

**KARLOVA UNIVERZITA
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PETR VILÉM KOLUCH

**VLIV WAGNEROVY ŠKOLY
NA ARCHITEKTURU
JIŽNÍ MORAVY**

The influence of Wagner School on South Moravian architecture

Praha 2017

vedoucí práce: Ing. Petr Macek, Ph.D.

VLIV WAGNEROVY ŠKOLY NA ARCHITEKTURU JIŽNÍ MORAVY



Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. května 2017

Abstract

This thesis addresses the issue of forming thoughts of Viennese modernists, in particular their expression in architecture represented by the Otto Wagner School, and their influence on the South Moravian environment. The first part of the thesis, conceived from the perspective of cultural heritage, seeks to find a link between the birth of the modernist movement and the rise and fall of the liberal regime in Austria-Hungary. It presents the relation of bourgeoisie to art and its role of the bearer of cultural and social transformation in the 19th century. Based on the study of the results of Austrian researchers and recognised personalities from the field of cultural history, the thesis aims to introduce social changes taking place in the Austrian society at the end of the 19th century as well as their reflection in arts to the Czech reader. The indisputable leader of the artistic transition was Otto Wagner, whose architectural work and, in particular, teaching activities were behind the origin of modern architecture. Among his students were numerous incomers from Bohemia, Moravia and Silesia. Researchers currently devote a great deal of attention to young “Wagnerians” such as Josef Hoffmann, Leopold Bauer or Jan Kotěra but, although the work of these eminent persons is known, this area is little explored, and most local architects inspired by Otto Wagner’s thoughts and architectural school have not been sufficiently mapped yet. Therefore, the second part of the thesis seeks to draw attention to the work of the less well-known authors active in South Moravia, whose culture, economy and society were linked with the Viennese environment over a long period. Based on the description of buildings, the second part of the thesis tries to analyse the elements that these architects have in common with the Viennese modernists and that have remained in South Moravia despite the collapse of the Habsburg Monarchy.

Keywords:

Otto Wagner - Wagnerians - Liberalism - Vienna Secession - Modernism - Architecture - Moravian Germans

Abstrakt

Tato práce se zabývá problematikou formování myšlenek vídeňských modernistů, zejména projevy v architektuře zastoupené školou Otty Wagnera, a jejich vlivem na prostředí jižní Moravy. První část práce, vedená v kulturněhistorickém duchu, se snaží hledat vazbu mezi vznikem modernistického hnutí a vzestupem a pádem liberálního režimu v Rakousku-Uhersku. Prezentuje vztah buržoazie k umění i její roli nositelky kulturní a společenské transformace v 19. století. Na základě studia výsledků rakouských badatelů i uznávaných osobností z oblasti kulturní historie se snaží českému čtenáři přiblížit společenské změny, odehrávající se v rakouské společnosti na sklonku 19. století a jejich odraz v uměleckém vyjádření. Vedoucí osobností uměleckého přechodu byl bezesporu Otto Wagner, jehož architektonické dílo a především pedagogická činnost stála za zrodem moderní architektury. K jeho studentům patřil i bezpočet příchozích z oblastí Čech, Moravy a Slezska - v současné době je ze strany badatelů věnována značná pozornost mladým „wagneriánům“ jako jsou Josef Hoffmann, Leopold Bauer nebo Jan Kotěra, přesto i přes znalost tvorby těchto významných osobností je daná oblast málo prozkoumaná a většinu lokálních architektů inspirovaných myšlenkami Otty Wagnera a jeho architektonické školy se doposud nepodařilo dostatečně zmapovat. Proto se druhá část práce snaží poukázat na činnost méně známých tvůrců aktivních na jižní Moravě, která byla dlouhodobě kulturně, hospodářsky i sociálně vázána na vídeňské prostředí. Druhá část práce se snaží na základě popisu staveb analyzovat prvky, které mají tyto architekté společné s vídeňskými modernisty a které se v jihomoravském prostředí udržely nadále i navzdory rozpadu habsburské monarchie.

Klíčová slova:

Otto Wagner - wagnerianismus - liberalismus - vídeňská secese - moderna - architektura - moravští Němci

OBSAH

OBSAH.....	5
1. ÚVOD.....	6
2. KULTURNĚ-POLITICKÁ TRANSFORMACE VÍDNĚ BĚHEM DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ.....	11
3. VÍDEŇSKÁ MODERNA JAKO VÝCHODISKO Z KRIZE HODNOT.....	22
4. OTTO WAGNER A JEHO ŠKOLA.....	28
5. VÍDEŇSKÁ MODERNA A JEJÍ REFLEXE.....	49
6. PROJEVY WAGNERIANISMU NA JIŽNÍ MORAVĚ.....	60
6.1. Vliv wagneriánů na místní moravské architekty	67
6.1.1. Brno.....	68
6.1.2. Hodonín	81
6.1.3. Znojmo	87
7. ZÁVĚR	92
8. PRAMENY A BIBLIOGRAFIE	95
9. FOTODOKUMENTACE	101
10. DOKUMENTACE OBRAZOVÉHO MATERIÁLU.....	174

1.

ÚVOD

„Tam, v Kakánii, v tom už zaniklém, nepochopeném státě, jenž byl v tak mnohém příkladný a nedostalo se mu za to uznání, existovalo také tempo, ale nikoli příliš velké tempo. Kdykoli člověk v cizině pomyslíl na tuto zemi, vytanula mu před očima vzpomínka na bílé, široké, blahobytné silnice z doby pěšího putování a dostavníků, které ji protkávaly všemi směry jako řeky pořádku, jako stuhy ze světlého vojenského cvilinku a objímaly kraje papírově bělostnou paží státní správy. A jaké kraje! Byly tam ledovce a moře, kras a česká žitná pole, noci na Jadranu, vrzající neklidem cvrčků, a slovenské vesnice, kde kouř stoupal z komínů jako z vyhrnutých nosních dírek a víska se choulila mezi dvěma kopečky, jako by země pootevřela rty, aby mezi nimi ohřála své děťátko. Ovšemže po těchto silnicích jezdily také automobily; ale nikoli příliš mnoho automobilů! I tady se připravovalo dobytí vzdušného prostoru; ale nikoli příliš intenzivně. Občas se vyslala loď do jižní Ameriky nebo do Východní Asie; ale nikoli příliš často. Neměli tu ctižádost hospodářsky a mocensky ovládnout svět; seděli zde uprostřed Evropy, kde se protínají staré světové osy; slovům kolonie a zámoří se naslouchalo jako něčemu dosud nevyzkoušenému a vzdálenému. Libovali si zde v přepychu; ale zaboha ne v tak přejemnělém jako Francouzi. Pěstovali sport; ale ne tak bláznivě jako Anglosasové. Vydávali spoustu peněz na armádu; ale bylo to vždycky jen právě tolik, aby bezpečně zůstali druhou nejslabší velmocí na světě. Také hlavní město bylo o malinko menší než všechna ostatní největší města světa, ale přece o poznání větší, než jsou pouhá velkoměsta. A tuto zemi spravovala osvíceně, skoro nepostřehnutelně, způsobem, jenž opatrně ulamoval všechny hroty, nejlepší byrokracie Evropy, již bylo možno vytknout jen jedinou chybu; že génia a geniální podnikavost u soukromých osob, které k tomu nebyly vyvoleny urozeným rodem nebo příkazem státu, pokládala za opovázlivost a drzost. Ale kdo si dá rád líbit, aby nepovolání mluvili do jeho věci!“¹ Jedná se snad o nejvýstižnější popis habsburské monarchie, s jejímž odkazem se ve svém „Muži bez vlastností“ snaží Robert Musil vypořádat.

¹ MUSIL, Robert. *Muž bez vlastností*. Praha: Argo, 1998, s. 32

Studium politických, a především kulturních dějin podunajské monarchie, mě již delší čas utvrzuje v přesvědčení, že monarchie zastávala nespornou roli v životech jejích obyvatel i zbytku Evropy. Sepětí nastupující generace modernistů na sklonku 19. století s ideálem monarchie a její tradicí bylo obdivuhodné a v Evropě nemělo obdoby. Ačkoliv se nepodařilo politicky prosadit jednotné nadnárodnostní „Rakušanství“, jak si jej představoval tvůrce ponapoleonské Evropy Klemens Lothar Metternich, přesto se z kulturního hlediska vytvořilo kolem roku 1900 ve Vídni, v epicentru veškerého politického a sociálního kvasu, zcela jedinečné prostředí, které vykazovalo propojení všech sociálních vrstev s touto státní ideou. Kakánie čili habsburská říše nebyla jen politickým státním útvarem, jednalo se i o kulturní a sociální ideu. Kakánii bylo třeba žít. Monarchie jako by si vytvořila vlastní mikrokosmos své vlastní existence, tak jak jej názorně popsal Musil. V rozmanitosti spočívala jednota celku a tato rozmanitost hrála roli potřebného paliva pro umělecký a intelektuální gejzír, který rakouská společnost dokázala v době politického chaosu mohutně vytrysknout ze svého nitra. Generace modernistů, ač vystupovala proti maloměšťáctví, usedlosti a kriticky se vyjadřovala k tristnímu uměleckému stavu rakouské společnosti, nikdy nezpochybnila historickou tradici a své vzory nacházela u rakouského biedermeieru či na venkově. Rakouská moderna jako taková nikdy neusilovala o rozklad společnosti, nýbrž se mu snažila aktivně zabránit. Rakouští modernisté byli upřímnými stoupenci monarchie i rakouské tradice, kterou si nepřáli nijak měnit. Při studiu archivních pramenů badatele až překvapí, s jakým domácíým prostředím se ve Vídni mohl na přelomu století setkat, to platí i pro téměř láskyplný vztah intelektuálních elit k Vídni a celé říši. Vztah k městu i zemi, stejně jako k císaři Františkovi Josefovi, byl v mnoha ohledech velmi osobní, neboť skrze tyto prvky mohli jedinci vnímat i sami sebe a své místo ve společnosti.

Gejzír, který vytryskl ve Vídni v období fin de siècle, v sobě akumuloval obrovité kulturní dědictví předcházejících staletí. Vídeňská moderna se svými projevy v hudbě, malířství, literatuře, filosofii, psychologii či architektuře nebyla výplodem jedné epochy, nýbrž vzhledem ke svému bohatému historickému základu představovala skutečně originální vlastní vyjádření rakouského nadnárodního myšlenkového směru. K uvolnění obrovitých sil, umožňujících uskutečnění této transformace, došlo během buržoazní revoluce 1848, při níž se usilovalo o odstranění pozdně feudálních přežitků i katolického řádu, čímž se oproti radikální

Francii vydalo Rakousko na cestu pozvolné přeměny absolutistického režimu v konstituční monarchii téměř až vzorového typu. Ovšem ony dříve ukryté síly, důsledně potlačované církevním a státním aparátem společně s armádou, přestože dokázaly stvořit jedno z nejzajímavějších období středoevropských dějin a rakouskou monarchii katapultovaly z postavení agrární země k průmyslově vyspělé mocnosti, nakonec zapříčinily i její zánik.

Práce si klade za cíl z kulturněhistorického hlediska nastínit společenský vývoj v Rakousku od revoluce 1848 a vliv liberálního režimu na utváření konceptu moderny. Zaměřuje se především na roli moderny v architektuře Otty Wagnera a jeho školy, která nejenže utvářela ráz předválečné architektury, ale i v následujících letech po rozpadu Rakouska-Uherska přetrvávala vedle nastupujícího funkcionalismu. Mnohé prvky se staly stálou architektonickou výbavou meziválečných architektů působících ve středoevropském prostoru, a ještě ve čtyřicátých letech 20. století se nacházejí ojedinělé pozůstatky uplatnění tradičních architektonických „wagneriánských“ prvků. Jak je vidět, svými myšlenkami nezapůsobil Otto Wagner pouze na své současníky či nadcházející poválečnou generaci, ale při čtení jeho stěžejního díla „*Moderní architektura*“, jakéhosi manifestu jeho architektonické speciálky, si čtenář nemůže neuvědomit aktuálnost a modernitu jeho postojů, proto je právoplatně považován za strůjce moderní architektury a Vídeň se tak vedle Chicaga a Berlína může řadit k průkopníkům moderního architektonického vyjádření. K tomu, aby došlo ke zrodu moderní architektury právě ve Vídni, disponovalo město příhodnou atmosférou (popsanou v Musilově pasáži). Aby se architekt ale i kdokoliv jiný mohl stát modernistou či člověkem pokrokovým, bylo nezbytné, aby především důkladně znal své vlastní kořeny. Wagnerovi proto nešlo o překopání architektonických principů, nýbrž usiloval o návrat k pravým hodnotám architektury a čistotě jejího tvarosloví.

Zatímco se první pasáž této bakalářské práce snaží o vytvoření určité definice moderny, druhá část aplikuje výsledky, pramenící z definice, na konkrétní příklady. Pro svou práci jsem si vybral prostředí jižní Moravy, která byla dlouhodobě v kulturní, politické i hospodářské závislosti na císařské metropoli. Především pak Wagnerovi žáci, z nichž řada pocházela z Moravy a Slezska, nacházeli v hospodářsky vzrůstající se Moravě vhodné podmínky pro své realizace. Práce si neklade za cíl zabývat se osudem či dílem slavných wagneriánů, k nimž patřil Josef Hoffmann, Leopold Bauer, Hubert Gessner a jiní, jejichž dílo

se nyní setkává s velkou pozorností u badatelů z akademické sféry, ale i širší veřejnosti. Přesto právě na jižní Moravě, která až do konce druhé světové války disponovala dvojjazyčným česko-německým prostředím, se wagnerianismus těšil oblibě u stavebníků, rekrutujících se z lokálních městských elit, obvykle s kontakty na Vídeň, i u většiny místních architektů, kteří rovněž své vzdělání získali ještě za dob monarchie na vídeňské Akademii či brněnské německé průmyslovce. Mnoho z těchto lokálních architektů, nacházejících inspiraci buď přímo ve vídeňských pracích Otty Wagnera, nebo spíše díky realizacím jeho přímých studentů v moravském prostředí, je dnes málo známých nebo zcela zapomenutých. Některé stavby vykazují přímou inspiraci a orientaci na dílo Otty Wagnera, jiné vynikají naopak jen určitými detaily typickými pro wagnerianismus. Studium této problematiky je vzhledem k množství objektů roztroušených na území dnešního Jihomoravského kraje poměrně náročné, a proto toto téma nemůže komplexně pokrýt potřeby bakalářské práce. V práci uvádím činnost tzv. sekundární vlny wagnerianismu čili méně známých Wagnerových studentů či regionálních autorů ovlivněných Wagnerem. Snažím se na základě architektonické analýzy hledat společné prvky, jimiž by se mohl obecně prokázat a definovat wagnerianismus v duchu architektonického směru. Terciální vlna, tedy stavby, u nichž je obvykle těžce dohledatelný autor, ale jež nesou určité znaky a detaily oficiálního směru, bude dále rozpracována v navazující magisterské diplomové práci.

V rámci heuristiky zdrojů stojí za zmínění skvělá práce „*Vídeň na přelomu století*“ od amerického kulturního historika Carla Emila Schorskeho. Stejně tak kvalitní práci ke kulturním dějinám rakouské společnosti druhé poloviny 19. století je „*Geistige Strömungen in Österreich 1867–1918*“ od uznávaného rakouského kulturního historika Alberta Fuchse. Přínosným zdrojem jsou i publikace „*Das Ende der Illusion*“ a „*Freud – von der Akropolis zum Sinai*“ francouzského kulturního historika Jacqua Le Ridera, který ve Vídni působil na pozici kulturního rady francouzského velvyslanectví a ředitele francouzského kulturního fóra. Za zmínku rovněž stojí připomenout studie od rakouských kulturních historiků Moritze Csákyho a Manfrieda Welana. Z pohledu odborníka na architekturu Otty Wagnera je v Rakousku doposud nepřekonanou autoritou historik umění Otto Antonia Graf. V českých zdrojích k tématu vídeňské moderny jakožto kulturněhistorického pojmu doposud neexistuje konkrétní publikace nebo studie, která by usilovala o její definici. S tématem vídeňské

moderny se lze u českých badatelů nejvíce setkat v literatuře věnované dějinám umění, kde současnými nejaktivněji působícími autory jsou Jindřich Vybíral, jehož práce „*Mladí mistři*“ nebo „*Leopold Bauer: heretik moderní architektury*“ přináší komplexní pohled na fungování architektonické školy Otty Wagnera a činnost jeho studentů na území českých zemí. Moderně se rovněž věnuje Rostislav Švácha v několika svých studiích nebo publikacích, za zmínku stojí kniha „*Od moderny k funkcionalismu*“. Pro moravské poměry je dobré čerpat z prací Pavla Zatloukala, především z jeho průvodce „*Brněnská architektura 1815–1915*“. Kvalitní práci snažící se nastínit poměry v Brně na přelomu století je i kniha „*Brno secesní: deset kapitol o architektuře a umění kolem roku 1900*“ od Jana Sedláka. V neposlední řadě nelze zapomenout zmínit projekt Brněnského architektonického manuálu, na němž se podílí město Brno s brněnským Domem umění, jehož úmyslem je zmapovat z pohledu architektury zajímavé stavby vzniklé v Brně mezi lety 1918 až 1945.

Z primárních pramenů k danému tématu stojí za zmínku především studium periodik jako jsou *Ver Sacrum*, *Der Architekt*, *Der Floh* a jiných uveřejněných online v databázi Rakouské národní knihovny. Cenným pramenným zdrojem pro studium moderny a jejího přijetí veřejností je publikace „*Gegen Klimt*“ od Hermanna Bahra či první ucelené shrnutí životního díla Otty Wagnera od Josepha Augusta Luxe z roku 1914. Nejcennějším pramenem k pochopení architektonické moderny jsou však teoretická díla samotného Otty Wagnera, zejména jeho slavná nadčasová práce „*Moderne Architektur*“ nebo „*Eigene Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*“, která vyniká především rozsáhlou fotodokumentací nejrůznějších plánů, nákresů a fotografií realizovaných staveb.

2.

KULTURNĚ-POLITICKÁ TRANSFORMACE VÍDNĚ BĚHEM DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ

Zrod umělecké moderny by nebyl možný, nebýt důležitých sociálních a politických změn ve společnosti 19. století. Víra v lidskou individualitu a vlastní schopnosti, podpořená anglickým empirismem, pozdněosvícenskou tradicí a umocněná úspěchy průmyslové revoluce, vytvořila nový, téměř až náboženský, kult liberalismu, jenž se měl dle osvícených elit stát náhradou pozdně katolicko-feudálního řádu. Ohniskem nových společenských ideálů se nestala revoltující Francie, nýbrž londýnská City s uměřenými bankéři a investory, pod jejichž džentlmensky uhlazenou slupkou se ovšem skrývala nesmírná dravost. 19. století lze nazvat stoletím kapitálu, v němž rozhodující slovo získali zejména bankéři. Peníze rozhodovaly o společenské, kulturní, hospodářské i politické změně – oproti dřívějším dobám již nezáviselo na vůli absolutistického monarchy, nýbrž na rozhodnutí bankéřů. Finance diktovaly společenský řád, staré absolutistické říše byly odkázány k zániku spojenému s nahrazením konstitucí, která dala větší podíl moci k řízení státu majetným buržoazním vrstvám. Finanční elity se tak poprvé v historii veřejně chopily moci a aktivně se podílely na řízení světové politiky.²

Ponapoleonská Evropa utvářená anglickým bankovním a burzovním prostředím vytvořila důmyslný čtyřbodový systém založený na modelu liberálního státu, na rovnováze moci mezi pěti evropskými velmocemi, na zlatém standardu a na samoregulujícím trhu. Toto rozložení sil mezi politickou a ekonomickou mocí zaručilo Evropě, potažmo celému světu, nejdelší období míru v historii - mezi léty 1814 až 1914 Evropu nepostihl žádný dlouhodobý rozsáhlejší válečný konflikt. Samoregulující trh podpořený teorií *laissez faire* vytvořil z klasického liberalismu novodobé náboženství, jemuž se podřizovaly veškeré mezilidské vztahy i společenská hierarchie. Představitelé londýnské City i političtí zastánci liberalismu upřímně věřili, že vytvořili dokonalý řád, který silou svého racionalismu vytlačí staré tmářství

² POLANY, Karl. *The Great Transformation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, s. 9-10

a povede k nastolení uvědomělé spravedlivé společnosti.³ acionalismus šel ruku v ruce s kapitálem. Vláda aristokracie jako privilegované vládnoucí třídy končila. Přestože se o svůj podíl moci hlásily majetné městské vrstvy, ideály aristokratismu se ze společnosti nijak nevytrácely. Duševní šlechtictví bylo u vzmáhající se buržoazie nesmírně důležitým faktorem, důraz na dobré vychování, znalost umění a pěstování vytříbeného estetického vkusu se stalo nedílnou součástí osobnosti každého kultivovaného příslušníka měšťanského stavu.⁴

Rakousko po Vídeňském kongresu zastávalo roli evropského arbitra. Kancléř Metternich, ačkoliv příslušníci liberalismu jeho osobu později značně demonizovali, usiloval o politickou stabilitu a pomocí armády i silného byrokratického aparátu centralisticky řídil říši. Období jeho více než třicetileté vlády umožnilo hospodářský rozvoj země, a ačkoliv třetí stav nebyl připuštěn k řízení země, představovala předbřeznová doba plodné období občanské pospolitosti, které přispělo k jasnějšímu definování a institucionalizaci městského stavu. Množství kulturně i politicky orientovaných salónů či jiných sdružení vytvářelo úrodnou půdu pro vzájemný dialog mezi aristokracií a buržoazií. Čtyřicátá léta 19. století se v Rakousku nesla v duchu posílení nálad volajících po změně nastaveného společenského řádu. Roku 1841 došlo ve Vídni k založení politického spolku Juridisch-Politischer Leseverein (Právnicko-politický čtenářský spolek), který vytvářel společně s Niederösterreichischer Gewerbeverein (Dolnorakouským živnostenským spolkem) důležitou intelektuální platformu, sloužící podpoře ideálů ekonomického i politického liberalismu. Revoluční rok 1848 představoval ze strany městských vrstev snahu odstranit tradiční feudální řád a celkově změnit poměry v agrárním, katolicky orientovaném Rakousku. Císaři měla být vnucena ústava a Rakousko se coby konstituční monarchie mělo vydat po britském vzoru cestou hospodářské i správní modernizace. Revoluce sice byla potlačena, ovšem výtoky zejména v oblasti hospodářské a správní se uplatnily i během období obnoveného absolutismu. Přesto revoluce ukázala sílu a potenciál městských vrstev.⁵

³ Ibidem, s. 9-25

⁴ SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 26-29

⁵ MORGENBROD, Birgitt. *Wiener Grossbürgertum im Ersten Weltkrieg: die Geschichte der Österreichischen Politischen Gesellschaft (1916-1918)*. Wien: Böhlau, 1994, s. 21-25

BRAUNEDER, Wilhelm. *Leseverein und Rechtskultur: der Juridisch-Politische Leseverein zu Wien 1840 bis 1990*. Wien: Manz, 1992, s. 20-72

FUCHS, Albert. *Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918*. Wien: Globus Verlag, 1949, s. 5-7

Neoabsolutistický režim padesátých let 19. století ovšem bez potřebné podpory bankéřů nebyl schopen dlouhodobě přetrvat, a tak válečné porážky na italské frontě, které s sebou přinesly finanční krach říše v roce 1859, donutily císaře Františka Josefa ke smírnému vyjednávání. Říjnovým dekretem z roku 1860 a Schmerlingovou oktrojovanou ústavou z února následujícího roku došlo k obnovení ústavnosti v Rakousku. Ovšem teprve až Prosincová ústava z roku 1867 vedla ke zřízení skutečného parlamentarismu, čímž byla v Rakousku-Uhersku definitivně potvrzena konstituční monarchie západoevropského typu. Liberálové měli rovněž vliv na vydání nového živnostenského řádu z roku 1859, čímž se zrušila veškerá omezení a cechovní přežitky bránící ve svobodě podnikání, legalizovala se tím nová liberální politika hospodářské soutěže.⁶ Od roku 1867 byli liberálové oficiálně nejsilnější vládní stranou v říšské radě a jejich politika směřovala k racionalizaci společnosti - došlo k odstranění konkordátu a zavedení nadkonfesijního školství, stejně tak, aby se zamezilo vlivu zemských sněmů a decentralizaci říše, stáli liberálové za prosazením přímých voleb do říšské rady. Prosincová ústava byla jasným vítězstvím buržoazních vrstev v Rakousku. Besitzbürgertum získala svá práva díky hospodářské soutěži, zatímco Bildungsbürgertum, tedy představitelé vzdělanostních městských vrstev, ať již z oblasti akademické, právní, lékařské či stavu vyššího úřednictva, dosáhla svých práv na základě politické rovnoprávnosti, o niž usilovala při revoluci v roce 1848. Je proto pochopitelné, že když tyto vrstvy dosáhly svých cílů a chopily se otěží moci, usilovaly o to, aby si tuto nově nabytou moc a s ní i společenskou pozici udržely. To byl taktéž důvod, proč liberálové patřili mezi skálopevné zastánce říšského centralismu a odpůrce jakýchkoliv reforem v oblasti volebního práva.⁷

Období vlády liberálů přineslo agrárnímu Rakousku hospodářský boom. Gründerské období otců zakladatelů se muselo pochopitelně odrazit v sebeprezentaci vlastní společenské třídy v rámci rakouské společnosti. Ačkoliv liberálové toužili odstavit šlechtu od vlády a nejlépe i z jejího společenského primátu, vliv aristokratismu, aristokratické kultury či

⁶ Ibidem, s. 6-8

PULZER, Peter. Liberalismus, Antisemitismus und Juden im Wien der Jahrhundertwende. In *Wien um 1900: Aufbruch in die Moderne*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1986, s. 35-36

⁷ FUCHS, Albert. *Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918*, s. 5-8

WITZMANN, Reingard. „Ich bin ein Kind der Stadt“ - die Wiener Gesellschaft zwischen Klischee und Wirklichkeit. In *Wien 1890-1920*, Wien: Ueberreuter, 1984, s. 70-73

aristokratického životního stylu byl u buržoazie žádoucí a každý jedinec, jemuž se podařil získat určitý majetek společně s odpovídajícím postavením o tuto aristokratickou nápodobu usiloval. Přestože majetkem se Besitzbürgertum od velkostatkářské šlechty příliš nelišila, přičemž mnoho příslušníků Besitz- a Bildungsbürgertum za své úspěchy obdrželo od císaře nobilitační dekrety, zůstávala až do zániku monarchie oproti anglofonímu světu, vzhledem k extrémně konzervativnímu dvoru císaře Františka Josefa, hluboká společenská propast mezi první a druhou společností.⁸ Tato společenská propast se odrazila i na největším stavebním projektu tehdejší doby, budování okružního bulváru Ringstraße. Ringstraße, největší vídeňský stavební projekt druhé poloviny 19. století, byla hmatatelným projevem vítězství liberální vrstvy nad starým řádem. Vznikla na místě hradeb a původního prstencového volného pásu (určeného pro potřeby armády) oddělujícího první městský obvod, staré historické centrum Vídně s císařským hradem, katedrálou a barokními šlechtickými paláci, od vídeňských předměstí.

Kolosální bulvár, který svou velikostí mohl směle konkurovat a v mnohém snad i předčil samotnou Haussmannovu urbanizační přestavbu Paříže, měl odrážet nikoliv odznaky starého císařství, nýbrž novou podobu konstituční monarchie a sebevědomí jejích občanů - proto se oproti tzv. Vnitřnímu Městu na Ringstraße nacházely nejdůležitější konstituční instituce zhmotněné především v budovách parlamentu, nové radnice jakožto symbolu hrdého měšťanstva, univerzity coby centra vzdělanosti, společně s chrámy umění, operou, divadlem a muzeem. Zejména náměstí Rathausplatz s radnicí, dvorním divadlem, univerzitou a parlamentem vystihovalo toto nové filosofické universum. Nelze opomenout ještě jednu stěžejní budovu ležící na bulváru, která se úzce pojila se světem buržoazie 19. století - jednalo se o budovu burzy, svatostánku financí a ztělesnění politiky laissez faire. Kromě těchto veřejných budov byla třída po stranách lemovaná honosnými obytnými paláci s luxusními byty, nejvýznamnějšími na ulici Reichsratstraße nacházející se za budovou parlamentu, které měly evokovat palácovou architekturu aristokratického starého městského centra a dodávat nově zbohatlým obyvatelům pocit důstojnosti. Ringstraße se měla ve svém konceptu stát symbolem, slavnou a posvátnou „Glorianou“ nového státního náboženství, v jejímž srdci se

⁸ KNOLL, Reinhold. Die Konstruktion von Elite im Fin de siècle. In *Kreatives Milieu: Wien um 1900*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1993, s. 46-53
SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 27-28

mělo nacházet Semperovo Kaiserforum, dokonalá symbióza moci rozložená mezi císařem a společenskou třídou peněz a intelektu.⁹ Stejně jako je liberalismus svým založením elitářský, byla i Ringstraße projektována v elitářském duchu. Theophil von Hansen, Ludwig von Förster, Friedrich von Schmidt, Heinrich von Ferstel, Gottfried Semper, jména věhlasných architektů utvářejících podobu bulváru, ti a další architekti se od počátku šedesátých let 19. století usilovně snažili navrhnout koncept, jenž by v sobě snoubil industriální modernitu s prvky historické tradice či filosofického úzu. Každá budova, každý ornament měl být součástí společenského Gesamtkunstwerku, každopádně se ale jednalo o měšťanské pojetí Gesamtkunstwerku. Vídeň se měla prezentovat jako moderní velkoměsto oproštěné od prstence městských hradeb, feudálního symbolu nadvlády císaře nad městem i společností, město s mnoha parky a reprezentativními veřejnými budovami sloužícími nikoliv pouze privilegované aristokracii, ale pro potěchu či užitek měšťanstva. Industriální tvář města, podobně jako samotná nosná konstrukce domu, měla být ovšem ukryta pod škraboškou filosoficky zdůvodněného historismu, jímž se podle představ měšťanstva nejlépe vystihovalo poslání dané instituce – antika jako vyjádření řecké demokracie pro budovu říšské rady, gotika budovy radnice odkazovala na emancipovanost středověkého německého měšťanstva, intelektuální renesance určená vzdělávacím institucím, univerzitě či muzeím, a baroko vhodné pro vyjádření smyslnosti v případě divadel. Přestože se již zmírnila snaha měšťanstva přizpůsobit se aristokracii, historismus ve své podstatě nebyl nostalgickým vzpomínáním na minulost, nýbrž výplodem striktního racionalismu, nebyl tedy slohem aristokratickým ale ryze měšťanským.¹⁰

V rakouské liberální kultuře druhé poloviny 19. století lze rozlišit dvě skupiny hodnot - a to hodnoty morálního, vědeckého charakteru a estetického. První skupina hodnot se obecně příliš nelišila od běžné viktoriánské morálky v jiných částech Evropy - je možné na ni vztáhnout klasický popis viktoriánství, tedy prezentaci sebevědomé, počestné, represivní a nesenzitivní kultury. V politice zaměřující se zejména na dodržování vlády zákona, ústavnosti, jemuž se podřizovala veškerá práva jednotlivce i společenský řád. Tento typ kultury se zasazoval o vládu rozumu nad tělem i city, věřil ve společenský pokrok na základě

⁹ Ibidem, s. 45-58

¹⁰ Ibidem, s. 56-68

vědy, vzdělávání a usilovné práce, stejně tak v sílu jedince a jeho jedinečnou individualitu. Zavedení těchto hodnot do rakouského právního řádu, školství a hospodářství během několika mála desetiletí přineslo Rakousku nebývalý civilizační posun, který doposud nebyl dostatečně doceněn. Z hlediska kulturních dějin jsou pro nás ovšem důležitější estetické hodnoty, neboť právě ony hrály stěžejní význam ve společenské transformaci buržoazie.¹¹

Již byla zmíněna snaha rakouské buržoazie vytlačit aristokracii z jejího politického i kulturně-společenského primátu, ovšem v porovnání s Francií či Británií se jí nikdy nepodařilo zbavit šlechtu jejího monopolu, zničit ji, případně ji zatlačit na okraj společnosti nebo s ní dle britského vzoru volně splynout. I přes četné nobilitace neúspěch získat monopolní moc ponechával buržoazii v pozici věčného outsidera usilujícího o začlenění do aristokracie, který z důvodu svého nejistého postavení zůstával zcela závislý na císaři, k němuž s nepředstíranou loajalitou jako k otcovskému ochránci vzhlížel. Znatelně to jde vidět zejména u Židů, kteří po svém zrovnoprávnění s křesťanským obyvatelstvem na základě Prosinčové ústavy patřili k nejhlasilivějším podporovatelům vídeňských liberálů a během následujících let si díky svým podnikatelským úspěchům vybudovali respektovanou pozici mezi rakouskou, respektive vídeňskou, vládnoucí vrstvou. Přímá asimilace liberálně orientované buržoazie s aristokracií byla v Rakousku vzhledem ke starobylosti dynastie i říše, provázanosti přítomnosti s tradicemi i silnou pozicí katolické církve téměř nemožná. Dokonce i oproti junkerskému Německu nebylo ani těm, kteří získali šlechtický titul, umožněno podílet se na životě císařského dvora.¹² Tím se dostáváme k problematice estetiky jakožto vhodného a dostupnějšího asimilačního prvku, tedy asimilace prostřednictvím kultury. Už jsme si popsali, že viktoriánská morálka měšťanů se vyznačovala až pokryteckou prudéností striktně dbající dodržování mravních i právních zákonů. Oproti tomu aristokratická kultura představovala přesný opak k měšťanské upjatosti, byla velmi smyslná, tvárná a prodchnuta hlubokým katolicismem. Velký význam pro aristokracii hrála příroda, neboť v ní spatřovala v rámci své spirituality mystické spojení s Bohem, zatímco v očích industriální měšťanské společnosti měla být příroda podmaněna a ovládnuta racionálním řádem. Byl to právě tento dvojí pohled, který rozděloval aristokracii a buržoazii, otázka spirituality, chápání Boží

¹¹ Ibidem, s. 26-27

¹² Ibidem, s. 27

milosti a racionalismu. Aristokratické umění oslavovalo přírodu jakožto scénu radosti naplněnou Boží milostí, z toho vychází i pochopení pro rakouskou kulturu, která na rozdíl od vědecky a filozoficky založeného německého severu byla estetické povahy. Stará aristokratická kultura v Rakousku se tak projevovovala nejvíce v užitém a reprodukčním umění, ať již se jednalo o architekturu, divadlo či hudbu, jež v kombinaci měla oslavovat Boží všemohoucnost dle habsburského ideologického programu *Pietas Austriaca*.¹³

Významným krokem k přijetí aristokratické kultury pro každého příslušníka buržoazie bylo pěstování dobrého vkusu, návštěva kulturních institucí, ať již se jednalo o operu či galerii, diskuze o významu umění, včetně samostudia umění. To vše náleželo k dobré vizitce každého kultivovaného měšťana, pro nějž se toto stalo nezbytností i charakteristikou příslušnosti k velkoměšťanské společnosti, čímž se příslušník odlišoval od maloměstského nebo venkovského obyvatelstva.¹⁴ Ještě významnější krok oproti pouhé znalosti uměleckého prostředí představovalo mecenášství. Gompers, Wergenthin, Todesco, Leitenberger, Dumba, Schoeller, vlivné bankéřské rodiny angažované zejména v textilním průmyslu, převzaly po šlechtě v nově utvářející se Vídni víceméně její dřívější mecenášskou roli a úspěšně konkurovaly i těm donátorsky neaktivnějším aristokratickým rodinám – Liechtensteinům, Lobkovicům či Razumovským. Zpočátku se sice jednalo o podporu zejména z důvodu sociální prestiže, ovšem ke konci století již nikdo nepochyboval, že právě zámožné velkoburžoazní rodiny v donátorské činnosti projevovaly skutečné zanícení. Byly to právě tyto rodiny, které štědrě podporovaly nadané umělce z nově se rodícího modernistického hnutí. Za skutečné splynutí buržoazie s aristokratickou kulturou se považovalo, pokud nové generace z rodin „otců zakladatelů“ inklinovaly uměleckým směrem.¹⁵ Na sklonku století již lidé nevhleděli k politickým vůdcům jako ke svým idolům, souviselo to samozřejmě s politickými změnami odehrávajícími se koncem století v rakouské společnosti, nýbrž se novými idoly vhodnými k napodobování stávali operní a divadelní zpěvačky, herečky s herci, spisovatelé a umělci obecně. Divadlo a salón se staly ústředním bodem veškerého společenského života. U již zmíněných rodin Gomperzů, Todesců, Exnerů či Taussigů

¹³ Ibidem, s. 27-28

¹⁴ KNOLL, Reinhold. *Die Konstruktion von Elite im Fin de siècle*, s. 52-53
SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 276-277

¹⁵ Ibidem, s. 28, 280

můžeme od sedmdesátých let 19. století pozorovat angažovanost jejich členů ve sféře umění a svobodných povolání – nebyla to již jen orientace na podnikání a finančnictví, ale mnoho členů se stalo učiteli, uznávanými profesory na univerzitě nebo právě umělci. Dvě děti Wertheimsteinových, jedné z nejbohatších vídeňských rodin, připravovali soukromí učitelé od útlého věku pro uměleckou dráhu. „*Jako kdyby veškerý talent a schopnosti, jež se dědily po generace, klíčily v otci... a nyní se naplno projevíly v synovi,*“¹⁶ píše dcera uznávaného rakouského psychiatra Theodora Meynerta, když nadšeně podporoval synovo rozhodnutí stát se malířem. Podobně uvažoval i jeho kolega patolog z Vídeňské univerzity Carl von Rokitansky, z jehož čtyř synů se dva stali lékaři a dva pěvci ve Dvorní opeře.¹⁷ Helene von Taussig, dcera guvernéra Boden-Credit-Anstaltu Theodora von Taussiga, se oproti tomu stala slavnou rakouskou expresionistickou malířkou. Či snad nejslavnější představitelka secesní Vídně Emilie Flöge, která se svou sestrou Helene provozovala luxusní dámský salon a rozvíjela spolupráci s čelními umělci vídeňské secese jako například s Gustavem Klimtem, pocházela rovněž z buržoazních kruhů, neboť její otec Herman Flöge vlastnil továrnu. Ve srovnání s Londýnem, Paříží či Berlínem se ve Vídni vytvořilo specifické kulturní klima – Vídeň, jakožto srdce říše čítající přes 50 000 000 obyvatel, se svou multikulturní atmosférou představovala tavící kotel naplněný množstvím kreativních myšlenek. Oproti západoevropským metropolím, kde jednotlivé profesní skupiny vytvářely uzavřené ostrůvky pouze pro vyvolené, se zdá, že ve Vídni naopak tuto velikou intelektuální platformu sdíleli všichni dohromady. Umělci se scházeli společně s intelektuály i podnikateli v salónech či kavárnách, diskutovali a předávali si vzájemně informace. Západoevropská společnost byla tedy daleko více separovanější. Ve Vídni kolem roku 1900 kulturou žili všichni, nečinilo se rozdílu mezi literáty, majiteli továren, úředníky či akademiky, všichni se znali navzájem a vytvářeli společnou kulturu obohacenou poznatky z jednotlivých oborů. V různorodosti jednota, i takhle by se dalo označit kulturní sepětí na přelomu století - ona mezioborovost i vzájemné kontakty mezi představiteli jednotlivých oborů vytvářely ve Vídni specifickou domácí atmosféru.¹⁸

¹⁶ Ibidem, s. 281

¹⁷ Ibidem, s. 281

¹⁸ Ibidem, s. 19-20

WELAN, Manfred. Wien - „eine Welthauptstadt des Geistes“. In *Wien um 1900: Aufbruch in die Moderne*, s. 39-44

Přátelství či spíše partnerství a hlavně vzájemné výhodné sňatky mezi členy Besitz- a Bildungsbürgertum umožnily novým zbohatlíkům zajistit vysokou kulturní prestiž a inteligenci naopak získat solidní finanční zázemí. Již v oné době si satirikové z těchto pragmaticky uzavřených sňatků dělali posměch, když psali: „*Byzantský Kristus* (označení příslušníka Bildungsbürgertum) *si hledá zlaté pozadí*.“¹⁹ Tento hodnotový systém nastavený liberální společností se podřizoval výhradně racionalismu, proto i vzájemné svazky či snaha o získání společenské prestiže se podrobovaly této doktríně – liberálové žili přítomností, v přítomnosti byl jejich status potvrzen, a rovněž žili v domněnku o platnosti svých představ ohledně budoucnosti lidstva, v níž silou rozumu a podporou individuality mělo dojít k celospolečenskému osvícení a sjednocení. Nový urbanistický plán přestavby města, činy i myšlenky, politika i ekonomika, věda a umění, život v kavárnách nebo salónech společně s morálkou rodinného soužití, to vše se stavělo na základech racionalismu a pouze jemu se vše podřizovalo.²⁰ Nakolik reálné byly ve skutečnosti představy vídeňských liberálů, ukázala nečekaná situace, se kterou nikdo nepočítal. Období hospodářského boomu, které v Evropě trvalo bez větších problémů více než půl století a Rakousko zasáhlo právě ve zlaté epoše šedesátých let, utvrzovalo evropské i rakouské liberály o pravdivosti vlastních tezí ohledně samoregulačního trhu vycházejícího z teorie laissez faire. Nikdo nepočítal, že může být tato éra hospodářské i společenské konjunktury vystřídána nečekaným kolapsem, který postihne nejenom všechny odnože lidské činnosti, ale prudce zasáhne i do samotného lidského života. Tím kolapsem se stala hospodářská krize z roku 1873, první světová hospodářská krize. O to drastičtější se krize jevila v habsburské monarchii, neboť byla způsobena krachem vídeňské burzy 9. května 1873, Mekky rakouského liberalismu, čímž přivodila taktéž zkázu světové hospodářské výstavy probíhající právě ve Vídni, která měla propagandisticky cíleně celému světu ukázat vyspělost a stabilitu rakouského průmyslu, jakožto výsledku dvacetiletého období činnosti liberálního režimu. Tato největší světová recese 19. století postihla nejvíce srdce, které pohánělo rakouský liberalismus vpřed, bankovníctví – po krachu většiny investičních bank zkolaboval celý rakouský hospodářský systém, společnosti končily jedna za

¹⁹ LE RIDER, Jacques. *Freud - von der Akropolis zum Sinai: die Rückwendung zur Antike in der Wiener Moderne*. Wien: Passagen Verlag, 2004, s. 93

²⁰ *Ibidem*, s. 86-90

LE RIDER, Jacques. *Arthur Schnitzler oder die Wiener Belle Époque*. Wien: Passagen Verlag, 2007, s. 31-32

druhou a zoufalí investoři, již přišli o veškerý majetek, páchali hromadně sebevraždy. Optimismus byl nahrazen kolektivním pesimismem, liberalismus zdiskreditoval vlastní doktrínu, branou do té doby za nezpochybnitelné dogma.²¹

Důsledky krize ovlivnily celá sedmdesátá léta a znamenaly konec hegemonního postavení Ústavní strany v říšské radě. Tak jako v ostatních západoevropských státech došlo k omezení absolutní hegemonie liberální doktríny společně s opětovným zavedením státního dozoru, tak i v Rakousku nastoupila k moci počátkem osmdesátých let konzervativní vláda hraběte Eduarda Taaffeho, jejímž úmyslem bylo snížit recesi a stabilizovat společnost, přičemž ovšem musela podniknout pro příznivce liberálů značně nepopulární kroky.²² V mnohonárodnostním Rakousku-Uhersku krize zanechala ještě jeden důsledek mimo hospodářské oslabení, oproti ostatním národnostním státům západu podnítila národnostní i sociální nepokoje, které se dříve absolutistický režim snažil zkrotit pomocí armády a církve, liberálové naopak silou racionalismu. Krach na vídeňské burze ovšem ukázal neschopnost jejich učení zajistit onu požadovanou stabilitu. Liberalismus v pojetí vládnoucího režimu selhal. Rakouští liberálové věřili, že odstraněním tradičního katolicko-feudálního řádu a nastolením vlády individuality a racionalismu napomohou ke společenskému osvícení, nepočítali ovšem s nepřipraveností široké veřejnosti na změny, které zavedli. Rakouské středoevropské poměry se oproti Británii, která měla dlouhodobou konstituční tradici, lišily – habsburská říše nebyla homogenním státem, nýbrž její homogenita vycházela ze značné heterogenity, jež se sjednocovala vůlí poloautoritativně vládnoucího císaře. Odstraněním tohoto prvku se liberálům podařilo uvolnit dříve skryté síly. Svým elitářstvím, nedemokratickým udržováním moci pomocí omezeného volebního práva, ztratili brzy důvěru širokých mas sestávajících se z rolníků, městských řemeslníků, dělníků a slovanských národů. Liberálové začali být stále více ztotožňováni s kapitalismem, přičemž pojem kapitalismus se pojil s hrabivostí židovských podnikatelů. Nepodchycení lidových vrstev liberální doktrínou, přispělo po odstranění zavedených tradic ke zmatku ve společnosti, směřujícímu nakonec

²¹ SANGRUBER, Roman. Exklusivität und Masse. Wien um 1900. In *Die Wiener Moderne*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1990, s. 82-83

²² FUCHS, Albert. *Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918*, s. 7-9

podobně jako u jejich megalomantského projektu reprezentativního bulváru Ringstraße k absolutnímu společenskému kolapsu.²³

²³ Ibidem, s.

