



Christina Snopko

Alfons Muchas Glasgemälde im Prager Veitsdom

Eine „Symphonie der Farben“



Christina Snopko

Alfons Muchas Glasgemälde im Prager Veitsdom

Christina Snopko

Alfons Muchas Glasgemälde im Prager Veitsdom

Eine „Symphonie der Farben“

Dissertation
zur Erlangung der Würde einer Doktorin der Philosophie
vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel
von Christina Snopko
von Aarau

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2022 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.
Satz und eBook: SatzWeise, Bad Wünnenberg
Lektorat: Sophie Dahmen, Karlsruhe
Umschlagsabbildungen: Bild 1 und 3 – Mucha Trust, Bild 2 – Christina Snopko
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27497-0

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-27498-7

Inhalt

1. Vorwort	9
2. Einleitung	11
3. Biographie	15
3.1 Die ersten Jahre: Ivančice, Brünn, Wien, Mikulov	15
3.2 Die Aufenthalte in München und Paris	16
3.3 Die Jahre in den Vereinigten Staaten	18
3.4 Die Rückkehr	18
3.5 Die Wahrnehmung und Aufarbeitung von Muchas Werk	19
4. Die historischen Persönlichkeiten Kyrill und Method	21
4.1 Quellenlage	21
4.2 Historischer Hintergrund und Heiligenlegende	21
4.3 Die Bedeutung der Slawenapostel	24
5. Die Abfolge der Ereignisse: Eine Rekonstruktion	26
5.1 Einführung	26
5.2 Chronologie	27
5.2.1 <i>Die Anfänge des Veitsdoms, Entstehung des Dombauvereins (bis 1926)</i>	27
5.2.2 <i>Die Ereignisse des Jahres 1927</i>	31
5.2.3 <i>Das Jahr 1928: Die Verpflichtung Muchas</i>	33
5.2.4 <i>Januar 1929: Der erste Entwurf</i>	34
5.2.5 <i>Mai/Juni 1929: Der zweite Entwurf</i>	38
5.2.6 <i>28. September 1929: Die Einweihung des Veitsdomes</i>	40
5.2.7 <i>Die Zeit nach der Eröffnung</i>	40
5.2.8 <i>November 1930: Der dritte Entwurf</i>	42
5.2.9 <i>Das Jahr 1931</i>	43
6. Die Genese des Werkes – Die Festlegung der Reihenfolge	46
6.1 Der Entwurf für die Sitzung des Dombauvereins am 18. Januar 1929	46
6.2 Der Entwurf für die Sitzung des Dombauvereins am 20. Juni 1929	46
6.3 Die nicht ausgeführten Entwürfe	47
7. Der erste Entwurf: Slavia als Protagonistin	48
7.1 Eine Werkbeschreibung	48
7.1.1 <i>Der obere Teil des Entwurfs: die kleinen Maßwerköffnungen</i>	48
7.1.2 <i>Die Lanzetten</i>	49
7.2 Die bildliche Darstellung des Geldgebers	51

