

JINDŘICH VYBÍRAL

MLADÁ LÉTA LEOPOLDA BAUERA

Když Gustav Klimt komponoval pro jarní výstavu Vídeňské secese roku 1902 svůj beethovenovský vlyš, v jeho závěrečném výjevu zobrazil poezii, přinášející útěchu lidské touze po štěstí a umění, jež uvádí člověka do ideálního světa čisté radosti, štěstí a lásky. Ačkoliv nepochybně každé umění je v jistém smyslu příslibem štěstí a pokusem o obnovu světa, Klimtův obraz odkrývá něco velmi podstatného z okruhu představ a prožitků své generace, z myšlenkových obsahů, jež mají pro interpretaci středoevropského umění přelomu století klíčový význam. Byla to právě touha po splynutí umění a života do podoby celistvého uměleckého díla, víra ve vykoupení života krásou, co tvořilo ústřední bod duchovního bytí epochy, co spojovalo různé divergentní či přímo konfliktní proudy secesionismu v podunajské monarchii.¹

Jedním z protagonistů vídeňské kulturní scény tohoto období a jedním z tvůrců její utopie uměleckého mesianismu byl Leopold Bauer (1872 až 1938), architekt označovaný nejprve jako autor první filozoficko-teoretické reflexe moderní architektury a projektant prvního moderního domu v Rakousku, později odmítnutý jako „renegát“ a odsouzený bezmála k zapomenutí. A přece právě jeho dílo, rozhodně nikoliv prosté rozporů, je v mnoha ohledech signifikantní pro pochopení cesty středoevropské architektury od impresionistického jugendstilu k novému historismu počínajícího 20. století. Tato studie pojednává o Bauerově rané tvorbě, jejíž „pravý“ modernismus byl dosud z celého jeho díla hodnocen nejpozitivněji. Jejím smyslem bude zejména vymezit Bauerovo místo v kontextu vídeňské architektury přelomu století, poukázat na to, co ho odlišuje od

¹ Srv. M. Bisanz - Prakken, *Gustav Klimt. Der Beethovenfries*. Salzburg 1977. — Dále z novější literatury viz *Kunst in Wien* (kat., ed. V. Lunzer, H. Lunzer, texty M. Benedikt, L. Johnson, W. Zettl). Wien 1988. — A. Moravánszky, *Die Architektur der Donaumonarchie*. Budapest 1988.

jeho souputníků, a v neposlední řadě i odkrýt zdroje jeho pozdější „konverze“.²

Leopold Bauer se narodil 1. září 1872 v Krnově, v domě č. 93, Josefu Bauerovi a jeho ženě Marii.³ Jeho rodina příslušela ke krnovské měšťanské společnosti. Matčín otec Johann Flemmich zakoupil roku 1854 hostinec U bílého koníčka, jenž později na paměť jeho tovaryšské cesty do Tyrolska nesl název „Zum lustigen Tiroler“.⁴ K rodinným tradicím ovšem patřil i smysl pro umění, zejména hudbu. Druhý dědeček Leopolda Bauera jako houslař a výrobce dechových instrumentů hrál na několik hudebních nástrojů a působil jako městský varhaník. Jeho syn Josef byl prý znamenitým pianistou; když po tchánově smrti zdědil dobře prosperující hostinec, stal se „Bílý koníček“ dějištěm častých koncertů a divadelních představení. V tomto múzickém prostředí byl snad i Leopold Bauer vychováván pro dráhu profesionálního hudebníka. Po ukončení obecné školy roku 1883 nicméně nastoupil na krnovskou reálku a po absolvování jejích čtyř tříd odešel roku 1888 do Brna, aby pokračoval od druhého ročníku ve studiu na vyšší průmyslové škole. V jejím stavebním oddělení vyučovali tehdy architekti Alois Prastorfer (1846–1910) a Germano Wanderley (1845–1904), čelní představitelé pozdní fáze moravského historismu.⁵ Američan Wanderley měl pověst propagátora anglosasky strážlivé, účelné architektury, zatímco Prastorfer, Hansenův žák, byl náruživým obdivovatelem antiky. Jejich žáky byli mj. z pozdějších wagnerovců J. Hoffmann, H. Gessner a K. Benirschke, svá středoškolská studia zde ukončil A. Loos. Bauer na průmyslovce nedosahoval příliš oslnivých úspěchů. Výborně prospíval pouze v kresbě, a to jen v nejvyšším ročníku, největší problémy pak míval v němčině, kterou zvládal zpravidla jen s dostatečnými. Také u maturity obdržel výbornou pouze z navrhování budov; vedle chvalitebných z obecné stavební teorie a nauky o formách a stylech byl ze všech zbývajících předmětů hodnocen pouze třetím stupněm.⁶ Spoluzákům, z nichž mu byl nejbližší Josef Hoffmann, s nímž sdílel školní lavici, však utkvěl v paměti jako „ein genialer Teufelskerl, der manchmal Auskunft und Hilfe erteilte“.⁷ Po zkoušce dospělosti v létě 1891 odešel Bauer na stavební praxi, během níž v Toruni pracoval na projektu

² Studie vznikla přepracováním a rozšířením kapitoly autorovy diplomové práce, obhájené na katedře věd o umění filozofické fakulty Masarykovy univerzity (J. Vybíral, *Architektonické dílo Leopolda Bauera na Moravě a ve Slezsku*. Brno 1987).

³ Státní oblastní archiv v Opavě; římskokatolická farní matrika křtů Krnov, 1800 až 1877, fol. 281. — Základní údaje Bauerovy biografie shrnuje M. Hayek, *Leopold Bauer, der Mensch und sein Werk*. In: *Leopold Bauer. Zum 60. Geburtstage 1. September 1932. Widmungen seiner Freunde*. Brünn—Prag—Leipzig—Wien 1932 (dále *Widmungen*), s. 68–77.

⁴ *Jägerndorfer Ländchen* 1931, č. 7, s. 55–56, č. 8, s. 60–62.

⁵ Srv. P. Zatloukal, *Historismus. Architektura 2. poloviny 19. století na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc 1986, s. 60.

⁶ Srv. J. Vybíral, *Architekti vídeňské moderny na průmyslové škole v Brně*. Umění a řemesla 1988, č. 2, s. 6–7.