CSÁKY, Moritz. Die sozial-kulturelle Wechselwirkung in der Zeit des Wiener Fin de siècle. In *Wien um 1900: Aufbruch in die Moderne*, s. 140-150

PULZER, Peter. *Liberalismus, Antisemitismus und Juden im Wien der Jahrhundertwende*, s. 35-38

ZAPOTOCZKY, Hans Georg. Fin de siècle und die Wandlungen seelischer Krisen. In *Die Wiener Moderne*, s. 22

3.

VÍDEŇSKÁ MODERNA JAKO VÝCHODISKO Z KRIZE HODNOT

Salon Wertheimsteinů, pořádaný židovským mecenášem baronem Leopoldem Wertheimsteinem, diplomatem a ředitelem Rotschildova vídeňského bankovního domu, jeho chotí saloniére Josephinou roz. Gomperzovou a dcerou Franziskou, patřil k nejvlivnějším intelektuálním salonům generace Ringstraße. K významným hostům salonu náleželi umělci jako Moritz von Schwind, Franz von Lembach, Adolf Wildbrandt, spisovatelé Ferdinand von Saar nebo Hugo von Hofmannsthal, filozof Theodor Gomperz či vlivné dámy tehdejší buržoazní společnosti Sophie baronka Todesco a Elise von Sichrowsky. Především zástupci mladé generace jej navštěvovali, aby sdíleli své ideály s elitami gründerského období, a tak se tento salon zapsal do povědomí intelektuálních kruhů jako epicentrum nově se rodícího modernistického hnutí.²⁴ Vídeň v období fin de siècle prodělala neobvyklou metamorfózu, s níž by se těžko srovnávalo kterékoliv jiné evropské velkoměsto. To co znamenala zlatá dvacátá léta pro Berlín, představovalo ve Vídni dvacetileté období fin de siècle. Vedle Paříže to byla právě Vídeň, která náležela na přelomu století k hlavním kulturním centrům Evropy, zanechávajíc za sebou co do kulturního významu Londýn i Berlín. V čem tkví jedinečnost vídeňské kulturní atmosféry oproti jiným městům? Dynamika, která poháněla tvůrčího ducha tohoto města, byla zakořeněna v konceptu habsburské říše. Mnohonárodností stát, kde se mluvilo více než patnácti jazyky, vedle římskokatolické víry se praktikovala i jiná náboženství, kromě protestantismu či judaismu dokonce pravoslaví nebo islám, a jehož rozloha patřila po Rusku k největším, vytvářel se svým více než dvaapadesáti milionovým obyvatelstvem obrovitý kolos, v němž se mísily nejrůznější kulturní, náboženské i politické úhly pohledů - jedno ovšem měli všichni obyvatelé společné, byli poddanými habsburského císaře Františka Josefa, jenž v oné době seděl na trůně již padesát let a představoval tak svou osobou i povahovými rysy záruku jistoty a stability v měnící se době. Vídeň na prahu

²⁴ LE RIDER, Jacques. *Freud - von der Akropolis zum Sinai*, s. 100-102

devadesátých let 19. století nebyla tou Vídní, kterou si František Josef pamatoval při svém nástupu na trůn na sklonku revolučního roku 1848, neboť podobně jako celá monarchie byla řízena neviditelným dynamismem národnostního koloritu. Město s více než dvěma miliony obyvateli se otřásalo ve svých vlastních základech. Liberální režim zapříčinil explozi hospodářského rozvoje. Rakousko-Uhersko, a to i přesto, že roku 1900 zůstávalo nadále převážně agrárním státem, se ve výsledku příliš nelišilo hrubým domácím produktem od údajně vyspělejšího Německého císařství. Vídeň již nebyla pouhým císařským hlavním městem, nýbrž i srdcem veškerého rakouského průmyslu. Rakousko se stalo cukrovarnickou velmocí a hlavnímu městu brzy vévodily paláce nové cukrovarnické elity, mluvíme tak o třetím gründeruském období. Vídeň, to ovšem nebylo pouze město velkolepých promenád, nádherných budov nebo elegantně oblečených dam, odvrácenou tvář města představovala přeplněná předměstí se špatnými hygienickými podmínkami v dělnických koloniích ve Favoritenu, Ottakringu či Simmeringu. Vídeň působila jako magnet na ambiciózní jedince, kteří doufali v lepší budoucnost. Do města hromadně proudilo venkovské obyvatelstvo z jižních oblastí Moravy a Čech, které během vlády liberálů přežívalo v nuzných podmínkách, avšak po krachu na burze v roce 1873 a nucených sociálních reformách osmdesátých let se počátkem devadesátých let i tito lidé začali mohutně dožadovat svých práv. Vídeň devadesátých let byla stejně tak jejich městem. Nikoliv zámožné elity žijící ve svých luxusních bytech na Ringstraße, ale tovární dělníci, rolníci, děvečky, ti měli v nadcházejících dvaceti letech utvářet podobu města a podílet se na změně celé monarchie.²⁵

Podle Theodora Gomperze, filosofa rakouského liberalismu, tradiční rakouská kultura vycházela z latinské římskokatolické kultury – Vídní dominovala atmosféra katolicismu, císařství a baroka v duchu habsburské doktríny *Pietas Austriaca*. Pro liberální elity bylo nezbytné odmítnutí Říma včetně jeho latinské kultury a zorientování se na řecký ideový svět coby nehabsburský vzdělávací ideál. Homer, Sofokles, Platon, řecká polis, řecká kultura, řecké umění, to vše vévodilo liberálním salonům, univerzitám či gymnáziím. Zatímco aristokracie kladla důraz na náboženství, liberální elity se opíraly o vzdělání. Vídeň šedesátých a sedmdesátých let byla prodchnuta řeckou kulturou a v tomto myšlenkovém světě

²⁵ WELAN, Manfred. *Wien - „eine Welthauptstadt des Geistes“*, s. 39-44

byla odchována nová generace, která měla v devadesátých letech vystřídat otce zakladatele.²⁶ Devadesátá léta lze charakterizovat jako dobu očekávání i sociální nejistoty. Krach na vídeňské burze s sebou strhnul liberální hodnotový systém, včetně neutuchající víry v lidskou individualitu a rozumové poznání. Tyto pocity selhání jednotlivce se pravděpodobně nejvíce projevíly ve filosofii Arthura Schopenhauera. Taaffeho reformy v oblasti volebního práva a jazykových nařízení usilovaly o snížení vlivu liberálů na půdě říšské rady, ve skutečnosti ovšem ještě více prohloubily rozkol společnosti. S rozšířením volebního práva se stávala politika přístupnější ambicióznějším mužům pocházejících z nižších společenských vrstev. Uhlazené chování vídeňských gentlemanů brzy vystřídalo hlasité pokřikování a hospodské rvačky, které se přenesly z vídeňských lokálů přímo do srdce říše, budovy parlamentu. Politika se změnila v masovou s novým konceptem antiliberálních masových politických stran, jejíž vůdci hnaní ctižádostí často zneužívali politické nevyzrálosti lidových vrstev k prosazování vlastních cílů. Zatímco liberálové usilovali o postupný vývoj veřejnosti za pomoci osvěty a vzdělání, noví vůdci se spokojili s lacinými populistickými hesly, jimiž dokázali ovlivnit a snadno zradikalizovat velké skupiny obyvatel.²⁷ Liberalismus byl čím dál více spojován se Židy, neboť představovali jedinou skupinu obyvatel, která se naplno dokázala identifikovat s kosmopolitním prostředím podunajské monarchie a zaujmout místo dřívější aristokracie. Političtí lídři Georg von Schönerer či Karl Lueger poukazovali na zbohatlé židovské továrníky a bankéře vlastníci honosné domy na Ringstraße. Nazývali je kapitalistickými vykořisťovateli. Antisemitismus se stal jednou z charakteristik politické moderny, neboť představoval nezbytný faktor pro sjednocení rolnických a maloměstských vrstev. Roku 1897 došlo ke zvolení Karla Luegera starostou Vídně, která se tak ocitla v rukou křesťanských sociálů. Volba vyprovokovala ve Vídni nepokoje spojené s projevy nenávisti vůči Židům, tehdy byl císař dokonce donucen veřejně zasáhnout a postavit se na podporu Židů, ovšem tato událost pouze ukázala nefunkčnost tehdejšího liberálního státu i ztrátu politického vlivu elit s vládním establishmentem.²⁸ Stoupenci liberalismu se stáhli z politického života, o to intenzivněji se angažovali ve společenském a uměleckém životě

²⁶ LE RIDER, Jacques. *Freud - von der Akropolis zum Sinai*, s. 31-32

²⁷ SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 111-114

²⁸ Ibidem, s. 125, 129-130

FUCHS, Albert. *Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918*, s. 60-63

PULZER, Peter. *Liberalismus, Antisemitismus und Juden im Wien der Jahrhundertwende*, s. 36-38

velkoměsta. Zatímco se celá monarchie začínala zmítat v politických bouřích a zmatcích, Vídeňané s daleko větším zájmem hltali novinovou kritiku hodnotící správně či špatně zazpívané árie v Lehárových operetách. Kabarety, snad nejvěhlasnější Ronacher, a kavárny měly zaujmout místo dřívějších salonů a Dvorní opery. Celá generace toužila po smyslném opojení, utápěla se v laciném dekadentním umění, aby naopak alespoň na chvíli zapomněla na tristní politickou a sociální situaci v říši, jež se valčíkovým krokem řtila ke zkáze.²⁹

Roku 1891 z impulsu Hermana Bahra vzniklo hnutí mladé inteligence a umělecké bohémy Mladá Vídeň (Jung Wien). Nová generace prožívala svůj oidipovský vztah k dřívější paternalistické kultuře. Nikdo samozřejmě neusiloval o návrat feudální doby, avšak i kultura liberalismu generace Ringstraße s její stylovou různorodostí byla pro mladé bohémy nedostačující. Doba volala po nových hrdinech, prožívala krizi vlastního já. Hodnoty racionalismu byly zpochybněny a vystřídány všeobecnou nervozitou. Pokud by se něčím dala charakterizovat doba přelomu století, tak tomu byla bezesporu všeobjímající společenská nervozita, sebestřednost hraničící až s narcismem nové nastupující generace.³⁰ Doba, které se hodláme věnovat, se oproti puritánské měšťské kultuře viktoriánství projevovala neobvyklou otevřeností, zejména sexuální otevřeností a fascinací sexualitou. Skrze sexualitu se do společnosti uvolňovala élan vital, která působila jako katalyzátor transformace. Genderové hnutí bylo neúprosné, podobně jako v období 18. století došlo ke zpochybnění přirozené role muže ve společnosti – ovšem zatímco v 18. století očekávaly ženy pouze symbolické ponížení muže, na přelomu století páry a moderní doby od něj již vyžadovaly skutečné fyzické pokoření. Muži prodělávali krizi vlastní identity, vzrůstající feministické hnutí jim odjímalo nejenom jejich tradiční otcovskou autoritu, ale především je připravovalo o jejich mužství, sexuální élan vital, a vytvářelo z nich eunuchy. O frustraci mužské populace svědčí Freudova psychoanalýza a její aplikování v podobě společenské sondy, včetně jejich uměleckých projevů. Společnost prodchnul nebývalý duchovní spiritismus toužící po archetypálních vlastnostech.³¹ Když Otto Wagner navrhoval roku 1909 budovu Městského muzea císaře

²⁹ Ibidem, s 34

SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 111

CSÁKY, Moritz. Die sozial-kulturelle Wechselwirkung in der Zeit des Wiener Fin de siècle, s. 144-151

³⁰ LE RIDER, Jacques. *Das Ende der Illusion: zur Kritik der Moderne. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1990, s. 50-53, 94-96

³¹ Ibidem, 140-149

Františka Josefa, umístil před jeho vchod pomník s příhodným pojmenováním „Kultura“, jemuž měla dominovat socha Astarte jedoucí na panterovi, starobylé asyrské bohyni skrytého ženského sexuálního mysticismu.³² Řecká kultura, její způsob chápání společenského řádu, natolik důležitá pro definici identity městského stavu, byla vystřídána ještě starobylejší kulturou založenou nikoliv na racionalismu či víře, nýbrž vůlí. Vůle souvisí s uvědoměním si sebe samotného, uvědomění si vlastních tužeb, a právě vůle společně s vyvoláním přirozené touhy se stala centrálním bodem celé generace devadesátých let a počátku 20. století. Dokonce ve svém nejznámějším díle „Tak pravil Zarathustra“ vkládá Nietzsche své myšlenky do úst perského proroka Zarathustry jakožto symbolu prastarých skrytých pravd existujících před civilizovaným světem. Bůh je mrtev, to člověk jej zabil. Svět si měl projít očištěním, uvědoměním si své subjektivity, společně s poznáním autonomie lidského myšlení a jednání.³³ Hofmannsthal hovořil o takzvané „das Gleitende“, pomíjivosti světa, přetvoření staré estetické kultury, již si osvojil jako nástroj vnitřní kultivace, své osobní jedinečnosti.³⁴ Filozof Heinrich Gomperz, syn tvůrce rakouské liberální filosofie Theodora Gomperze, náležel k zakladatelům vídeňských neosokratovců, kteří se, jak už vyplývá z názvu, stavěli do opozice k platónské filosofii a hledali odpovědi u filozofů předsokratovské doby. Spiritismus, mysticismus a symbolismus měly sloužit jako prostředky k dohledání této prastaré pravdy. Symbol a ornament v sobě ukrývaly sexuální touhu, skrytou vášeň, jež měla být zasvěcenými pochopena.³⁵ Na sklonku 19. století došlo k oddělení umělecké bohémy od širší veřejnosti, která se v duchu liberálního vzdělání a řecké pospolitosti aktivně podílela na jednotné estetické kultuře. Umění pro umění, tento ideál se stal součástí nové umělecké doktríny - umění již nemělo být veřejnou událostí pro masy, dotvářející kulisu. Umění se mělo stát jedinečným a pro nezasvěcené nepochopitelným. Oproti politickému trendu masovosti se mělo uzavřít masám. Umění opětovně usilovalo stát se božským. Mělo se stát vyjádřením ukrývané pravdy, očištěným katarzí z povrchnosti a neživosti, kam v posledních dekadách upadlo.³⁶ Je obecně znám Havesiho výrok „*Die Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre*

³² SARNITZ, August. *Otto Wagner 1841-1918. Příkopník moderní architektury*. Praha: Slovart, 2006, s. 7

³³ LE RIDER, Jacques. *Das Ende der Illusion*, s. 50-52, 143-148

³⁴ SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 29

³⁵ LE RIDER, Jacques. *Freud - von der Akropolis zum Sinai*, s. 129-133

LE RIDER, Jacques. *Das Ende der Illusion*, s. 98-99

CSÁKY, Moritz. Die Moderne. In *Die Wiener Moderne*, s. 31-40

³⁶ SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 20

Freiheit.“ (Době její umění, umění jeho svobodu). Spolek vídeňské Secese vznikl roku 1897 a pro jeho první výstavu navrhl Gustav Klimt plakát s motivem Thésea, athénskému prince zabíjejícího krutého Minotaura, aby osvobodil mladé Athéňany (obr. č 4). Lze to interpretovat v duchu vzepření se otcovské autoritě, generační vzpoury? Již samotný název Secese označoval, že se nebude jednat o pouhý salon nesouhlasících, nýbrž o secessio plebis, odmítání pohrdavé svrchovanosti liberálního patriciátu a odchod z veřejného života. Bezesporu zajímavé na Klimtově motivu je pojetí celého dramatu v podobě divadelní scény na níž dohlíží Palas Athéna, již si za svou patronku vybral předlitavský parlament. Ver sacrum, periodikum sloužící k hlásání myšlenek umělecké bohémy, převzalo svůj název z římského obřadu zasvěcování mladých lidí božskému poslání ochrany společnosti v dobách národního ohrožení, v myslích modernistů mělo ovšem vyjádřit poslání mladých zachránit kulturu před staršími. Modernu nelze vnímat jako potřebu mladých zničit historii, neboť mnoho z jejich představitelů se i nadále ve svých domácnostech obklopovalo starožitnými věcmi. Moderna hledala skrytou pravdu, toužila po opětovném návratu ke kořenům. Mládí neusilovalo o ničení, ve skutečnosti ale ani o kontinuitu, chtělo návrat k počátku, čistotě, před estetické pokřivení.³⁷

³⁷ Ibidem, s. 210-213
CSÁKY, Moritz. *Die Moderne*, 25-27

4.

OTTO WAGNER A JEHO ŠKOLA

„Naše doba hledajíc a pátrajíc po správnosti, našla spásu v opičení místo v nové tvorbě a přirozeném pokroku, vzdálena toho, aby nás a naše nazírání přivedla k výrazu.

Umělcům napadlo pitvati mrtvé lupou a lancettou, kdežto měli sáhati živým na puls a bolesti jich mírniti.

Skutečnost, že mnohá architektonická úloha jako např. stavba chrámu jest dnes zdánlivě stejná jako před staletími, kdežto nové úlohy jsou data nejnovějšího, přivedla nové omyly. Tak se stává, že laikové a pohříchu i mnozí architekti jsou toho názoru, že např. parlament může se vystavěti řecky, avšak telegrafní úřad nebo telefonní centrála nemohou býti vystavěny goticky, zároveň však žádají si kostela přímo ve slohu posléze jmenovaném.

Všichni při tom zapomínají toliko na jedinou okolnost, že totiž lidé, kteří chodí do těchto budov, jsou všichni stejně moderní, že jest nejen proti zvyku dojížděti do parlamentu s obnaženými údy na antickém vítězném voze, ale také jíti do kostela nebo do radnice ve středověkém kabátě s rozparky,³⁸ uvádí Otto Wagner ve svém přelomovém díle „Moderní architektura“ z roku 1895. Snad nejznámější wagnerovský badatel Otto Antonia Graf označil Ottu Wagnera za „muže náležejícího dvěma epochám“ a nelze než souhlasit s jeho vyjádřením.³⁹ Wagnerův život, jeho osobnost i životní přesvědčení, ovlivňovala přelomová doba, do níž se roku 1841 narodil. Na svět přišel na prahu velkých změn, které způsobily revoluční události na konci čtyřicátých let. Jeho rodina patřila k dobře situované buržoazní vrstvě, otec Rudolf Simeon Wagner sice pocházel ze skromných poměrů, ale vlastní pílí se vypracoval na post královského dvorského notáře usazeného v Penzingu u Vídně, oproti tomu jeho matka Susanne Huber-Helfersdorfer se narodila do bohaté úřednické rodiny. Rok 1848 přinesl ambicióznímu měšťanstvu možnost vydobýt si uznání a společenské postavení na základě svých schopností a vlastního úsilí, zároveň napomohl vytvoření měšťanského étosu

³⁸ WAGNER, Otto. *Moderní architektura*. Praha: Jan Leichter, 1910, s. 24-25

³⁹ GRAF, Otto Antonia: Otto Wagner in Wien: die ungewöhnliche Gewohnheit der Geschichte. In *Wien um 1900: Kunst und Kultur*; Wien: Brandstätter, 1985, 308

založeného na vlastním seberozvoji, intenzivní práci pro rodinu, společně s kladením důrazu na vzdělání svých dětí. Nelze se tedy divit, že mladý Otto roku 1850 nastoupil na Akademické gymnázium ve Vídni, velmi prestižní školu, ve své době považované za progresivní baštu liberalismu.⁴⁰ Vedle důrazu na vzdělání náležel liberální společnosti ještě jeden povahový rys, a to desakralizace společnosti. Liberální společnost byla společností, která věřila sama sobě a ve své vlastní schopnosti. Tyto představy se nepromítly pouze do Wagnerova teoretického uvažování, neboť i v praxi se zaměřoval především na projektování činžovních domů, městské dráhy, hotelů či bankovních institutů. Mimořádnost jeho architektonické školy spočívala, jak poukazovali jeho studenti, v řešení aktuálních problémů. Oproti dřívější praxi, kdy se studenti cvičili na projektování zámků, zadával Wagner svým studentům témata návrhu městského činžovního domu, nemocnice či urbanizace rozvíjejícího se velkoměsta. Z jeho strany byl kladen důraz na sociální aspekty moderního velkoměsta.⁴¹ Tento inovativní pedagogický přístup se zakládal na představě, v níž byl vychován. Teprve až zpětně jsme schopni docenit, jaký vliv měla na Wagerovu tvorbu jeho „zbožňovaná a uctívaná mamá“, která po smrti manžela energicky převzala podnikatelské aktivity rodiny, k nimž vedla i svého syna. Ještě před rokem 1848 nechala v centru města zmodernizovat dva činžovní domy Theophilem von Hansenem, pozdějším autorem předlitavského parlamentu. Wagner vzpomínal, že jeho matka uznávala sice podivnou životní filosofii, ale ve skutečnosti jedinou správnou – říkala: „*Musíš usilovat o nezávislost, a dále peníze a pak zase peníze jako prostředky k jejímu dosažení, pak dojdeš u lidí uznání a můžeš žít podle svých vlastních představ.*“⁴² Každý řádný muž se podle Wagnera měl přičinit o vytvoření si vlastní příležitosti, proto sám často vystupoval v dvojediné roli architekta-investora, kdy podnikatelský duch jeho osobnosti vytvářel vhodné finanční zázemí pro uměleckou svobodu architektonické inovace. Jaký duch ve skutečnosti dřímá ve Wagnerově osobě? Jednalo se o ducha pragmatického podnikatelského liberalismu. Wagner si oproti jiným architektům či umělcům budoval vlastní finanční zázemí pro rozvoj umělecké tvorby. Věděl, po čem je ve

⁴⁰ SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 8-9

GERETSEGGGER, Heinz. *Otto Wagner 1841-1918: unbegrenzte Großstadt. Beginn der modernen Architektur*. Wien: Residenz Verlag, 1978, s. 11

⁴¹ GRAF, Otto Antonia. *Die vergessene Wagnerschule*. Wien: Verlag Jugend & Volk, 1969, s. 7-8

VYBÍRAL, Jindřich. *Leopold Bauer: heretik moderní architektury*. Praha: Academia, 2015, s. 36-37

⁴² SCHORSKÉ, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 82

městě poptávka, přicházel s realizacemi a jako investorovi mu poté z četných nájemních domů plynuly nemalé zisky, které opětovně investoval do nových stavebních projektů. Zároveň si vlastními investorskými realizacemi vytvářel reklamu pro jiné investory, aby si právě u něj zadali objednávku na výstavbu nových moderních objektů. Otto Wagner, odkojený revolučním rokem 1848, vykazoval rysy realisty, zároveň mu ale nechybělo určité vizionářství.⁴³

Svou pouť k architektuře započal jako šestnáctiletý hoch na Vídeňském polytechnickém institutu, odkud roku 1860 odešel za studiem na Královskou stavební akademii do Berlína. Na berlínské akademii stále převládal duch velkého pruského architekta umírněnosti, Schinkeleho. Když se po roce vrátil zpět do Vídně, nastoupil na Akademii výtvarných umění do třídy, kterou vedli autoři vídeňské Dvorní opery August Sicard von Sicardsburg a Eduard van der Nüll, oba patřili ke stoupencům prosazování racionalismu v architektuře namísto stylové plurality. „*Sicardsburg mi odebral duši umělce a vštípil mi zásadu účelnosti,*“⁴⁴ vzpomínal Wagner. Od roku 1862 Wagner působil v ateliéru urbanisty a navrhovatele Ringstraße Ludwiga von Förstera. Je zřejmé, že si Wagner prošel školou historismu u těch nejvýznamnějších osobností oné doby. I když jeho raná tvorba byla poplatná historismu, přesto se už od počátku snažil svou vlastní tvorbu modifikovat racionalismem a sám ji později označoval za styl „volné renesance“.⁴⁵

„*Když jsem v říjnu 1895 uveřejnil tento spis, postavily se neporozumění a zloba veliké části mých odborných druhů proti mému přesvědčení v něm vyslovenému a mnohé nespravedlivé, ba i pošetilé slovo bylo mi ve tvář vmeteno. Jako všichni novotáři musil jsem i já zkusiti, že nikdo nesmí bezřetně říci světu: Tvé náhledy spočívaly na nesprávném podkladě, ty ses mýlil.*“⁴⁶ V době publikování „Moderní architektury“ se na vídeňské Ringstraße staré již přes třicet let vystřídal všechny historizující styly – od neořeckého a neoklasicistního, přes neorománský, byzantizující i gotický až k neorenesanci osmdesátých let. Počátkem devadesátých let se do módy dostal barokizující styl s prvky vídeňského rokoka tereziánské doby. Neobaroko se ve Vídni těšilo nezměrné oblibě, souviselo to pochopitelně

⁴³ SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 9

⁴⁴ SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 83

⁴⁵ GERETSEGG, Heinz. *Otto Wagner*, s. 11

⁴⁶ WAGNER, Otto. *Moderní architektura*, s. 9

s nostalgickými pocity, které zažívala měnící se rakouská společnost na sklonku století - sloh Fischera z Erlachu i epocha Marie Terezie, jejíž kult odkazující na nejslavnější období rakouských dějin prožíval během druhé poloviny 19. století nesmírnou popularitu, se pojily s jakousi historizací samotné monarchie Františka Josefa, což dokládají i honosné alegorické slavnosti (např. slavnost u příležitosti stříbrné svatby císařského páru z roku 1879, pro niž Wagner navrhl slavnostní stan či příjezd princezny Stephanie do Vídně v roce 1881, pro který vytvořil slavnostní dekoraci) iniciované dvorním dekorátérem Hansem Makartem.⁴⁷ 19. století představovalo úzkou symbiózu mezi měšťanstvem a architekturou. Historismus byl spjat s buržoazním městským rozvojem a odpovídal touze po expanzi, kapitalistickém pragmatismu, stejně jako potřebě příslušníků Bildungs- a Besitzbürgertum zachovat formu stylizace, včetně vlastní sebestylizace, a tudíž v tomto myšlenkovém konceptu nebyl považován za nepraktický.⁴⁸ Během osmdesátých a devadesátých let se ovšem koncept Ringstraße podroboval stále větší kritice ze strany nastupující umělecké generace. Ringstraße je specifická tím, že celý projekt výstavby jako by byl vyňat z okolní městské zástavby, aniž by se ztotožňoval s architekturou centrálního městského obvodu či s městskými periferiemi. Jednalo se o realizaci žijící si vlastním životem pro sebe samotnou. Přesto celý bulvár i přes stylovou pluralitu usiloval o celkovou jednotu Gesamtkunstwerku, v němž docházelo k propojení všech prvků vizuálního výtvarného umění s architekturou. Z nové generace kritiků vynikají zejména dvě osobnosti, a to Camillo Sitte společně s Ottou Wagnerem, jejichž přístupy k městskému urbanismu se diametrálně lišily. Sitte ve své práci „Stavba měst podle uměleckých zásad“ vytýkal Ringstraße její bezduchost úřednického produktu, aby se pod vlivem nacionalismu Richarda Wagnera odvolával na středověkou řemeslnickou tradici i urbanismus středověkých měst, a navrhoval, podobně neúspěšně jako již dříve Friedrich Ferstel se svým urbanistickým konceptem aplikování anglického domu, přetavit volná prostranství širokého bulváru v uzavřenější komornější náměstí.⁴⁹

⁴⁷ GERETSEGGER, Heinz. *Otto Wagner*, s. 12

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: Baukunst des Eros (1863-1888). Band 5*. Wien: Böhlau Verlag, 1997, s. 1460-1463

SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 10-11

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1860-1902)*. Wien: Böhlau Verlag, 1985, s. 31-33, 41-43

⁴⁸ PIRHOFER, Gottfried. *Architektur als praktische Kunst. Zur Bedeutung der Jahrhundertwende für die Architekturentwicklung in Wien*. In *Die Wiener Moderne*, s. 127-128

⁴⁹ SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 75-80

Oproti tomu Otto Wagner zastával odlišný názor, při němž Sittemu jednoznačně tuhla krev v žilách – „*Artis sola domina necessitas*“ (Jedinou vládkyní umění je nezbytnost), citát Gottfrieda Sempera, jenž Wagner považoval za své krédo, nenacházející se pouze na jedné z desek umístěných na fasádě jeho první vily z roku 1886 v Hütteldorfu, ale i v nadpisu jeho urbanizačního projektu Vídně „Die Großstadt“ (Velkoměsto). Wagner se oproti Sittemu, který usiloval o rozvoj historismu s úmyslem ochránit člověka před moderní technikou, vydal cestou důsledného potlačení historismu v prospěch racionálních hodnot městské společnosti.⁵⁰ „*Jedna myšlenka oduševňuje celý spis, totiž ta, že podklad názorů o umění stavitelském dnes panujících musí se změnit a že musí prorazit poznatek, že jediným východištěm naší umělecké tvorby může být jedině moderní život,*“⁵¹ uvádí v předmluvě k prvnímu vydání „*Moderní architektury*“ Wagner. Semperovská nezbytnost či potřeba znamenala pro Wagnera jednoduše požadavky úspornosti, účelnosti, spjaté s umožněním provozování podnikání. Podnikatelská činnost poskytující nezávislost na tradiční kultuře i společenských pravidlech odlišovala moderního člověka od člověka minulosti, v tom spočívala úloha moderního umění, učinit požadavky moderní doby, lepší, demokratickou a jasně uvažující podstatu, viditelnými, vyzdvihnout technické i vědecké úspěchy, jichž lidstvo v posledních dekádách dosáhlo, stejně jako zdůraznit praktický ráz moderní společnosti.⁵² „*Potřeba a nezbytnost ochrany proti nepřizní povětrnosti, proti lidem a zvířatům byly zajisté první příčinou a nezákladnějším účelem stavby. Zárodek každé konstrukce, jejíž vývoj zdokonaluje se s účelem, jest právě ve stavbě. (...) Potřeba, účel, konstrukce a idealismus jsou proto prapočátky uměleckého života. Sloučeny v jeden pojem tvoří jakýsi druh nezbytnosti při povstávání a bytí každého díla uměleckého.*“⁵³ Wagner věřil, že důrazem na potřebu a nezbytnost dosáhne prvopočátečního stavu bytí, dojde k počátkům lidské kultury i prapůvodní čisté pravdě. Nešlo mu o pouhou renesanci forem, jak sám dokládá: „*(...) mezi modernou a renaissancí jest již dnes větší propast nežli mezi renaissancí a antikou.*“⁵⁴ Úkolem umění tak mělo být přizpůsobit tvář

⁵⁰ Ibidem, s. 81-82

WAGNER, Otto. *Moderní architektura*, s. 43-44

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1860-1902)*, s. 117

⁵¹ WAGNER, Otto. *Moderní architektura*, s. 7

⁵² SCHORSKÉ, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 96-97

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1860-1902)*, s. 97

ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu: proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 53

⁵³ WAGNER, Otto. *Moderní architektura*, s. 43

⁵⁴ Ibidem, s. 28

města současnému člověku a architekt zaujal pozici „koruny moderního člověka“, neboť právě v jeho osobě se propojoval idealismus s realismem. „*Mezi výtvarným uměním je pouze stavitelství skutečně tvůrčí a životodárné,*“⁵⁵ prohlašoval Wagner. Pro Wagnera představovalo velkoměsto vrchol civilizovanosti, proto mělo v sobě spojit a zároveň uspokojovat ty nejvyšší estetické i sociální požadavky jednotlivce. Nebudeme detailně rozebírat jeho urbanistické plánování ideálních vídeňských městských obvodů s pravoúhle navazujícími silnicemi, sbíhajícími se do centrálního náměstí, mnohem zajímavějším rysem pro Wagnerovu činnost je jakási multietnicita, cíl zabránit vytváření městských monokultur – jeho plán megalopole stojí především na dopravě, která sjednocuje celou metropoli v jeden funkční celek. V jeho pojetí se velkoměsto mělo chovat jako veliký civilizační organismus, jemuž by se nemělo bránit v rozvoji a svazovat ho, jak zamýšlel Camillo Sitte. Tato jeho koncepce vycházela z přesvědčeného liberálního pragmatismu ekonomické teorie laissez faire v praxi.⁵⁶

„*Moje slova se vyplnila rychleji, nežli jsem myslil sám; moderna pronikla vítězně téměř všudy. Hromadně přecházeli nepřátelé jako přeběhlíci do tábora a nejlepší jich bojovníci kolísali, když seznali, že štít eklekticismu a intimity, jež drželi na ochranu před útokem moderny, byl přece jenom z papíru,*“⁵⁷ uvádí vzrušeně Wagner ve svém druhém vydání „*Moderní architektury*“ z roku 1895. Až do devadesátých let se ve Wagnerově tvorbě i přes určité náznaky neprojevovala razantní forma příklonu k funkcionalizující architektuře, podstatnou roli v jeho přerodu sehrál až projekt městské dráhy společně se vznikem spolku vídeňské Secese. Práce na inženýrských projektech mu umožnila vážně se zabývat problematikou konstrukce. Jak sám poznamenal: „*Architekt musí vždy tvar umělecký vyvinout z konstrukce,*“⁵⁸ zatímco hnutí Art Nouveau představovalo nový umělecký směr, v němž mohl tyto nové zásady realizovat. V jeho realizaci projektu vídeňské městské dráhy z let 1894 až 1901 se sladilo umění s účelem (obr. č. 7). Záměrně usiloval o navržení stanic konstrukčně jednoduchých, účelných, jejichž jediným dekorem měla být nenápadná elegance tichého patosu odkazujícího na řecko-římské či spíše prapůvodní dórské chrámy v kombinaci se

⁵⁵ Ibidem, s. 2

⁵⁶ SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 80-83

SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 96-97

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1903-1918)*. Wien: Böhlau Verlag, 1994, s. 640-641

⁵⁷ WAGNER, Otto. *Moderní architektura*, s. 9

⁵⁸ Ibidem, s. 46

železnými konstrukčními prvky. Železo sice již nehrálo roli horké novinky ve stavitelství, ovšem podstatným se jevílo Wagnerovo využití železa zdůrazňujícího konstrukční úlohu staveb drážních pavilonů či viaduktů. Železná konstrukce již nebyla skryta jako v případě mnohých staveb doby historismu, nýbrž dávána veřejnosti okázale najevo. Tato syrovost či nahota architektury (rovněž se mezi architekty hovořilo o použití tzv. „Adamova stylu“) odkazovala na moderní vyzrálou industriální společnost, která již nepotřebovala příkras, štukových dekorací nebo historizujícího pláště. Ornamentálnost se měla začít vytvářet pomocí moderních konstrukčních materiálů. Wagnerovi ovšem nešlo o pouhé zapojení moderních materiálů, ať již skla, železa, betonu či později hliníku, do architektury z důvodu zdůraznění konstrukční úlohy a užitnosti stavby, v hledání nových forem uměleckého vyjádření usiloval rovněž o vyhovění příkazu krásy. Moderní materiály musely splňovat ty nejvyšší estetické nároky obyvatele velkoměsta.⁵⁹ „*Nepraktické nemůže být krásné,*“⁶⁰ v tomto ohledu se snažil propojit účelnost s krásou. S podobnou myšlenkou pracoval již Gottfried Semper, který ji objasnil ve svém díle „Styl“ z roku 1860–63, kde pojednává o užití nezbytnosti coby klíče pro porovnání architektury. Wagner tuto Semperovskou myšlenku dále rozvedl o kontext krásy jakožto dalšího měřítko hodnocení architektury.⁶¹ Prvotně Wagner o využití „užitkového stylu“ tedy Nutz-Stil hovoří ve své práci „Některé návrhy, projekty a realizované stavby“ (Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke) z roku 1889, kde v úvodu uvedl: „*Experimenty s různými stylovými směry, které se za posledních dvacet let z velké části prohaly světem architektury a kdy stavební metody několika tisíciletí byly více či méně karikovány a s chvatem našeho způsobu života stráveny, mne vcelku beze stopy minuly, a tak jsem nakonec dospěl k přesvědčení, že jistá volná renesance, kterou do sebe vstřebal náš genius loci, s co největší možností zohlednění našich poměrů jakož i moderních vymožeností v oblasti použití materiálů a konstrukcí jsou tím jediným správným postupem pro architekturu*

