

**JINDŘICH VYBÍRAL**

VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ V PRAZE

## **Ohmann versus Grisebach**

### **Spor o autorské právo v roce 1897**

Architektonické soutěže vstoupily do uměleckého provozu v Čechách již v první polovině 19. století. Nedokážeme přesně říci, kdy se tak stalo poprvé, ale k nejstarším známým patřila soutěž na zástavbu v okolí pražského pomníku Františka I. vyhlášená v roce 1838. V padesátých letech 19. století již v českém hlavním městě proběhly tři významné konkurence – na projekt kostela v Karlíně, na české Národní divadlo a sídlo České spořitelny. Od té doby sílilo přesvědčení, že tato klání „*jsou jednou z oněch chvalitebných institucí, jež doba nová, svobodu a právo hájící, zavedla*“.<sup>1</sup> Veřejné měření tvůrčích schopností znamenalo ve světě moderního umění tolik, co v novodobé ekonomii svobodný trh a v politice princip omezené vlády. Mecenáš či zákazník se dobrovolně zříkají svrchovaného rozhodování o tom, jak naloží se svými penězi, a tvůrce zakázky vyberou povolání znalci. Zároveň se však již tehdy jasně ukazovalo, že tato instituce nemůže být zcela spolehlivou zárukou rovných příležitostí všech soutěžících ani úspěchu těch nejlepších. Obzvláště v době nástupu moderní architektury na přelomu 19. a 20. století zaznívaly nářky, že konzervativní porotci garantují „*vítězství historického a konvenčního nad individuálním, šablony nad originalitou*“.<sup>2</sup> Soutěže byly často provázeny intrikami, přestupováním pravidel a otevřenými mocenskými zásahy. Vylepšení soutěžních mechanismů bylo proto vnímáno jako cesta k povznesení úrovně veškeré architektonické tvorby. Milníky v dějinách architektury tak netvoří jen skutečně stavby, nýbrž i úspěšné či neúspěšné konkurence.

Jedna z nejproblematictějších soutěží, kdy ostudné chování vyhlášovatelů vyvolalo skandál mezinárodních rozměrů, byla vypsána na projekt průmyslového muzea v Liberci. Ironií osudu se právě od této události očekávalo, že napraví obraz architektury podunajského mocnářství v zahraničí a že bude „*znamením zlepšení ve vyhlásování rakouských soutěží*“.<sup>3</sup> Po neúspěchu padesáti rakouských soutěžních projektů na radnici ve Stuttgartu v roce 1895 totiž kritika v sousedním Německu začala poukazovat na chabou úroveň konkurencí v habsburské monarchii a nepřímou i na zaostalost vídeňské architektury.<sup>3</sup> Soutěž vyhlásilo v červnu 1895 kuratorium libereckého muzea a termín odevzdání projektů byl stanoven na 31. října téhož roku. Podle stavebního programu, který vypracoval jeden z kurátorů, architekt Gustav Sachers, měla muzejní budova sestávat z centrálního sálu pro dočasnou výstavu o ploše 300 m<sup>2</sup>, zatímco pro sbírky se počítalo s dalšími 1 200 m<sup>2</sup> expozic. Program dále zahrnoval učební a přednáškové sály, prostor pro kolekci předloh a kanceláře. Důležitým požadavkem

muzea coby moderní instituce byla flexibilita prostorového uspořádání, aby bylo v případě potřeby možné snadno změnit podobu vystavených sbírek. Nárok na „malebné uspořádání“ objemů již tak progresivně nepůsobil. Mladé architektky však mohla povzbudit okolnost, že členem soutěžní jury byl uznávaný představitel moderního směru rakouské architektury Otto Wagner.<sup>4</sup>

Měla-li liberecká soutěž podat důkaz o vzestupné tendenci architektonického soutěžení v Rakousku, pak první zklamání přinesly už soutěžní práce. Až na čtyři výjimky konkurující architekti nedodrželi předepsaný stavební rozpočet, čímž se zbavili možnosti získat jakoukoliv cenu. Porota ovšem rozhodla důmyslně a nejlepší projekty navrhla nikoliv k ocenění, ale k zakoupení. Čtyři z těchto prací můžeme označit jako příklady více méně konvenční produkce konce století.<sup>5</sup> Avšak dva projekty, které byly zakoupeny za nejvyšší částku tří tisíc korun, naplňovaly tehdy jednoznačně výměr progresivní a tvořivé architektury, byť z našeho hlediska založené spíše na eklektickém pojetí moderního stylu. Autor prvního z nich, Josef Maria Olbrich, svůj návrh „Stella“ pojal ve formách Wagnerovy „modernizované renesance“ a rovněž v jeho komentáři zazněl racionalistický tón jeho vídeňského mentora: „*Jasnost v půdoryse i struktuře na základě účelu a pravdy konstrukce ve všech částech stavby mohou být nahlíženy jako zásady, které mě vedly při tvorbě tohoto projektu.*“<sup>6</sup> Jako nejlepší a nejvhodnější k uskutečnění však porota na svém zasedání 20. listopadu 1895 nevybrala tento projekt, nýbrž návrh „Soukenické místo s vázou“ profesora pražské Uměleckoprůmyslové školy Friedricha Ohmanna (1858–1927). Tento verdikt pak 29. listopadu potvrdilo i muzejní kuratorium.<sup>7</sup>

