Marijke Martin

Het Vyšehrad kerkhof

Een Tsjechisch campo santo

“Great nations write their autobiographies in three manuscripts – the book of their deeds, the book of their words, and the book of their art. Not one of these books can be understood unless we read the two others; but of the three, the only quite trustworthy one is the last.”
(John Ruskin, 1894)¹

Fin de siècle Praag was een stad in transitie. Letterlijk, vanwege de talloze bouwprojecten die er werden gerealiseerd. Symbolisch, omdat een fors deel daarvan een Tsjechisch-emancipatoir karakter had, met een overeenkomstig architectonisch vocabulaire. Het Tsjechische *campo santo* op Vyšehrad is daarvan een iconisch voorbeeld, meer dan de alom bejubelde Praagse Art Nouveau. Het werd na decennialange voorbereiding tussen 1889 en 1915 gerealiseerd. Dit artikel onderzoekt deze (pre)nationale begraafplaats als dramatisch hoogtepunt van de Tsjechische wedergeboorte; een proces dat gestimuleerd werd door de Verlichting en zich uitte in het autonomiestreven van een land dat sinds 1620 onafgebroken door Habsburg-Oostenrijk werd bestuurd.

Een begrafenis op Vyšehrad

In de vroege avond van 26 mei 1892 verliet een rouwstoet de Heilige Wenzelbasiliek in Smíchov, een voorstad van Praag.² Kranten deden verslag, want het betrof de begrafenis van een vooraanstaand en gerespecteerd burger. Petr Matěj Fischer (1809–1892), een bosbouwdeskundige uit Moravië, had zich halverwege de jaren veertig in Smíchov gevestigd en een succesvol ondernemerschap gecombineerd met actieve bestuurlijke en politieke betrokkenheid. Zo was hij er lid van de gemeenteraad en vanaf 1865 zes jaar lang onbezoldigd burgemeester. Bovenal stond hij bekend als een ‘vaderlandslievende, niet op winstbejag beluste patriot’ die de Tsjechische

wedergeboorte actief ondersteunde.³ Vlak voor zijn dood deed hij een genereuze schenking, zodat een collectieve graftombe gebouwd kon worden, als onderdeel van de nationale begraafplaats op Vyšehrad.

Smíchov ligt op een smalle strook grond langs de linker Moldau-oever, ten zuiden van de heuvel Petřín. In de loop van de negentiende eeuw was deze voorstad uitgegroeid tot een knooppunt van industrie, havenactiviteiten en handel. Ofschoon de meeste voorsteden pas aan het begin van de Eerste Republiek (1918-1938) bij de hoofdstad zouden worden ingelijfd, waren ze onontbeerlijk voor de economische armslag van Praag, en daarmee van het Habsburgse rijk.⁴ Bohemen en Moravië gingen in die periode tot de meest geïndustrialiseerde regio's van Centraal-Europa behoren.

Dat Fischer van die positie doordrongen was, blijkt onder meer uit het feit dat hij voor het ontwerp van een nieuwe, centrale kerk in zijn gemeente vanaf 1871 de *fine fleur* van het Tsjechische architectencorps om zich heen verzamelde.⁵ Het betrof ontwerpers die meestal in Wenen - soms ook in Praag - geschoold waren in een creatieve toepassing van historische stijlen, de internationale architectuur kenden, en de Tsjechische wedergeboorte van een passend bouwkunstig vocabulaire voorzagen.⁶ Voor openbare gebouwen werd daarbij een breed, Neorenaissance repertoire ingezet. Net zoals elders was voor ontwerp en restauratie van kerken, een neoromaans of -gotisch idioom gebruikelijk. Dat de Smíchov-kerk een renaissancistisch uiterlijk kreeg, is daarom opmerkelijk en ongetwijfeld mede het effect van Fischers bemoeienissen als netwerker en voorzitter van het bouwcomité.⁷ Het betekende dat het bekroonde, neoromaanse ontwerp van sterarchitect Josef Schultz in de la verdween en dat jurylid Antonín Barvítius (1823-1902) het definitieve plan maakte. Hij werd daarbij aanvankelijk geassisteerd door zijn zwager en medewerker Ignác Ullmann (1822-1897). Samen hadden zij de Neorenaissance op basis van rondbogen in de vroege jaren 1860 in Praag geïntroduceerd, ten behoeve van een eigentijdse, vooruitstrevende bouwkunst.⁸

Conform Barvítius' plan werd de Wenzel-basiliek in Smíchov in de vroege jaren tachtig opgetrokken uit een combinatie van - deels roodbruin gepleisterde - natuursteen en lichtgekleurde baksteen (afb. 1). Het westfront heeft een middendeel dat is ingeklemd tussen vierkante torens met bronzen spitsen, en is in geometrische vlakken geled met behulp van timpanen, pilasters, lijsten, lateien, blindnissen en vensters. Het resultaat is een kerk die radicaal afwijkt van haar toenmalige neogotische en -romaanse collega's.⁹ Vanaf de Wenzel-basiliek zette Fischers rouwstoet zich die meiavond van 1892

in beweging. Begeleid door treurzangen stak ze de rivier over via de nieuwe Palacký-brug, vernoemd naar de recent gestorven voorman van de Tsjechische emancipatiebeweging. Bij het Karelsplein boog de processie zuidwaarts af, bereikte via de benedenstad van Vyšehrad de gelijknamige burcht, en beklom vervolgens het 'bergpad' om bovenop de steil uit de Moldau oprijzende rots te eindigen. Na een 'ontroerende' treurrede door Vyšehrad-kanunnik Mikuláš Karlach, werd Fischer daar ter aarde besteld.

Het kerkhof onderging op dat moment een metamorfose die alles te maken had met zijn uitzonderlijke functie: een laatste rustplaats voor 'de grootste helden van de Tsjechisch-Slavische cultuur'. De eerste schetsontwerpen waren twintig jaar eerder gemaakt door Barvitijs, maar het plan dat nu werd uitgevoerd was van de hand van Antonín Wiehl (1846-1910) die als lid van het bouwcomité eveneens bij de kerk in Smíchov betrokken was geweest. Dat het kerkhofproject gerealiseerd kon worden was mede te danken aan de inspanningen van Fischer en kanunnik Karlach.

Afb 1. Wenzel Basiliek, Smichov. Foto ca. 1900.

