

## **„BARON SPAUN NENÍ JEN NĚJAKÝ PRVNÍ LEPŠÍ“**

### **PRÁCE LEOPOLDA BAUERA PRO MAJITELE FIRMY JOHANN LÖTZ WITWE\***

*Jindřich Vybíral – Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze*

Badatelé studující sociální, ekonomické a politické podmínky „vídeňské moderny“ shromáždili značné množství empirických důkazů o tom, jak povážlivě úzký byl okruh jejích podporovatelů. Britský germanista Edward Timms na toto téma s nadsázkou poznamenal, že vídeňská moderna nebyla ve Vídni nikdy doma, a jako její charakteristickou kvalitu vyzdvihl formu „vnitřního mecenátu“, tedy závislost na podporovatelích zevnitř avantgardy.<sup>1</sup> Je možná sporné, zda tento fenomén lze nahlížet jako specificky vídeňský. Podle Pierra Bourdieu je o průvodní jev emancipačního procesu, který v 19. století postupně proběhl v poli kulturní produkce: Moderní umělci se osvobozují od měšťanské poptávky a své publikum nalézají především mezi podobně smýšlejícími tvůrci. Jedna z hlavních funkcí umělecké společnosti podle něj spočívá právě v tom, „že je sama sobě vlastním trhem“.<sup>2</sup> Jestliže však v Paříži společenskou základnu avantgardního umění představovala literární a umělecká bohéma, ve Vídni taková skupina vybavená symbolickým kapitálem neexistovala. Rakouští moderní umělci proto své nečetné mecenáše nalézali v židovské společnosti, mezi kritiky a sběrateli nebo ve specifické vrstvě „milovníků umění“, usazených spíše v provincii nežli v samém centru monarchie. Klasickým příkladem takového „vnitřního mecenátu“ je spolupráce sklářského podnikatele Maxe von Spaun s mladým architektem, žákem Otto Wagnera a členem Vídeňské secese, Leopoldem Bauerem.

Max von Spaun se stal aktérem dějin umění poté, co převzal vedení sklářských podniků v západočeské osadě Klášterský Mlýn. Susanna Gerstnerová, vdova po zakladateli firemní slávy, se k tomuto kroku rozhodla poté, co roku 1877 zemřel její nejstarší syn a vyhládnutý nástupce Johann Lötzer junior. Vnuce Maxovi nejdříve 13. 7. 1879 udělila prokuru a 24. 9. téhož roku mu celý podnik postoupila.<sup>3</sup> Pod jeho vedením firma Johann Lötzer Witwe záhy získala dominantní postavení mezi sklářskými podniky nejen v Čechách, ale i ve střední Evropě. Společně s ředitelem Eduardem Prochaskou, kterého angažoval v roce 1880, zavedl výrobu nových druhů barevných sklovin a náročných hutnický provedených dekorů. Firmu proslavilo zejména používání duhujících irisů, nejprve napodobující technologické postupy Louise Tiffanyho a později úspěšně konkurující jeho výrobkům. Návrhy pro Spaunovu sklárnu vytvářeli významní moderní umělci, k nimž vedle Leopolda Bauera patřili Josef Hoffmann, Franz Hofstätter, Marie Kirschnerová, Koloman Moser, Jutta Sika a další. Ekonomický vzestup firmy dokládá už propůjčení titulu „k. k. privilegierte Glasfabrik“ s právem užívání císařského orla ve znaku a na pečeti roku 1883, zatímco vnějším doprovodem uměleckých úspěchů byla ocenění firmy na mezinárodních výstavách. Kromě čestných diplomů a medailí to byly Grand prix z výstav v Paříži v letech 1889 a 1900, St. Louis 1904 a v Miláně 1906.<sup>4</sup>

O osobě majitele firmy je známo až překvapivě málo. Narodil se v městečku Urfahr v těsné blízkosti Lince 15. 2. 1856. Jeho rodiči byli Carolina, rozená Loetzová (1836–1899), a Max rytíř Spaun (1827–1897), původně notář v Ennsu a St. Pölten, poslanec hornorakouského zemského a od roku 1878 říšského sněmu. Budoucí podnikatel navštěvoval reálku, krátký čas prý z podnětu babičky