Zatímco Olbrich ve svém soutěžním příspěvku vyšel z přesvědčení o univerzální platnosti geometrie a tektonického řádu klasicistního rodokmenu, Ohmann naopak vnímal sílu místní stavební tradice a snažil se vytvořit současnou stavbu, která by s tímto pozadím korespondovala. Ne zvolil proto jako jeho mladší kolega soběstačný, osově souměrný útvar, nýbrž s ohledem na lokální urbanistickou situaci se rozhodl pro nepravidelnou objemovou kompozici rozloženou na půdorysu písmena L s hlavním vstupem v nároží, zdůrazněném osmibokou věží. Přední, k jihovýchodu orientované křídlo s ústřední dvoranou bylo určeno expozicím, kdežto kolmý zadní trakt měl pojmout knihovnu, přednáškový sál, sbírku předloh a úřadovny. Jako další lokální téma do této komplikované skladby začlenil repliku typického soukenického domu, jenž podle něho představoval nejcharakterističtější příklad staré liberecké architektury. „Genius loci“ však nebyl jediným úběžníkem, k němuž se Ohmann ve svém projektu vztahoval. V jeho komentáři zmíněná „*lákavá idea použití klášterní stavby pro účely muzea*“ napovídá, že vzor pro jeho řešení poskytl Germánské národní muzeum v Norimberku, umístěné v někdejší středověké kartouze. S tímto záměrem Ohmann k hlavní muzejní hale přičlenil dva prostory uzavřené trojbokými závěry, z nichž jeden byl v plánech výslovně označen jako kostel. Podobně jako v roce 1892 Ludwig Hoffmann v soutěžním návrhu pro Märkisches Museum v Berlíně nebo Gabriel von Seidl v projektu Bavorského národního muzea v Mnichově tak chtěl svým návrhem evokovat představu postupně rostlého stavebního organismu, jehož rozmanitě tvarované části vytvářejí náležitou scénérii pro vnímání různých historických exponátů. Současně mu uplatnění požadavku strukturního realismu, tedy „*stavbu charakterizujícím prostorům vestibulu a centrální haly dovolit prosazení také ve vnějším vzhladu*“, pomohly dosáhnout onoho malebného uspořádání, jež

vyžadoval stavební program.<sup>8</sup> Tímto způsobem Ohmann naplnil očekávání libereckého kuratoria, které před „šablonou trapně symetrických a pravidelných renesančních staveb“ dávalo přednost malebnosti a intimitě, jež „sbírky umístěné ve starých klášterních prostorech, jako je Musée Cluny nebo germánské muzeum v Norimberku, činí tak náladovými a přitažlivými“.<sup>9</sup>

Reprezentanti severočeského muzea měli samozřejmě k soutěžnímu návrhu řadu připomínek a Ohmann je musel podle nich přepracovat. Úkolu se věnoval od ledna 1896, při čemž změny předkládal pravidelně stavebnímu výboru ke kontrole. Cílem bylo především zjednodušit půdorys a tak snížit předpokládané náklady. S tímto úmyslem architekt omezil kubaturu studoven a pracoven, zpřehlednil spleť volně sdružených objemů a v trojlodní kvazi-sakrální prostor proměnil samotnou centrální dvoranu muzea. Hmotovou kompozici naopak obohatil věrnou kopií věže zbořené liberecké radnice. Tak se v jeho druhém projektu prolínaly racionalistické a romantické přístupy: rozvrh se na jedné straně stal ekonomičtější a účelnější, na straně druhé bylo monastické uspořádání povýšeno na ústřední ideu projektu. Přepracované plány byly předloženy k posouzení dvěma mezinárodními autoritám, vídeňskému profesoru Viktoru Luntzovi a mnichovskému Georgu Hauberisserovi, kteří se o nich vyjádřili velmi uznale. Na základě jejich posudků muzejní kuratorium na svém zasedání 6. července pověřilo Ohmanna vypracováním definitivního projektu včetně rozpočtu a modelu, a to do konce září 1896. Ještě koncem října však údajně nemocný architekt nebyl s úkolem hotov, na což prý prezident kuratoria, továrník Willy Ginzkey, reagoval prohlášením, že „bude třeba se poohlédnout někde jinde“.<sup>10</sup> Ohmannovy rozpracované plány poslal či předal berlínskému architektu Hansi Grisebachovi, který na jejich podkladu vypracoval vlastní návrh. Kuratorium tak na svém zasedání 13. listopadu mělo k dispozici již hotové projekty obou tvůrců, z nichž se rozhodlo upřednostnit práci Grisebachovu. Valná hromada muzejního spolku 17. prosince 1896 toto usnesení schválila se zdůvodněním, že „Grisebachovy návrhy vypracované se zachováním vynikajícího Ohmannova půdorysu odpovídají skoro naprosto všem požadavkům a přáním“.<sup>11</sup> Veřejnosti se dostalo hádankovitého vysvětlení, „že upřímné přání kuratoria, přenechat stavbu muzea mladému rakouskému architektovi, musí ustoupit do pozadí vzhledem ke stavu věcí“.<sup>12</sup> Ohmannovi nic nepomohlo, když se na berlínského kolegu obrátil osobním dopisem, v němž apeloval na jeho profesionální solidaritu. Grisebach mu odpověděl, že má své výhrady adresovat správě muzea.<sup>13</sup>

