

## Alfons Mucha

Wien, *Belvedere*, 12. Februar - 1. Juni 2009. Montpellier, *Musée Fabre*, 20. Juni - 20. September 2009. München, *Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung*, 9. Oktober 2009 - 24. Januar 2010. Katalog, hrsg. von Jean Louis Gaillemin, Michel Hilaire, Agnes Husslein-Arco und Christiane Lange. München, Hirmer Verlag 2009. 356 S., Ill. ISBN 978-3-7774-7035-1. € 38,-

Am 12. Februar 2009 wurde in Wien eine Ausstellung eröffnet, die dem Leben und dem Werk des tschechischen Künstlers Alfons Mucha (1860-1939) gewidmet ist. Mucha wird heute im Kontext der europäischen modernen Kunst vor allem als bedeutender Repräsentant des Jugendstils wahrgenommen, der an der Wende vom 19. zum 20. Jh. in Frankreich den dekorativen »Mucha-Stil« mit seinen kurvilinearen Umrissen definierte, der die spezifische Art Nouveau-Ästhetik geformt hat, mit rauschendem Erfolg zuerst in Paris und dann in ganz Europa und den Vereinigten Staaten. Sein Beitrag zum Art Nouveau ist seit der Rehabilitierung des Jugendstils in den 1960er Jahren in Ausstellungen in Frankreich, Deutschland, Großbritannien und in den Vereinigten Staaten anerkannt worden wie: *Art Nouveau and Alphonse Mucha*, London 1963; *Un maître de l'Art nouveau: Alphonse Mucha*, Paris 1966; *An exhibition of books and periodicals illustrated by Alphonse Mucha*, Los Angeles 1972; *Alphonse Mucha – Zeichnungen und Aquarelle*, Wien 1972; *A. Mucha*, New York 1973; *Alphonse Mucha – Posters, Lithographs, Drawings*, London 1974; *Mucha, 1860-1939. Peintures, illustrations, affiches, arts décoratifs*, Paris 1980; *Alfons Mucha 1860-1939*, Darmstadt 1980; *Alfons Mucha. Triumph des Jugendstils*, Hamburg 1997; *Alphonse Mucha – the Spirit of Art Nouveau*, San Diego, Worcester, Memphis 1998.

Die aktuelle Ausstellung wird von den Katalogherausgebern als große Retrospektive beschrieben, die den Künstler in einem neuen Licht präsentieren soll. Mucha wird nicht nur als Autor »klassischer« Art-Nouveau-Plakate

vorgestellt, sondern auch als vielseitige, ja in mancher Hinsicht widersprüchliche Persönlichkeit, die später ihre Kunst in den Dienst der tschechischen Nation und des Slawentums gestellt hat. Mit diesen Ideen identifizierte sich Mucha nach seiner Rückkehr in die Heimat (1910), obgleich seine Karriere insgesamt kosmopolitische Züge trug.

Er sammelte erste künstlerische Erfahrungen in Wien und bildete sich an der Münchner Akademie der bildenden Künste und der Académie Julian in Paris weiter. Der künstlerische Durchbruch gelang ihm 1894 mit einem Plakat für das Bühnenstück *Gismonda*. Diese frühe Phase repräsentieren in der Wiener Ausstellung Plakate für Sarah Bernhardt und weniger bekannte Entwürfe, Zeichnungen und Plakate für verschiedene Kulturveranstaltungen in Böhmen. Den Höhepunkt auf diesem Gebiet bildet sein Mappenwerk *Documents décoratifs*, das, 1902 von der Librairie Centrale des Beaux-Arts in Paris bestellt, zu einem Musterbuch des Art Nouveau wurde. Im Rahmen der Ausstellung werden einzelne Blätter aus den Mappen *Documents décoratifs* und *Figures décoratives* (Paris 1905) präsentiert. Hier zeigt sich Muchas Begabung für das graphische Ornament. Diese Mappenwerke prägten den Art Nouveau in ganz Europa. Die »Ikone« des Jugendstil-Interieurs schuf Mucha schon 1901 mit der Ausstattung des Pariser Juweliergeschäfts von Georges Fouquet. In der Ausstellung werden einige der einzigartigen Schmuckstücke und Möbel gezeigt. (Bereits die Ausstellung *Alphonse Mucha – the Spirit of Art Nouveau* im Jahre 1998 hat sich diesem Ensemble gewidmet, und seine Rekonstruktion ist auf Dauer im Pariser Musée