Een emancipatoir stedelijk balkon

Begin jaren 1890 stond Praag met ruim 180.000 inwoners aan het begin van haar grootste stedelijke saneringsoperatie ooit:¹⁰ de sloop en herinrichting van de voormalige Joodse wijk (Josefov) en aanpalende delen van de Oude Stad. Het ging om een driehoekig gebied tussen het Oude Stadsplein en de Moldauoeveren dat moest worden aangepakt vanwege de belabberde hygiënische en bouwtechnische omstandigheden. De ophoging ervan sloot bij de rivier aan op een forse verhoging van het maaiveld als onderdeel van structurele oeverregulering.¹¹ Dat de ambities grootstedelijk waren blijkt uit brede, lommerrijke *avenues* die het middeleeuwse stratenpatroon moesten vervangen.¹² De meest majestueuze avenue, de Parijse Straat (*Pařížská*), toont

verwantschap met de Parijse boulevards, de Weense *Ringstrasse* en de toen net gerealiseerde Andrassy Avenue in Boedapest.¹³ Langs die nieuwe straten werden luxueuze appartementengebouwen gerealiseerd, in eclectische en later ook Art Nouveau-trant, met decoraties die de Tsjechische geschiedenis en mythologie verbeelden. Daarmee voorzag Josefov in een woonomgeving voor de snel emanciperende Tsjechische middenklasse. Bovendien compenseerde het een gebrek aan bouwruimte in Praag. Planmatige uitbreiding werd in de stad geblokkeerd, doordat de voorsteden (nog) zelfstandig waren; speelruimte binnen de stadsgrenzen was beperkt doordat Praag ook nog eens lag ingeklemd tussen bolwerken, door een meanderende rivier doorkruist wordt, en een heuvelachtige topografie heeft.

De wens de stad tot een efficiënt, aantrekkelijk geheel om te vormen was ontstaan toen de vier autonome Praagse steden in 1784 in één Boheemse hoofdstad opgingen. Een groeiend besef van de stedelijke ruimte als publiek domein versterkte deze wens. Dat daar ten slotte fysieke manoeuvreerruimte voor ontstond was mede te danken aan bestuurlijke daadkracht van Habsburgs-Oostenrijkse zijde.¹⁴ Maar de aard en situering ervan hingen samen met het Praagse stadslandschap, iets dat vooral blijkt uit hoe de Moldauoevers zich geleidelijk transformeerden van een onbestemde achterkant in een strikt openbare voorkant. Cruciaal in dat proces was dat de rivier vanaf het tweede kwart van de negentiende eeuw systematisch rechtgetrokken en versmald werd, terwijl de walkanten en het aangrenzende maaiveld een ophoging ondergingen. De zo ontstane kades werden geplaveid en met sierlijk, gietijzeren meubilair aangekleed. Zij werden verbonden door (spoor)bruggen, waarvan de Kaiser Franz I-brug en het Negrelli-spoorviaduct rond 1840 het spits afbeten.¹⁵

Behalve als infrastructuur gingen die nieuwe kades en bruggen ook fungeren als “tribunes” van waaraf de stad bewonderd kon worden, met het Praagse kasteel en de Vyšehrad-burcht als betekenisvolle coulissen. Dat appelleerde aan de toenmalige interesse in het pittoreske; het schilderachtige Praagse stadslandschap werd in reisgidsen lyrisch beschreven en met behulp van wandelingen uitgelegd en verkend. Bovendien voorzag het de ontluikende Tsjechische wedergeboorte van een aanschouwelijke, historisch verankerde stedelijke identiteit.¹⁶

Die wedergeboorte was aangewakkerd door het Verlichtingsdenken en de centraliserende tendensen als onderdeel daarvan. Aanvankelijk richtte ze zich vooral op bevordering, gelijkstelling en bestudering van de Tsjechische taal en literatuur ten opzichte van het Duits, onder meer als reactie op de

doorvoering van het Duits als officiële taal in alle rijkssdelen.¹⁷ Tussen 1834 en 1839 verscheen het eerste Tsjechisch-Duitse woordenboek, van de hand van dichter en taalkundige Josef Jungmann (1773-1847). Aan het belang van een eigen nationale geschiedenis leverde František Palacký (1798-1876) een onmiskenbare bijdrage. Hij schreef een nauwgezette ‘Geschiedenis van Bohemen’ en nam het initiatief tot een nationaal Tsjechisch museum.¹⁸ Zo’n museum zou een Pantheon-achtige ruimte ter verering van uitmuntende nationale helden moeten bevatten, en Karl Chotek, destijds Prefect van Bohemen en bevriend met Palacký, verkende daarom de mogelijkheid om een *Bohemisch Walhalla* te huisvesten in het gerestaureerde Belvédère ten noorden van het Praagse kasteel.¹⁹ Dat was niet voor niets, want de bouwperiode (midden zestiende eeuw) en stijl (Renaissance) van het voormalige zomerpaleis herinnerden aan de relatieve autonomie en culturele bloei van Bohemen, die waren voorafgegaan aan de definitieve Habsburgse machtsovername en barokisering na 1620.²⁰

De mislukte Slavische opstand van 1848 in Praag werd door het gezag in Wenen afgestraft met een hernieuwd repressief bewind. Het Tsjechische streven naar autonomie kreeg in die jaren onder meer gestalte door de formulering van een cultureel programma.²¹ De inhoud daarvan werd gevoed door voornoemde nationaal getinte publicaties en door de opbloeiende Tsjechische folklore, kunst, muziek en literatuur. De mogelijkheid dit emancipatoire programma om te zetten in bouwkunst ontstond na de afschaffing van het absolutisme onder keizer Franz Joseph II in 1861. De doorvoering van tweetaligheid, bijvoorbeeld, had effect op de (Tsjechische) podiumkunsten en vroeg om zelfstandige ruimten. Omdat het Praagse gemeentebestuur vanaf datzelfde moment over een Tsjechische meerderheid ging beschikken, kon het de ruimtelijke agenda van de stad verregaand bepalen. Het majestueuze stedelijke balkon dat dankzij de aaneengeregen nieuwe kades op de rechteroever was ontstaan, diende zich als perfecte locatie voor de *Prachtbauten* aan.²²

Op de overgang van de *Národní třída*-boulevard en de Franz Joseph-brug verscheen vanaf 1862 het door de Tsjechische gemeenschap bekostigde Nationaal Theater.²³ Ofschoon het door omstandigheden pas twintig jaar later structureel in gebruik werd genomen, wordt het beschouwd als eerste ‘onmiskenbaar teken’ van een Tsjechisch nationaal bewustzijn, dat ‘de taal van de geschiedenis in dienst stelde van identiteitsvorming’.²⁴ De architecten van deze “Nationaal Theatergeneratie” beriepen zich op de Italiaanse Renaissance omwille van haar associatie met stedelijke en burgerlijke emancipatie, en

refereerden daarnaast aan toenmalige projecten in onder meer Wenen en Parijs.²⁵ Een Tsjechische dimensie kreeg hun architectuur vooral dankzij uitbundige iconografische programma's waarmee (toen nog vooral) de interieurs werden opgeluisterd.

Vyšehrad en de Slavische roem

De politieke versoepeling van 1861 zette ook vaart achter het project rond een Tsjechisch pantheon, ofschoon nu vooral in relatie tot uitmuntende schrijvers. In 1862 kon dankzij de officiële herinvoering van de Tsjechische taal een Tsjechische schrijversbond, *Svatobor* (heilig woud), worden opgericht. Initiatiefnemers als Palacký en politiek jurist en publicist František Ladislav Rieger (1818-1903) beschouwden literatuur als vaandeldrager van nationale emancipatie. De auteurs ervan beschreven zij als degenen die zich “in de duisternis van het verleden als eersten [verhieven] op het pad van het leven van ons volk”.²⁶ *Svatobor* ging zich om het materiële welzijn van levende schrijvers bekommeren, maar besloot ook een plek in te richten voor ‘verdienstelijke doden’, zoals in de Londense Westminster Abbey of de Wawel kathedraal in Krakow.