Kuratorium později své prazvláštní počínání obhajovalo coby reakci na Ohmannovu liknavost, nesoustředěnost a neschopnost řešit technické aspekty stavby. Budova měla být hotová do dvou let k jubileu císařova panování a do té doby bylo třeba utratit stavební subvenci, jakož i uvolnit pronajaté prostory. Veřejnosti je prý dostatečně známo, že „nepočetné síly, které má Ohmann k dispozici, nejsou s to umělecky a hlavně technicky zvládnout hojnost projektů, které mají být v této stavební kanceláři vypracovány“.<sup>14</sup> Podle stanoviska, které k této kauze vydal rakouský Spolek inženýrů a architektů, však kuratorium po Ohmannovi požadovalo projekt v příliš krátké lhůtě, neodpovídající náročnosti úlohy: „Neboť něco jiného je umělecky vytvořit a něco jiného je umělecky vytvořené zpracovat.“<sup>15</sup> Ohmannův spolupracovník Rudolf Krieghammer tehdy veřejně vyslovil mínění, že hlavní příčinou celé aféry jsou neprůhledné osobní či skupinové zájmy místních veličin. Podle něho hlavní

problém představovala „*existence muže v zákulisí, s nímž musí architekt, po šťastně vybojované soutěži pověřený vypracováním plánů, ještě bojovat*“.<sup>16</sup> V Liberci šlo dokonce o dva muže v pozadí, ve vyjádřeních muzea zmiňované „přátele kuratoria“, kteří na vlastní náklady objednali u Grisebacha přepracování Ohmannových plánů.<sup>17</sup> Prvním z nich byl pravděpodobně nejvýznamnější liberecký podnikatel a člen muzejního kuratoria baron Heinrich von Liebig, druhým téměř jistě sám Willy Ginzkey, jehož bratru Alfredovi berlínský architekt v roce 1895 navrhl okázalou rezidenci v blízkosti jeho továrny na koberce ve Vratislavicích.<sup>18</sup> Jaké zájmy však tito prominenti sledovali?

Volba mezi berlínským a pražským architektem mohla být pro ně jistě otázkou prestiže. Zatímco Ohmann byl tehdy vnímán spíše jako tvůrce lokálního významu, Hans Grisebach (1848–1904) coby autor četných obytných a obchodních domů jakož i veřejných staveb patřil mezi nejvýznamnější německé architekty gründerké doby.<sup>19</sup> V kauze však mohly hrát roli i další okolnosti, jak naznačila už Michaela Marek, když se zabývala politickými významy „německé renesance“ v českém pohraničí. Již v soutěži na projekt liberecké radnice v roce 1887, do níž byli přizváni říšskoněmečtí architekti a upřednostněn stylový modus německé neorenesance, manifestovali místní představitelé svou německou, a nikoliv rakouskou identitu. I když výběrem vídeňského projektanta dali čeští Němci najevo svou loajalitu s habsburskou vládou, stylová volba byla nejen protičeským, ale také protirakouským gestem, korespondujícím s tehdejšími snahami o autonomní postavení provincie „Deutschböhmen“ v rámci podunajské monarchie. Podobnou politickou demonstrací měla být rovněž stavba libereckého muzea.<sup>20</sup> S touto interpretací lze do značné míry souhlasit. Ginzkey při otevření muzejní budovy v roce 1898 několikrát zdůraznil „*pevnost a věrnost, s níž má být opatrován německý charakter domu*“, zatímco rakouskou ideu vtělil jen poměrně diskrétně v přání, aby muzeum sloužilo ke „*zdaru celého státu*“.<sup>21</sup> Protičeská tendence však byla nesporně silnější než vzdor proti vídeňské vládě. Bez jakýchkoliv zábrán se k tomuto tématu vyjádřil redaktor časopisu *Deutsche Bauzeitung*: „*Jako znak německé síly a jako prostředek v boji za udržení národního rázu a německé kultury a mravů proti slovanskému ohrožení musela budova ve svém uměleckém vzhladu nést vysloveně německý charakter*.“ Podle něho liberecké muzeum představovalo „*nedobytný hrad německé síly a německého svérázu v silné německé zemi*“.<sup>22</sup> Sám architekt v pozdějším dopise vzpomínal, jakou ránu v době liberecké soutěže utrpělo jeho německé národní cítění, „*když jakési německo-české noviny napsaly: nikdy nedovolíme, aby tento Ohmann prováděl své české umělecké kousky na německém pozemku a liberecké půdě*“.<sup>23</sup> Bylo to patrně v důsledku těchto nepřátelských postojů, že se rozhodl změnit stylový výraz svého projektu. Ačkoliv v autorově komentáři je řeč o spojení středověkých forem s „*renesančními náznaky*“, soutěžnímu návrhu dominují nepřehlédnutelně barokní kvality, ať již se to týká měkké modelace hmoty, nebo opulentního dekoru.<sup>24</sup> Ve druhém projektu Ohmann ponechal barokní tvářnost pouze soukenickému domu, zatímco celek situoval do stylové polohy mezi pozdní gotiku a renesanci. Je nejvýš pravděpodobné, že tuto změnu učinil na přání muzejního kuratoria. Současně bychom však neměli přeceňovat politické motivy na úkor ryze estetických preferencí renesančních forem: ty tehdy dle názoru značné části publika stále ještě odkazovaly k „*nejškvělejší periodě*“ kulturních dějin lidstva, jak o tom svědčí novinová zpráva o otevření muzea.<sup>25</sup>

