

Vybíral, Jindřich

Zrození génia z ducha perníčářské dílny : Josef Maria Olbrich a mýtus umělce po roce 1900

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 647-[656]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123984>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZROZENÍ GÉNIA Z DUCHA PERNÍKÁŘSKÉ DÍLNY. JOSEF MARIA OLBRICH A MÝTUS UMĚLCE PO ROCE 1900

JINDŘICH VYBÍRAL

V říjnu roku 1908 se darmstadtská Mathildenhöhe stala dějištěm působivé slavnosti k uctění zemřelého architekta Josefa Marii Olbricha. Za doprovodu famfár, jež zaznívaly ze Svatební věže, sestupovalo po schodišti od výstavní budovy devět černě oděných dívek, představujících zarmoucené Múzy. V průvodu za nimi šli umělci přátelé, nesoucí zlaté vavřínové věnce a hořící pochodně. Orchester hrál úryvky z Wagnerova *Soumraku bohů*.¹ Ve smutečním projevu představitel umělecké kolonie Daniel Greiner označil zesnulého kolegu jako „mistrovský kus památi Přírody“.² Otto Wagner jej ve svém nekrologu ověřil přívlastky „bezpříkladný talent“, „nadlidská tvůrčí síla“, „gigant“ a na prvním místě „nezměrný génius“.³ Předčasně zesnulý Olbrich byl oslavován jako prorok, jako kultovní postava nového estetického náboženství.

Umělcův tragický skon pohnul jeho druhy k vystupňované dramatičnosti promluv i obřadů, nedal však rozhodující podnět pro jeho uměleckou „kanonizaci“. Této pocty se Olbrichovi dostalo již za života. Názorově spříznění kritikové představovali jeho klíčová díla nikoliv jako užitkové, nýbrž takřka sakrální stavby. Už pavilon Vídeňské secese z roku 1898 sklízěl obdiv jako „svatyně“ vyvolávající mystické prožitky.⁴ Darmstadtský Dům Ernsta Ludwiga charakterizoval sám Olbrich coby „chrám práce“, v němž tvorba byla „sva-

tu bohoslužbou“.⁵ Posvátná aura se záhy rozšířila z architektonických děl na jejich tvůrce. Počátky Olbrichova „zbožštění“ tak lze pozorovat již krátce po manifestačním vystoupení secesionistů. Apoštol nového hnutí Hermann Bahr jej vylíčil jako osobnost obdařenou bezmála nadpřirozenou mocí, jíž „poutá a ovládá lidi a věci, skoro jako kouzelník“.⁶ V knize, jež byla Olbrichovi připsána, architekt vystupoval jako silná individualita zarathustrovských rysů, jako zvěstovatel pravdy, mistr, učitel a vychovatel. „Jeho celé bytí je svoboda, slunce a světlo,“ s příznačným patosem shrnul Bahr umělcův povahopis.⁷

Jakkoliv přemrštěný se nám může zdát tón podobných deklamací, o mimořádnosti Olbrichových osobních vlastností není pochyb. Svědčí o nich už neobyčejný objem práce, který po sobě zanechal. Podle autora jeho nejstarší biografie Josefa Augusta Luxe čítal umělcův grafický odkaz plných dvacet osm tisíc výkresů.⁸ Nesporným důkazem je také neuvěřitelný vzestup tvůrce, který víc než polovinu života strávil v provinčních poměrech svého rodiště a celé zralé dílo vytvořil v době pouhých deseti let. Počátky jeho životního příběhu jsou dostatečně známé. Budoucí architekt se narodil v Opavě 22. prosince 1867. Jeho otec byl zámožným vlastníkem několika domů a spolumajitelem cihelny, hlavní živností však byl perníkář. Chlapec navště-

voval nižší gymnázium, když ale neprokázal ani nadání, ani trpělivost k tomuto druhu studia, nechal jej otec vyučit zedníkem a pak ho poslal do Vídně na státní průmyslovou školu. Po jejím absolvování strávil Olbrich ještě čtyři roky v Opavě, kde působil jako kreslič, stavbyvedoucí a posléze vedoucí architekt v místní stavební firmě. Teprve poté, jako třiatřicetiletý, odešel definitivně do hlavního města mocnářství a po absolvování Akademie zahájil svou hvězdnou dráhu.⁹