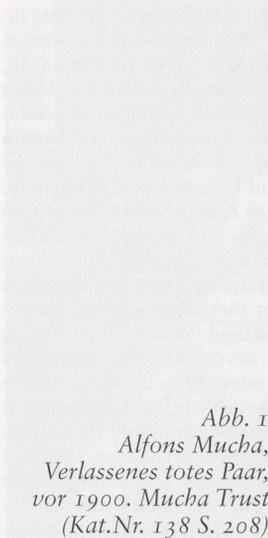


Abb. 1  
Alfons Mucha,  
*Verlassenes totes Paar*,  
vor 1900. Mucha Trust  
(Kat.Nr. 138 S. 208)



Carnavalet zu sehen.) Der charakteristische »sezessionistische« Mucha-Stil kam nicht nur in der Gebrauchsgraphik treffend und anschaulich zur Geltung, sondern auch in Illustrationswerken wie *Le Pater*, oder *Ilseé*, *Princesse de Tripoli*.

Mucha bewegte sich, wie auch bei anderen Künstlern seiner Generation zu beobachten, mit Selbstverständlichkeit in verschiedenen Genres, und so zeigt die Ausstellung neben den Plakaten wenig bekannte frühe Gemälde, Zeichnungen, Schmuckentwürfe und Buchillustrationen. Hinzu kamen zahlreiche anspruchsvolle Dekorationsaufträge, darunter Muchas nationale und panslawische Visionen im Primatorenssaal im Prager Gemeindehaus (1912) sowie die großen Werkzyklen des *Pavillons für Bosnien und Herzegowina* (1900) und *Das slawische Epos* (1910-28).

Die Rekonstruktion des *Pavillons für Bosnien und Herzegowina* beherrscht die Ausstellung. Der Dekoration dieses Pavillons, einem der großen Erfolge der Pariser Weltausstellung 1900, hatte sich vor sieben Jahren erstmals eine Ausstellung im Prager Gemeindehaus gewidmet (*Pavilon Bosny a Hercegoviny na Světové výstavě. Alfons Mucha – Paříž 1900 /*

*The Pavillion of Bosnia and Herzegovina at the World Exhibition. Alphonse Mucha – Paris 1900*, Prag 2002). In Wien wird nun aber die Dekoration in einem Nachbau der authentischen Räume rekonstruiert. Ihr Programm bezieht sich auf die osmanische Vergangenheit der Provinzen Bosnien und Herzegowina, die damals unter österreichisch-ungarischer Verwaltung standen. Mucha hat demgegenüber die slawische Herkunft beider Nationen hervorgehoben und damit formal wie inhaltlich auf seinen monumentalen Zyklus *Das slawische Epos* hingearbeitet.

Dem *Slawischen Epos* ist in der Ausstellung wie im Ausstellungskatalog ein weiteres Schlüsselkapitel gewidmet: eine wichtige Neubewertung, weil dieser Zyklus bislang im Zusammenhang des Œuvres unterschätzt wurde. Modern gesinnte Kritiker fanden die zwanzig kolossalen Gemälde konservativ, akademisch und anachronistisch. Die Absicht, den Zyklus auszuführen, äußerte Mucha erstmals 1910 nach seiner Rückkehr nach Böhmen, und das letzte Gemälde entstand 1928. Mucha hat hier die Rolle der Slawen im Rahmen der Menschheitsgeschichte wahrhaft monumental dargestellt. Dieser ideologische

Hintergrund unterscheidet diesen Zyklus von seinem Vorläufer im Historienfach, den *Szenen und Episoden aus der Geschichte Deutschlands*, die Mucha 1892 in der Form von populärgeschichtlichen Illustrationen als große Gouachen und Ölgemälde gestaltet hat. Erstmals stellte Mucha *Das slawische Epos* 1928 im Prager Mustermessepalais aus (der Katalog erschien in mehreren Sprachen: Alfons Mucha, *Slovanská epopej. Epopee slave. The Slavonic Epopee. Die Epopöe der Slaven*, Prag 1928). Der Zyklus stellt grundsätzlich das Stereotyp einer linearen Geschichte der Kunst im 20. Jh. in Frage. Eine Entscheidung über ihn fällt in Wien schon deshalb schwer, weil nur ein Zehntel des Zyklus, zwei Gemälde, gezeigt werden können, während er 1994 in Krems noch vollständig zu sehen war. Seit 1963 wird er provisorisch in Moravský Krumlov/Mährisch Krumau verwahrt im Widerspruch zu Muchas testamentarischem Wunsch, er solle dauerhaft in Prag ausgestellt werden. Der Konflikt zwischen dem Willen seines Schöpfers und der Handlungsweise der Stadt Prag, der Mucha *Das slawische Epos* vererbt hat, eskaliert zunehmend, was den Zyklus nicht eben leichter zugänglich macht.