De Praagse Vituskathedraal kwam niet in aanmerking, vanwege haar verwevenheid met de Habsburgs-Oostenrijkse kerk en politiek.²⁷ Als alternatief werd Olsanka genoemd, de openbare begraafplaats die na het binnenstedelijke begraafverbod in de oostelijke periferie was aangelegd en waar de as van daar begraven Tsjechische ‘grootheden’ helaas niet in ‘een grote terp [bijeën lag] alsof hun geesten [...] waren samengevoegd tot [...] een enkele grote zee waarin rivieren en stromen van hun vaderlandslievende daden vloeien’.²⁸ Een oplossing diende zich aan toen Václav Štulč, provoost van Vyšehrad en medeoprichter van de schrijversbond, zijn in onbruik geraakte kapittel-kerkhof ter beschikking stelde.²⁹ Štulč vond dat Vyšehrad een rol moest spelen bij de nationale wedergeboorte, en schroomde niet zijn eigen belangen daarin mee te wegen.

Lokale kerkgemeenschappen stonden doorgaans welwillend tegenover (pre)nationale sentimenten. Kapittel-bestuurders als Štulč en diens opvolger Mikuláš Karlach wisten hun Tsjechisch patriottisme strategisch te koppelen aan hun wens om Vyšehrad nieuw leven in te blazen als religieuze gemeente. Van dat laatste was weinig over, onder meer als gevolg van de verwoesting in 1420 van Vyšehrad's bovenstad door Hussitische opstandelingen en haar militaire functie onder de Habsburgers. Omgord door bastions was

de bovenstad halverwege de negentiende eeuw een desolaat rotsplateau, waar hooguit de Petrus en Paulus-kerk, wat middeleeuwse kapellen en het arsenaal herinnerden aan de geest van voorbije eeuwen. Leden van kapittel en garnizoen woonden niet langer op de burcht, maar in de benedenstad of in Praag. Maar met de Weense ontspanningspolitiek en de in 1866 aangekondigde ontmanteling kwam een herleving van Vyšehrad in zicht. Het kapittel startte de bouw van scholen en woningen voor provoost en kanunniken, en liet vanaf 1885 de Petrus en Paulus-kerk in neogotische trant herbouwen als waardige tegenhanger van de Vitus Kathedraal op de andere oever.

Dat die herleving een nationaal-emancipatoire dimensie kreeg, dankte het kapittel aan het feit dat men de negende-eeuwse oorsprong van de Tsjechische Premysliden-dynastie op Vyšehrad situeert. Palacký had in zijn *Boheemse geschiedenis* (jaren 1830) beaamd dat de profetes Libuše er opdracht gaf om op de andere oever 'een burcht te bouwen die de naam Praha zal krijgen', waarvoor ze onmetelijke roem (*Slavá*) voorspelde.³⁰ Een van haar afstammelingen, Vratislaus II, werd in 1085 op Vyšehrad tot allereerste koning van Bohemen gekroond, stichtte er het Petrus en Paulus (Vyšehrad) kapittel en financierde de gelijknamige basiliek. Vanaf dat moment ontwikkelde het kapittel zich tot spil van een bloeiende religieuze en seculiere gemeenschap. De legendevorming rond de rotsstad kwam op gang en zou naadloos aansluiten bij de negentiende-eeuwse zoektocht naar een eigen nationaal-Tsjechische geschiedenis en identiteit. Vyšehrad werd geschilderd, getekend, in muziek en gedichten omgezet en in reisgidsen vermeld, met Libuše als onbetwiste heldin. Ook vormde het een onuitputtelijke inspiratiebron voor de iconografische programma's waarmee de bouwkunst van de Tsjechische Wedergeboorte werd opgeluisterd.

Provoost Václav Štulc wist dat vanzelfsprekend en stelde het verwaarloosde kerkhof van zijn gemeente in 1862 ter beschikking aan Svatobor.³¹ Het kerkhof was ontsnapt aan het binnenstedelijke begraafverbod en het Praagse gemeentebestuur stemde in met een herbestemming tot nationale, Tsjechisch-Slavische begraafplaats.³²

Op dat moment bestond het grafterrein uit een smalle, hellende strook grond langs de noord- en oostzijde van de Petrus en Paulus-kerk. Voor grootscheepse herinrichting was dus geen ruimte, en daarom zou voorlopig met individuele graven worden gewerkt. Als eerste kwam de recent gestorven schrijver-historicus Václav Hanka (1791–1861) in aanmerking. Die was decennialang bibliothecaris van het provisorisch gehuisveste Nationaal

Museum geweest en dankte zijn faam vooral aan de vondst en publicatie, in 1818, van verloren gewaande middeleeuwse Tsjechische handschriften die onder meer de Libuše-legende van een vermeend historisch fundament voorzagen.³³ Hanka's herbegravenis in 1863 ademde de sfeer van een politieke manifestatie. Tijdens de massale herdenkingsdienst klonk het *Salve Regina* van de Tsjechische componist Robert Führer (1807-1861), gezongen door de patriottische koorvereniging *Hlahol*, die ook zou optreden bij Fischers uitvaartdienst.³⁴ De epitaaf op Hanka's grafzuil is veelzeggend: 'Volkeren zullen niet uitdoven zolang hun taal leeft.'³⁵ Van de in dit verhaal genoemde figuren, zouden ook architecten Josef Schulz en Josef Mocker een graf langs een van de paden op het middendeel van de begraafplaats krijgen.

Een Tsjechisch *campo santo*

Svatobor bleef hameren op een sacraal concept voor het kerkhof, vergelijkbaar met het Italiaanse *campo santo*: 'een monumentaal gebouw met gangen (arcaden, MM) waarvan de muren zijn voorzien van cellen waarin doden bewaard worden.'³⁶ Zo'n "gebouw" leek gerealiseerd te kunnen worden in 1869, toen zicht kwam op een noordwaartse uitbreiding van het Vyšehrad-kerkhof met een terrein dat als moes- en fruittuin van het kapittel had gefungeerd. Het lag lager, en was minder hellend dan het oude deel van de begraafplaats, en daarom geschikt voor een aaneengesloten reeks grafarcaden langs de grenzen ervan. Kanunnik Karlach, opvolger van Stulz, nam het voortouw. In 1875 presenteerde hij een neogotische en een neorenaissancevariant aan de net opgerichte Christelijke Academie in Praag, waar ze belandden op het bureau van eerder genoemde Barvitus, die er de Architectuurafdeling leidde.³⁷ Dat hij twee jaar later concrete ontwerpschetsen mocht maken, dankte Barvitus ongetwijfeld aan zijn contacten met Petr Fischer; die was betrokken bij de nationale begraafplaats en kende Barvitus onder meer van het ontwerpproces rond "zijn" nieuwe kerk in Smíchov. Overigens was Barvitus een gerespecteerd bouwkunstenaar, met expertise op het gebied van christelijke archeologie en architectuur, en grondige kennis van de Italiaanse bouwkunst. Tijdens een studieverblijf in Rome in de jaren 1860, assisteerde hij bij de restauratie van Palazzo Venezia, de zetel van de toenmalige Oostenrijkse ambassadeur en een vroeg voorbeeld van de vijftiende-eeuwse Italiaanse Renaissancestijl, gebouwd rond een *cortile* (binnenhof) met rondboogarcaden over twee verdiepingen. Barvitus' archief bevat schetsen, plattegronden en studies van talrijke religieuze gebouwen en

stadspaleizen in onder meer Rome en Florence, en verraaft zijn fascinatie voor crypten en (graf)monumenten. In 1878 verscheen in de binnenstad van Praag een door hem ontworpen kolossaal monument voor Josef Jungmann, de auteur van het eerste Tsjechisch-Duitse woordenboek en gevierd schrijver uit de eerste fase van de Tsjechische wedergeboorte.