⁵⁹ SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 84-85

ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*, s. 62

GERETSEGGGER, Heinz. *Otto Wagner*, s. 35

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: Baukunst des Eros (1889-1899). Band 6*. Wien: Böhlau Verlag, 1999, s. 1942-2040

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1860-1902)*, s. 134

⁶⁰ WAGNER, Otto. *Moderní architektura*, s. 30

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: Band 6*, s. 1778

⁶¹ SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 11-12

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: Band 6*, s. 1757

současnosti a budoucnosti. Vždyť od počátku veškerého kulturního vývoje představuje architektura výraz smýšlení a umu národů všech dob. Chtít zavolat Heureka pro ten či onen styl nebo chtít využívat určité stylové směry pro speciální budovy mi připadá dětinské a instinkt pohánějící umění skutečně kupředu jistě takovou jednostranost vyloučí. Skutečnost, že tento vývoj či toto přetváření a také využívání všech motivů a materiálů nás musí nutit k novému stylu, to mi připadá nepochybné, a s ještě větší jistotou tvrdím, že tento budoucí styl bude užitkovým stylem a my k němu naplno směřujeme.“⁶² Wagnerovým vrcholným teoretickým dílem, jež by mohlo být považováno i za jeho názorový manifest, je kniha „Moderní architektura“ (Moderne Architektur), prvně publikovaná roku 1895, kde přesně definuje problematiku Nutz-Stilu. Již samotná kniha byla psána velmi moderním jazykem a dokládá Wagnerův zájem o psychoanalýzu i darwinismus. Usilovně hledal cestu k počátkům, prvotním architektonickým formám: „První stavitelský tvar lidstva byla střecha, ochranný přístřešek, jistě jako náhrada nedostatku jeskyní. Střecha byla dříve, nežli podpěra, dříve nežli stěna, ba dříve nežli krb. Po střechě přišla podpěra umělá z kmenů a kamene, konečně pletivo, stěna, zeď. Usídlením, nástroji a dle přirozených poměrů se tyto stavitelské prvky dále zdokonalovaly. Podání, neustálé objevování nových účelů a prostředků stavebních zdokonalily znenáhla s pomocí umění, vrozeného lidským smyslem pro krásu, po nekonečně dlouhém vývoji základní tvary podpěr, stěn, krokví atd. ve tvary umělecké. (...) Pročež, zkoumá-li kdo všechny umělecké tvary doby historické, může snadno rozpoznati přes všechna období slohová skoro nepřetržitou řadu pomenáhlého rozvoje ode dne konstruktivního vzniku až po dnešní den. Logické přemýšlení musí nás tudíž vésti ku přesvědčení, že nezvratitelná jest věta: Každý tvar stavitelský povstal z konstrukce a postupně vyvinul se ve tvar umělecký.“⁶³ V tomto ohledu vytvářel Wagner skutečnou evoluční teorii architektury, kdy pod vlivem darwinismu spatřoval prapůvodní buňku architektury v konstrukci: „Můžeme se tedy s jistotou dovozovati, že nové účely musí zroditi nové konstrukce a proto také nové tvary.“⁶⁴ Tvary, jež měly pouze uměleckou formu a nenaplnovaly účel praktičnosti, byly odkázány k zániku, neboť jak i Adolf Loos později tvrdil, jejich výroba představovala plýtvání časem i drahocennou energií, neslučitelné se světem moderního praktického jedince, kde čas

⁶² WAGNER, Otto. *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. Tübingen: Wasmuth, 1987, s. 4

⁶³ WAGNER, Otto. *Moderní architektura*, s. 44-45

⁶⁴ *Ibidem*, s. 45

znamenal zisk: „*Pohříchu jsou chyby tohoto druhu až příliš časté. Umělecké tvary, při nichž doba stavby neodpovídá ani efektu, ani materiálu, mají do sebe vždy cosi lživého aneb trapného. Konsoly a nosníky, jež ničeho nenesou, stavby ze železa, které mají ráz tvarů kamenných, stavby omítkové, které mají úplně strukturu kamennou, veliké množství vnějších detailů, které chtějí předstírat více nežli skutečně jsou. (...) Jde-li však snaha konstrukce k tomu, aby se docílilo při stejné anebo větší solidnosti a při tvaru umělecky cenném kratší doby stavby, musí se to považovati za správné a danému úkolu přiměřené.*“⁶⁵ Podle Wagnera nešlo o zřeknutí se tradičního architektonického tvarosloví, pouze jeho podřízení měřítku praktičnosti a funkčnosti. Proto na jím realizovaných stavbách, i těch z pozdějších let, můžeme pozorovat modifikované tradiční prvky, zejména vystupující střešní římsu typickou u italských renesančních paláců (i na italizujících neorenesančních mýtných domech rozkládajících se v okolí Ringstraße), jejíž role spočívala v ochraně fasády před deštěm, nebo renesanční či románské oblouky naplňující skutkovou povahu nosnosti.⁶⁶

Snad nejlépe se dokumentuje Wagnerův názorový i stavitelský vývoj na tvorbě nájemních domů, jež zcela logicky snad nejlépe ze všech staveb reflektovaly měnící se poptávku. Vídeňská Ringstraße si kladla za cíl co nejlépe oslavit podnikatelské úspěchy zbohatlíků. Přestože historik umění Vídeňské univerzity Rudolf von Eitelberger nebo architekt Heinrich von Ferstel doporučovali již na počátku budování bulváru po vzoru Londýna anglický jednorodinný městský dům coby symbol úspěšného měšťanského stavu, vídeňští měšťané si ve skutečnosti přáli něco daleko okázalejšího, co by zakrylo jejich plebejský původ. Z toho důvodu se nakonec ujal model neorenesančního činžovního paláce (Mietpalast), který se osvědčil již při přestavbě Paříže a za přijatelnou cenu nabízel svým obyvatelům komfortní bydlení v prostorných bytech společně s reprezentativní fasádou, typickým Nobelstock, včetně honosného vstupu a schodiště odpovídajícího aristokratickým sídlům. Problematika činžovního bydlení Wagnera zajímala již z výše uvedených důvodů ideálního velkoměstského bydlení, navíc jeho matka a později i on sám patřil k vlastníkům několika nájemních domů ve Vídni. Ukázkou nejluxusnějšího velkoburžoazního bydlení na Ringstraße se staly paláce na ulici Reichsratsstraße v exkluzivní vládní čtvrti za budovou

⁶⁵ Ibidem, s. 49-50

⁶⁶ ŠARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 11

ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*, s. 62

Hansenova parlamentu.⁶⁷ V této lokalitě se nachází i jedna z prvních Wagnerových staveb, již z etapy Wagnera v roli samostatného architekta-investora. Jedná se o obytný dům ve Stadiongasse z roku 1882 (obr. č. 9). Na pětipatrový dům v sousedství parlamentu byl Wagner náležitě hrdý - ve své práci „Některé skici, projekty a realizované stavby“ mu věnuje tři strany, dokumentující jeho dobrou polohu a skvělé architektonické řešení uzpůsobené k naplnění požadavků náročných nájemců.⁶⁸ Wagner v tomto projektu, uzpůsobeném pro splnění požadavku komfortnosti i elegance, uplatňuje prvně svoji myšlenku propojení krásy s nezbytností. Jedná se o přísně geometricky řešený palác typu „volné renesance“, kde vyniká především italizující střešní římsa opakující se na většině pozdějších Wagnerových projektů.

Wagner v duchu volné renesance postavil ještě roku 1877 obytný dům na Schottenringu, roku 1880 na Rathausstraße a roku 1889 dům na Rennwegu, známý pod pozdějším názvem Palais Hoyos (obr. č. 12), který zaujme střídavým bosovaným přízemím, prvním patrem odpovídajícím korintskému slohu a přehnaným štukovým dekorem horních pater v pompejánském duchu, společně se zdůrazněnou až naddimenzovanou korunní římsou. Palác Hoyos zaujme důmyslným eklekticismem, neboť vzhledem k ornamentálnímu dekoru je zajímavou reminiscencí na protější Hildebrandův Belvedere.⁶⁹

Palác na Stadiongasse Wagner prodal roku 1886, aby si tím uvolnil ruce i kapitál pro další projekt, obytný dům na Universitätsstraße nedaleko dnešního univerzitního kampusu, dřívější AKH, všeobecné městské nemocnice (obr. č. 13). Tento dům se vyznačuje specifickým umístěním v pohledové ose bulváru Landesgerichtsstraße a rohové poloze tří obklopujících ulic, čímž se stává výraznou dominantou celého okolí. Aby Wagner umocnil tento efekt, naprojektoval dům jako kompaktní blokovou stavbu obdélníkového půdorysu, která zaujme velkými prosklenými výlohami kavárny v přízemí, zdůrazněním Nobelstocku pomocí vysunutého balkonu táhnoucího se horizontálně po celém patře hlavní fasády, zvýrazněnou vertikálností prostřednictvím bosovaných nárožních pilastrů společně s meziokenními pilastry. Těžko uvěřit, že stavba má pouze šest pater, neboť svým naturelem byla navržena

⁶⁷ SCHORSKE, Carl. *Videň na přelomu století*, s. 60-68

⁶⁸ WAGNER, Otto. *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*, s. 55-57

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1860-1902)*, s. 53-54

⁶⁹ GERETSEGG, Heinz. *Otto Wagner*, s. 120-121

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner. Band 6*, s. 1785-1787

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner. Band 5*, s. 1642

v duchu výškových budov tolik typických pro Louise Sullivana. Dům i přes ještě stále historizující dekor, se svou komfortní interiérovou výbavou a velkoměstsky řešenou fasádou, poukazuje na Wagnerovu počínající orientaci k monumentální funkcionalizující architektuře.⁷⁰

Podobně monumentální dispozici řešil i u projektu obchodního a bytového paláce na nejexkluzivnějším místě Vídně, dnes již neexistujícího domu Neumann na Kärtnerstraße z roku 1895 a zejména u paláce U Kotvy (Zum Anker) na Am Graben postaveného o rok dříve a patřícího známé vídeňské pojišťovací společnosti (obr. č. 14). Oba paláce disponovaly proskleným zvýšeným přízemím dodávajícím budově velkoměstský ráz s průběžným balkonem, oddělujícím obchodní zónu od horních obytných pater (tento motiv užitý již u domu na Universitätsstraße následně Wagner zopakoval u Majolikahausu), a netradičními předimenzovanými střešními nástavbami ze skla spojeného železnými traverzami sloužícími potřebám fotoateliérů.⁷¹ Sklo nepoužil Wagner při stavbě těchto domů poprvé, již na počátku osmdesátých let projektoval budovu c. k. Rakouské zemské banky (Länderbank), v níž využil skla nejenom k zastřešení vestibulu, což by nebylo nic až tak ohromujícího, ale novátorským prvkem jsou v budově především skleněné podlahy, které v kombinaci s užitím lehkých nosných příček učinily z banky jednu z nejmodernějších inovativních kancelářských budov v Evropě (obr. č. 15).⁷²

Největší věhlas ovšem přinesly Wagnerovy slavné domy na Linke Wienzeile u Naschmarku (obr. č. 16). O ikonických domech z roku 1898 je snad zbytečné cokoliv psát, neboť do dnešní doby patří coby architektonické ztělesnění nastupující secese i změny společenské mentality společně s Wagnerovým projektem kostela sv. Leopolda ve Steinhofu či budovou poštovní spořitelny k nejoslavovanějším stavbám moderní architektury, přesahujících svým věhlasem hranice rakouského, potažmo středoevropského, prostoru. Projektem, vzniklým opětovně z jeho vlastní iniciativy, reagoval Wagner na událost, která se odehrála o rok dříve, již bylo založení spolku Secese, jehož zakládajícím členem se stal.

⁷⁰ WAGNER, Otto. *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*, s. 58-59
SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 29

⁷¹ Ibidem, s. 31
GERETSEGGGER, Heinz. *Otto Wagner*, s. 123-125
GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner. Band 6*, s. 1866-1873

⁷² SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 23
GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner. Band 5*, s. 49

Wagnerův student Josef Maria Olbricht navrhl pro spolek výstavní pavilon v reminiscenci na Wagnerovy stanice městské dráhy. Samozřejmě ohlasy Majolikahausu se svou hladkou fasádou ozdobenou pouze geometrickými florálními ornamenty sestavenými z majolikových glazovaných dlaždic inspirovaly později Adolfa Loosa při realizaci jeho obchodního domu na Michalském náměstí. Moderní vybavení, výtah i jistá excentričnost ztělesněná v prosklené vaně nacházející se v ukázkovém Wagnerově bytě domu na Köstlergasse přesně vystihuje ahistorickou orientaci Secese, včetně snahy vytvořit nový hodnotový systém. Na příkladu zlaté ornamentiky na prostředním nárožním domě z onoho trojbloku i oné slavné prosklené vany můžeme pozorovat fascinaci Secese v hledání pradávnejší sexuality, odkaz na mystéria a polyteistické kultury, která se projevovala skrze Freudovu psychoanalýzu i zlatý ornament, odjakživa spjatým s pravěkými a starověkými kulturami Předního východu.⁷³ Podobně jako Olbrichtův secesní chrám i Wagnerova architektura směřovala k oslavení umění v duchu náhradního náboženství vídeňské sekularizované elity. Počátkem 20. století Wagnerův architektonický projev začal směřovat k důraznějšímu uplatňování funkčnosti, což sebou neslo oproštění se od secesního dekoru, puritánštějšímu vyjádření čistoty architektury se zvýrazněním tektonických konstrukčních prvků, které nahrazovaly dřívější ornamentální dekoraci. Pravděpodobně to souvisí s Wagnerovým vystoupením ze spolku, stejně tak jeho rozkladem kolem roku 1905. Když uvážíme, že Wagner měl v oné době již přes šedesát let a nikdo by mu nevyčítal tíhnutí ke konzervatismu, je obdivuhodné nakolik pokrokové myšlenky se u něj v tomto věku projeví. Veškeré jeho dřívější dílo jako by náhle zastaralo, zbavil se posledních vazeb na historismus i historickou tradici a formuloval nové stavební tvarosloví podřízené pouze jedinému kritériu – kritériu užitnosti.⁷⁴

Mezi léty 1903–1912 Wagner naprojektoval budovu c. k. Poštovní spořitelny (Postspaarbank), v níž se kumulovaly znalosti zkušeného architekta, investora i teoretika architektury a představovala tak jeho životní dílo, jež patří dodnes k ikonám vídeňské architektury (obr. č. 19). Za vznikem funkcionalizující moderny stojí trojice jmen Charlese Rennie Mackintoshe, Louise Sullivana a Otty Wagnera, Vídeň se tak vedle Chicaga či později Berlína stala pravděpodobně jedním z důležitých center zrodu moderní architektury, která

⁷³ SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s., s. 49-53

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner. Band 6*, s. 2170-2178

⁷⁴ SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 90-92

byla dále rozvíjena školou Bauhausu.⁷⁵ Rakouský teoretik moderní architektury Josef August Lux uvedl: „*Poštovní spořitelna již ničím nepřipomíná volnou renesanci. Není zde žádná reminiscence historických stylů, žádná palácová architektura ani monumentalita z klenotnice tradic, nýbrž pouze užitkový styl. (...) toto stavební dílo se podobá truhlici s penězi, která je všude poseta hlavičkami hřebíků, přesto však nepostrádá určitou monumentalitu, a již vůbec ne charakteristické rysy, neboť interiér, účel stavby a myšlenka jsou zcela bezprostřední a jasně komunikují s vnějším prostředím.*“⁷⁶ Tvar budovy v ničem neevokuje tradiční historický základ, ba naopak, lichoběžníkový půdorys odpovídal byrokratickému založení stavby, včetně exteriérového řešení v podobě ponýtované pokladnice. S prosklenou střechou či podlahami v atriu budovy se setkáváme již u Wagnerova projektu Rakouské zemské banky z počátku osmdesátých let 19. století, zajímavá je ovšem míra použití prosklených ploch, které v kombinaci s ocelí, linoleem, a především všudypřítomným hliníkem naplňují koncept funkcionality spjatý s hygienou a snadnou údržbou, která u tak velké kancelářské budovy hrála stěžejní roli. Budova spořitelny vynikne zejména v porovnání s naproti ležícím Ministerstvem války, stavěným ve stejné době s budovou poštovní spořitelny architektem Ludwigem Baumannem v odpovídajícím říšském stylu neobaroku.⁷⁷ Tento kontrast mezi historismem a nastupující funkcionalistickou modernou vynikl obzvláště při stavbě obchodního domu Goldmann & Salatsch (známějšího pod názvem Looshaus) postaveného v letech 1909-1911 naproti neobarokní Michalské bráně, vstupnímu traktu císařského hradu. Při projektování upotřebil Loos koncept Raumplanu (kdy interiérové řešení objektu neodpovídalo exteriéru), jehož náznaky se objevily již u projektu Wagnerovy Postsparkasse.⁷⁸ „*Interiér, především v prostoru styku se stranami, působí podivuhodně jasně a průsvitně, a to díky absenci všeho zbytečného, přičemž mezi zbytečné počítám všechny stylové motivy, ať již historické nebo moderní. Nové techniky, nové konstrukce, nové stavební materiály znásobují pocit ohebnosti, funkcionálnosti, organičnosti, téměř odhmotněného, abstraktního skeletu,*“⁷⁹ píše Lux o poštovní spořitelně ve své práci věnované Wagnerovi z roku 1914.

⁷⁵ SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 14

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1903-1918)*, s. 425

⁷⁶ Lux, Joseph August. *Otto Wagner*. München: Delphin Verlag, 1914, s. 70

⁷⁷ SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 65-71

SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 93-94

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1903-1918)*, s. 425-434

⁷⁸ SARNITZ, August. *Adolf Loos*. Praha: Slovart, 2004, s. 12-13, 37

⁷⁹ Lux, Joseph August. *Otto Wagner*, s. 71

V podobném duchu se nesou i Wagnerovy projekty sanatoria Lupus v Ottakringu, Hoffmannova sanatoria v Purkersdorfu nebo nezrealizované návrhy pro Mírový palác v Haagu či Městské muzeum císaře Františka Josefa (obr. č. 24). Určitou podobnost s Loosovým domem bychom mohli spatřovat u posledního Wagnerova realizovaného projektu, činžovních domů na Neustiftgasse a Döblergasse z let 1909–1911 (obr. č. 28). Podobně jako druhá Wagnerova soukromá vila (obr. č. 32), postavená o rok později, vynikají tyto domy strohou fasádou, dekorovanou pouze černými skleněnými či modrými keramickými deskami v úrovni přízemí a prvního patra. V podobném duchu je řešen i interiér domů. Jediným výrazným dekoračním prvkem, který přetrval z Wagnerova raného období a stal se charakteristickým poznávacím znakem jeho tvorby, byla střešní římsa, jež pozbyla svého bohatého historizujícího či secesního ornamentu, na jehož místo přišlo nijak zvlášť dekorované kazetování zdůrazněné pouze modrou barvou.⁸⁰ Zatímco první Wagnerova vila z roku 1886 je vystavěna v reprezentativním paladiánském duchu, oblíbeném stylu pro příměstské vily zámožného měšťanstva sedmdesátých a osmdesátých let 19. století, nová vila ve své jednoduchosti a uniformitě daleko více naplňuje rovnostářství, prapůvodní ideál liberálních revolucionářů z první poloviny 19. století a dokládá tak posun ve vývoji myšlení měšťanstva, které mělo již vydobytá svá práva, uvědomovalo si své konkrétní místo ve společnosti, aniž by se potřebovalo před někým obhajovat a mohlo se tak věnovat každodennímu běžnému životu velkoměsta. Dostáváme se tak do vrcholné a pozdní fáze měšťanstva, městských elit a její reflexe v architektuře.⁸¹ „V případě řešení půdorysu byl rozhodující především požadavek silného přístupu světla do jednotlivých místností, jejich účelové a individuální uspořádání, jednoduchost a trvalost provedení, použitá takových materiálů, které nám poskytuje současný průmysl (ušlechtilá omítka, skleněné desky a mramorový dekor, železobeton, asphalt, eternit, skleněná mozaika, hliník, magnalium atd.),“⁸² popisuje Wagner svou vilu číslo dvě. U vily Wagner II nebo na domech na Neustiftgasse či u Postsparkasse lze pozorovat, že všechna okna napříč jednotlivými patry nesou stejné

⁸⁰ GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1903-1918)*. s. 510, 652-653

⁸¹ SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 94-95

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1860-1902)*, s. 66-67

GERETSEGGGER, Heinz. *Otto Wagner*, s. 134-141

SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 77-78, 87

⁸² *Ibidem*, s. 87

parametry i tvar, odpovídají spíše uniformnímu buňkovitému prostoru administrativní budovy než reprezentativnímu obydlí Ringstraße, kde se utváření vnější plochy vztahovalo k rozdílnému ekonomickému společenskému postavení. Navíc tam, kde architekti Ringstraße používali vznosné kupole, dekorované stropy či žebroví, odhodil Wagner falešnou iluzi a ponechal na očích železnou konstrukci, železné nosné pilíře společně s železnými či železobetonovými stropními trámy, jako by chtěl v duchu renesančního memento mori poukázat na původ a počátek všeho, nosnou konstrukci stavby. V případě domů v Neustiftgasse se završilo Wagnerovo novátorství v aplikování administrativního stylu na obytnou budovu. Jednalo se o vítězství úřadu nad domovem, o vítězství velkoměstské byrokracie spravující racionálně rozšiřující se městskou aglomeraci, oproti uzavřenému komunitnímu životu původní venkovské Vídně či Sitteho představám obnovení středověké komunitní společnosti.⁸³

„Mezi výtvarnými uměními (jak jest mi těžko mluvíti o uměních: neboť umění jest jen jediné) jest toliko umění stavitelské vskutku tvůrčí a rodící, ono totiž jediné je s to vytvořiti tvary, jež shledává lidstvo krásné, ačkoliv není možno najíti pro ně v přírodě předlohy. (...) Proto se nedivíme, že v umění stavitelském možno spatřovati nejvyšší výraz lidského umění, jež se dotýká již božství. A právem! Neboť pro ta slova spočívá důkaz v nepochopitelné, podmaňující síle, kterou na lidstvo působí díla umění stavitelského, jež je přímo k pozorování nutí. Architektura musí býti tedy označena za nejmocnější výraz umění. (...) Jako koruna moderního člověka, jež šťastně slučuje idealismus a realismus, byl architekt veleben. (...) Vzdělání architekta, jež jde až na sklonek života, zodpovědnost spojená s jeho tvořením, veliké obtíže, jež se staví v cestu uskutečnění jeho děl, netečnost a nespravedlivé náhledy davu o architektuře, příliš - bohužel - častá nepřítel i různost náhledů soudruhů odborníků, pokrývají jeho životní cestu skoro vždy trním a on pohlíží přechasto se žalem na mládence sesterských umění, kteří jdou životní cestou cestou vystlanou zpravidla růžemi a jsou lidstvem vynášeni. Chvála a hana, jež mají oplodniti uměleckou dráhu jako slunce a déšť zúrodňují půdu, ukazují se zřídka na nebi architektonickém, jen věčná šed' praxe a skličující šero všeobecné lhostejnosti zclaňují všecken volný a veselý výhled,“⁸⁴ popisuje Wagner

⁸³ SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 94, 104

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1903-1918)*, s. 606-608

⁸⁴ WAGNER, Otto. *Moderní architektura*, s. 1-2

v Moderní architektuře trpký úděl architekta a jeho záslužnou úlohu ve společnosti. Roku 1894 nastupuje Wagner ve věku padesáti tří let do funkce řádného profesora architektury vídeňské Akademie výtvarných umění. Wagner se tehdy mohl vyhřívat na slunci, těšíc se zaslouženému uznání renomovaného tvůrce neorenesančního historismu Ringstraße, kromě profesorského titulu obdržel rovněž titul vrchního stavebního rady, uměleckého rady komise pro vídeňská dopravní zařízení i členství v komisi pro regulaci Dunaje, na níž se podílel realizacemi Nußdorfského jezu, zdymadla Kaiserbad či inženýrskými úpravami nábřeží Dunajského kanálu.⁸⁵ Přesto zvolil novou cestu architektonického vizionářství, do kterého hodlal zasvětit nové generace mladých architektů: „*Umění a umělci by měli a musí představovat svou dobu. V omilání všech stylových směrů, jak o tom svědčí poslední desetiletí, nemůže spočívat spása budoucnosti. (...) Realismus naší doby musí vznikající umělecké dílo prostupovat,*“⁸⁶ uvedl během své nástupní řeči ve speciální třídě architektury. Wagnerova speciální třída byla elitní jednotkou, do níž se ročně přijímalo nanejvýš dvanáct nových studentů. Svou první skupinu studentů, v níž se nacházeli i Wagnerovi největší studenti Josef Maria Olbricht s Josefem Hoffmannem, převzal Wagner po zemřelém Karlu Hasenauerovi, posledním velkém architektu Ringstraße gründerického období, s jehož osobou si návštěvník Vídně snad nejvíce spojí realizace v rámci zamýšleného Semperova „Císařského fóra“ (Kaiserforum der Wiener Hofburg) budov Umělecko-historického a Přírodovědného muzea či traktu Nového hradu (Neue Burg). Ze svého ateliéru učinil Wagner pokusnou laboratoř, v níž se měla pojit teorie s praxí ruku v ruce. Jeho žáci si cenili, že namísto neustálého skicování budov zámků či reprezentativních objektů se daleko více věnovali řešení aktuálních problémů městského urbanismu a velkoměstské bytové výstavby. Návrhy bytových domů, celých sídlišť, hotelů, obchodních domů a radnic se staly častým námětem tvorby.⁸⁷ Wagnerův ateliér nebyl ovšem výjimečným pouze ve změně námětů architektonické tvorby, studenti poukazovali i na volnomyšlenkářského ducha svého učitele, který prosytil celý ateliér. Zatímco se město i celá říše hroutila do politické i sociální krize, je obdivuhodné s jakým poklidem probíhala práce ve Wagnerově ateliéru. Wagner byl odchovaný

⁸⁵ SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 92-93
GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner. Band 6*, s. 1884-1895
GERETSEGGGER, Heinz. *Otto Wagner*, s. 85-89

⁸⁶ WAGNER, Otto. *Moderní architektura*, s. 7

⁸⁷ GRAF, Otto Antonia: *Die vergessene Wagnerschule*, s. 7-8

liberalismem, jemuž zůstal věrný i v oné době, kdy na ulicích lačnil lid po židovské krvi, burcovaný starostou Luegerem či německými pangermanisty, kdy se dělnické, rolnické či nižší střední vrstvy dovolávaly svého podílu na moci s úmyslem svrhnout tradiční aristokracii i novou aristokracii peněz. Liberalismus se stáhl do uzavřených uměleckých kruhů, které se prostým lidem zdály nepochopitelné až dekadentní, poskytující poslední útočiště názorové i umělecké svobodě. Duch 20. století byl bezesporu vynalezen ve Vídni, v období toho nejhlubšího společenského úpadku mobilizovalo staré Rakousko ještě jednou své univerzální síly. Robert Musil hovořil o umělecké avantgardě jako o „*pokusné stanici budoucnosti*“, Karl Kraus naopak „*pokusné stanici zániku světa*“. „*Tento přerod bude natolik mohutný, že již sotva budeme moci hovořit o renesanci renesance. Z tohoto hnutí vzejde naissance, naprosté znovuzrození,*“⁸⁸ tvrdil Wagner. Umělecké dílo nemělo být podle Wagnera zajímavé pouze ve finální podobě, stejná pozornost měla být věnována i průběhu tvorby. Podobný názor zastával i Gustav Klimt, který se rovněž, ovšem bezúspěšně, pokoušel na Akademii prosadit.⁸⁹

Skutečně tvůrčím duchem disponovali první studenti Wagnerova ateliéru převzatí po úmrtí Hasenauera, Olbricht s Hoffmannem, kteří pro Wagnera více než roli studentů zastávali pomocnou asistenci kreslířů. „*Olbricht, muž plný kypících idejí a snad až moc velký romantik, byl kolosální pracovník a neúnavný tvůrce. Byl posedlý Wagnerovou hudbou a nejraději by postavil Walhallu. Bylo krásné s ním fantazírovat. Žádný úkol nebyl pro něj dost velký a nebylo nic, oč by se alespoň v kresbě nepokusil,*“⁹⁰ vzpomínal Hoffmann na svého spolužáka. Pro oba mladé architekty představovala dominantní prvek jejich zájmu krása. Wagner často spolupracoval s Olbrichtem na návrzích ornamentálního dekoru pro své stavby, ovšem Olbrichtova představa se příliš neztotožňovala s Wagnerovým předsevzetím, že umění slouží všednosti. Ve své fantazii budoval ušlechtlejší a dokonalejší svět, naplněn jednoduchou a čistou skutečností, kontrastní oproti všedním přizemním účelům. Tyto jeho představy se ztělesňují v návrhu chrámu umění vídeňského spolku Secese z roku 1899 (obr. č. 33).⁹¹ Hoffmannovo dílo v sobě odráží vlivy skotského hnutí Arts and Crafts. Mackintosh jej

⁸⁸ WAGNER, Otto. *Moderní architektura*, s. 27

⁸⁹ VYBÍRAL, Jindřich. *Leopold Bauer: heretik moderní architektury*, s. 36-37

SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 23-25

⁹⁰ VYBÍRAL, Jindřich. *Mladí mistři: architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Argo, 2002, s. 30

⁹¹ *Ibidem*, s. 48-49

přivedl k přísně geometrickým tvarům, které se rozvinuly téměř až do abstraktního formalismu. Přesto i pro Hoffmanna byla krása stěžejním tématem jeho tvůrčí činnosti, zejména krása v uměleckořemeslném propojení s architekturou. Hoffmann zastával představu uměleckého architekta coby zprostředkovatele krásy a kultivovanosti působícího shora dolů. Neexistovalo odlišení uměleckého díla od předmětů denní potřeby – umění tak mělo prostupovat všechny složky lidské činnosti, čímž se ostře postavil proti Loosově tezi „ornamentu jako zločinu“. Oba dva architekti Olbricht i Hoffmann se vyvíjeli zcela jedinečnou cestou osobního individualismu. Roku 1895 založili společně se stejně smýšlejícími přáteli Carlem Ottou Czeschkou a Kolomanem Moserem elitní spolek Siebener-Club, předchůdce skupiny Wiener Secession, jenž měl nemalý podíl na tvorbě a orientaci Vídeňských dílen (Wiener Werkstätte), vycházejících právě z odkazu Arts and Crafts Williama Morrise.⁹²

O běžném každodenním chodu Wagnerovy třídy se toho příliš neví, neboť se nedochovaly žádné záznamy o přednáškách kromě nástupní Wagnerovy řeči a jeho proslovu k výročí deseti let od založení speciálky. Pouze Leopold Bauer později na Akademii vzpomínal jako na místo drilu, kde denně trávil nejméně patnáct hodin prací.⁹³ Během prvních tří let působení Wagnerova ateliéru se v něm nevyskytují osobnosti, které by dosáhly Hoffmannovy či Olbrichtovy velikosti, ostatní studenti, pravděpodobně rovněž převzatí od Hasenauera, byli odchováni tradicí historismu a i u obou dvou zmíněných architektů je pozorovatelný extrémní vliv Wagnera. Raná léta Wagnerovy školy se tak nesla pod výrazným mistrovým vlivem. U mnoho studentů speciálky lze pozorovat stálou inspiraci historizující tradicí i když modernisticky interpretovanou, např. návrh Arény v císařském parku z roku 1895 od Leopolda Bauera, v němž sice vychází z neobaroka a barokní dekorace, ovšem v porovnání s jeho dřívějšími léty strávenými u Hasenauera je patrné stylové zjednodušení, odlehčení, vedoucí k tektonicky jasnější struktuře.⁹⁴ K Wagnerovým studentům této doby patřili Hubert Gessner, Jan Kotěra, Josef Plečnik, Alois Ludwig, Alfred Castelliz, Viktor Kovačic, Franz Matoušek, Emil Baschant aj. Mezi léty 1894 -1898 tak lze spatřovat extrémní

⁹² Ibidem, s. 208-209

SARNITZ, August. *Josef Hoffmann*. Praha: Slovart, 2007, s. 8-12

⁹³ VYBÍRAL, Jindřich. *Leopold Bauer*, s. 38

⁹⁴ Ibidem, s. 39

fixaci studentů na Wagnerovu tvorbu. Čím více pronikaly Wagnerovy modernistické teze do umělecké společnosti, tím více architektů se s nimi začalo ztotožňovat a modifikovat je dle vlastních představ, čímž ubývalo přímého Wagnerova vlivu na formování moderny. Po roce 1898 můžeme tuto fúzi čím dál více pozorovat – práce Christopfa Strumpfa, Deiningera či Kerndla nebo Fabianiho představují volné variace na Postsparrkasse a méně známá Wagnerova díla. Zajímavým příkladem reakce na Wagnerovo dílo je návrh Kammererovy vily z roku 1901, v němž Marcell Kammerer parafrázoval jak Wagnerovu realizaci zastávek městské dráhy, tak i dokončený Olbrichtův Secession (obr. č. 37).⁹⁵

Vývoj Wagnerovy školy je dobře patrný na stránkách časopisu *Architekt* (*Der Architekt*), v němž studenti často prezentovali své návrhy.⁹⁶ Roku 1902 Wagner zadal svým studentům návrh obchodního domu, pravděpodobně pro konkrétní pozemek na rušné nákupní třídě *Mariahilfer Straße* (obr. č. 38). Zatímco ještě roku 1900 navrhl Wunibald Deininger fasádu nájemního domu v podobném duchu, v němž i Kotěra realizoval svůj *Peterkův dům*, o dva roky později vychází z Wagnerovy speciálky skvělé příklady funkcionalizujícího směru zastoupeného návrhy Maxe Joly, Julia Michela, Karla Dorfmeistersa nebo Istvána Benkó.⁹⁷

Nový funkcionalizující užitkový styl našel uplatnění i v novém dopravním odvětví, letectví. Letectví vyjadřovalo lidskou víru v pokrok, potvrzení modernizace společnosti i definitivní oproštění se od starých pořádků. Architektura měla jít ruku v ruce s těmito ideály a zhmotnit modernismus. Dochovaly se fantaskní návrhy vídeňského letiště od Christofa Stumpfa z roku 1904 s centrální monolitickou věží nebo od Friedricha Pindta z roku 1912 (obr. č. 41). Funkcionalizující směr byl charakteristickým jevem pozdní Wagnerovy školy, vyvrcholením těchto snah se stal především rok 1912 s Wagnerovým projektem megalopole a radikálním ztvárněním obchodního domu v duchu geometrického purismu od Karla Reinharta (obr. č. 42), jenž ve srovnání s díly ze zlatého období školy daleko více odpovídal projevům autoritářského Loosova či Behrensova klasicismu a z něj vycházejícího konstruktivismu dvacátých let 20. století.⁹⁸

⁹⁵ GRAF, Otto Antonia: *Die vergessene Wagnerschule*, s. 8, 14

⁹⁶ Rakouský časopis vydávaný v letech 1895-1922 ve Vídni, vedený Ottou Wagnerem, Josefem Hoffmannem či J. M. Olbrichtem. *Ibidem*, s. 8-9

⁹⁷ *Ibidem*, s. 20

⁹⁸ *Ibidem*, s. 8-9

Během svého osmnáctiletého působení v roli profesora odchoval Wagner na téměř dvě stě nových architektů. Kromě novátorských stavitelských postupů a témat se Wagnerův liberální duch projevil i v otevřenosti jeho speciálky vůči zájemcům o architekturu z jiných národnostních skupin než pouze německé. Mezi jeho studenty najdeme Poláka Bronislaua Cetnaského, Slovince Josipa Plečnika, Maxe Fabianiho a Josipa Costaperirariu, Chorvata Viktora Kovačiče, Slováka Josefa Harmatku, Maďara Istvána Benkó a samozřejmě nemalé zastoupení Čechů počínaje Josefem Kotěrou přes Josefa Chochola, Bohumila Hübschmanna, Pavla Janáka, Františka Krásného, Prokopa Šupicha, Karla Vávru, Otakara Béma až k méně známým Františku Böhmovi či Janu Chládkovi. V seznamu se objevuje další méně známý Čech, Karel Stehlík narozený v Bosně.⁹⁹ Jak jde vidět, jeho studenti pocházeli ze všech koutů monarchie a Wagner ke všem přistupoval bez národnostních předsudků, co bylo opravdu ojedinělé, neboť národnostní spory se dostaly i na půdu vysokých škol, kde způsobovaly až do rozpadu monarchie značné napětí mezi studenty i vyučujícími navzájem. O to více se cení jeho nadnárodnostní přístup a snaha udržet Akademii mimo vnější spory, když zastával v letech 1910 až 1911 post prorektora.¹⁰⁰ Již v roce 1898 obdržel od císaře za své úspěchy Řád železné koruny třetí třídy, roku 1901 přišel kříž důstojníka Řádu čestné legie a roku 1907 komturův kříž Řádu Františka Josefa. Od vídeňské městské rady získal o tři roky později Salvátorskou medaili, jedno z nejvyšších ocenění města.¹⁰¹

Wagner se rozhodl roku 1912 odejít na penzi, přičemž mu byl za celoživotní dílo udělen titul dvorního rady, každopádně kvůli sporu o nástupnictví až do roku 1915 působil na Akademii jako emeritní profesor. Když mu roku 1915 zemřela jeho o osmnáct let mladší žena Louisa Stiffelová, pro niž plánoval vilu Wagner II v duchu vdovského obydlí, stáhl se z veřejného života a začal si vést deník ve formě dopisů adresovaných své zemřelé manželce. Zemřel ve svém vídeňském bytě na Döblergasse těsně před rozpadem Rakouska-Uherska, 11. dubna 1918. Jen o dva měsíce dříve se odebral na věčnost další velikán rakouské umělecké reformace, Gustav Klimt. S úmrtím těchto dvou osobností, které představovaly *Zeitgeist* Vídně přelomového období 1900, skončila definitivně jedna kulturní a politická epocha vyvíjející se od revolučního roku 1848. Habsburská monarchie přišla o svého

⁹⁹ Ibidem, s. 39-40

¹⁰⁰ Ibidem, s. 7

¹⁰¹ SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 92-93

kulturního ducha. Síly, které poháněly ono výjimečné kulturní klima, jež na sklonku 19. století umožnilo zrod moderní společnosti současného typu, se i přes četné politické snahy nepodařilo nakonec udržet pod kontrolou a celá říše se o sedm měsíců později rozpadla.¹⁰²

¹⁰² Ibidem, s. 14-15, 87

5.