Obwohl der Zyklus in Wien nicht vollständig zu sehen ist, wäre es sinnvoll, dem Beschauer seinen Inhalt zu erklären. Die in den einzelnen Bildern des Zyklus dargestellten Geschichten werden leider nicht im Ausstellungskatalog erläutert. Muchas Mythologie war gewiss seinerzeit panslawisch und patriotisch eingestellten Tschechen verständlich, aber wenn der Zyklus im Ausland ausgestellt wird, sollte sein Sinn doch besser expliziert werden. Mucha stellt mit ihm »den manchmal ruhmvollen, manchmal traurigen Lauf« der slawischen Geschichte vor Augen.

Er beschreibt die Flucht der Slawen aus ihrer sagenhaften Urheimat in der Völkerwanderung (1. *Die Slawen in ihrer Urheimat*, 3.- 6. Jh.) und zeigt sowohl heidnische als auch christliche Rituale der Slawen im Laufe der Geschichte (2. *Der Kult des Svantovit auf Rügen*, 8.-10. Jh.; 3. *Die Einführung der slawischen Liturgie im Großmährischen Reich*; 17. *Der hl. Berg Athos. Slawische Pilger an ihrem südslawischen Zufluchtsort, der Aufbewahrungsstätte der ältesten slawischen Schriftendkmäler*). Er berücksichtigt fast alle slawischen Nationen und betont ihre Bedeutung für die panslawische Geschichte. Er erinnert an den bulgarischen Zaren

Simeon als ein Beispiel frühmittelalterlicher Bildung (4. *Simeon, Zar der Bulgaren, 888-927*), an den »eisernen und goldenen« böhmischen König Přemysl Ottokar II., seine große Macht und seinen Reichtum (5. *König Přemysl Ottokar II. von Böhmen, 1261*), an den serbischen König Štěpán Dušan, der sein Reich auf Kosten des geschwächten Byzanz erweiterte und sich 1346 zum Zaren der Serben und Griechen proklamierte (6. *Die Krönung des serbischen Königs Štěpán Dušan zum Oströmischen Kaiser, 1346*), und an den kroatischen Ban Mikuláš Zrinský, Kommandanten der ungarischen Festung Sziget, deren Besetzung 1566 um den Preis ihres eigenen Lebens dem türkischen Angriff auf die Habsburger Länder widerstand (14. *Die Verteidigung von Sziget 1566*). Als nordslawisches, polnisches Thema wählte er als Teil seines Epos diplomatisch die Schlacht bei Grünwald (Tannenberg) im Jahre 1410, in welcher den deutschen Rittern nicht nur die Polen, sondern auch die Tschechen gegenüberstanden (8. *Nach der Schlacht bei Grünwald 1410. Die nordslawische Koalition*). Er ignorierte signifikant die aktuellen Spannungen zwischen beiden Ländern und den polnisch-tschechischen Krieg um die Region Těšínsko 1919. Selbstverständlich bewunderte Mucha die Zeit der böhmischen Reformation und feierte deren große Persönlichkeiten von dem vorhussitischen Prediger Jan Milíč von Kroměříž über den tschechischen nationalen Märtyrer Jan Hus, den Mitbegründer der Brüdergemeinde Petr Chelčický bis zu dem Hussitenkönig Georg von Poděbrady (7. *Jan Milíč von Kroměříž 1372*; 9. *Die Predigt des Magister Johannes Hus in der Bethlehem-Kapelle 1412*; 12. *Petr Chelčický bei Vodňany 1433*; 13. *Der Hussitenkönig Georg von Poděbrady 1462*). Er schildert den Beginn des Hussitenaufstands (10. *Das Treffen »na Křížkách«, bei Kreuzen 1419*) und seine Eskalation, den Sieg auf dem Veitsberg, den er aber nicht als eine Kriegsszene darstellt, sondern als ein Dankgebet des siegreichen Heers unter freiem Himmel (11. *Nach der Schlacht auf dem Vítkovberg 1420*). Er huldigte seinem Heimatstädtchen Ivančice/Eibenschütz, welches im 16. Jh. ein Zentrum des Schrifttums der mährischen Brüdergemeinde war (15. *Die Schule der Mährischen Brüder in Ivančice 1578*). An eine große Persönlichkeit der Brüdergemeinde, an Jan Amos Komenský/Comenius, erinnert das Gemälde, das die letzten Tage dieses humanistischen Gelehrten im Exil schildert (16. *Die letzten Tage des Jan Amos Komenský in Naarden 1670*). Im Gemälde 18. *Der Schwur der Omladina unter der Slawischen Linde* kommentiert Mucha eine rezente politische Affäre um die revoltierende tschechische Studenten- und Arbeiterbewegung aus den 90er Jahren des 19. Jh.s, gegen die die damaligen österreich-ungarischen Behörden 1894 einen Schauprozess inszenierten. Der Aktualität war auch das vorletzte Gemälde gewidmet, der Aufhebung der Leibeigenschaft in Rußland, die außerordentlich verspätet die Reformen des europäischen aufgeklärten Absolutismus nachvollzog.