7.3 Die Versicherungsgesellschaft Banka Slávie	53
7.3.1 <i>Muchas Projekte mit der Banka Slávie – Die Entstehung der Figur Slavia des Glasgemäldes</i>	55
7.3.2 <i>Das Plakatmotiv Slavia für die Banka Slávie von 1907</i>	56
7.3.3 <i>Mucha und die Banka Slávie: eine Chronologie</i>	61
7.4 Die Weiterentwicklung der Slavia-Figur	67
7.4.1 <i>Die Entstehung der zweiten Slavia</i>	67
7.5 Die Slavia auf der 100-Kronen-Banknote von 1920	75
7.6 Die Slavia des ersten Entwurfs im Vergleich mit der <i>Slavia</i> von 1907 und dem Porträt von Josephine Crane-Bradley von 1908	76
7.7 Muchas Slavia des Glasgemäldes – eine Deutung als Madonnen-Bildnis?	78
7.7.1 <i>Die verschollene Madonna, wohl 1905</i>	78
7.7.2 <i>Die Madonna der Lilien von 1905</i>	80
7.7.3 <i>Die Slavia des ersten Entwurfs – völlig verschieden zu Muchas Marienfiguren.</i>	80
7.8 Die Farbigkeit des ersten Entwurfs	81
8. Der zweite Entwurf: Die Kyrilliza und die mittelalterlichen Herrscher	83
8.1 Eine Werkbeschreibung	83
8.1.1 <i>Der obere Teil des Entwurfs: Die kleinen Maßwerköffnungen</i>	83
8.1.2 <i>Die Lanzetten</i>	84
8.2 Die Kyrilliza	88
8.2.1 <i>Altkirchenslawisch bzw. altkirchenslawische Stilisierungen</i>	89
8.2.2 <i>Die Variantenvielfalt in Muchas Kyrilliza</i>	89
8.2.3 <i>Die Kyrilliza in Muchas Werk</i>	90
8.2.4 <i>Ein weiteres Werk im Veitsdom mit der Kyrilliza: Die Holztüre von Josef Cibulka, Štěpán Zálešák und František Vavřích (1929)</i>	91
8.2.5 <i>Zur Verwendung der Kyrilliza mit altkirchenslawischen Stilisierungen im Veitsdom</i>	93
8.3 Die Glagoliza	95
8.3.1 <i>Die Glagoliza in der Holztüre von Cibulka, Zálešák und Vavřích</i>	95
8.3.2 <i>Die Glagoliza in der tschechischen Kunst</i>	96
8.4 Auswirkungen der Kritik am ersten Entwurf und die Zusammenarbeit mit Josef Cibulka	96
8.5 Die slawischen Herrscher bei Mucha	98
8.5.1 <i>Inhaltliche Beziehungen der historischen Herrscher</i>	99
8.6 Die erzählenden/epischen Darstellungen der Slawenapostel als Teil von Muchas Historienmalerei	101
8.7 Die Farbigkeit des zweiten Entwurfs	101
9. Das Glasgemälde im Veitsdom	103
9.1 Werkbeschreibung	103
9.1.1 <i>Christus und die Personifikationen</i>	103
9.2 Die Slavia von 1907 in den Entwürfen und im Glasgemälde	108
9.3 Vom zweiten zum dritten Entwurf – Die Wiederverwendung einiger Szenen	108

9.4 Die neuen Protagonisten neben den Slawenaposteln – Bořivoj, Ludmilla und Wenzel	109
9.4.1 Bořivojs Taufe	109
9.4.2 Wenzel und Ludmilla	110
9.5 Die Inschriften	112
9.5.1 Das Spruchband im Fünfpas	112
9.5.2 Die Dreipässe oberhalb der seitlichen Lanzetten	113
9.5.3 Die Kralitzer Bibel bei Mucha	113
9.5.4 Die „Tafel“ mit der Stifterinschrift	114
9.6 Die Farbgebung des Glasgemäldes – eine „Symphonie der Farben“	114
9.7 Muchas dekorative Elemente im Glasgemälde: der Kreis	116
9.8 Die Vögel im Glasgemälde – nur dekorative Elemente oder bedeutungsvoller Inhalt?	118
9.9 Mucha und die Freimaurer	119
9.9.1 Die Freimaurerei	119
9.9.2 Muchas Verhältnis zu den Freimaurern	120
9.9.3 Parallelen zwischen Muchas Fenster und der Symbolik der Franc-Maçonnerie	121
10. Die Gattung der Glasmalerei	126
10.1 Zu den Besonderheiten bei der Arbeit mit Glas	126
10.2 Die Techniken der Malerei auf Glas	127
10.3 Eine Zusammenstellung von Muchas Glasgemälden	128
10.4 Jeanne d’Arc, Roland à Roncevaux, Saint Hubert, Sainte Barbe, ca. 1895–1897	129
10.5 Entwurf für ein dreiteiliges Fenster, wohl 1898	130
10.6 Glasarbeiten in der Boutique des Juweliers Georges Fouquet, 1900	133
10.7 Entwurf für ein Kirchenfenster, um 1900	134
10.8 Entwurf für ein Glasbild, um 1902	134
10.9 Entwürfe für Glasgemälde aus <i>Documents décoratifs</i> , 1902	134
10.10 Glasscheiben in Lancey, um 1902	135
10.11 Glasgemälde <i>Die vier Jahreszeiten</i> , 1906/1907	136
10.12 Das Glasgemälde im Deutschen Theater in New York, 1908	138
10.13 Die Glasgemälde im Primatorenssaal des Repräsentationshauses in Prag, 1909–1911	139
10.14 Glasgemälde <i>Morgenröte</i> und <i>Abenddämmerung</i> , Datierung unbekannt	140
10.15 Muchas architektonische Werke aus Glas	141
11. Die Thematik Kyrill und Method bei Mucha	144
11.1 <i>Kyrill und Method</i> , 1887	144
11.1.1 Entstehung	144
11.1.2 Werkbeschreibung	146
11.2 <i>Die slawischen Missionare Kyrill und Method predigen die Lehre Christi in Mähren</i> , 1891	147
11.3 Kyrill und Method im Zusammenhang mit dem Pavillon von Bosnien und Herzegowina bei der Weltausstellung im Jahre 1900 in Paris	147