VÍDEŇSKÁ MODERNA A JEJÍ REFLEXE

Vytvořilo se ve Vídni na přelomu století skutečně kreativní prostředí? To je otázka, kterou se v současné době intenzivně zabývají rakouští kulturní historikové i historikové dějin umění. Je třeba přiznat, že kreativita potřebuje čas pro svůj rozvoj. Podmínkou pro vytvoření kreativní atmosféry je především svoboda, přičemž tato svoboda musí být „hravou“ svobodou, která nemá obavy z nejrůznějšího experimentování. Pro rozvoj této kreativity jsou nezbytné tři prvky - stát, město a vzdělání. Kulturní stát či kulturní město je pojem, jenž se pojí se vzděláním. Již bylo zmíněno, že vzdělání znamenalo pro liberální buržoazii 19. století prostředek ke společenskému vzestupu, sloužilo k aristokratismu ducha, proto se těšilo u městských kruhů nebývalé pozornosti. Dominujícím prvkem společnosti 19. století se stalo měšťanstvo, které od *biedermeieru* mělo svým chováním vliv i na samotné poměšťanstění aristokracie. O společnosti 19. století lze hovořit tedy ve smyslu měšťanské společnosti. Ve skutečnosti město jakožto symbol demokratizujícího řádu představovalo pro městské vrstvy větší mýtus než pojem stát. Pojem město s sebou neslo odkaz řeckých *polys*, založených na výchově k athénské demokracii. Moderna jako taková se v nejniternejší podstatě odvolávala na tyto kořeny a usilovala o skutečné vytvoření městské kultury, sociální inkluzi, sjednocení města a státu v jednotný celek s jednotnou kulturou završenou vytvořením kulturního státu.¹⁰³

Pro vytvoření kreativní produktivity bylo zapotřebí svobody a otevřenosti, flexibility a mobility myšlenek, rychlá výměna názorů mezi jednotlivými sociálními vrstvami i prostředími, propojení venkova s městem a přijímání podnětů z vnějšího prostředí mimo hranice habsburské monarchie, na to se samozřejmě váže ona myšlenková pluralita vycházející z mnohonárodnostního založení říše i různorodé sociální stratifikace. Soutěž a konflikty nejen mezi jednotlivými vrstvami, nýbrž i v uměleckém sektoru mezi starou generací *Ringstraße* a nově nastupující generací - to vše vytvářelo vhodné podmínky.¹⁰⁴ Nelze

¹⁰³ MANTL, Wolfgang. Lassen sich kreative Milieus schaffen? In *Kreatives Milieu: Wien um 1900*, s. 242
CSÁKY, Moritz. *Die Moderne*, s. 24-25, 32-40

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 243-244

si nepovšimnout ještě jednoho prvku, kterým se modernisté odlišovali od předchozí generace - důraz na sociální otázku. Již Wagner ve svém projektu megalopole počítal s centrálně plánovaným vytvářením městských okrsků pro sto až sto padesát tisíc obyvatel s cílem zabránit vytváření monokultur a podporovat propojování jednotlivých sociálních skupin. „*Nejde totiž o to, aby rozšiřování velkoměsta bylo tak jako doposud přenecháno slepé náhodě a naprosté umělecké neschopnosti, a přitom se pohlíželo na umělecké snahy jako na cosi zbytečného a nakonec byl vývoj velkoměsta přenechán té nejubožejší pozemkové lichvě,*“¹⁰⁵ poukazoval Wagner na neregulovanou výstavbu Ringstraße, vydanou při jejím počátku na pospas štvavému developerskému zápasu o volné pozemky, čímž došlo k vytvoření izolovaného umělého prostoru nijak neumožňujícího propustnost mezi uzavřeným starým městem a periferními oblastmi.¹⁰⁶ Socialismus či socialistické myšlenky bezesporu zaujaly mnoho modernistů. Touha po propojení, internacionalitě i jisté volání po kolegiilitě odpovídalo velkoměstskému ideálu. Od dravého kapitalistického směrem k sociálnímu liberalismu se vyvíjelo pozdně liberální smýšlení umělecké bohémy, související s její představou kultivovaného a sociálně smýšlejícího velkoměšťana. Svou předlohu spatřovala vídeňská bohéma v britské Fabiánské společnosti usilující o prosazení socialismu demokratickým způsobem, proto i ve Vídni během poloviny devadesátých let 19. století došlo k ustanovení kruhu fabiánů, k nimž patřily známé osobnosti veřejného života, filosof Wilhelm Jerusalem, novinář Engelbert Pernerstorfer a zejména pozdější zakladatel a vůdce rakouské socialistické strany Viktor Adler, scházející se pravidelně ve známém vídeňském kabaretu Ronacher.¹⁰⁷

Také umělecká scéna reagovala na vznik fabiánů a nalézala inspiraci u britského reformátorského hnutí Arts and Crafts, jehož zakladatelé William Morris, Philipp Webb a John Ruskin spatřovali v socialismu středověkých řemeslnických cechů protiváhu proti masové industriální výrobě prefabrikátů a rozmáhajícímu se konzumu. Slavné Hoffmannovy Vídeňské dílny (Wiener Werkstätte) nebyly ničím jiným než rakouskou obdobou Arts and Crafts.

¹⁰⁵ SARNITZ, August. *Otto Wagner*, s. 83

¹⁰⁶ SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*, s. 51-53

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1903-1918)*, s. 643

¹⁰⁷ LE RIDER, Jacques. *Das Ende der Illusion*, s. 26-30

FELLNER, Fritz. *Schicksalsjahre Österreich. Die Erinnerungen und Tagebücher Josef Redlichs*, sv. 1, Köln/Wien: Böhlau, 2011, s. 100-101

I Wiener Werkstätte si zakládaly na harmonii a komunitní spolupráci po vzoru středověkých cechů. Komunitu umělců pojily navzájem přátelské vazby, umělci společně stolovali, společně navštěvovali kulturní akce a společně diskutovali o umění. Také jejich výtvořiny měly náplň kolektivního Gesamtkunstwerku. Rozsah tvorby byl značný - od Hoffmannových architektonických realizací, přes dekorativní Klimtovy či Moserovy práce, až k módním návrhům Emilie Flöge, šperkům, nábytku, keramice či jiným designovým užitkovým předmětům Dagoberta Pecheho. Úmysl spočíval v proniknutí jednotné umělecké vize skrze nejrůznější odvětví a v poskytnutí, alespoň dle původní zakladatelské představy, širším masám kvalitní designové věci namísto bezcenných předmětů tovární velkovýroby. Umění, moderna, tak mělo opětovně zaujmout roli sjednocujícího prvku pro tápající společnost.¹⁰⁸

Jacques Le Rider, renomovaný francouzský kulturní historik, ve své práci „Das Ende der Illusion“ věnované vídeňské moderně polemizuje s všeobecným přesvědčením, že by období vídeňské moderny přímo předcházelo době výmarské avantgardy dvacátých a třicátých let 20. století. To, že mezi nimi existoval vztah, nepochybně, ovšem moderna podle něj měla daleko blíže spíše k postmoderně sedmdesátých až osmdesátých let 20. století. Postmodernu nelze vnímat v negativním významu něčeho, co by usilovalo o návrat historismu, jednalo se o paralelní směr vyvíjející se společně s modernou od doby velké francouzské revoluce. Postmoderna neusilovala o návrat minulosti, nýbrž nastavovala moderně kritické zrcadlo. Pokud se moderna obecně charakterizovala nadějí a vírou v pokrok, postmodernu vystihoval skepticismus. Historikové školy Annales, zejména Jacques Le Goff, se při zkoumání pojmu „moderní“ dostali do období 5. až 6. století v souvislosti se zánikem Západořímské říše. Ve 12. století, při prvním konfliktu mezi starým a moderním, se anglický spisovatel Gautier Map zmiňuje, že „modernita je kritická bilance dlouhé evoluce“. V rámci středoevropského prostoru se s modernitou setkáváme v rámci německé romantiky, dále u Nietzscheho, vrcholící následovně výmarskou modernou nebo Berlínem meziválečného období. Ve Vídni však Le Rider žádné modernistické hnutí nepozoruje, hovoří přímo o „paradoxu postmoderny bez moderny“. To, co dnes považujeme za postmodernu, bylo v mnoha ohledech dříve chápáno a označováno za modernu, která se během první poloviny

¹⁰⁸ SCHMUTTERMEIER, Elisabeth. Die Wiener Werkstätte. In *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930* Wien: Museum der Stadt Wien, 1985, s. 336-340

20. století odklonila od svého významu. Moderna prezentovala především kritický pohled na modernizační proces 19. století a často v sobě měla nádech dekadence. Nietzscheho kritika víry vědeckého racionalismu vilhelmovského Německa nebo kniha „Dialektika osvícenství“ od autorů frankfurtské školy Horkheimera a Adorna jsou dostatečnými příklady. Co na Klimtovi tolik obdivujeme, není ani tak jeho příspěvek moderně, jako spíše jeho vzdor proti moderně. Obecně byla vídeňská inteligence nesmírně schopná, často odcházela do Německa a Berlína, aby poznala modernizaci a modernu, jejímuž zavedení se ovšem ve Vídni bránila. Vídeň si tak uchovala specifického ducha popsaného Musilovou Kakánií. Vídeň si na přelomu století prožila neobvykle rychlý hospodářský blahobyt, populační boom i multikulturalismus, ve vztahu k francouzskému kubismu či německému expresionismu v ní ale nedošlo ke zrodu žádného internacionálně pozoruhodného umění. Vídeňská moderna zůstávala v mnoha ohledech antimoderní.¹⁰⁹

„Na univerzitě není pro tento obraz (Filosofie) místo. Nebojujeme proti nahému a proti svobodnému umění, nýbrž proti ohavnému umění. (...) Tento druh symbolického znázornění nepovažujeme za umělecký, nehledě na to, že se obraz neztotožňuje s architektonickým charakterem univerzitní budovy,“¹¹⁰ referovalo o petici profesorského sboru Vídeňské univerzity Neue Freie Presse 28. března 1900. *„Který velký duch zde byl zničen?“¹¹¹* ptali se noviny Neue Sonn- und Montags-Zeitung. Tisk Vaterland se naopak podivoval, jak bylo možné, že *„Ministerstvo kultu a vyučování zabředlo do secesionistického bahna.“¹¹²* V německém nacionalistickém periodiku Deutsches Volksblatt zaznívala peprnější vyjádření jako *„zvrhlost“* a *„židovská nestoudnost“¹¹³*. Magazín Plein-air 12. března 1900 naopak uvedl: *„Malíř by měl hádanku znázorňovat, sám ale raději žádnou nepokládat.“¹¹⁴* Tuto vyhrocenou společenskou diskuzi vyvolal Klimtův cyklus čtyř obrazů z let 1900 až 1907 znázorňujících symboliku jednotlivých fakult pro Vídeňskou univerzitu. Největší vlnu nevole ovšem rozpoutalo zveřejnění prvních dvou obrazů Filosofie a Medicíny namalovaných během roků 1900 a 1901. Klimtův přítel Hermann Bahr shromáždil nenávislné komentáře uveřejněné v tehdejší tisku a pod názvem „Gegen Klimt“ (Proti Klimtovi) je publikoval. Klimt je v nich

¹⁰⁹ LE RIDER, Jacques. *Das Ende der Illusion*, s. 35-39

¹¹⁰ BAHR, Herman. *Rede über Klimt: gegen Klimt*. Weimar: VDG, 2009, s. 51-52

¹¹¹ Ibidem, s. 42

¹¹² Ibidem, s. 46

¹¹³ Ibidem, s. 66

¹¹⁴ Ibidem, s. 43

častován „bláznivým umělcem“, jeho umění je nazýváno „patologickým šílenstvím“ či jednoduše považováno za nesmysl.¹¹⁵ Dochovalo se i několik karikatur zesměšňujících onu událost. Vídeňský humoristický list *Der Floh* zveřejnil karikaturu Filosofie (obr. č. 45) od Theodora Zascheho, přičemž se autor tázal „*Kde je filosofie?*“¹¹⁶ Klimtova Hygiena z obrazu Medicína byla v karikatuře (obr. č. 46) přeměněna na ženu s váhou na vážení masa, určeného dle sloganu „*Pro hladové lvy a tygry.*“¹¹⁷ Jednotlivá těla malého dítěte, ženy a muže jsou označena cenovkami vyjadřujícími kvalitu masa a jak autor karikatury tvrdí, obraz by se spíše hodil jako nástropní malba spolku přátel zvířat než pro budovu univerzity. Anonymní karikatura (obr. č. 47) z 15. července 1912, vydaná v týdeníku *Der Morgen* ke Klimtovým padesátým narozeninám, i přes všechny skandály uznávaného umělce nevelebí ani nehaní, prezentuje jej ve víru umění, člověka uzavřeného do svého světa, světa umění a vlastní fantazie, navenek nepřístupného, poněkud podivínského, přesto zcela přesvědčeného o správnosti svého uměleckého vyjádření.

Vizuální humor představoval ve společnosti 19. století jednu z nejdůležitějších složek společenské sebereflexe. Počátky karikatury se vztahují k renesanční Itálii, kde se po prvotních impulzech Leonarda da Vinciho stala součástí výukových metod boloňské školy bratří Carracciů. Dlouhou dobu sloužila karikatura převážně ke studiu lidské duše, kdy se snažila s využitím nadsázky parafrázovat vývoj a proměny duševních procesů člověka. Snad nejoriginálnějším příkladem je tvorba Franze Xavera Messerschmidta v Rakousku 18. století. Kromě znázornění psychických projevů se již v průběhu 16. století, v době konfliktu mezi katolíky a protestanty, začaly objevovat náznaky politické a společenské karikatury. Tento druh se pak plně prosadil ve druhé polovině 18. století v souvislosti s rozvojem francouzských módních listů. Během francouzské revoluce byla politická karikatura častým námětem a 19. století svým měšťanským založením jako by bylo pro karikaturu přímo stvořené. Politická a společenská satira tak úzce souvisela s městským prostředím, v němž mohla reflektovat společenské prohřešky vůči módnímu i společenskému diktátu, s rozvojem parlamentarismu otevřeně humornou formou kritizovala politická rozhodnutí. Na sklonku

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 60

¹¹⁶ Österreichische Nationalbibliothek Wien, ANNO Zeitungen, Klimt's Philosophie. In *Der Floh*, 1. 4. 1900, č. 13, s. 1

¹¹⁷ ÖNB, ANNO Zeitungen, Wiener Frühjahrs-Ausstellungen. II. Secessionistisches. In *Der Floh*, 31. 3. 1901, č. 13, s. 12

století se umělecký modernismus začal vymezovat vůči stávajícím autoritám, odmítal imperialismus, militarismus i klerikalismus a stále více se identifikoval se socialisticko-anarchistickým hnutím.¹¹⁸

Odlišnost 19. století od předcházejících dob byla především ve snahách městských vrstev vyrovnat se vládnoucí aristokracií. Vnější reprezentací, budováním honosných městských sídel i snahou o co nejvybranější chování a distancováním se od lidových vrstev, tak buržoazie zadržovala podněty ke karikování maloměstských způsobů zbohatlických vrstev. Karikatura se ovšem neomezovala pouze na kritiku politického a společenského života, nýbrž postupně si začala všímat i oblastí umělecké tvorby, včetně té architektonické. Již během pořádání pařížského Salonu umění se stalo nepsaným pravidlem vydávat alba karikatur se souborem nejzajímavějších vystavovaných děl, kde se karikaturisté vysmívali nedostatkům či reagovali na názor veřejného mínění.¹¹⁹ Podobně i Der Floh, jeden z nejznámějších rakouských humoristických týdeníků, kromě obvyklé společenské satiry, rozebírání klepů a trapných momentů, jež se přihodily v císařské Dvorní opeře, zavedl rubriku, v níž pravidelně hodnotil umělecké výstavy pořádané vídeňskou Akademií a od založení spolku Secese našel v kritice secesionistů vděčné téma. Na obrázku č. 49 je karikováno Klimtovo dílo Nuda Veritas z roku 1899, v němž Klimt navazuje na freudovskou myšlenku o erotice přítomné v každém lidském pohybu a konání. Zvětšovací sklo držené ženou v originále je v karikatuře nahrazeno činkou a doplněno sloganem „*Nahá pravda, kterou chce každý slyšet, ale málokdo vidět.*“¹²⁰ Stejně tak došlo ke zesměšnění sousoší Marka Antonia od Arthura Strassera vytvořeného ku příležitosti slavnostního otevření pavilonu Secese. Obrázek č. 50 zobrazuje Marka Antonia v kleci jako neschopného krotitele zvířat, slogan dodává „*Marc Anthon nebo opatrný krotitel zvířat na cestách.*“¹²¹ Na obrázku č. 51 lze vidět pobouření pokrytecky a maloměstsky smýšlejících vídeňských měšťanů odchovaných viktoriánskou morálkou, kdy výstavou secesionistů prochází lhostejný pár, přičemž žena jen nechápavě a s určitým pohrdáním komentuje situaci „*Podívej se prosím tě, boty, punčochy, košili nemá, ale malovat se musí nechat.*“¹²² Na obrázku č. 52 probíhá rozhovor mezi studentem

¹¹⁸ PRAHL, Roman. *Karikatura a její příbuzní. Obrazový humor v českém prostředí 19. století*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2015, s. 9-15, 125, 153

¹¹⁹ Ibidem, s. 98

¹²⁰ ÖNB, ANNO Zeitungen, Secession. In *Der Floh*, 2. 4. 1899, č. 14, s. 12

¹²¹ Ibidem

¹²² ÖNB, ANNO Zeitungen, In der Secession. In *Der Floh*, 18. 3. 1900, č. 11, s. 12

a profesorem: „*Co myslíte, pane profesore, mám Venuši natřít na zeleno nebo jí ponechat tělesnou barvu? To záleží na tom, kde hodláte vystavovat, u secesionistů nebo v Uměleckém domě,*“ odpovídá vyučující.¹²³ Obrázek č. 53 je opětovnou kritikou secesionistů: „*Komise se nechává slyšet. Co? Nechce přijmout obraz? Ne! Přijme ho velmi ráda, chce se jen zeptat, kde je u obrazu vršek a kde spodek, aby ho špatně nepověsila.*“¹²⁴ Na této karikatuře, kde se nachází „čmáranice“ namísto tradičního námětu, Theodor Zasche poukazuje na odlišné abstraktnější či avantgardnější pojetí malby oproti oficiálnímu akademismu, pro většinovou populaci Vídně i Rakouska nepochopitelné. Karikaturou č. 54 se Zasche vypořádal s představiteli akademismu i moderny: „*Abychom se zbavili rozmáhající pruderie i zuřivé nahoty, chceme navrhnout, aby díla starých i nových umělců, každému vkusu odpovídající, byla přispůsobena,*“¹²⁵ zní komentář pod kresbou. Podobně vyznívá i zpodobnění ideálního návrhu na oslavný pomník Hanse Makarta, pravděpodobně nejvýznamnějšího umělce doby Ringstraße, z roku 1895, kdy se mezi představiteli historizujícího akademismu a modernismu strhla hádka o nejvhodnější podobu památníku. Zasche přichází s řešením polonahého Makarta oděného jen do trenýrek (viz obrázek č. 55). Za zmínku stojí i karikatura č. 56, na které dvě Pařížanky ironicky komentují rakouské malířství na výstavě v Paříži: „*Ach, tito ubozí vídeňští malíři! Zdá se, že Vídeňanky nejsou jako modely ideálním materiálem.*“¹²⁶

Tyto příklady nám napomáhají pochopit, jak modernu přijímaly širší lidové vrstvy. U veřejnosti se karikatura coby zrcadlo společnosti těšila nemalé popularitě, o tom svědčí i množství ilustrovaných humoristických periodik vydávaných v Rakousku. Uvedené příklady pocházejí snad z nejznámějšího a nejuznávanějšího rakouského humoristického listu *Der Floh*, vydávaného od roku 1869 do zániku monarchie. Pro noviny vycházející každou neděli, v nichž se rozebíraly nejžhavější skandály proběhnuvší vídeňskou společností během týdne, pracovali uznávaní karikaturisté jako již zmíněný Theo Zasche nebo Fritz Georg Graetz, Gottfried Sieben, Karl Fischer-Köystrand. Kromě *Der Floh* byly činné i jiné humoristické listy mezi něž náležely *Wiener Caricaturen*, *Der Humorist*, *Illustriertes Wiener Extrablatt*, *Kikeriki*, *Die Bombe*, *Die Muskete* (jenž se věnoval převážně satirě na vojenské

¹²³ ÖNB, ANNO Zeitungen, In der Malschule. In *Der Floh*, 19. 3. 1899, č. 12, s. 3

¹²⁴ ÖNB, ANNO Zeitungen, Secession. In *Der Floh*, 8. 7. 1900, č. 27, s. 2

¹²⁵ ÖNB, ANNO Zeitungen, Secession. In *Der Floh*, 18. 4. 1897, č. 16, s. 3

¹²⁶ ÖNB, ANNO Zeitungen, Die österreichische Kunst in die Pariser Ausstellung. In *Der Floh*, 6. 5. 1900, č. 18 s. 7

prostředí). Nebo se stala karikatura součástí některých týdeníků, např. příloha Humor u Neuen Wiener Journal či karikaturní okénko pondělního týdeníku Der Morgen. S těmito periodiky spolupracoval i ilustrátor a karikaturista Carl Leopold Hollitzer, patřící k předním osobnostem rakouské karikatury. Pohyboval se i v kruzích modernistů, přátelil se s Peterem Altenbergem a Egonem Friedellem, scházejících se v Loosem navrženém American Baru či Hoffmannově Fledermaus Bar, odkud pochází i mnoho Hollitzerem načrtnutých karikatur Klimta, Hoffmanna, Hermanna Bahra, Karla Krause a jiných slavných osobností. Na uvedených obrázcích 57-59 jsou zachyceni Loos, Koloman Moser, Josef Hoffmann, Richard Gerstl, Otto Czeschka. Kupodivu se v žádném periodiku neobjevila karikatura Otty Wagnera či text, jenž by ho měl nějak zesměšňovat – to dosvědčuje, že ačkoliv se Wagner přiklonil v pozdním díle k moderně, stále oproti podivínskému Klimtovi byl všemi složkami vídeňské společnosti považován za uznávanou autoritu (a to dokonce i když se netěšil přílišné přízni následníka trůnu Františka Ferdinanda d'Este). Wagner byl často považován za pojítka mezi nastupující generací a starými autoritami Ringstraße. Nejčastěji se kritice moderny věnoval již zmíněný Der Floh, mající stálou rubriku secesionistů, ojedinělé příklady se vyskytly u Kikeriky, Neuen Wiener Journal či Der Morgen.

Doposud se soustředila pozornost na útoky mířené proti secesionistům a jejich výstavám, architektura, ačkoliv si prošla stejně bouřlivou proměnou, jako by stála z hlediska kritiky v pozadí. Přesto se objevily určité náznaky související s největším skandálem rakouské architektury. Tím, čím byl pro vídeňské secesionisty skandál kolem Klimtových nástropních maleb pro univerzitu, byl pro rakouské architekty šok z vystavění Loosova obchodního domu před hlavním vstupem do císařského Hofburgu, perly rakouské barokní architektury. Adolf Loos začal na domě pracovat roku 1909, kdy mu zakázku zadal vídeňský obchodník s pánskou módou Leopold Goldmann za účelem zřízení reprezentativní prodejny své firmy Goldman & Salatsch. Když došlo na podzim 1910 k odstranění lešení, vídeňská veřejnost zůstala v šoku. Loos, který byl silně ovlivněn americkou architekturou (v letech 1893-1896 pobýval ve Spojených státech, kde se seznámil s prací Chicagské školy), prezentoval dům s hladkou fasádou – ornament nahradily strohé linie a čisté plochy. Zatímco spodní část domu s obchodními místnostmi byla obložena mramorem, vrchní bytová vynikala bílou neozdobenou omítkou s okny bez frontonů či suprafenester. Dnes dům zdobí květináče

s muškáty, kterými byla později okna právě kvůli velmi negativní kritice veřejnosti i samotného císařského dvora osázena navzdory architekto­vým protestům. Dům se strohou fasádou nebyl až tak mimořádným počinem, neboť podobné realizace již uskutečňoval Wagner v případě poštovní spořitelny či domů na Döblergasse, za urážku se ovšem považovala výstavba takového objektu přímo před císařovými okny.¹²⁷ Neue Freie Presse využil aféry kolem Loosova domu, aby vedl intenzivní boj proti Loosovu příteli Karlu Krausovi, jenž se domu zastával a naopak brojil proti morálnímu i politickému pokrytectví novin. Oproti tomu Karl Rykl, člen rakouské socialistické strany, proti Loosovi a puristické architektuře ostře vystoupil s kritikou, že bere práci drobným řemeslníkům, kteří se na realizaci staveb podíleli a podpora takového druhu architektury měla vést podle něj jen ke zvyšování nezaměstnanosti.¹²⁸ Sociálně demokratická strana využívala napjaté atmosféry mezi dělnictvem, které se roku 1907 domohlo zavedení všeobecného a rovného hlasovacího práva do říšské rady, a v rámci volební agitace poukazovala na „zdegenerované“ umění vídeňských liberálů a potřebu očistit společnost od úpadku. Neue Zeitung 7. prosince 1910 označil budovu jako „Die Mistkiste“ čili „bednu hnoje“ (obr. č 61) a uvedl: „*Vážení čtenáři! Chcete-li vidět hnojiště ve středu města, pak jděte na Michaelerplatz, kde uvidíte příklad největší perverze v podobě moderní budovy.*“¹²⁹ Skandál se stal námětem i několika karikatur, srovnávajících budovu s protějším křídlem Hofburgu postaveným Fischerem z Erlachu roku 1700. Karikatura č. 62 od Rudolfa Herrmanna v Der Morgen zachycuje ducha Johana Bernharda Fischera z Erlachu, který si sarkasticky prohlíží budovu svého kolegy a komentuje ji slovy: „*Jaká škoda, že jsem neměl žádnou znalost tohoto stylu, jinak bych nezničil toto pěkné náměstí svými hloupými ornamenty!*“¹³⁰ Jakoby v reakci na tato slova uveřejnil Österreichische Volks-Zeitung Friedlovu karikaturu Hofburgu č. 63 přestylizovaného v Loosově puristickém duchu a Kikeriki navrhl dokonce finální řešení celého problému: „*Looshaus je docela pěkný přírůstek na Michaelerplatzu. Pouze císařský palác vypadá tak*

¹²⁷ WARNKE, Martin. Bau und Gegenbau. In *Architektur als politische Kultur*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1996, s. 13-15

OECHSLIN, Werner. *Stilhülse und Kern: Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*. Berlin: Ernst & Sohn, 1994, s. 98-115

¹²⁸ NERI, Gabriele. *Cartoon architecture* [online], The Architectural Review, c2017, datum poslední revize 16. 1. 2017, [citováno 10. 04. 2017] <<https://www.architectural-review.com/rethink/cartoon-architecture/10015885.article?sm=10015885>>

¹²⁹ ÖNB, ANNO Zeitungen, Die Mistkiste am Michaelerplatz. In *Die Neue Zeitung*, 7. 12. 1910, č. 336, s. 7

¹³⁰ ÖNB, ANNO Zeitungen, Das Loos-Haus auf dem Michaelerplatz. In *Der Morgen*, 21. 11. 1910, č. 44, s. 3

*nějak mimo mísu. Takže se ho pojd'me zbavit!*¹³¹ Snad jedním z nejznámějších satirických útoků vedených proti moderní architektuře se stala karikatura č. 64 z ledna 1911 zveřejněná v *Illustriertes Wiener Extrablatt*, která ukazuje architekta v ohybu, jak bere inspiraci z otevřeného víka kanálu. Titulek informoval, že po dlouhé strastiplné pouti architekt konečně našel, co hledal. V odkazu na Adolfa Loose pamfletem rovněž neuctivě rezonovalo heslo „*Los von der Architektur*“ volně přeloženo „*Pryč s architekturou a architekty*“¹³² Karikatura přesně vystihovala dobové mínění, které usuzovalo, že moderní architektura již není architekturou, neboť svým zjednodušením snižovala budovy na ryze funkční objekty.

Na základě uvedených příkladů se zdá, že širší veřejnost neměla příliš pochopení pro hnutí modernistů a pravděpodobně jí zcela unikala podstata. Otázkou zůstává nakolik byly maloměstské vrstvy ochotny či schopny chápat kulturně-společenské proměny své doby. Často zazníval argument, že se jednalo o modernistické hnutí, ovšem Le Rider poukázal na to, že vídeňská moderna ve skutečnosti neměla spojitost s modernismem. Obecným znakem intelektuálních a uměleckých elit zůstávala prostupující melancholie. Jen v málokterém kulturním prostředí panovala taková spojitost s předchozí generací jako tomu bylo v rakouském - ostatně Klimt se společně se svým bratrem Ernstem podílel na výzdobě Burgtheatru, císařských muzeí a dalších reprezentativních objektů, Wagner navrhoval své paláce ve stylu volné neorenesance a paladiánství, Karl Kraus opět oslavoval Nestroye, Schönberg naopak Johanna Strausse, dokonce i nařčený revolucionář Loos se ve svém domě na Michaelerplatzu odkazuje na Schinkeleho tradici klasicismu, k jehož věrným stoupencům patřil. Secession coby instituce fungoval a byl respektován úplně stejně jako Salon Akademie.¹³³

Respekt modernistů k předchozí generaci byl možná daleko větší, než jsme si byli doposud ochotni připustit. Snad nejbouřlivějším osobnostním vývojem si prošel Hermann Bahr, který od nacionalistického wagneriána a stoupence Bismarcka, přes marxistu, příslušníka secese i expresionismu, dospěl k návratu ke katolictví, když se roku 1912 nechal pokřtít. Hofmannsthal se roku 1906 zmínil, že podstata jejich doby je mnohoznačnost

¹³¹ ÖNB, ANNO Zeitungen, *Los von Fischer von Erlach!* In *Kikeriki*, 19. 10. 1911, č. 84, s. 3

¹³² ÖNB, ANNO Zeitungen, *Los von der Architektur*. In *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 1. 1. 1911, č. 1, s. 3

¹³³ LE RIDER, Jacques. *Das Ende der Illusion*, s. 30-33

WAGNER, Manfred. *Der Jugendstil gilt vielen als modern*. In *Die Wiener Moderne*, s. 112-114

a nejasnost, proto ani Klimtovi nešlo na obrazech pro univerzitu o ztvárnění lékařského pokroku, lesku veřejnoprávních institucí či filosofického sebevědomí pramenícího z poznatků technické společnosti. Po epizodě koketování Karla Krause se Sociálně demokratickou stranou se proti ní nakonec postavil do reakcionářské pozice. Sám se vyjádřil, že by mu bylo možná lépe v předbřeznovém období či před francouzskou revolucí, kdy platila ještě přesně stanovená estetická, etická a sociální hierarchie. Robert Musil zastával názor, že tento tklivý pocit zpětného obracení se k minulosti byl charakteristickým znakem vídeňských modernistů.¹³⁴ Přelomová doba přinesla politické i sociální rozčarování mnoha intelektuálů. Skepticismus, krize individualismu, touha po obnově prostřednictvím hledání prapůvodní pravdy, v tom všem jako by vídeňská moderna předjímala postmodernistické hnutí. Centrálním středobodem úvah vídeňských modernistů se stal ucelený umělecký Gesamtkunstwerk, v architektuře snad nejlépe prezentovaný palácem Stoclet, v němž se všechny aspekty každodennosti od chápání architektury až k vnitřnímu duševnímu rozpoložení sjednocovaly. Vídeňská moderna svým založením zůstávala pevně spjatá s rakouským mentálním a kulturněhistorickým prostředím, což bylo ostatně poplatné pro celou monarchii, která si za dobu své existence vytvořila vlastní mikrosvět, v němž jednota a harmonie vycházela právě z její rozmanitosti. Důkazem, že vídeňští modernisté lpěli na kontinuitě habsburské monarchie, se zdá i jejich úcta ke státním institucím a funkcím, mnoho z nich usilovalo či zastávalo profesorské funkce. Kolo Moser nebyl například jen profesorem na vídeňské Uměleckořemeslné škole, nýbrž i školním inspektorem pro všechny korunní země monarchie.¹³⁵ Otázkou zůstává, zda by se nemělo hovořit o představitelích vídeňské moderny spíše než ve smyslu radikálních modernistů raději jako návratu ztracených synů. Možná i proto přes značné rozpory při výběru získal roku 1913 pozici následnictví ve Wagnerově speciálce na Akademii Leopold Bauer, označovaný za heretika moderní architektury, jemuž pro jeho historizující modernu nemohla později řada architektů inklinujících k funkcionalismu přijít na jméno.¹³⁶

¹³⁴ LE RIDER, Jacques. *Das Ende der Illusion*, s. 32-35

¹³⁵ WAGNER, Manfred. Der Jugendstil als Zukunftsvision. In *Wien um 1900: Aufbruch in die Moderne*, s. 152-155

¹³⁶ VYBÍRAL, Jindřich. *Leopold Bauer*; s. 326-329

6.

PROJEVY WAGNERIANISMU NA JIŽNÍ MORAVĚ

Oblast jižní Moravy společně s Brnem je často nazývána předměstím Vídně. Toto tvrzení je v mnohém založené na pravdě, neboť jižní Morava skutečně po mnoho staletí spadala hospodářsky, sociálně i kulturně do sféry vlivu rakouské metropole. Tuto vazbu mezi Brnem, jihomoravským venkovem a Vídní lze pozorovat již od středověku, kdy středověcí umělci odcházeli pracovat do Vídně či naopak z Vídně na Moravu přicházeli. Jižní Morava i oblast Dolního Rakouska je poměrně rovinnou oblastí, v níž nebránila žádná geografická překážka přesunům obyvatel a tím i kulturních vlivů. Z toho důvodu měla Morava odjakživa historicky daleko blíže k Rakousku a císařské Vídni nežli k Praze. Oproti Čechům prošla odlišným historickým vývojem, Moravané například stáli na straně Zikmunda a Albrechta Habsburského proti husitům nebo za arcivévodou Matyášem proti císaři Rudolfovi II. v bratrském sporu, v neposlední řadě se moravští stavové distancovali od českého stavovského povstání v roce 1618. Až hluboko do 19. století je znám negativní postoj moravských stavů a později politiků Moravského zemského sněmu jako například Aloise Pražáka, kteří usilovali o zachování moravské autonomie a nezávislosti vůči české svrchovanosti, k pražské politice. Habsburská monarchie Moravě mohla poskytnout právě tuto autonomii, proto Moravané až do zániku monarchie v mnoha ohledech smýšleli prohabsbursky.¹³⁷ Za inklinaci k rakouskému kulturnímu prostředí a Habsburkům může především agrárnější charakter země. Vzhledem k pevným feudálním vazbám dlouhodobě přetrvávalo konzervativní smýšlení i vůči českému národnímu obrození (ještě počátkem 20. století někteří jihomoravští čeští rolníci nechápali, proč by měli své děti posílat do českých škol a oproti Praze, která pro nich byla vzdálená, vyznávali pouze Vídeň, jak vzpomínal Masaryk) a především velmi silný katolicismus, který byl v zemi zakořeněn od dob působení olomouckého biskupa Františka kardinála z Dietrichstejna, jehož hlavní rezidencí se stal raně barokní zámek v Mikulově.

¹³⁷ ŘEPA, Milan. *Moravané, Němci, Rakušané. Vlasti moravských Němců v 19. století*. Praha: Historický ústav, 2014, s. 29-31, 63

V prostředí mezi Brnem, Vídní a Prešpurkem došlo k vytvoření specifického kulturního regionu, dnes rozděleného do tří států, jehož obyvatelstvo bylo buď převážně německy hovořící (Znojensko a Mikulovsko), nebo národnostně smíšené (Slovácko) s dominujícím německým kulturním živlem. Mnozí umělci jako středověký sochař Antonín Pilgram, architekti Fischer z Erlachu, Hildebrandt, Domenico Martinelli, Josef Kornhäuser, malíři Franz Anton Maulbertsch či Daniel Gran působili nejenom ve Vídni, ale i na jižní Moravě, kam byli zváni zámožnými šlechtickými rodinami. Rovněž i moravští aristokraté Liechtensteinové, Kounicové, Althánové, Salmové či Dietrichsteinové sídlili vzhledem ke své pevnější vazbě k Habsburkům trvale převážně ve Vídni oproti českým šlechticům, kteří dávali přednost Praze.¹³⁸ V neposlední řadě nelze opomenout i přímý vliv jihomoravského habsburského panství vzniklého v polovině 18. století koupí Hodonína a Holíče císařem Františkem Štěpánem Lotrinským, které až do konce monarchie patřilo vedle panství liechtensteinského k nejrozlehlejším na Moravě a vzhledem ke každoročním návštěvám císařského dvora zámku v Holíči i přítomností stálých císařských úředníků v Hodoníně dlouhodobě udržovalo celý region pod německým kulturním a jazykovým patronátem.¹³⁹ Podobně se orientovalo i jihomoravské venkovské obyvatelstvo, které hledalo v rozrůstající se Vídni pracovní příležitosti, a především měšťanské kruhy zbohatlé v 19. století, které si ve Vídni pořizovaly nemovitosti na budované Ringstraße, či vídeňští investoři, kteří finančně podporovali průmyslový rozvoj agrární země. Tudiž se známé moravské rodiny, podnikající v textilnictví či cukrovarnictví, jako Gomperzové, Schoellerové, Skene, Kuffnerové, Kleinové, Redlichové aktivně podílely na utváření vídeňského kulturního klimatu druhé poloviny 19. století a zajišťovaly tak velmi intenzivní spojení mezi hlavním městem monarchie a Brnem či moravským venkovem, čímž se aktuální novinky z Vídně dostávaly na Moravu s větším předstihem nežli tomu bylo u Prahy, která se vzhledem k sílícímu českému nacionalismu až šovinismu přibližně do roku 1900 usilovně bránila všem vídeňským vlivům.¹⁴⁰

¹³⁸ Ibidem, s. 29-31

¹³⁹ PLAČEK, Miroslav a kol. Hodonín. Dějiny města do roku 1948. Hodonín: Město Hodonín, 2008, s. 260-266

¹⁴⁰ SMUTNÝ, Bohumír. Velké podnikání mezi Brnem a Vídni. Na příkladu brněnského vlnářského průmyslu do roku 1918. In *Brno Vídní, Vídeň Brnu: zemské metropole a centrum říše v 19. století*, Brno: Matice moravská, 2007, s. 193-194

ZATLOUKAL, Pavel. *Brněnská architektura 1815-1915*. Brno: Obecní dům, 2000, s. 13

Největšího hospodářského i kulturního rozvoje se Morava dočkala právě s industrializací v 19. století. Budování Severní Ferdinandovy dráhy ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století umožnilo lepší propojení Vídně s uhelnými doly na Ostravsku, což hrálo rovněž rozhodující roli v rozjezdu brněnského textilního průmyslu. Roku 1900 Brno přesáhlo hranici přes 100 000 obyvatel a stalo se tak šestým největším městem Předlitavska. Brnu až do roku 1918 dominovalo německé jazykové a kulturní prostředí, ačkoliv počet česky hovořících obyvatel se ve městě rok od roku zvyšoval. Úzké propojení Brna s Vídní se projevilo i na městském urbanismu, jehož podoba se na základě přání brněnských městských elit odvíjela dle vzoru vídeňské Ringstraße. Autorem brněnské okružní třídy se stal Ludwig von Förster, projektant vídeňské Ringstraße. Stejně tak ostatní architekté tvořící ve Vídni, jmenovitě Theophil von Hansen, Heinrich von Ferstel, Eduard van der Nüll, společně s Augustem Siccardem von Siccardsburgem či Helmer s Fellnerem, se podíleli svými realizacemi na utváření podoby brněnského Ringu. Reprezentativní architektura s výstavními měšťanskými paláci i veřejnými institucemi naplňovala vědomí Brňanů o vlastní důležitosti coby rakouského Manchesteru, jehož roli město zastávalo v rakouském průmyslu.¹⁴¹

Na sklonku 19. století toto sebevědomí začali pociťovat i představitelé menších jihomoravských měst, a tak počátkem 20. století ve dvou nejprůmyslovějších městech jihu Moravy, v Hodoníně a Znojmě, vznikají podobné reprezentativní třídy směle projektované ve velkoměstském vídeňském duchu. Hodonínská Ringgasse vděčí za svůj ráz Ernstu Gotthilfovi, představiteli pozdního rakouského historismu a tvůrci vídeňského paláce Fanto. Na znojemské okružní třídě naopak tvořili Franz Svoboda či Alexander Graf, autor vídeňské Volksoper. Mimo tuto reprezentativní architekturu, díky níž jihomoravská městečka ztrácela svou venkovskou tvář a přetvářela se v moderní města s vydlážděnými ulicemi, kanalizací a industriálními zónami na předměstí, představoval důležitý mezník přechodu ke komfortnímu bydlení model luxusní příměstské vily inspirovaný anglickým stylem cottage, jenž zasáhl Vídeň ve druhé polovině osmdesátých let 19. století.¹⁴² Zářným příkladem aplikování tohoto trendu v jihomoravském prostředí jsou vily podnikatelské rodiny

¹⁴¹ Ibidem, s. 14-19

SEDLÁK, Jan. *Brno secesní: deset kapitol o architektuře a umění kolem roku 1900*. Brno: Era, 2004, s. 17, 23-24

¹⁴² SEDLÁK, Jan. *Slavné brněnské vily*. Praha: Foibos, 2006, s. 10-11

Löw-Beerů v Brně či ve Svitávce z počátku 20. století nebo o něco starší dnes již neexistující Redlichova vila v Hodoníně z roku 1886 (obr. č. 69).

