

**JINDŘICH VYBÍRAL**

VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ V PRAZE

## **Uniformita moderního světa versus genius loci**

### **Friedrich Ohmann a Otto Wagner v soutěži\***

Tato studie se zabývá přístupem ke genu loci v tvorbě Otto Wagnera a Friedricha Ohmanna. Přestože tito architekti zaujímali srovnatelnou pozici v uměleckém poli, první z nich je považován za „epochu tvořícího“ umělce, zatímco druhý je znám jen specialistům. Friedrich Ohmann patřil k nejvýznamnějším vídeňským architektům v době kolem roku 1900 a jeho čtná díla jsou rozeseta na ose mezi Splitem a Magdeburkem. Roku 1898 byl pověřen architektonickým vedením regulace řeky Vídeňky, v letech 1899–1907 vedl dostavbu císařského sídla ve Vídni a od roku 1904 byl profesorem architektury na tamní Akademii výtvarných umění. Přestože zaujímal významné společenské pozice a získával důležité veřejné zakázky, těšil se pověsti moderního umělce. Byl jedním ze čtyř architektů – zakládajících členů Vídeňské secese. Po svém odchodu z Prahy, kde působil v letech 1888–1898 jako profesor Uměleckoprůmyslové školy, byl označen za „Jana Křtitele“ české moderní architektury<sup>1</sup>

Ačkoliv do Prahy Ohmann uvedl dekorativní eleganci Art Nouveau, východiskem jeho navrhování bylo studium barokní architektury. Barok jako ztělesnění „otevřenosti“ formy byl pro Ohmanna významným podnětem k rozvinutí osobní tvořivosti. Nabízel mu střední cestu mezi naprostou svobodou umělecké představivosti a racionalitou pravidel a zákonů, jak ji vyžadoval historismus 19. století. Současně mu ovšem sloužil jako prostředek k vyjádření lokální a regionální identity, což ocenili už jeho současníci. V roce 1898 jej jako obnovitele kontinuity rakouské architektury označil kritik Ferdinand von Feldegg a o dvacet let později užil téhož obrazu historik umění Hans Tietze, podle něhož Ohmann „*probouzí k novému životu to nejlepší z naší domácí architektonické tradice*“.<sup>2</sup> Architekt se od svých barokních předchůdců učil navrhovat s ohledem na širší prostorové vztahy – na genia loci. Toto poučení mělo pro jeho navrhování přinejmenším stejný význam jako recepce barokních forem. Řečeno opět s Tietzem, Ohmannovo navazování na barokní tradici nemělo „*nic do činění s použitím nebo odmítnutím jednotlivých forem*“, nýbrž spočívalo „*v zaměření na celkový dojem, ve zřeknutí se nedůležitých vedlejších účinků, ve smyslu pro velkou a silnou symetrii*“.<sup>3</sup> V tomto smyslu byl Ohmann „*protagonistou genia loci*“, jak jej ve své disertaci z roku 2002 nazval současný historik umění Reinhard Pühringer.<sup>4</sup>

Jako profesor architektury na vídeňské Akademii měl Ohmann nabízet alternativu mnohem radikálnější škole Otto Wagnera. Role Wagnerových konzervativních antipodů však na vídeňské architektonické scéně připadla jiným architektům – Karlu Königovi a zejména Friedrichu Schachnerovi, který spolu s ním v roce 1894 aspiroval na vedení školy architektury a o osm let později jej jako favorit

konzervativní strany porazil v projekční soutěži na muzeum města Vídně.<sup>5</sup> Ohmann mezi těmito póly zaujímal středovou pozici umírněného modernismu. Pojetí modernity, kterou Ohmann svým dílem reprezentuje, nebylo založeno na revolučním obratu k užitkovým hodnotám, tedy na podřízení formy funkci. Jeho modernita byla evoluční – založená na dialektické syntéze nejlepších idejí minulosti se současnými stavebními typy a konstrukcemi.

