „Rothschild Style“ Interior, c. 1820–1860*, in: Lina Bolzoni – Alina Payne (eds.), *The Renaissance in the 19th Century. Revision, Revival, and Return*, Cambridge (Mass.) – London 2018, s. 157–188.
- 13 Petr Fidler, *Fenomén štukatérství v záalpské Evropě: k recepci italské renesance*, in: Pavel Waisser (ed.), *Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě*, Olomouc 2022, s. 22–35; Jana Waisserová – Lucie Bartůňková – Iva Ehrenbergerová – Zdeněk Kovářik, *Technika štuky, výtvarné a řemeslné postupy*, in: ibidem, s. 144–145.
- 14 Peter Burke, *Hybrid Renaissance. Culture, Language, Architecture*, Budapest – New York 2016.
- 15 Samozřejmě i barokní profilace vychází z profilace antické, je plně poučena vývojem architektury 15. a 16. století. Architekt Charles Philippe Dieussart ve své druhé knize srovnává modelace sloupů na příkladech šesti renesančních autorů, Palladia, Pietra Catanea, Vignola, Sebastia Serlia, Scamotzi a Branca. Charles Philippe Dieussart, *Theatrum architecturae civilis*, Güstrow 1679. Dostupné na: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11348689>
- 16 Oldřich Stefan, *Plastický princip v české architektuře barokní na počátku 18. věku*, *Umění VII*, 1959, s. 1–17.
- 17 Obdobně se o takřka 400 let později vyjádřil architekt a historik Schubert, kdy ornament chápe nikoli jako prvek nezbytný, nicméně „*podněcuje fantazii diváka a současně povyšuje nahou konstrukci na umělecké dílo.*“ Zdenko Schubert-Soldern, *Das Stilisieren der Pflanzen*, Zürich – Leipzig 1888, s. 9–10.
- 18 Alina Payne, *Materiality, Ornament, and Media Overlaps: Architecture Between Art and Building Science*, in: *The Companion to the History of Architecture, Volume I, Renaissance and Baroque Architecture*, London 2017.
- 19 Zdeněk Kovářik – Zdeňka Michalová – Renata Tišlová, *Renesanční vytlačovaný štuk na příkladu památek z oblasti česko-moravsko-rakouského pomezí*, *Zprávy památkové péče LXXX*, 2020, s. 313–329.
- 20 Milan Pavlík, *Proměna římsy v české architektuře po roce 1700*. Kilián Ignác Dientzenhofer a Jan Blažej Santini, *Umění LIX*, 2011, s. 256–266.
- 21 Martin Horáček, *Přesná renesance v české architektuře 19. století: dobová diskuse o slohu*, Olomouc 2012.



Obr. 3 Reflexe návrhů korintského sloupového řádu renesančních autorů Palladia, Catanea, Vignola, Sebastia Serlia, Scamotzi a Branca barokním architektem Charlesem Philippem Dieussartem. Charles Philippe Dieussart, *Theatrum architecturae civilis*, Güstrow, Scheippel 1679. [dostupné na: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11348689>]



Obr. 4 Klenba boční lodě mauzolea s kasetovou výzdobou stropu vycházející z Palladioových recepcí antických předloh. [DCH]

Jemnické panství Pallaviciniů jako případová studie historizující architektury

Tuto proměnu materiality, designu, ale i účelu a sdělení ornamentu v architektuře započatou v druhé polovině 19. století je možné demonstrovat na stavbách jemnického panství, které v roce 1841 získala markraběcí rodina Pallavicini, pod jejíž dík zde došlo k opakované přestavbě a rekonstrukci zámeckých budov a postupnému vybudování řady nových staveb. Další aspekt, který je zde patrný a zásadně ovlivnil původní podobu, ale i současný stav řady těchto staveb, je kontakt mezi předními umělci a řemeslníky importovanými do tohoto regionálního příhraničního městečka z Vídně a regionálními tvůrci a staviteli s řádově nižšími možnostmi a schopnostmi. Současně i v regionálním stavitelství je však možné pozorovat značnou edukaci a určitou úroveň, kterou jistě požadoval i urozený stavebník. K propojení informací o soudobých realizacích mimo širšího vzdělání a studijní cesty sloužily také odborné časopisy, doprovázené mimo recenzí a odborných statí širokými obrazovými přílohami, často zobrazující historizující realizace společně s modernistickými, secesními a podobně. I zde pak je kladem důraz na detail architektury, často včetně návrhu profilací.^[22]

Stavební aktivity rodiny Pallavicini na přelomu století je nutné chápat právě v kontextu této situace. Tato vysoce nobilitovaná rodina, s jedním z nejdelších rodokmenů mezi evropskou šlechtou, se etablovala na severu Itálie na počátku 11. století. Pallavicini se postupně rozdělili do mnoha větví ovládajících rozsáhlá území v severní a střední Itálii. Členové rodu prosluli jako vlivní státníci a mecenáši, kteří zanechali mimořádné kulturní dědictví v podobě paláců v Římě či Janově, Parmě, Bologně a řadě dalších měst.^[23]

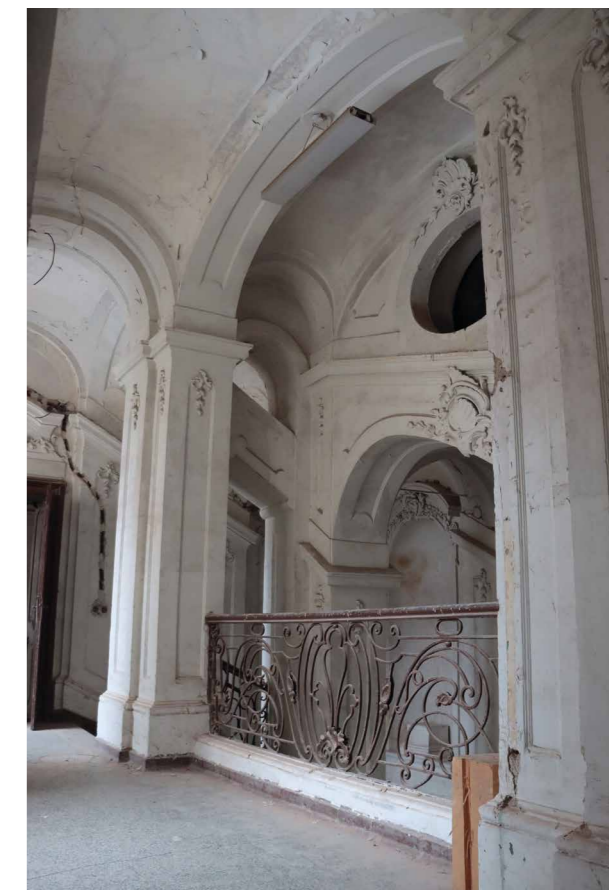
Během druhé poloviny 19. století si rod Pallavicini vybuďoval silné postavení v rámci rakousko-uherské monarchie. Základy této vzestupné linie položil Eduard Gottfried Pallavicini (1787–1839), který získáním uherského inkolátu umožnil rodině legálně nabývat pozemky a zařadil ji mezi tamní elitu. V roce 1835 pak navíc získal dědičná práva k panstvím Mindszent a Dóc.