Vyloučení Ohmanna z přípravy projektu nevyvolalo v Čechách zvláštní pozornost, libereckým veličinám však přineslo nežádoucí publicitu v centru monarchie.<sup>26</sup> Již v únoru 1897 vyšel kritický článek o jejich počínání ve *Wiener Bauindustrie Zeitung*. „*Nepřístojnosti v soutěžích, bída soutěžících a žádný konec! Nedávno Opatija, včera Pula, dnes Liberec – všude postupy, které vyvolávají nejpřísnější sledování, kritiku a odsudek!*“ horlil šéfredaktor časopisu Heinrich Kestel. V textu vysoce vyzdvihl kvality Ohmannovy tvorby a vyslovil údiv nad tím, že architekt jeho formátu musí čelit temným silám místních mocenských klik. „*Myslí si skutečně v Liberci, že s umělcem takového významu mohou zacházet jako s nádeníkem v manufaktuře?*“<sup>27</sup> Příkrý soud nakonec vyslovil i nad praxí, kdy instituce zřízená na podporu domácího umění zadává zakázku berlínskému architektovi, zvláště pokud má být stavba financována z erárního a zemského rozpočtu. Ještě v témže měsíci časopis otiskl již zmíněný dopis Rudolfa Krieghammera a zároveň oslovil nejvýznamnější architektonické korporace Rakouska, aby k Ohmannově věci zaujaly stanovisko. Případu se časopis věnoval i v dalších číslech. Kestel v nich burcoval nejen profesionální solidaritu architektů, ale i jejich vlastenecké city, když do úst nejmenované liberecké veličiny vložil arogantní prohlášení: „*Muzeum nevybuduje žádný rakouský architekt.*“<sup>28</sup> Mezi tím Grisebachův a Ohmannův projekt zveřejnil časopis *Der Architekt* a jejich porovnání ukázalo naprostou závislost prvního na druhém. Prostorové řešení berlínského tvůrce se lišilo jen další redukcí studijních či kancelářských prostor a také ústřední hala ztratila část své sakrální aury. V modelaci hmoty i kompoziční skladbě průčelí Grisebach zmírnil důraz na vstupní nároží a jednoduché průčelí sálu rozdělil do dvojpatrové arkády, čímž potlačil autonomii a kontrastní účinek dřívějších dominant. S tímž cílem rovněž radniční věž přesunul ze zadní do boční fronty. „*Nevíme, jaké okolnosti v jednotlivostech zaviniily odklon Grisebachova přepracování od původní podoby originálu; avšak při všem respektu k tomu, co Grisebach jinak vykonal, nedokážeme v něm zahlédnout obzvláštní přednosti,*“ komentoval spíše prostřední kvality jeho výkonu vydavatel časopisu Ferdinand von Feldegg.<sup>29</sup>

Liberecké muzeum reprezentované Ginzkeym a historikem umění Gustavem Pazaurkem se pokusilo obhájit své jednání dopisem z 18. března 1897, který Kestel otiskl ve svém časopise. Kuratorium se prý odhodlalo „*odejmout práci mladému, talentovanému domácímu umělci*“ až poté, kdy se definitivně přesvědčilo o nemožnosti vzájemné součinnosti. Rychlá a precizní práce berlínských architektů údajně muzeum zachránila před blamáží, jež mu hrozila vinou Ohmannovy nespolehlivosti.<sup>30</sup> Klub architektů zřízený při vídeňském Künstlerhausu vnesl však do celé záležitosti úplně jiný pohled, odvolávající se na rakouský zákon o autorství uměleckých děl z roku 1895. V krátké rezoluci otištěné v květnu 1897 konstatoval, že muzeum sice mělo dispoziční práva k soutěžnímu návrhu, autorství přepracovaného projektu však patřilo Ohmannovi. Předání jeho plánů Grisebachovi klub kvalifikoval jako zneužití důvěry. Berlínský architekt převzetím myšlenek pražského kolegy porušil jeho autorská práva a jeho dílo proto není nic jiného než plagiát. Závěr vlivné korporace byl nesmlouvavý: Liberečtí činitelé, kteří bez souhlasu autora předali jeho plány k přepracování jinému architektovi, „*uštědřují políček nejen morálce, ale také právu.*“<sup>31</sup> O mnoho lépe pro libereckou instituci nevyzněla ani zpráva odborné skupiny vídeňského Spolku inženýrů a architektů, zveřejněná o dva měsíce později.

Kuratorium podle ní nepochybil, když změnilo projektanta stavby, ale když předalo Ohmannovy plány coby jeho výlučné duchovní vlastnictví Grisebachovi. Než začalo jednat s dalším architektem, mělo vypořádat své vztahy s původním tvůrcem. Politováníhodné je rovněž to, že úkol byl předán zahraničnímu umělci. „*Nemělo by být přehlíženo, jak bohatým pokladem uměleckých dovedností disponuje naše vlast*“, zdůraznili autoři zprávy. „*Pro rakouské architekty musí být zraňující, když vidí krásný a významný umělecký úkol bez zřejmých a naléhavých důvodů putovat do ciziny.*“<sup>32</sup>