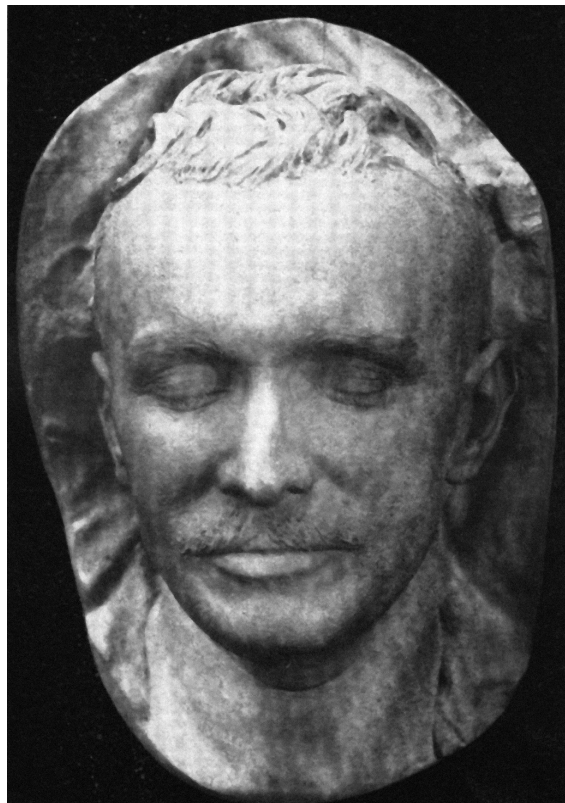
V Opavě mladý Olbrich vytvořil své první projekty, jež nijak nevybočovaly z rámce dobových a místních konvencí. Jeho první životopisci a vykladači tato díla přehlíželi, neboť se jim nehodila k obrazu „nezměrného génia“. Naopak je zajímalo idylické ovzduší otcovského domu a provinční metropole, jež podle nich představovaly dostatečně romantické kulisy pro jeho zrání. „*Zdá se, že vyrostl s vzácným darem velmi šťastného a jasného dětství a že si z té doby do života a boje odnesl slunečnou povahu, která tak rychle rozvinula a posílila jeho šťastné nadání,*“ usuzoval Josef August Lux.¹⁰ Tomuto autorovi také vděčíme za sugestivní líčení, v němž dětské zážitky předznamenávají umělecký vývoj budoucího tvůrce: „*Je krásné si představovat, jak mladý génius jako chlapec v otcově pekárně provádí své první umělecké pokusy s cukrářskou stříkačkou a na dorty a perníková srdce kreslí první květiny a anděly s mnoha kudrlinkami z tekutého cukru.*“¹¹ Tuto krátkou pasáž můžeme sotva považovat za neutrální výpověď, bez dalších úmyslů popisující počátky Olbrichovy životní dráhy. Cituplné podání dává tušit, že obraz chlapce v rodinné dílně patří stejnému literárnímu druhu jako výše zmíněné tirády slavící tvůrce coby kulturního reka. Je to topos, bez jakého se obejde málokteré mytologické vyprávění o umělci. Jak přesvědčivě dokázali Ernst Kris a Otto Kurz, raný projev talentu slouží v těchto legendách jako předznamenání budoucích slavných činů, ale může mít pro příští běh

událostí přímo určující, kauzální význam.¹² Otázkou zůstává, zda Luxův žánrový obrázek vznikl jen k uspokojení prastarého lidského zájmu o dětství a mládí výjimečné osobnosti. Nemá v jeho podání tento topos ještě další, méně obecné významy, vázané na konkrétní čas a konkrétní osoby? Kritické prozkoumání tohoto mytologického motivu a jeho funkce v architektonickém diskursu je cílem tohoto krátkého příspěvku.

VERNAKULÁRNÍ VÝTVARNÁ KULTURA JAKO ZDROJ UMĚLECKÉ IMAGINACE

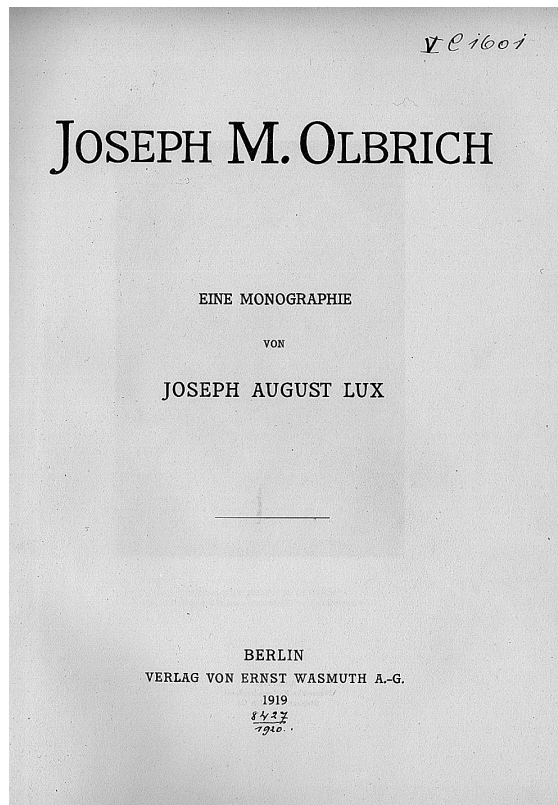
První krok k nalezení odpovědi na položenou otázku bude ten, že se pokusíme v Luxově žánrovém výjevu najít poměr mezi prokazatelnými fakty a fabulací. Vyprávění o cukrářské dílně vezmeme vážně a propátráme, jak toto prostředí utvářelo osobnost budoucího génia. Možná byl Josef August Lux radikální environmentalista, přesvědčený podobně jako John Stuart Mill o pevném spojení pozdějších výkonů s usilovným tréninkem v raném věku.¹³ Potvrdit či vyvrátit tuto domněnku není snadné a ještě obtížnější je rekonstruovat umělcovy racionální i transracionální zkušenosti. Olbrich nám žádné vzpomínky z dětství nezanechal. Kromě několika dochovaných dokumentů jsme odkázáni na obsah jeho dopisů, přetištěných v Luxově biografii. Architekt v nich na oba rodiče vzpomíná s velkou vroucností a obzvláště otcí vzdává díky za svou výchovu. „*Neboť on to byl, kdo mě naučil chápat ryzí lidskost, a položil tak základ, k němuž jsem šťastně a pevně přidal své myšlenkové světy,*“ vyznává se v dopise z roku 1902.¹⁴ O probuzení umělecké tvořivosti však v dopisech není jedině slovo.