²² Ve sledovaném období například *Allgemeine Bauzeitung* (Wien 1835–1918), *Architektonische Rundschau* (Stuttgart 1885–1915), *Baumeister* (München od 1902), *Der Architekt* (Wien 1895–1922), *Architekten- und Baumeister-Zeitung* (Wien 1891–1913) či *Blätter für Architektur und Kunsthandwerk* (Berlin 1888–1914).

²³ Zdeněk Kovářik – Daniel Chadim – Zdeňka Michalová, *Mauzoleum Pallavicini, vídeňská architektura na jemnickém poli*, Jemnice 2024, s. 11–20.



Obr. 5 Neorokoková úprava kaple zámku v Jemnici. [DCH]



Obr. 6 Neorokokové štukatury na barokním schodišti zámku Jemnice. [DCH]

Na jeho úspěchy navázal syn Alfons (1807–1887). Ten díky značnému jmění zděděnému po janovském prastrýci Alessandru Pallavicinim zakoupil v roce 1841 jihomoravská panství Jemnice a Staré Hobzí, čímž započal dlouholeté působení rodu v tomto kraji.^[24] Alfonsův společenský vzestup následně zpečetilo přijetí mezi českou šlechtou, udělení dědičného hraběcího titulu a pořízení reprezentativního paláce na vídeňském Josefplatz. S manželkou Gabrielou z Fürstenberga, císařskou dvorní dámou, pak významně zasáhli do podoby jemnického zámku.^[25] Následníkem rodu byl Alfonsovův nejstarší syn Alexander (1853–1933), který panství spravoval dalších 56 let a významně přispěl k jeho další proměně. (Obr. 5, 6)

Areál jemnického zámku, ostatně jako většina obdobných staveb, prošel poměrně složitým a často ne úplně dokumentovaným vývojem. Původně zeměpanský hrad vystavený zřejmě za vlády Přemysla Otakara II. prošel rozsáhlou přestavbou na renesanční zámek za Mezříčských z Lomnice kolem poloviny 16. století. Tyto stavební fáze však zcela setřela barokizace objektu za hraběte Maxmiliána Dauna v druhé polovině 18. století. Nicméně ani barokní podoba zámku nezůstala, neboť další úpravy provedl nový vlastník hrabě Jan Filip Stadion po roce 1815.^[26] Po získání panství roku 1841 rodinou Pallavicini došlo k dalším rozsáhlým úpravám objektu, které jsou již předmětem zájmu tohoto textu.

Hlavní reprezentativní rezidenci rodiny, odrážející její prestiž i bohatství, byl palác Pallavicini na vídeňském náměstí Josefsplatz. Původní starší objekt nechal v letech 1783–1784 radikálně přebudovat hrabě Johann von Fries podle projektu Johanna Ferdinanda Hetzenдорfa z Hohenbergu. Rodina Pallavicini palác získala v roce 1842, čímž Alfons Pallavicini definitivně stvrdil včlenění tohoto původem italského rodu mezi vrcholnou rakouskou aristokracii.

²⁴ Bohumír Smutný, *Od tereziánských reforem k revolučnímu roku 1848*, in: Petr Čehovský a kol., *Dějiny Jemnice*, Jemnice 2010, s. 205.

²⁵ Dalibor Hodeček, *Jemnice v době vlády císařů Františka Josefa I. a Karla I.*, in: Čehovský (pozn. 24), s. 224.

²⁶ Miroslav Plaček, *Vývoj opevnění města a stavební historie jemnického zámku (hradu)*, in: Čehovský (pozn. 24); Martina Indrová, *Jemnice – historický vývoj města a jeho památková ochrana v současnosti* (disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy), Praha 2021, s. 43–54.



Obr. 7 Lovecký sál jemnického zámku. [DCH]

Stavební úpravy přestavby a dekorace interiérů tohoto vídeňského paláce byly v několika etapách prováděny předními architekty, řemeslníky a umělci, jejichž angažmá se pak nezřídky propalo i do venkovských panství Pallaviciniů. Za více než sto let držení jemnického panství zde Pallavicini provedli řadu úprav, které při fokusu na štukovou výzdobu můžeme rozdělit do dvou výrazných etap. Neorokokové úpravy Alfonse v 50.–70. letech a pseudobarokní úpravy jeho syna Alexandra z přelomu století.^[27]

Alfons Pallavicini již záhy po nabytí panství v roce 1841 provedl první stavební úpravy zámku v Jemnici. V těchto prvních letech však šlo spíše o záchranné a udržovací práce.^[28] Rozsáhlejší stavební aktivity pak začaly až po jeho svatbě s Gabrielou z Fürstenbergu v roce 1844. Kvůli fragmentárně dochovaným účetním knihám máme doloženy jen dílčí části stavebních prací jako stavbu skleníku či úpravy fasád zámku, nicméně v komparaci s další literaturou a především s dochovanými prvky v samotném zámku můžeme identifikovat poměrně rozsáhlou činnost, která na úpravě zámku probíhala zřejmě v 50. až 70. letech 19. století. Zásadním iniciátorem přestavby interiérů zámku byla markraběnka Gabriela, která do tohoto venkovského panství promítla tehdy aktuální dvorský neorokokový styl.^[29] Úpravu a výzdobu starší kaple^[30] můžeme datovat díky oltářnímu obrazu z roku 1851 od vídeňského malíře Franze Geylinga (1803–1875).^[31] Kromě západního křídla se tato proměna výzdoby interiérů týkala takřka celého zámku, 33 pokojů, schodišť i zmíněné kaple.^[32] Rozsáhlá štuková dekorace, aplikovaná často na starší konstrukční prvky, společně se souborem kachlových kamen a dekorací z umělého mramoru vytváří z jemnického zámku nejucelenější neorokokový objekt na našem území.