Z tohoto elaborátu se také dozvídáme, že již v únoru 1897 v Liberci zemský advokát dr. Leopold Katz tlumočil Ohmannovy podmínky pro smírné řešení sporu. Jeho mandant požadoval, aby jako autoři plánů byli uváděni oba architekti a aby mu kuratorium vyplatilo 1 500 K jako honorář za první přepracované plány. V otázce, zda má být vyplacena ještě odměna za další projekt z listopadu 1896, se obě strany měly podrobit arbitráži.<sup>33</sup> Tento požadavek kuratorium dlouho odmítalo, na sklonku roku 1898 se však prý čekalo jen na jmenování příslušného kolegia ze strany vídeňského ministerstva. Mezi tím již v Liberci probíhaly stavební práce. Zakázka byla svěřena firmě Gustav a Ferdinand Miksch, v lednu a v únoru 1897 byl provizorně vyměřen obvod příští budovy, stanoveny úroveň a 24. března započaly zednické práce. Sokl byl proveden z žuly, zdi z pískovce, stropy z železných traverz a betonu. Hotová stavba byla otevřena 19. prosince následujícího roku. Kestelův časopis ocenil rychlost stavebních prací, avšak pozastavil se nad laxním přístupem muzea k vyřízení sporné otázky porušení autorských práv. Honorář pro Grisebacha prý představoval 5 873 zl., zatímco Ohmann obdržel jen 1 500. V kuloárech se stále mluvilo o soudní dohře.<sup>34</sup> Průběh procesu je znám z dokumentů, které v Ohmannově pozůstalosti našel Reinhard Pühringer: Willy Ginzkey 6. listopadu 1897 stanul před libereckým okresním soudem, kde zopakoval své argumenty o časovém tlaku a Ohmannově liknavosti.<sup>35</sup> Mezi tím jmenované znalecké kolegium však vyjádřilo nesmlouvavé stanovisko, že „*plány architekta Hanse Grisebacha, podle nichž byla provedena stavba Severočeského průmyslového muzea v Liberci, jsou napodobeninou architektonického návrhu této budovy architekta profesora Friedricha Ohmanna a provedení této stavby představuje proto zásah do autorských práv architekta profesora Friedricha Ohmanna*“.<sup>36</sup> Spor pak skončil vyrovnáním, v jehož rámci byly v podstatě splněny požadavky žalující strany.<sup>37</sup> Při otevření byla muzejní stavba představena jako společné dílo pražské a berlínské kanceláře: „*Podle geniálních návrhů profesora Ohmanna v Praze byla muzejní stavba v detailu, který vykazuje množství půvabných motivů, propracována dobře známou berlínskou architektonickou firmou Dinklage & Grisebach.*“<sup>38</sup> Hlavní autoři se však slavností nezúčastnili, takže čest předat kuratoriu zlatý klíč od novostavby připadla Grisebachovu partneru Augustu Georgu Dinklagemu.

Liberecké průmyslové muzeum, společné dílo Friedricha Ohmanna a berlínských architektů, si jistě zaslouží pozornost jako jedinečný tvůrčí výkon a příklad „didaktické koláže“, jež v závěru 19. století představovala oblíbený způsob muzejní prezentace uměleckých děl. Neméně pozoruhodné jsou dějiny stavby, ilustrující politizaci stylových modů architektury pozdního historismu, jakož i skryté mechanismy uměleckého provozu. Samotné střetávání principů otevřené soutěže a mocenských intervencí při zadávání veřejných zakázek nebylo v té době v Čechách ničím mimořádným, jak o tom

svědčí četné případy zmanipulovaných soutěží či obcházení jejich výsledků. Zvláště příznačná je v tom ohledu tvůrčí dráha Osvalda Polívky, který se téměř všech svých velkých úkolů domohl postranními cestami.<sup>39</sup> Liberecký spor je zde naopak výjimečný jako první známé a k relativně úspěšnému závěru dovedené utkání svedené na obranu duchovního vlastnictví a umělecké autonomie před vnějšími tlaky ze strany mocenských instancí. Nebyl to boj uvnitř pole umělecké produkce, jaký svádějí konkurenti usilující o zakázky či trvalejší posty. Ohmann nevedl spor s Grisebachem, nýbrž s muzejním kurátorem, které vůči němu nesplnilo své závazky. A jakkoliv stranou nestály ani architektovy ekonomické zájmy, jeho utkání bylo primárně svedeno o symbolický kapitál, jenž náležel Ohmannovi jako původci uměleckého díla.<sup>40</sup> Sankce, tedy diskreditaci, a dokonce soudní postih, jimiž s podporou stavovských korporací a právního zástupce hrozil vyhlašovateli soutěže, mohl uplatnit zejména díky instanci autorského práva, které tehdy představovalo nedokonalou, leč přece postačující ochranu jeho oprávněných nároků.

Autorské právo v předlitavské části monarchie chránil zákon schválený v závěru roku 1895 oběma komorami rakouského parlamentu a sankcionovaný mocnářovým podpisem 26. prosince téhož roku. Tato právní norma nahrazovala císařský patent z 19. října 1846 „*k ochraně literárního a uměleckého vlastnictví proti nedovolenému zveřejňování, patisku a napodobování*“, který byl již dlouho kritizován jako nedokonalý a zastaralý. Zejména díla výtvarného umění a hudby naprosto postrádala ochranu před napodobováním a nekalým šířením. Nová norma obsahovala přesnější návod, jak se může autor bránit před nezákonnými zásahy do své duševní práce, a definovala, co se vůbec tímto zásahem rozumí. Ve srovnání s mnohem dokonalejšími zákony v Německu, ale i uherské části monarchie měla i ona své slabiny, které spočívaly především v nedostatečném hájení překladů zahraničních děl. Zákonodárcům bylo vyčítáno, že dávají před obranou tvůrců přednost obraně konzumentů. Bylo veřejným tajemstvím, že vláda zde vystupovala ve prospěch nejpasivnější a nejméně vzdělané skupiny obyvatel monarchie, slovanských národů, jimž chtěla umožnit přístup k vyvinutějším literárním kulturám. Proto také Rakousko-Uhersko jako snad jediný kulturně vyspělý evropský stát nepřistoupilo k Bernské konvenci na ochranu literárních a uměleckých děl, která vstoupila v platnost v roce 1887. S jejím obsahem se rakouský zákon rozcházel právě v bodu zrovnoprávnění cizích autorů s domácími.<sup>41</sup>