De Vyšehrad-opdracht paste Barvitius als een handschoen.³⁸ De schetsen maakte hij in de voor hem typerende Renaissance trant, zich basierend op het gangbare Italiaanse *campo santo*, en vergelijkbare, door hem bezochte begraafplaatsen in toenmalig Oostenrijk.³⁹ Maar Barvitius was ook goed bekend met de galerij-typologie door zijn studies van Italiaanse binnenplaatsen, loggia's en kerkruimten zoals Brunelleschi's *Santo Spirito* in Florence.⁴⁰ Hij situeerde het arcadencomplex langs de oost- en noordzijde van het stuk grond waarmee de begraafplaats zou worden vergroot, en ontwierp hem als een rondboogstelsel op een Toscaanse orde met ribloze kruisgewelven. Langs de buitenzijde ervan zouden linden worden geplant, de 'nationale' Tsjechische boom.⁴¹

Doordat terreinvergroting en de benodigde financiën uitbleven, werden de grafarcaden niet gerealiseerd. Svatobor, het kapittel en lobbyisten als Fischer bleven echter toewerken naar voltooiing. Ook besloot men dat het Vyšehrad -kerkhof, behalve aan verdienstelijke schrijvers, grafruimte zou bieden aan allen die 'de eer en roem van het Tsjechische volk hebben helpen te verspreiden, ook buiten de grenzen van het vaderland'.⁴² Politici, zoals Palacký, konden er overigens niet begraven worden, omdat de Tsjechische natie formeel (nog) niet bestond.

Toen de aangekondigde uitbreiding in 1887 gereed was en Petr Fischer bovendien aangaf een collectieve tombe te financieren, kreeg Antonín Wiehl opdracht een definitief ontwerp voor de nationale begraafplaats te maken. Hij kreeg die behalve op advies van religieuze bouwexperts als architect Josef Mocker, ongetwijfeld ook op voorspraak van Petr Fischer met wie hij onder meer in het bouwcomité van de Smichov-kerk had gezeten.⁴³ Wiehl ontpopte zich destijds tot een geëngageerd architect en bouwhistoricus, die met zijn werk bijdroeg aan de vaderlandse identiteitsvorming. Hij had zijn opleiding in de jaren 1860 genoten aan de Polytechnische School in Praag en deels in Wenen.⁴⁴ Voordat hij zich in 1873 als architect in Praag vestigde had hij studiereizen ondernomen naar Rome, Florence en Venetië, met bijzondere interesse voor de vroege vijftiende-eeuwse Renaissance. Bovendien, en dat was nieuw, verdiepte hij zich grondig in de Boheemse Renaissance, onder meer in zijn geboortestreek. Het raadhuis van Pilzen

(1554-1559), het Kačarov-kasteel (1540-1550) en de Petrus en Paulus-kerk in Kralovice (1575-1581) bijvoorbeeld, bezaten ‘inheemse’ ontwerpelementen als rondboogarcaden, dwars op bouwvolumes geplaatste schildgevels en steekkappen, en met sgraffito of gestileerd schilderwerk gedecoreerde vlakke muurdelen.⁴⁵ Dat repertoire was overigens ook in Praag voorhanden, zoals bij het Schwarzenberg-paleis in de Burchtstad (jaren 1560) of bij voornoemd Belvédère, en zou door Wiehl op originele wijze worden toegepast.⁴⁶

Met zijn pleidooi voor een op de vroege Italiaanse Renaissance geënte bouwkunst, leek Wiehl in de voetsporen te treden van architecten als Ullmann en Barvitius. De eerste daarvan had begin jaren 1860 bovendien het zwart-wit sgraffito in Praag ge(her)introduceerd.⁴⁷ Maar Wiehls doelbewuste teruggrijpen op de Boheemse Renaissance leidde tot een vocabulaire dat, in tegenstelling tot dat van de Nationaal Theatergeneratie, vanaf midden jaren 1880 en tot op de dag vandaag als expliciet Tsjechisch wordt beschouwd. Om die reden staat Wiehl te boek als de feitelijke “vader” van de Tsjechische Neorenaissance, een lokaal gebonden architectuurtrant die aansloot bij de zoektocht naar een nationale uitdruktingsvorm.⁴⁸ Toch was zijn werk beslist niet bedoeld als een politiek statement. De “conservatieve” stijl ervan zou bovendien al snel worden bekritiseerd door de jonge generatie architecten rond Jan Kotěra (1871-1923), een van de grondleggers van het Tsjechisch Modernisme. Die huldigde het standpunt dat moderniteit zich niet beperkt tot het vraagstuk van nationale emancipatie, maar onderdeel is van een universele opgave die vraagt om een internationale opstelling.

Dat neemt niet weg dat Wiehls architectuur een uniek karakter heeft, vooral dankzij de wijze waarop (een combinatie van) sgraffito-, fresco- en schilderwerk als een *voile* over eenvoudige, Renaissancistische bouwvormen

Afb. 2. Antonín Wiehl, woongebouw in Praagse voorstad Smichov, waar Fisher burgemeester was, 1880s.

is gedrapeerd. Daardoor konden motieven uit de nationale mythologie en folklore in de publieke ruimte aanschouwelijk worden gemaakt. Het decoratiewerk liet Wiehl uitvoeren door vooraanstaande lokale kunstenaars. Zijn relatief kleine oeuvre bestaat naast het *campo santo* op Vyšehrad en het stedenbouwkundig plan voor de Praagse Wereldtentoonstelling van 1892 vooral uit een reeks wooncomplexen in Praag en in voorsteden als Smichov (afb.2).⁴⁹

Het ontwerp van Antonín Wiehl

Gezien het sacrale karakter van de opgave koos Wiehl bij het *campo santo* op Vyšehrad voor een ingetogen ontwerp (afb.3). De maatvoering en de toepassing van halfcirkelvormige boogvormen, booglijsten en een voor de Renaissance typerende verjonging van de onderste zuildelen verwijzen naar iconische voorbeelden uit zowel de Boheemse als de Florentijnse Renaissance: de arcade van het Belvédèrepaleis in Praag (Paolo della Stella, ca. 1538) en de loggia van het Vondelingenhospitaal in Florence (Filippo Brunelleschi, jaren 1420). De apsis-vormige nissen die Wiehl in de achterwand van de noordelijke galerij opnam brengen bovendien het interieur van Brunelleschi's *Santo Spirito* in herinnering.⁵⁰

De kruisgewelven liet Wiehl door Rudolf Ríhový (1859-1937) voorzien van sierlijk polychroom schilderwerk, met christelijke en mythologische motieven die verwijzen naar de hemeltocht van de ziel en naar de dood.⁵¹ De stijl van het schilderwerk toont verwantschap met Romeinse groteske schilderijen die, onder meer dankzij Rafael in de vroege zestiende eeuw verspreid waren geraakt, en vooral in de achttiende eeuw na de ontdekking van Pompeii internationaal furore hadden gemaakt.⁵² Rond 1904 volgde een laatste uitbreiding van het grafveld in westelijke richting. Langs de noord- en westwand daarvan werden tussen 1908 en 1915 arcaden gerealiseerd door architect Josef Sakař (1856-1936), als een kopie van Wiehls eerdere reeks.