⁷ E. F. Sekkler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk*. Salzburg-Wien 1982, s. 12.

městské střešnice, krátce působil v Gdaňsku a v Düsseldorfu vedl stavbu kostela. V roce 1893 vstoupil na Akademii výtvarných umění ve Vídni. Jeho učitelem byl poslední velký architekt vídeňské Ringstraße Karl Hasenauer, který byl v té době ovšem nadmíru zaměstnaný svými velkými projekty a povinnostmi akademického funkcionáře, takže výuku přenechával svému asistentovi.⁸

Po Hasenauerově smrti v létě 1894 byl na Akademii povolán Otto Wagner a datum jeho nástupu je považováno za počátek moderní architektury ve Vídni. Již ve své nástupní přednášce dal Wagner rázně najevo, že nemíní pokračovat v tradiční akademické výuce, ostře se postavil proti eklekticismu a napodobování historických slohů a požadoval architekturu odpovídající požadavkům přítomnosti. Leopold Bauer strávil v podnětné atmosféře Wagnerovy školy dva zbývající roky své vysokoškolské přípravy. Setkal se zde opět se svými přáteli ze střední školy J. Hoffmannem a H. Gessnerem, jeho novými kolegy byli také J. Kotěra a J. Plečnik. Ve Wagnerově ateliéru se seznámil s obdivovaným J. M. Olbrichem. Spolu s ním a s C. A. Fischlem se později jako spolupracovník svého učitele podílel na vytváření projektů stanic městské dráhy, zejména proslulého dvorního pavilónu.⁹ Během svého studia na Akademii patřil Bauer k nejtalentovanějším Wagnerovým žákům, což potvrzuje i mimořádný počet školních cen, jež obdržel: 1894 získal Peinovu cenu (u Hasenauera) a zlatou dvorní cenu, 1895 Hansenovu cenu za studium antiky a téhož roku Schwendeweinovo stipendium.¹⁰ Po absolutoriu odejel na roční studijní cestu do Itálie a další rok pobýval v Německu a ve Francii, aby své školní vzdělání doplnil praktickým studiem historické i současné architektury.

Bauerovy vlastní architektonické studie a návrhy se objevovaly na veřejnosti ještě během jeho pobytu na Akademii. Byly to typické školní práce s fantastickými náměty paláců, slavnostních sálů, schodišť, bran či pomníků, plných patosu a sentimentu pozdního historismu, jaké vznikaly v posledním ročníku Wagnerovy školy stejně jako předtím u Hasenauera. Bauerovy vize se nijak podstatně nelišily od současných děl Hoffmannových či třeba Kotěrových. Jeho závěrečná práce, projekt *knížecího sídla v Monaku*, představuje mohutný stavební komplex s působivě gradovanou hmotnou skladbou, završenou michelangelovskou kupolí, v nárožích akcentovanou pylony, obelisky a volnými plastikami, jejíž osovou symetrii podtrhuje i užití impozantních sloupových portiků s kolosálním řádem. Podobným voluminózním duchem jsou nesené Bauerovy první soutěžní návrhy na *parlament v Mexiku*, *pomník bitvy národů u Lipska* či *chrámku s pramenem* z roku 1897,¹¹ náležících plně, jako ostatně

⁸ Tamtéž.

⁹ R. Weissenberg, *Die Wiener Secession*. Wien — München 1971, s. 17. — *Ver Sacrum* II, 1899, č. 8, s. 3.

¹⁰ J. Lux, *Otto Wagner*. München 1914, s. 162. — M. Pozetto, *Die Schule Otto Wagners 1894—1912*. Wien—München 1980, s. 213.

¹¹ *Der Architekt* (dále DA) II, 1896, s. 46, tab. 81, 82, III 1897, s. 7, 8, tab. 9, s. 35, 36, tab. 71.

i tehdejší práce jeho učitele, k internacionálnímu typu monumentálních budov konce 19. století.

V následujícím roce Leopold Bauer obeslal soutěž projektů jubilejního kostela ve Vidni. V jeho středním návrhu, využívajícím polohy na dunajském nábřeží ke zformování zvonice do symbolického tvaru majáku, je inspirace kupolovými formami centrálních byzantských chrámů osobitě přetavena podle postulatů nového „konstruktivního“ stylu. Toto Bauerovo dílo, jež neuspělo v konkurenci s mělkými historickými imitacemi, můžeme nepochybně považovat za přímého předchůdce Wagnerových projektů kultovních staveb.¹²

Podobně jako o něco dříve Adolf Loos, který bez možnosti praktické realizace obrátil svoji pozornost k teoretickým úvahám, upozornil Bauer na sebe již v roce 1898 článkem „*Die alte und die neue Richtung in der Baukunst*“ a o rok později souborem architektonických skic s doprovodným textem, nazvaným „*Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien*“.¹³ Zatímco jeho projekty prozrazovaly ještě hledání a závislost na předchůdcích, Bauerovy literární práce nepostrádaly notnou dávkou originality a myšlenkové samostatnosti. „*Verschiedene Skizzen*“, věnované O. Wagnerovi, jsou podle F. Feldegga staršího data než dříve uveřejněný článek. Jejich poslání explicitně vyjadřuje podtitul knihy: příspěvek k pochopení našich moderních snah v architektuře. Bauer se zde pokouší aplikovat Darwinovy teorie o přirozeném výběru na architektonické a uměleckořemeslné formy. Domnívá se, že tak jako v přírodě přezívají lépe přizpůsobené druhy, dochází také v umění k výběru nejhodnotnějších a nejkrásnějších forem; estetickým ideálem je mu účelnost, kterou chápe jako věčnou, objektivní, ale jen abstraktním myšlením uchopitelnou podstatu krásy. Svá tvrzení dokumentuje na příkladu antického umění, jehož ideál krásy je tak živý jen díky svému ztělesnění v neúčelnějších tvarech. Proto všem moderním uměleckým snahám lze předpovídat úspěch jen tehdy, poučí-li se z odkazu antiky. Moderní architektonický ideál pak Bauer chápe v Hegelově duchu „als eine Synthese der Antike und des Mittelalters“, jako „die Idee, die beiden höchstausgebildeten Begriffe der Baukunst, den formel schönsten, den antiken Tempel, und den compositionell genialsten, den gothischen Dom, vereinigt“. Studium historické architektury vůbec považuje za nezbytný předpoklad formování nového slohu, protože „muß doch jede bedeutende Stilepoche in irgend einer Hinsicht etwas für unser Zeitalter Lebensfähiges haben“. Přitom ovšem zárodek tohoto slohu spatřuje v čistě praktických předmětech a konstrukcích nové doby, jež překonávají bytostný konzervativismus výtvarné formy. Touhu po čistotě, jednoduchosti, pohodlí a solidnosti hodnotí jako podstatný znak rozvíjející se kultury, zatímco „der Wilde, der ‚Halbmensch‘, bekritzelt und beschnitzelt alles, er bemalt und tätowiert sogar seinen

¹² DA VII, 1901, s. 25, tab. 43, 44. — L. Hevesi, *Die Jubiläumskirche*. In: *Acht Jahre Secession*. Wien 1906.

¹³ *Die alte und die neue Richtung in der Baukunst*. DA IV, 1898, s. 32. — *Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien. Ein Beitrag zum Verständnisse unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst*. Wien 1899.