Ohmann získal neblahé zkušenosti s nedostatečnou ochranou ideálních a materiálních zájmů umělců již ve dvou pražských soutěžích, které předcházely liberecké kauze. V roce 1893 se svým spolupracovníkem Rudolfem Krieghammerem zvítězil v konkurenci na projekt Plodinové burzy pro Senovážné náměstí, jeho plány však byly postoupeny stavitelům Jindřichu Jechenthalovi a Františku Hněvkovskému, kteří částečně na jejich podkladu vypracovali prováděcí projekt.<sup>42</sup> V roce 1895 Ohmann získal první cenu v soutěži na sídlo pojišťovny Assicurazioni Generali na Václavském náměstí. Když nesouhlasil s výší honoráře a váhal s podepsáním smlouvy, italská pojišťovna svěřila projekt Osvaldu Polívkovi. „*Ten se nestyděl použít Ohmannovy návrhy pro svou stavbu,*“ konstatoval výše citovaný vídeňský časopis.<sup>43</sup> Možná právě s ohledem na tyto zkušenosti jmenoval ministr kultu a vyučování koncem roku 1898 Ohmanna členem pražského znaleckého kolegia pro otázky autorského

práva v oboru výtvarná umění: Šlo o sbor, který měl rozhodnout i jeho vlastní při.<sup>44</sup> Za utrpená příkoří se však architektovi dostalo ještě dalšího zadostiučinění. Když byla na podzim 1898 v Magdeburku vypsána soutěž na projekt městského muzea, první cenu získali architekti Richard Kuder a Josef Müller ze Štrasburku, kteří se již předtím účastnili liberecké soutěže. Záhy se však ukázalo, že jejich návrh byl volnou kopií Ohmannova příspěvku z této konkurence. Magdeburský magistrát na vzniklou situaci zareagoval tak, že pražskému profesorovi svěřil vypracování projektu, podle něhož pak bylo muzeum v letech 1901–1906 vybudováno.<sup>45</sup> Architekt později svému pražskému příteli a obhájci Leopoldu Katzovi pobaveně líčil, jak provedení plastické výzdoby svěřil pražským sochařům a tak „*se asi surově pomstil za laskavost přihodivší se v souvislosti s muzejní stavbou v Liberci, když bezpečně německé město Magdeburg nyní tomuto Ohmannovi nabídlo příležitost, aby své údajně české umělecké kousky provedl na německém pozemku a půdě Magdeburku*“.<sup>46</sup>

## Poznámky

\* Studie vznikla jako součást projektu *Umění, architektura, design a národní identita*, podporovaného Ministerstvem kultury ČR v rámci programu NAKI (DF12P010VV038).

1. Konkurence stavitelské, *Zprávy Spolku inženýrů a architektů v Království českém XVIII*, 1883, s. 131–133, zde s. 131.
2. Ferdinand von Feldegg, Glossen zur Concurrenz um die Kaiser Franz Josefs-Jubiläumskirche in Wien, *Der Architekt* (dále jen *DA*) V, 1899, s. 28: „... *einen Sieg des Historisch-Conventionellen über das Individuelle, der Chablone über die Originalität.*“ – Srov. Jindřich Vybíral, Contest of Ideas or Conflict of Interest? Architectural Competitions in Prague around 1900, *Centropa* V, 2005, č. 2, s. 104–113.
3. *Deutsche Bauzeitung* XXIX, 1895, s. 315, 343.
4. Dalšími členy poroty byli architekti Andreas Streit a Victor Luntz, prezident kuratoria Willy Ginzkey a muzejní kurátoři Karl Aubin a Gustav Sachers. Die Concurrenz um das Nordböhmisches Gewerbe-Museum in Reichenberg, *DA* II, 1896, s. 13. – Srov. Zum Wettbewerb und Bau des nordböhmisches Kunstgewerbemuseums in Reichenberg, *Wiener Bauindustrie-Zeitung* (dále *WBIZ*) XIV, 1897, s. 211. Zde jako další porotci uvedeni továrník Heinrich von Liebig, inženýr a poslanec z Teplic Adolf Siegmund a liberecký architekt Moriz Hacker.
5. Jejich autory byli architekti Robert Raschka (Víděň), Richard Kuder a Josef Müller (Štrasburk), Emil Hagberg (Berlín) a Robert Stübchen-Kirchner (Jablonec n. N.), *WBIZ* XIII, 1895, s. 121, 132. – Podrobný popis a analýzu konkurenčních projektů přinesl Reinhard Pühringer, *Friedrich Ohmann (1858–1927), Protagonist des »genius loci«, zu Tradition und Aufbruch vom Frühwerk bis zu den Wiener Großprojekten (1884–1906/07)* (disertace), Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Wien 2002, s. 191–200.
6. Der Entwurf des Architekten J. M. Olbrich, *DA* II, 1896, s. 13–14: „*Klarheit im Grundriss und Aufbau nach seinem Zweck, Constructionswahrheit in allen Theilen des Baues konnten als Grundsätze angesehen werden, die mich bei der Verfassung dieses Projectes leiteten.*“ – Srov. Jindřich Vybíral, *Josef Maria Olbrich, 1867–1908* (kat. výst.), Brno 1989.
7. Tuchmacherstella mit Blumenvase, *WBIZ* 1895, s. 132. – *Bohemia* 1895, 1. 12., s. 19. – *Prager Tagblatt* 1895, 1. 12., s. 5–6.
8. Das Concurrenz- und Ausführungsprojekt des Kunstgewerbe-Museums in Reichenberg, *DA* II, 1896, s. 41: „... *die Idee der reizvollen Verwendung von Klosteranlagen zu Museumszwecken ... die das Gebäude charakterisierenden Räume, Vestibule und Centralhalle, auch in der äußeren Erscheinung dominieren zu lassen.*“ – Srov. Barbara Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge 2000, s. 212–213.
9. Gustav Pazaurek, *Das Nordböhmisches Gewerbe-Museum 1873–1898. Denk-Schrift zur Eröffnung des neuen Museums-Gebäude*, Reichenberg 1898, s. 50: „... *Schablone des peinlich symmetrischen und regelmäßigen Renaissancebaues ... welche die, in alten Klosterräumen untergebrachten Sammlungen, wie das Musée Cluny, oder das germanische Museum in Nürnberg so stimmungsvoll und anziehend machen.*“ – Podrobný popis soutěžních projektů přináší Pühringer (pozn. 5), s. 191–200.
10. Zum Wettbewerb und Bau des nordböhmisches Gewerbemuseums in Reichenberg, *WBIZ* XIV, 1897, s. 305–307, zde s. 306: „... *man sich anderweitig werde umsehen müssen.*“
11. Ibidem: „*Die mit Beibehaltung des vorzüglichen Ohmann'schen Grundrisses ausgearbeiteten Entwürfe von Grisebach entsprechen fast durchwegs allen Anforderungen und Wünschen.*“
12. Vom Nordböhmisches Gewerbe-Museum, *Reichenberger Zeitung* 1896, 18. 12., s. 3: „... *dass der Herzenswunsch des Curatoriums, einem jungen österreichischen Architecten den Museums Bau zu übertragen, angesichts der Sachlage in Hintergrund treten müsse.*“
13. Zum Wettbewerb und Bau des nordböhmisches Gewerbemuseums in Reichenberg, *WBIZ* XIV, 1897, s. 481–486, zde s. 486.
14. *WBIZ*, cit. v pozn. 10, zde s. 305: „... *die nicht zahlreichen Kräfte, über welche Ohmann verfügt, nicht im Stande sind, die vielfachen Projecte, die in der Baukanzlei ausgearbeitet werden sollen, künstlerisch und namentlich technisch zu bewältigen.*“
15. *WBIZ* (pozn. 13), s. 483: „*Denn ein Anderes ist es, künstlerisch zu erfinden, und ein Anderes ist es, künstlerisch Gegebenes zu bearbeiten.*“