11.4	Kyryll und Method im <i>Slawischen Epos</i>	150
11.4.1	Die Einführung der slawischen Liturgie, 1912 (<i>Entwurf ca. 1911</i>)	151
11.5	Die Slawenapostel in Muchas Werken und in den drei Entwürfen für das Glasgemälde	152
11.5.1	<i>Mucha und die Slawenapostel</i>	154
11.6	Eine Übersicht über die Verehrung der Slawenapostel und deren Niederschlag in der bildenden Kunst bis ins beginnende 20. Jahrhundert	154
11.6.1	<i>Die Entwicklungen im 19./20. Jahrhundert</i>	155
12.	Muchas Werke im Sinne einer nationalen Identität – eine „Frage des nationalen Ganzen“?	159
13.	Schlusswort	162
14.	Anleitung für die Aussprache der tschechischen Sprache	165
15.	Neue Erkenntnisse zu den USA-Aufenthalten	166
16.	Literaturverzeichnis	170
16.1	Selbstständige und unselbstständige Publikationen	170
16.2	Kataloge	180
16.3	Zeitungen, Zeitschriften	181
16.4	Sonstiges	183
17.	Abbildungsverzeichnis	184

1. Vorwort

Die Idee zu einer wissenschaftlichen Aufarbeitung des Glasgemäldes von Alfons Mucha im Prager Veitsdom entsprang der Suche nach einem geeigneten Thema für meine Lizentiatsarbeit im Jahr 2006 an der Universität Basel. Aus großem persönlichem Interesse häufte sich vieles an Material, Kontakten und Erkenntnissen an, was den Umfang einer Lizentiatsarbeit bei Weitem überstieg. Einer der Hauptgründe dafür ist, dass es sich bei dem Glasgemälde von Alfons Mucha im Prager Veitsdom um ein bis zu diesem Zeitpunkt noch wissenschaftlich gänzlich unbeachtetes Gebiet handelt. Diese Tatsache führte relativ schnell nach Vollendung der Lizentiatsarbeit zum Entschluss, eine Dissertation über dieses Glasgemälde zu verfassen.

Die Entstehung der vorliegenden Arbeit ist vor allem Prof. Dr. Gottfried Boehm (Basel) und dem leider viel zu früh verstorbenen Dr. Reinhard W. Sängler (Karlsruhe) zu verdanken. Nur durch ihre Unterstützung und wertvollen Hinweise konnten sowohl bereits die erwähnte Lizentiatsarbeit im Jahre 2006 als auch die vorliegende Dissertation, die ich im September 2014 an der Universität Basel eingereicht habe, entstehen. In finanzieller Hinsicht sind die Beiträge der Alice Bucher-Stiftung Luzern, der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel und der Universität Basel zu nennen, die mir ermöglichten, mich gänzlich auf die Dissertation zu fokussieren.

Für die umfangreichen Forschungen im Laufe der Dissertation waren Wissen und Kenntnisse aus mehreren verschiedenen Fächern sowie von unterschiedlichen Institutionen erforderlich; einige dieser unentbehrlichen Menschen möchte ich im Folgenden hervorheben.

An erster Stelle möchte ich mich bei Sarah und John Mucha sowie den Mitarbeitern der Mucha-Foundation und des Mucha-Museums in Prag bedanken. Ihre Arbeit ist für die Erforschung des Œuvres von Alfons Mucha enorm wichtig und war daher für das Entstehen der vorliegenden Arbeit entscheidend. Ebenso gebührt Mgr. Martin Halata