Körper“. Tak jako touto úvahou předznamenává Loosovo morální odmítnutí ornamentu, funkcionalistické doktríny jakoby již zazněly v jeho požadavku, aby z interiérů zmizely všechny předměty a tvary, jež nelze snadno udržovat v čistotě, v jeho odmítnutí národních specifík v architektuře jako odporujících pokroku i v odporu k individualismu ozdobné formy, již musí nahradit tvar účelný a naprosto přizpůsobený rozměrům lidského těla.

Bauerovy úvahy vyvolaly mezi jeho současníky široký ohlas, dílo bylo označováno jako „Art code civil“ moderních stavebních forem a kritik Ferdinand Feldegg sice tehdy vytýkal Bauerovi nepřátelský materialismus, přijal však jeho knihu jako první přemýšlivý pokus o objasnění filozofických problémů moderní architektury.¹⁴ V Bauerově další teoretické práci nacházíme již více zralosti a úsilí o vymanění z mocného vlivu O. Wagnera. Jestliže Wagner ve své základní práci o moderní architektuře na několika místech zdůrazňoval prvenství konstrukce před uměleckým tvarem, jeho mladý žák odmítá její jednostranné přečeňování a požaduje moudrou shodu konstrukce a jí rovnoprávného výtvarného záměru, který je nezbytný pro vznik skutečného uměleckého díla. „Das baukünstlerische Werk kommt nur zustande, indem der Schöpfer desselben beim Constructionen stets an das Schöne und beim Schönerem stets an die mögliche Ausführung - das Constructive - denkt“. Bauer bere ohled také na vnímatele, který podle něj v předivu železných konstrukcí nechte dosud monumentální řeč architektury; všeobecné využití železa v architektuře bude proto možné až tehdy, až pro nás prvky železné konstrukce dostanou symbolický obsah, až se stanou nositeli významů.

Módní vlna hravé, dekorativní secese, vnucující struktivním prvkům organický, měkce plynoucí tvar a pokrývající fasády bujným florálním ornamentem, která tak přesně koresponduje s naší představou o dekadentním, přejemnělém duchu doby „fin de siècle“, se v Bauerově tvorbě odrazila pouze okrajově. Stalo se tak jistě vlivem autorova historického školení a latentního klasicismu jeho učitele, nic však nebylo racionálně založenému a k teoretickým reflexím tíhnoucímu Bauerovi tolik cizí jako dionýský, senzuální a povrchní, „mehr oder weniger wilde“ jugendstil. Jeho představitelům vytýkal, že „arbeiten bloß für die Mode“ a „beschränken sich auch zumeist auf das ewig Wechselnde, Vorübergehende, auf die Verzierung, auf das Ornament“, přičemž opomíjejí podstatné, když „das strenge Maßhalten, das Hervorgehen der Schöpfung aus dem Zweckgedanken wenig zum Ausdrucke kommt“ a předpovídal jim, že „ebenso schnell, als sie modern geworden, werden sie in dem Strudel des gährenden Geschmacks verschwinden“.¹⁵ V Bauerově návrhu *zábavního pavilónu pro pařížskou světovou výstavu z roku 1899* ztělesňuje imanentní dynamismus secesního umění elegantně zatočené křivky rozvlátných praporů, samotná architektura však působí svojí strohou tektoničností a její výtvarný účín spočívá mnohem více v kontrastu hmotného

¹⁴ F. Feldegg, *Philosophie der modernen Baukunst*. DA V, 1899, s. 21—22.

¹⁵ *Verschiedene Skizzen* (cit. pozn. 13), s. 6—7.

tělesa s lehkou, otevřenou konstrukcí vyhlídkové věže, než v naturalistické dekoraci průčelí.¹⁶ Dobovému dekorativismu se přiblížil ještě v pozdějších návrzích *Dělnického domu pro vídeňskou čtvrť Favoriten* nebo *lázeňské budovy pro Baden* u Vídně, ale to bylo zásluhou jeho spolupracovníka Rudolfa Melichara, jenž jistou dobu působil v Bauerově ateliéru. Průčelí Dělnického domu z roku 1901 dostalo podobu příznačnou pro ranou fázi vídeňské moderny: hladký, rytmickou strukturou pravouhlých okenních otvorů členěný střed je po stranách lemován svislým pruhem otevřených lodžii, podnož tvoří barevnými kachlíky obložené přízemí a mezanin a pod korunní římsou kompozici uzavírá ornamentální vlys z věnců a vlnovek. Totéž uspořádání má nejen průčelí Wagnerova domu na Wienzeile z roku 1898, ale i fasáda Dělnického domu ve Floridsdorfu H. Gessnera z let 1901—1902. Ani řešení dispozice nepřekročilo ustálené zvyklosti. Kulisa uličního průčelí totiž skrývá v ose budovy krátkým krčkem napojené těleso s velkým sálem. Lázeňský dům koncipovali projektanti již jako sevřený, asymetricky rozvržený systém stereometrických pavilónů, v jejichž střídmdém exteriéru nechybějí wagnerovské pylony, těžká korunní římsa a neméně oblíbené, ke středomořské architektuře odkazující loubí.¹⁷ V rozvíjení plošně dekorativní koncepce zašel samotný Bauer nejdále v realizovaném návrhu *činžovního domu Valentina Jakubekého v Bilsku* z roku 1902, jehož souměrná, hladká průčelí pokrývá od korunní římsy spuštěná kaskáda ve štku provedených vlnovitých linií a stylizovaných pavích ocasů, tedy motivy nejpravděpodobněji inspirované překypělou ornamentální výzdobou raných děl Josipa Plečnika.¹⁸

Podstatně osobitěji se Bauer projevil ve svém soutěžním návrhu na novou *radnici* v rodném *Krnově* z let 1899—1900. Prostory jsou v něm seskupeny kolem ústředního sálu s vrchním osvětlením a vzájemně propojeny s ohledem na maximální ekonomii provozu. Architektonické prostředky, užitě v exteriéru budovy, rozlišují navenek různé určení jednotlivých podlaží: přízemí s obchodními místnostmi se otevírá souvislým pásem výkladů, zvýšené přízemí s úřadovнами pošty a peněžních ústavů je horizontálně pásované a poschodí vyhrazené pro městské úřady je obložené cihlami, poskládanými do jednoduchých geometrických obrazců. Velký sál navenek vyznačuje trojice velkých obdélných oken, prolomených nad pásem s figurální výzdobou v téměř nečleněném hlavním průčelí. Kontrast použitých materiálů vystupňoval architekt aplikováním subtilní kovové konstrukce vstupní markýzy a nástavce střešní věžičky. Svérázná modifikace klasicistních principů ve spojení s asketickým výrazem nového konstruktivního slohu anticipují výtvarná i funkční řešení

¹⁶ DA VII, 1901, s. 49, 51, tab. 90.

¹⁷ R. Melichar (1885—1965), viz M. Pozetto (cit. pozn. 10), s. 239. — DA VII, 1901, s. 22, tab. 33, 36.