Susanne studoval v Mnichově strojírenství, v letech 1874–1877 sloužil jako důstojník u dělostřelectva a krátce byl zaměstnán v lesní správě knížete Schwarzenberga.<sup>5</sup> V jeho úspěšném vedení umělecké manufaktury se pak spojilo zděděné nadání pro podnikání, tak i zájem o umění. Spaunové ovšem nepatřili k nové šlechtě, vzešlé z podnikatelské buržoazie. Do rytířského stavu byl povýšen už syndikus dolnorakouských stavů Franz Anton Spaun, a to 13. 3. 1721 císařem Karlem VI. Titul svobodných pánů získali roku 1859. Jeho prvním držitelem byl Joseph von Spaun (1788–1865), dvorní rada a ředitel rakouské státní loterie, známý rovněž jako podporovatel Franze Schuberta. Jeho bratr Anton (1790–1849) byl významný literární historik a národopisec. Větší proslulosti však dosáhl Josefův syn Hermann (1833–1919), který byl admirál a v letech 1898–1904 náčelník rakousko-uherského námořnictva. Není bez významu, že jeho manželka Emma (1862–1904) byla neteří Ludwiga Lobmeyera, největšího rakouského obchodníka se sklem.<sup>6</sup> Protože jejich manželství bylo bezdětné, povolil císař v listopadu 1902 přenesení titulu svobodného pána na admirálova synovce, továrníka z Klášterského Mlýna.<sup>7</sup>

Obchodní a kulturní aktivity Maxe Spauna byly rozprostřeny mezi šumavským městečkem a centrem monarchie. Byl členem plzeňské obchodní komory a různých komisí rakouského ministerstva obchodu, patřil mezi významné podporovatele Rakouského muzea užitého umění. Za zásluhy o sklářské podnikání byl odměněn udělením Řádu železné koruny 3. třídy, Rytířským řádem Františka Josefa a titulem komerční rada.<sup>8</sup> Podnik vedl až do 18. 11. 1908, kdy jej i se všemi nemovitostmi předal svému staršímu synovi Maximiliánu Robertovi (nar. 1883), jehož krátce předtím s velkou pompou ve Vídni oženil. K odchodu z podnikání jej zřejmě vedl špatný zdravotní stav, neboť zemřel již necelý rok poté, 31. 7. 1909. Jeho nástupce spravoval firmu s mnohem menší obchodní zdatností, takže již v dubnu 1911 na ni byl uvalen konkurs. K záchraně podniku bylo třeba více než dvouletého úsilí ředitele podniku Prochasky a manželky Maxe Spauna Augustiny.<sup>9</sup>

Spolupráce Leopolda Bauera se Spaunovou hutí se datovala od roku 1902, kdy architekt navrhoval čajovnu pro uměleckou výstavu Düsseldorfu, jejíž stěny nechal obložit kachlíky z irizujícího kobaltového skla. Podle nadšených dobových svědectví prý toto neobvyklé řešení vyzývalo „*znělým hlasem k mocnému požitku optimistické přítomnosti*“.<sup>10</sup> Když v následujícím roce Bauer vytvořil interiér s podobně obloženou stěnou a skleněnými sloupy přímo na Spaunovu objednávku, stal se tento prostor jednou z hlavních atrakcí zimní výstavy Rakouského muzea. „*Je to nepochybně objekt, kterého si všimne i ten nejnáhodnější návštěvník,*“ shledávala se dobová publicistika.<sup>11</sup> Spaunovy dlaždice a sloupky použil architekt také v interiéru čítárny, vyrobené renomovanou truhlářskou firmou Sándora Járaye a s úspěchem vystavené na světové výstavě v St. Louis.<sup>12</sup> Mezi tím, údajně v roce 1903, strávil ve Spaunově podniku několik týdnů, během nichž podle jeho návrhů vzniklo asi padesát váz.<sup>13</sup> Další větší soubor jím navržených skleněných objektů byl v Klášterském Mlýně vytvořen v roce 1906 a Bauer jej předvedl na podzimní výstavě Vídeňské secese. Vlivný kritik *Neue Freie Presse* Adalbert Franz Seligmann ocenil tehdy „*pěkné práce ve skle ze Spaunovy továrny podle návrhů Leopolda Bauera*“ a autorovi přiznal zásluhu, „*že lze zároveň být moderní a zachovávat míru*“.<sup>14</sup> Z další zpráva zveřejněné v témže listu můžeme usuzovat, že expozice přinesla i žádoucí komerční úspěch.<sup>15</sup> Na mezinárodní výstavě v Miláně téhož roku byla kolekce Spaunova skla představena v „čekárně“ a

dalších interiérech, které Bauer navrhl pro firmu Gebrüder Thonet. Dá se předpokládat, že sebevědomý architekt vystavil především svá díla a že právě za ně sklářská firma získala Grand prix.<sup>16</sup>