Jeden z neuralgických bodů, kde se názory radikálního modernisty Wagnera a umírněného Ohmanna nejvíce rozcházejí, představovala právě úloha kontextu, a to jak v bezprostředním fyzickém smyslu, tak ve smyslu historické souvislosti. *Genius loci* byl jediným tématem, které jako jablko sváru zavdalo Wagnerovi podnět k otevřené kritice svého mladšího kolegy: „*Nemůže být mým úkolem, rozprádat architektonicko-filosofické pojednání na toto téma, jen tolik musí být poznamenáno, že architekti všech epoch se o takzvané domorodé umění starali jen do té míry, aby se ve své stavební činnosti v tomto ohledu vyhnuli každé brutalitě a začlenili se do stávající zástavby, jak jen jim to jejich individualita dovolovala,*“ komentoval Wagner v roce 1907 Ohmannovu snahu ustavit na Akademii cenu za „domorodou architekturu“. „*Z těchto několika slov vychází jasně najevo, že názory pana Ohmanna stojí v přímém protikladu s mými.*“<sup>6</sup>

Bylo by ovšem velkým zjednodušením tvrdit, že Wagner preexistující prostředí ignoroval podobně jako pozdější modernisté. Bylo už mnohokrát konstatováno, jakou úlohu sehrála umělecká tradice rakouské metropole, konkrétně odkaz Johanna Bernarda Fischera z Erlachu, při formování jeho projevu.<sup>7</sup> V roce 1889 Wagner použil *genius loci* jako jeden z hlavních argumentů k prosazení „volné renesance“ jako nejpřiměřenějšího uměleckého výrazu pro moderní účely a konstrukce: „*Došel jsem k přesvědčení, že určitá volná renesance, která do sebe pojímá náš genius loci současně s co největším zohledněním všech našich poměrů, jakož i moderních vymožeností... je tím jediným správným.*“<sup>8</sup> Úlohu tohoto faktoru zmínil ve své nástupní řeči na Akademii v roce 1894 i v úvodu ke svému spisu *Moderne Architektur* z roku následujícího.<sup>9</sup> Avšak vydání této knihy z roku 1914 již jasně ukazuje, že *genius loci* se pro něj spíše než s lokální kryje s národní identitou a že z faktorů, které považuje za určující, pro něj více než „*místo*“ nabývá na důležitosti „*čas a móda*“. Podle Wagnera se lokální a regionální specifika v důsledku „*podobnosti způsobu vyjadřování a života národů v civilizovaných zemích*“ fakticky redukuje na rozdíly, které vytváří „*dostupný materiál a klimatické podmínky*“.<sup>10</sup> Nesmlouvavým vyjádřením tohoto přesvědčení se pak stala studie *Velkoměsto* z roku 1911, v níž *genius loci* figuruje jen jako staromilci používané klišé.<sup>11</sup>

Pro Ohmannovo navrhování naopak místní stavební tradice i konkrétní prostorové vztahy představovaly faktory prvořadého významu, což lze doložit autorskými komentáři k řadě jeho projektů. Ve svém nejznámějším programovém textu z roku 1914 se tohoto tématu dotýká jen povzdechem, že „*správné začlenění do obrazu města, do krajiny, to jsou věci, které byly po desetiletí opomíjeny*“.<sup>12</sup> O to větší pozornost mu však věnuje ve svém pedagogickém programu zveřejněném roku 1910. „*Studovat naladění krajiny a obrazu města, abychom do toho všeho mohli vstoupit se svými stavbami,*“ je podle něj prvořadou povinností architekta. „*Nestačí vše zakotvit v půdorysu a v zevnějšku, vše zvládat konstruktivně, musíme také být schopni uchopit okolí svých staveb s nejsubtilnějším uvažováním, abychom v něm mohli stavět.*“ Za cíl svého učitelského působení

v hlavním městě mnohonárodní říše si proto Ohmann stanovil „*vychovávat žáky z nejrůznějších provincií, lišících se krajinou i kulturou, k uvědomění svérázu jejich vlasti, uprostřed všudypřítomné, silnými prostředky působící velkoměstské kultury*“. Podle jeho pevného přesvědčení „*předpokladem jejich projektování ve všech skutečně existujících místech oněch krajů je rozpoznání organických rysů v obraze domova, jakož i zákonitostí určujících vznik [staveb] z materiálu a životních forem*“.<sup>13</sup>