¹⁸ DA X, 1904, tab. 28. — Srv. E. Chojecka, *Architektura i urbanistika Bielejka-Bialej 1855—1939*. Katowice 1985 a autorovu recenzi v *Časopise Slezského muzea*, řada B (dále ČSM—B), XXXVII, 1988, s. 284—285.

budoucí geometrické moderny a činí z Bauerova projektu jedno z nejzajímavějších děl, jež vzniklo ve Vídni na přelomu století.¹⁹

Pro své rodné město vytvořil L. Bauer v roce 1900 ještě návrh *pohřební kaple E. Franka*. Pojal ji jako komolý jehlan, přikrytý kalotou, při čemž mezi wagnerovci populární téma malé centrály s kupolí rozvinul bez laciných efektů až k archaické prostotě a důstojnosti.²⁰

Něco spartánského spatřovala kritika i v Bauerově soutěžním projektu *městského muzea ve Vídni* z roku 1901. K monumentálnímu výrazu směřující wagnerismus zde autor transformoval do osobité verze, charakterizované uzavřenou, k symetrii tíhnoucí dispozicí a kompaktní hmotou, téměř do dvou třetin výšky pokrytou pásováním a zpevněnou v nárožích rizality, prořezanou ve spodních podlažích pravidelnou sítí nevelkých pravouhlých oken, v nejvyšším patře spojených do širokých pásů. Pouze v souměrném průčelí se vstupem v převýšeném středovém rizalitu, zdůrazněném pylony v atice, se objevují známé motivy figurálního vlysu s trojicí vysokých obdélných oken.²¹

Po příznivém ohlasu, jež vyvolaly Bauerovy soutěžní práce, následovaly i významné společenské úspěchy. Jak potvrzuje M. Pozetto, díky svým pracím a svému kritickému důvtipu se architekt stal jednou z nejdůležitějších osobností vídeňské kulturní scény.²² V listopadu 1900 byl přijat za řádného člena Vídeňské secese,²³ jejichž výstav se zúčastnil již dříve. V roce 1902 byl odpovědným redaktorem *Ver Sacrum*, exkluzivního časopisu tohoto uměleckého sdružení.²⁴ Bauerův „žlutý pokoj“ na 8. výstavě Secese oceňoval Hevesi zejména pro snahu vymanit se ze školských kliše; o rok později, v listopadu 1902, můžeme již zaznamenat jeho jednoznačná slova obdivu patřící „elementárnímu kouzlu“, s nímž Bauer instaloval hlavní sál Secese. Svou interiérovou tvorbou se zúčastnil i proslulé „bethovenovské“ výstavy, secesní expozice v Düsseldorfu a dalších.²⁵ Jako uznávaný představitel mladé architektonické generace býval členem poroty vídeňské poštovní spořitelny roku 1903.²⁶

Významným úspěchem, společenským i uměleckým, byla stejně tak i Bauerova účast v soutěži, vypsané roku 1900 redakcí časopisu *Innen-*

¹⁹ Okresní archiv Bruntál, pracoviště Krnov; městský úřad Krnov, kart. 725—727. — MěstNV Krnov, spisovna odboru výstavby, fasc. Hlavní nám. 1—3. — DA VI, 1900, s. 30, tab. 49.

²⁰ DA VI, 1900, s. 29, tab. 50 — F. Feldegg, *Leopold Bauer. Der Künstler und sein Werk*. Wien 1918, s. 2. — P. Zatloukal, *Počátky moderní architektury na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc 1981, s. 27, č. kat. 19.

²¹ *Einige Begleitworte zu meinen Projekt-Skizzen für das Museum der Stadt Wien*. Architektonische Monatshefte (dále AM) VIII, 1902, s. 5—6, tab. 11, 12. — *Ver Sacrum* V, 1902, s. 301 — *Kaiser Franz Josef Stadtmuseum*. In: L. Hevesi (cit. pozn. 12), s. 343.

²² M. Pozetto (cit. pozn. 10), s. 213.

²³ R. Weissenberger (cit. pozn. 9), s. 254.

²⁴ Jeho kolegy v redakční radě byli malíři R. Jettmar, F. Schmutzer a L. Stolba.

²⁵ *Ver Sacrum* V, 1902, s. 167, 170, 307, 308, 316—318, 322, 337. — L. Hevesi (cit. pozn. 12), s. 285, 394, 400, 421, 423, 475.

²⁶ Baumeister 1903, leden, příloha s. 36.

-Dekoration, jejíž zadání požadovalo vypracování ideálního projektu *domu milovníka umění*. Bauer v ní byl oceněn ex aequo první cenou zároveň s Baillie Scottem a Mackintoshem a jeho projekt o dva roky později zveřejnil A. Koch. Bauerův „neues Paradies der Kunst“ měl podobu téměř symetrického trojtraktu s ústřední halou, spojující společenské prostory přízemí s obytnými v patře; v bohatě členitém vnějšku z jádra hmoty vybíhají souměrně seskupená křídla či rizality s verandami a balkóny, měkkou siluetu uzavírají polovalbové střechy s hrázděnými štíty. Účelně a logicky rozvržený půdorys koresponduje s exteriérem, v němž je romantická malebnost korigována kompoziční kázní, hladké plochy stěn stupňují dekorativní účín malířské výzdoby, plastického figurálního vlysu i materiálových kontrastů. Výraz stavby byl právě tak internacionálně anglikanizující jako „stark heimatlich, stark deutschem Wesen lebhaft und augenfällig“. „Technická“ forma stojí v rovnováze s výtvarnou, celek se odřikává extravagancí a směřuje „zur vornehmen, auf Solidität gegründeten Sachlichkeit“; svými kvalitami předznamenává soutěžní projekt domu milovníka umění další Bauerova řešení rodinného domu.²⁷

Podobně jako většina jeho kolegů z Wagnerovy školy či Vídeňské secese dočkal se Bauer svých prvních realizací na poli uměleckého řemesla, zejména nábytkové tvorby. V jeho nejstarších pracích, např. *bytovém zařízení pro ředitele Kestranka* z roku 1901, se ještě prosazují secesní vláčné linie a florální motivika desénu, nepochybně díky silnému Olbrichovu vlivu.²⁸ Záhy však Bauer oceňuje spíše přednosti plynoucí z kontrastu křivkových a přímkových forem, jež posléze v jeho dílech jednoznačně převládnu. Bauerovy skříně, křesla, stolky působily čistotou svých jednoduchých, geometrických forem, ušlechtilostí užitých materiálů i řemeslnou dokonalostí provedení, a tak jako práce jeho přátel J. Hoffmanna a K. Mosera byly zcela v moci rafinované prostoty tvarů, propagované glasgowskou školou, ale i japanizující plošné dekorativnosti. Příznačná byla hranatost Bauerových artefaktů, stejně jako vysoká opěradla jeho křesel a kontrastní barevné řešení. Takto se autor představil i ve zmíněné Kochově knižní publikaci svých interiérových návrhů. Značnou publicitu získalo i *zařízení bytu pro malíře Josefa Engelharta* z roku 1903, jehož byl Bauer spoluautorem.²⁹ Později do jeho interiérů opět proniknou organické tvary, od nichž pak vývoj povede k biedermeierovské měkkosti a masivnosti.