Wiehl overleed in 1910 en kreeg een grafmonument in de noordelijke zuilenrij. Hij had het ontworpen als een marmeren *all'antica* tombe, een model dat halverwege de vijftiende eeuw in Florence was geïntroduceerd. Het centrale element erin, de triomfboog, verwijst in de christelijk-humanistische context niet naar overwinning door strijd, maar naar de victorie van het individu op het aardse. In een medaillon-achtige omlijsting onder die boog symboliseren Maria en Kind de redding van de ziel; daaronder is de sarcofaag van de overledene geplaatst. Zonder twijfel baseerde Wiehl zich op tombes

Afb.3. Antonín Wiehl, Campo Santo ontwerp Vyšehrad, met de Slavín tombe links, 1887.

als die van de humanistische historicus en staatsman Leonardo Bruni (1370-1444), in de Santa Croce in Florence.⁵³ Op Wiehl's tombe zijn ter weerszijden van het epitaaf zijn beroepsmatige attributen afgebeeld: passer en meethoek.

Eerder al had Wiehl op Vyšehrad een eenvoudig, classicistisch grafmonument ontworpen voor František Ladislav Rieger, de eerdergenoemde medeoprichter van Svatobor. Het bevindt zich in de arcaden langs de oostwand, en bevat een in brons gegoten boodschap: 'mijn volk wens ik [...] dat het zich nooit zal verliezen in moedeloosheid, noch zal ademen in verwaandheid.'

Dankzij Fischers gift kon een collectieve tombe het pronkstuk van de begraafplaats worden: een nationaal monument dat vanuit heel Vyšehrad en vanaf de andere oever te zien zou zijn. Wiehl situeerde de tombe langs de oost-muur, op de overgang van het hoge naar het lage terreindeel (afb.4).⁵⁴ Petr Fischer en kanunnik Karlach waren op 7 september 1889 als eregasten aanwezig bij de eerste steenlegging.⁵⁵

Het ruim elf meter hoge Slavín, zoals de tombe zou gaan heten, werd ontworpen in classicistische stijl, met een sterk nationaal-symbolische lading.⁵⁶ Het steen- en beeldhouwwerk besteedde Wiehl uit aan beeldhouwer Josef Mauder (1854 - 1920). Aan de voorzijde leidt een brede trap naar een altaarachtige tafel waarop tijdens de rouwplechtigheid de kist kon staan. Geleund tegen de sokkel daarachter, verbeelden allegorische figuren het treurende

en het zegevierende vaderland, dat wil zeggen de (toekomstige) natie.

Op de kolossale sarcofaag erboven neemt de gevleugelde genius van het vaderland plaats, en legt er een palmtak en een olijfkranen neer.

De crypte onder de tombe is deels ingegraven. Celruimten voor lijkkasten en botresten bevinden zich achter de wanden van een hal waarvan het tongewelf is verlicht door twee lunetvensters. De grafkist van schrijver Julius Zeyer (1841 - 1901) werd er als eerste in bijgezet. Het interieur van de crypte zou Wiehl overigens pas negen jaar later, vlak voor zijn dood, ontwerpen met als opvallend kenmerk het kleurrijke cassettenmozaïek van

Afb.4. Het Slavín met aangrenzende grafarcaden langs de oostwand, ca. 1904.

gestileerde bloemmotieven op het gewelf. Omdat nogal wat families hun doden liever onder de arcaden, in een afzonderlijk graf, of op een ander kerkhof begroeven, en omdat in 1914 de Eerste Wereldoorlog uitbrak, zou de crypte pas tijdens de Eerste Republiek verder opgevuld raken.⁵⁷

Langs de oostmuur van het oude, hoge deel van de begraafplaats liet Wiehl – conform Barvitius' ontwerp, ondiepe grafnissen plaatsen. De tweede daarvan, pal naast het toen in aanbouw zijnde Slavín, zou vanaf 26 mei 1892 het graf van Petr Fischer markeren (afb.5).

Organisatie en controle van het hele bouwproces waren op uitdrukkelijk verzoek van Fischer in handen van zijn 'trouwe vriend', kanunnik Karlach.⁵⁸ Diens kist, en die van zijn voorganger Štulč, zijn bijgezet in de crypte van de kapittelkapel, halverwege de noordelijke reeks grafarcaden. Daarmee is een fors deel van degenen die bijdroegen aan de totstandkoming van een nationaal Tsjechische begraafplaats er ook daadwerkelijk begraven.

Afb. V. Wiehl, tekening van grafnissen langs oostwand van het oude deel van het kerkhof; links die van de familie van Petr Fisher.

De identiteit van een imaginaire natie⁵⁹

Het *campo santo* werd voltooid aan het begin van de Eerste Wereldoorlog. Die oorlog maakte een eind aan bijna driehonderd jaar onafgebroken Habsburg-Oostenrijkse heerschappij over grote delen van Centraal-Europa; met de oprichting van een onafhankelijk Tsjechoslowakije ontstond in zekere zin de natiestaat waaraan tijdens de Tsjechische wedergeboorte voortdurend was gerefereerd.⁶⁰ Helaas onttaardde de veelbelovende Eerste Republiek voor het Tsjechische volk helaas in de reeks tragische gebeurtenissen die volgde op het bedrieglijke Verdrag van München uit september 1938.

Zowel tijdens de Duitse bezetting als tijdens het Communistische bewind liet het Vyšehrad-kapittel ontwerpen maken ter vergroting van het *campo santo*.⁶¹ Maar ofschoon tijdens de communistische periode nog architecten en andere cultuurdragers in het Slavín bijgezet of op het grafveld begraven zijn, kregen die uitbreidingsplannen nooit concreet vorm. Daardoor heeft de Tsjechische begraafplaats op Vyšehrad haar vorm sinds het *fin de siècle* behouden, en kan het vanwege zijn locatie, programma, typologie en (bouw)kunst worden beschouwd worden als opmerkelijk symbool van de maatschappelijke beweging die vanaf de late achttiende eeuw streefde naar bewijsvoering, erkenning én verheffing van een historisch verankerde Tsjechische natie. Mensen als Fischer, Stulz, Karlach, Palacký, Rieger,

Barvitijs en Wiehl – om er maar een paar te noemen – die aan het idee, de financiering en het ontwerp ervan bijdroegen, schreven met hun daden, woorden en (bouw)kunst de “autobiografie” van een Tsjechische natie op een moment dat die feitelijk nog imaginair was.