von den Archiven der Prager Burg großer Dank, sowie Petr Štembera, Kurator der Sammlung von Gemälden und Plakaten am Uměleckoprůmyslové museum in Prag. Auch bei Maria Saffiotti Dale vom Chazen Museum of Arts der University of Wisconsin-Madison möchte ich mich an dieser Stelle erkenntlich zeigen. Sie ermöglichte mir den Austausch mit den Nachfahren des amerikanischen Millionärs und Industriellen Charles Richard Crane; durch die großzügige und begeisterte Hilfe von Margaret Timmerman (geb. Bradley) und Richard C. Bradley wurden private Einblicke in eine Familie, die eng mit Alfons Muchas Aufenthalt in den Vereinigten Staaten verbunden ist, möglich. Ebenso möchte ich Heidi Scheffler, East Brewster, herzlich für ihre hilfreichen Hinweise betreffend Muchas Aufenthalt auf Cape Cod danken. Die Beantwortung fachlicher Fragen zur kyrillischen und glagolitischen Schriftsprache verdanke ich Prof. Dr. Markus Giger von der Karls-Universität in Prag sowie Prof. Dr. Marek Nekula vom Bohemicum Regensburg. Auf kunsthistorischer Ebene unterstützten mich mit ihrer unbürokratischen Hilfe Véronique Kientzy vom Musée d'Orsay in Paris, Patrice Mattia des Metropolitan Museum of Art, Dana Hlaltufová der Galerie hlavního města Prahy sowie Emmanuelle Terrel des Musée des Beaux Arts de Nice. Weitere bedeutende Hinweise verdanke ich den Archivaren Marie Kroeger und Bart Ryckbosch vom Art Institute of Chicago sowie dem Kurator Robert C. Myers vom History Center at Courthouse Square und Sister Mary Louise Gavan der Religious of the Sacred Heart. Schließlich möchte ich mich noch bei Jiří Vácha, einem ehemaligen Mitarbeiter der Česká pojišťovna, bedanken – durch seine Recherchen bin ich im Jahre 2006 an wichtige Dokumente der Banka Slávie gelangt.

Auf privater Ebene geht mein ganz persönlicher Dank für Rat und Unterstützung zu jeder Stunde an meinen Ehemann Dr. Esau Dozio – ohne diesen Rückhalt wäre Vieles nicht möglich gewesen.

Diese Publikation ist der Begeisterung und dem Engagement von Prof. Friedrich-Wilhelm von Hase,

Vorwort

Mannheim zu verdanken. Der Druck wurde ermöglicht durch Beiträge des Werenfels-Fonds der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel und der Basler Studienstiftung.

Allschwil, im Oktober 2021 Christina Snopko

2. Einleitung

Über ein ganzes Jahrtausend hinweg entstand inmitten einer europäischen Metropole ein Bauwerk, das mit seinen Veränderungen Generationen von Menschen begleitete und die ursprüngliche Bedeutung seines Baus bei Weitem überschritt. Der Veitsdom, begonnen im Jahre 1344 vom bekannten Baumeister Matthias von Arras, ist auf verschiedenste Weise mit Prag, der Tschechischen Republik und der tschechischen Geschichte verbunden; in ihm fand nicht nur die Krönung von Königen aus der böhmisch-mährischen Geschichte statt, er dient auch als Mausoleum einiger Herrscher. Als Teil der seit dem 9. Jahrhundert bestehenden Prager Burg stellt der Veitsdom ein bedeutendes Bauwerk dar – und zwar auf kirchlich-religiöser wie auf symbolischer Ebene. Denn die Prager Burg war lange Zeit das politische Zentrum Böhmens und ist auch heute noch die Residenz des tschechischen Präsidenten. Hier werden die Kronjuwelen aufbewahrt und die gewählten Staatspräsidenten – teilweise auch die Ministerpräsidenten – während eines feierlichen Gottesdienstes in ihrem Amt bestätigt.¹

Begonnen hatte die Geschichte des Kirchenbaus an diesem prominenten Ort mit der vorromantischen Wenzelsrotunde aus dem beginnenden 10. Jahrhundert. Die Reste dieser Rotunde befinden sich unter dem Veitsdom und stammen aus einer Zeit, die von der beginnenden Christianisierung Böhmens und Mährens geprägt war. Zwei Missionare, Kyrill und Method, hatten einige Jahrzehnte vor Baubeginn der Wenzelsrotunde böhmischen und mährischen Herrschern sowie deren Untertanen den christlichen Glauben und – was mindestens ebenso wichtig war – eine erste slawische Schriftsprache gebracht. Die Ankunft dieser Missionare auf mährischem Boden im Jahre 863 stellte für viele nachfolgende Generationen bis zur heutigen tschechischen Bevölkerung ein sehr bedeutendes Ereignis dar.