Velmi záhy se Bauer počal zabývat také sklářským výtvarnictvím. Nejprve spolupracoval s vídeňským obchodním domem Bakalowits Söhne, od roku 1902 se pravděpodobně datují jeho kontakty s firmou Johann Lötz Witwe v Klášterském Mlýně a jejím majitelem Maxem von Spaun. Poté, co v této sklárně v roce 1903 pobyl několik týdnů, vzniklo podle jeho návrhů asi padesát váz. Další návrhy Bauer vytvořil v roce 1906.

²⁷ *Das Haus eines Kunstfreundes*. Darmstadt 1902. — Srv. *Meister der Innenkunst* (rec.). Baumeister 1902, prosinec, příloha s. 21.

²⁸ *Das Interieur* (dále DI) I, 1900, tab. 57, II, 1901, s. 21—23, 65, 66, tab. 14—18.

²⁹ DI IV, 1903, s. 54—58. — L. Hevesi (cit. pozn. 12), s. 423. — *Wiener Möbel des Jugendstils* (kat.). Wien 1971, č. 5.

První kolekce jeho modelů byla vystavena v létě 1906 na velké výstavě v Milánu, kde byla Spaunova huť odměněna Grand Prix. Nemenší senzaci způsobilo Bauerovo sklo na výstavě Vídeňské secese téhož roku. Architekt pro Spauna navrhoval křišťálové sklo s hutním dekorem nebo optickým reliéfním členěním a barevné vrstvené sklo se stříbřitým síťovitým dekorem. V jejich tvarech můžeme nalézt tytéž výtvarné principy jako v současných Bauerových projektech: zálibu v jednoduché, kompaktní stereometrické formě, využívání kontrastů hladké plochy a plastických či barevných akcentů, tvarovou variabilitu plynoucí z možnosti kombinování a spojování nádob do větších kompozičních celků. J. Mergl hodnotí Bauerovo pojetí formy, zejména u bezbarvého skla, jako naprosto nové a originální, obohacující principy vídeňského geometrického stylu silně individuálními rysy. A. Adlerová pak nejlepší z Bauerových váz „mit ihrer großzügigen Einfachheit und formalen Ausgewogenheit sowie der Harmonie von Form und farbiger Auffassung“ řadí k vrcholu sklářské produkce oněch let.³⁰

Známa je také Bauerova spolupráce s továrnou na koberce I. Ginzkeye ve Vratislavicích a vídeňskou firmou J. Backhausen u. Söhne. V návrzích koberců rozvíjel především dynamické grafické vzorce, spřízněné s jeho vinětami pro Ver Sacrum. Bauerův koberec byl zastoupen i ve vratislavické kolekci, jež v roce 1902 získala zlatou medaili na výstavě dekorativního umění v Turínu.³¹

Konsekventním vyvrcholením rané Bauerovy tvorby bylo několik projektů rodinných domů, při jejichž navrhování povaha úkolu neprovokovala architekta k úsilí o monumentální účín, nýbrž vyžadovala především ekonomické řešení prostoru a jemu odpovídající účelnost vnějších tvarů. Hned první Bauerova realizace dopadla velmi šťastně. Byl to *rodinný dům dr. Karla Reissiga v Brně*, jehož projekt architekt vytvořil v roce 1901. Východiskem jeho prostorového rozvrhu byl typ anglických cottages: jádrem půdorysné dispozice je patrová obytná hala se schodištěm na ochoz a krbem, z ní jsou v přízemí přístupné společenské místnosti a v patře ložnice. Vnitřnímu provozu slouží vedlejší vřetenovité schodiště, vedoucí ke kuchyni v suterénu. Bauerův půdorys je zcela asymetrický, jeho neformální křížový tvar jakoby už předjímal „větrníkové“ dispozice F. L. Wrighta; apriorní estetické zřetele ustupují, zatímco racionální funkční koncept se i ve hmotné obálce projevuje nesouměrným rozvrhem okenních otvorů diferentních velikostí. Vnitřní prostor, s výjimkou oddělených místností provozních a ložnic, vytváří relativní kontinuum. Široké

³⁰ K. M. Kuzmany, *Blumenhalter nach Entwürfen von Leopold Bauer*. Dekorative Kunst 1907—1908, s. 33—34, obr. s. 32—35. — *Oberbaurat Professor Leopold Bauer. Seine Anschauung in Wort und Werk*. Wien—Leipzig 1931 (dále *Anschauung*), s. 74—75. — *Lötz. Böhmisches Glas 1880—1940*. Bd. 1. (kat., ed. H. Ricke, T. Vlček, A. Adlerová, E. Ploil, spoluautoři J. Mergl, D. Panenková, W. Hennig). München 1989, zejm. s. 234—239.

³¹ O. Palata, *Návrhy vratislavických koberců*. Umění a řemesla 1981, č. 2, s. 23. — *Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs*. 2. Teil, 1880—1916 (kat.) Grafenegg 1987, s. 289, obr. 44.

prosklené dveře umožňují rafinované průhledy i téměř úplné propojení interiérů, ale smyslová souvislost prostoru má zde i své zvláštnosti, k nimž patří zejména záměrné vytváření intimních zákoutí s různou výškou podlahy i stropu a „čerení“ vnitřního objemu do vrstev, např. v hale zvýšeným zábradlím schodiště. Dochází i ke stýkání vnitřního a vnějšího prostoru v terasách a galériích. Exteriér budovy pak v duchu Bauerových teoretických proklamací není přes zdůrazňovanou funkční skladbu řešen bez výtvarných aspirací. Nepravidelná hmotná skladba citlivě volených proporcí, změkčená liniemi polovalbových střech a pointovaná geometrickým ornamentem fasády podkroví působí naopak značně kultivovaně. Podle Bauerových návrhů byl vyroben také veškerý mobiliář. Reissigova vila ve své době vynikala i úrovní technického a hygienického zařízení, takže byla současníky označována jako první moderní obytný dům v monarchii.³² Svou originalitou a vysokou kulturou řešení patřilo Bauerovo nejstarší provedené dílo nepochybně k vrcholům tehdejší architektonické produkce ve střední Evropě, v níž je srovnatelné pouze s pracemi A. Loose, J. M. Olbricha a J. Hoffmanna.³³