Noten

1. John Ruskin, *St. Mark's Rest, The History of Venice written for the help of the few travelers who still care for her monuments* (Leipzig, Tauchnitz Edition. Vol. 4214, 1910), vii (voorwoord bij tweede editie 1894)
2. *Prager Tagblatt* (27. Mai 1892): 6.
3. “Petr Fischer”, *Světobor*, jaargang 10, nr. 27 (7 juli 1876); Fischer participeerde in de Slavische opstand van 1848. Vanaf 1865 was hij voorzitter van de Praagse Sokol (valk), een volksbeweging die in 1862 was opgericht met oog op saamhorigheid en eendracht onder het Tsjechische deel van de bevolking, met name via massale sportmanifestaties. In Smíchov werd in het laatste kwart van de negentiende eeuw een eigen Sokolgebouw gerealiseerd. Smíchov verwierf in 1881 een formele stadsstatus; tot de inlijving bij Praag, in 1909, was het een autonoom bestuurde gemeente.
4. Smíchov werd al in 1909 bij Praag ingelijfd (zie hierboven, n. 3), ongetwijfeld vanwege haar economische belang.
5. In de jury zaten Joseph Mocker, Antonín Barvitijs en Josef Zitek. Bij de opeenvolgende opwerpen waren onder meer de volgende architecten betrokken: František Schmoranz Jr., Jan Machytka, Josef Schulz, Ignác Ullmann en (jurylid) Antonín Barvitijs. Architect Antonín Wiehl was lid van het door Fischer voorgezeten bouwcomité.
6. In Wenen betrof het de Polytechnische School en Kunstacademie (waar bijvoorbeeld Von Siccardsburg en Van der Nüll doceerden); in Praag de Polytechnische School en de Kunstacademie, vanaf 1873 ook de Christelijke Academie waar architecten als Barvitijs en Mocker doceerden. In 1882 werd de Duitstalige Praagse universiteit gesplitst en kregen alle faculteiten een Tsjechische variant. Voor een overzicht van de diverse architectuuropleidingen in het toenmalige Centraal Europa zie: Christopher Long, “East Central Europe: National Identity and International Perspective”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 61, No. 4 (Dec. 2002): 519-529.
7. Adéla Klinerová, *Kostel sv. Václava v Praze na Smíchově: Otázka historismu a novorenesance / The Church of St. Wenceslas in Prague-Smíchov: The issues of Historicism and Neo-Renaissance*, (Praag, Karelsuniversiteit, 2014), onder <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/122903/> (augustus 2018)
8. Het internationale architectuurdebat werd destijds grofweg bepaald door keuze tussen het klassiek-Griekse architraaf-systeem, de gotisch-christelijke spitsboog en de Byzantijns-romaanse rondboog. Zie onder meer: Mitchell Schwarzer, *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995). Op het moment dat men werkte aan het ontwerp van de Smichovkerk, werd naar ontwerp van Barvitijs en Ullmann het eerste Praagse (Franz

- Joseph) hoofdstation gerealiseerd, in een eenvoudige Italianiserende neorenaissance. Het werd in 1879 opgeleverd, maar in 1904 vervangen door het huidige exemplaar in uitbundige *Sezession* trant, naar ontwerp van architect Josef Fanta (1856-1954).
9. Bij het ontwerp van die andere kerken was architect Josef Mocker nogal eens betrokken, een van de juryleden van de Smichov-kerk prijsvraag en een voor die tijd typerend gotisch-purist. Hij was belast met prestigieuze projecten als restauratie en afbouw van de Vitus kathedraal op de Praagse burcht (1844 – 1929) en herbouw van de Petrus en Paulus kerk op Vyšehrad (1885-1903), beide in geïdealiseerd gotische trant.
 10. Het gaat hierbij om inwoners van vier steden die in 1784 waren samengevoegd tot Praag (Oude en Nieuwe Stad op rechteroever; Kleine zijde en Burchtstad op linkeroever) en om die van *Josefov* en Vyšehrad die in 1862 resp. 1882 bij Praag waren ingelijfd.
 11. Tot 1849 mochten Joden zich in Praag alleen in dit uit de middeleeuwen daterende, omheinde en naamloze getto vestigen. In 1862 werd het door de Keizer als Josephstadt (*Josefov*) bij Praag ingelijfd en naar hem vernoemd. De saneringsoperatie was midden jaren 1880 geïnitieerd door het Praagse gemeentebestuur, en van goedkeuring voorzien door de betrokken Weense ministeries en keizer Franz Joseph. Zie: Ingrid Gloc, *Architektur der Jahrhundertwende in Prag: Zur Geschichte der Architektur zwischen Eklektizismus und Moderne im Spiegel der Sanierung der Prager Altstadt* (Alfter: VDG, 1994); Cathleen M. Giustino, *Tearing down Prague's Jewish town: Ghetto-clearance and the legacy of middle-class ethnic politics around 1900*, (Boulder: East European Monographs, 2004).
 12. In overleg met de Joodse gemeenschap werd een erfgoedlijst opgesteld waardoor een minimum aan cultuurhistorisch waardevolle artefacten kon worden gered, zoals zes deels middeleeuwse synagogen, het Joodse raadhuis en het Oostelijke deel van de begraafplaats; op het gesaneerde, opgehoogde Westelijke deel. Van die laatste verrees eind jaren 1890 het Museum voor Toegepaste Kunsten (Josef Schulz).
 13. Ákos Moravánszky, *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918* (Cambridge, Massachusetts / London, England: MIT Press, 1998), 43-53.
 14. Bijvoorbeeld in de persoon van Johann Rudolf Chotek (Burggraaf van Bohemen 1802- 1808) en diens zoon Karl Chotek (Prefect van Bohemen 1825-1843); door de wol geverfde Habsburgse bestuurders die sympathiseerden met de Tsjechische emancipatie, en zich indien nodig weinig gelegen lieten liggen aan de beperkingen die Wenen aan Praag wenste op te leggen. Praag had tot 1851 een door Wenen ingesteld gemeentebestuur.
 15. De *Národní třída* en *Na Příkopě* straten vormen het tracé van deze *Prachtstrasse* die eind 18de eeuw, op initiatief van Keizer Joseph II, op de voormalige vestinggracht tussen Oude – en Nieuwe stad was gerealiseerd, en in een grootstedelijke verbinding tussen stad en rivier resulteerde. De Kaiser Franz I brug ligt in het verlengde ervan, en werd later vervangen door de huidige stenen Legioensbrug (*most Legii*). Voor een beknopt overzicht: Rotislav Svácha, *The Architecture of New Prague 1895-1945* (Cambridge, Massachusetts / London, England: MIT Press, 1995), 18-28.