Představu o prostředí otcovské dílny si tak současný badatel může učinit pouze z nepřímých indicií. Opavské muzeum uchovává hojnost dřevěných forem nebo jejich odlitků, které nám umožňují představit si pekárnu Edmunda Olbricha. Panenky,



Obr. 1: Posmrtná maska Josefa Marii Olbricha, 1908.

husaři, jeleni, holubice nebo kohouti z 19. století našli své místo v národopisné sbírce, jedná se však o výrobky městských řemeslníků, jako byl umělcův otec.¹⁵ Při troše snahy můžeme v jejich ornamentálním bohatství nalézt jistou podobnost s dekorativními elementy, které vznikaly v Olbrichově ateliéru. Najdeme ji především v rovinně jednotlivých motivů, ať již z rostlinné, či živočišné říše, jako jsou například v obou okruzích oblíbené slunečnice nebo nejrůznější zástupci ptačí říše. Shody jsou patrné i na úrovni skladebných principů, kde se s oblibou uplatňují uzavřené kompozice na osnově věnců či srdcí, nebo naopak otevřené řady rozvíjející sobě podobné tvary. Stejně však můžeme prokázat, že tyto podobnosti nejsou jen náhodné. Analogie s moti-



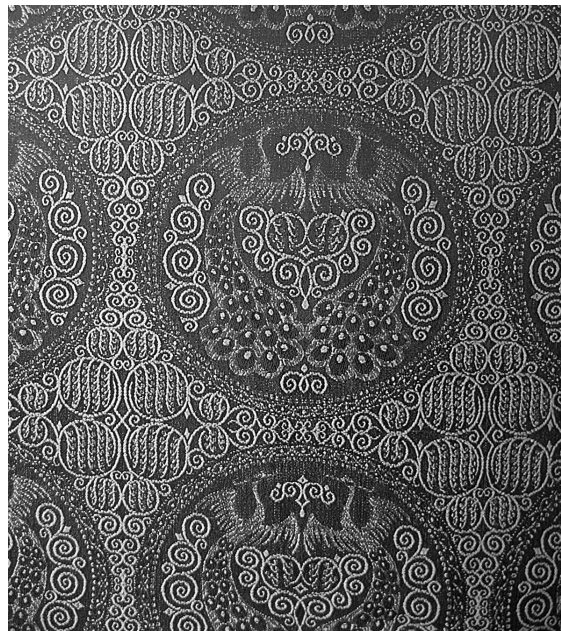
Obr. 2: Josef August Lux, Josef Maria Olbrich, titulní list monografie, 1919.

vy slezského perníkářství bychom totiž našli i v díle dalších umělců z přelomu století, jako byl například britský architekt a designér Charles F. A. Voysey. Kromě toho Olbrichův repertoár zahrnuje témata a rytmické sekvence, jež s lidovou kulturou nemají vůbec nic společného. Stejně tak je možné připomenout, že umělcova bratra Johanna, jenž ve zralém věku opustil zděděnou profesi a vydal se ve stopách staršího sourozence, praxe v perníkářství nedovedla k žádným geniálním výkonům.¹⁶

K témuž závěru musel dojít i Lux, jak napovídá zmíněná pasáž z Olbrichovy biografie. Větší význam než umělecké pokusy v cukrárně podle něj mělo „bezstarostné, dobřýma a rozumným rukama spravované dětství, v němž byly jen radostné okamžiky“.¹⁷ Nepodaři-



Obr. 3: Dřevěná forma na perníkové srdce, polovina 19. století, Slezské zemské muzeum v Opavě.



Obr. 4: Josef Maria Olbrich, detail dekorativního vzoru, před 1908.

lo se tedy prokázat ani podstatnou souvislost umělcovy imaginace a venkovské výtvarné kultury, ani případný radikální environmentalismus jeho životopisce.

BIOGRAFICKÁ METODA MEZI VĚDOU A IDEOLOGÍ

Za ponaučení, že k správnému výkladu je nutno vyloučit chybná vysvětlení, vděčí historikové umění Ernstu Hansi Gombrichovi. Od něj pochází i další doporučení: Při interpretaci díla se nejdříve musíme ptát, k jaké kategorii či žánru náleží.¹⁸ Toto tázání je namístě i v našem případě. Pouze s mlhavým povědomím o psychoanalytické teorii umění bychom si snad dokázali představit pasáž o hrajícím si dítěti i ve vědecké biografii. Ale po Freudově akribické metodě není v Olbrichově životopise ani stopy. Stejně málo se Lux zajímal o poznatky, jimiž tehdy vládla etablovaná psychologie umělecké tvorby. Vliv-

ný představitel této disciplíny Richard Müller-Freienfels nezpochybňoval formativní sílu dětských zážitků. Charakterizoval je jako jeden z hlavních činitelů při probuzení specifických zájmů o uměleckou tvorbu. Na otázku, jakou konkrétní úlohu tyto zkušenosti hrají, neměl však žádnou odpověď. „Při nejistotě biologické vědy v této oblasti se vzdáváme jednoznačnějšího rozhodnutí, zda existují dědičné umělecké vlohy, nebo zda rozhodovaly jen nejranější dětské zážitky,“ mínil Müller-Freienfels.¹⁹ Jeho přísně vědecké povaze bylo bližší zdůrazňovat úlohu „pozitivních“ činitelů v životě génia, jako je vzdělání, péle a příznivé životní poměry. Jiné faktory, které by mohly mít vliv na rozvoj fantazie a tvořivosti, odkázal do říše metafyzických spekulací: „Jistě se dají nalézt nejrůznější zajímavé vztahy, ale nikdy není tímto způsobem objeven vědecky udržitelný kauzální nexus.“²⁰ V podstatě tak vyjádřil tutéž nedůvěru k výrazové teorii, jež panuje ve většině pozdějších estetických systémů.