Pozadu za ním nezůstává ani druhá realizace L. Bauera, *rodinný dům F. Kurze v Krnově* z roku 1902, vzniklý přestavbou starší budovy. Jeho prostorové řešení vychází z týchž principů jako v předchozím případě. Liší se pouze v důsledku autorovy snahy o potlačení objemového členění a vytváření pevného stavebního bloku, což se odrazilo i ve strážlivější půdorysné osnově bez důvěrných zákoutí a alkoven. V půlkruhovém ukončení salónu proniká do půdorysu také křivkový tvar. Exteriér domu přizpůsobil architekt faktu, že stavba není obklopena zahradou, nýbrž tvoří část zástavby krnovské „okružní třídy“. Proto uličnímu průčelí ponechal původní novorenesanční vzhled, který porušilo pouze nově proložené okno v přízemí, sice široké, ale v celé ploše rozdělené do čtvercové sítě. Když tak jakoby vytočil dům do ulice zády, jak to pak později dělával A. Loos a důsledněji funkcionalističtí architekti, věnoval plnou pozornost průčelí do dvora. Jeho asymetrickou kompozici s lodžii a otevřenou terasou podřídil dominantnímu motivu nárožního arkýře, patřícího pokojí majitelovy dcery, neboť stěny arkýře dal pokrýt dekorativními ornamenty v pozlaceném štuku a barevnými čtvercovými kachlíky, zatímco zbývající plochy hmotné obálky byly provedeny v hrubé omítce s decentním pásem barevných kachlíků pod korunní římsou. R. Hamann

³² Toto označení F. Polak mylně spojuje s pozdější stavbou Hauptova domu v Brně.

³³ Řešení Reissigovy vily je srovnatelné s vlastním domem J. M. Olbricha v Darmstadtu (1900—1901) a vilami dr. Henneberga a dr. Spitzera na Hohe Warte od J. Hoffmanna (1902—1903). — Pro úsporu místa uvádíme jen nejnútnejší odkazy na prameny a literaturu. Komplettní bibliografie uvedena v citované diplomové práci (viz pozn. 2; č. kat. 5) nebo u P. Zatloukala (cit. pozn. 20), č. kat. 21. — DA IX, 1903, tab. 115—118, X, 1904, tab. 49. — Ver Sacrum V, 1902, s. 310—311. — DI IV, 1903, s. 185—200. — Deutsche Kunst und Dekoration 1903, s. 493. — Die Kunst 1905, s. 94, 95.

a J. Hermand uvádějí toto dílo jako zvláště příznačný výraz „aristokratische Sachlichkeit“ vídeňského secesionismu.³⁴

V zaujetí pro čistotu elementárních geometrických forem došel Leopold Bauer nejdále v nerealizovaném návrhu *obytného domu* z roku 1902. Jeho výtvarné působení je dáno pouze plochami hladce omítnutých zdí, a jestliže uliční průčelí se siluetou měkce utvářenou liniemi polovalbové střechy koresponduje s vyspělou tvorbou příslušníků Wagnerovy školy, ortogonální formy zahradní fasády se vzácně blíží soudobým a spíše ještě pozdějším řešením A. Loose.³⁵

Inspirace anglosaskou architekturou se pak projevila nejen v dispozici, ale i v exteriéru několika návrhů rodinných domů. První z nich byl *dům „Der hohe Giebel“*, projektovaný pro Brno v roce 1902. Jeho půdorys je blízký řešení Reissigovy vily, v exteriéru dosahuje autor malebného účinku užitím hrázděného zdiva v trojúhelných štítech, květinového balkónu a vchodu v závětrří.³⁶ Obytný *dům dr. Glücka* dokládá Bauerovo směřování k přehledné dispozici a kompaktnímu objemu³⁷; motivy hrázděného zdiva, otevřené verandy a strmých střech se pak objevují ještě v dalších projektech z této doby.³⁸ Rezultátem skutečně důsledného domýšlení anglického příkladu, zahrnujícího nejen aspekt výtvarný, ale směřující k reformě bydlení a životního způsobu vůbec, byl Bauerův návrh *typu malých obytných domů*. Jeho *typové domy pro zástavbu velkých parcel*, publikované rovněž v roce 1902, dokládají však už vědomí širších horizontů, daných sociálními aspekty.³⁹

Bauerovy realizace rodinných domů, jež následovaly po těchto studiích, slučují věcnost i romantismus, zdrženlivost i hravost, solidnost i exkluzivitu. Při přestavbě obytného *domu Maxe Spauna v Klášterském Mlýnu* z let 1903—1904 architekt integruje do objemové i plošné skladby motivy v podstatě tradiční, jež však v nových kompozičních souvislostech či nezvyklém materiálovém provedení přetváří v prvky zcela svébytné, veskrze soudobé estetiky; Bauerovým osobním vkladem stylovému repertoáru vídeňské moderny je zde, jako dříve u Reissigovy vily, geometrický ornament, složený z kachlíků z barevného Spaunova skla.⁴⁰ Nejinak je tomu v architektuře *vily* dalšího sklářského podnikatele *Rudolfa Kralíka ve Vimperku* z let 1904—1905, rozlehlejšího sídla s obytnou budovou a hospodářskými křídly, obklopujícími uzavřené nádvoří, působivě začleněného do šumavské krajiny. Podobně jako dříve v projektu Kurzovy vily v Krnově se

³⁴ R. Hamann — J. Hermand, *Stilkunst um 1900*. Berlin 1967, s. 338. Bibliografie viz J. Vybíral (cit. pozn. 2), č. kat. 7 a P. Zatloukal (cit. pozn. 20), č. kat. 27. — *Die Kunst* 1905, s. 98—109, 1908, s. 348, 350, 351. — J. Vybíral — P. Zatloukal, *Zmizelá památka moderní architektury*. Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci 1986, č. 241, s. 14—20.

³⁵ AM VIII, 1902, s. 36, tab. 65.

³⁶ DA VIII, 1902, tab. 7, 7a, 8.

³⁷ DA VIII, 1902, tab. 48. — Katalog 10. výstavy Vídeňské secese. Vídeň.

³⁸ *Moderne Bauformen* II, 1903, tab. 39, 63, I, 1902, tab. 7.

³⁹ *Ver Sacrum* V, 1902, s. 312. — *Kunst in Wien* (cit. pozn. 1), s. 312. — DA VIII, 1902, tab. 36.