Historik Jan Mergl i další specialisté dělí Bauerem navržené sklo do dvou skupin. Zatímco první tvoří barevné vrstvené sklo typů Melania a Titania, druhou, větší a patrně i významnější, představuje křišťálové sklo kombinované s hutním dekorem nebo optickou reliéfní strukturou. Na takto vyrobených vázách byla barva použita jen jako akcent na okrajích, jakoby k jasnější artikulaci tvaru.<sup>17</sup> Obzvláště osobitý byl Bauerův princip kombinování jednotlivých váz a nádob, z nichž podobně jako ze stavebních bloků mohly být sestavovány složitější tvarové variace. Tyto vázy architekt v roce 1907 publikoval v časopise *Dekorative Kunst*. Publicista Karl Kuzmany tehdy ve svém komentáři ocenil přirozený způsob zacházení s květinami, odlišný od bombastických aranžmá historismu.<sup>18</sup>

Při pozornějším zkoumání tohoto skla nelze přehlédnout, že při jeho navrhování Bauer uplatnil tytéž principy formálních řešení jako ve svých architektonických projektech z té doby. Nápadné je především upřednostňování stereometrických tvarů, takže i jím navržené barevné vázy se svou pevnou tektonickou stavbou lišily od „zborcených“, amorfních forem vytvořených jinými autory. Dekoraci připadla sekundární úloha – měla potrhout struktivní logiku formy. Bauer ji aplikoval na sklo podobným způsobem, jako ji Otto Wagner a jeho žáci používali k „idealizování“ forem, patřících původně do všedního světa techniky: Architekt či designér měl dekorovat konstrukci, a nikoliv konstruovat dekoraci. Analogie mezi architekturou a sklem lze spatřovat rovněž v tom, jak Bauer i v návrzích váz uplatňoval princip středové souměrnosti, jak upřednostňoval haptické kvality reliéfně strukturovaného, ba drsného povrchu před optickými efekty barevných a hladkých ploch.

Součinnost mladého architekta se sklářským podnikatelem probíhala ovšem ještě v další, paralelní rovině. Spaun Bauerovi již v roce 1902 svěřil projekt přestavby svého obytného domu v Klášterském Mlýně. Můžeme dokonce usuzovat, že tato zakázka stála na samém počátku jejich pracovních vztahů. Úkolem byl původně pověřen nám jinak neznámý architekt či stavitel Rücker, jehož bizarně neohrabaná variace na módní jugendstilové téma však ambiciózního Spauna nemohla uspokojit. Zakázku chtěl pak pravděpodobně svěřit Kolomanu Moserovi, avšak nakonec se rozhodl pro Bauera. Podle jeho projektu bylo ke stávajícímu panskému domu, který přímo přiléhá k hutní hale, přistavěno jednoposchodové křídlo na nepravidelném půdorysu. Na ně se na severní straně napojovala tři nižší křídla hospodářské budovy, obemkající vnitřní dvůr.<sup>19</sup> Z Bauerovy korespondence i Spaunových účtů je zřejmé, že hrubá stavba proběhla z velké části v roce 1903, ale do nových místností se baron s rodinou stěhoval až v letních měsících roku 1905.<sup>20</sup> Interiér, kterým se podnikatel prezentoval na vídeňské výstavě v roce 1903, se po dokončení domu ve zjednodušené podobě stal součástí jeho vybavení – jak si to Spaun plánoval už od samého počátku.

Vila v Klášterském Mlýně byla v pořadí třetím obytným domem, který Bauer realizoval v krátkém období na začátku nového století. S Reissigovou vilou v Brně, Kurzovou v Krnově, jakož i o něco později navrženým domem Rudolfa Kralíka ve Vimperku ji spojuje zřetelná rodinná podobnost. Hlavním společným jmenovatelem všech čtyř staveb je organicky vyvinutý, funkcionálně artikulovaný tvar, který představuje okázalé popření tradičního typu kubicky uzavřené a souměrně komponované renesanční vily. Výchoziskem všech čtyř návrhů byla ideologie anglického domu, podle níž jsou věcné

architektonické formy výrazem zdravého a nenuceného životního stylu. Nepřehlédnutelné odlišnosti každého z uvedených děl pak můžeme vedle místních daností vysvětlit naplňováním jednoho ze základních požadavků reformy bydlení, spojované s příkladem anglického domu: k jedinečnému řešení dojde moderní architekt jedině naplněním individuálních potřeb klienta. „*Aby vyšel z abstrakce a vágního zanícení, potřebuje protitlak bystře formulujícího a jasně požadujícího objednavatele,*“ popsal silový diagram v duši tvůrce Franz Servaes, autor pojednání o venkovských domech mladého Bauera.<sup>21</sup>