27 Ludmila Koběřská – Petr Macek, *Jemnice zámek, SHP, 2. díl*, Praha 1997, s. 118–119.

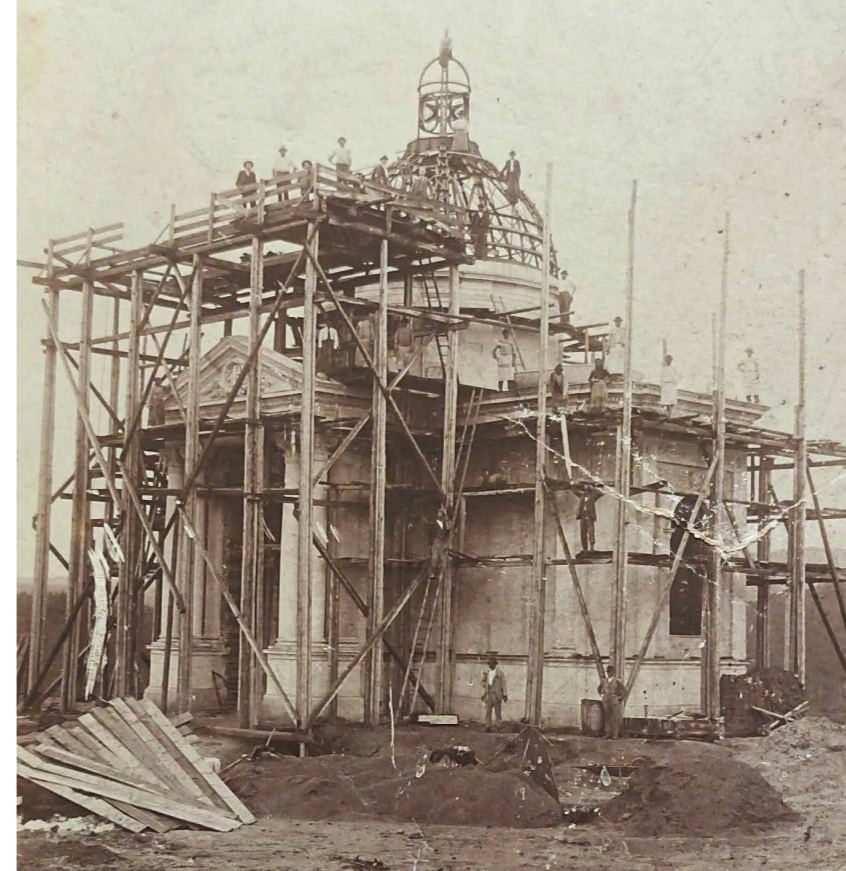
28 Namátkou: zřízení odpadových kanálů, osazení střešních oken hrozících zřícením, k opravě pilířů v zahradě a podobně. Pavel Zahradník, *Jemnice zámek, SHP, 1. etapa*, Praha 1997, s. 54–55.

29 Lucie Bláhová – Jana Petrová, Markraběnka Gabriela Pallavicini a její vliv na podobu interiérů zámku Jemnice, *Zprávy památkové péče LXXVII*, 2017, s. 47–54.

30 Zámeckou kapli zasvěcenou Zasnoubení Panny Marie zaznamenává na zámku již Wolný v roce 1837. Gregor Wolny, *Die Markgrafschaft Mähren*, III. Band, Znaimer Kreis, Brünn 1837, s. 268.

31 Koběřská – Macek (pozn. 27), s. 110–111.

32 Jiří Tříška, *Období baroka a 19. století*, in: Čehovský (pozn. 24), s. 542–544.



Obr. 8 Historická fotografie výstavby mauzolea, zřejmě z roku 1901. [Soukromý archiv Petra Vedry]

Další informace o podobě zámku pocházejí z inventářů zhotovených v 70. letech 19. století. Alfons Pallavicini zřídil v roce 1871 z jemnického panství fideikomis a při té příležitosti byla v roce 1873 provedena inventura zámku a zhotoven jeho podrobný popis. Následně v roce 1875 po smrti markraběte byl sepsán další podrobný popis zámku a zámeckého areálu.^[33] V tomto inventáři z roku 1875 jsou pak zachyceny štukové stropy sálů severního a východního křídla, také kaple je zdobena štukaturou, ale například jako štukové jsou uváděny stropy sálů v druhém patře zámku, kde jsou ovšem nástropní dekorace zhotoveny z papírmaše. Nejde tedy o zdroj materiálů plně spolehlivý.

Alexander Pallavicini zdědil panství v roce 1875 a kontinuálně navázal na stavební aktivity svých rodičů. Na jemnickém zámku proběhla v 80. letech instalace dřevěného obložení okeních nik a lambríí, s malovanými kazetami.^[34] Rozsáhlejší stavební investice jsou pak zaznamenány až v 90. letech 19. století. Zde již kooperuje s místním stavitelem Josefem Faastem, jehož spolupráce s řadou vídeňských řemeslníků a architektů na úpravách a dekoraci panství jsou pro další období signifikantní. Po stavbě hájovny z roku 1893 přikročil Pallavicini k rozšíření zámeckého areálu a na místě starší židovské zástavby vznikla po roce 1896 novobarokní stavba jízdárny. V následujících letech probíhaly rozsáhlé úpravy zámeckých zahrad.

Velmi důležitou roli ve stavebních aktivitách markraběte hrál vídeňský architekt Otto Hofer (1847–1901). Jeho práce pro rodinu Pallavicini začaly již roku 1895, kdy vedl rekonstrukce vídeňského paláce na Josefsplatz. Zde významně zasáhl do podoby paláce především stavbou rozsáhlého a exkluzivního vnitřního schodiště. V Jemnici na sklonku století dohlížel na řadu stavebních akcí, nepochybně je i autorem návrhu vstupního portika s balkonem na východní fasádě zámku, vstupních průjezdů či přilehlého loveckého sálu.^[35] Především pak je autorem monumentální stavby rodinného mauzolea situovaného na nedalekém návrší asi 2 km od Jemnice.

33 Moravský zemský archiv v Brně (dále MZA), fond C 14 (Odhad moravských panství), č. 345 (rok 1773); ibidem, č. 349 (rok 1775).