Není však cílem tohoto příspěvku konfrontovat programy, nýbrž konkrétní strategie navrhování. Pühriingerovou zásluhou je poměrně dobře známo, jak se odlišnost Wagnerových a Ohmannových přístupů projevila v návrzích na regulaci náměstí před chrámem sv. Karla Boromejského ve Vídni.<sup>14</sup> Zde tuto různost budeme demonstrovat na příkladu z města s ještě silnějším geniem loci – západočeských lázní Karlových Varů, pro něž oba architekti navrhovali lázeňskou kolonádu. Wagner se roku 1906 zúčastnil první a Ohmann 1909 druhé projekční soutěže. Úlohy, které řešili, nebyly identické, avšak i při různých zadáních obou soutěží lze jejich odlišné strategie představit dostatečně názorně.

Soutěž na projekt lázeňské kolonády vypsal městská rada Karlových Varů na jaře 1906. Směli se jí zúčastnit pouze architekti německé národnosti a jejich úkolem bylo vyřešit spojení stávající Zámecké, Mlýnské a Tržní kolonády. Ohmann byl pozván do soutěžní poroty, kdežto Wagner obdržel jednu ze dvou třetích cen. První cenu z padesáti soutěžních návrhů získala práce Franze Josefa Weiße z Poznaně, druhou společné dílo vídeňských architektů Karla a Julia Mayrederových a další třetí cenu Wagnerův žák Karl Felsenstein v tandemu s Pietrem Palumbem. Odměnění byli i další architekti z Wagnerova okruhu Josef M. Olbrich a Alfred Castellitz.<sup>15</sup> Jak už naznačuje tento přehled jmen, soutěž přinesla pozoruhodnou konfrontaci tradičních a inovativních přístupů. První reprezentovaly dvě nejvýše oceněné práce, jež vyznačovala nostalgie a formová opulence odeznívajícího historismu, kdežto na opačném pólu stál projekt Otto Wagnera. Důležitost soutěže však spočívala i v tom, že ohled na charakter místa představoval jedno z hlavních kritérií, podle něhož byly návrhy posuzovány. Na vítězném projektu „Marta“ porotci ocenili, že v něm spojení staré městské věže a kolonády vytváří „*uzavřenou, naprosto harmonickou skupinu*“.<sup>16</sup> Wagnerův příspěvek do soutěže „*Fontes unitae*“ jury naopak podrobila kritice pro jeho lhostejnost vůči morfologickým poměrům i historickým charakteristikám místa: „*Jakkoliv zajímavý a svérázný je celý způsob dispozice i jeho provedení a jakkoliv obratné je jeho znázornění, tak se přece zdá projektovaná vysoká sestava se svými ozdobnými výběžky právě na dotyčném místě ne úplně nevhodná, zatímco na horském úbočí a s lesnatým pozadím, jaké mají jiné části tohoto údolí, by jistě působila půvabně*“.<sup>17</sup>

Ačkoliv byla tato soutěž prezentována jako úspěšná, jejím výsledkem nebylo zadání prováděcího projektu. Městská rada se z ekonomických důvodů musela vzdát příliš velkorysého záměru. Když totiž byla na jaře 1909 vypsána nová soutěž, rozpočet již nedosahoval původně stanovené částky 800, nýbrž pouhých 140 tisíc korun. Úměrně nutnému uskromnění bylo zadání omezeno na návrh kolonády Zámeckého pramene, vyřešení nástupu na Zámecký vrch a podobu přilehlého areálu, a také k účasti byli vyzváni pouze architekti německé národnosti z Rakouska. Termín odevzdání prací byl stanoven na 15. července 1909 a projekty měla posuzovat porota v téměř identickém složení – s výjimkou chybějícího Ohmanna.<sup>18</sup> Opuštění původního záměru přineslo však