Hodonínská vila představovala v jihomoravském prostředí skutečnou raritu, na onu dobu nejenom svou komfortností a moderními vymoženostmi, mezi něž patřila elektrifikace či výtah, zároveň se na moravském venkově objevila v době, kdy tato móda vilové architektury přišla do Vídně. To jenom dosvědčuje rychlost, s jakou se novinky z císařského města dostávaly do moravského pohraničí. Hodonínskou vilu často navštěvoval i Gustav Mahler, osobní přítel rodiny Redlichů, jenž opěvoval kouzlo přilehlé zahrady a zastával názor, že i v samotné Vídni by vila bezesporu vynikala. Stavitel vily, židovský podnikatel Adolf Redlich, zbohatl díky investicím do cukrovarnictví, cihlářství a staveb železnice a jeho firma se podílela i na regulaci Dunaje. Ve spolupráci se svým bratrem se mu tak podařilo vybudovat úspěšnou firmu, která rodinu Redlichů během krátkého času doslova katapultovala mezi nejbohatší rodiny Rakouska-Uherska. Jeho synové Friedrich Redlich, pozdější starosta Hodonína, a Josef Redlich, univerzitní profesor, poslanec říšské rady a rakouskouherský ministr financí, patřili k členům vídeňské smetánky, jejíž osobnosti často hostili v hodonínském sídle.¹⁴³

Jihomoravské prostředí představovalo v mnoha ohledech atraktivní lokalitu pro ve Vídni tvořící architekty. Z hlediska vzdálenosti se jednalo o blízký region, kterému navíc dominovalo německé jazykové a kulturní klima, industrializace umožnila původně zemědělský urbanismem nijak nedotčený region volnomyšlenkářsky přetvářet a realizovat zde objekty, které mohly sloužit pro architekta jako „cvičení“ a zároveň se jimi mohl ve Vídni prezentovat a realizovat je poté ve větším měřítku. Mimoto se na jižní Moravě nacházel dostatek soukromých investorů, přímo napojených na Vídeň, jimž navíc nechyběl vybraný vkus, patřičné vzdělání, včetně jasných představ, co vlastně chtějí postavit, avšak především disponovali dostatečným kapitálem. Z Moravy a Slezska se rovněž rekrutoval bezpočet vídeňských studentů, neboť Morava v druhé polovině 19. a počátkem 20. století nedisponovala vlastní vysokou školou, ačkoliv o ni české i německé elity po zrušení univerzity v Olomouci usilovaly. Moravští či slezští studenti tak mnohem více převažovali

¹⁴³ RUCKÁ, Galina. Redlichovi – hodonínská podnikatelská rodina. In *Jižní Morava*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2006. roč. 42, č. 45, s. 412-413

nad českými, kteří preferovali Prahu, nebo maďarskými lpějícími na Budapešti.¹⁴⁴ To opět dokládá provázanost moravského venkova s Vídní a předalpými oblastmi Rakouska. Studenti vídeňské Akademie a Wagnerovy speciálky Leopold Bauer, Josef Hoffmann, Karl Benirschke, Hubert Gessner, Bohumír Čermák, včetně samotného Adolfa Loose, získali své první architektonické vzdělání na brněnské stavební průmyslovce založené v roce 1874, která vzhledem k působení skvělých vyučujících, zejména Germana Wanderleye a Aloise Prastorfera, nabyta věhlasu a zásluhou obou pedagogů předstihla v architektonické výuce nejednou německou techniku. Mladí wagneriáni na jižní Moravě našli úrodnou půdu pro svou tvořivost.¹⁴⁵

Jedním z raných děl brněnské secese inspirované starší florální fází vídeňské secese je dostavba hotelu Grand z roku 1900, jejíž neznámý autor hledal inspiraci v ornamentech Olbrichtova Secessionu z roku 1899.¹⁴⁶ Prvním doloženým dílem Wagnerova žáka je příměstská vila v Pisárkách od Aloise Ludwiga pro jeho rodiče z roku 1895. Ludwig patřil k první generaci Wagnerových žáků a podílel se na návrzích florální dekorace Majolikahausu na Linke Wienzeile. Jeho brněnská vila inspirovaná anglickým stylem cottage představuje vůbec první projev secese v Brně. Návrh vily byl jakožto jeden z prvních příkladů tohoto moderního anglického pojetí ve střední Evropě dokonce roku 1899 prezentován v renomovaném architektonickém periodiku *Der Architekt* (obr. č. 71).¹⁴⁷

Jen o pár roků později, v letech 1901–1902, Leopold Bauer realizoval v Brně další modernistický dům ovlivněný vlnou anglikanizace. V Reissigově vile, postavené pro náročného znalce umění, advokáta Karla Reissiga, udržujícího četné kontakty s vídeňskými secesionisty, Bauer vycházel ze svého konceptu určeného pro soutěž ideálního „Domu milovníka umění“ a zcela se v ní odpoutává od historizujících reliktních prvků, jež stále přetrvávaly v Ludwigově vile (obr. č. 72).¹⁴⁸ Ideu podřídil myšlenkám Mackintosche a jeho Glasgowské školy. Využití formy anglického domu doporučovali již historici umění Rudolf Eitelberger nebo Jacob von Falke během sedmdesátých let 19. století, neboť tento styl bydlení

¹⁴⁴ VYBÍRAL, Jindřich. *Mladí mistři*, s. 18-19

¹⁴⁵ SEDLÁK, Jan. *Brno secesní*, s. 25

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 53

¹⁴⁷ SEDLÁK, Jan. *Slavné brněnské vily*, s. 22-23

ZATLOUKAL, Pavel. *Brněnská architektura*, s. 125

¹⁴⁸ SEDLÁK, Jan. *Brno secesní*, s. 53-55

ZATLOUKAL, Pavel. *Brněnská architektura*, s. 155

upřednostňoval komfort před vnější reprezentací.¹⁴⁹ Dům byl čtvercového funkcionalizujícího tvaru s křížovým půdorysem vycházejícím z vilových staveb Andrea Palladia s centrální vnitřní halou, s vnitřním prostorem utvářeným Raumplanem nasvědčujícím o komponování domu zvnitřku navenek, což z něj činilo ještě před Loosovým domem na vídeňském Michaelerplatzu nejmodernější dům v Rakousku-Uhersku i střední Evropě vůbec. Kolem roku 1905 se Bauer názorově rozešel s Wagnerem, jehož nařknul z přespřílišného materialismu. Ve své následující tvorbě se odklonil od geometrické secese i postupující funkcionality Wagnerových staveb a vydal se postmodernistickým směrem stylového pluralismu. V Brně patřil Bauer bezesporu k nejplodněji tvořícím wagneriánům, neboť ještě před první světovou válkou v něm realizoval čtyři další stavby. Určitým přechodem mezi geometrickou modernou a novými Bauerovými tendencemi se stal nájemní a obchodní dům Stephana Haupta na Masarykově třídě 7 z roku 1906 (obr. č. 73). Dům je zajímavý především kontrastem mezi hladkou fasádou přízemí a třemi vertikálně spojenými trojbokými arkýři obytných pater, které vnášely do uliční fronty barokní dynamismus. Pro stejného zadavatele vytvořil roku 1910 na Kolišti 17–19 rozměrný neoklasicizující městský palác, pravděpodobně inspirovaný vídeňským Palais Hansen, doplněný v přízemí bosáží a v oblasti středního patra toskánskými pilastry (obr. č. 74). Hechtova vila na Hlinkách, vzniklá jen o rok dříve, v sobě kombinuje anglicizující typ cottage s prvky historismu v podobě toskánských sloupů, ústupkových okenních šambrán a různých výklenků (obr. č. 75). V případě Rohrerovy vily z roku 1910 řešil Bauer přestavbu již staršího objektu navrženého Heinrichem von Ferstem. Jeho práce s pilastry, rámy a kosočtverci již směřovala k poválečnému art decu. Po válce v Brně Bauer realizoval ještě dvě specifické stavby – tou známější se stala vila Valerie Fischerové v Pisárkách z roku 1925 objednaná Karlem Reissigem, v níž bychom jen stěží mohli nacházet nějakou souvislost s Bauerovou první zakázkou, Reissigovou vilou. Vila Valerie Fischerové představuje se svými renesančními arkýři a arkádami s toskánskými sloupy Bauerův vrcholný historizující směr v kombinaci s decorem art deca, kde zejména mramorová koupelna připomíná interiér Loosovy vily Karma (obr. č. 76). Méně známý je rodinný dům z roku 1927 nacházející se jen kousek od vily Valerie Fischerové na ulici Lipová 4 (obr. č. 78). Tento dům

¹⁴⁹ VYBÍRAL, Jindřich. *Reissigova vila v Brně a reforma rodinného domu po roce 1900*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 18-19

je oproti vile Valerie Fischerové či Seidlově vile ze Ždánic (postavené kolem roku 1908) výjimečný v tom, že se Bauer při jeho realizaci jako by zpětně navracel ke geometrické moderně. Dům čtvercového půdorysu striktně rozděleného do kubusovitých tvarů s ostře řezanými hranami zaujme především výrazným dekorem z režného cihlového zdiva vyskytujícího se i u Hechtovy vily. Konkrétně druhé patro je ponecháno zcela bez omítky a od přízemní kamenné bosáži až k terase, na niž se vstupuje z druhého patra, se na čelní fasádě táhnou tři trojstupňové cihlové lizény. Dominantou celého domu je pak robustní terasní střecha s nápadným meandrovým ornamentem. Veskrze všechny užití ornamenty se podřizují geometrismu, chybí zde jakékoliv arkády či sloupové řády typické pro Bauerův historismus, přesto zde Bauer užil motivu polokrouhlého a polygonálního arkýře. Dům v mnoha ohledech působí jako kompromisní řešení mezi puristickou Reissigovou vilou a historizující vilou Hechtovou.¹⁵⁰

Mimo tvorbu Leopolda Bauera se v Brně nachází další skvost přímého Wagnerova žáka, Huberta Gessnera. Tento Bauerův spolužák z brněnské průmyslovky i Wagnerovy speciálky vytvořil roku 1903 ve své realizaci Okresní nemocenské pokladny ve srovnání s Reissigovou vilou stejně závažné dílo (obr. č. 79). Využitím režného zdiva, přírodního i umělého kamene, skla, kovu a glazovaných obkládaček se mu podařilo vytvořit s důrazem na funkcionalitu geometrický bezornamentální ornament, jenž našel vzápětí ohlas v realizacích místních brněnských architektů.¹⁵¹ Třetím naprosto neopomenutelným autorem, jehož vliv v Brně i na jižní Moravě vbrzku rezonoval, byl Adolf Loos. Po realizaci domu na Michaelerplatzu nerozpoutal jenom hlasitou kritiku ze strany vídeňské veřejnosti, nýbrž pro své myšlenky získal i svého prvního zákazníka, jímž se stal moravský cukrovarník Viktor Bauer, pro něhož navrhl v roce 1914 puristickou vilu v Hrušovanech u Brna (obr. č. 80). I přes dnešní neutěšený stav objektu poznamenaného necitlivými přestavbami během komunistického režimu je patrná původní verze - tedy dvoupatrového objektu obdélníkového půdorysu se dvěma postranními prostornými terasami s pergolami po obou křídlech budovy (podobného motivu teras s pergolami užil Loos již roku 1906 u vily Karma a roku 1923 jej zopakoval ještě u vily Moissi v Benátkách). Stavba podobně jako Loosův vídeňský dům

¹⁵⁰ SEDLÁK, Jan. *Brno secesní*, s. 55-68

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 69

ZATLOUKAL, Pavel. *Brněnská architektura*, s. 164

vynikala bezornamentální bílou puristickou fasádou a považuje se za první dům s plochou střechou na území dnešního Česka. Mezi léty 1924 až 1925 pak Loos navrhl interiéry Bauerova brněnského klasicistního zámku.¹⁵²

Je až obdivuhodné kolik mimořádných realizací bylo v tak krátkém čase na jižní Moravě zřízeno. Svědčí to o kulturní vyspělosti celé lokality, jejíž političtí představitelé i přes nárůst národnostních sporů nakonec našli roku 1905 v tzv. „Moravském paktu“ cestu ke kompromisu a vzájemnému respektu mezi rozmáhajícím se českým živlem a německými elitami. Napodobování vídeňského životního stylu i inspirace vídeňskou modernou Otty Wagnera se tak na jižní Moravě ujalo nejenom v Brně. Jak silný vliv vídeňské moderny a orientace na Vídeň ve skutečnosti byl, dosvědčuje i spor o stavbu českého národního divadla v Brně, kdy soutěžní komise, určená k výběru vhodného návrhu, měla zasedat ve složení pražských architektů Josefa Fanty a Václava Roštlapila a Vídeňanů Otty Wagnera a Friedricha Ohmanna. Přestože čeští architekti rázně odmítli s rakouskými Němci sedět u jednoho stolu a Vilém Mrštík volal po povolání Dušana Jurkoviče pro tento vlastenecký projekt, výsledný návrh z roku 1910 od Emila Králíka, stejně jako většina ostatních návrhů od Antonína Blažka, Josefa Maříka či Aloise Dryáka, vycházel z geometrizující vídeňské moderny.¹⁵³

6.1. Vliv wagneriánů na místní moravské architektky

Cílem této kapitoly není detailní popis již dobře známých čelních představitelů vídeňské moderny působících na jižní Moravě, jimž věnovaly své badatelské úsilí historici umění Jindřich Vybíral či Pavel Zatloukal, nýbrž zaměřit se na díla méně známých místních autorů, kteří měli rovněž vazby na Vídeň či hledali u již zmíněných tvůrců inspiraci. Kapitola je rozdělena na tři části s rozborem staveb v Brně, Hodoníně a Znojmě, v nichž se vzhledem k jejich průmyslové i kulturní vyspělosti, stejně jako početné komunitě německy hovořících obyvatel, příklady vyspělého wagnerianismu objevují nejčastěji.

¹⁵² VYBÍRAL, Jindřich. *Slavné vily Jihomoravského kraje*. Brno: Foibos, 2007, s. 56-58

¹⁵³ SEDLÁK, Jan. *Brno secesní*, s.175-178

6.1.1. Brno

Krátce po dokončení Wagnerových domů na Linke Wienzeile architekt Franz Pawlu realizoval roku 1901 nájemní dům na Starém Brně, ulice Výstavní 24, a o dva roky později v podobné dispozici nájemní dům na Veveří 14 (obr. č. 82 a 83). Tyto domy vynikají velkou podobností s Wagnerovými pracemi. Jedná se o čtyřpatrové domy se střešním mezipatrem, v případě prvního domu s osmi vertikálními osami, v případě druhého domu šesti osami, jejichž velkoměstské vzezření není určené pouze výškou, nýbrž formováno balkonem ve spojitosti s ornamentálním florálním dekorem. U prvního domu z roku 1901 je pozice postranních lodžii, nacházejících se na druhé a sedmé ose a přesahující tři patrové pásy, řešena podobně jako lodžie paláce Kleinů od Theophila Hansena, včetně využití železné konstrukce. Druhému domu dominuje prostorný balkon táhnoucí se horizontálně přes celé druhé patro jako je tomu u Majolikahausu či, a to především, u domu na Universitätsstraße. Pravidelný rastr i tvar oken bez štukových šambrán je opětovně řešen podle Linke Wienzeile, v případě druhého domu má mezipatrový dekor v mnohém co do činění s ornamenty domu na Universitätsstraße. U prvního domu je secesní palmový dekor doplněn medailony zjednodušených motivů Kolomana Mosera využitých u domu Linke Wienzeile 38. Druhému domu dominuje výrazný vertikální liliový florální ornament táhnoucí se přes několik pater, vyplňující meziokenní prostor, jako tomu je u Wagnerova domu na Universitätsstraße. V případě druhého domu je vertikálnost prostoru narušena kromě horizontálně rozloženého balkonu i výraznou korunní římsou vyplněnou shodným ornamentem s domy na Linke Wienzeile. Řešení obou brněnských domů je pravděpodobně nejvýraznější podobou přímé orientace na Wagnerovy secesní práce. Autor Franz Pawlu vlastnil v Brně podobně jako Wagner úspěšnou stavební firmu a hlásil se ke Spolku německých stavitelů na Moravě a ve Slezsku, což by vysvětlovalo jeho hledání inspirace u Wagnera.¹⁵⁴

Další variací, tentokrát o něco volnější, na Linke Winzeile je budova hotelu Slavia na Solniční 15 z roku 1902–1903 od architekta Antonína Blažka (obr. č. 87). O tomto architektu

¹⁵⁴ SVOBODOVÁ, Petra. *Brno moderní. Velký průvodce po architektuře 1890-1948*. Praha: Paseka, 2016, s. 67, 166, 290
ZATLOUKAL, Pavel. *Brněnská architektura*, s. 157, 149
SVOBODOVÁ, Petra. *Brno moderní*, s. 26

bude ještě řeč ve spojitosti s jeho realizacemi v Hodoníně. Ačkoliv byl české národnosti a dokonce se podílel na založení významného moravského uměleckého spolku Sdružení výtvarných umělců moravských, ve své umělecké tvorbě hledal inspiraci u Otty Wagnera a jeho žáků, největší vliv na něj měla zejména tvorba Leopolda Bauera. Přestože Blažek nenáležel k Wagnerovým studentům, absolvoval mezi 1898 až 1899 roční studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze u Friedricha Ohmanna (to by vysvětlovalo Blažkovo časté používání barokizujících variací) a následně studoval mezi léty 1900–1903 na vídeňské Akademii u předního představitele rakouské neogotiky Viktora Luntze. Z jeho tvorby není pochyb, že byl Blažek na Akademii konfrontován s wagnerianismem. Jednou z jeho prvních realizací v duchu vídeňské moderny byla právě budova hotelu Slavie. I v případě soutěžního návrhu na české brněnské národní divadlo z roku 1910, v němž se projevují i neobarokní reminiscence, inklinuje k tvorbě vídeňských modernistů. U hotelu Slavie se opakuje verze vertikálních secesně dekorovaných balkonů v oblasti nároží prvního a druhého patra, tvar bezšambránovitých oken je rovněž podobný s Linke Wienzeile. Předlohou pro budovu hotelu byl ve vší pravděpodobnosti nárožní dům na Linke Wienzeile 38. V porovnání s dříve uvedenými stavbami od Franze Pawlu používá Blažek jednodušší ornament a především vystupující korunní římsa je v oblasti nároží přetavena jakoby do bezornamentální markýzy.¹⁵⁵

Nájemní domy od Maxmilian Leopolda Matzenauera z roku 1904 na Minoritské 8 (obr. č. 88) a Jany Pelikánové na Kobližné 18 (obr. č. 89) z roku 1905 lze považovat za přechod od florální secese směrem ke geometrické. Matzenauer byl Bauerovým, Gessnerovým i Loosovým vrstevníkem a pravděpodobně s těmito autory přišel již během středoškolského studia do styku, neboť mezi roky 1889–1893 studoval na brněnské německé průmyslovce. Třípatrový nájemní dům Charloty Deutschové z roku 1904 zaujme výraznými zlatými bakchickými maskarony v kombinaci s vinnými hrozny, které představují určitý odkaz na Kolo Moserovu výzdobu Linke Wienzeile. Oproti tomu zde Matzenauer využil trend režné cihly, doplněné o ocelové nosníky s nýty tvořící okenní nadpraží. Režnou cihlu použil i u domu na Kobližné ulici. S režným zdivem prvotně v Brně začal pracovat Alois Ludwig,

¹⁵⁵ Ibimem, s. 159
SEDLÁK, Jan. *Brno secesní*, s. 71

následně se s ním setkáváme u Bauerovy Hechtovy vily, ale graduje až s Gessnerovou Okresní nemocenskou pokladnou. Tento industriální prvek, typický pro Mackintoschovu tvorbu, se do prostředí průmyslového Brna velmi hodil, nelze se divit, že anglicizující směr našel u místních tvůrců odezvu. Výrazným doplňkem tohoto domu je robustní balkon na masivních konzolách v úrovni druhého patra, který nás svou masivností nutí hledat konotace u Wagnerových kompaktních staveb, jako například jeho pavilonů Stadtbahnu či přímo u Olbrichtova Secessionu.¹⁵⁶

Industriální zjev včetně orientace na geometrickou secesi je patrný i u Josefa Müllera v případě nájemních domů na třídě Milady Horákové 12, 14 a 16 z roku 1905 v sousedství Gessnerovy nemocenské pokladny (obr. č. 90). Müller byl synovcem Franze Pawlu a rovněž absolventem německé průmyslovky. O tom, že inspirací pro jeho dům mu byla nedaleká pojišťovna, nemůže být pochyb, vyložená korunní římsa, postranní lichoběžníkové (polygonální) arkýře, glazované kachličky coby ornamentální dekor či tvar okenních tabulek je téměř shodný s návrhem od Gessnera. S podobným tvarem arkýřů se ovšem nesetkáváme pouze u Gessnera, ve stejné době vytvořil ve Vídni Hans Dworak, další Wagnerem ovlivněný architekt, svůj Fürstenhof na Trautmansdorffgasse 50. Co se týče glazovaných kachlíků nahrazujících původní štukový florální dekor, tak s těmi se po Wagnerově užití na Majolikahausu vzápětí setkáváme u realizace domu na Ungargasse 59–61 v oblasti Landstraße od jeho žáka Maxe Fabianiho, který podobně jako u Linke Wienzeile pokrývá glazovanými kachlíky celou čelní fasádu domu. Různé stupně barevnosti střídající se zelené pak vytváří na fasádě geometrický vzor. August Ribak, vídeňský architekt původem z jihomoravské vesničky Louka u Jemnice, použil roku 1905 na domě v ulici Fenzlgasse 24 shodného motivu keramických kachliček využívaného Gessnerem a následně i Josefem Müllerem, o němž jsem přesvědčen, že obě tyto, ve Vídni známé, modernistické stavby určitě znal. Ke všemu navíc florální ornament na kachličkách nad vstupem do domu je přímým napodobením květinového dekoru Majolikahausu. Shodně s Wagnerovými domy na Linke Wienzeile je Josefem Müllerem podobně jako jeho strýcem Franzem Pawlu u jeho secesních domů řešen i vstupní interiér domu, kde jsou spodní partie zdobeny opětovně glazovanými

¹⁵⁶ Ibidem, s. 63, 69

ZATLOUKAL, Pavel. *Brněnská architektura*, s. 169-170
SVOBODOVÁ, Petra. *Brno moderní*, s. 27

kachlíky, u domu na Miladě Horákové je dlažba pokrytá florálním ornamentem, včetně zábradlí. Oproti tomu dům na Veverí od Franze Pawlu zaujme střídáním interiérem s dekorem, jenž je totožný u výzdoby interiérů domu na Köstlergasse 3.¹⁵⁷

Výše uvedené příklady představují nejrůznější variace na Wagnerovy Wienzeilenhäuser a jsou tak přechodem od florální ke geometrické secesi. V Brně se rovněž nachází pozoruhodné dílo méně známého přímého žáka Otty Wagnera, Jana Mráčka, jenž v jeho speciálce na Akademii studoval mezi lety 1900 až 1904. Čtyřposchodový nárožní dům s půdní vestavbou na Antonínské 2, postavený roku 1906–1907 pro Karla Čupra, působí jako masivní blok architektury a v mnohém se podobá Wagnerově Postsparkasse (obr. č. 95). Dům zaujme svým nápadným geometrickým ornamentem vytvořeným v horních patrech vertikálním a horizontálním lichoběžníkem. Fasáda je rozdělena světle šedou omítkou vrchních pater a tmavějšími bosovanými pásy v oblasti přízemí až prvního patra - s podobným řešením se lze setkat právě u Postsparkasse, jejíž realizace ve Vídni probíhala v době stavby tohoto brněnského domu. Domu opět nechybí přesahující korunní římsa, která je již ovšem bez dekoru, stejně tak bezšambránová okna. Dekor se u tohoto domu vytváří barevným odlišením přízemních a vrchních pater, společně s odlišným vzorem - u přízemí bosované pásy, vrchní patra lichoběžníkový ornament. Vzhledem k vzezření chladné úřednické budovy, blokové masivní stavby, se bezesporu jedná o první reminiscenci Wagnerova puristického užitkového stylu v Brně (pokud nebudeme brát v potaz Bauerovu Reissigovu vilu). Užití archaického motivu cimbuří nárožního rizalitu bylo pravděpodobně jen snahou, aby dům v provinčních podmínkách nepůsobil až příliš radikálně.¹⁵⁸

Moderna se projevuje i u domu Benedikta Škardy na Dvořákově 10 (obr. č. 96). Tento dům z roku 1908–1909 zaujme vysokým volutovým štítem, u něhož bychom mohli vzhledem k vertikální dispozici celého objektu pozorovat shodnost s Olbrichtovým domem v Opavě z roku 1904. Průčelí domu vykazuje ještě další podobnost s modernistickými díly, fasáda z hrubě strukturované omítky je dále geometricky členěna pomocí horizontálních linek a vertikálních mozaikových pásů, včetně čtverečkových oken, s nimiž se setkáváme

¹⁵⁷ Ibidem, s. 261, 290

ZATLOUKAL, Pavel. *Brněnská architektura*, s. 165

¹⁵⁸ Ibidem, s. 178

SVOBODOVÁ, Petra. *Brno moderní*, s. 167, 289

SEDLÁK, Jan. *Brno secesní*, s. 71

například u Hoffmannova sanatoria v Purkersdorfu. Autorem tohoto pozoruhodného díla je překvapivě Dušan Jurkovič. Ačkoliv si většina s tímto autorem spojí architekturu inspirovanou lidovou tradicí, případně hnutím Arts and Crafts, Škardův dům je jednou z mála ukázek v Jurkovičově tvorbě ovlivněnou vídeňskou modernou. Jurkovič měl poměrně blízko k Wiener Werkstätte, co ovšem dokazuje i jeho vlastní vila v Žabovřeskách. Ve volutovém štítu by se daly najít i konotace k *biedermeieru*, jehož si cenili tvůrci z Wiener Werkstätte v čele s Hoffmannem.¹⁵⁹

Ze spolupráce Josefa Müllera a Vladimíra Fischera vzešly nájemní domy na Kotlářské ulici 3 a 5 (obr. č. 97). Objekt, jehož stavitelem byl Josef Müller, vznikl v návaznosti na sousední zástavbu Konečného náměstí, tzv. Tivoli, konceptu tří velkoměstských činžovních domů inspirovaných vídeňskými nájemními domy palácového typu nacházejících se v okolí Karlsplatzu a Naschmarku. Autorem Tivoli nebyl nikdo jiný, než nejúspěšnější brněnský secesní stavitel Franz Pawlu, přestože průčelí domů z roku 1899–1902 odkazují svým přebujelým dekorem spíše na francouzskou orientaci i u nich je možné pozorovat inspiraci Wagnerovými domy na Linke Wienzeile ve florálním a antropomorfním ornamentu či zdůrazněné korunní římsě, naopak nadstavba ve formě stylizovaného pavilonu, odvíjející se opětovně z vídeňského vzoru, má počátek u slavného paláce Equitable na Am Graben.¹⁶⁰ Pravděpodobně z důvodu exkluzivity místa i působení svého strýce se Josef Müller v roce 1909 rozhodl postavit s respektem k prostředí svůj vlastní nájemní dům v sousedství Tivoli a s Vladimírem Fischerem vyprojektovali dům v historizující bauerovské moderně. Šestipodlažní budově nechybí vysoký štít, dokonce užití mansardové střechy, arkýře či barokní lodžie, s nimiž se lze setkat v Bauerem navržené Seidlově vile ve Ždánicích nebo u Preissnitzova sanatoria, na jehož výstavbě Bauer zrovna pracoval.¹⁶¹ Vladimír Fischer s podobným motivem lodžii pracoval i u tzv. Švédského domu, pojmenovaného podle nástěnné malby „Brňanů bránících město před Švédy během třicetileté války“ od Jano Köhlera¹⁶², nacházející se na fasádě domu navrženého pro Fritze Schmeera roku 1909–1910

¹⁵⁹ SVOBODOVÁ, Petra. *Brno moderní*, s. 31

ZATLOUKAL, Pavel. *Brněnská architektura*, s. 188

¹⁶⁰ *Ibidem*, s. 151

¹⁶¹ SVOBODOVÁ, Petra. *Brno moderní*, s. 171

SEDLÁK, Jan. *Brno secesní*, s. 162-164

¹⁶² O Jano Köhlerovi bude ještě řeč ve spojitosti s hodonínským Domem umělců, na jehož výzdobě se jako člen Sdružení výtvarných umělců moravských podílel a spolupracoval s architektem Antonínem Blažkem

(obr. č. 98). Nárožní dům v ulici Smetanova 41 obsahuje kromě lodžijí další historizující bauerovské prvky – především se jedná o romanticky ztvárněné pergoly, barokně tvarované komíny s volutami, střešní makovnice, nechybí nárožní bosáž, ovšem zajímavým prvkem jsou konzoly podírající arkýř, jejichž charakter je čistě modernistický, dotvářen kuželkovitými volutami, které ačkoliv se tak tváří, nenesou šnekovitý historizující tvar – bez těchto volut by samotné tělo konzol působilo masivně a čistě modernisticky, tak jak je užil Max Matzenauer v případě podpůrných konzol balkonu u domu Jany Pelikánové na Kobližné ulici. Ačkoliv se Fischer snažil těmito konzolami navodit historizující nádech, nejedná se o historizující prvek. Architekt Vladimír Fischer rovněž patřil mezi brněnské tvůrce ovlivněné vídeňskou modernou, s níž došel do kontaktu během svého působení ve Vídni, když absolvoval mezi léty 1894–1898 praxi u Emila von Förstera, syna Ludwiga von Förstera, a v ateliéru slavné dvojice Helmer a Fellner. Čistě modernistickým elementem je použití geometrického šachovnicovitého dekoru v meziokenním prostoru posledního patra, s nímž často pracovali umělci z Wiener Werkstätte a objevuje se i u Hoffmannova sanatoria Purkersdorf.¹⁶³ Stejně tak poválečná vila úspěšného brněnského advokáta a poslance moravského zemského sněmu i říšské rady Hynka Bulína z roku 1924 až 1925, rovněž od Fischera, vykazuje historizující prvky v kombinaci s vídeňskou modernou (obr. č. 100). Dům obdelníkovitého půdorysu typu cottage, robustní hmoty podobné Reissigově vile, obsahuje dřevem obložené schodiště s geometrickým dekorem a ornamenty v art decu. Bauerovským motivem se zdá být kamenem obložený sokl, patrný i u jiných Bauerových děl (Hechtova a Reissigova vila či vila v Lipové), stejně tak historizujícím elementem je cylindrický arkýř na sloupech, jenž svým tvarem odpovídá Bauerově cylindrickému portiku Hechtovy vily nebo cylindrickému altánu přistavěnému k Rohrově vile. Odkazem na modernu se zdá být korunní římsa s motivem zjednodušeného kvádrování. Sdružená okna v atice mohou odkazovat na tvar sdružených oken používaných Hoffmannem, např. u sanatoria Purkersdorf. Zajímavým prvkem jsou zdůrazněné šambrány oken prvního a druhého patra, které se nápadně podobají šambránám užívaných Josefem Hoffmannem či Ernstem Wiessnerem na jeho stavbách, např. Gutmannova vila. Bulínova vila vykazuje neoklasicistní nádech s historizujícími prvky, jimiž jsou mimo

¹⁶³ SVOBODOVÁ, Petra. *Brno moderní*, s. 172, 294
ZATLOUKAL, Pavel. *Brněnská architektura*, s. 190

vyjmenované architektonické prvky i dvě barokizující skulptury malých bakchů, nacházející se na cylindrickém průčelí, historizující inventář i pseudogotická fresková výzdoba interiérů.¹⁶⁴

Ohlasy na budování Wagnerovy poštovní spořitelny na sebe v Brně, podobně jako reminiscence na Linke Wienzeile, nenechaly dlouho čekat. V novátorském pojetí administrativní budovy jako by Wagnerova předchozí tvorba zcela zastarala. Oproti barevnému dekoru nastoupil uměřený racionalismus a tichý monumentalismus. Prvními kroky na cestě k puristické moderně se v Brně jeví již zmíněný dům od Jana Mrázka z roku 1907 v němž napodobuje Postsparkasse. Vliv na formování puristické architektury v Brně zanechala i Gočárova stavba Jarůškova domu z roku 1910, který vyniká čistou fasádou s vyloženou korunní římsou a geometricky členěnými okny. Monumentalismus jako takový přichází do Brna ale až s Bohumírem Čermákem a jeho novostavbou Dělnické úrazové pojišťovny pro Moravu a Slezsko zřízenou roku 1912–1913 (tedy rok po ukončení stavby Postsparkasse), situované shodně s Wagnerovou spořitelnou (nacházející se u vstupu na Ringstraße) u vjezdu na brněnskou okružní třídu, na Kolišti 43 (obr. č. 101). Bohumír Čermák (taktéž Gottfried Czermak, neboť se až do roku 1918 hlásil k německé národnosti) nejprve studoval od roku 1896 na brněnské německé průmyslovce a mezi léty 1899 až 1903 na Technische Hochschule ve Vídni společně s vídeňskou Akademií. Čermák o sobě tvrdil, že patřil mezi žáky Otty Wagnera, každopádně v seznamu Wagnerových studentů se nenachází a prozatím toto tvrzení nebylo archivně doloženo – je ale možné, že náležel k externím Wagnerovým studentům. Jeho tvorba každopádně vykazovala silný vliv wagnerovského školení, o čemž svědčí i budova brněnské úrazové pojišťovny. Aktivně se zapojil do spolkového života Sdružení německo-moravských výtvarných umělců a na jižní Moravě patřil k architektům nejvíce inklinujícím k vídeňské moderně, proto v návaznosti na vznik Vídeňských uměleckořemeslných dílen založil roku 1910 jejich brněnskou obdobu s názvem Bürgerliche Handwerkkunst (funkčních podobně jako Wiener Werkstätte až do období hospodářské krize počátku třicátých let 20. století). Tyto dílny vykazovaly s Hoffmannovými Wiener Werkstätte ideový soulad, neboť se zaměřovaly na sjednocení exteriéru s interiérem, jednotné vybavení a vytvoření uceleného modernistického Gesamtkunstwerku. Zcela logicky

¹⁶⁴ VYBÍRAL, Jindřich. *Slavné vily Jihomoravského kraje*, s. 63-65

se v Brně výrobky z Čermákových dílen nejvíce těšily oblibě u bohatých židovských podnikatelů. Kromě návrhů na vybavení domácnosti, nábytku, užitných předmětů a hraček se věnoval i návrhům plakátů – konkrétně plakát z roku 1911 pro výstavu Sdružení německomoravských umělců se grafikou i vzorem písma podřizoval vídeňské geometrii.¹⁶⁵ Devatenáctosá pětipatrová stavba zaujme smělou palácovou dispozicí o třech rizalitech (z nichž ústřední je pětiosý a postranní tříosý), která svou monumentálností předčila všechny do té doby stojící brněnské stavby. Rizality jsou navíc akcentovány balkony a v ústředních třech osách centrálního rizalitu je situován monumentální vstupní portál, nad nímž se vyzdvihuje obdobný balkon. Horizontálně je fasáda členěna pásovou bosáží spodních dvou pater a zvýšeným soklem. Tato dvě spodní patra jsou od horních tří oddělena dekorativním vlysem. Tři horní patra jsou vzájemně vertikálně propojena lizénami a vertikálními či horizontálními pásy parapetních výplní lichoběžníkovitého tvaru s centrálním dekorativním terčíkem geometrického tvaru. Nechybí vyložená korunní římsa, která je namísto dekorace ozdobena polokruhovými konzolami. Nad římsou se nachází atika, v centrálním rizalitu ozdobená vlysem s figurálním motivem dělníků od Alfreda Dresslera, korunovaná vysokou, nad rizality stupňovitou střechou pagodovitého typu (je možné, že inspiraci našel u podobného tvaru střechy budovy Kriegsministerium nacházejícího se naproti Postsparkasse), obloženou plechovými nýtovanými deskami (nýtování byl opětovný znak Otty Wagnera, viz jeho projekt železničních mostů nebo samotné ponýtování Postsparkasse s hliníkovými nýty).¹⁶⁶ Podobnou variaci lizén, horizontálních parapetních výplní i oddělení spodních a vrchních pater pomocí dekorativního vlysu, je možné pozorovat i u jeho nájemního domu na Lidické 16 z roku 1915. Vestibul brněnské pojišťovny je rovněž zřízen podle interiéru Postsparkasse a připomíná vstup do svatostánku. Sokl na stěnách i samotné schodiště je obloženo černým mramorem a po obou stranách schodiště se nachází dva mosazné kandelábry antikizujících tvarů, svou masivností odkazující na dórský sloh. Ve srovnání s Wagnerovou poštovní spořitelnou Čermákova pojišťovna vykazuje shodné snahy ztvárnit budovu coby chrám administrativy, monumentální dispozice. Čistota zvolených

¹⁶⁵ SEDLÁK, Jan. *Brno secesní*, s. 69-71

Bohumír František Antonín Čermák [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/architekt/8-bohumir-frantisek-antonin-cermak?filter=code>>

¹⁶⁶ SVOBODOVÁ, Petra. *Brno moderní*, s. 262

ZATLOUKAL, Pavel. *Brněnská architektura*, s. 200

materiálů, geometrizující linie a robustnost hmoty má navodit sakrálnost prostředí. Jedná se tak o první příklad uvedení klasicizujících tendencí neobiedermeieru v regionálním prostředí jižní Moravy. Budova dělnické pojišťovny nebyla jedinou stavbou s přímou vazbou na Vídeň. Ve stejné době zřídil pro kavárníka Aloise Stropfha ve sklepení domu na Radnické 16 dnes již neexistující první brněnský bar Old American Bar. Kavárny, jakožto vhodná místa pro setkávání intelektuálů a umělecké bohémy 19. století, počátkem nového století poněkud zastaraly, proto se po americkém vzoru ve středoevropských velkoměstech začala šířit vlna zakládání moderních barů. Brno, které se roku 1900 stalo skutečnou moravskou metropolí se sto tisíci obyvateli, rovněž usilovalo o tuto exkluzivní módní záležitost. Intimní prostředí baru se žlutobílými nástěnnými tapetami geometrických vzorů, dřevěným obložením stěn, kobaltově modrým čalouněním nábytku a tmavočerveným sametovým potahem podlah, vyrobeným na míru Čermákovými uměleckořemeslnými dílnami, nijak nezaostávalo za slavnými vídeňskými předlohami Hoffmannova Fledermausu a Loosova American Baru.¹⁶⁷

S rozpadem Rakouska-Uherska se nový československý stát snažil posílit své ekonomické zázemí včetně ekonomické suverenity. K jednomu z důležitých rozhodnutí nové vlády patřilo vyhlášení nostrifikace firem, jejichž podniky se nacházely na českém území, ale sídlo společnosti v zahraničí. Své sídlo ve Vídni měla i, tehdy pro nově vznikající stát strategicky důležitá, Báňská a hutní společnost spravující doly na Ostravsku, která tak byla donucena přesunout generální ředitelství zpět do Československa. Společnost se nakonec rozhodla, pravděpodobně ze strategických důvodů, zřídít si sídlo v Brně. Oslovila rakouského architekta (původem ze Žatce) Karla Lehrmanna, aby pro ni v centru města na ulici Koblížná 49 zřídil v roce 1922 a 1923 reprezentativní budovu generálního ředitelství (obr. č. 105) společně s novým bytovým domem pro úředníky na Úvoze 47 (obr. č. 110). Obě budovy odpovídají klasicizujícím tendencím vídeňských modernistů. Lehrmann absolvoval mezi léty 1908–1912 studium na vídeňské Akademii u Friedricha Ohmanna a svou prvotní praxi získával v architektonické kanceláři Fellner & Helmer. Náročná stavba generálního ředitelství působící dojmem robustní administrativní budovy, odpovídá představám monumentalismu