34 Dalibor Hudeček, in: Čehovský (pozn. 24), s. 227.

35 V inventáři z roku 1875 jsou na místě Loveckého salonku zaznamenány ještě dvě místnosti, což bude důležité pro budoucí způsob výstavby štukových dekorací: „Z chodby vedle průjezdu vedou dveře do pokoje s jedním oknem a jedněmi kamny. Vedle je druhý pokoj se dvěma okny a vytápěním vzduchem.“ MZA, f. C 14, č. 349 (rok 1775).

Přestavbu vstupního portika zámku s přilehlými prostory máme datovanou opět nepřímou několika zmínkami^{36]} a historickými fotografiemi do let 1900–1902. Další opravy fasád zámku pak probíhaly dál i v letech 1903 a 1904.

Souběžně s úpravami průčelí zámku bylo v roce 1901 začato se stavbou zmíněného mauzolea.^{37]} Po předčasném úmrtí Otto Hofera v roce 1901 převzal dozor nad stavbou architekt Wilhelm Zeeh, který původní Hoferovy plány zřejmě dílčím způsobem upravoval i redukoval. Navzdory této výměně architekta zůstal zachován původní koncept palladiovské budovy na půdorysu řeckého kříže s centrální kopulí, plně odkazující na císařské stavby vídeňského historismu.^{38]} Díky dochované mramorové dedikační desce v předsíni mauzolea však máme doloženou řadu umělců a řemeslníků, kteří zjevně netvořili pouze výzdobu mauzolea, ale podíleli se i na dalších zámeckých realizacích. Dokonce je pravděpodobné, že někteří umělci, ač uvedení na zmíněné desce, kvůli změnám projektu nakonec na mauzoleu nepracovali, ale jejich práci máme dochovanou právě v loveckém sále. (Obr. 7, 8)

Námět štukové výzdoby tohoto exkluzivního sálu na jemnickém zámku, s trofejemi, loveckými nástroji a lesními rohy, pak odkazuje k funkci zámku za držení Pallaviciniů. Zámek situovaný při rozsáhlé jemnicko-hobezké honitbě sloužil rodině jako lovecký či letní palác, kam se uchylovali v létě a v období podzimních lovů. K těmto událostem se do Jemnice sjížděla nobilita celého tehdejšího Rakousko-Uherska a pro tento účel byl lovecký salonek i vybudován. Tomu odpovídají i dochovaná torza nápisů na medailoncích v klenebních pasech – Lana –, což je obec v dnes italském Meranském údolí, kam mířila za odpočinkem a honitbou takřka celá tehdejší vídeňská nobilita, včetně členů císařské rodiny.^{39]} Trofeje původem z Lany, umístěné v těchto medailonech, pak přímo odkazují na blízkost Pallaviciniů s císařskou rodinou, a decentně upozorňují návštěvníky sálu na důležitost a váženost rodu.^{40]}

O charakteru úprav jemnického zámku a jejich reflexí odbornou veřejností vypovídá popis zámku z r. 1924, zhotovený Státním památkovým úřadem pro Moravu a Slezsko, při příležitosti majetkových reforem nové republiky: *...Hlavní průčelí s bohatší štukovou výzdobou, které jeví stopy tvrdé renesance s užitím pseudorokokových motivů. Jinak jest průčelí prostě štukováno pouze ve frontonech způsobem, rozvedeným po všech fasádách zámku, tedy i těch, které obráceny do dvora. V zámku dvě schodiště, staré dvouramenné, klenuté valeně nad schody a plackami nad podestami, které štukováno obdobným způsobem jako schodiště zámku ve Starém Hobzí,^{41]} a reprezentativní schodiště tříramenné, zdobené pseudobarokním štukem a mříží... Z místností dlužno upozorniti zejména na t. zv. Lovecký sál v přízemí (pseudobarokně štukovaný) se sbírkou loveckých trofejí, dále na kapli v I. patře, rovněž tvrdě restaurovanou, s barokním oltářem a nazarénským oltářním obrazem Zasnoubení Panny Marie...“^{42]}*

36 Na jaře roku 1900 byla v přízemí vyměněna okna a několik dveří, ta stará měla být použita v prostorech pro služebnictvo. Zahradník (pozn. 28), s. 78.

37 Zajímavou materiálovou informací (a jednou z mála dochovaných) je nařízení z 23. července 1901: „Nechť ke stavbě mauzolea jemnický podíl i dvůr Menhartice vozi na všech volných povozech písek ze Želetavy a cihly od Faasta. /.../ Tvrdý písek, který je nezbytný k omítání budovy, je třeba ihned získávat z Dyje a dovážet během zimy.“ Tato noticka vypovídá nejen o stavu komunikací, rovněž však o stavebníkově znalosti charakteristik omítkových plniv a požadavkům na strukturu plniv v jednotlivých stavebních aplikacích. MZA, f. F 162 (Velkostatek Jemnice a Staré Hobzí), kart. 81.

38 Obdobnou strukturu stavby použil Hofer i pro Šoproňské mauzoleum rodiny Lenck z roku 1887, na což upozornil Miloslav Zášková, jemuž děkujeme. Plány stavby dostupné na: https://reformacio.mnl.gov.hu/orokseg/lenck_mauzoleum_sopron_evangelikus_temeto_balfi_ut

39 Za identifikaci nápisu děkujeme Martinu Krummholzovi.

40 V popisu Národní kulturní komise z roku 1947 k loveckému salonu: sál se štukovaným stropem a mramorovým krbem. Mimo loveckých trofejí na stěnách je v něm řada vycpanin jako vlk a medvěd. Zahradník (pozn. 28), s. 92. Podrobněji je výbava místnosti zachycena v inventáři z roku 1933: „1 kožená lavice, 6 dubových křesel, 2 kožená křesla, 1 skupina medvědu sestávající ze 4 medvědu, 3 medvědíků kůží, 1 vycpaného vlka, 1 vlčí kožešina, 1 zajíce sněžnice, 1 divoké kočky, 1 zelená pohovka s plyšovými polštáři, 2 křesla, 1 intarzovaná zásuvková skříňka, 1 stůl se 3 vrstvami, 2 stoly mořené ořechovým dřevem, 1 stůl čalouněný kůží, 1 koberec, 2 skleněné popelníky, váza s květinami s kovovými kraby a 2 cedulemi, 2 mosazné lampy se skleněnými koullemi, 4 oválné olejomalby (zátěží), 1 porcelánová váza s modrými květinami, 1 porcelánový bar ve tvaru vejce, pes a kočka, 1 krbová sada, 1 hůl ze dřeva a mosazi, 2 vycpaní ptáci, 2 hlavy jelena, 1 daňka a 2 smičí hlavy na prknech, 1 vycpaný tetřev hlusec, 18 jelenů, 1 daněk a 210 srnčích paroží na prknech, 25 tetřevových klů, 15 kamzičích kopyt, 12 kančích klů na prknech, 1 kančí kel vsazený do stříbra, 1 stůl, 4 křesla, 3 stoličky, 1 plážové lehátko, vše z proutí.“ MZA, fond F 162 (Velkostatek Jemnice a Staré Hobzí), kart. 103, fol. 46–47. K výzdobě schodiště pak: „na hlavním schodišti bylo 8 soch, 1 sáně, 1 koberec, závěsy, 5 lamp s elektrickými žárovkami. Na malém schodišti 30 mědirytin od Ridingera, 2 hliněné vázy, 1 stropní lampa, 4 kopí.“ MZA, f. F 162, kart. 103, fol. 58. Digitalizované Ridingerovy tisky jsou dostupné na: <https://digitalcollections.nypl.org/collections/02eefb0-c6c5-012f-8215-58d385a7bc34>; <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN625037006> (vyhledáno 19. 1. 2026).