Im 19. Jahrhundert setzte die letzte Bauphase des Veitsdoms ein: Wie der Kölner Dom war er nicht – wie ursprünglich geplant – fertiggestellt worden und bestand deshalb über mehrere hundert Jahre aus einem gotischen polygonalen Chor, der mit einer provisorischen Wand abschloss. In den 1860er Jahren wurden die Arbeiten mit dem Ziel wieder aufgenommen, den Veitsdom innerhalb der nächsten Jahrzehnte zu vervollständigen. Im Jahre 1929 konnte er mitsamt seinem neuen westlichen Domteil eingeweiht werden und ist bis heute mit seinen imposanten Dimensionen die größte Kirche Tschechiens.²

Die modernen Bauherren des Veitsdoms mussten im 19. Jahrhundert auch große Teile des bestehenden Chores instandsetzen. Neben den Erneuerungsarbeiten entstand auch ein neuer westlicher Teil des Doms als Verlängerung des bestehenden Chores. Da alle Fensterbereiche des gotischen Bauwerkes erneuert werden mussten, lag eine Neukonzeption sämtlicher Verglasungen nahe, mit der namhafte tschechische Künstler beauftragt wurden. Unter ihnen befand sich auch der aus Mähren stammende Alfons Mucha, der mit seinen knapp 70 Jahren auf eine erfolgreiche internationale Karriere zurückblicken konnte. Das von ihm entworfene Glasgemälde, das im Jahre 1931 eingesetzt wurde, behandelt die Geschichte der beiden Missionare, die den christlichen Glauben und die erste slawische Schriftsprache nach Böhmen und Mähren brachten – und erörtert daher eine Thematik, die für Böhmen und Mähren nach 1000 Jahren immer noch sehr präsent und durch gewisse sozio-politische Entwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts noch weiter in den Vordergrund gerückt ist.

Alfons Muchas Karriere hatte einige Jahrzehnte vor der Schaffung des Prager Glasgemäldes in Paris begonnen. Bei den Arbeiten, die er ab 1887 während

¹ Diese Zeremonie fand sowohl 1918 beim ersten Präsidenten der Tschechoslowakei, Tomáš Garrigue Masaryk, als auch bei seinem Nachfolger Edvard Beneš statt. Zwischen 1949 und 1989 unterzogen sich auch einige der fünf kommunistischen Präsidenten diesem Ritual. Die Tradition setzte 1990 Václav Havel fort und auch nach der Entstehung der Tschechischen Republik im Jahre 1993 wurde Václav Klaus im Veitsdom in sein Amt eingeführt. Der bisher Letzte, der sich dieser Tradition unterzog, war der zum Staatspräsidenten gewählte Miloš Zeman im Jahre 2013 sowie nach seiner Wiederwahl 2018.

² Der dreischiffige Dom ist 124 m lang und 33 m hoch, das Querschiff 60 m breit. Der Hauptturm ragt 99 m in die Höhe.

seines langjährigen Aufenthalts in der Kunstmetropole schuf, handelt es sich insbesondere um dekorative *Panneaux*, Poster, Plakate und allegorische Darstellungen, die zur Vervielfältigung vorgesehen waren. Mucha wurde zum Inbegriff der Pariser Kunst um die Jahrhundertwende. Seine Entwürfe waren – gemäß der für den Jugendstil charakteristischen Doktrin eines Gesamtkunstwerks – auch für viele Schmuck-, Einrichtungs- und Möbelstücke gedacht. Trotz moderner Massenvervielfältigung und Muchas fast unerschöpflichem kreativem Tatendrang konnte das Verlangen des Publikums nach dem *Style Mucha* kaum gedeckt werden.