16. Zum Wettbewerb und Bau des nordböhmisches Gewerbemuseums in Reichenberg, *WBIZ* XIV, 1897, s. 225: „*Es ist die Aufstellung eines Hintermannes, mit dem der nach glücklich überstandener Concurrenz mit der Ausarbeitung des Planes beauftragte Architekt noch zu kämpfen hat.*“
17. *WBIZ* (pozn. 10), zde s. 306.
18. Herrenhaus Ginzkey in Maffersdorf (Böhmen), *Zentralblatt der Bauverwaltung* XVIII, 1898, s. 253–255. – Moriz Dreger, Die Villa des Herrn Alfred Ginzkey in Maffersdorf bei Reichenberg, *Kunst und Handwerk* III, 1900, s. 262–273.
19. Ekhart Berckenhagen, *Hans Grisebach. Architekt der Gründerjahre. Seine Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin*, Berlin 1974. – Heslo Hans Gisebach, in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 62, Leipzig – München 2009, s. 356–357.
20. Michaela Marek, *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationalbildung*, Köln – Weimar – Wien 2004, s. 311–317.
21. Reichenbergs Ehren- und Freudentage, *Bohemia* 1898, 19. 12., s. 1–3, zde s. 1, 2: „... von der Festigkeit und Treue, mit der der deutsche Charakter des Hauses bewahrt werden soll ... zum Wohle des Gesamtstaates.“
22. Albert Hoffmann, Neuere Kunst- und Gewerbe-Museen. Das Nordböhmisches Gewerbe-Museum in Reichenberg, *Deutsche Bauzeitung* XXXIII, 1899, s. 613–614, 629–630, zde s. 629–630: „*Als ein Zeichen deutscher Kraft und als ein Kampfmittel in der Erhaltung nationalen Volksthumes und deutscher Kultur und Sitte gegen slavische Bedrängung musste das Gebäude in seiner künstlerischen Erscheinung einen ausgesprochen deutschen Charakter tragen (...) eine unbesiegbare Burg deutscher Kraft und deutschen Volksthumes im starken deutschen Lande.*“ – Srov. Pühringer (pozn. 5), s. 208–209.
23. Dopis Friedricha Ohmanna dr. Leopoldu Katzovi z 16. 7. 1922, Památník národního písemnictví, fond L. Katz: „... als irgend eine deutsch-böhmische Zeitung da sagte: wir werden nie erlauben, dass dieser Ohmann seine cechischen Kunst-Stückchen auf den deutschen Grund und Boden Reichenbergs aufführt.“
24. *DA* (pozn. 8), „... Renaissanceanklänge“.
25. *Bohemia* (pozn. 21), zde s. 1: „... der glänzendsten Periode.“
26. Reichenberg, *Bohemia* 1896, 19. 12., s. 7. – Nordböhmisches Gewerbemuseum, ibidem 1896, 24. 12., s. 19.
27. *WBIZ* (pozn. 4), s. 211, 212: „*Concurrenzenunfug, Concurrentenelend und kein Ende! Neulich Abbazia, gestern Pola, heute Reichenberg – überall Vorgänge, die scharfste Beobachtung, Kritik, Verurtheilung hervorrufen! ... Glauben sie wirklich, dass man mi teinem Künstler vom Range Ohmann 's so umspringen kann wie etwa mit einem Commis in der Manufacturbranche?*“
28. Zum Wettbewerb und Bau des nordböhmisches Kunstgewerbemuseums in Reichenberg, *WBIZ* XIV, 1897, s. 270–271, zde s. 271: „*Den Museumsbau bringt überhaupt kein österreichischer Architekt zusammen.*“
29. Bau des Nordböhmisches Gewerbemuseums in Reichenberg, *DA* III, 1897, s. 17: „*Wir wissen nicht, welche Umstände im einzelnen das Abgehen der Grisebach'schen Bearbeitung von der ursprünglichen Lesart des Originals verschuldet haben; doch vermögen wir darin bei allem Respect vor dem, was Grisebach sonst geleistet, besondere Vorzüge nicht zu erblicken.*“
30. *WBIZ* (pozn. 10), s. 305: „... die Arbeit einem jungen, talentirten, heimischen Künstler abzunehmen.“
31. Der Architekten-Club gegen das Curatorium des nordböhmisches Gewerbemuseums in Reichenberg, *WBIZ* XIV, 1897, s. 378: „... nicht nur der Moral, sondern auch dem Recht in 's Gesicht schlagen.“