41 Dnes zcela zničené přestavbou zámku na základní školu.

42 Zahradník (pozn. 28), s. 88., s. 88.

Tvrde restaurování a stírání starších podob zámku bylo Pallavicinimu vytýkáno navzdory vzorné péči o zámecký areál i v dalších soudobých posudcích. Alexander zemřel v roce 1933 a dědicem panství se stal Alfons Karel Pallavicini, za kterého nadále pokračovaly opravy zámeckých prostor.^{43]} V důsledku znárodnění po druhé světové válce přišli Pallavicini o většinu majetku a museli opustit zemi. Většina uměleckých děl byla po válce památkovým ústavem rozvezena po okolních zámcích, kde se stala součástí expozic. Bohatá zámecká knihovna byla převezena do Olomouce a fond se stal součástí univerzitní knihovny. Neskonale smutnější osud pak potkal samotný zámek a výzdobu, která zde zůstala. Dekády neúdržby a pobytu lidové armády dovedly zámek do havarijního stavu, ze kterého se jej dodnes nepodařilo plně vzkřísit.

Štuková výzdoba na jemnickém panství: materiál, konstrukce a technologie

Pomineme-li výtvarné charakteristiky jemnických štukatur a stylové diference mezi štuky z 50. až 60. let vytvořené za Alfonse Pallaviciniho oproti štukaturám z prvních let století 20. zhotovených pro Alexandra, jsou zde patrné rozdíly v materiálovém složení jednotlivých etap. Jednotlivé fáze jsou typické a rozpoznatelné použitým ornamentem, detailem modelace, ale i způsobem opracování. Je patrné, že štukatéřské dílny zde pracující, měly svůj rejstřík, reagovaly na starší strukturální rozvržení stavby a zcela sofistikovaně dotvářely prostor v požadovaném soudobě moderním stylu.

Neorokoková úprava svým rozsahem a komplexností tvoří z jemnického zámku nejucenější a nejrozsáhlejší objekt tohoto typu u nás. Výstavba štukatur ještě odkazuje k starší praxi. Jádrové omítky taženého profilu jsou vápenné, případně slabě hydraulické, s plnivem tvořeným středně vytříděným říčním pískem s maximální velikostí částic okolo 2 mm. Z nějakého důvodu jsou v plnivu obsaženy rovněž drobné dřevěné piliny. Poměr plniva k pojivu je zde cca 2 : 1. Svrchní, modelační vrstva je materiálově obdobná, s lépe vytříděným plnivem, do maximální velikosti klastu 1,5 mm. Rozdílný je však poměr složek, zde je plnivo ku pojivu až 1 : 2,5.^{44]} Florální a rokajové motivy zhotovené v této etapě jsou charakteristické svou lehkostí, při zachování struktury a pravidelnosti prostoru. Do charakteru povrchu se propisuje poměrně hrubé plnivo modelační vrstvy, což se nyní ztrácí pod řadou sekundárních vrstev, nicméně v odkrytých částech je patrná sofistikovaná optika povrchu štku.

Štukatéři, kteří na zámek a posléze do mauzolea nastoupili po roce 1900, již pracovali zcela moderním způsobem. (Obr. 8) Přestože se jejich úpravy plynule zapojují do starších štukatur a vytvářejí společně impozantní a nerušící celek, při bližším studiu jsou patrné zásadní rozdíly. Naprosto přesné tažení profilů s ostrými hranami, detailní vypracování modelace štukatur a repetitivní opakování vkládaných ornamentů je v dílčím rozporu s rokajemi a měkkou profilací předešlých etap.

Lovecký sál byl zbudován na místě dvou starších prostor v přízemí zámku. Jak se ukázalo při obnažení zděných konstrukcí při recentním restaurátorském zásahu, každá z těchto prostor měla samostatný vchod ze stávající chodby a byla samostatně zaklenuta. Rozdílná výška jednotlivých stropů pak byla při budování salonu upravena zavěšením falešné klenby pod stávající zděnou konstrukcí. Největší zásah však byl proveden zapaštěním salonu o více než 60 cm pod stávající úroveň podlah. Tím bylo docíleno proporční a monumentální vyznění

43 Zajímavý vhled do postupů památkové péče a soudobé praxe opravy historických budov představuje stanovisko Státního památkového úřadu ze dne 23. srpna 1938. V reakci na žádost o povolení opravy fasád zámku sdělil ředitelství jemnického velkostatku: „K zaslanému rozpočtu na zabezpečení průčelí zámku připomínáme: Používatí veskrze na celém průčelí nastavované omítky nelze doporučiti z důvodu jednotnosti vzhledu. I když se celé průčelí přepačokuje, vyniknou časem rozdíly mezi starou čistě vápennou omítkou a omítkou nastavovanou. Proto doporučujeme použití na průčelí omítku stejného složení, jako je omítká stará, a kvůli větší trvanlivosti zvýšiti množství vzdušného vápna. Toliko při zemi nad soklem, kde omítká trpí zamokáním a odraženým deštěm, možno použiti omítky nastavované. Očišťování tesaného kamene na soklu a na ostěních okenních nutno provésti jen rýžovými kartáči a vodou s vyloučením použití kyselin; jen tam, kde by byly tvrdší olejové nátěry, možno použiti louhu. Přetesané kamene i sebe lehčí nutno vyloučiti, a to jak z důvodu starobylého vzhledu, tak i z důvodu trvanlivosti.“ Zahradník (pozn. 28), s. 91.