Mucha machte in seinem Leben einige wegweisende Bekanntschaften mit Menschen, die seine künstlerische Laufbahn nachhaltig prägten. Dazu zählen unter anderem der Graf Eduard Khuen-Belasi, der ihm ab 1885 sein Studium, erst in München, später in Paris, finanzierte und dadurch die Grundlage für seinen Werdegang legte. Auch die damals sehr bekannte Theaterschauspielerinnen Sarah Bernhardt ist in diesem Zusammenhang zu nennen: Ein für sie gestaltetes Plakat zu einer Theateraufführung zum Jahreswechsel 1894/1895 katapultierte Mucha über Nacht an die Spitze der Pariser Salons. In der Folge nahm sie Mucha unter Vertrag, um weitere Theaterplakate, aber auch die gesamte Bühnenausstattung, Kostüme und den Schmuck für ihre Stücke zu entwerfen. Mit Bernhardt reiste Mucha im Jahre 1904 auch das erste Mal in die Vereinigten Staaten. Während der nächsten Jahre hatte Mucha zwei Lebensmittelpunkte: Er pendelte zwischen den USA und seiner Heimat hin und her. In den Vereinigten Staaten hatte er eine weitere Begegnung mit einem ihm wohlgesonnenen Mäzen: Charles R. Crane, ein amerikanischer Industrieller und Politiker. Dieser finanzierte Mucha seinen Lebensraum, das *Slawische Epos*. In diesem aus zwanzig riesigen Gemälden bestehenden Zyklus behandelte der gebürtige Mähre Mucha insbesondere Themen, die allgemein mit dem Slawentum, aber auch mit seiner Heimat zusammenhängen. Begonnen hatte er mit den Gemälden des *Epos* im Jahre 1911 und ungefähr zur selben Zeit verlegte er seinen Lebensmittelpunkt wieder in seine Heimat. Das *Epos* beschäftigte ihn bis 1928, als er, zusammen mit Crane, das Werk der Stadt Prag schenkte.

In den fast zwei Jahrzehnten, in denen er mit der Ausarbeitung des *Epos* auf zwanzig Leinwänden

mit riesigem Ausmaß beschäftigt war, fanden bedeutende politische Veränderungen statt, die sich nicht nur auf die Lebensumstände der Bevölkerung, sondern auch auf Muchas künstlerische Ausdrucksweise auswirkten. Nach dem Ende der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn im Jahre 1918 ging aus dieser unter anderem die Tschechoslowakei als neu gegründeter Staat hervor. Diese Entwicklung hatte sich bereits in den Jahrzehnten zuvor durch eine verstärkte Hinwendung zur eigenen Kultur und Fokussierung auf die eigene Geschichte – und Abkehr von der Herrschaft der Habsburger – bemerkbar gemacht. Mucha, geboren im Jahre 1860, war in einer Zeit aufgewachsen, die für die slawische Bevölkerung in Böhmen und Mähren teilweise sehr problematisch war, da diese Regionen zunächst Teil des Kaisertums Österreich waren und ab 1867 zur Doppelmonarchie Österreich-Ungarn gehörten. Diese Zeit wird in der Forschung als prägend für den jungen Mucha angesehen, der sich – ab dem Zeitpunkt seiner Rückkehr in die Heimat 1911 – künstlerisch verstärkt mit slawischen Themen auseinandersetzte. Im Zuge der Staatsgründung 1918 ist nochmals eine weitere Zunahme seiner diesbezüglichen Beschäftigung zu beobachten: Da Mucha von hochoffiziellen Stellen beauftragt wird, neue Staatssymbole – unter anderem ein neues Staatswappen, Banknoten und Briefmarken – zu gestalten, ist sein Einfluss enorm. Wie schon in Paris werden nun Muchas Werke allgegenwärtig. Doch im Unterschied zum Schaffen in der französischen Metropole tragen seine Arbeiten der Spätphase, die mit der Rückkehr in seine Heimat einsetzt, auch eine wichtige politische Botschaft in sich und begleiten die Bevölkerung in ein neues Zeitalter der Unabhängigkeit. Unter diesen Gesichtspunkten erhält sicherlich auch das Prager Glasgemälde weitere Deutungsebenen, die weit über kunsthistorische Forschungsfelder hinausgehen.

Die Reaktionen auf Muchas Werke mit patriotischem Inhalt sind in seiner Heimat jedoch nicht immer positiv ausgefallen. Einerseits zeigt sich dies an der ablehnenden Haltung anderer tschechischer Künstler, die die Vergabe von prestigeträchtigen Aufträgen an Mucha, wohl unter anderem wegen seines internationalen Erfolges und seiner Bekanntheit außerhalb seiner Heimat, kritisieren. Andererseits wird sein starker Patriotismus als nicht mehr angebracht bezeichnet.

Im Münchner Abkommen vom 29. September 1938 wurde die gerade 20 Jahre alte Nation zer-

schlagen; das Deutsche Reich besetzte kurze Zeit später große Gebiete der Tschechoslowakei. Mucha, der auch über die Grenzen hinaus als großer Patriot bekannt war, wurde von der Gestapo festgesetzt und verstarb wenig später.