převážně pozitivní dopady. V podmínkách první soutěže bylo totiž ponecháno na vůli soutěžících, zda zachovají či zboří městskou věž. A přestože se většina architektů rozhodla pro první možnost, dokonce i oceněným pracím kritika vytýkala, že „na začlenění do místního prostředí neberou přílišný zřetel“.<sup>19</sup> Při vyhlášení nové soutěže se již nepočítalo ani se zbořením věže, ani s radikálními terénními úpravami, a vykoupěny a odstraněny měly být pouze dva městské domy. Hlavní pozornost byla věnována stavbě haly s pramenem o minimální výměře spodního podlaží 300 m<sup>2</sup>. Podmínky neupřednostňovaly žádný styl, kladly však důraz na znalost místní situace a vyžadovaly výslovně „zachování malebného charakteru skalních útvarů, který má být pokud možno plánovanými stavbami ještě zdůrazněn“.<sup>20</sup>

Ohmann v Karlových Varech již v roce 1908 získal zakázku na projekt pomníku Friedricha Schillera. Z pozdějších zpráv se dozvídáme, že před vypsaním soutěže byl ve městě náhodou přítomen a že tohoto pobytu údajně využil k posílení tábora obránců genia loci.<sup>21</sup> Dá se předpokládat, že tehdy došlo i ke konkrétnějším ujednáním, na jejichž základě architekt konkurenci obeslal a nepřijal členství v jury. Soutěžících bylo tentokrát patnáct a oceněné návrhy tři. Porotci se rozhodli, že celkovou sumu rozdělí rovným dílem mezi tři nejlepší projekty. Autorem jednoho byl Ohmann, druhý vytvořil Wagnerův žák Franz Matouschek, působící v Budapešti, a třetí méně známý architekt Viktor Lurje spolu s někdejší Ohmannovým spolupracovníkem Oskarem Strnadem. Podle příslušného protokolu ocenili posuzovatelé na Ohmannově návrhu právě jeho kontextuální kvality: „Seskupení jednotlivých budov se jeví z uměleckého hlediska velmi šťastně a autorovi se podařilo uchovat vzpomínku na starou Zámeckou kolonádu. Zvláštní ocenění si zaslouží architektonické provedení projektu, které se znamenitým způsobem přizpůsobuje okolí.“<sup>22</sup> Zadání projektu vídeňskému profesorovi však zřejmě nebylo dojednáno předem. Když totiž městský stavební úřad v souladu se závěrem jury začal vyjednávat s oceněnými autory o možném přepracování jejich návrhů, Ohmann zareagoval na oslovení svých konkurentů dotčeným dopisem, v němž vypočítával své úspěchy z dřívějších soutěží, kritizoval podjatost porotců Walotta a Königa a sliboval přepracování projektu do šesti týdnů.<sup>23</sup> Ještě než jeho psaní mohlo dojít do Karlových Varů, městští radní mu 15. září 1909 vypracování definitivního projektu svěřili. Jeho plány byly hotové do června roku 1910, stavba začala na podzim téhož roku a na jaře 1913 byla vídeňskou firmou Pittel & Brausewetter dokončena.<sup>24</sup> V březnu 1915 pak Ohmann o svém úspěšně provedeném projektu referoval na schůzi Rakouského spolku inženýrů a architektů ve Vídni.<sup>25</sup>

Jak již bylo naznačeno, rozdíl mezi Ohmannovým projektem a návrhy oceněnými v první soutěži vyplynul ze soutěžního zadání. Projekty z roku 1906 počítaly s odstraněním Tržní kolonády a zbudováním bohaté sestavy ze sloupořadí, altánů a teras, rozložené v oblouku podél Tržiště a tehdejší ulice Mlýnského pramene a spojené s Mlýnskou kolonádou Josefa Zítka. Ohmann v duchu změněných direktiv dřevěnou konstrukci Ferdinanda Fellnera a Hermanna Helmera z let 1882–1883 ponechal a vzadu na ni kolmo navázal trojlodní novostavbu částečně zasklené dolní kolonády, ústící do osmibokého dvora „slunečních lázní“. Nad něj ve stoupajícím terénu situoval na kruhovém půdorysu vztyčený „templ“, z něhož vedl vstup do grotty s novým vyústěním Zámeckého pramene rámovaným reliéfy vídeňského sochaře Wilhelma Hejdy – hlavou horského ducha a postavami zřidelních bohů.<sup>26</sup> Na altán pak šikmo navázal horní kolonádu se schodištěm, vedoucí paralelně s uličním tahem vzhůru