44 Renata Tišlová, Jemnice, *Chemicko-technologický průzkum*, 2026.

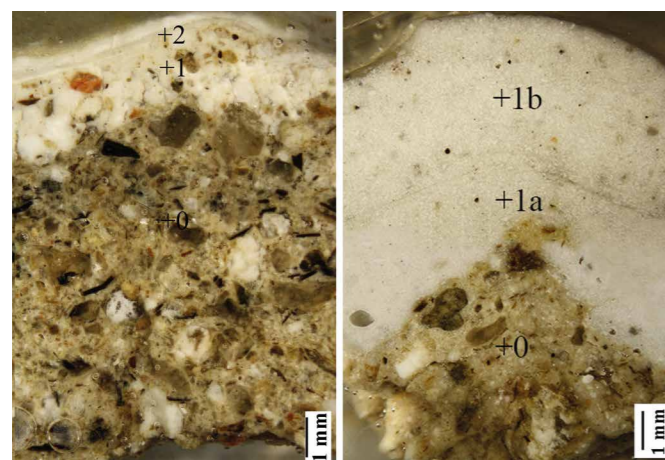


Obr. 11 Vizualizace postupu tvorby korunní římsy v tamburu mauzolea. [ZK]

◀ Obr. 9 Pohled do kupole mauzolea. [DCH]

sálu. Stržení zdí mezi místnostmi, a především pak statické vynesení navazujících zdí v dalších patrech zámku bylo vyřešeno klenebním pasem, oddělujícím jednotlivá klenební pole. Krbový nástavec pak skrývá sofistikovaný výměník vzduchu a je propojen teplovzdušnými proudy z dalšími místnostmi v patře zámku.^[45]

Omítkové vrstvy mauzolea jsou budovány takřka identicky s vrstvami loveckého sálu v zámku. Štuková výzdoba zde však je formalizovaná, profilace jsou prosty vegetabilních ornamentů, vyjma rámu okna v centrální kopuli. Klenby bočních lodí odkazují k renesančním klenbám římského typu, se zapuštěnými kazetami s vloženými řadami několika typů rozet. Korunní římsa oddělující kupoli a pantantivy s mramorovými medailony evangelistů je nesena řadou konzol a růžic mezi ně vložených. (Obr. 9)



Obr. 10 Fotografie nábrusů profilace jemnických štukatur, vlevo neorokokový štuk s vápenným pojivem a plnivem v modelační vrstvě, vpravo štuk z mauzolea z roku 1902 se sádrovou modelační vrstvou. [RT]

45 Daniel Chadim – Zdeněk Kovářik, *Restaurátorská dokumentace. Štuková výzdoba loveckého sálu zámku Jemnice*, 2025. Za odkrytí děkujeme Kateřině Šibravové.

V mauzoleu i loveckém sálu použili řemeslníci v soklových partiích izolační olejový nátěr aplikovaný na spodní vyrovnávací omítkovou vrstvu do výšky cca 1,5–2 m.^[46] Na obou stavbách tato hydroizolace vedla k rozsáhlým destrukcím a ztrátě takřka všech soklových omítkových vrstev. Následná vyrovnávací omítková vrstva je vápenná již s přidávkou sádry. Plnivo je tvořeno vytřídněným kopaným pískem se středně širokou distribucí, s nízkým obsahem jemnozrnné až prachové frakce. Maximální velikost zrn plniva je až 4 mm. Pojiva je pak ve směsi mírně více než plniva.^[47] V této omítce štukatéři vyrovnali nepřesnosti ve zděné konstrukci. Například pro dosažení plynulého oblouku v klenbě lodi mauzolea nanесли na jedné straně omítku o síle 1 cm, na protější straně klenby více než 12 cm. (Obr. 10) V této vrstvě jsou pak tahána i jádra profilací. Modelační vrstva, ve které jsou upraveny a taženy povrchy ploch zdí i profilací, je tvořena sádro s organickou příměsí a přidávkou vápna, bez jakýchkoli plniv. Toto složení modelační vrstvy pak umožnilo nové postupy při výstavbě dekorací. Pomocí organické složky v sádře bylo možné nastavit optimální dobu tuhnutí, umožňující adekvátní opracování daného dílu. Přidání sádry do plniva rovněž umožnilo rychlou výstavbu vysokých vrstev maltovin, což by ve vápenném materiálu nebylo možné. Negativem této techniky je ovšem vysoká náchylnost k degradaci v klimaticky nestabilním prostředí a rozsáhlé destrukce při zavlhčení, což se vzhledem k osudům těchto památek ukázalo jako takřka ničující.

Velmi zajímavým technickým řešením je zavěšení štukové výzdoby na železnou konstrukci, nesoucí kovové pletivo. Tímto způsobem je vyrovnána a snížena zmíněná zadní klenba v loveckém salonku a rovněž tamní okenní překlady. Stejně je vynesena i korunní římsa obíhající tambur kupole mauzolea. Na železné tyče kotvené ve zdivu je přinýtována rámová konstrukce, obalená drátěným pletivem, které je prošprycované sádrovou maltou. Na takto vykaširovaném podkladu jsou pak vytaženy a vystaveny poměrně rozsáhlé prvky štukatur. (Obr. 11, 12)

46 Renata Tišlová – Karol Bayer, *Lovecký salonek, Jemnice, Chemicko-technologický průzkum*, 2025.

47 Renata Tišlová (pozn. 44).



Obr. 12 Pohled do vnitřního prostoru korunní římsy v tamburu, patrné jsou korodující prvky nosné armatury, zajímavé jsou rovněž struktury vytvářené protečením tuhnoucí sádry skrze armovací pletivo. [DCH]

Rovněž tažení složitých profilačních systémů prozrazuje skutečně hlubokou praxi a znalost technik. Například kazetové stropy bočních lodí mauzolea jsou taženy v postupných krocích, pro vytvoření naprosto přesných linií a ornamentů. V prvním kroku byly vytaženy horizontální profily kazet, probíhající přes klenbu od jedné korunní římsy k protější. Takto byla vytažena veškerá profilace kleneb, což zajistilo naprostou přesnost a pravidelnou strukturu výzdoby. Následně byly taženy horizontální části rámců kazet, čímž se plocha propojila a vytvořila se kazetová struktura klenby. Do vysekaných lůžek v kazetách pak byly na sádro osazené připravené růžice. (Obr. 13) I v loveckém sále pak jsou některé části ornamentů odlity zvlášť a osazeny do struktury štukatur. Zde jde o jemné vejcovce na klenebním pasu či dubové listoví na hlavicích pilastrů.