Die Besetzung durch die deutsche Wehrmacht, die bis 1945 dauerte, hatte zur Folge, dass sein Werk offiziell verschmäht wurde. Im Jahre 1945 konnte die Tschechoslowakische Republik zwar wieder ausgerufen werden, aber das Land wurde drei Jahre später ein Satellitenstaat der UdSSR und war daher – bis zur Auflösung des Ostblocks – vom Westen weitgehend isoliert. Unter kommunistischer Führung wurde Mucha in seiner Heimat als Künstler kaum beachtet.

Im Westen begann nach dem zweiten Weltkrieg, insbesondere in den 1960er Jahren, eine systematische Erforschung des Jugendstils, wodurch auch Mucha zu einer Renaissance verholfen wurde.³ Der Fokus bei der Erforschung des Künstlers wurde jedoch auf die Zeit und die Werke in Paris gelegt.

Jiří Mucha, Muchas Sohn, der im Jahre 1915 geboren wurde, war von Beruf Schriftsteller, Journalist und Redakteur.⁴ Angespornt durch das aufkeimende Interesse an der Kunst seines Vaters begann er, zunächst in kurzen Aufsätzen, später in verschiedenen Monographien, dessen Leben aufzuarbeiten. Die erste Monographie erschien im Jahre 1965 in deutscher Sprache. Als Quellen dürften ihm vermutlich mehr die erhaltene Korrespondenz, Erzählungen und andere Aufzeichnungen seiner Eltern gedient haben als seine eigenen Erinnerungen. Alfons Mucha ist erst relativ spät Vater geworden; seine Tochter Jaroslava kam 1909 auf die Welt, da war er bereits 49 Jahre alt – bei Jiří nochmals sechs Jahre älter, was zur Folge hat, dass Jiří die Entstehung vieler Werke seines Vaters nicht selbst miterlebt oder wahrgenommen hat. Eine weitere Schwierigkeit der Monographien von Muchas Sohn ist sicherlich jene der *political correctness* – er, der bereits in den 1950er Jahren von der kommunistischen Regierung zu Zwangsarbeit und Lagerhaft verurteilt worden war,

musste vermutlich auch in seinen Schriften eine gewisse Selektion der Inhalte vornehmen.

Nichtsdestotrotz bilden die Monographien von Jiří Mucha eine unerschöpfliche Quelle für das Leben und Werk seines Vaters und somit eine solide Basis für die Erforschung von Muchas Arbeiten.

Einige historische Begebenheiten erschwerten also nach dem Tod des Künstlers für längere Zeit eine systematische Betrachtung und Aufarbeitung seines Œuvres: Zunächst die Besetzung durch das Deutsche Reich und später die kommunistische Führung des Landes, die von 1948 bis zur Auflösung des Ostblocks dauerte. Mucha wurde in seiner Heimat als Künstler über diese gesamte Zeit kaum beachtet und die Isolation des Ostblocks führte dazu, dass man in Muchas Heimat nicht am aufkommenden Interesse am Jugendstil teilhaben oder gar daran anknüpfen konnte. Im Gegenzug konzentrierte sich der Westen während einer langen Zeit hauptsächlich auf die Werke aus Paris, da sein Spätwerk unerreichbar war.

Die Aufarbeitung von Muchas Spätwerk konnte also erst mit der Ost-West-Öffnung beginnen. Einen wesentlichen Anteil daran haben Geraldine Mucha, die Witwe des 1991 verstorbenen Jiří, und deren Sohn John Mucha sowie seine Frau Sarah. Sie gründeten zunächst im Jahr nach Jiří Muchas Tod die Mucha Foundation sowie den Mucha Trust. Im Jahre 1998 folgte die Eröffnung des Mucha Museums in Prag.

Somit wurde die Basis für die eine wertfreie und systematische Aufarbeitung von Muchas Spätwerk geschaffen – und die Tür für die wissenschaftliche Untersuchung seines gesamten Œuvres geöffnet. Diese allumfassende Betrachtung von Alfons Mucha und seinen Werken ist in den Ausstellungen der letzten Jahre zu beobachten.⁵

Eines der wenigen Werke, das immer noch nicht auf wissenschaftlicher Ebene behandelt wurde, war das Prager Glasgemälde. Bisher sind weder die Umstände der Entstehung des Prager Glasgemäldes

³ In den 1960er Jahren begann das Interesse an Muchas dekorativen Werken der Pariser Epoche. Das Victoria and Albert Museum in London zeigte 1963 die erste Ausstellung nach Muchas Tod, sie wurde in Zusammenarbeit mit Muchas Sohn, Jiří Mucha, erarbeitet, was in der damaligen Zeit und über die Grenze zwischen Osten und Westen hinweg nicht einfach war. Es folgte 1966 eine zweite Ausstellung in der Société des Amis de la Bibliothèque Forney in Paris.