⁴⁰ DA XI, 1905, tab. 5.

v jejím půdorysu objevují půlkruhově ukončené místnosti, navenek vytvářející kompozičně hodnotné motivy cylindrických rizalitů, a také zde hladká zeď kontrastuje s geometrickým štukovým ornamentem, akcentovaným skleněnými kachlíky, zavěšeným v podřímí. Jádrem prostorového uspořádání je opět hala, volně propojená s hudebním pokojem a zimní zahradou v ose dispozice. Souměrné řešení půdorysu, pravidelné rozsažení oken, stejně jako užití malebně zvlněného štítu a sloupů s baňatými dřívky signalizují blízkost vývojových změn, k nimž v Bauerově tvůrčí činnosti mělo dojít už vzápětí.⁴¹

Během necelého desetiletí samostatné tvorby se Leopold Bauer představil jako autor řady děl širokého stylového rozpětí. Vedle projektů, rozvíjejících Wagnerovu transformaci klasicistních principů či jeho ukázněnou verzi ornamentálního jugendstilu, vytvořil návrhy, které místo k monumentálnímu patosu šly k věcnému a střízlivému výrazu a které si svým stereometrickým objemem a geometrickým dekorem vysloužily zařazení k „protokubistické“ architektuře, předjímající rozvoj meziválečných racionalistických tendencí. Významný impuls jeho tvorbě poskytla insulární architektura se svojí přímkovou estetikou a folklórní orientací, některé jeho práce jsou poznamenány vlivem široce inspirativní tvorby „velmistra“ vídeňské secese J. M. Olbricha,⁴² ale pro jiné budeme v soudobém umění jen stěží hledat vzory.

Toto uznání platí zejména Bauerovu obytnému domu. Hlavní znaky jeho architektonického jazyka, jež mimoděk vyplynuly z konfrontace s principy autorovy sklářské tvorby, lze doplnit do následujícího výčtu: Tíhnutí k jednoduchým stereometrickým tvarům, v jejichž skladbě postupně vzrůstá důraz na soulad „technických“ a „výtvarných“ činitelů, rovnováha měkkých a tvrdých forem, ponderace plošných elementů. Využití kontrastů a napětí hladké plochy a ornamentálních motivů. Rozmanitost a variabilita obytného prostoru, jehož osnovou je halová dispozice.

V silovém poli vídeňské architektury po roce 1900, vymezeném především osobnostmi Josefa Hoffmanna a Adolfa Loose, zaujímal Leopold Bauer středové postavení; stál blízko oběma protagonistům, v jeho tvorbě lze nalézt řadu paralel k jejich výkonům, ale i nemálo principiálních rozdílů. Nebyl typem objevitelským, spíše domýšlel, prohluboval a často i smířoval názory „charakterně jednostranné“. Záhy pochopil úskalí přímočarého uskutečňování formální logiky ortodoxních doktrín, zatímco život, praktická zkušenost vyžaduje neustále konfrontovat požadavky teorie s realitou sociálních potřeb a dynamikou jejich změn. Přes veškerou svoji eleganci a výjimečnost má jeho architektura rys realismu, občanskosti, korigující extrém, usilující jak o vytváření hodnot duchovních, tak užitných.

Byť ve svém raném teoretickém díle velebí účelnost coby nejvyšší kva-

⁴¹ DA XI, 1905, s. 4, tab. 2—4. — F. Feldegg (cit. pozn. 20), s. 27.

⁴² Olbrichův vliv na mladou generaci vídeňských architektů byl dalekosáhlý, konkurující i působení O. Wagnera. Podle J. Hoffmanna „sein Einfluß war absolut“. E. F. Sekkler (cit. pozn. 7), s. 15.

litu, ani tehdy, když ve svých projektech nejdůsledněji sleduje představy premoderního racionalismu, zjednodušuje objemové členění a purizuje fasádu, nezřídá se Bauer nikdy architektonické formy a její estetické hodnoty, nevzdává se umělecké obraznosti. Ostatně je zcela nepochybné, že dokonce i Wagnerova či Loosova tvorba má jen výjimečně rysy onoho antiestetického utilitarismu, jež lze dedukovat z jejich proklamací, a že funkcionalismus roku 1900 má jiné kóty než funkcionalismus funkcionalistů. Konstrukční a materiálová upřímnost jistě nebyla cílem a smyslem zjednodušení forem na přelomu století, nýbrž výtvarným prostředkem pro vyjádření ducha nové civilizace, způsobem, jak poskytnout dílu novou tvarovou identitu bez falešné pompy a historických citátů. Podobně jako O. Wagner nebo A. Loos, L. Bauer neodmítá ze zásady ani ornament, nýbrž nabádá k jeho úsporné aplikaci, k umělecké hospodárnosti. Chce-li se vystříhat jeho nadužití, není to deklarování askese. Bylo to příznačné hledání trvalého a podstatného, co vedlo Bauera a jeho myšlenkové bližence k odmítnutí impresionistické efemérnosti a povrchnosti, jež byla společná jak pozdnímu historismu epochy Ringstraße, tak evropskému jugendstil. Jak je zjevné z Bauerových teoretických prací, samotný historismus jako princip zdůrazňující kontinuitu, dialog přítomnosti s minulostí nebyl zásadní antitezí obrodných procesů v evropské architektuře přelomu století, neboť i tradice mohla být východiskem k žádoucí účelnosti, trvalosti a solidnosti. „Was die alten Meister in so besonderem Masse auszeichnete, war die Fähigkeit, ihre Kunst in wundervoll harmonische Übereinstimmung mit der praktischen Erfordernissen ihrer Zeit zu bringen.“⁴³ V rozporu s běžně rozšířeným názorem se lze domnívat, že řadě architektů už na přelomu století bylo jasné, že pouhý, samotný „Bruch mit der Tradition“ lze stěží považovat za pozitivní hodnotu a už vůbec ne za jediné východisko pro obnovu umění a životního stylu.

V plošných kompozicích Bauerových fasád, stejně jako v Klímtově beethovenovském vlysu, se jako nový esteticko-dekorativní princip uplatňuje aplikace ploch drsné omítky, tedy prostého materiálu, v kontrastu k plochám bohatě ornamentovaným a zlaceným. Ornament a askese zde fungují v symbióze, nikoliv jako vzájemně se vylučující, ale doplňující se protiklady, stupňující rafinovaný estetický prožitek. Požadavky materiálové etiky secesionistů, jejich preferování jednoduchého materiálu, mají něco z nesmlouvavého tihnutí k absolutním hodnotám některých soudobých myšlenkových proudů, v nichž principy „čistoty“ stojí nejvýše mezi všemi filozofickými zásadami. Prostřednictvím ornamentu se potom smyslům zjevuje kreativní duch, aby formami svého umění prostoupil celé lidské bytí. Krásno secesionistů touží být dokonalým souladem smyslového a duchovního.⁴⁴

Mimořádný význam pro formování mentální i hmotné kultury vídeňské secese měl příklad obrodných hnutí v Anglii, zvláště ideál anglického

⁴³ *Einige Bemerkungen zur Ausstellung meiner Arbeiten*. Katalog 40. výstavy Vídeňské secese. Wien 1912.

⁴⁴ H. Hamann — J. Hermand, (cit. pozn. 34); A. Moravánszky (cit. pozn. 1).

domu a anglického gentlemana. V souladu s vyhlášenými postuláty však nemělo jít o povrchní inspiraci jevovými formami, nýbrž o etický obsah tohoto ideálu. Bauer, považovaný právem za předního propagátora tohoto příkladu, nejenže principiálně odmítal folklórní romantismus jako omyl, ale obzvláště varoval před otročtým napodobováním stavebních typů, jež neodpovídají ani středoevropskému klimatu, ani zvyklostem obyvatel.