Významný sklářský podnikatel se tomuto kritikovi zdál přímo ideálním spoluhráčem moderního architekta. „*Baron Spaun není jen nějaký první lepší,*“ prohlášoval Servaes, jeho továrna „*je svého druhu první, ne-li jediná v rakouských zemích.*“<sup>22</sup> Skutečnost ovšem mohla být poněkud složitější. Šumavský podnikatel nebyl takový intelektuál a ctitel umění jako předchozí Bauerovi klienti. Jak vyplývá z jeho dopisů, miloval spíše lov na tetřevy, horské túry a karetní partie. Bezmála dětskou radost mu způsobilo, když od své rodiny obdržel saně. Evidentní bylo jeho silné rakouské vlastenectví a záliba v marciálních formách, jejímž výrazem bylo angažmá ve spolku veteránů i vojenská výchova obou jeho synů. Spaunův vztah k umění se zdá spíše pragmatický – podnikal na tomto poli a jeho cílem byl zisk. Bauerovy návrhy posuzoval z praktického hlediska, nikterak se neostýchal kritizovat chyby v dispozicích a nebyl nakloněn plýtvání prostředky. Architekta v dopisech často vybízel, aby své plány „*trochu domyslel*“ a z možných řešení „*propracoval to nejlevnější.*“<sup>23</sup> S podobnou razancí do návrhů zasahovala i baronka Augustine, jíž Spaun dával volnou ruku při zařizování domu. Avšak právě ve spolupráci s tímto zdánlivě nekomplikovaným, „přírodním“ klientem se Bauerovi podařilo vytvořit mnohem modernější koncepci obytného prostoru než v předchozích domech.

Spaunovo obydlí mělo podobně jako předchozí Bauerem projektované vily „anglickou“ halu, která zde spojovala nové obytné křídlo se starší stavební substancí. Nedostala však podobu dvoupodlažní dvorany, z níž jsou přístupné společenské místnosti přízemí i ložnice v patře. Architekt ji navrhl úsporně pouze jako přízemní a schodiště z ní vyčlenil do samostatného prostoru, byť odděleného jen skleněnou přepážkou. Hala tím získala relativní uzavřenost a domáckost, přiměřenou funkci moderního obývacího pokoje. Druhou prostorovou dominantu vily tvořila ložnice, situovaná do jihozápadního traktu přízemí. Bylo krajně nezvyklé, aby ryze soukromé místnosti zaujímaly v rodinných domech takto výsadní postavení. Neméně nápadné bylo připojení alkovny, oddělené od prostoru pro spaní jen závěsem a skrývající kromě toaletního stolku také záchod. Na severní straně pak přiléhaly k ložnici šatna, poměrně velká koupelna a další dva záchody. Je pravděpodobné, že toto řešení upřednostňující pohodlí a hygienu před požadavky společenské reprezentace Bauer zvolil hlavně s ohledem na Spaunovu nemoc. Jídelna byla pravděpodobně umístěna ve starší budově v sousedství haly a v její těsné blízkosti v hospodářském traktu se nalézala také moderně vybavená kuchyně. Tradiční pánský pokoj a salon – tedy prostory, jež slovy J. A. Luxe „*nemáme obvykle kvůli sobě, nýbrž kvůli druhým*“, však v domě zcela chyběly.<sup>24</sup> Patro zaujímaly jen ložnice baronových dcer Ilse a Gertrude, jakož i pokoj určený asi pro pobyt jeho synů. Knihovna byla taktéž v rozporu se zvyklostmi umístěna do podkroví. Dům měl očividně sloužit nikoliv předvádění společenského statusu, ale v první řadě bydlení, jak to vyžadovali doboví reformátoři.