Lux ve své knize neusiloval o metodickou čistotu a přesnost, nýbrž záměrně se uchýlil k ohebnějším a literárně působivějším prostředkům na pomezí publicistického a uměleckého stylu. Z výzbroje dějepisu umění si ponechal jen biografickou metodu, již tehdy vlivní představitelé oboru v čele s Heinrichem Wölfflinem podrobovali zdrcující kritice. Knihu o Olbrichovi pojal jako svého druhu „hrdinský epos“, jehož protagonistu přiřadil k zástupu „geniálních“ umělců obdivovaných v 19. století – do společnosti Dürera, Michelangela, Rafaela či Rembrandta. Ve svém přesvědčení o pevném propojení biografických fakt a uměleckého díla se zásadně nelišil ani od starších historiků umění Hermanna Grimma či Carla Justiho, ani od novoidealistických aktivistů z okruhu Stefana Georga.²¹ Zájem o nevědomé zážitky nadaného chlapce v něm probudilo nejspíš estetické myšlení německé romantiky, zejména dílo Arthura Schopenhauera, jehož mýtus génia ovlivnil rozhodujícím způsobem filozofii a psychologii kreativity celého 19. století. Právě v něm mohl Lux najít i podnět ke svým úvahám. Podle Schopenhauera je raný věk dobou nevinnosti a štěstí, protože tehdy ještě rozvoj intelektu nebrzdí žádostivost, sklony a vášně. Naopak, poznání nabývá vrchu nad vůlí. Mladý génius proto „*zmocňuje se chtivě všech zjevů, dumá nad nimi a ukládá je pečlivě pro budoucí čas – včele podoben, sbírající mnohem více medu, než může použít, v předtuše budoucích potřeb*“.²²

Po roce 1900 patřil popsany způsob myšlení a argumentování do sféry umělecké ideologie, a nikoliv vědy. Kult tvůrce nadaného mimořádnými schopnostmi, jenž se začal formovat již v renesanci, tehdy po vytvoření „volné“, na trhu závislé umělecké profese dosáhl svého zenitu a zrodil typ umělce jako zvěstovatele světového ducha. Ve vyspělých průmyslových státech avantgarda využila romantický koncept génia, aby prokázala svou historickou legitimaci a pojistila si sta-

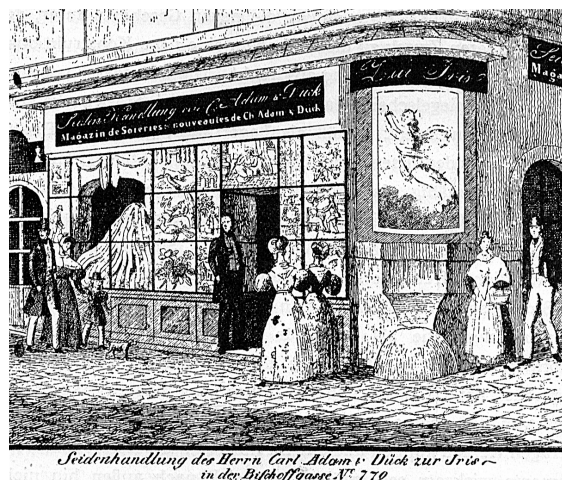
bilnější společenské i ekonomické postavení. Ve střední Evropě, obzvláště v Německu, bylo sebeuvědomování umělectví navíc těsně provázáno s formováním nových kulturních národů.²³ Autor Olbrichovy biografie se tohoto procesu aktivně a velmi tvůrčím způsobem účastnil. Jeho spisy i osobní postoje nám ukážou, jakou úlohu v moderním světě připisoval umělcům a jakým způsobem obohatal obecný model sakralizovaného tvůrce.

GÉNIUS VE SLUŽBÁCH KONZERVATIVNÍHO MODERNISMU

Kritik a spisovatel Josef August Lux (1871–1947) patřil v Rakousku i Německu k hlavním mluvčím hnutí za obrodu „estetické kultury“. Jako vydavatel časopisu *Hohe Warte* a později spoluzakladatel německého Werkbundu propagoval obrat k uměleckému řemeslu a lidové kultuře jako řešení obecné smyslové krize, kterou zakoušela umělecká generace kolem roku 1900. Ačkoliv se neztotožňoval s krajně konzervativními a nacionalistickými programy „domorodého umění“, jaké zastával například Paul Schultze-Naumburg, návrat k těmto kořenům pro něj představoval protiváhu vůči úpadkové velkoměstské civilizaci a jejím nejodpudivějším projevům, jako je industrializace, liberalismus a kosmopolitismus. Pro svou kulturní filozofii hledal Lux oporu v idealistickém myšlení Rudolfa Euckena, s nímž sdílel víru v úlohu umění při spiritualizaci života i odpor k modernímu racionalismu. Jeho cílem bylo smíření modernity s autentickou, středostavovskou tradicí. Nový styl, o němž se zasazoval, měl však být prostý jakéhokoliv historismu či sentimentality a odpovídat životním formám současnosti. Ve své snaze o spojení protichůdných pozic se nakonec na půdě Werkbundu dostal do rozporu s Muthesiovým industrialismem a stejně tak se ve zlém rozešel se svými přáteli z hnutí „domorodého umění“.²⁴