Abb. 2 Alfons Mucha, *Foto einer Dame*, Paris 1899 (Archiv der Autorin)

Der Zyklus schließt mit einer anschaulichen Rekapitulation der slawischen Geschichte und mit der Verherrlichung der politischen Gegenwart, der Entstehung des ersten tschechoslowakischen Staates 1918 (20. *Die Apotheose der slawischen Geschichte*; hier Abb. 5). Eine Präsentation des Zyklus ohne Aufklärung über seinen Inhalt bringt Beschauer und Leser nicht zuletzt um das Verständnis von Muchas Grundkonzeption des Slawentums. Die Slawen erscheinen darin als Inbild eines friedlichen Naturells, das roher Waffengewalt die Kraft des Glaubens entgegensetzt.

Die jüngere Forschung hat hervorgehoben, wie weit Muchas Pastelle aus den Jahren um 1900 sich von rein dekorativen Intentionen entfernen konnten (Petr Wittlich: *Mucha and the spirit of Art Nouveau*. Ausst.-Kat. Lisabon, Calouste Gulbenkian Museum, 1997 – Marta Kadlečiková: *Mucha. Pastely – Pastelle – Pastels*. Praha 1996). Pastelle wie *Der Abgrund* (um 1898/99, Musée d'Orsay), *Der Tod* (um 1900, Musée d'Orsay), oder *Verlassenes totes Paar* (Abb. 1; vor 1900, Mucha Trust) lassen sein Werk im Licht neuer Strö-



Abb. 3 Alfons Mucha, *Damenporträt, ohne Datum*. Privatbesitz (Kat. S. 353)

mungen sehen: im direkten Zusammenhang mit Dekadenz und Expressionismus (Ausstellungen: *In krankhaften Farben. Die Idee der Dekadenz und die Kunst in böhmischen Ländern 1880-1914*, Prag 2006/07; *Schrei Mund! Die Voraussetzungen des Expressionismus*, Prag 2006/07). Die Wiener Ausstellung betont aber diese bedenkenswerten Aspekte seines Schaffens nicht.

Die Informationstexte in der Ausstellung schweigen auch über andere Themen, die für das Verständnis von Muchas Werk in seiner Gesamtheit wichtig wären. Beispielsweise

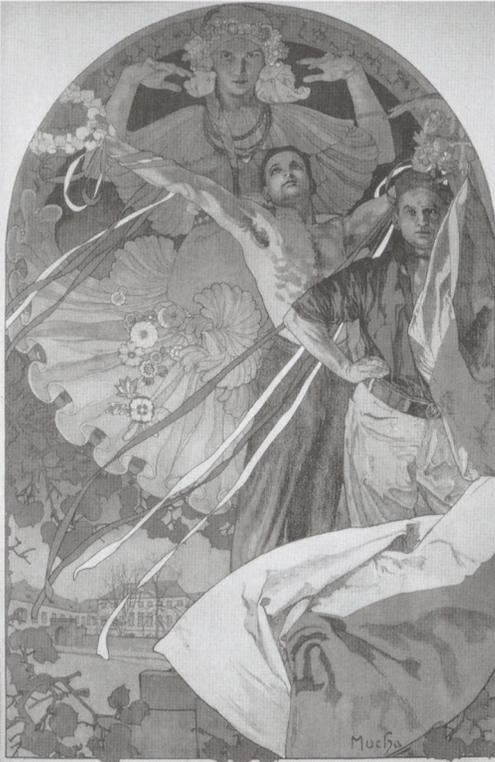


Abb. 4 Alfons Mucha, Plakat für das Sokol-Festival, 1925. Mucha Trust (Kat. S. 99)

spielten Fotografien seit den 1890er Jahren eine große Rolle in verschiedenen Etappen des Werkprozesses, aber die Ausstellung berücksichtigt dies nur ungenügend. Fotografien dienten dem Künstler nicht nur für Studien zu den komplizierten Figurengruppen seiner historischen Kompositionen, sondern bestimmten auch die Auffassung der figuralen Komponente in den Art-Nouveau-Plakaten und in den Gemälden (vgl. z. B. das in Wien gezeigte undatierte Damenporträt aus Privatbesitz mit Fotografien, die 1899 in seinem Pariser Atelier entstanden, Abb. 2 und 3). Muchas Entwurf des *Pavillon de l'Homme* (1897) ist neben anderen Zeichnungen und Skizzen ausgestellt, ohne daß man erklärt, wie aufschlußreich dieses utopische Projekt für sein intellektuelles Milieu ist (siehe: Petr Wittlich: *Česká secese*. Praha 1982, S. 111).