Jednotlivé objemy přístavby byly podobně jako v Reissigově vile složeny tak, že nevytvářely jednolitý kubus, nýbrž dvě rozevřená, vzájemně kolmá křídla. Mezi ně architekt přilepil zaoblený rizalit s alkovnou a krytou verandou, zatímco k čelní frontě připojil balkón na masivních sloupech. Plochy fasád byly provedeny v drsné omítce bez jakéhokoliv ornamentu. Štíty silně přečnávající polovalbové střechy a vlys pod hlavní římsou však Bauer rozčlenil plastickou parafrází hrázděného zdiva a do jednotlivých polí vložil rámy z trojúhelných skleněných destiček. Parapet balkonu vyzdobil vypuklými skleněnými ovály, baňaté sloupy pokryl barevnými keramickými kachli a pod balkon mezi dvojicí dveří umístil skleněnou mozaiku Richarda Teschnera. Exteriér domu tak vyznačuje svérázná představa kompozičního řádu bez symetrie a rafinované napětí mezi tendencí k odříkání a vypjatou zdobností. Servaes v jeho formách našel „*uměřenost a přesnost*“, ale zároveň poznamenal, že „*při vší opravdovosti cítíme také fantazii, cítíme radost z barvy a onen instinktivní odpor pravého umělce proti všemu, co se nazývá každodennost*“.<sup>25</sup> Kritikův poukaz na výlučnost tohoto řešení, „nevšednost“ zvolených forem, nebyl jen rétorickou ozdobou jeho textu. Bauer se v projektu Spaunovy vily skutečně dokázal vyhnout různým klišé, jež přinesla proměna britských reformních impulsů v dekorativní módu. Místo otřepaných variací na motivy lidové či pololidové architektury se snažil vytvořit novotvary, které by přes svou modernost nepůsobily přepjatě, nýbrž jakoby povědomě a samozřejmě. Důležitou, byť dvojnásobnou roli přitom sehrál i genius loci venkovského místa. Formy baronova domu do svého přírodního prostředí zapadají svou hmotností, ba jistou rustikalitou, která stavbu obrazně „poutá k zemi“. Svou vytríbenou dekorativností však současně s krajinným rámcem kontrastují a vystupují z něho jako cizokrajný klenot.

Co dobová kritika oceňovala na Spaunově vile nejvíce, byly obytné kvality jejich interiérů. „*Jak proti takovým výkonům obstojí hloupě tradovaná bajka o neobyvatelnosti a bizarerii ‚secesionistických‘ obytných prostorů!*“ rozhorloval se ve zmíněném článku Servaes.<sup>26</sup> Chvála byla určena architektovi, měla však být adresována spíše pánu domu, který mu poskytl tuto příležitost. Jestliže totiž Bauerovi předchozí dva klienti si od něj nechali zařídit pouze několik místností svých obydlí, v jiných ohledech tak šetrný Spaun jej nijak neomezoval a s výjimkou jediného pokoje si podle jeho návrhů nechal zhotovit nábytek do všech nových místností své vily. Mobiliiář, který vyrobila vídeňská firma J. W. Müller, se v mnoha ohledech podobal interiérovému vybavení předchozích Bauerových staveb. Jeho odhmotněné kubické objemy patřily konstruktivně-geometrickému formovému repertoáru rané vídeňské moderny. V některých místnostech se zabudovanými skříněmi nebo dřevěným obložením také dominoval záměr pojmut nábytek a stěny jako nedílnou jednotu. Zároveň však nelze pominout jemné rozdíly, jež ukazovaly proměnu Bauera uvažování. Hranatost ustupuje měkkosti, mackintoshovsky křehká elegance bytelnosti, asketická bělost barevným a bohatě dekorovaným povrchům. Mizet začíná dokonce dříve tak důležitá asymetrie a v kontrastu vůči neformálně rozvrženým kusům nábytku se nově uplatňují prostorové dominanty umístěné v ose souměrnosti – krb v hale a manželské lůžko v ložnici. Současníci vysvětlovali tento posun oživením ztracené tradice rakouského biedermeieru, jehož příklad vedl moderní umělce k tomu, že zbavili své interiéry secesionistických výstředností a změkčili jejich výraz. Biedermeierovskou útulnost nalézali doboví pozorovatelé právem i uvnitř vily v Klášterském Mlýně