na Zámecký vrch. Tříetážové spojení kolonád a na nich založených teras tak představovalo nápaditý a elegantní způsob překonání značného výškového rozdílu pozemku. Při napojení dolní haly na Tržní kolonádu a její vedení paralelně se zdí Městské věže Ohmann uvažoval podobně jako vítěz soutěže z roku 1906 architekt Weiß, případně i další ocenění bratři Mayrederové. Jeho formový repertoár měl však mnohem blíže k nesentimentálnímu návrhu Otto Wagnera. S výjimkou templu, který citoval tvar dřívější dřevěné kolonády z roku 1830, totiž jeho návrh neobsahoval žádné prvoplánové historické odkazy, nýbrž vycházel z daností železobetonové konstrukce. Přísný tektonický výraz architekt vystupňoval ještě na přání městské rady, aby konstrukce byla co nejlehčí a aby novostavba rovněž opticky působila co nejméně masivně. Dodatečně také v projektu nahradil sedlovou střechu kolonády plochou, která dávala možnost dalšího rozšíření stavby.<sup>27</sup>

Pozornější analýza však ukazuje, že přes tyto formální shody byly Ohmannův a Wagnerův projekt diametrálně odlišné, a to právě ve vztahu k prostorovým danostem. Wagnerův racionalismus se prosadil ve vztahu k nepravidelnostem uličních čar a terénu, v navrženém materiálovém provedení, ale i volbě architektonických forem. Zatímco jeho konkurenti v duchu „uměleckých zásad“ Camilla Sittého ponechávají zakřivené uliční čáry její nepravidelnost, Wagner v opozici vůči těmto principům převádí její průběh do geometrických forem, z nichž každá měla korespondovat se specifickou funkcí prostor umístěných ve vyšším podlaží: na Mlýnskou kolonádu navazovala postupně konkávní a konvexní půdorysná linie, poté úsek kružnice a nakonec přímka. Segmentovitý půdorys vtiskl i ramenu Zámecké kolonády, obemykajícímu terasu. Jako jej iritovaly nepravidelnosti v půdorysu, snažil se Wagner odstranit terénní nerovnosti, které způsobovaly různou úroveň podlah Tržní a Mlýnské kolonády. Konstrukci navrhl z ekonomických důvodů železobetonovou, neboť ji považoval za trvanlivější, snáze udržovatelnou a levnější než kámen, a doporučil její obložení mramorovými či skleněnými deskami opatřenými kovovými nýty. Nejvýše položená pergola konkurující hmotě Zámecké věže měla být železná. Otázku, jak by se tyto povrchy snášely s vápennými omítkami okolních historických fasád, si Wagner jednoduše nekladl. Tím větší pozornost však věnoval technickému vybavení kolonád, konkrétně výtahům a ústřednímu topení. Při volbě stylového výrazu architekt vycházel z pozorování, že lázeňské hosty není možné obklopit vážnými, nýbrž živějšími a bohatšími formami. Na druhé straně byl však pevně přesvědčen, že *„zvolené formy musí reprezentovat nás i naši dobu a že tedy v nich přijde ke slovu uniformita a demokratičnost našeho životního způsobu“*. Podle Wagnera proto byla *„na místě jistá jednoduchost“*.<sup>28</sup>