Die Situierung einiger Werke in der Schau ist für den Nichtspezialisten verwirrend. Im Raum, der dem *Slawischen Epos* gewidmet ist, findet sich z. B. ein Plakat, das Mucha für das Sokol-Festival 1925 geschaffen hat (Abb. 4). Die Fachleute wissen selbstverständlich, daß die Komposition dieses Plakats sehr eng mit der Auffassung des Gemäldes *Die Apotheose der slawischen Geschichte – Das Slawentum der Menschheit* aus dem *Slawischen Epos* (Abb. 5) zusammenhängt. Dieses Bild ist aber in Wien nicht präsent, und die Parallele wird nicht erläutert. (Die engen Zusammenhänge zwischen dem *Slawischen Epos* und Muchas Arbeiten für den »Sokol-Verein« haben vor vier Jahren Karel Srp und Lenka Bydžovská entdeckt, die auch für den Katalog der Wiener Ausstellung einen aufschlußreichen Text geschrieben haben; vgl.: Lenka Bydžovská – Karel Srp: *Slovanstvo bratrské/Fraternal Slavdom/Brüderliches Slaventum/Les Slaves fraternels*. Prag 2005).

Ein letzter Einwand betrifft wieder das Informationssystem. Wien liegt nicht weit von der mährischen Grenze. Hier leben viele Einwohner mährischer oder tschechischer Herkunft. Wenn eine derart große Wiener Institution eine Ausstellung über einen prominenten mährischen (tschechischen) Künstler veranstaltet, sollte sie instande sein, einen Muttersprachler für die Korrektur der tschechischen Ausstellungstexte zu gewinnen. Die Autoren der Texte und Tafeln in der Ausstellung konnten sich leider nicht entscheiden, ob sie die tschechischen Sonderzeichen respektieren oder nicht. Wenn sie sich an die Regel hielten, überhaupt keine Häkchen und Längezeichen anzubringen, wäre das immer noch besser als das Chaos der Ausstellung – dasselbe Wort einmal mit tschechischen Zeichen und zweimal nicht.

Die erwähnten Schönheitsfehler sind aber im Vergleich mit den eindeutigen Stärken des Ausstellungskatalogs ganz nebensächlich. Er enthält Beiträge von Gaillemin, Roger Diederer, Arnold Pierre, Olivier Gabet, Domini-



Abb. 5  
Alfons Mucha,  
*Die Apotheose  
der Slawen*,  
aus: *Das Slawische Epos*,  
1926. Prag, Städtische  
Galerie (Kat. S. 303)

que de Font-Réaulx, Alfred Weidinger, Lenka Bydžovská und Karel Srp, Tomoko Sato, die sich überwiegend seit Jahren mit Mucha beschäftigen und sich aktuellen Fragen der Forschung widmen. Gaillemin stellt das Hauptthema der Ausstellung und des Katalogs vor (Linie und Figur – der »Mucha-Stil«, S. 11-15). Mucha als Fotograf findet sich aus verschiedenen Blickwinkeln erörtert, und die Bedeutung der Fotos für sein Œuvre wird zu Recht betont (de Font-Réaulx, S. 41-47, und Sato, S. 65-69). Besondere Aufmerksamkeit wird Muchas Studienjahren in München gewidmet (Diederer, S. 17-23) und den großen Realisationen mit panslawischen

Motiven: dem *Pavillon für Bosnien und Herzegowina* (Weidinger, S. 49-55) und dem *Slawischen Epos* (Bydžovská, Srp, S. 57-63). Ausgesprochen weiterführend ist die Studie von Pierre, *Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks*. Mucha und die Kultur der Hypnose, S. 25-30, die zeigt, daß die gesamte ornamentale Ökonomie der Werke Muchas im Bann der zeitgenössischen Faszination durch Hypnotismus steht.

Auch dank dem sehr reichen Bildteil, der wesentlich mehr Werke zeigt als die Ausstellung selbst, wird dieses Buch zu einem Standardwerk.

Marie Rakušanová