Avšak navzdory svému „kouzlu blažené domáckosti“<sup>27</sup> právě tyto interiéry prozrazují, že touha po soukromí a komfortu nebyla jediným a možná ani hlavním imperativem, kterého byl Bauer při navrhování Spaunova domu poslušný. Nejpatrnější to bylo v hale: krb vyzdobený figurálním reliéfem podle návrhu Friedricha Königa byl obložen skleněnými kachlíky a na jeho římse, na stolicích a poličkách byly malebně rozmístěny další výrobky z baronovy huti. Méně nápadně, ale přesto nepřehlédnutelně byly jeho produkty přítomny i v ryze soukromých prostorách domů – jako vázy, skleněné nádoby, a zejména účelná, avšak extravagantní svítidla. Tyto předměty nesloužily jen praktickému užitku. Byly to symbolické objekty, vyslanci světa komerce a práce, reprezentující majitelovu profesi a demonstrující prosperitu jeho firmy. Ve sféře domácího života plnily stejnou funkci jako skleněné tvarovky v exteriéru domu – jejich hlavní funkcí byla reklama. Tento záměr samozřejmě rozpoznal už historik umění Eduard Leisching, když referoval o zimní výstavě v Rakouském muzeu roku 1903, kde Spaun Bauerem navržený interiér poprvé předvedl: *„Jako obytný prostor je tento interiér jistě nemožný, ale tím také nechce být. Jinak je tomu, když si řekneme, že se jedná o předsíň vily sklářského průmyslníka, který chce svým návštěvníkům předvést všechny umělecké kousky sklářské techniky, které je s to vytvořit kromě nesporně vysoce ceněných nádob.“*<sup>28</sup> Podobně jej tehdy vnímal Servaes, který výstavu posuzoval v denním tisku.

Výměna názorů, v níž jeden kritik Bauerův výkon hodnotil se zdrženlivou skepsí a druhý v něm nalézal *„tolik ryzího uměleckého vzletu“*,<sup>29</sup> tak vyznačovala významnou proměnu, k níž v Rakousku kolem roku 1900 docházelo v poli umělecké produkce. Zatímco konzervativnější Leisching považoval dekorativní hodnoty interiéru za nepřiměřené a potlačení praktické účelnosti za diskvalifikující, Servaes zvolenou strategii vnímal jako legitimní a výsledek se snažil poměřovat ryze estetickými kritérii. *„Každopádně je to prostor, ve kterém chceme snít a v němž se bezděky cítíme slavnostně povzneseni;“* pronesl na obhajobu díla, které budilo všeobecnou pozornost, ale i nelibost vídeňského publika.<sup>30</sup> Z jeho pohledu měl výkon designéra principiálně stejná práva jako díla „vysokého“ umění. Proměna statusu disciplíny zároveň implikovala i nové postavení tvůrců v hierarchii prestiže uměleckého pole. Objekty uměleckého řemesla přestávaly být viděny pouze jako „výrobky“, spojované spíše s provádějící firmou nežli osobou návrháře.<sup>31</sup> I když v odborných debatách se tento názor ve střední Evropě prosazoval již v osmdesátých letech 19. století, referáty o přehlídkách uměleckého řemesla ve Vídni i katalogy mezinárodních výstav ještě na počátku století podávaly svědectví o subalterním postavení designérů. Ke změně této praxe bylo třeba „skandálů“, jaké tehdy ve Vídni obstarával Adolf Loos nebo v mírnější podobě v angažmá barona Spauna i Leopold Bauer.<sup>32</sup> Že současně probíhala i vášnivá diskuse o užitkové hodnotě moderního designu a obyvatelnosti moderních interiérů, již reflektují Servaesovy úvahy z roku 1907 stejně jako jemná proměna Bauerova pojetí interiérového designu, je již jiná otázka.

Jak o obyvatelnosti Bauerem navržených interiérů smýšleli jejich obyvatelé, lze vyvodit z nepřímých indicií. Architekt se těšil přízni Spaunovy rodiny i po dokončení domu. V červenci 1909 navrhl ještě dřevěný zahradní domek, který baron a jeho choť chtěli věnovat své mladší dceři Ilse. Spaun ale krátce nato zemřel, a tak vídeňskému architektovi připadl poslední úkol pro jeho pošumavské mecenáše – návrh rodinné hrobky. Zvolil pro ni prostou formu tří archivolt mezi žulovými

pilíři, jež završovaly kamenné koule. Před středním obloukem měla spočinout náhrobní deska označená jménem zemřelého.<sup>33</sup> S baronovými dědici udržoval Bauer obchodní styky ještě na počátku třicátých let, ale věcný tón jejich vzájemné korespondence svědčil o tom, že heroická doba těsné spolupráce architektů s podniky uměleckého průmyslu již definitivně skončila.<sup>34</sup>

## Poznámky

\* Studie vznikla jako součást projektu 408/05/0789, Leopold Bauer (1872–1938), podporovaného Grantovou agenturou ČR. Autor děkuje za spolupráci Lence Sýkorové (Státní okresní archiv Klatovy), Vladimíru Horpeniakovi (Muzeum Šumavy Kašperské Hory) a Markusi Kristanovi (Albertina Wien).