16. Over de rol van topografie, geschiedenis en nationaal bewustzijn zie onder meer: Chad Bryant, “Zap’s Prague: the City, the Nation and Czech elites before 1848”, *Bohemia* 52 (2012): 5-21.
17. Zie bijvoorbeeld: Derek Sayer, “The Language of Nationality and the Nationality of Language: Prague 1780-1920”, *Past & Present*, No. 153 (Nov. 1996): 164-210; Peter Demetz, o.c., 272-314.
18. Als *Geschichte Böhmens* verscheen Palacký’s werk tussen 1836 en 1845 aanvankelijk in het Duits, daarna – tussen 1851 en 1876 - in het Tsjechisch onder de (vertaalde) titel ‘De geschiedenis van het Tsjechische volk in Tsjechië en Moravië’.
19. Dat wordt vermeld in diverse edities van de Oostenrijkse *Allgemeine Bauzeitung*, bijvoorbeeld: nr. 38 (1838), 345-346, en “Bautätigkeiten in Praag 1847”, nr. 48 (1848), 244-245, onder <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?apm=0&aid=abz> (diverse data). Het *Walhalla* bij Regensburg (1807) was een referentie, maar gaf vooral blijk van koning Leopolds streven naar een ‘gedroomde’ Duitse (dus niet Beierse) natie, volgens Marek Nekula, “Die Deutsche Walhalla und der tschechische Slavín”, *Brücken: Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei. Neue Folge / Praha: Nakladatelství Lidové noviny Neue Folge* 9-10, (2001-2002), 87-106, 88. Onder: <https://biblio.hiu.cas.cz/documents/78212?locale=cs> (zomer 2018).
20. Uiteindelijk zou in het Nationaal Museum (1891) een Pantheon-achtige ruimte worden opgenomen met schilderijen over - en bustes van figuren uit de Tsjechische geschiedenis.
21. De Oostenrijkse hegemonie werd overigens niet of nauwelijks in twijfel getrokken. Zo streefde de invloedrijke Tsjechisch Nationale Partij, opgericht door Palacký, zijn schoonzoon en politicus František Ladislav Rieger (1818 – 1903) en de wetenschapper František August Brauner (1810 – 1880) een federatieve staat na. Daarnaast bestonden pan-Slavische concepten voor toekomstige natievorming. Voor een beknopt overzicht zie: Zdenek L. Suda, “The Curious Side of Modern Czech Nationalism”, *Czech Sociological Review*, vol. 9. No. 2 (2001): 225-234.
22. Het begrip *Prachtbauten* verwijst naar zogenoemde openbare gebouwen die destijds langs de *Ringstrasse* in Wenen verschenen, en waarvan sommige als referenties voor de Praagse Nationaal Theatergeneratie dienden.
23. Na een provisorisch eerste gebouw (Josef Zíték), startte 1868 de bouw van het definitieve theater (Josef Zíték) waarin dat eerste exemplaar was opgenomen. Kort na opening (1881) ging het in vlammen op. Zíték’s protégé Schulz ontwierp de complete wederopbouw; de heropening was in 1883. Ondertussen volgden onder meer het Rudolfinum (1876-1884, Zíték en Schulz), Kunst Academie en Academie voor Toegepaste Kunsten (1882-1885, František Schmoranz Jr. en Jan Machytka) en Museum voor Toegepaste Kunsten (1897-1899, Josef Schulz), allen rond het huidige Jan Palachplein, de westelijke zoom van het saneringsgebied rond Josefov. Het Nationaal Museum (Josef Schulz) verrees vanaf 1891 op de ontmantelde bolwerken, en voorzag het van oorsprong veertiende-eeuwse Wenzelplein van een symbolische, Tsjechisch-georiënteerde afsluiting.
24. Anthony Alfonsin, *Architektur beim Wort nehmen: Die Sprache der Baukunst im Habsburgerreich und in seinen nachfolgestaaten, 1867-1922* (Salzburg: Verlag Anton

- Pustet, 2011), 38-39.
25. Alfonsin o.c., 40 ; Pavel Zatloukal, *Architecture of the 19th Century* (Praag: Prague Castle Administration and DaDa, 2001), 11-31.
 26. Karolina Světlá, "Výroční valná hromada Svatoboru", *Literair weekblad Lumir* (21 mei 1863), 501.
 27. Zie onder meer: Jindřich Vybiral, *Česká architektura na prahu moderní doby* (Praha: Argo, 2002), 64-65.
 28. Josef Robert Eckl, "Náš Pantheon", *Národní listy*, nr. 55 (24 februari 1861), 1.
 29. Václav Potoček, *Vyšehradský hřbitov – Slavín*, (Praha: Professional Publishing Praha, 2005), 16.
 30. František Palacký, *Dějiny národu českého* (Praha: L. Mazáč, 1927), 62-63 (oorspronkelijke tekst dateert uit de Jaren 1830). De naam Praha (drempel) leidde Libuše volgens de legende af van het antwoord dat een werkmans gaf op haar vraag wat hij deed, i.e. een drempel maken.
 31. Svatobor is nog steeds samen met de Gemeentelijke Begraafenis Dienst bij beheer en behoud van de begraafplaats betrokken; na 1989 vond een grootscheepse restauratie plaats.
 32. Hygiëne en begraafwijze werden regelmatig gecontroleerd, blijkt uit krantenberichten zoals "Uebelstrände auf dem Welchehrader Freidhofen", *Prager Tagblatt*, nr. 117 (28 April 1893).
 33. Na Hanka's dood ontspon zich een delicate discussie over de echtheid van deze *Zelenorske and Kralovedvorske Manuscripten*. Tomas Masaryk, vanaf 1918 president van de Eerste Republiek, probeerde hun valsheid in de jaren 1880 wetenschappelijk aan te tonen.
 34. "Odhalení náhrobku Hankova", *Národní Listy*, jaargang 3 (30 september 1863), 3.
 35. De letters van het epitaaf werden ontworpen door de vermaarde Praagse kunstschilder Josef Mánes (1820 – 1871).
 36. Feuilleton", *Lumir*, nr. 29 (17 juli 1862), 695.
 37. Deze en andere algemene gegevens gebaseerd op interview met Václav Potoček (augustus 2018) en diens publicatie Václav Potoček, *Vyšehradský hřbitov – Slavín* (Praha: Professional Publishing Praha, 2005), 188-192; Bořivoj Nechvatál, *Vyšehrad* (Praha: Odeon, 1976).
 38. Ferdinand Josef Lehner, "Budoucí Campo santo na Vyšehradě", *Method*, jaargang 3. nr. 12 (20 oktober 1877), 143.
 39. Het betreft in Salzburg de St. Petersburg begraafplaats waar de arcaden in de tweede helft van de zeventiende eeuw werden gerealiseerd, en de St. Sebastiaan begraafplaats (1595-1600); in Trento de 'monumentale begraafplaats' (1826-1889); in Innsbruck de Gemeentelijke Begraafplaats (vanaf 1826), waarvan het oudste deel aan alle zijden van open arcaden is voorzien.
 40. De archieven van Barvitius en Wiehl vallen onder Museum voor Architectuur en Techniek in Praag, en zijn door de auteur geraadpleegd (zomer 2018). De Brunelleschitekeningen in: map nr. 20090718/27 f3 Barvitius.
 41. Archief Museum voor Architectuur en Techniek, Praag, map nr. 20040826/03 f3 Barvitius.