Ani Ohmann nehodlal svůj návrh zatížit historickou nostalgií. Vyhnul se proto nejen historickým formám a tradičním materiálům, ale také malebným křivkám a nepravidelnostem, a dokonce stejně jako Wagner chtěl svůj projekt prodchnout *„dalekosáhlou prostotou“*.<sup>29</sup> Jak však vysvítá z jeho komentáře, výchozím bodem jeho uvažování nebylo přesvědčení o univerzální platnosti modernistických imperativů věcnosti a ekonomie, nýbrž naopak kritika modernity. Její destruktivní tendence vnímal z osobní perspektivy architekta a urbanisty, usilujícího o zachování prostorového řádu, jež historická města získala postupným růstem. Podle Ohmanna byly Karlovy Vary ohroženy *„hroznou nadprodukcí umělecky často bombastických hodnot“*,<sup>30</sup> kdy egoismus a nedostatek kontextuálního uvažování architektů a stavebních podnikatelů vnesly do tvářnosti města chaos a

neklid. Tyto rysy chtěl Ohmann kompenzovat posílením esenciálních vlastností městského organismu. Proto bylo jeho řešení vzdáleno jakémukoliv geometrickému schématu a naopak citlivě reagovalo na topografická specifika lázeňského města.

Zmiňovanou „prostotu“ sám architekt nepředstavoval jako projev modernistického myšlení, nýbrž výlučně jako odpověď na lokální stavební tradici. Konkrétně měl na mysli pozdní klasicismus třicátých let 19. století, který opěvoval již v korespondenci k Schillerovu pomníku a podle něhož dokonce pojmenoval svůj projekt. *„Třicátá léta, doba mohutného stavebního vývoje lázní, vytvořila typus skromné užítkovosti,“* psal Ohmann ve svém komentáři. *„Snažil jsem se, abych navázal na kouzlo tohoto prostého zjevu, zachoval tyto ‚slunečné skvrny‘ našich lázeňských míst. Pokusil jsem se nově artikulovat smysl pro jednoduchou, klidnou poezii, jaký je vlastní oněm starším lázeňským stavbám.“*<sup>31</sup> Tak se prý do novostavby propsaly dochované zbytky klasicistní kolonády, jejíž ráz chtěl architekt ve spojení s městskou věží a skalními útvary za každou cenu udržet. Naopak Wagner soudil, že historický význam této stavby je nepatrný a *„v uměleckém ohledu je naprosto bezcenná“*.<sup>32</sup> Její odstranění si nakonec vymohla městská rada, která ohledně její hodnoty plně sdílela Wagnerovo mínění.<sup>33</sup>

Srovnáním Ohmannova a Wagnerova projektu pro Karlovy Vary jsme se pokusili demonstrovat dvě různé koncepce moderní architektury, lišící se postojem ke geni loci jako spojení fyzického kontextu a kulturní paměti místa. Podařilo se nám tak prokázat v úvodu vyslovenou tezi, že Ohmannův respekt k těmto faktorům nebyl projevem konzervativního smýšlení. Tím jsme poskytli další důkaz pro tvrzení, že souvislá kontextuální tradice existuje i v rámci moderního hnutí a že kontextuální či akontextuální chování nelze jednoduše prezentovat jako atribut antimodernistických či modernistických pozic, nýbrž že *„zpravidla prochází napříč skrze tábory“*.<sup>34</sup> Karlovarské soutěže pro potvrzení tohoto názoru nabízejí ještě nejméně dva argumenty: Nejprve musí být řečeno, že autor vítězného návrhu z roku 1906 Franz Josef Weiss sice vsadil na historické formy a tradiční materiál, čímž si získal přízeň poroty. Pozorný pohled na jeho dosti schématické barokně klasicistní formy bez lokálních motivů však odhalí, že o skutečný dialog s prostředím se tento architekt nepokusil. Na druhé straně soutěž ukázala, že ani Wagnerův utilitární realismus nepředstavoval ryzí projev akontextuálního uvažování. Wagner chtěl zachovat zámeckou věž a své rozhodnutí zdůvodňoval její historickou hodnotou, jakož i faktem, že tato stavba tvoří identifikační znak města. Byl dokonce přesvědčený, že *„se asi nenajde žádný umělec, který by prosazoval její zničení“*.<sup>35</sup> V tomto ohledu se však mýlil. Z pramenů víme, že se takoví radikálové mezi účastníky soutěže našli: dva projektanti navrhovali modernizaci věže a šest její úplnou demolici.<sup>36</sup> Neznáme jejich jména ani podobu těchto návrhů, ale dá se tušit, že jejich ignorantský postoj vycházel z úplně jiných dispozic, než je příslušnost k modernistickému či tradicionalistickému táboru.