1. Edward Timms, Die Wiener Kreise. Schöpferische Interaktionen in der Wiener Moderne, in: Jürgen Nautz – Richard Wahrenkamp (edd.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, Wien – Köln – Graz 1993, s. 128–143, zde s. 134–136.
2. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (přeložili Bernd Schwibs a Achim Russer), Frankfurt am Main 2001, s. 99.
3. Bedřich Štiess, Loetzova sklárna v Klášterském Mlýně u Rejštejna. Příspěvek k dějinám šumavských skláren, *Časopis Společnosti přátel starožitností* LIX, 1951, s. 201–220, zde s. 209–210.
4. Výběr z literatury o firmě Lötz: Waltraud Neuwirth, *Loetz Austria 1900*, Wien 1986. – Helmut Ricke (ed.), *Lötz: böhmisches Glas 1880–1940*, München 1989. – *Bohemian Art Nouveau Glass 1890–1915*, Tokyo 1992. – Jan Mergl – Ernst Ploil – Helmut Ricke (edd.), *Loetz Bohemian Glass 1880–1940*, Hattje 2003.
5. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, sv. 13. – Srov. *Neue Freie Presse* (dále *NFP*), 1897, 12. 3., s. 6. – Ibidem, 1909, 1. 8., s. 10. – *Bohemia*, 1909, 1. 8., s. 6. – *Wiener Zeitung*, 1909, 3. 8., s. 13. – *Sport und Salon*, 1909, 7. 8., s. 6.
6. Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthum Österreich*, sv. 36, Wien 1878, s. 71–85. – *Österreichisches biographisches Lexikon*, sv. 13, Wien 2007, s. 5–8.
7. *NFP*, 1902, 23. 11., s. 7. – *Sport und Salon*, 1902, 29. 11., s. 7.
8. Viz pozn. 5.
9. Štiess (pozn. 3). – Hof- u. Personalnachrichten, *NFP*, 1908, 31. 5., s. 10. – Městský úřad Kašperské Hory, Římskokatolická matrika zemřelých, Rejštejn, 1902–1920. Příčinou Spaunova úmrtí byl plicní edém. – Srov. nekrology cit. v pozn. 5.
10. Erich Haenel, Das Kunstgewerbe auf der Düsseldorfer Kunstausstellung, *Die Kunst* VIII, 1903, s. 25–35: „... zum kräftigen Genuss der fortschrittsfrohen Gegenwart mit tönendem Rufe.“
11. Eduard Leisching, Die Winterausstellung des k. k. Österreichischen Museums, *Kunst und Kunsthandwerk* VIII, 1904, s. 18–54, zde s. 37. „Es ist zweifellos das Objekt, das sich auch der flüchtigste Besucher merken wird.“