Umělci v Luxově reformním programu připadla klíčová úloha. Právě on měl mít lví podíl na uskutečnění snu o šťastné modernitě, slučující ekonomický rozvoj s vysokou estetickou kulturou.²⁵ Už s ohledem na tento cíl se však jeho představa tvůrce v podstatných bodech lišila od modelu romantického génia 19. století. Neimponoval mu přepjatý duch stížený „uměleckým šílenstvím“, jak jej vykreslil Schopenhauer, ani nezodpovědný a líný bohém, jehož obraz ve svém neblaze známém spisu vytvořil Max Nordau.²⁶ Moderní protiklad umění a společnosti měl být podle Luxovy představy překonán začleněním tvůrce do měšťanského světa práce. Jeho ideál umělce naplňoval průbojný „muž činu“, pevně ukotvený v lidské pospolitosti a pociťující silnou společenskou zodpovědnost. Ve své knize o moderním uměleckém řemesle z roku 1908 svou nechuť vůči výlučnosti tvůrčí individuality formuloval dokonce takto: „Pravý umělec není ani apoštol, ani hrdina, ale člověk s dobrým vkusem.“²⁷ V biografii opavského rodáka do takové krajnosti nezašel, ale vyplnění propasti mezi géniem a obyčejným člověkem, jakož i zrušení protikladu mezi uměleckým a buržoazním způsobem života patří k jejím klíčovým narativním strategiím.

S Olbrichem pojil Luxe těsný osobní vztah. Architekt měl zájem o jeho literární talent a opatřil mu dokonce pozvání ke dvoru v Darmstadtu. On sám ve svém příteli spatřoval největší naději německé a rakouské architektury, osobnost slavící úspěchy všude, kde ostatní modernisté selhali.²⁸ V jeho tvorbě nalézal podobně jako v díle Petera Behrense ideální spojení věčnosti a nostalgie. Umělcova smrt podle něj všechny vyhlídky na velkou syntézu starého a nového ve střední Evropě zmařila. V Olbrichově životopisu Lux stejně jako ve všech svých hlavních pracích hledal hluboké základy, na nichž měla spočívat identita moderního ducha. Proto tak zaujatě vyzdvihoval architektovo zakořenění v pro-



Seidenhandlung des Herrn Carl Adam v. Dück zur Seite in der Bischoffgasse N^o 770

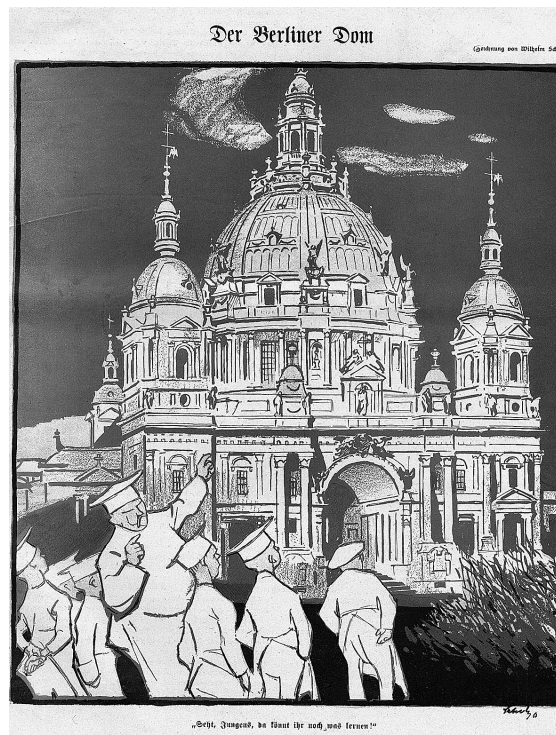
Altwiener Laden. Einfache geschmackvolle Fenster ohne aufdringliche „Portal-Architektur“. Man erinnere sich an die Geschmacks-Roheiten, die an den heutigen Geschäfts-„Portalen“ herrschen.

Obr. 5: Starovídeňský krám jako vzor pro moderní obchodní portály. Převzato z knihy Josef August Lux, *Der Geschmack im Alltag*, Dresden 1912.

vinčním městě a jeho navazování na domácí tradici. V těchto hodnotách spatřoval záruku ryzosti jeho tvorby, již stavěl do protikladu vůči povrchním ozvukům mezinárodních mód. „Nebyla to ale klamně za poezii se vydávající nasládlá, olízaná póza, která vždy nezachránitelně končí v kýči, výbrž hluboko kořenící, pravá poezie, která svoji sílu a svéráz saje z domácí půdy, v níž rozkvetla,“ charakterizoval Lux kouzlo Olbrichovy architektury.²⁹ Vysvětlení toho, že při vší modernosti vyzařovala biedermeierovskou důvěrnost a nenucenost, nalézal právě v idylickém rámci, jež umělcovu dětství poskytlo nezkažené venkovské prostředí. „Rakouská malá města ještě stále skrývají vzácný poklad staré, domácí tradice, takřka umělecké dědictví lidu, prameny krásy, z nichž nevědomky sál tvárný cit budoucího umělce,“ soudil Lux.³⁰ Ve svých květnatých výkladech si bral na pomoc esoterické pojmy a představy, jako je genius loci krajiny, duch předků či stopy minulosti v přítomné kultuře. Motiv chlapce zdobícího cukroví měl bezesporu být nespekulativním doplněním jeho metafyzických argumentů.