32. *WBIZ* (pozn. 13): „*Es hätte nicht übersehen werden sollen, über welch reichen Schatz künstlerischen Könnens die Heimat verfügt ... und dass es für die österreichischen Baukünstler verletzend sein muss, eine schöne und bedeutsame Kunstarbeit ohne ersichtlich zwingende Gründe ins Ausland wandern zu sehen.*“ – Srov. Zum Wettbewerbe und Baue des nordböhmisches Gewerbe-Museums in Reichenberg. Bericht der Ausschusses der Fachgruppe für Architektur und Hochbau, *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten Vereins* XLIX, 1897, s. 437–440.
33. Ibidem.
34. Zum Bau des des Nordböhmisches Gewerbemuseums in Reichenberg, *WBIZ* XV, 1898, s. 543, 544.
35. Písemná výpověď Willy Ginzkeyho před c. k. okresním soudem v Liberci, 6. 11. 1897. Archiv Technické university ve Vídni. Viz Pühringer (pozn. 5), s. 202, pozn. 591.
36. Dobrozdání znaleckého kolegia ve věcech autorského práva pro obor výtvarného umění v Praze, opis, 29. 11. 1899. Archiv Technické univerzity ve Vídni. Viz Pühringer (pozn. 5), s. 202, pozn. 591. „... die Pläne des Architekten Hans Grisebach nach welchen der Bau des Nordböhmisches Gewerbemuseum in Reichenberg ausgeführt wurde, eine Nachbildung des für diesen Bau von dem Architekten Professor Friedrich Ohmann verfaßten architektonischen Entwurfes sind, und die Ausführung dieses baues daher einen Eingriff in das Urheberrecht des Architekten Professor Friedrich Ohmann ... bildet.“
37. Dopis Friedricha Ohmanna Theodoru Bachovi z 19. 6. 1918, Archiv TU ve Vídni. Viz Pühringer (pozn. 5), s. 204, pozn. 595.
38. Eröffnung des neuen Gebäudes des Nordböhmisches Gewerbemuseums, *Prager Tagblatt* 19. 12. 1898, s. 4–5, zde s. 4: „*Nach den genialen Entwürfen Prof. Ohmann 's in Prag wurde der Museumbau von der bestbekanntesten Berliner Architektenfirma Dinklage & Grisebach im Detail, das eine Fülle reizender Motive aufweist, ausgearbeitet.*“ – Srov. *Bohemia* (pozn. 21).
39. Srov. Vybíral (pozn. 2). – Idem, Osvald Polívka ve střetu idejí a zájmů, *Dějiny a současnost* XXVII, 2005, č. 9, s. 19–21.
40. Srov. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 2001.
41. Sybille Gerhart, „*Vogelfrei*“ – *Die österreichische Lösung der Urheberrechtsfrage in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts oder Warum es Österreich unterließ, seine Autoren zu schützen* (diplomová práce), Geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Wien 1995: „*Allerhöchstes Patent zum Schutze des literarischen und artistischen Eigenthums gegen unbefugte Veröffentlichung, Nachdruck und Nachbildung.*“
42. Projekt na Plodinovu bursu v Praze, *Světozor* XXVII, 1893, s. 46, 47. – V[ilém] W[eitenweber], Nová budova Plodinové bursy v Praze, *Zlatá Praha* XII, 1895, s. 70, 71.
43. Entwurf für das Gebäude Assicurazioni Generali in Prag, *WBIZ* XV, 1898, s. 34: „*Er scheute sich nicht, die Ohmann'sche Entwürfe für seinen Bau zu verwenden.*“
44. Předsedou pražského kolegia pro výtvarná umění byl Zdenko hrabě Thun-Hohenstein, místopředsedou Vojtěch (Adalbert) rytíř Lanna, dalšími členy pak z umělců Vojtěch Hynais, Emil Lauffer, Josef Mocker a Josef Václav Myslbek, dále historik umění Josef Neuwirth a právník Josef Stupecký. – Sachverständiger-Collegien in Sachen des Urheberrechtes, *Prager Tagblatt* 1898, 29. 12., s. 6–7. Za upozornění na tuto zprávu děkuji Věře Laštovičkové. – Při projednávání Ohmannova případu byli však členy kolegia architekti Zdenko Schubert-Soldern a Josef Zitek. Viz Pühringer (pozn. 5), s. 202.
45. Ferdinand Feldegg, *Friedrich Ohmanns Entwürfe und ausgeführte Bauten*, I. sv., Wien 1906, s. 79–97, 111–114.
46. Dopis (pozn. 22): „... wahrscheinlich in roher Weise mich rächend für die anlässlich des Museumsbaues in Reichenberg in Erscheinung gekommene Liebenswürdigkeit, nachdem die gewisse deutsche Stadt Magdeburg nunmehr diesem Ohmann Gelegenheit bot, seine angeblich cechische Kunststückchen auf dem deutschen Grund und Boden Magdeburgs auszuführen.“