## POZNÁMKY

\* Příspěvek byl přednesen na symposiu Ort und Ortsbezug in der Architektur, které pořádala Hochschule München ve dnech 20. – 22. 11. 2014. Text vznikl v rámci projektu Umění, architektura, design a národní identita, podporovaného Ministerstvem kultury ČR v rámci programu NAKI (DF12P01OVV041).

1. Jindřich Vybíral, *Friedrich Ohmann. Die Entdeckung des Barocks und die Anfänge der modernen Architektur in Böhmen*, Prag 2013.
2. Ferdinand von Feldegg, Friedrich Ohmann, *Der Architekt* (dále jen *DA*) IV, 1898, s. 37. – Hans Tietze, Ohmanns Entwürfe für eine Neugestaltung des Votivkirchenplatzes, *DA* XXI, 1916–1918, s. 161-164, zde s. 162.
3. Tietze (pozn. 2).
4. Reinhard Pühringer, *Friedrich Ohmann (1858–1927), Protagonist des ‚genius loci‘, zu Tradition und Aufbruch vom Frühwerk bis zu den Wiener Großprojekten (1884–1906/07)*, (nepublikovaná disertace), Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Wien 2002.
5. Jindřich Vybíral, Durch die Gunst der „Alten“ – wider Willen der „Modernen“. Dokumente zur Berufung Otto Wagners an die Akademie der bildenden Künste in Wien, *Umění* LVIII, 2010, s. 464-471.
6. Dopis Otto Wagnera z 24. 6. 1907. Archiv der Akademie der bildenden Künste, Wien. Cit. podle Pühringer (pozn. 4), s. 573.
7. Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, s. 246.
8. Otto Wagner, *Einige Skizzen*, 1. Bd., 1889. Cit. podle Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten*, Bd. 1, Wien–Köln–Graz 1985, s. 72.
9. Antrittsrede, 1894. Cit. podle Graf (pozn. 8) s. 249. – *Moderne Architektur*, Vorwort zur 1. Auflage, Graf 264.
10. *Die Kunst unserer Zeit*, cit. podle Graf (pozn. 8), Bd. 2, s. 704.
11. Otto Wagner, *Die Großstadt. Eine Studie über diese*, Wien 1911.
12. Friedrich Ohmann, Im Kampf um den modernen Stil, *Deutsche Bauzeitung* (dále jen *DBz*) XLVII, 1913, s. 54-57, zde s. 54.
13. *Arbeiten aus der Ohmann-Schule*, Wien 1910, Vorwort: „Die Stimmung von Landschaft und Stadtbild zu studieren, um in das alles hineinzubauen, das sind die treibenden Elemente ... Er muss nicht nur im Grundriss und am Äußeren alles festlegen, konstruktiv alles bewältigen, sondern auch in der Lage sein, die Umgebung seines Baues mit subtilster Überlegung zu erfassen, um in sie hineinzubauen ... Schüler aus den landschaftlich und kulturell verschiedensten Provinzen Österreichs unter solchen Schulung zum Bewusstsein ihrer heimatlichen Eigenart erzogen werden, inmitten einer ununterbrochenen, mit den stärksten Mitteln wirkenden Großstadtkultur. Die Erkenntnis für das Organische in der heimatlichen Erscheinung, für die gesetzmäßige Weise der Entstehung aus Material und Lebensformen liegt dem Charakter ihrer Projekte, welche alle für in Wirklichkeit existierende Örtlichkeiten jener Gegenden gedacht sind, zugrunde.“
14. Pühringer (pozn. 4), s. 454-494.
15. Konkurrenz-Angelegenheiten, *Wiener Bauindustrie-Zeitung* (dále *WBIZ*) XXIII, 1905–1906, s. 196 a 403; XXIV, 1906–1907, s. 15, 66. – Srov. Vybíral (pozn. 1), s. 279-285.