UZNÁNÍ ORNAMENTU

Pasáž, v níž si Lux představuje budoucího umělce v otcově perníkářské dílně, nepatří ke klíčovému částem jeho knihy, víc než jen bezvýznamnou anekdotu v ní však lze vidět ještě z jednoho důvodu. Olbrichův životopisec totiž při hledání architektonických kořenů a jejich spojení s geniem loci použil topos, který měl v dobové publicistice převážně negativní konotace. Moderní umělci a kritikové už na přelomu století spatřovali paralelu mezi bohatě zdobenými produkty cukrářského řemesla a honosnými fasádami uplynulé éry historismu. Jestliže chtěli dát průchod pohrdání vůči parvenuovské vulgaritě, projevu jící se zálibou v dekorativním živlu, sáhli po přirovnání z této oblasti kulinářské kultury. Obzvláště ve Vídni se tento způsob argumentace těšil značné oblibě. K mimořádné pádnosti jej dovedl zejména Adolf Loos, pro nějž byl Sacherův dort symbolem kulturní zaostalosti Rakouska stejně jako architektura Ringstrasse.³¹ V takovém smyslu zmínil rodinnou živnost Olbrichů poprvé Hermann Bahr, když chtěl oslavit cestu svého hrdiny od překonaného dekorativismu 19. století k vznešené prostotě moderní architektury. Olbrich se podle něj „odvážil stát se stavitelem, místo aby byl cukrářem“.³² Častěji však tato srovnání vyznívala v architektův neprospěch. Ještě než se on sám a jeho mladší kolega Josef Hoffmann stali terčem Loosova ostrovtipu, s tímž znevažujícím záměrem a nemenší jízlivostí připomněl Olbrichovu dětskou zkušenost kritik Karl Kraus. „Pan Olbrich si vždy zasloužil uznání pro svou pozoruhodnou obratnost v ornamentu, obratnost, již si uchoval ještě z otcovského perníkářství. Ale nespátřujeme ohromující ‚originalitu‘ v tom, když pan Olbrich nalepuje na skříň dřevěné ornamenty, jaké už dlouho známe z nábytkových tkanin. A naprosto se bráníme tomu, když někdo chce perníkářské umění slavit jako vrchol umělecké tvorby, jako ‚rakouský‘ styl.“³³ Z pozic „konzervativního modernismu“ nebyl orna-



Obr. 6: Cukrářští učni před novým berlínským dómem: „Hleďte, hoši, tady se můžete ještě něco naučit.“ *Karikatura převzata z časopisu Simplicissimus IX, 1904–1905.*

ment takovým přečinem. Lux sice podobně jako Loos propagoval „mysl pro jednoduchost, pravdivost a ryzost“, ve svých knihách o moderním bydlení však dával dostatek prostoru i čistě dekorativním kreacím.³⁴ Ve známém eseji z roku 1907 se opíral o myšlenky Henryho van de Velde a dekorativní linii, jakož i ornament chápal nikoliv jako aplikaci, nýbrž jako „orgán“. Ve snaze ukázat jejich organickou vazbu na konstrukci a techniku, představuje je jako „dekorativní dozvuk“ strukturních elementů.³⁵ V obnově ornamentu, což bylo hlavní téma jeho studie, spatřoval Lux významný krok ke spiritualizaci moderní techniky, a tudíž ke smíření dosud nepřátelených světů.³⁶ Z této pozice vycházelo také Luxovo vysoké hodnocení Olbrichova dekorativního talentu. V monografii, která

vyšla až v roce 1919, byl autor již zdrženlivější a místo „*pouhé obnovy ornamentu*“ viděl jeho zásluhu v „*obnově architektury a veškerého obrazu života na tektonickém základu*“.³⁷ I tehdy však měl pro umělce rané výstřelky slova vřelé sympatie: „*Místo mrzutého rýpání bychom se měli radovat, že se mladistvá síla této mladistvé epochy nezapřela*.“³⁸ Jestliže po Krausově útoku se rodinná živnost měla stát doživotním stigmatem, kompromitujícím Olbrichovu dekorativní koncepci, Lux jako by se svým uznáním pokusil tento útok překrýt. Perníkářství bylo v jeho podání „*počestné, bohumilé měšťanské řemeslo [...], jež se u vnímavých myslí těší velké přízni, i když ještě neopravňuje k tak vysokému umělectví, pro něž Múzy a Grácie určily mladého Josefa Mariu Olbricha*“.³⁹

Obraz malého génia rozvíjejícího svůj talent v řemeslnické dílně představuje oblíbený mytologický motiv, jaký se v legen-

dách o umělcích vyskytoval od antiky. Nelze v něm však vidět jen nevinné extempore, jimiž historikové pro osvěžení čtenářů prokládají své vážné texty – jak funkci anekdoty v dějepisectví chápal například Benedetto Croce.⁴⁰ Motiv naopak funguje jako zcela integrální součást Luxovy historické interpretace. Analýza autorových narativních strategií navíc ukazuje, že jím symbolizované sociální a politické hodnoty či postoje prostupují i domnělá „suchá fakta“, soustředěná v Olbrichově biografii. Zkoumaný topos odkazuje k Luxově vizi šťastné modernity, založené nikoliv na pozitivních silách rozumu a technologií, nýbrž na tvořivé představivosti. Perníkové srdce zdobené budoucím umělcem je přesvědčivou metaforou kýžené společenské harmonie, k jejímž atributům patří jak historická paměť, tak lokální identita a poetické kvality ornamentu.⁴¹

THE BIRTH OF A GENIUS FROM THE SPIRIT OF GINGERBREAD WORKSHOP. JOSEF MARIA OLBRICH AND THE MYTH OF AN ARTIST AFTER 1900 (JINDŘICH VYBÍRAL) – SUMMARY

Modernist criticism presented the architect Josef Maria Olbrich (1867–1908) as a genius already during his life and his early death turned him into an iconic personality of the new aesthetic religion. Mythological features can be found already in the artist's earliest biography published in 1919. Its author Josef August Lux brought a romantic concept of an artist who was to be a harbinger of world spirit and grouped Olbrich with the “genius” artists adored in 19th century. Lux also describes the way how Olbrich's childhood experience gained at his father's gingerbread workshop prefigured architect's future development. This study analyzes the passage on the playing child as a mythological motif and tries to find deeper meanings of this topos in discourse on architecture.