Neokázalé prolnutí estetických ideálů a etických pretencí proniká veškerou ranou tvorbou Leopolda Bauera jako její leitmotiv. Jeho dílo, a obytný dům především, je jednou z nejpreciznějších realizací v úvodu vzpomínané a Klimtovým vlysem dokumentované secesionistické představy srůstání umění a života, rozšíření sféry krásna jako nástroje reformy každodenní lidské existence. Na počátku Bauerovy série obytných domů stojí dům milovníka umění jako její prototyp. „Milovníkem umění“ je nicméně každý Bauerův soukromý zákazník; nezbytnou součástí, ne-li jádrem obývaného prostoru v jejich domech bývá knihovna, hudební pokoj, salón s uměleckými sbírkami. Bauer však nenavrhuje prostředí, v němž „so weit getriebene Ästhetisierung des Lebens zur Demontierung des Lebens führt“.⁴⁵ Jeho zákazník je milovníkem života, vyžaduje pohodlí, ale vzpírá se proti striktní estetizaci své privátní sféry. Nový typ obytného domu, jež Bauer formuje, se nepodobá muzeu, nýbrž je živoucím, fungujícím organismem. Svě místo v něm nalézá i starý, „ne-stylový“, zato však účelný a se vzpomínkami majitelů spjatý mobiliář. A důvěrná zákoutí v jeho vilách, nepřipomínají rohy a kouty plné štěstí, jež si ve svých domech přál zlatými nitěmi radosti opřít J. M. Olbrich? A ačkoliv Bauerovi zákazníci a mecenáši patřili výlučně vrstvě vzdělané, majetné buržoazie, v jeho tvorbě nechybějí ani náběhy k „umění pro všechny“ — návrhy sociální výstavby.

Rok 1905 představuje ve vývoji středoevropské architektury nikoliv bezvýznamný předěl: rozkol ve Vídeňské secesi byl pouze jedním ze symptomů složitých diferenciačních procesů, směřujících ke stylovému pluralismu, jež umění této epochy činí bližším a pochopitelnějším naší současnosti. Leopold Bauer tehdy přešel na pozice neohistorismu a nového klasicismu. Tato proměna neproběhla izolovaně a bez vlivu historických okolností, také však nikoliv bez předzvěstí a předpokladů.⁴⁶

⁴⁵ P. Haiko, *Das Experiment der Realisierung einer Utopie des Lebens als Gesamtkunstwerk in der Architektur von J. M. Olbrich*. In: J. M. Olbrich, *Architektur*. Tübingen 1988, s. 17—22, zde s. 21.

⁴⁶ Z novější literatury o L. Bauerovi dále viz: J. Vybíral, *Leopold Bauer, architektonické dílo* (kat.). Krnov 1989. — Týž, *Hledání kontinuity a řádu v díle L. Bauera*. Umění XXXVII, 1989, s. 438—453. — Týž, *Leopold Bauer předchůdcem postmoderny?* Umění a řemesla 1990, č. 2, s. 11—12. — Týž, *Nad korespondenci L. Bauera E. W. Braunovi*. ČSM-B XXXIX, 1990, s. X—X.

LEOPOLD BAUERS JUNGJAHRE

Der Architekt Leopold Bauer (1872—1938) gehörte zu den Protagonisten der Wiener Kulturszene der 19. und 20. Jahrhundertwende. Die zeitgenössische Kritik bezeichnete ihn als den Autor der ersten philosophisch-theoretischen Reflexion moderner Architektur und als Projektanten des ersten modernen Hauses in Österreich. Später aber war er für seine Zuneigung zum neuen Historismus als ein „Renegat“ abgelehnt und beinahe zum Vergessen verurteilt. Die Studie behandelt Bauers Frühschaffen, dessen „echter“ Modernismus bisher von seinem ganzen Lebenswerk am positivsten eingeschätzt wurde. Sie verfolgt die Entwicklung des Architekten von den Positionen der Wagnerschule bis hin zur disziplinierten Version des ornamentalen Jugendstils, sowie den Entwürfen, die statt zum monumentalen Pathos zum sachlichen und nüchternen Ausdruck des prämodernen Rationalismus strebten.

Die architektonische Sprache seines Schaffens in dieser Zeitperiode arbeitet mit einfachen stereometrischen Formen, in ihrer Struktur nimmt allmählich der Akzent des Einklanges „technischer“ und „ästhetischer“ Faktoren zu. Sein Kennzeichen ist auch die Tendenz zum Gleichgewicht der weichen und harten Formen, zur Ponderation der Flächenelemente, zum Ausnützen der Kontraste und der Spannung glatter Flächen und ornamentaler Motive. In der Organisation des Wohnraumes wird die Variabilität und Mannigfaltigkeit betont.

Im durch Persönlichkeiten des J. Hoffmanns und A. Loos begrenzten Kraftfeld der Wiener Architektur nach dem Jahre 1900 nahm L. Bauer Mittelstellung ein. Er war kein Erfindertyp, sondern er vollendete und vertiefte eher oft die gegensätzlichen Ansichten. Seine Architektur trägt die Züge des Realismus und der Bürgerlichkeit, korrigiert die Extreme und strebte nach der Bildung geistiger als auch utilitarischer Werte. Obwohl er in seinem theoretischen Werk die Zweckmäßigkeit als höchste Qualität schätzt, entsagt Bauer niemals der architektonischen Form und ihrer ästhetischen Gehalt. Die Negation der Tradition selbst, bzw. bloße Ablehnung des Ornamentes nahm der Architekt nicht als positive Werte und gleich gar nicht als einzigen Ausweg für die Erneuerung der Kunst und des Lebensstils. Der ist in seinem Werk eher ein unauffallendes Durchdringen der ästhetischen Ideale und ethischen Pretenzen. Besonders Bauers Wohnhaus äussert sich heute als eine der präzisesten Realisierung der Jugendstilsvorstellung des Zusammenwachsens von Leben und Kunst, einer Verbreitung der Sphäre des Schönen als Mittel der Reform der alltäglichen menschlichen Existenz.

Auch in Bauers theoretischen Arbeiten kommt offen zum Ausdruck, daß Historismus als Kontinuität betonendes Prinzip, als Dialog der Gegenwart mit der Vergangenheit, keine grundsätzliche Anthese der Reformsprozesse in der europäischen Architektur der 19. und 20. Jahrhundertwende war, denn auch das Achten der Tradition konnte in der Orientierung auf die Beständigkeit, Solidität und Zweckmäßigkeit anregen. Historismus war ein latenter Zug Bauers Architektur auch in der Periode des prämodernen Rationalismus. Seine spätere „Konversion“ verlief im Geiste der Entwicklungslogik seines Frühschaffens.