42. Volgens een beschrijving uit 1889 was het bedoeld als laatste rustplaats voor hen die 'dankzij hun prachtige geschriften, kunstzinnige scheppingen, belangrijke ontdekkingen of opmerkelijke offers en onvermoeibare strijd [...] de eer en roem van het Tsjechische volk hebben helpen verspreiden, ook buiten de grenzen van het vaderland', zie: "Slavin" na Vyšehradě", *Zlatá Praha* 6, nr. 50 (1 november 1889), 598.
43. Het is niet bekend waarom de eindopdracht niet naar Barvitius ging. Misschien had het met zijn leeftijd en/of met zijn andere werkzaamheden te maken.
44. Irena Bukačová, "Antonín Wiehl, architekt a památkář" in: *Antonín Wiehl: Sborník příspěvků přednesených na konferenci pořádané ke 100. výročí úmrtí významného českého architekta v Plasích 23. září 2010*, Svazek 7, ed. Irena Bukačová (Plasy: Město Plasy, 2010), 7-10, 7.
45. Pavel Vlček, "Antonín Wiehl na cestě od rané renesance k baroku", in: *Antonín Wiehl. Sborník příspěvků přednesených na konferenci pořádané ke 100. výročí úmrtí významného českého architekta v Plasích 23. září 2010*, Svazek 7, ed. Irena Bukačová (Plasy: Město Plasy, 2010), 19-25, 19.
46. Een degelijk, beknopt overzicht van de Boheemse Renaissance in Prague en omstreken geeft Ivan Prokop in Muchka, *Architecture of the Renaissance* (Prague: Prague Castle Administration, 2001).
47. Het gaat om de Meisjesschool in Praag. Ullmann refereerde daarbij aan het *Nelahozeves*-kasteel ten noorden van Praag. Meer algemeen lijkt Semper 's ontwerp voor de Polytechnische School (1858) in Zürich meegespeeld te hebben bij de internationale verspreiding van sgraffito.
48. Dat een fors deel van de 16de eeuwse Boheemse Renaissance ontworpen was door in Praag woonachtige Italiaanse en Duitse bouwkunstenaars deed aan daar niets aan af. Jindřich Vybiral, *Česká architektura na prahu moderní doby* (Praha: Argo, 2002), 147; Karel B. Madl, "Výtvarná umění: Antonín Wiehl", *Narodní Listy* 50 (13 november 1910), 9.
49. Een vroeg voorbeeld is het gebouw van de Waterwerken, bij de Karelsbrug (Antonin Wiehl, 1883). Het naar de architect vernoemde Wiehl-huis (1894) aan het Praagse Wenzelplein is kenmerkend voor de latere fase: de decoraties werden naar zijn idee ontworpen en uitgevoerd door collega's Josef Fanta en Mikoláš Aleš als een over de gevels gestrooide compositie van polychroom schilderwerk en sgraffito.
50. Van belang bij de keuze van die referenties was dat Florence zich in die vroege vijftiende eeuw als stadstaat opmaakte voor een periode van 'Verlichting' na de 'duistere' middeleeuwen; in Praag/Bohemen voorzag de zestiende eeuw, ondanks Habsburgs bestuur, in een redelijke mate van autonomie, vergezeld van grote culturele bloei, inclusief de bouwkunst.
51. Bijvoorbeeld de Mercurius-staf, gevleugelde ziel, vogels respectievelijk bloemen en christelijk Chiro-teken.
52. Vergelijkbaar schilderwerk zou eind negentiende eeuw veelvuldig in Praag worden toegepast, bijvoorbeeld in door Schulz, in het interieur van zijn Museum voor Toegepaste Kunst (1895).
53. Bruni's tombe was gemaakt door Bernardo Rossellino. Wiehl wist ongetwijfeld ook dat de Santa Croce in die periode al uitgroeide tot een pantheon voor invloedrijke

- Florentijnse burgers, onder wie Michelangelo, in de late negentiende eeuw verbreedde die functie zich tot invloedrijke personen uit heel Italië. Zie: Stephan J. Campbell and Michael W. Cole, *A new History of Italian Renaissance Art* (London: Thames and Hundson, 2012), 146-148; Arjan de Koomen, "De Santa Croce als Pantheon der Italianen", in *Florence 1737-1914 : Stedenbouw-architectuur-beeldende kunsten*, ed. Charles van den Heuvel (Amsterdam: Stichting Kunstlicht, 1989), 65-75.
54. Op de plek waar Barvitijs een lijkenhuis (mortuarium) had voorzien.
 55. "Výtvarné umění", *Zlatá Praha* 6, nr. 43 (13 september 1889), 516.
 56. Slavin te begrijpen als plek waar de godin Slává (Roem) verwijlt, of – meer algemeen – als die waar de Slaven verwijlen i.e. als plek van (Slavische) roem, volgens: Marek Nekula, "Die Deutsche Walhalla und der Tschechische Slavin", *Brücken : Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei. Neue Folge* (2001-2002), 87-106, 87.
 57. In 1922 bijvoorbeeld Václav Myslbek (1848-1922), beschouwd als nestor van de moderne Tsjechische beeldhouwkunst, en ontwerper van de sculpturen op de Palackýbrug waarover Fischer's lijkstoet trok. F. Chudoba, "Josef Václav Myslbek", *The Slavonic Review*, Vol. 1, no. 3 (Mar. 1923), 632-636, 632.
 58. "Slavin na Vyšehradě", *Zlatá Praha* 6, nr. 50 (1 november 1989): 598.
 59. Term ontleend aan Ákos Moravánszky, *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918* (Cambridge, Massachusetts / London, England: MIT Press, 1998), x-xi.
 60. In zekere zin, omdat het een politiek-bestuurlijk besluit van hogerop was. Tijdens het Duitse bewind zouden de beide rijkssdelen in onverenigbare situaties terecht komen (Tsjechië was geannexeerd; Slowakije een Duitse vazalstaat). Na de 'Fluwelen Revolutie' van najaar 1989, verklaarde Slowakije zich autonoom en volgde in 1993 de splitsing van beide landen.
 61. Bedoelde schetsen dateren uit 1940 en 1952, en bevinden zich in het archief van Antonín Wiehl. Diens ontwerp ging overigens al uit van een collectieve tombe die groter was dan het gebouw dat vanaf 1889 is gerealiseerd.

Afbeeldingen

1. <https://oldthing.de/AK-Prag-Praha-Smichow-Sct-Wenzelskirche-0016643193>
2. Archief Museum voor Architectuur en Techniek Praag, dossier nr. 20090421/04 f63 Wiehl (foto auteur, 2018)
3. Archief Museum voor Architectuur en Techniek Praag, dossier nr 20090415/02 f63 Wiehl (foto auteur, 2018).
4. Archief Museum voor Architectuur en Techniek, Praag nr. 20090417/04 f63 Wiehl (foto auteur, 2018)
5. Archief Museum voor Architectuur en Techniek Praag, dossier nr. 20090415/02 f63 Wiehl (foto auteur, 2018).