16. Protokol poroty z 8. 10. 1906. Státní Okresní archiv (dále jen *SOKA*) Karlovy Vary, fond Archiv města Karlovy Vary, inv. č. 4187: „... eine geschlossene, überaus harmonische Gruppe.“
17. Ibidem: „So interessant und eigenartig die ganze Art der Anlage und ihre Durchführung und so geschickt die Darstellung ist, so erscheint doch der projektiertes hohe Aufbau mit seinen zierlichen Ausläufen gerade an der in Frage kommenden Stelle nicht ganz am Platze, während die Anlage an einer Berglehne und mit einem waldigen Hintergrunde, wie ihn andere Teile des Tales zeigen, sicherlich reizend wirken würde.“
18. Wettbewerbe, *DBz* XLIII, 1909, s. 236. – Konkurrenz-Angelegenheiten, *WBIZ* XXVI, 1909, s. 276–277. – Členy poroty byli mimo jiné městský stavební ředitel Franz Drobny, vídeňští architekti Julius Deininger a Karl König, jakož i tvůrce berlinského Reichstagu a profesor Akademie v Drážďanech Paul Wallot.
19. [Ferdinand] v[on] F[eldegg], Der Kolonnaden-Wettbewerb in Karlsbad, *DA* XIII, 1907, s. 1–3, tab. 5–12, zde s. 3.
20. Wettbewerbe, *DBz* XLIII, 1909, s. 264.
21. Neubau der Schlossbrunnen-Kolonnaden in Karlsbad, *DBz* XLIX, 1915, s. 413–414, 421. – Článek obsahuje mylnou informaci, že závaznou podmínkou první soutěže bylo zboření městské věže.
22. Protokol poroty z 3. 8. 1909. *SOKA* Karlovy Vary, fond Archiv města Karlovy Vary, sign. A VII/98, kart. 3. - Srov. *DBz* XLIII, 1909, s. 436.
23. Dopis F. Ohmanna městské radě z 17. 9. 1909. *SOKA* Karlovy Vary, fond cit. v pozn. 22.
24. Ibidem, tištěný protokol ze zasedání městské rady v Karlových Varech, XII. Zl. VII-2821/104/A. – Ibidem, dopis městského stavebního úřadu firmě Pittel & Brausewetter z 7. 3. 1913. – Srov. Vybíral (pozn. 1), s. 284, 285.
25. Vorträge und Versammlungen, *Neue Freie Presse* 1915, 23. 3., s. 16.
26. Srov. Eugen Linke, *Heimatkunde des Bezirkes Karlsbad*, Karlsbad 1937, s. 27–29.
27. Záznam z jednání městské rady 29. 10. 1909 a dopis městské rady F. Ohmannovi z 6. 7. 1910. *SOKA* Karlovy Vary, fond cit. v pozn. 22.
28. Wagnerův komentář k projektu přetiskl Graf (pozn. 8), Bd. 2, s. 535-542, zde s. 540-542.
29. Ohmannův komentář z 15. 7. 1909. *SOKA* Karlovy Vary, fond cit. v pozn. 22. – Komentář přetiskly *DBz*, cit. v pozn. 21, zde s. 414, jakož i Ferdinand von Feldegg, *Friedrich Ohmann's Entwürfe und ausgeführte Bauten*, Bd. 2, Wien 1914, s. 36.
30. Ibidem.
31. Ibidem.
32. Viz pozn. 28.
33. Protokol ze zasedání městské rady, cit. v pozn. 24.
34. Tomáš Valena, *Beziehungen. Über den Ortsbezug in der Architektur*, Aachen – Berlin 2014, s. 119: „... geht aber in der Regel eher quer durch die Lager.“
35. Komentář cit. v pozn. 28, s. 542.
36. Wettbewerb für den Kolonnadenbau in Karlsbad, *Bohemia*, 1906, Beilage, 11. 10., s. 2. – Wettbewerb für den Kolonnadenbau in Karlsbad, *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines* LVIII, 1906, s. 587.