¹⁶⁷ SEDLÁK, Jan. *Brno secesní*, s. 72

pozdního wagnerianismu.¹⁶⁸ Svým založením si je podobná s Čermákovou pojišťovnou. Modernistickým prvkem je železobetonový skelet, který umožnil vést stavbu do výšky (má pět pater a ve své době byla nejvyšší budovou v centru Brna). Fasáda je pokryta šedými pískovcovými deskami. Výrazným členícím prvkem jsou římsy se zubořezem, oddělující třetí až páté patro. V souvislosti s neoklasicismem se na domě objevují i reliéfy s antikizujícími postavami horníků s kladivem, symbolizujícími činnost firmy. Naopak historizujícím elementem se zdají být dva arkýře. Výrazným doplňkem jsou i pološambrány nacházející se na vertikálních stranách okna – je možné, že tento motiv vznikl zjednodušením historizujících okenních sloupků patrných i u Wagnerových raných staveb, např. obytný dům na Stadiongasse. Ostatně i vstupní vestibul pojatý v neoklasicistním duchu odkazuje na Wagnerovy stavby Rakouské zemské banky nebo domu ve Stadiongasse – stěny jsou obloženy pískovcovými tabulemi, schodiště naopak mramorem. K dotvoření monumentality prostoru nechybí triumfální průchod ke schodišti podpíraný dórskými sloupy bez patky a kanelur, stěny zdobí pilastry zakončené ionskými hlavicemi a trámový strop se člení do kazet.¹⁶⁹ Obytný dům na Úvoze nabízí oproti budově ředitelství méně dynamické průčelí. Uliční sedmiosá fasáda je podřízena přísnému geometrismu sestávajícího z rozměrných oken společně s širokými zelenými šambránami. Od zvýšeného soklu do třetího patra se vertikálně táhnou stylizované sloupy zakončené dórskými hlavicemi, menší varianty těchto sloupů se nachází mezi soklem a okenním parapetem prvního patra. Výrazným prvkem celé stavby je vstup s ústupkovým portálem dekorovaným keramickými a glazovanými emblémy zvěrokruhu, tympanon je zdoben glazovaným keramickým reliéfem a symbolem zkřížených kladiv (symbol firmy), nad vstupem v úrovni druhého patra se nachází robustní balkon (s nímž se setkáváme již u Matzenauerova domu na Kobližné) na kvádrových konzolách, ovšem s balustrádou, zjemňující nakonec původní trvdost a robustní tvar balkonu. Fasáda je ukončena atikovým štítem s antikizujícím reliéfem a již ne tak výraznou korunní římsou se zubořezem. Nelze opomenout, že ke klasicizujícím tvarům patří i lizény táhnoucí se od

¹⁶⁸ HLAVÁČKOVÁ, Petra. Znovuobjevený architekt Karl Lehrmann mezi Vídní a Brnem. In *Brno Vidni, Vídeň Brnu: zemské metropole a centrum říše v 19. století*, Brno: Maticе moravská, 2007, s. 293-295
Karl Lehrmann [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/architekt/75-karl-lehrmann>>

¹⁶⁹ *Generální ředitelství Báňské a hutní společnosti* [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/objekt/c107-generalni-reditelstvi-banske-a-hutni-spolecnosti-ceska-sporitelna?filter=code>>

přízemí až k pátému patru. Ovšem více než exteriér zaujme interiér tohoto domu, který lze považovat v Brně za jedno z nejzdařilejších interiérových ztvárnění odpovídající duchu vídeňské moderny. Vnitřek domu je odezvou na exteriérový klasicismus. Obložení stěn je tvořeno z oranžově glazovaných kachlíků s modrými terči.¹⁷⁰

Projevy vídeňské moderny lze pozorovat i u dostavby Hrachova Moravského zemského domu, na jehož historizující část z počátku 20. století navázala roku 1924 dostavba od Karla Náhůnka, nazvaná jako Zemský dům III na Kounicově 1 (obr. č. 116). Jedná se o robustní nárožní administrativní budovu tvořenou v nároží převýšeným rizalitem. Z vídeňských vlivů se kromě monumentalismu a robustnosti stavby objevuje vyložená korunní římsa s kvádrovým dekorem, velkými sdruženými okny shodnými u Postsparkasse a především vstupním foyerem odpovídajícím vídeňské předloze. Stěny jsou obloženy černým mramorem použitým i u Čermákovy pojišťovny a strop je utvářen kazetovými tabulemi podobně jako u Wagnerovy poštovní spořitelny.¹⁷¹

Okresní nemocenská pokladna z let 1922–1924, postavená Jindřichem Kumpoštem, je dalším monumentálním objektem vycházejícím z klasicizující vídeňské moderny (obr. č. 118). Jindřich Kumpošt studoval z důvodu války přerušovaně od roku 1913 až 1919 na vídeňské Akademii u Leopolda Bauera, pro něhož i pracoval. Rovněž získal praxi u Huberta Gessnera a ve stavební firmě Josefa Müllera.¹⁷² Při pohledu na budovu jím navržené nemocenské pokladny se nelze neubránit dojmu výrazné podobnosti s úrazovou pojišťovnou od Bohumíra Čermáka. Nárožní šestiposchodový dům na ulici Nerudova 11 o půdorysu písmene A, dvou vnitřních dvorech, šestnácti osách na postranních křídlech a šesti na čelní nárožní fasádě působí monumentálním dojmem. Velkolepé vzezření je umocněno postranními polosloupky s přerušovanými hranolovitými stropními patkami táhnoucími se od přízemí až k čtvrtému patru, jež lemuje průběžný balkon obepínající celý dům. Nároží je zdůrazněno nejenom balkony v druhém a třetím patře, nýbrž i mohutnými předsazenými sloupy s klečícími

¹⁷⁰ *Bytový dům pro zaměstnance Báňské a hutní společnosti* [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/objekt/c135-bytovy-dum-pro-zamestnance-banske-a-hutni-spolocnosti?filter=code>>

¹⁷¹ *Zemský dům III* [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/objekt/c277-zemsky-dum-iii?filter=code>>

¹⁷² *Jindřich Kumpošt* [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/architekt/22-jindrich-kumpost?filter=code>>
SVOBODOVÁ, Petra. *Brno moderní*, s. 288

plastikami od Václava Macha. Celá stavba je od přízemí k čtvrtému patru důrazně vertikální, což může být ve vztahu k českému rondokubismu a zejména Gočárově Legiobance. Dekor horních pater, formovaný průběžným balkonem, jenž se opakuje i u posledního patra, průběžnými kordovanými římsami a již ne tak výraznou korunní římsou se zubořezem, je určen horizontálně. Polosloupy nemají pouze estetický efekt, ale dokazují, že celá stavba má železobetonovou nosnou konstrukci. Patrné je to především při vstupu do interiéru, kde je vstupní vestibul opět uzpůsoben podle vídeňské Postsparkasse. Zajímavý je především trámový strop, s nímž se dá setkat stejně tak v interiérech Wagnerovy spořitelny a který je rovněž železobetonový.¹⁷³ Kumpoštova nedaleká budova Zemské úřadovny všeobecného penzijního ústavu postaveného o rok dříve před nemocenskou pokladnou v sobě taktéž spojuje prvky vídeňské moderny a tvořícího se českého národního slohu (obr. č. 123). Motiv vysokého štítu i použití kotoučového ornamentu prozrazuje již vliv Kotěřův a Janákův.¹⁷⁴

Bezesporu nejznámějším i nejžádanějším architektem brněnské meziválečné moderny byl židovský architekt Ernst Wiesner. Pro svůj vztah k vídeňskému prostředí se těšil oblibě u movitých židovských podnikatelů, pro něž realizoval nespočet vil. Wiesner začal roku 1905 studovat na brněnské německé průmyslovce, z níž po absolutoriu odešel roku 1908 na Technische Hochschule a následujícího roku na vídeňskou Akademii, kde patřil až do roku 1913 k Ohmannovým žákům. Gutmanova vila, postavená pro židovského průmyslníka Wilhelma Gutmanna po skončení války během roku 1919–1920, byla Wiesnerovou první brněnskou realizací po návratu z Vídně (obr. č. 124). Dům, který se nápadně podobá Loosovu domu na Michaelerplatzu, vzbudil v regionálním prostředí nebyvalý zájem veřejnosti. Ernst Wiesner se tak stal průkopníkem a propagátorem Loosova purismu v prostředí jižní Moravy - s Adolfem Loosem, který dokonce v roce 1923 přednášel na České vysoké škole technické v Brně, čímž podnítil zájem mladých architektů k rozvoji brněnského funkcionalismu, ho

¹⁷³ *Okresní nemocenská pokladna* [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/objekt/c261-okresni-nemocenska-pokladna?filter=code>>

¹⁷⁴ *Zemská úřadovna všeobecného penzijního úřadu* [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/objekt/c259-zemska-uradovna-a-najemni-byty-vseobecneho-penzijniho-ustavu?filter=code>>

pojilo přátelství.¹⁷⁵ Gutmannova vila zaujme čistou osově souměrnou fasádou s oranžově glazovanými keramickými šambránami kolem oken a vstupu. Motiv zvýrazněných šambrán, které jsou tak jediným nápadným prvkem na puristicky čisté fasádě, pravděpodobně našel u Josefa Hoffmanna, jenž s tímto prvkem v poválečných letech často pracoval – nejznámějším příkladem užití je pravděpodobně Klose-Hof v Döblingu. Moravská zemská životní pojišťovna na Mozartově 3 (obr. č. 126) z let 1920–1923 a budova České banky Union na Beethovenově 4 (obr. č. 127) z 1923–1925 jsou stavby, které nevynikají jen tím, že jsou téměř ve vzájemném sousedství a stylově si velmi podobné, zároveň se i nejvíce ze všech Wiesnerových děl přibližují idejím pozdní Wagnerovy školy. Stavby vynikají puristickou čistotou, s níž se setkáváme u Wagnerových pozdních realizací Postsparkasse, obytných domů na Neustiftgasse a Döblergasse, vily Wagner II, Hoffmannova sanatoria Purkersdorf a Loosových prací. Odkazem na vídeňskou modernu je v případě zemské pojišťovny sokl z hořického pískovce a v případě banky Union z travertinu zasahujícího do prvního patra a odděleného kordonovou římsou od horních pater s bílou omítkou. Nechybí základní poznávací znak wagnerianismu, vyložená korunní římsa, která je v případě banky Union zdobena zjednodušeným kazetováním shodným s domy na Neustiftgasse a Döblergasse či vily Wagner II. Zdůrazněné okenní šambrány, včetně robustního vstupního portálu, jsou typickými Wiesnerovskými prvky. Vstupní foyer je v případě Moravské zemské pojišťovny opětovně řešen podle Postsparkasse, nechybí mramorové obklady, dórské pilastry, dokonce i strop napodobující kazetování vychází z Wagnera. Oproti tomu motiv prosvícení centrální interiérové haly pomocí světlíku v případě banky Union je jednoznačná konotace na prosklenou halu Postsparkasse. Dokonce i pozdější Wiesnerovy práce stále dokládají vztah k vídeňské moderně, například slavná pisárecká vila Stiassni z let 1927–1930 obsahuje vyloženou až předimenzovanou korunní římsu s kazetováním a s interiéry ve stylu art deco nebo budova Paláce Moravy z konce dvacátých let v sobě i přes funkcionalizující charakter

¹⁷⁵ SVOBODOVÁ, Petra. *Brno moderní*, s. 174

ŠVÁCHA, Rostislav. Arnošt Wiesner: Norma a tvorba. In *Výtvarná kultura*, Praha: Orbis, roč. 9, č. 2, 1985, s. 64

PELČÁK, Petr. *Brněnští židovští architekti 1919-1939*. Brno: Obecní dům, 2000, s. 10

Ernst Wiesner [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016] <<http://www.bam.brno.cz/architekt/32-ernst-wiesner?filter=code>>

svou osovou symetrií, kvádrovým tubusem a travertinovým obložení nárožních stran nese něco z ducha Postsparkasse.¹⁷⁶

Funkcionalistická vila Aloise Kuby na periférii Brna v Řečkovících v ulici Gromešova 1 je dílem úspěšného majitele stavební firmy bratří architektů Aloise a Viléma Kubů (obr. č. 131). Ačkoliv je vila z roku 1936 projektována funkcionalisticky a pod vlivem Bohuslava Fuchse, u něhož oba bratři studovali architekturu, stále je na ní patrný přežívající element wagnerianismu, výrazně přetažená korunní římsa s motivem kazetování, která pravděpodobně díky činnosti Ernsta Wiesnera v prostředí Brna a jižní Moravy dlouhodobě přetrvávala. Dům se sdruženými okny, soklem obloženým kachličkami, kazetováním stropu balkonu a dominující korunní římsou připomíná Wagnerovu poslední realizaci, vilu Wagner II a je až neuvěřitelné, jaká mimořádná podobnost mezi oběma vilami panuje.¹⁷⁷

6.1.2. Hodonín

„Kouzlo útulnosti žije v těchto starých formách, ryzost a bezděká vznešenost. (...) Jak osvěživě na nás působí ta prostá městečka, která si udržela svůj starý ráz, v protikladu k nedostatku stylu a nevkusů našeho dnešního velkoměsta!“¹⁷⁸ stěžovali si zastánci modernismu na panující podmínky. Oblast Slovácka si vzhledem ke svému agrárnímu charakteru žila vlastním kulturou nezávislou na událostech v Brně či Vídni. Hodonín až do poloviny 19. století patřil k malým jihomoravským městečkům s přibližně třemi tisíci obyvateli, kteří žili ze zemědělských výnosů svých usedlostí nacházejících se na okraji města. „Ve skutečnosti byl Hodonín docela tiché venkovské město, jehož obyvatelé žili z velké části výhradně ze zemědělské činnosti na polích. Hodonínští občané tedy byli zemědělci, téměř všechny domy města měly vzadu malé statky,“¹⁷⁹ vzpomíná na své dětství v Hodoníně Josef Redlich. Změna přišla až s budováním železnice ve čtyřicátých letech, kdy se Hodonín

¹⁷⁶ SVOBODOVÁ, Petra. *Brno moderní*, s. 36-37, 52, 100-101

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 210

¹⁷⁸ VYBÍRAL, Jindřich. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*.

Praha: Argo, 2002, s. 253

¹⁷⁹ FELLNER, Fritz. *Schicksalsjahre Österreich. Die Erinnerungen und Tagebücher Josef Redlichs*, sv. 1, s. 21

znenadání ocitl na ekonomicky důležité Severní Ferdinandově dráze, čímž započal hospodářský vzestup města i regionu. Na sklonku století již v Hodoníně žilo přes deset tisíc obyvatel, na hodonínské hlavní třídě Ringgasse rostly výstavní měšťanské domy a na periferii se nacházelo mnoho továrních areálů, z nichž areály hodonínského cukrovaru a cihelen, patřící židovské podnikatelské rodině Redlichů, náležely k největším podnikům v Rakousku-Uhersku. Dochované fotografie i archivní prameny z oné doby dokládají, že se tehdy měšťané velmi orientovali na Vídeň, jejíž životní styl se snažili napodobovat. Přesto venkovské oblasti i kolem industriálního Hodonína dlouho představovaly poklidnou oázu odproštěnou od nacionálních a sociálních nepokojů. „Slovák je velikým milovníkem živé pestrosti a lahodné malebnosti. (...) Krev Moravy je teplejší, temperament prudší, energie odváznější. (...) Mnohé, co bylo původně vlastní Němcům, našlo přijetí také u Slovanů a mnohé slovanské mravy zdomácněly v německých rodinách. Tak u Němců na Moravě mizí den ode dne zřetelnější staré, ctihodné zděděné mravy, obzvláště tam, kde přebývají v malých ostrovech uprostřed svých slovanských spoluobčanů,“¹⁸⁰ popsali až idilickou situaci rakouští etnografové. Josef Redlich ve svých pamětech dodává: „Cítím se jako Rakušan, a proto jsem v zásadě smýšlel císařsky, cítil jsem se jako Moravan, proto jsem nechtěl nechat dopustit na naše Moravany a Slováky. (...) Slovanská slova byly první hlásky, které mi došly ke sluchu a do srdce, neboť oba dva (Josef a jeho bratr Friedrich, pozdější starosta města) jsme se jako první jazyk naučili od naší chůvy slovanský jazyk, moravsko-slovácký dialekt, kterým se mluví v Hodoníně. Také naše dobrá matka s námi mluvila tehdy slovensky. (...) Také jsem pojal proti národnímu radikalismu rakouských Němců, jak ho nyní představovali Schönerer a jeho příznivci, hluboké antipatie už kvůli brutálnímu antisemitskému povyku, který tito lidé nyní všude vzbuzovali.“¹⁸¹

Moravské lidové umění dokázal ocenit již Jacob von Falke. Nevšední překvapení ze Slovácka zažil roku 1902 při své návštěvě Joži Uprky i August Rodin, který měl údajně zvolat: „*Toť staré Řecko.*“¹⁸² Rodinovo nadšení, úspěch Výstavy umělecké, průmyslové a národopisné v Hodoníně z roku 1892, stejně jako národopisné výstavy v hodonínské

¹⁸⁰ VYBÍRAL, Jindřich. *Mladí mistři*, s. 23-24

VYBÍRAL, Jindřich. *Česká architektura na prahu moderní doby*, s. 249

¹⁸¹ FELLNER, Fritz. *Schicksalsjahre Österreich*, s. 22-23, 74

¹⁸² VYBÍRAL, Jindřich. *Mladí mistři*, s. 21

Besedě, kde se ve dnech od 4. do 25. května 1902 pořádala výstava tzv. Uprkovy školy, zaměřená na krajinomalbu a znázornění lidového folkloru, vedly k definitivnímu rozhodnutí Joži Uprky založit roku 1907 vlastní spolek Sdružení výtvarných umělců moravských. Spolek sloužil k podpoře uvědomění si vlastní slovácké identity, proto členové dospěli k názoru, že bude potřeba zřídit umělecký dům, který se nakonec navzdory hlasitým protestům českých nacionalistů postavil do v té době převážně německého Hodonína. Autorem stavby uměleckého domu se stal člen spolku, již zmíněný Antonín Blažek. Stavět se začalo na konci května 1911 za štědré finanční donace Liechtensteinů, Seilernů, Redlichů a místních finančních institutů. Slavnostní otevření pod patronací starosty Friedricha Redlicha proběhlo 3. května 1913.¹⁸³

Dům (obr. č. 134) byl koncipován jako jednopatrová nárožní bloková stavba o půdorysu písmene V, rozdělená na dvě obdélníková křídla, jejíž nároží směřovalo právě do dnešní Národní třídy, v níž se sbíhaly tři hlavní cesty – stará zemská cesta protínající město a propojující Prešpurk přes Holíč a Hodonín s Brnem a cesta na Vídeň. Kromě toho se dům nacházel v blízkosti vlakového nádraží, z čehož vyplývá, že důvod, proč si spolek vybral Hodonín za své sídlo, tkvěl právě ve strategické pozici města i v jeho industriálním charakteru, zajišťujícím dostatečné množství zájemců o umění. Již podle hesla Wagnera, že stavby by měly odpovídat jejich funkci, byl dům od prvního okamžiku projektován jako výstavní dům pro uložení expozic. Tedy jakožto galerijní objekt měl být nepřehlédnutelným a vybízet zájemce k návštěvě. Stavba zaujme svou robustností, zejména v oblasti nároží dochází ke kumulaci hmoty, zdůrazněné vystouplým bočním schodišťovým rizalitem a vysokými valbovými střechami. Monumentálně řešená čelní fasáda s velkým oknem a mohutným vstupním portálem připomíná chrámové průčelí, zvýrazněné symbolickými věžemi utvořenými pomocí rizalitu a vysokých střech. Zdůraznění myšlenky věží a chrámového průčelí je doplněno dvěma drobnými věžičkami s makovnicemi. Pozornost upoutají dva robustní vstupní portály ve tvarech slováckého žudra, při detailnějším zkoumání menšího portálu nacházejícího se na bočním křídle je patrná inspirace románským ústupkovým portálem, v popředí se nachází edikula se sloupky odkazujícími na dórský řád či

¹⁸³ PELIKÁN, Jaroslav. *Galerie výtvarného umění v Hodoníně, průvodce historií a stálou expozicí*. Hodonín: GVU, 1985, s. 10-19, 20-26

románský sloh, oproti tomu hlavní vstupní portál se schodištěm, balkonem a rozměrným oknem navozuje barokní atmosféru, která je na sloupcích žudra umocněna barokním ornamentem. Barokní motivy vycházejí pravděpodobně z Blažkova studia u Friedricha Ohmanna a kromě hodonínského Domu umělců jsou patrné i na jeho stavbě Základní školy na Slovanském náměstí v Brně. Koncept budovy jakožto chrámu umění, včetně poukázání na robustní dórský styl, vycházel z představ vídeňských secesionistů a je patrný u Olbrichtova pavilonu Secese. Ona masivnost je zřetelná i v případě Wagnerových zastávek městské dráhy. V určitých znacích - motivu věží, tiché monumentálnosti, secesním florálním a geometrickém ornamentu od Jano Köhlera, schodišťovém vstupu, kordonové římse i korunní římse s kazetováním - lze rozpoznat jednoznačnou Blažkovu inspiraci Olbrichtovým Secessionem. Vnitřní prostor přízemí stavby navazuje na koncept chrámu, jenž dále rozvíjí - po vstupu do foyer následuje po několika schodech další zvýšený sál, za nímž se oddělen dórskými sloupy nachází hlavní vyvýšený svatostánek s díly mistrů zakladatelů spolku. Přízemí je řešeno ve venkovském stylu Arts and Crafts, stěny jsou obloženy dřevem, dekorativní sloupky jsou rovněž dřevěné, stejně jako zábradlí schodiště či mobiliář. Stropové trámování je možné vnímat v duchu lidového rustikálního stylu či v motivu kazetování hledat vztah na sakrální chrámový prostor.

Přestože předchozí badatelé přisuzovali vliv rustikálního stylu u Blažkovy realizace Domu umělců Jurkovičovi, jsem přesvědčen, že Jurkovič nebyl jediným autorem, jehož vliv na Blažka působil. Blažek určitě za svého studijního pobytu ve Vídni došel do kontaktu s ideály Arts and Crafts, které se těšilo u mladých wagneriánů oblibě. Autoři jako Leopold Bauer, Hubert Gessner, Wunibald Deininger, Karl Benirschke či Jan Kotěra na tyto ideály ve své tvorbě navazovali, každopádně nejvíce dokázal myšlenky hnutí Arts and Crafts rozvinout Josef Hoffmann. Venkovské sídlo Paula Wittgensteina v Bergerhöhe u Hohenbergu z roku 1899 nebo vila Primavesi v Koutech nad Desnou z roku 1913 představují ucelené Gesamtkunstwerk symbiózy s okolní přírodou. Vytvořit Gesamtkunstwerk nebyl pouze úmysl Blažkův, ale i Joži Uprky, jenž v domě zamýšlel zřídit kromě galerie ještě etnografické muzeum slovácké kultury, lidovou akademii a společné dílny, kde by mohli umělci vzájemně tvořit. Opět se nám objevuje vztah mezi hodonínským Domem umělců a vídeňským Secessionem i činností Wiener Werkstätte a brněnskými Bürgerliche Handwerkkunst.

Samozřejmě je potřeba celou tuto hypotézu vnímat se značnou rezervou, brát v potaz omezený charakter sdružení i lokální podmínky maloměsta, přesto určitou vazbu a inspiraci nelze přehlížet.¹⁸⁴

Oproti rustikálnímu přízemí působí výstavní sály v prvním patře naprosto modernisticky. Jednoduché sály obdélníkového půdorysu s bílými bezornamentálními stěnami a stropními světlíky překvapí svou originální funkcionalitou Wagnerova ražení. V čistotě linií i motivu stropních světlíků je možné opětovně sledovat vliv Olbrichtův či Wagnerovy Postsparkasse. K Wagnerově Postsparkasse nebo Hoffmannovu sanatoriu v Purkersdorfu má blízko i stropní trámování v přízemí Domu umělců, které ačkoliv napodobuje rustikální styl dřevěných trámů, je ve skutečnosti železobetonové. Kromě vazeb na Wagnera, Olbrichta, Hoffmanna či Jurkoviče je u objektu patrná orientace na Leopolda Bauera. Mezi historizujícími elementy se vyskytují ústupkové portály v exteriéru i interiéru, sloupy nebo dokonce venkovní arkády směřující do přilehlé zahrady. Dům umělců tak vytváří zcela mimořádný eklektický objekt kombinující v sobě několik názorových směrů. Realizace domu byla v prostředí Hodonína svým originálním pojetím zcela mimořádným počinem, zároveň si ale stavba udržovala určitou domácí atmosféru aniž by v regionálních podmínkách nijak cizorodě vyčnívala. Koncept Gesamtkunstwerku zde byl uplatněn naplno, exteriéry, interiéry, mobiliář, to vše mělo odpovídat poslání vytvořit pocit slovácké identity, dům se tak stal chrámem slováckého obyvatelstva a vytvářel s místním prostředím vzájemně prostupný symbiotický vztah: *„Ze žuder vyšlí, mohutným, pestře zdobeným žudrem vcházejí do svého útulku. Žádný falešný, technický úskok nehyzdí jeho vzhled. Žádný vypůjčený, cizý prvek nebrání vyslovit uspokojení: Je to náš dům, moravský dům.“*¹⁸⁵

Antonín Blažek v Hodníně zanechal výraznou stopu, neboť kromě Domu umělců mu po válce byl roku 1923 svěřen urbanizační plán města. Ve dvacátých letech vytvořil sérii staveb inspirovaných klasicizujícím monumentalismem vídeňské moderny. Vídeňskému duchu nejvíce odpovídá budova Okresní nemocenské pokladny z roku 1926, dnes sloužící pro potřeby hlavní městské polikliniky, postavená naproti Domu umělců (obr. č. 143). Jedná se o nárožní dvoukřídlovou budovu, jejíž nárožní plocha je formována třemi vysokými

¹⁸⁴ SARNITZ, August. *Josef Hoffmann*, s. 23

¹⁸⁵ VYBÍRAL, Jindřich. *Česká architektura na prahu moderní doby*, s. 250

hranolovitými sloupy oddělenými balkonem prvního patra. Blažek dvoupatrovou budovu nemocenské pokladny přizpůsobil svému staršímu projektu. Kumulace hmoty se přesouvá do oblasti styku obou křídel, zároveň je ale odlehčena sloupovím - tato centrální část je rovněž nejvyšší a lze pozorovat, jak se výšková úroveň stavby směrem od nároží snižuje. Obě budovy, dnešní poliklinika i galerie, jsou tak zrcadlově obrácené a ve vzájemném dialogu. Poliklinika disponuje ve vztahu k Domu umělců valbovou střechou s drobným nárožním ryzalitem, opět je zde zdůrazněna odstupňovaná korunní římsa, ovšem bez kazetování. V interiéru se užívá stropního trámování. Stavbu nelze považovat za čistě funkcionalistický objekt, jak bylo doposud prezentováno, svou robustností i určitými detaily jakými jsou římsy, tvar oken, trámování má daleko blíže ke klasicizujícím tendencím vídeňských modernistů. Konkrétně je možné hledat opětovný vztah k Hoffmannovi a jeho klasicizujícím projektům vily Skiwa-Primavesi, sanatoria Purkersdorf nebo poválečnému obytnému bloku Klose-Hof.

Úřednický dům z roku 1927 (obr. č. 145) vystavěný v trojúhelné ose k Domu umělců a poliklinice dotváří urbanistický celek náměstí. Tento dvoupatrový dům lichoběžníkového půdorysu opakuje rovněž valbovou střechu Domu umělců, nechybí zde zdůrazněná korunní římsa s použitím robustního kvádrového dekoru. Dům je členěn horizontálně kordonovými římsami mezi jednotlivými patry a narušuje tak vertikální průčelí Domu umělců a budovy polikliniky. Po obou stranách průčelí domu se nachází dvoupatrové arkýře, které jsou pravděpodobně opozitem k nároží Domu umělců s ryzalitem, symbolizující dvojici věží, a které zároveň umocňují monumentalitu stavby i celkové působení těchto tří objektů. Motiv arkýře by mohl opětovně naznačovat orientaci k Leopoldu Bauerovi, který podobného průčelního řešení užil u vily Valerie Fischerové, dokončené v roce stavby hodonínského domu. Budova soudu a pošty (obr. č. 146), postavená ve stejné době, se motivy robustních sloupových portálů připomínajících žudra a užitím sloupů i korunní římsy s kvádrovým dekorem drží stejného schématu. Měšťanská škola obdélníkového půdorysu na Mírovém náměstí z let 1927–1930 vychází z budovy polikliniky a se svými robustními postranními sloupy a důrazem na monumentalitu se striktně přidržuje neoklasicismu.

6.1.3. Znojmo

Z dvaceti tisíc obyvatel města se při rozpadu Rakouska-Uherska pouze kolem tří tisíc hlásilo k české obcovací řeči. Znojmo představovalo centrum jihomoravského němectví. Není divu, že pangermanističtí agitátoři Lueger a Schönerer zahajovali své štvavé politické kampaně cílené na německé rolníky a maloburžoazní vrstvu právě v tomto městě, v němž měl své sídlo vlivný Svaz Němců jižní Moravy pořádající každoročně alegorické průvody německých obyvatel z jihomoravských měst. Znojmo si svou německou tvář i pozici správního centra Deutsch-Südmähren udrželo až do konce druhé světové války a následného vyhnání sudetských Němců. Hospodářský i kulturní úpadek způsobený odchodem německého obyvatelstva včetně zpřetrhání tradičních vazeb pohraničí na Vídeň se nevyhnul ani Znojmu, které se teprve až během posledních let, podobně jako většina jihomoravských obcí, začíná opět vzmáhat.¹⁸⁶

Ačkoliv vztahy mezi Znojmem a Vídní byly velmi úzké, jak dokazuje i urbanizační a architektonická přeměna města na sklonku 19. století, až do rozpadu monarchie ve Znojmě přetrvávala orientace na pozdněhistorizující vídeňský styl, který se projevil v letech 1913 až 1919 v realizaci neoklasicizující soudní budovy od trojice architektů Johanna Ungera, Klementa Prinosila a Franze Svobody, autora neobarnokních velkoměšťanských domů z počátku 20. století budovaných na zamýšlené znojemské okružní třídě. Slavná secesní Krammerova vila, zřízená kolem roku 1920 na skalním ostrohu vypínajícím se nad soutokem Dyje a Gránického potoka, se stále drží kombinace anglické cottage s doznívající historizující tradicí. Svou kamennou bosáží, arkýři a lomenými oblouky má mnohem blíže k Baurovské historizující moderně nežli k wagnerianskému purismu.¹⁸⁷

Puristická moderna se ve Znojmě projevila až v druhé polovině dvacátých let v souvislosti s působením židovských autorů Norberta Trollera a Armanda Weisera a jejich zadavatelů, zámožné židovské podnikatelské rodiny Weinbergerů s obchodními i osobními vazbami na Vídeň. Weinbergerové zbohatli díky prosperující kožedělné a konzervátorské firmě budované od osmdesátých let 19. století. V roce 1925 Alfred Weinberger objednal

¹⁸⁶ MARKEL, Martin. Jihomoravští Němci mezi Brnem a Vídní. In *Brno Vídní, Vídeň Brnu: zemské metropole a centrum říše v 19. století*, s. 77-83

¹⁸⁷ FILIP, Aleš. *Znojmo od středověku po moderní dobu*. Brno: K-Public, 2013, s. 100-118

u brněnského architekta Norberta Trollera stavbu vily pro svého syna Hanse a jeho choť Lisbeth (obr. č. 148). Troller začal roku 1919 studovat architekturu na brněnské technice, jejíž studium dokončil na vídeňské Akademii.¹⁸⁸ Weinbergerova vila zřízená během let 1926–1927 na Rudoleckého ulici 860 se přímo odkazuje na Loosův a pozdněwagneriánský purismus. Jednopatrový dům obdélníkového půdorysu, plochých střech, vystouplé korunní římsy a funkcionalizujícího vzezření se hlásí nejenom k Adolfu Loosovi, ale především k odkazu Josefa Hoffmanna. Strohá našedlá fasáda bez jakéhokoliv dekoru je dědictvím vídeňského Looshausu, přesto svou tvarovou dispozicí s vystupujícím rizalitem čelní fasády daleko více odkazuje na Hoffmannovo sanatorium Purkersdorf než Loosovy stavby. S Purkersdorfem je nápadná podobnost v symetričnosti oken, jejich tvaru i opakujícím se motivu sdruženého okna v oblasti rizalitu. K Hoffmannovi odkazuje i zdůrazněná okenní šambrána vyskytující se u jeho pozdějších modernistických staveb, přičemž tento prvek od něj převzal a v Brně rozvedl Ernst Wiesner. Motiv okna s obloukovitým zakončením naopak hojně využíval Leopold Bauer. Interiér domu, inspirovaný opětovně u anglického modelu cottage s dřevem obloženými stěnami a trémovým stropem podobným tomu v domě Huga a Lilly Steinerových navrženým Adolfem Loosem ve Vídni roku 1910, ale i neobiedermeirově upravenými pokoji se štukaturou, se příliš neliší od Wiesnerovy vily Stiassni. Odkaz na Loosa je patrný i v případě mramorem obloženého vstupu se zrcadlovými deskami pokrývajícími strop a zvětšujícími tím opticky celý vstupní prostor. S Hoffmannovými Wiener Werkstätte naopak souvisí šachovnicová podlaha v chodbách tvořená černobílými čtvercovými kachličkami, základním ornamentem a symbolem Wiener Werkstätte.

Je pravděpodobné, že vliv na finální úpravy domu měl další architekt rodiny Armand Weiser, jenž pro Alfreda Weinbergera, jeho ženu Fanni a staršího syna Fritze v sousedství vily na adrese Rudoleckého 859 realizoval roku 1927 obytný dům (obr. č. 154). Armand Weiser, narozený ve Švýcarsku, odešel roku 1908 za studiem na vídeňskou Technische Hochschule, následně mezi léty 1913–1916 praktikoval v berlínském ateliéru uherského architekta Oskara Kaufmanna, známého divadelními realizacemi, mezi nimiž se k nejproslavenějším počítá

¹⁸⁸ *Norbert Troller* [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/architekt/86-norbert-troller?filter=code>>

PELČÁK, Petr. *Brněnští židovští architekti 1919-1939*, s. 18-19

FILIP, Aleš. *Znojmo od středověku po moderní dobu*. Brno: K-Public, 2013, s. 123-128

budova Renaissance Theater v Berlíně. Roku 1916 se navrátil zpět do Vídně, kde obhájil doktorandskou práci a stal se členem rakouského spolku inženýrů a architektů. Jeho hlavní náplní poválečné tvorby bylo projektování velkých obecních domů v rámci bytové výstavby období tzv. „rudé Vídně“ včetně rodinných vil. K jeho známým dílům náleží vila Szilagyí, jeho osobní vila Weiser v Mödlingu, nájemní Gemeindehaus na Neulinggasse 39 nebo nádraží Cornavin v Ženevě. Jak bylo u většiny jeho současníků běžné, pro své domy často navrhoval i vybavení interiéru. Více než k praktikujícím architektům patřil Weiser k teoretikům architektury, jejichž zásluhou se více dařilo prosazovat myšlenky vídeňských modernistů. Oproti Loosovi se přikláněl k umírněné moderně a dodnes se řadí ke známým mentorům rakouské architektury meziválečného období – publikoval v odborných periodících *Moderne Bauformen*, *Die Kunst*, *Innendekoration*, *Deutsche Kunst und Dekoration* a sám vydával měsíčník *Österreichische Bau- und Werkkunst*.¹⁸⁹ V poměru k jeho realizovaným pracím je znojemská kolekce zcela mimořádná, neboť se ve městě nachází přímo pět realizací tohoto architekta.

Trojpodlažní dům na Rudoleckého 859 projektovaný pro rodinu Alfreda Weinbergera a jeho staršího syna Fritze má obdélníkový půdorys, z pravé části přiléhá k sousednímu domu a oproti Trollerově vile disponuje sedlovou střechou. Čelní fasáda je puristicky řešena, rytmizována přísně osově souměrnými třemi okenními osami, tvořenými čtvercovými okny vycházejícími do mělkých arkýřů vzdáleně připomínajících tvar oken prvního patra Looshausu. Lineární strohost fasády narušuje prostřední okno středního podlaží tvarované do podoby písmene T společně s konvexně prohnutým balkonem. Po levé straně se nachází vstup do vnitřních prostor domu, které se do dnešních dnů sice nedochovaly v původním stavu, ale z bohaté fotografické dokumentace zveřejněné Weiserem v časopise *Moderne Bauformen* vyplývá, že se jednalo o obdobné interiérové řešení jako ve vedlejší Trollerově vile. Přízemí sloužilo k reprezentačním účelům rodiny, proto se zde nacházela prostorná jídelna se salonem a knihovnou s trámovými dřevěnými stropy a dřevem obloženými stěnami. Střední patro sloužilo soukromým účelům rodiny a ve třetím se nacházel další čtyřpokojevý byt, zřízen spíše z podnětu města, aby se udržela výšková úroveň ulice. Korunní římsa na fasádě domu je

¹⁸⁹ KUDĚLKOVÁ, Lenka. Vídeňský architekt Armand Weiser v meziválečném Znojmě. In *Generosum labor nutrit. Sborník k počtě Bohumila Samka*. Brno: NPU v Brně, 2010, s. 82

stále ještě patrným poznávacím znakem pozdních modernistů, přesto podobně jako u výše zmíněné vily není nijak dekorovaná a ani demonstrativně nevystupuje do prostoru. Tyto dvě Weinbergerovy vily svým originálním řešením v provinčním Znojmě zcela vynikají a již tehdy uchvátily znojemskou prvorepublikovou honoraci i odbornou veřejnost za hranicemi Moravy. Pochvalné recenze se roku 1928 objevily v časopisech Bau- und Werkkunst či Moderne Welt.¹⁹⁰

Roku 1928 realizoval Armand Weiser řadový dvoupodlažní dům jen ob ulici dál pro Moritze Weinbergera a jeho rodinu na ulici Fráni Kopečka 8 (obr. č. 157). Dům obdélníkového půdorysu se sedlovou střechou si je v mnohém podobný s domem pro Alfreda Weinbergera na Rudoleckého ulici. Fasáda je trojose členěná, sdružená okna se podobně jako u předchozí vily skládají ze čtvercových tabulek a opětovně se opakuje i motiv písmene T, kdy středové okno prvního patra je na místo balkonu nahrazeno francouzským oknem. Určitá symetričnost je narušena oválným oknem nacházejícím se nad vchodem do domu umístěným v pravé části domu. Stejně tak dva postranní polygonální arkýře druhého patra vnáší do fasády mírný dynamismus. Podobně jako u první vily i zde první patro sloužilo privátním účelům, kde se v oblasti arkýřů nacházely ložnice rodičů a syna Kurta, zatímco k reprezentaci se užívalo zvýšené přízemí se schodištěm obloženým leštěným dřevem. Korunní římsa je oproti předcházejícím realizacím téměř nepatrná, z objektu již nijak nevystupuje.¹⁹¹

Ve stejné době realizoval jen ob jeden dům dále, na Fráni Kopečka 12, další řadový dům, tentokrát pro vídeňského lékaře usazeného ve Znojmě, MUDr. Hermanna Elschniga (obr. č. 158). Jedná se o dvoupodlažní dům se strmou sedlovou střechou podélného půdorysu. Uliční funkcionalizující fasáda je členěna na pět symetrických os bez jakéhokoliv dekoru, jediným narušujícím prvkem je úzké obdélníkové schodišťové okno, táhnoucí se přes obě poschodí, nad vchodem prolomeným na pravé straně domu. Dům sloužil nejenom k bydlení, ale i pro lékařskou praxi, z toho důvodu jsou všechny obytné místnosti obráceny do vnitřní zahrady a čelní uliční průčelí, kde se nacházela čekárna s ordinací, tak působí prostě. Oproti jednoduše řešenému průčelí je v kontrastu zahradní část domu, kde se opět opakuje

¹⁹⁰ Ibidem, s. 83-84

VYBÍRAL, Jindřich. *Slavné vily Jihomoravského kraje*, s. 66-69

¹⁹¹ KUDĚLKOVÁ, Lenka. *Vídeňský architekt Armand Weiser v meziválečném Znojmě*, s. 82-83

dynamizující prvek mělkého arkýře s předsazenou terasou ve tvaru písmene L – ta byla z jídelny přístupná francouzským oknem, v němž se opětovně zopakoval Weiserův oblíbený okenní motiv T (dvojice oken a dveří mezi nimi). Nad arkýřem ležela lodžie protažená na obě strany zahradního průčelí, na niž směřovaly dveře z pokojů dětí. Weiser tak u tohoto domu rozehrál vzájemný dialog osově souměrného uličního průčelí a asymetrického privátního zahradního průčelí, čímž se přiblížil Loosovu modelu, jež byl Loosem použit například u vídeňského Haus Mollner, stavěného ve stejné době, u nějž se rovněž nachází jednoduché čelní uliční průčelí v kontrastu s terasovitě řešenou zadní částí domu. Možnosti Loosova Raumplanu však Weiser nevyužil.¹⁹²

Posledním Weiserovým znojenským projektem se stala spíše přestavba než vlastní realizace již stávající historizující vily z počátku 20. století pro dalšího židovského podnikatele Emila Löwyho (obr. č. 159), jehož manželka byla blízkou přítelkyní Lisbeth, manželky Hanse Weinbergera, pro něž byla ve spolupráci s Norbertem Trollerem realizována první, největší a nejslavnější vila. Jednalo se o patrový objekt čtvercového půdorysu s mansardovou střechou tvořenou vysokými štítovými valbami, vikýři, postranními věžemi a soklem z lomového kamene. Weiser v původním konceptu plánoval odstranění historizujícího dekoru a přestavbu celého objektu v modernistickém duchu, avšak vzhledem k poloze domu v historickém centru, ležícího na adrese Na Valech 9 v blízkosti kostela sv. Michala, se tyto záměry nezamlouvaly městským úředníkům. Do věci se nakonec vložil starosta Znojma JUDr. Josef Mareš, který výrazné změny na průčelí domu nepovolil. Weiserovy modernistické přestavby se tak mohly realizovat pouze v interiéru. V oblasti exteriéru musel Weiser plánovaný balkon umístěný v zahradní části přetvořit na arkýř a boční věž upravil rovněž na souměrný arkýř podpíraný robustními sloupy či arkádou. Vila zaujme i svou světle modrou fasádou, včetně kamenem obloženými částmi arkýře a bývalé věže. V porovnání s dřívějšími čistě neoklasicistně modernistickými Weiserovými realizacemi zaujme tato vila z roku 1929 svým Bauerovským nádechem.¹⁹³

¹⁹² Ibidem, s. 84-85

¹⁹³ Ibidem, s. 85

7.