Jemná a precizní práce s modelovaným štukem v loveckém sále jemnického zámku je rovněž zhotovena ze sádrového štku.^[48] Štukatury byly nanášeny na hladké a utažené klenby a okenní niky sálu. Skutečné mistrovství štukatéra v tomto rychle tuhoucím médiu, schopnost vypracovat dokonale napojené jemně strukturované povrchy, při zachování vzdušného a plynulého rozvrhu, je v regionu unikátní. Tužkou kreslené rozvrhy a rozměření jednotlivých částí dekorací, odkryté při recentním restaurátorském zásahu, představují další cennou informaci o způsobu a postupu výstavby těchto štukatur.^[49]

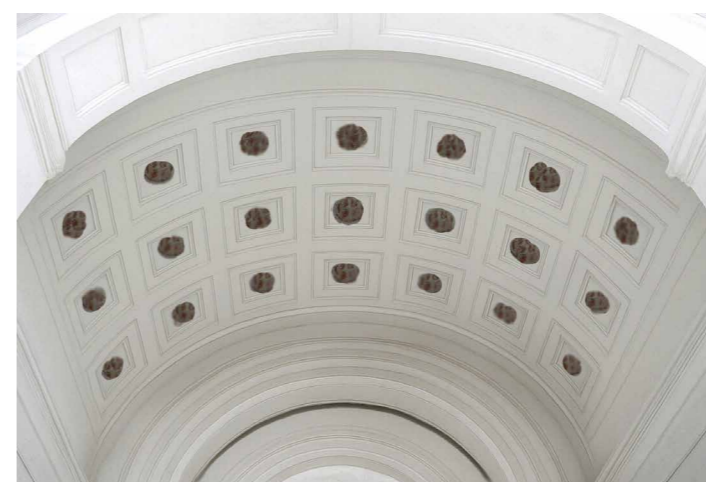
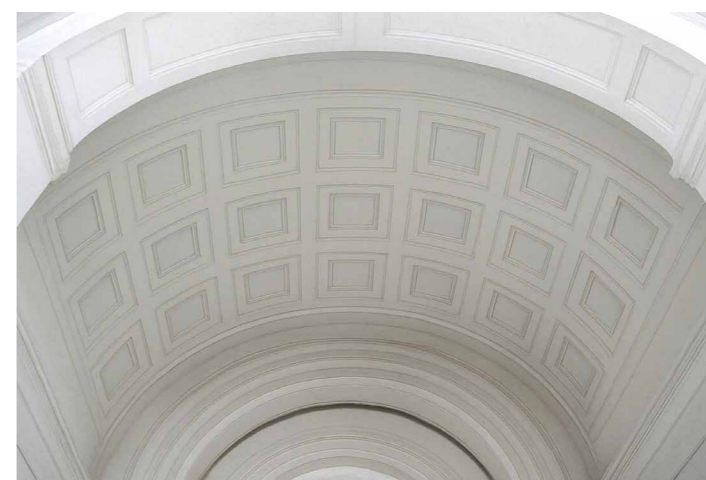
Pokud shrneme, kam všude zasáhla tato štukatérská výzdoba na jemnickém zámku mimo lovecký sál, jde jistě o dekoraci obou průjezdů a snad profilace balkonu nad vstupním portikem.^[50] Dílčí zásahy však můžeme rozeznat i ve starší dekoraci okenních nik, zvláště v přízemí zámku, kde štukatéri opravili poškozené části starší výzdoby. Je otázkou, jaká měla být podoba výzdoby interiéru mauzolea. Na plánové dokumentaci Otto Hofera jsou patrné poměrně rozsáhlé figurální a ornamentální prvky výzdoby, včetně pseudobarokně bohatěji řešené profilace. (Obr. 14) Tento starší rozvrh je stále patrný například na pilastrech mauzolea, kde byly připravené vytažené lišty zakryty a srovnány do rovných ploch. Toto zjednodušení může souviset se změnou vedoucího stavitele a architekta, kdy po Hoferově smrti nastoupil již moderněji smýšlející Wilhelm Zeeh.^[51] Přestože štukatérská dílna pracující v letech 1900–1902 na zámku jistě plynule navázala výzdobou mauzolea, sochař štukatér již na mauzoleu angažován nebyl. Může tedy jít o změnu stylových požadavků, snahu stavebníka ušetřit, či byl původní plán cíleně nadnesený a s redukcí výzdoby se počítalo od počátku stavby. Určitým vodítkem