The art critic and cultural philosopher Josef August Lux used the concept of genius to prove historical legitimacy of modern art and secured a more stable position of it in society and economics. He was not an advocate of Enlightenment vision of universal progress, but he struggled for reconciliation of modernity and an authentic middle class tradition. The contrast of art and society, at the turn of the century understood as a sign of deep spiritual crisis, was to be overcome by integration of an artist to the common world of work. As Lux did in his other works, in Olbrich's biography he sought for deep principles for the identity of modern spirit. That is why he overstressed the architect's life in a provincial town and

his connection to home tradition. These values were to guarantee authenticity of his art production.

Unlike numerous his contemporaries, Lux considered the restoration of ornament a crucial step to spiritualization of modern technology and to the reconciliation of antagonistic worlds. That is why he used the topos of a gingerbread workshop when he tried to define the architect's background. Though Karl Kraus tried to compromise the architect's decorative concept by commenting on the family business of Olbrichs, Lux's appreciation was intended to strike back.

- 1 Robert Judson Clark, Olbrich: The Architect and the Person, in: Bernd Krimmel (ed.), *Joseph M. Olbrich, 1867–1908*, Darmstadt 1983, s. 23–35, zde s. 33–34. – Ian Latham, *Joseph Maria Olbrich*, London 1980, s. 147.
- 2 „[...] ein Meisterstück der großen Allmutter Natur.“ Daniel Greiner, *J. M. Olbrich in memoriam. Rede zur Gedächtnisfeier; am 9.10. 1908*, Frankfurt am Main s. d.
- 3 „[...] bei seinem kaum zu fassenden Genie, bei seinem beispiellosem Talent, bei seiner übermenschlichen Schaffenskraft.“ Otto Wagner, *Josef Olbrich, Der Architekt* 14, 1908, s. 161–163, zde s. 163.
- 4 Srov. Leslie Topp, *Architecture and Truth in Fin-de-Siècle Vienna*, Cambridge 2004, s. 28–62.
- 5 „[...] der Tempel der Arbeit [...] Stätte für ‚heiligen Gottesdienst‘.“ Joseph Maria Olbrich, Unsere nächste Arbeit, *Deutsche Kunst und Dekoration* 5, 1899–1900, s. 369.
- 6 „Das gibt Ihnen eine solche Macht, dass Sie Menschen und Dingen, fast wie ein Zauberer, bändigen und beherrschen.“ Hermann Bahr, *Secession*, Wien 1900, s. vii.
- 7 *Ibidem*, s. 206.
- 8 Joseph August Lux, *Joseph M. Olbrich*, Berlin 1919, s. 61.
- 9 Jindřich Vybíral, *Mladí mistři. Architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2002, s. 30–52.
- 10 „Es scheint, dass er im Schatze einer sehr glücklichen und heiteren Kindheit aufgewachsen ist, und dass er von daher die Sonnigkeit, die seine glücklichen Gaben so rasch entwickelte und stärkte, mit ins Leben und in den Kampf gebracht hat.“ Lux (pozn. 8), s. 35.
- 11 „Es ist schön zu denken, dass der junge Genius als Knabe seine ersten künstlerischen Versuche mit der Spritztüte in des Vaters Kuchenbäckerei machte und auf Torten und lebzeltene Herzen die ersten Blumen und Engel mit vielen Schnörkeln in flüssigen Zucker hinzeichnete.“ *Ibidem*.
- 12 Ernst Kris – Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Haven – London 1979, s. 13.
- 13 David T. Lykken, The genetics of genius, in: Andrew Steptoe (ed.), *Genius and the Mind. Studies of Creativity and Temperament*, Oxford – New York – Tokyo 1998, s. 15–38, zde s. 19–22.
- 14 „[...] das weite Reich der Kunst soll ihn nicht ungekannt merken, da er es war, der mir die lauterste Menschlichkeit verstehen gab und mir so das Fundament baute, auf dem ich so froh und fest meine Gedankenwelte füge.“ Lux (pozn. 8), s. 37.
- 15 Zdena Vachová, *Národopisné sbírky Slezského muzea*, Ostrava 1962.
- 16 Jindřich Vybíral, Bratr architekta Josefa Marii Olbricha, *Umění* 39, 1991, s. 335–337.
- 17 „[...] eine unbelastete, durch gütige und verständige Hände geleitete Kindheit, in der es nur fröhliche Momente gab.“ Lux (pozn. 8), s. 35.
- 18 Ernst Hans Gombrich, Aims and Limits of Iconology, in: *The Essential Gombrich. Selected Writings on Art and Culture*, ed. Richard Woodfield, London 1996, s. 457–484, zde s. 462.
- 19 „Bei der Unsicherheit der biologischen Wissenschaft auf diesem Gebiet wollen wir von einer sicheren Entscheidung absehen, ob es eine vererbare künstlerische Veranlagung gibt oder ob nur früheste Jugenderlebnisse entscheidend geworden sind.“ Richard Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst. Eine Darstellung der Grundzüge*, Bd. 1, *Psychologie des Kunstgenießens und des Kunstschaffens*, Leipzig 1912, s. 211.
- 20 „Gewiss lassen sich allerlei interessante Beziehungen feststellen, aber niemals ist damit ein wissenschaftlich haltbarer Kausalnexus aufgedeckt.“ *Ibidem*, s. 191.
- 21 Heinrich Lützel, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*, Bd. 2, Freiburg – München 1975, s. 1405–1444. – Eckhard Neumann, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt am Main – New York 1986.
- 22 „[...] fasst begierig alle Erscheinungen auf, brütet darüber und speichert sie sorgfältig auf, für die kommende Zeit – der Biene gleich, die sehr viel mehr Honig sammelt, als sie verzehren kann, im Vorgefühl künftiger Bedürfnisse.“ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, Zürich 1977, s. 467–468. Český jako Arthur Schopenhauer, *Svět jako vůle a představa*,