ZÁVĚR

Moderna se utvářela jako skutečný myšlenkový směr pozdního liberalismu vygenerovaný z krize vlastní identity. Bezprostřední příčinou pro její vznik bylo především rozladění evropské společnosti způsobené první hospodářskou krizí ve Vídni roku 1873, kdy došlo ke zhroucení liberálního systému, včetně zpochybnění neomylných dogmat teorie laissez faire a samoregulujícího trhu. Zejména v samotném Rakousku nezapříčinil krach na burze jen nečekaný katastrofální hospodářský úpadek a pád liberální vlády, nýbrž posloužil k rozdmýchání pozdějších sociálních a národnostních sporů, které se naplno projevily během devadesátých let 19. století. Rakouská nebo spíše vídeňská moderna byla přesto od jiných projevů v ostatních západoevropských velkoměstech vyjímečná svým vztahem k minulosti, kterou neztracovala. Vídeňští modernisté nechovali zášť k velkým osobnostem Ringstraße, navíc samotné období rakouského biedermeieru, předcházející vznik epochy Ringstraße, bylo v mnoha ohledech pro mnoho modernistů velkou inspirací, proto často badatel naráží při studiu pramenů na vzájemné vyjádření úcty mezi starou a nastupující generací i snahu modernistů o návrat k prapůvodním počátkům. Pravděpodobně za určitou domácí atmosféru Vídně, kde se příslušníci elity navzájem znali a vzájemně se setkávali, může po prohrané válce s Pruskem roku 1866 určitá izolovanost Rakousko-Uherska, s čímž souvisí vytvoření vlastního kulturního mikrosvěta. Proto se určití kulturní historikové domnívají, že vídeňská moderna vykazuje spíše znaky postmoderny.

Moderna vznikla jako reakce na měšťanský racionalismus. Zatímco v rámci společnosti se projevovala krizí individuality a zpochybnění dosavadního pozitivistického přístupu k životu. Umění směřovalo od symbolistického vyjádření k pocitové abstrakci a architektura se již nechtěla nadále řídit dokrýnou racionálně zdůvodněného historizujícího pluralismu. Čím více se měšťanstvo aklimatizovalo s prostředím rodících se velkoměst, kde bylo třeba řešit kapacitní a hygienické nároky, spojené s rozmáhajícím se dopravním systémem, mnoha teoretikům bylo jasné, že koncept reprezentativního historizujícího obydlí

se svou nákladnou dekorací v rámci údržby byl do budoucna neudržitelný - navíc tento koncept na přelomu 19. a 20. století neměl již opodstatnění, neboť měšťanstvo, přestože v Rakousku oficiálně přetrvávala aristokracie s uzavřeným císařským dvorem, již nepotřebovalo více bojovat o svůj vlastní étos a mohlo se tak více zaměřit na pohodlí soukromého života oproti vnější reprezentaci. Moderna, jak již bylo napsáno, se tak stala skutečným ideovým směrem pozdního liberalismu a jeho příslušníků rekrutujících se z velkoměšťanských podnikatelských či intelektuálních kruhů. Svým důrazem na čistotu tektonických prvků, které nahrazovaly původní ornament, téměř až unisexový charakter staveb vycházejících z blokového monumentalizujícího řešení, vytvářela jednotný velkoměšťanský a především nadnárodní architektonický styl aplikovatelný ve všech metropolích. Moderna tak ve svém liberálním založení byla antinacionální a rovněž usilovala o popření stávající ekonomické a společenské hierarchie (nájemní domy měly všechny patra stejně velká, obsahující stejný počet bytových jednotek, oproti dřívější palácové historizující architektuře). Jednalo se o poslední snahu vytvořit v rozhádané rakouské společnosti sjednocující nadnárodní styl.

Otto Wagner svým vizionářským dílem, teoretickými spisy a především pedagogickou činností dokázal překlenout propast mezi uměním historismu a moderní architekturou. Přestože se počátkem 20. století odklonil v duchu geometrické moderny od přebujelého ornamentu i historického názvosloví, určité tektonické prvky, které odpovídaly účelu užitnosti, používal nadále. Vyložená korunní římsa s motivem zjednodušeného kazetování či zubořezem, nosné oblouky, nástropní trámování v interiérech, společně s kompaktností staveb odpovídající představám Schinkelově tiché monumentálnosti, jsou poznávacím znakem neoklasicismu a dědictvím moderny, které i přes šířící se funkcionalismus školy Bauhaus v lokálních podmínkách přetrvaly až do čtyřicátých let 20. století. V oblasti zkoumaného jihomoravského prostředí je nadále patrné smýšlení modernistických wagneriánských prvků s často funkcionalistickým tělem staveb. Snad nejdéle přežívajícím motivem se stala právě vystupující korunní římsa chránící stavbu před deštěm, poslední pozůstatek historizující architektury neorenesančních měšťanských paláců na Ringstraße.

PRAMENY

BIBLIOGRAFIE A FOTODOKUMENTACE

8.

PRAMENY A BIBLIOGRAFIE

8. 1. Literatura

BAHR, Herman. *Rede über Klimt. Gegen Klimt*. Weimar: VDG, 2009

BRAUNEDER, Wilhelm. *Leseverein und Rechtskultur: der Juridisch-Politische Leseverein zu Wien 1840 bis 1990*. Wien: Manz, 1992

CSÁKY, Moritz. Die Moderne. In *Die Wiener Moderne*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1990, s. 24-40

CSÁKY, Moritz. Die sozial-kulturelle Wechselwirkung in der Zeit des Wiener Fin de siècle. In *Wien um 1900: Aufbruch in die Moderne*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1986, s. 139-150

FELLNER, Fritz. *Schicksalsjahre Österreich. Die Erinnerungen und Tagebücher Josef Redlichs*, sv. 1, Köln/Wien: Böhlau, 2011

FILIP, Aleš. *Znojmo od středověku po moderní dobu*. Brno: K-Public, 2013

GERETSEGGGER, Heinz. *Otto Wagner 1841-1918: unbegrenzte Großstadt. Beginn der modernen Architektur*. Wien: Residenz Verlag, 1978

GRAF, Otto Antonia: *Die vergessene Wagnerschule*. Wien: Verlag Jugend & Volk, 1969

GRAF, Otto Antonia: Otto Wagner in Wien: die ungewöhnliche Gewohnheit der Geschichte. In *Wien um 1900. Kunst und Kultur*, Wien: Brandstätter, 1985, s. 307-315

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: Baukunst des Eros (1863-1888). Band 5*. Wien: Böhlau Verlag, 1997

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: Baukunst des Eros (1889-1899). Band 6*. Wien: Böhlau Verlag, 1999

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1860-1902)*. Wien: Böhlau Verlag, 1985

GRAF, Otto Antonia. *Otto Wagner: das Werk des Architekten (1903-1918)*. Wien: Böhlau Verlag, 1994

HLAVÁČKOVÁ, Petra. Znovuobjevený architekt Karl Lehrmann mezi Vídní a Brnem. In *Brno Vídní, Vídeň Brnu: zemské metropole a centrum říše v 19. století*, Brno: Matice moravská, 2007, s. 293-306

KNOLL, Reinhold. Die Konstruktion von Elite im Fin de siècle. In *Kreatives Milieu: Wien um 1900*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1993, s. 46-56

KUDĚLKOVÁ, Lenka. Vídeňský architekt Armand Weiser v meziválečném Znojmě. In *Generosum labor nutrit. Sborník k počtě Bohumila Samka*. Brno: NPU v Brně, 2010, s. 82-96

LE RIDER, Jacques. *Arthur Schnitzler oder die Wiener Belle Époque*. Wien: Passagen Verlag, 2007

LE RIDER, Jacques. *Das Ende der Illusion: zur Kritik der Moderne. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1990

LE RIDER, Jacques. *Freud - von der Akropolis zum Sinai: die Rückwendung zur Antike in der Wiener Moderne*. Wien: Passagen Verlag, 2004

Lux, Joseph August. *Otto Wagner*. München: Delphin Verlag, 1914

MANTL, Wolfgang. Lassen sich kreative Milieus schaffen? In *Kreatives Milieu: Wien um 1900*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1993, s. 242-244

MARKEL, Martin. Jihomoravští Němci mezi Brnem a Vídní. In *Brno Vídní, Vídeň Brnu: zemské metropole a centrum říše v 19. století*, Brno: Matice moravská, 2007, s. 77-84

MORGENBROD, Birgitt. *Wiener Grossbürgertum im Ersten Weltkrieg: die Geschichte der Österreichischen Politischen Gesellschaft (1916-1918)*. Wien: Böhlau, 1994

MUSIL, Robert. *Muž bez vlastností*. Praha: Argo, 1998

OECHSLIN, Werner. *Stilhülse und Kern: Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*. Berlin: Ernst & Sohn, 1994

PELČÁK, Petr. *Brněnští židovští architekti 1919-1939*. Brno: Obecní dům, 2000

PELIKÁN, Jaroslav. *Galerie výtvarného umění v Hodoníně, průvodce historií a stálou expozicí*. Hodonín: GVU, 1985

- PIRHOFER, Gottfried. Architektur als praktische Kunst: zur Bedeutung der Jahrhundertwende für die Architekturentwicklung in Wien. In *Die Wiener Moderne*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1990, s. 127-135
- PLAČEK, Miroslav a kol. Hodonín. Dějiny města do roku 1948. Hodonín: Město Hodonín, 2008
- POLANY, Karl. *The Great Transformation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001
- PRAHL, Roman. *Karikatura a její příbuzní. Obrazový humor v českém prostředí 19. století*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2015
- PULZER, Peter. Liberalismus, Antisemitismus und Juden im Wien der Jahrhundertwende. In *Wien um 1900: Aufbruch in die Moderne*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1986, s. 32-38
- RUCKÁ, Galina. Redlichovi – hodonínská podnikatelská rodina. In *Jižní Morava*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2006, roč. 42, č. 45, s. 406-416
- ŘEPA, Milan. *Moravané, Němci, Rakušané. Vlasti moravských Němců v 19. století*. Praha: Historický ústav, 2014
- SANGRUBER, Roman. Exklusivität und Masse. Wien um 1900. In *Die Wiener Moderne*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1990, s. 72-83
- SARNITZ, August. *Adolf Loos*. Praha: Sloart, 2004
- SARNITZ, August. *Josef Hoffmann*. Praha: Sloart, 2007
- SARNITZ, August. *Otto Wagner 1841-1918. Průkopník moderní architektury*. Praha: Sloart, 2006
- SEDLÁK, Jan. *Brno secesní*. Brno: Era, 2004
- SEDLÁK, Jan. *Slavné brněnské vily*. Praha: Foibos, 2006
- SCHMUTTERMEIER, Elisabeth. Die Wiener Werkstätte. In *Traum und Wirklichkeit: Wien 1870-1930* Wien: Museum der Stadt Wien, 1985, s. 145-150
- SCHORSKE, Carl. *Vídeň na přelomu století*. Brno: Barrister & Principal, 2000
- SVOBODOVÁ, Petra. *Brno moderní. Velký průvodce po architektuře 1890-1948*. Praha: Paseka, 2016

ŠVÁCHA, Rostislav. Arnošt Wiesner: Norma a tvorba. In *Výtvarná kultura*, Praha: Orbis, roč. 9, č. 2, 1985, s. 64

ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu: proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*. Praha: Victoria Publishing, 1995

VYBÍRAL, Jindřich. *Česká architektura na prahu moderní doby: devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha: Argo, 2002

VYBÍRAL, Jindřich. *Leopold Bauer: heretik moderní architektury*. Praha: Academia, 2015

VYBÍRAL, Jindřich. *Mladí mistři: architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Argo, 2002

VYBÍRAL, Jindřich. *Reissigova vila v Brně a reforma rodinného domu po roce 1900*. Brno: Barrister & Principal, 2011

VYBÍRAL, Jindřich. *Slavné vily Jihomoravského kraje*. Brno: Foibos, 2007

WAGNER, Manfred. Der Jugendstil als Zukunftsvision. In *Wien um 1900: Aufbruch in die Moderne*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1986, s. 152-156

WAGNER, Manfred. Der Jugendstil gilt vielen als modern. In *Die Wiener Moderne*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1990, s. 111-121

WAGNER, Otto. *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. Tübingen: Wasmuth, 1987

WAGNER, Otto. *Moderní architektura*. Praha: Jan Leichter, 1910

WARNKE, Martin. Bau und Gegenbau. In *Architektur als politische Kultur*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1996, s. 11-18

WELAN, Manfred. Wien - „eine Welthauptstadt des Geistes“. In *Wien um 1900: Aufbruch in die Moderne*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1986, s. 39-44

WITZMANN, Reingard. „Ich bin ein Kind der Stadt“ - die Wiener Gesellschaft zwischen Klischee und Wirklichkeit. In *Wien 1890-1920*, Wien: Ueberreuter, 1984, s. 65-89

ZAPOTOCZKY, Hans Georg. Fin de siècle und die Wandlungen seelischer Krisen. In *Die Wiener Moderne*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1990, s. 13-23

ZATLOUKAL, Pavel. *Brněnská architektura 1815-1915*. Brno: Obecní dům, 2000

8.2. Periodika

Fond Austrian Newspaper Online (ANNO), Historische Zeitungen und Zeitschriften, Österreichische Nationalbibliothek

Der Architekt

Der Floh

Der Morgen

Die Neue Zeitung

Illustriertes Wiener Extrablatt

Kikeriki

Ver Sacrum

8.3. Internet

Bohumír František Antonín Čermák [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/architekt/8-bohumir-frantisek-antonin-cermak?filter=code>>

Bytový dům pro zaměstnance Báňské a hutní společnosti [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/objekt/c135-bytovy-dum-pro-zamestnance-banske-a-hutni-spolecnosti?filter=code>>

Ernst Wiesner [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/architekt/32-ernst-wiesner?filter=code>>

Generální ředitelství Báňské a hutní společnosti [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/objekt/c107-generalni-reditelstvi-banske-a-hutni-spolecnosti-ceska-sporitelna?filter=code>>

Jindřich Kumpošt [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/architekt/22-jindrich-kumpost?filter=code>>

Karl Lehrmann [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/architekt/75-karl-lehrmann>>

NERI, Gabriele. *Cartoon architecture* [online], The Architectural Review, c2017, datum poslední revize 16. 1. 2017, [citováno 10. 04. 2017] <<https://www.architectural-review.com/rethink/cartoon-architecture/10015885.article?sm=10015885>>

Okresní nemocenská pokladna [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/objekt/c261-okresni-nemocenska-pokladna?filter=code>>

Zemská úřadovna všeobecného penzijního úřadu [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/objekt/c259-zemska-uradovna-a-najemni-byty-vseobecneho-penzijniho-ustavu?filter=code>>

Zemský dům III [online]. Brněnský architektonický manuál, [cit. 1.5.2016]<<http://www.bam.brno.cz/objekt/c277-zemsky-dum-iii?filter=code>>

9.

FOTODOKUMENTACE



obr. č. 1 *Revoluce 1848 ve Vídni a požár Hofburg*



obr. č. 2 *Přestavba Vídne a vznik okružního bulváru Ringstraße*



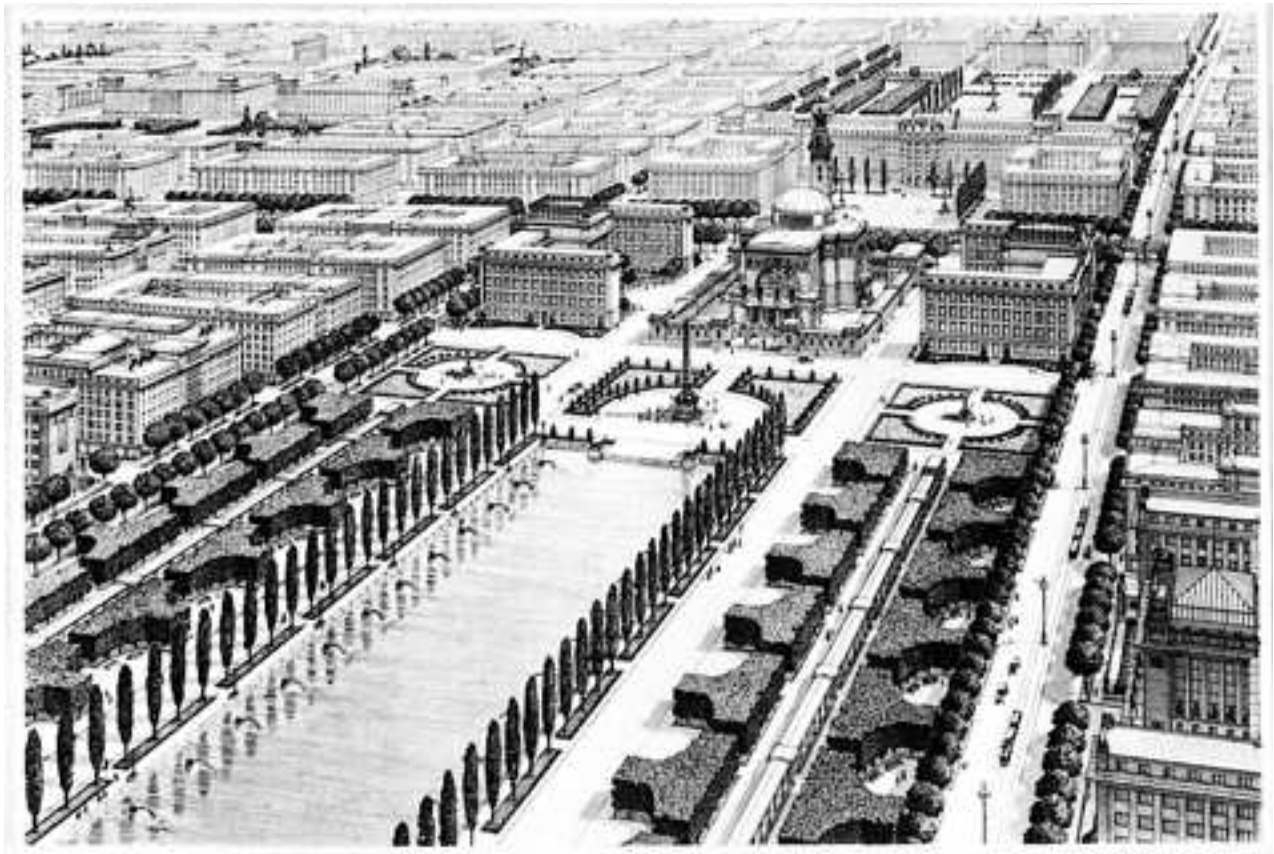
obr. č. 3 Semperovo Kaiserforum jako plánovaný ústřední bod Ringstraße



obr. č. 4 Plakát z umělecké výstavy vídeňské Secese od Gustava Klimta



obr. č. 5 *Alegorický průvod navržený Hansem Makartem k výročí stříbrné svatby císařského páru roku 1879, Otto Wagner navrhoval architektonické řešení pavilonů*



obr. č. 6 *Wagnerův projekt „Velkoměsto“*



obr. č. 7 *Robustní pavilony vídeňské městské dráhy*



obr. č. 8 *Antikizující hmotná konstrukce nosných pilířů Stadtbahnu vychází z dórského slohu*



obr. č. 9 a 10 *Obytný dům na Stadiongasse a pohled na trémový kazetový strop schodiště*



obr. č. 11 *Pohled do vstupního foyer s toskánskými sloupy a kazetováním*



obr. č. 12 *Palais Hoyos na Rennwegu*



obr. č. 13. *Nájemní dům na Universitätsstraße*

obr. č. 14 *Anker-Haus na Am Graben*



obr. č. 15 Hala s proskleným stropem a skleněnými podlahami v budově Länderbank



obr. č. 16 Majolikahaus



obr. č. 17 *Florální geometrizující ornament Majolikahausu*



obr. 18 *Prostřední dům z trojice Wienzeilenhäuser se zlatým dekorem od Kolomana Mosera*



obr. č. 19 Čelní pohled na Postsparkasse, přelomové dílo Otty Wagnera



obr. č. 20 Robustní hmota stavby je odlehčena hliníkovou a skleněnou konstrukcí markýzy



obr. č. 21 *Vstupní vestibul s mramorem obloženým schodištěm a stěnami a stropním kazetováním*



obr. č. 22 *Slavná prosklená hala již nenese nic z historizujícího názvosloví*



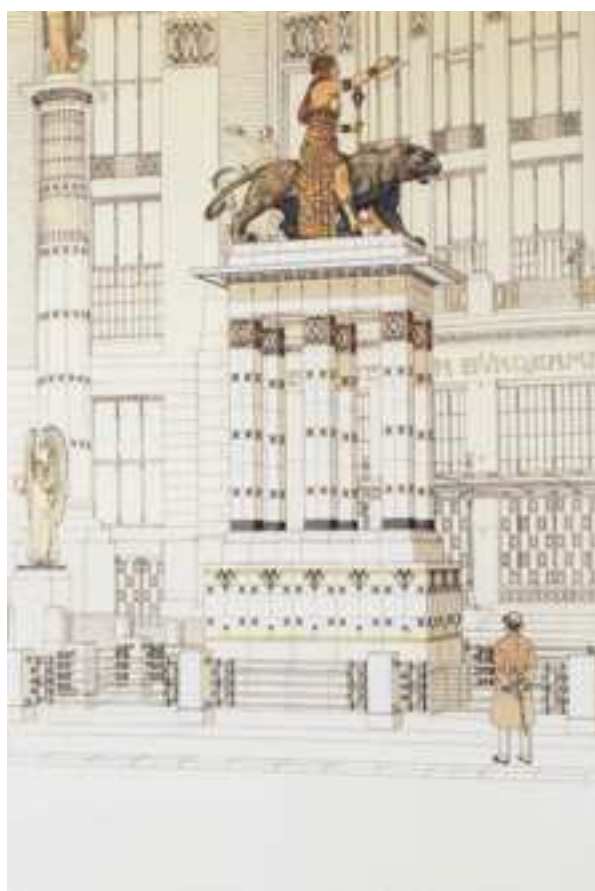
obr. č. 23 *Motiv nástropního trámování*



obr. č. 24 *Wagnerův první návrh Kaiser Franz Joseph- Stadtmuseum s pomníkem Kultura z roku 1909*



obr. č. 25 Wagnerův druhý návrh městského muzea, projekt Opus IV, z roku 1912



obr. č. 26 Pomník Kultura



obr. č. 27 Vstupní foyer dle návrhu z roku 191



obr. č. 28 *Wagnerovo pozdní dílo, blok činžovních domů na Neustiftgasse a Döblergasse*



obr. č. 29 *Vyložená korunní římsa s motivem kazetování*



obr. č. 30 *Interiér nájemního domu*



obr. č. 31 *Interiér nájemního domu*



obr. č. 32 *Vila Wagner II*



obr. č. 33 *Olbrichtův Secession jakožto chrám umění*



obr. č. 34 *Chrámový vstup ovlivněn dórskou masivností*



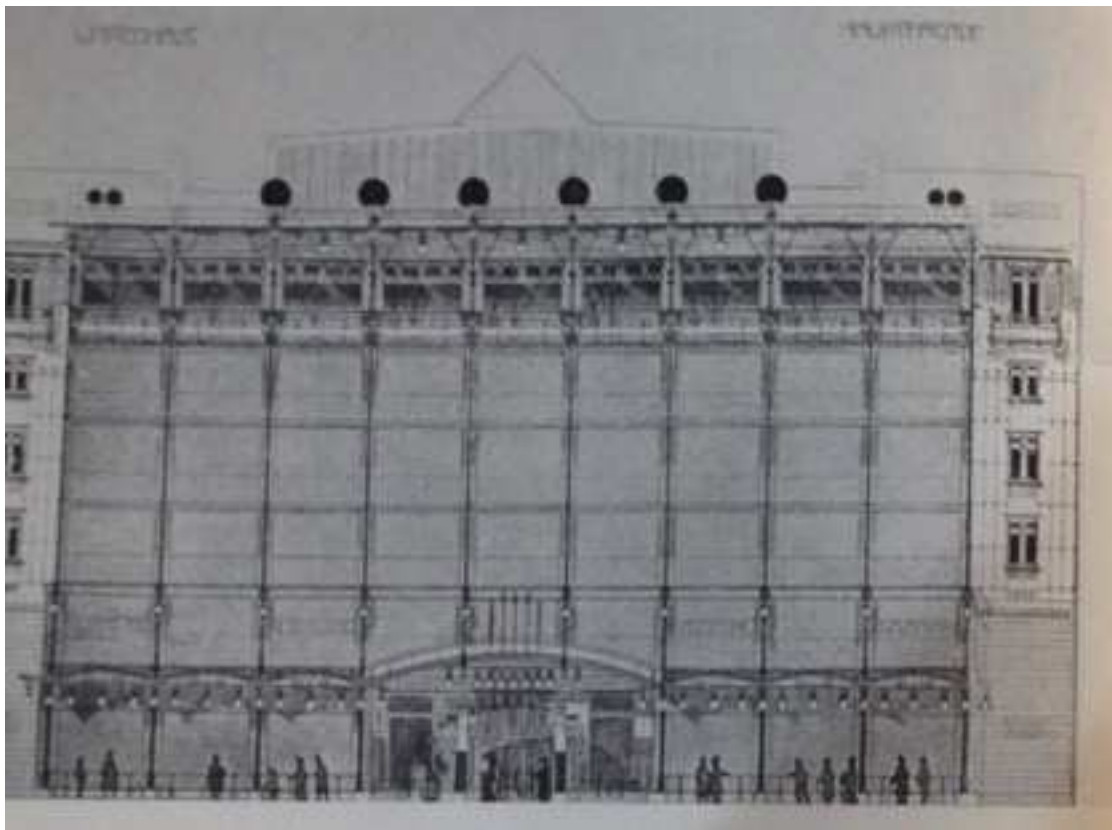
obr. č. 35 *Hoffmannovo sanatorium v Purkersdorfu*



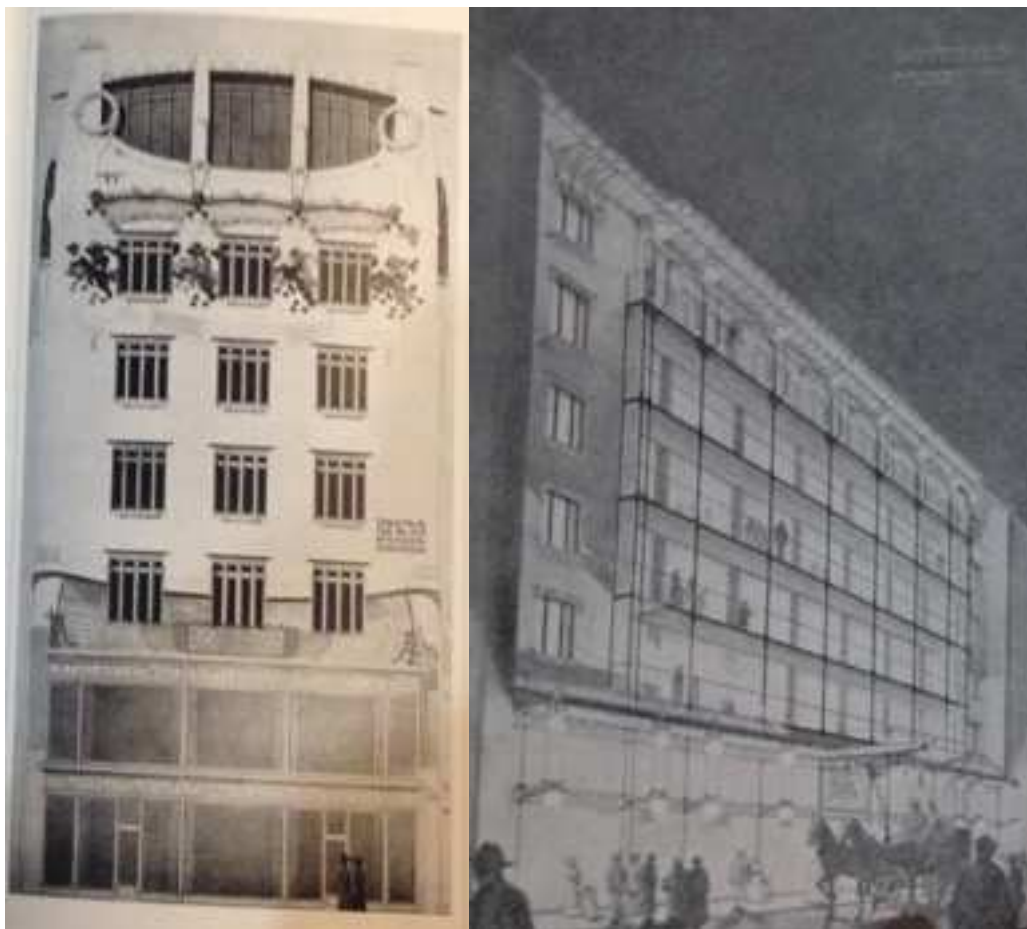
obr. č. 36 Slavný Looshaus na Michaelerplatzu



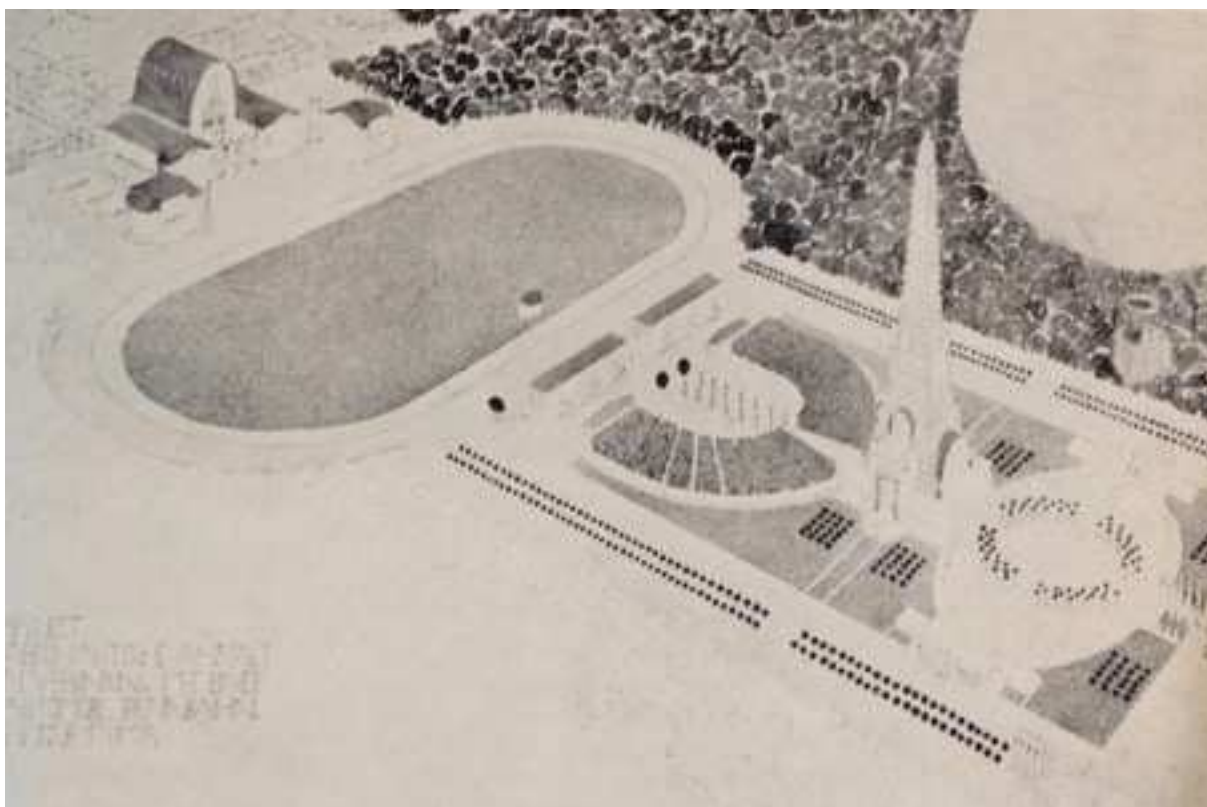
obr. č. 37 Návrh vily z roku 1901 od Marcella Kammerera



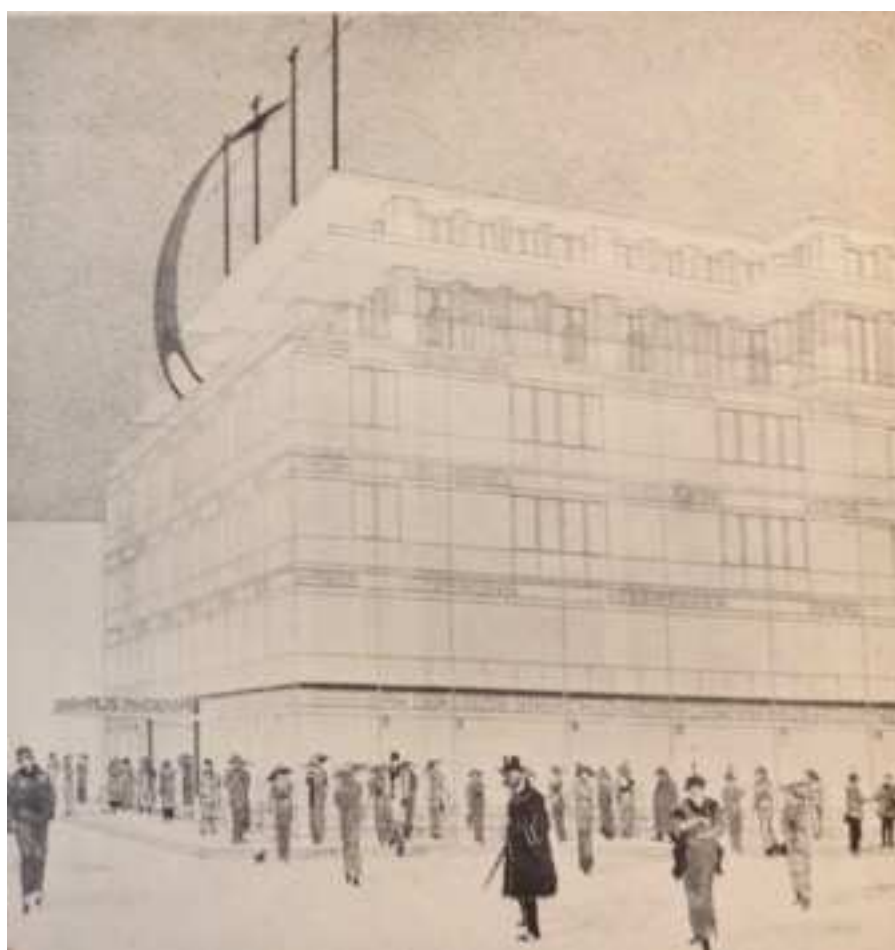
obr. č. 38 *Max Joly, návrh obchodního domu z roku 1902*



obr. č. 39 *Wunibald Deininger, obchodní dům, 1900* obr. č. 40 *István Benkó, obchodní dům, 1902*



obr. č. 41 *Návrh letiště z roku 1904 od Christofa Stumpfa*



obr. č. 42 *Obchodní dům od Karla Reinharta z roku 1913*

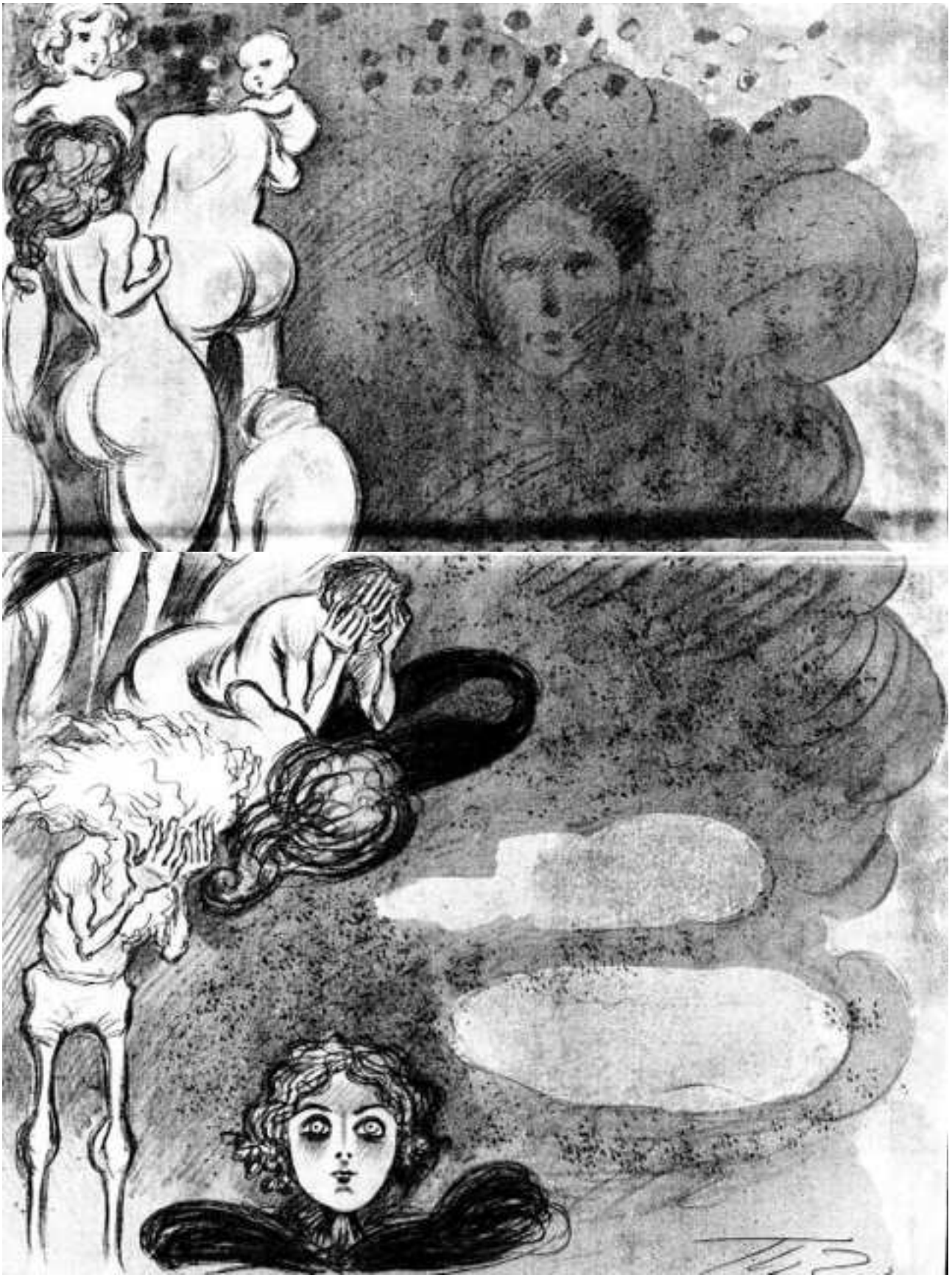
4) Fotodokumentace



obr. č. 1 *Velikonoční karikatura znázorňující zrod masového politického hnutí*



obr. č. 2 *Karikatura židovských podnikatelů před vstupem do vídeňské burzy*



obr. č. 3 Karikatura z *Der Floh* znázorňující Klimtovu Filosofii



obr. č. 4 Klintova Higiena z obrazu Medicína v karikatuře Der Floh



obr. č. 5 *Karikatura Klimta z Der Morgen*

SECESSION.