48 Zuzana Valentová – Michal Pech, *Materiálový průzkum, zpráva č. P1804*, 2021.

49 Zdeněk Kovářik – Daniel Chadim – Zdeňka Michalová (pozn. 23).

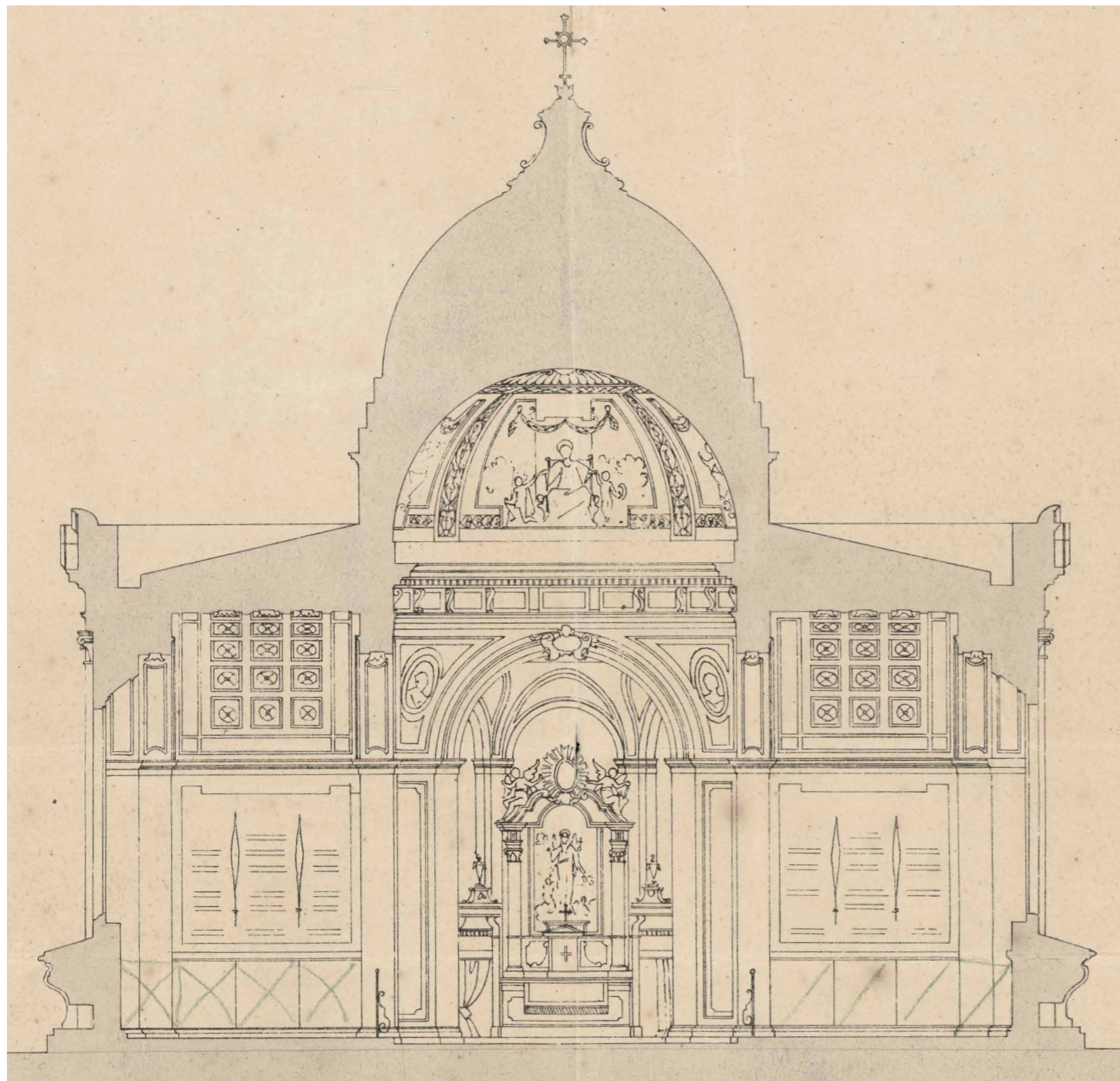
50 Sochařskou výzdobu balkonu měl zhotovit sochař Schröder, jehož podpis na kamenné výzdobě balkonu rozpoznali ještě v 70. letech 20. století restaurátoři při dílčí opravě soch na zámeckém balkonu. Zahradník (pozn. 28), s. 86; Ladislav Šobr – Ladislav Pichl, *Restaurátorská dokumentace*, 1976.

51 Jeho další realizací je například sanatorium Hera ve Vídni z roku 1906. Martin Paul (ed.), *Technischer Führer durch Wien*, Wien 1910, s. 398.



Obr. 13 Vizualizace postupu tvorby profilací kazetového stropu boční lodě mauzolea. [ZK]

k poznání autora výjimečné štukové výzdoby sálu může být zmíněná dedikační deska. Veit Mataushek, uvedený jako dvorní sochař, zřejmě v mauzoleu nic nerealizoval. Stylem, tvaroslovím a detailem zpracování však jednoznačně musíme hledat autora štukové výzdoby mezi předními vídeňskými štukatéry a sochaři podílejícími se na přestavbách císařského paláce Hofburg, kde Mataushek ostatně mezi řadou dalších v letech 1895–1899 pracoval.¹⁵²¹ (Obr. 15)



Obr. 14 Výřez z plánu mauzolea Otty Hofera z roku 1900. [SOkA Třebíč, pracoviště Moravské Budějovice, fond Archiv města Jemnice, inv. č. 301, kart. 102.]

52 Zdeněk Kovářik – Daniel Chadim – Zdeňka Míchalová (pozn. 23), s. 72.

Závěr

Studium štukatérských technik aplikovaných na jemnickém zámku a blízkém mauzoleu rodiny Pallavicini umožňuje nahlédnout do uměleckořemeslné praxe přelomu 19. a 20. století. Na jednom místě se zde koncentrují jak dozívající historizující tendence, pevně zakotvené v tradici klasické řádové architektury a ornamentální kultury, tak i nové technologické postupy a materiály, které zásadně proměnily způsob navrhování, provádění i vnímání štukové výzdoby.

Analýza jednotlivých etap výstavby a přestaveb jemnického zámku jasně ukazuje, že štuk nebyl chápán pouze jako povrchová dekorace, nýbrž jako integrální součást architektonického konceptu, nesoucí významovou, reprezentační i technickou funkci. Rozdíly mezi neorokokovou výzdobou poloviny 19. století a pseudobarokními realizacemi počátku století 20. se neprojevují pouze ve stylovém tvarosloví, ale především v materiálové skladbě, technologii provedení a míře standardizace jednotlivých prvků. Přejít od převážně vápenných směrů k čistě sádrovým modelačním vrstvám, využívání kovových konstrukcí a prefabrikovaných ornamentů či důraz na absolutní přesnost profilací dokumentují zásadní proměnu řemesla směrem k moderní stavební praxi.

Jemnické realizace zároveň dokládají úzké propojení regionální architektury s vídeňským uměleckým a řemeslným prostředím. Import vysoce kvalifikovaných štukatérských dílen, architektů a sochařů z centra monarchie, v kombinaci s lokálním stavebním zázemím, vytvořil specifickou syntézu, která přes svou konzervativní formu reflektuje technický a myšlenkový posun své doby. Štuková výzdoba loveckého sálu i mauzolea tak představuje nejen reprezentativní manifest aristokratické identity a kontinuity, ale i cenný doklad špičkové řemeslné praxe na samotném sklonku historismu.

Z hlediska památkové péče a restaurátorského výzkumu mají tyto poznatky zásadní význam. Detailní porozumění materiálové skladbě, technologickým postupům a logice výstavby štukových dekorací je nezbytným předpokladem pro jejich odbornou obnovu i dlouhodobou ochranu. Jemnický zámek se tak stává nejen výjimečným příkladem dochované historizující výzdoby, ale i klíčovým pramenem pro studium proměny štukatérského řemesla v době, kdy se tradiční ornamentální kultura definitivně střetává s nastupující modernitou.



Obr. 15 Detail štukové výzdoby z klenby loveckého sálu zámku Jemnice. [DCH]

Autoři fotografií:
[DCH] Daniel Chadim; [LK] Lukáš Krajíček;
[RT] Renata Tišlová; [ZK] Zdeněk Kovářik