12. Opis faktury firmy Johann Lötz Wittwe z 6. 6. 1905. Albertina Wien, pozůstalost Leopolda Bauera (dále jen Albertina).
13. *Oberbaurat Professor Leopold Bauer. Seine Anschauung in Wort und Werk.* Wien – Leipzig 1931, s. 74–75.
14. A[dalbert] F[rantz] S[eligmann], Die Ausstellung der Sezession, *NFP*, 1906, 4. 11., s. 13: „... schöne Glasarbeiten aus der Spaun'schen Fabrik nach Entwürfen von Leopold Bauer ... dass man modern und maßvoll zugleich sein kann.“ – Srov. idem, Sezession, *NFP*, 1906, 9. 11., s. 1–3, zde s. 3.
15. Auf der Ausstellung der Secession, *NFP*, 1906, 18. 11., s. 14.
16. Zusammenstellung verschiedener Arbeiten, welche Herr Architekt Leopold Bauer im Interesse der Repräsentanz Österreichs geleistet hat. Rukopis z března 1907, Albertina. – Gesamtkatalog der österreichischen Abteilung der Internationalen Ausstellung in Mailand, Wien 1906, s. 47, 49. – Srov. Jan Mergl, Leopold Bauer, in: Mergl – Ploil – Ricke (pozn. 4), s. 190–191.
17. Mergl (pozn. 16).
18. Karl M. Kuzmany, Blumenhalter nach Entwürfen von Leopold Bauer, *Dekorative Kunst*, 1907–1908, s. 32–34. – Idem, Modern Decorative Art in Austria, *The Studio Year-Book*, 1907, s. 211–220.
19. Albertina, nejstarší projekt vily sign. J. Rücker, 28. 4. 1902, na rubu znač. Prof. Moser für Herr Spaun. Dále Bauerovy plány: fasáda do zahrady, datována 1902; půdorys haly, půdorys přízemí, 1. poschodí a podkroví, schodiště do 1. poschodí; dále plány č. 569 (štít a terasa) 642 (půdorys přízemí).
20. Albertina, dopisy Maxe von Spaun z 9. 7. a 18. 8. 1905. – Podle Spaunovy účetní knihy bylo v roce 1903 na stavbu obytného domu vydáno 34 701 korun, v následujícím roce 27 426 K, v roce 1905 26 027 K a v roce 1906 9 490 K, celkem tedy 97 644 K. Stavba hostince přišla v roce 1905 na 12 943 K a 1906 na dalších 4 767 K. Státní okresní archiv Klatovy, fond Johann Lötz Witwe, Hauptbuch 1897–1908. – Do pozemkové knihy byla novostavba zanesena 5. 9. 1906. Katastrální úřad pro Plzeňský kraj, pracoviště Sušice, Pozemková kniha Rejštejn-Klásterský Mlýn, vložka č. 1.
21. Franz Servaes, Leopold Bauer, *Moderne Bauformen* VI, 1907, s. 1–4, zde s. 2: „... er bedarf, um aus der Abstraktion und dem vagen Rausch herauszukommen, des scharf formulierenden und klare fordernden Gegenwillens des Bestellers.“ – Srov. Leopold Bauer: An Exponent of the New Viennese School of Architecture, *The World's Work Advertiser*, June 1907, s. 59–63.
22. Ibidem, s. 4. „Baron Spaun ist ja nicht der erste Beste ... in ihrer Art die erste, wonicht die einzige in österreichischen Landen ist.“
23. Albertina, dopisy Maxe von Spaun z 28. a 29. 4. 1905: „... etwas nachzudenken ... das Billigste auszuarbeiten.“ Viz Korespondence Maxe von Spaun a Leopolda Bauera.
24. Josef A. Lux, *Die moderne Wohnung und ihre Ausstattung*, Wien – Leipzig 1905, s. 69: „Man hat ihn gewöhnlich nicht für sich, sondern für die anderen.“ – Absenci tradičních obytných místností potvrzuje Programm für die elektrische Signalleitung des Wohnhauses des Herrn Baron Spaun, Klostermühl, dochovaný v Albertině.
25. Servaes (pozn. 21), s. 3. „... Knappheit und Bestimmtheit ... Und bei aller Phrasenlosigkeit spürt man doch auch Phantasie, spürt Farbenfreude und jene instinktive Abneigung des echten Künstlers gegen alles, was Alltäglichkeit heisst.“



26. Ibidem: „*Wo bleibt gegenüber solchen Leistungen die alberne hergebrachte Fabel von der Unwohnlichkeit und Bizarrerie ´secessionistischer´ Wohnräume!*“
27. Ibidem: „... *Reize behaglichen Häuslichkeit.*“
28. Leisching (pozn. 11), s. 37: „*Als Wohnraum ist dieses Interieur ja gewiss unmöglich, aber das will es auch nicht sein. Anders steht es, wenn man sich sagt, dass es sich hier um den Vorraum der Villa eines Glasindustriellen handelt, der seinen Besuchern alle glastechnischen Kunststücke vor Augen führen will, die er außer seinen unanfechtbaren hochgeschätzten Gefäßen zu schaffen im Stande ist.*“
29. F[rantz] S[ervae]s, Österreichisches Museum, Winterausstellung, *NFP*, 1903, 30. 11., Abendblatt, s. 1–3, zde s. 2: „... *so viel echten Künstlerschwung.*“
30. Ibidem, s. 3: „*Jedenfalls ist er ein Raum, in dem man träumen mag und in dem man sich unwillkürlich feierlich gehoben fühlt.*“
31. Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1998, S. 530–535.
32. Srov. Th. Tomas, *Die Kunstmode*, *NFP*, 1903, 22. 11., s. 10. – Studie vznikla jako součást projektu 408/05/0789, Leopold Bauer (1872–1938), podporovaného Grantovou agenturou ČR.
33. Albertina, dopis Ilse von Spaun z 22. 7. a kopie odpovědi Leopolda Bauera z 23. 7. 1909. – Ibidem, nedatovaný projekt hrobky, značeno 3.219.
34. Státní okresní archiv Klatovy, fond Johann Lötz Witwe, objednávky Leopolda Bauera z 9. 10. 1929 a 30. 6. 1930 a kopie firemních odpovědí z 11. 3. 1926 a 7. 7. 1930.