1. Ausstellung.



Schmid Isidor (Burgart). „Doppelte.“ Sie, die in der letzten Capelle mich nicht wenig Kaffee machen, wenn Sie ins Kloster gehen.



Melchers Gust (Doris). „Deim-wärts.“ Mutter und Kind auf der Fahrt zu der Meisen, wo die Vögelchen gegen Winter gehen werden soll.



Wranzowen Frank (Kunzinger). „Erster-Verfasser.“ Nach dem höchsten Gebirge der Weltbilder: Was ist der Zweck?



Alexander John W. (Doris). „Der Spiegel.“ Jede eigentlich haben „Ein Kaffeebrot“ aber „Wahre Dingt“.



Simon Lucien (Doris). „Mutter und Kind.“ Wenn Sie mit mir einen letzten Augenblick vor dem 25. Jahre.



Sergius John (Zunbart). „Buddhismus.“ Ich eigentlich nur wie eigentlich menschliche Wesen.



Sergius John (Zunbart). „Im Spinnrad.“ Über diese Zeit, die der Dicht kein Spinnrad trafen.



obr č. 7 Karikatura Klimtovy Nuda Veritas - s upraveným názvem Nu da bin i ver ist das (nu zde jsem, kdo je to) a údajným posměšným komentářem od Klimta: „Nesmíš se všem líbit, méně je správné, mnoha se líbit, by bylo špatné.“



obr č. 8 Karikatura Strasserova sousoší Marc Anton nacházejícího se před Secesionem



obr. č. 9 *Návštěvníci výstavy vídeňské Secese*



obr. č. 10 *Výuka na umělecké škole*



obr. č. 11 *Příprava výstavy*



obr. č. 12 *Řešení sporu ohledně nahoty mezi starými a novými umělci*



obr. č. 13 *Návrh na pomník Hanse Makarta*



obr. č. 14 *Vídeňští secesionisté na výstavě v Paříži*



obr. č. 15 *Karikatura Adolfa Loosa od Carla Leopolda Hollitzera*

obr. č. 16 *Skupinová karikatura Ferdinanda Hodlera, Kolomana Mosera a Wilhelma Lista*



obr. č. 17 *Skupinový karikatura s Richardem Gerstlem, Josefem Hoffmannem, Pocsdorffem, Carlem Ottou Czeskou a dalšími*

AKADEMIICHER VERBAND FÜR LITERATUR U. MUSIK



**MOTTO: „EIN SCHEUSAL VON EINEM HAUS“
(AUS EINER WIENER GEMEINDERATSSITZUNG)**

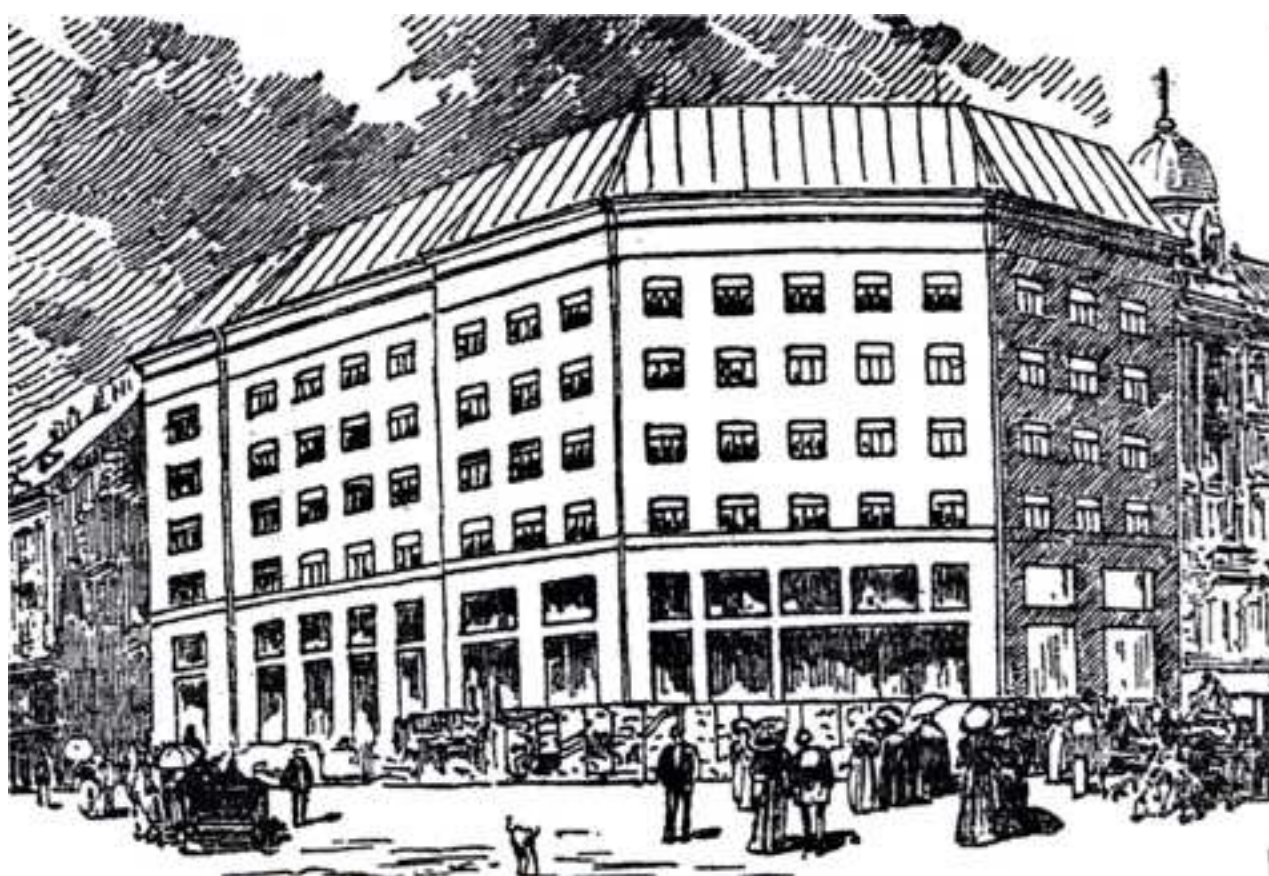
IM SOPHIENSAAL
MONTAG, DEN 11. DEZEMBER 1911 UM HALB 8 UHR
ABENDS VORTRAG DES ARCHITEKTEN ADOLF LOOS

MEIN · HAUS · AM
MICHAELERPLATZ

MIT SKIOPTIKONBILDERN

Karten bei Kehlendorfer I, Krugerstr. 3 zu K 4, 3, 2, 1, —,50
 Mitglieder des „Akademischen Verbandes für Literatur und Musik in Wien“ und des „Vereines für Kunst und Kultur“ zahlen halben Preis. Die Mitgliederaufnahme erfolgt täglich von 10—12 Uhr vormittags im Hause I. Bezirk, Reichsratsstrasse 7.

obr. č. 18 Leták Loosovy přednášky „Mein Haus am Michaelerplatz“ konané v Sophiensaalu 11. 11. 1911



obr. č. 19 „Die Mitkiste am Michaelerplatz“ (Bedna hnojiště na Michalském náměstí), obrázek zveřejněný pod komentářem v Die Neue Zeitung 7. 12. 1910

Wien in der Karikatur.

XXXVI.

Das Loos-Haus auf dem Michaelerplatz.



Der selbige Fischer v. Erlach: Schade, daß ich diesen
Stil nicht schon gekannt hab', dann hätte ich den schönen Platz
nicht mit meiner dunkelten Ornamentik verhandelt!"

obr. č. 20 Duch Fischera z Erlachu před Looshausem, Der Morgen, 21. 11. 1910



Unser Projekt für das neue Burgtor.
 (Definitive Höhenzeichnung der „Wohn- an- und der „Wahr- per- Zeit“)

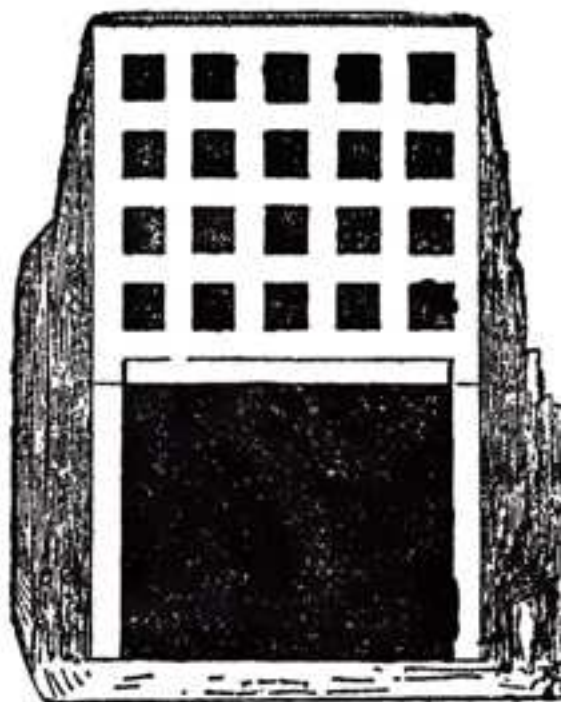
obr. č. 21 Hofburg s funkcionalizující fasádou, Österreichische Volks-Zeitung, 26. 2. 1911

„Los von der Architektur.“
 (Was der Bildergalasschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins.)

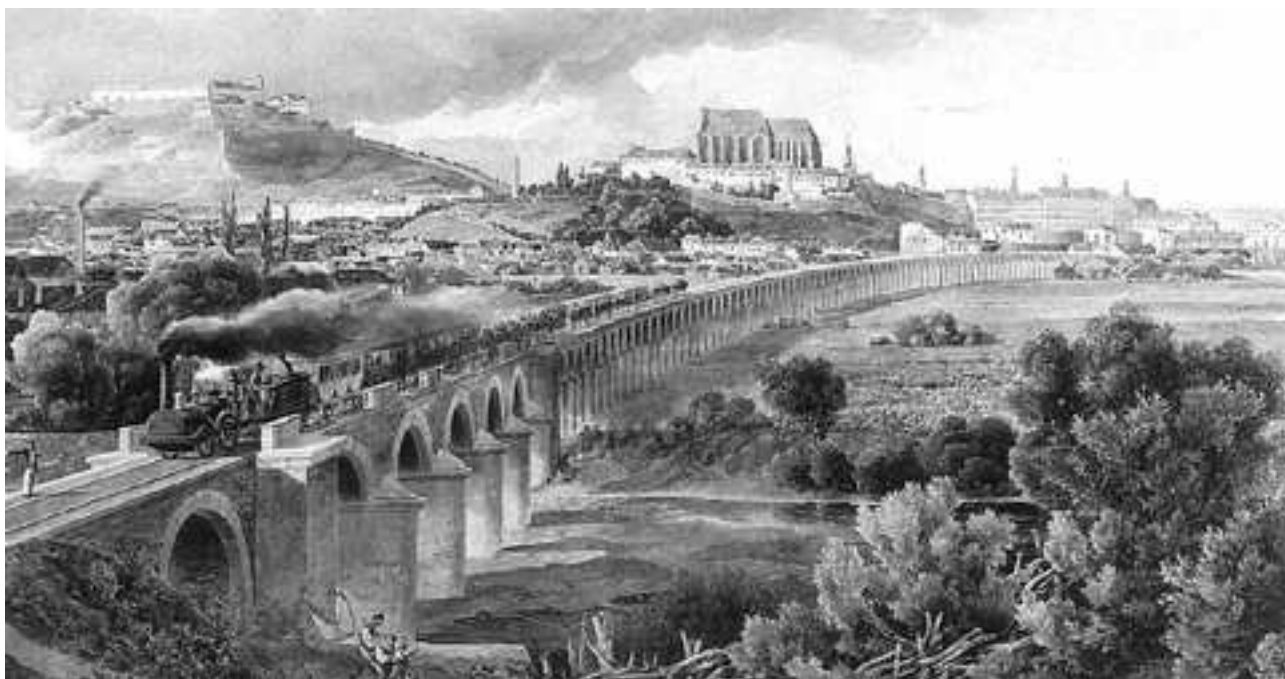


— Kunstbrüder ging der Roberte durch die Straßen. Wählich blieb er erstarrt stehen; er hatte gefunden, was er solange vergeblich gesucht.
 (Bitte wenden!)

(Die neue Fassade: Los von der Architektur.)



obr. č. 22 Los von der Architektur, Illustriertes Wiener Extrablatt, 1. 1. 1911



obr. č. 65 *Industriální rozvoj Brna v první polovině 19. století (na obrázku slavný Gheegiv viadukt Severní Ferdinandovy dráhy)*



obr. č. 66 *Hodonínská Ringgasse s reprezentativními měšťanskými domy*



obr. č. 67 Budova radnice v Hodoníně od Ernsta Gotthilfa ve stylu norimberské secese



obr. č. 68 Městské divadlo ve Znojmě od Alexandra Grafa, autora vídeňské Volksoper



obr. č. 69 Vila rodiny Redlichů v Hodoníně z roku 1886



obr. č. 70 Zahrada vily inspirovala Gustava Mahlera při skládání „Písně o zemi“



obr. č. 71 *Návrh vily od Aloise Ludwiga v Der Architekt z roku 1899*



obr. č. 72 *Bauerova Reissigova vila*



obr. č. 73 Nájemní a obchodní dům Stephana Haupta od Leopolda Bauera na Masarykově třídě 7



obr. č. 74 Hauptův palác na Kolišti



obr. č. 75 *Hechtova vila*



obr. č. 76 a 77 *Vila Valerie Fischerové v Pisárkách a koupelna ve stylu art deca*



obr. č. 78 Vila na ulici Lipová 4



obr. č. 79 Okresní nemocenská pokladna od Huberta Gessnera



obr. č. 80 *Bauerova vila od Adolfa Loose v Hrušovanech u Brna*



obr. č. 81 *Model původního stavu Bauerovy vily*



obr. č. 82 *Nájemní dům na ulici Výstavní 24* obr. č. 83 *Nájemní dům Veverčí 14*



obr. č. 84 *Detail fasády domu na Veverčí*



obr. č. 85 a 86 Porovnání vstupu do domu na Veverří se vstupem Majolikahausu



obr. č. 87 Hotel Slavia od Antonína Blažka



obr. č. 88 *Dům Charloty Deutschové na Minoritské 8*



obr. č. 89 *Dům Jany Pelikánové na Kobližné 18*



obr. č. 90 a 91 *Nájemní dům od Josefa Müllera ve srovnání s arkýři Fürstenhofu od Hanse Dworaka*



obr. č. 92 *Celokachlíková fasáda domu v Ungargasse 59-61 od Maxe Fabianiho je nejzdařilejší reflexí Majolikahausu ve Vídni*



obr. č. 93 *Florální ornament na Müllerově domě a jeho podobnost s ornamentem Majolikahausu*



obr. č. 94 *Florální ornament Majolikahausu*



obr. č. 95 Jan Mráček a jeho reminiscence k Postsparkasse



obr. č. 96 Škardův dům od Dušana Jurkoviče



obr. č. 97 Nájemní domy od Josefa Müllera a Vladimíra Fischera na Kotlářské 3 a 5



obr. č. 98 Švédský dům od Vladimíra Fischra na rohu Botanicke a Smetanovy ulice



obr. č. 99 *Motiv konzoly na Švédském domě*



obr. č. 100 *Bulínova vila*



obr. č. 101 *Budova Dělnické úrazové pojišťovny pro Moravu a Slezsko od Bohumíra Čermáka*



obr. č. 102 *Čelní rizalit*



obr. č. 103 *Spodní pohled na čelní rizalit*



obr. č. 104 *Vstupní schodiště*



obr. č. 105 *Generální ředitelství Báňské a hutní spořitelny na Koblížné 49*



obr. č. 106 *Detailní pohled na fasádu a římsy se zubořezem*



obr. č. 107 *Neoklasicistní vstupní foyer*



obr. č. 108 a 109 *Vstupní sloupoví a ionské pilastry*



obr. č. 110 *Bytový dům pro zaměstnance Báňské a hutní společnosti*



obr. č. 111 *Detailní pohled na fasádu*



obr. č. 112 *Vstupní portál*

obr. č. 113 *Vstupní chodba*



obr. č. 114 *Glazovaný obklad stěn*



obr. č. 115 *Klasicizující nástropní dekor*



obr. č. 116 *Zemský dům III*



obr. č. 117 Vestibul



obr. č. 118 *Okresní nemocenská pokladna známá dnes jako Poliklinika Zahradníkova*



obr. č. 119 *Čelní pohled na průčelí*



obr. č. 120 a 121 *Vestibul a detail stropu*



obr. č. 122 *Vestibul*



obr. č. 123 *Zemská úřadovna všeobecného penzijního ústavu*



obr. č. 124 a 125 *Porovnání Wiesnerovy Gutmannovy vily s Hoffmannovým Klose-Hofem*



obr. č. 126 *Moravská zemská životní pojišťovna, dnes sídlo krajského státního zastupitelství*



obr. č. 127 *Česká banka Union, dnes sídlo pobočky českého rozhlasu*



obr. č. 128 a 129 Vestibul Moravské zemské životní pojišťovny



obr. č. 130 Motiv kazetování stropu



obr. č. 131 *Vila Kubů na ulici Gromešova v Řečkovících*



obr. č. 132 a 133 *Vyložená korunní římsa s kazetováním*



obr. č. 134 *Dům umělců v Hodoníně dnešní Galerie výtvarných umění*



obr. č. 135 *Pohled na západní křídlo s rizalitem*



obr. č. 136 a 137 *Tvary žudek, vstupní barokizující žudro a postraní ve tvaru románského portálu*



obr. č. 138 a 139 *Kazetování korunní římsy se secesním ornamentem do Jano Köhlera*



obr. č.140 *Původně zařízené interiéry přízemí*



obr. č. 141 *Výstavní sály prvního patra*



obr. č. 142 *Trámování ve vestibulu*



obr. č. 143 *Dům umělců s budovou Blažkovy polikliniky*



obr. č. 144 *Nároží polikliniky*



obr. č. 145 *Úřednický dům z roku 1927 v kombinaci s Domem umělců a poliklinikou urbanisticky dotváří jednotnou podobu náměstí*



obr. č. 146 *Budova pošty se zjednodušeným motivem žudra*



obr. č. 147 *Budova Základní školy Slovanské náměstí v Brně z let 1927-1929 nese podobné znaky s budovou hodonínské pošty a soudu*



obr. č. 148 *Weinbergerova vila na Rudoleckého 860*



obr. č. 149 *Zadní pohled*



obr. č. 150 *Hlavní salon v přízemí vily*



obr. č. 151 *Pracovna*



obr. č. 152 *Vstupní chodba obložená mramorem*



obr. č. 153 *Obě Weinbergerovy vily na Rudoleckého ulici*



obr. č. 154 *Vila pro Alfreda Weinberge od Armanda Weisera*



obr. č. 155 *Interiér vily s trémovým stropem*



obr. č. 156 *Detailní pohled na členění fasády*



obr. č. 157 *Vila Moritze Weinbergera*



obr. č. 158 *Dům pro lékaře Hermanna Elschniga*



obr. č. 159 *Vila Emila Löwyho*

10.

DOKUMENTACE OBRAZOVÉHO MATERIÁLU

- obr. č. 1 *Revoluce 1848 ve Vídni a požár Hofburg* (Alania.org, 27. 8. 2014)
- obr. č. 2 *Přestavba Vídně a vznik okružního bulváru Ringstraße* (Diepresse.com, 14. 5. 2014)
- obr. č. 3 *Semperovo Kaiserforum jako plánovaný ústřední bod Ringstraße* (Habsburger.net, 13. 4. 2011)
- obr. č. 4 *Plakát z umělecké výstavy vídeňské Secese od Gustava Klimta* (Klimt.com, 3. 5. 2017)
- obr. č. 5 *Alegorický průvod navržený Hansem Makartem k výročí stříbrné svatby císařského páru roku 1879, Otto Wagner navrhoval architektonické řešení pavilonů* (Habsburger.net, 25. 5. 2011)
- obr. č. 6 *Wagnerův projekt „Velkoměsto“* (GERETSEGGGER, Heinz. *Otto Wagner 1841-1918: unbegrenzte Großstadt. Beginn der modernen Architektur*. Wien: Residenz Verlag, 1978)
- obr. č. 7 *Robustní pavilony vídeňské městské dráhy* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 8 *Antikizující hmotná konstrukce nosných pilířů Stadtbahnu vychází z dórského slohu* (WAGNER, Otto. *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. Tübingen: Wasmuth, 1987)
- obr. č. 9 a 10 *Obytný dům na Stadiongasse a pohled na trámový kazetový strop schodiště* (WAGNER, Otto. *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. Tübingen: Wasmuth, 1987)
- obr. č. 11 *Pohled do vstupního foyer s toskánskými sloupy a kazetováním* (WAGNER, Otto. *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. Tübingen: Wasmuth, 1987)
- obr. č. 12 *Palais Hoyos na Rennwegu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 13. *Nájemní dům na Universitätsstraße* (WAGNER, Otto. *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. Tübingen: Wasmuth, 1987)
- obr. č. 14 *Anker-Haus na Am Graben* (WAGNER, Otto. *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. Tübingen: Wasmuth, 1987)

- obr. č. 15 *Hala s proskleným stropem a skleněnými podlahami v budově Länderbank*
(fotoarchiv autora)
- obr. č. 16 *Majolikahaus* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 17 *Florální geometrizující ornament Majolikahausu* (fotoarchiv autora)
- obr. 18 *Prostřední dům z trojice Wienzeilenhäuser se zlatým dekorem od Kolomana Mosera*
(fotoarchiv autora)
- obr. č. 19 *Čelní pohled na Postsparkasse, přelomové dílo Otty Wagnera* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 20 *Robustní hmota stavby je odlehčena hliníkovou a skleněnou konstrukcí markýzy*
(fotoarchiv autora)
- obr. č. 21 *Vstupní vestibul s mramorem obloženým schodištěm a stěnami a stropním kazetováním* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 22 *Slavná prosklená hala již nenese nic z historizujícího názvosloví* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 23 *Motiv nástropního trámování* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 24 *Wagnerův první návrh Kaiser Franz Joseph- Stadtmuseum s pomníkem Kultura z roku 1909* (WAGNER, Otto. *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. Tübingen: Wasmuth, 1987)
- obr. č. 25 *Wagnerův druhý návrh městského muzea, projekt Opus IV, z roku 1912* (WAGNER, Otto. *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. Tübingen: Wasmuth, 1987)
- obr. č. 26 *Pomník Kultura* (GERETSEGGER, Heinz. *Otto Wagner 1841-1918. Unbegrenzte Großstadt. Beginn der modernen Architektur*. Wien: Residenz Verlag, 1978)
- obr. č. 27 *Vstupní foyer dle návrhu z roku 1912* (GERETSEGGER, Heinz. *Otto Wagner 1841-1918. Unbegrenzte Großstadt. Beginn der modernen Architektur*. Wien: Residenz Verlag, 1978)
- obr. č. 28 *Wagnerovo pozdní dílo, blok činžovních domů na Neustiftgasse a Döblergasse*
(fotoarchiv autora)
- obr. č. 29 *Výložená korunní římsa s motivem kazetování* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 30 *Interiér nájemního domu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 31 *Interiér nájemního domu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 32 *Vila Wagner II* (fotoarchiv autora)

- obr. č. 33 *Olbrichtův Secession jakožto chrám umění* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 34 *Chrámový vstup ovlivněn dórskou masivností* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 35 *Hoffmannovo sanatorium v Purkersdorfu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 36 *Slavný Looshaus na Michaelerplatzu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 37 *Návrh vily z roku 1901 od Marcella Kammerera* (GRAF, Otto Antonia: *Die vergessene Wagnerschule*. Wien: Verlag Jugend & Volk, 1969)
- obr. č. 38 *Max Joly, návrh obchodního domu z roku 1902* (GRAF, Otto Antonia: *Die vergessene Wagnerschule*. Wien: Verlag Jugend & Volk, 1969)
- obr. č. 39 *Wunibald Deininger, obchodní dům, 1900* (GRAF, Otto Antonia: *Die vergessene Wagnerschule*. Wien: Verlag Jugend & Volk, 1969)
- obr. č. 40 *István Benkó, obchodní dům, 1902* (GRAF, Otto Antonia: *Die vergessene Wagnerschule*. Wien: Verlag Jugend & Volk, 1969)
- obr. č. 41 *Návrh letiště z roku 1904 od Christofa Stumpfa* (GRAF, Otto Antonia: *Die vergessene Wagnerschule*. Wien: Verlag Jugend & Volk, 1969)
- obr. č. 42 *Obchodní dům od Karla Reinharta z roku 1913* (GRAF, Otto Antonia: *Die vergessene Wagnerschule*. Wien: Verlag Jugend & Volk, 1969)
- obr. č. 43 *Velikonoční karikatura znázorňující zrod masového politického hnutí* (ÖNB, ANNO Zeitungen, Der blaue Montag. In *Der Morgen*, 17. 4, 1911, č. s. 9)
- obr. č. 44 *Karikatura židovských podnikatelů před vstupem do vídeňské burzy* (ÖNB, ANNO Zeitungen, Ehrlech Börsengeschäft. In *Der Floh*, 14. 9, 1911, č. s. 4)
- obr. č. 45 *Karikatura z Der Floh znázorňující Klimtovu Filosofii* (ÖNB, ANNO Zeitungen, Klimt's Philosophie. In *Der Floh*, 1. 4. 1900, č. 13, s. 1)
- obr. č. 46 *Klimtova Hygienu z obrazu Medicína v karikatuře Der Floh* (ÖNB, ANNO Zeitungen, Wiener Frühjahrs-Ausstellungen. II. Secessionistisches. In *Der Floh*, 31. 3. 1901, č. 13, s. 12)
- obr. č. 47 *Karikatura Klimta z Der Morgen* (ÖNB, ANNO Zeitungen, Gustav Klimt. In *Der Morgen*, 15. 7. 1912, č. 29, s. 3)
- obr. č. 48 *Obrazový cyklus děl z první výstavy Secese v Der Floh* (ÖNB, ANNO Zeitungen, 1. Ausstellung Secession. In *Der Floh*, 3. 4. 1909, č. 14, s. 14)

- obr. č. 49 *Karikatura Klimtovy Nuda Veritas - s upraveným názvem Nu da bin i ver ist das (nu zde jsem, kdo je to) a údajným posměšným komentářem od Klimta: „Nesmiš se všem líbit, méně je správné, mnoha se líbit by bylo špatné.“* (ÖNB, ANNO Zeitungen, Secession. In *Der Floh*, 2. 4. 1899, č. 14, s. 12)
- obr. č. 50 *Karikatura Strasserova sousoší Marc Anton nacházejícího se před Secesionem* (ÖNB, ANNO Zeitungen, Secession. In *Der Floh*, 2. 4. 1899, č. 14, s. 12)
- obr. č. 51 *Návštěvníci výstavy vídeňské Secese* (ÖNB, ANNO Zeitungen, In der Secession. In *Der Floh*, 18. 3. 1900, č. 11, s. 12)
- obr. č. 52 *Výuka na umělecké škole* (ÖNB, ANNO Zeitungen, In der Malschule. In *Der Floh*, 19. 3. 1899, č. 12, s. 3)
- obr. č. 53 *Příprava výstavy* (ÖNB, ANNO Zeitungen, Secession. In *Der Floh*, 8. 7. 1900, č. 27, s. 2)
- obr. č. 54 *Řešení sporu ohledně nahoty mezi starými a novými umělci* (ÖNB, ANNO Zeitungen, Secession. In *Der Floh*, 18. 4. 1897, č. 16, s. 3)
- obr. č. 55 *Návrh na pomník Hanse Makarta* (ÖNB, ANNO Zeitungen, Entwürfe für Machart-Denkmal in Wien, 21. 7. 1895, č. 28 s. 29)
- obr. č. 56 *Vídeňští secesionisté na výstavě v Paříži* (ÖNB, ANNO Zeitungen, Die österreichische Kunst in die Pariser Ausstellung. In *Der Floh*, 6. 5. 1900, č. 18 s. 7)
- obr. č. 57 *Karikatura Adolfa Loosa od Carla Leopolda Hollitzera* (Stiftung Sammlung Kamm, Zug, Carl Leopold Holitzer)
- obr. č. 58 *Skupinová karikatura Ferdinanda Hodlera, Kolomana Mosera a Wilhelma Lista* (Stiftung Sammlung Kamm, Zug, Carl Leopold Holitzer)
- obr. č. 59 *Skupinový karikatura s Richardem Gerstlem, Josefem Hoffmannem, Pocsdorffem, Carlem Ottou Czeskou a dalšími* (Stiftung Sammlung Kamm, Zug, Carl Leopold Holitzer)
- obr. č. 60 *Leták Loosovy přednášky „Mein Haus am Michaelerplatz“ konané v Sophiensaalu 11. 11. 1911* (NERI, Gabriele. *Cartoon architecture* [online], The Architectural Review, c2017, datum poslední revize 16. 1. 2017, [citováno 10. 04. 2017] <<https://www.architectural-review.com/rethink/cartoon-architecture/10015885.article?sm=10015885>>)

- obr. č. 61 „*Die Mistkiste am Michaelerplatz*“ (*Bedna hnojiště na Michalském náměstí*),
obrázek zveřejněný pod komentářem v *Die Neue Zeitung* 7. 12. 1910 (ÖNB, ANNO
Zeitungen, Die Mistkiste am Michaelerplatz. In *Die Neue Zeitung*, 7. 12. 1910,
č. 336, s. 7)
- obr. č. 62 *Duch Fischera z Erlachu před Looshausem*, *Der Morgen*, 21. 11. 1910 (ÖNB,
ANNO Zeitungen, Das Loos-Haus auf dem Michaelerplatz. In *Der Morgen*, 21. 11.
1910, č. 44, s. 3)
- obr. č. 63 *Hofburg s funkcionalizující fasádou*, *Österreichische Volks-Zeitung*, 26. 2. 1911
(ÖNB, ANNO Zeitungen, Los von Fischer von Erlach! In *Kikeriki*, 19. 10. 1911,
č. 84, s. 3)
- obr. č. 64 *Los von der Architektur*, *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 1. 1. 1911 (ÖNB, ANNO
Zeitungen, Los von der Architektur. In *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 1. 1. 1911,
č. 1, s. 3)
- obr. č. 65 *Industriální rozvoj Brna v první polovině 19. století (na obrázku slavný Gheegův
viadukt Severní Ferdinandovy dráhy)* (Tugendhad.eu, 5. 20. 2010)
- obr. č. 66 *Hodonínská Ringgasse s reprezentativními měšťanskými domy* (Hodonín-
nostalgický)
- obr. č. 67 *Budova radnice v Hodoníně od Ernsta Gotthilfa ve stylu norimberské secese*
(Hodonín-nostalgický)
- obr. č. 68 *Městské divadlo ve Znojmě od Alexandra Grafa, autora vídeňské Volksoper*
(Historické Znojmo)
- obr. č. 69 *Vila rodiny Redlichů v Hodoníně z roku 1886* (fotoarchiv Masarykova muzea v
Hodoníně)
- obr. č. 70 *Zahrada vily inspirovala Gustava Mahlera při skládání „Písně o zemi“* (fotoarchiv
Masarykova muzea v Hodoníně)
- obr. č. 71 *Návrh vily od Aloise Ludwiga v Der Architekt z roku 1899* (ÖNB, ANNO Zeitungen,
Der Architekt, 1899, s. 9)
- obr. č. 72 *Bauerova Reissigova vila* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 73 *Nájemní a obchodní dům Stephana Haupta od Leopolda Bauera na Masarykově
třídě 7* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 74 *Hauptův palác na Kolišti* (fotoarchiv autora)

- obr. č. 75 *Hechtova vila* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 76 a 77 *Vila Valerie Fischerové v Pisárkách a koupelna ve stylu art deca* (fotoarchiv autora a SEDLÁK, Jan. *Slavné brněnské vily*. Praha: Foibos, 2006)
- obr. č. 78 *Vila na ulici Lipová 4* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 79 *Okresní nemocenská pokladna od Huberta Gessnera* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 80 *Bauerova vila od Adolfa Loose v Hrušovanech u Brna* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 81 *Model původního stavu Bauerovy vily* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 82 *Nájemní dům na ulici Výstavní 24* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 83 *Nájemní dům Veveří 14* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 84 *Detail fasády domu na Veveří* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 85 a 86 *Porovnání vstupu do domu na Veveří se vstupem Majolikahausu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 87 *Hotel Slavia od Antonína Blažka* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 88 *Dům Charloty Deutschové na Minoritské 8* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 89 *Dům Jany Pelikánové na Kobližné 18* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 90 a 91 *Nájemní dům od Josefa Müllera ve srovnání s arkýři Fürstenhofu od Hanse Dworaka* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 92 *Celokachlíková fasáda domu v Ungargasse 59-61 od Maxe Fabianiho je nejzdařilejší reflexí Majolikahausu ve Vídni* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 93 *Florální ornament na Müllerově domě a jeho podobnost s ornamentem Majolikahausu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 94 *Florální ornament Majolikahausu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 95 *Jan Mráček a jeho reminiscence k Postsparkasse* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 96 *Škardův dům od Dušana Jurkoviče* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 97 *Nájemní domy od Josefa Müllera a Vladimíra Fischera na Kotlářské 3 a 5* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 98 *Švédský dům od Vladimíra Fischra na rohu Botanické a Smetanovy ulice* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 99 *Motiv konzoly na Švédském domě* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 100 *Bulínova vila* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 101 *Budova Dělnické úrazové pojišťovny pro Moravu a Slezsko od Bohumíra Čermáka* (Archindex.cz, 28. 3. 2008)

- obr. č. 102 *Čelní rizalit* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 103 *Spodní pohled na čelní rizalit* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 104 *Vstupní schodiště* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 105 *Generální ředitelství Báňské a hutní spořitelny na Kobližné 49* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 106 *Detailní pohled na fasádu a římsy se zubořezem* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 107 *Neoklasicistní vstupní foyer* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 108 a 109 *Vstupní sloupoví a ionské pilastry* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 110 *Bytový dům pro zaměstnance Báňské a hutní společnosti* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 111 *Detailní pohled na fasádu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 112 *Vstupní portál* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 113 *Vstupní chodba* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 114 *Glazovaný obklad stěn* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 115 *Klasicizující nástropní dekor* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 116 *Zemský dům III* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 117 *Vestibul* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 118 *Okresní nemocenská pokladna známá dnes jako Poliklinika Zahradníková*
(fotoarchiv autora)
- obr. č. 119 *Čelní pohled na průčelí* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 120 a 121 *Vestibul a detail stropu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 122 *Vestibul* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 123 *Zemská úřadovna všeobecného penzijního ústavu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 124 a 125 *Porovnání Wiesnerovy Gutmannovy vily s Hoffmannovým Klose-Hofem*
(fotoarchiv autora)
- obr. č. 126 *Moravská zemská životní pojišťovna, dnes sídlo krajského státního zastupitelství*
(fotoarchiv autora)
- obr. č. 127 *Česká banka Union, dnes sídlo pobočky českého rozhlasu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 128 a 129 *Vestibul Moravské zemské životní pojišťovny* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 130 *Motiv kazetování stropu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 131 *Vila Kubů na ulici Gromešova v Řečkovících* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 132 a 133 *Vyložená korunní římsa s kazetováním* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 134 *Dům umělců v Hodoníně dnešní Galerie výtvarných umění* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 135 *Pohled na západní křídlo s rizalitem* (fotoarchiv autora)

- obr. č. 136 a 137 *Tvary žuder, vstupní barokizující žudro a postraní ve tvaru románského portálu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 138 a 139 *Kazetování korunní římsy se secesním ornamentem do Jano Köhlera* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 140 *Původně zařízené interiéry přízemí* (PELIKÁN, Jaroslav. *Galerie výtvarného umění v Hodoníně, průvodce historií a stálou expozicí*. Hodonín: GVU, 1985)
- obr. č. 141 *Výstavní sály prvního patra* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 142 *Trámování ve vestibulu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 143 *Dům umělců s budovou Blažkovy polikliniky* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 144 *Nároží polikliniky* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 145 *Úřednický dům z roku 1927 v kombinaci s Domem umělců a poliklinikou urbanisticky dotváří jednotnou podobu náměstí* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 146 *Budova pošty se zjednodušeným motivem žudra* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 147 *Budova Základní školy Slovanské náměstí v Brně z let 1927-1929 nese podobné znaky s budovou hodonínské pošty a soudu* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 148 *Weinbergerova vila na Rudoleckého 860* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 149 *Zadní pohled* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 150 *Hlavní salon v přízemí vily* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 151 *Pracovna* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 152 *Vstupní chodba obložená mramorem* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 153 *Obě Weinbergerovy vily na Rudoleckého ulici* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 154 *Vila pro Alfreda Weinberge od Armanda Weisera* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 155 *Interiér vily s trámovým stropem* (KUDĚLKOVÁ, Lenka. Vídeňský architekt Armand Weiser v meziválečném Znojmě. In *Generosum labor nutrit. Sborník k poctě Bohumila Samka*. Brno: NPU v Brně, 2010, s. 82-96)
- obr. č. 156 *Detailní pohled na členění fasády* (fotoarchiv autora)
- obr. č. 157 *Vila Moritze Weinbergera* (KUDĚLKOVÁ, Lenka. Vídeňský architekt Armand Weiser v meziválečném Znojmě. In *Generosum labor nutrit. Sborník k poctě Bohumila Samka*. Brno: NPU v Brně, 2010, s. 82-96)
- obr. č. 158 *Dům pro lékaře Hermanna Elschniga* (KUDĚLKOVÁ, Lenka. Vídeňský architekt Armand Weiser v meziválečném Znojmě. In *Generosum labor nutrit. Sborník k poctě Bohumila Samka*. Brno: NPU v Brně, 2010, s. 82-96)

obr. č. 159 *Vila Emila Löwyho* (KUDĚLKOVÁ, Lenka. Vídeňský architekt Armand Weiser v meziválečném Znojmě. In *Generosum labor nutrit. Sborník k poctě Bohumila Samka*. Brno: NPU v Brně, 2010, s. 82-96)