- Pelhřimov 1997, s. 290. – Neumann (pozn. 21), s. 134–136.
- 23 Françoise Forster-Hahn (ed.), *Imagining Modern German Culture: 1889–1910*, Washington 1996.
- 24 Richard Hamann – Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, Berlin 1967. – Mark Jarzombek, Josef August Lux. Werkbund Promoter, Historian of Lost Modernity, *Journal of the Society of Architectural Historians* 63, 2004, s. 202–219.
- 25 Mark Jarzombek, The Discourse of a Bourgeois Utopia, 1904–1908, and the Founding of the Werkbund, in: Forster-Hahn (pozn. 23), s. 127–143.
- 26 Neumann (pozn. 21), s. 134–136, 160–163.
- 27 Joseph August Lux, *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland*, Leipzig 1908. Cit. podle Jarzombek, The Discourse (pozn. 25), s. 141.
- 28 Jarzombek, Josef August Lux (pozn. 24), s. 213.
- 29 „Es war aber nicht jene fälschlich als Poesie ausgegebene süßliche, geschlechte Pose, die immer rettungslos im Kitsch endet, sondern wurzeltiefe, echte Poesie, die ihre Kraft und Eigenart aus dem Heimatboden sog, auf dem sie erblüht war.“ Lux, *Joseph M. Olbrich* (pozn. 8), s. 69.
- 30 „Die kleinen österreichischen Städte bergen immer noch einen kostbaren Schatz alter, heimatlicher Überlieferungen, das Kunsterbe des Volkes gleichsam, Quellen von Schönheit, aus denen unbewusst der bildsame Sinn des zukünftigen Künstlers trank.“ Lux, *Joseph M. Olbrich* (pozn. 8), s. 37.
- 31 Srov. Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge, Mass. 1998, s. 33.
- 32 „Er es wagt, ein Baumeister zu sein, statt ein Zuckerbäcker.“ Bahr (pozn. 6), s. 57.
- 33 „Herr Olbrich versagt niemand die Anerkennung für seine bemerkenswerte Geschicklichkeit im Ornament, eine Geschicklichkeit, die er noch von seiner väterlichen Lebzelterei her bewahrt hat. Aber man sieht nicht mehr eine verblüffende ‚Originalität‘ darin, wenn Herr Olbrich Ornamente, die wir längst von Möbelstoffen kannten, in Holz auf Kasten klebt. Und man wehrt sich vollends dagegen, dass einer [Bahr] die Lebzelterkunst als den Gipfel künstlerischen Schaffens, als ‚österreichischen Stil‘ rühmen will.“ Die Fackel III, 1901, Nr. 81, s. 11. Cit. podle Berndt Krimmel, Der Fall Olbrich, in: Idem, *Joseph M. Olbrich* (pozn. 1), s. 12.
- 34 „Sinn für Einfachheit, Wahrhaftigkeit und Echtheit.“ Joseph August Lux, *Die moderne Wohnung und ihre Ausstattung*, Wien – Leipzig 1905, s. 21.
- 35 „[...] dekorativen Ausklang.“ Joseph August Lux, Die Erneuerung der Ornamentik, *Innen-Dekoration* 18, 1907, s. 286–292, 352–354.
- 36 María Ocón Fernández, *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850–1930)*, Berlin 2004, s. 229–230.
- 37 „[...] bloß die Erneuerung des Ornaments, sondern die Erneuerung der Architektur und des gesamten Lebensbildes auf tektonischer Grundlage.“ Lux, *Joseph M. Olbrich* (pozn. 8), s. 79.
- 38 „Anstatt grämlich zu nörgeln, sollten wir uns freuen, daß die jugendliche Kraft dieser jugendlichen Epoche sich nicht verleugnet.“ Ibidem, s. 62.
- 39 „[...] das ehrsame, in Gott ruhende bürgerliche Handwerk, [...] das bei empfänglichen Gemütern in hoher Gunst steht, wengleich es an und für sich noch nicht zu einer solchen hohen Künstlerschaft berechtigt, für die die Musen und die Grazien den Jungem Joseph Maria Olbrich bestimmt haben.“ Ibidem, s. 35.
- 40 Benedetto Croce, *Historie jako myšlení a jako čin*, Praha 2006, s. 88–95.
- 41 Studie vznikla rozšířením a přepracováním příspěvku Die Geburt eines Genies aus dem Geiste der Lebkuchenbäckerei, předneseného na symposiu *Joseph Maria Olbrich: Architekt, Gestalter, Universalkünstler*, které pořádal Institut Mathildenhöhe v Darmstadtu 11.–12. července 2008.