⁴ Jiří Mucha hatte während des Krieges bei der BBC in London gearbeitet. Er kehrte 1945 in die Tschechoslowakei zurück, wurde aber in den 1950er Jahren von der kommunistischen Regierung wegen Spionage verurteilt. 1954 kam er nach Zwangsarbeit und Lagerhaft frei.

⁵ Zu den Mucha-Ausstellungen, die in den letzten Jahren stattfanden, s. Kapitel 3,5 und Anm. 50.

noch sein Inhalt oder die beiden nicht ausgeführten Entwürfe einer wissenschaftlichen Betrachtung unterzogen worden.

In der vorliegenden Arbeit werden daher zunächst elementare Grundlagen dargelegt: Dazu gehört neben einer Biographie des Künstlers auch eine Darstellung von Kyrill und Method, die deren Mission und kulturhistorische Bedeutung klärt.

Danach folgt eine Untersuchung der chronologischen Abfolge der Geschehnisse, die zur Entstehung des Glasgemäldes im Veitsdom geführt haben. Diese Chronologie beinhaltet zunächst die Maßnahmen zur Fortführung des Dombaues, insbesondere jene, die mit dem Einbau der Fenster zusammenhängen. Des Weiteren wird der Fokus in diesem Kapitel auf die an Muchas Glasgemälde beteiligten Parteien gelegt – also den Künstler selbst, die Verantwortlichen des Veitsdomes bzw. der Dombauhütte und die das Glasgemälde finanzierende Versicherungsgesellschaft. Die Absicht dieses Kapitels ist es, zu erforschen, welche Schritte zur Realisierung des Glasfensters durch den damals berühmten, aber in seiner Heimat auch umstrittenen Künstler, geführt haben. Diese Chronologie der Ereignisse bildet somit die Quelle, aus welcher die nachfolgenden Kapitel schöpfen.

In einem weiteren Kapitel können aufgrund der chronologischen Untersuchungen die bisherigen Unsicherheiten in der Datierung und die scheinbar unklare Reihenfolge der verschiedenen Entwürfe des Glasgemäldes aufgeklärt werden.

Schließlich, nachdem die Abfolge gesichert ist, kann eine übergreifende erste Betrachtung der unterschiedlichen Entwürfe erfolgen. In diesem Zusammenhang werden auch Muchas Beziehung zur finanzierenden Versicherungsgesellschaft ausgeleuchtet sowie weitere Werke untersucht werden.

Das folgende Kapitel ist der Gattung der Glasmalerei in Muchas Œuvre gewidmet. Nach einem allgemeinen Überblick über die verschiedenen Techniken wird Muchas Werk im Veitsdom diesbezüglich besprochen und eingeordnet. Danach wird seine mögliche Erfahrung mit Werken aus diesem Material aufgezeigt, die er nicht nur in Europa, sondern auch in den Vereinigten Staaten und über eine lange künstlerische Zeitspanne hatte. Das Anliegen dieses Kapitels ist, belegen zu können, dass Mucha

bereits genügend Einsicht in diese mit der Tafelmalerei nur bedingt verwandte Kunstgattung hatte.

An das in die Heiligenlegenden einführende Kapitel zu Beginn der vorliegenden Arbeit sollen nun weitere Untersuchungen geknüpft werden, die sich mit anderen Werken des Künstlers sowie der Thematik von Kyrill und Method beschäftigen. Zudem wird dargelegt, welche überaus wichtigen Funktionen diese in der westlichen Welt kaum bekannten Heiligen für die slawische und insbesondere böhmische und mährische Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts hatten.

Schlussendlich folgt ein Kapitel, in welchem dargelegt wird, welche Bedeutung das Prager Glasgemälde in einer Zeit der Suche nach nationaler Orientierung und Identität für die damalige tschechoslowakische Bevölkerung hatte. Dabei wird das Werk in den historischen Prozess eingeordnet, der bereits im 19. Jahrhundert einsetzte und Böhmen, Mähren sowie die Slowakei zu einem neuen nationalen Staat und einer neuen nationalen Identität führte.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, eine bisher noch bestehende Lücke in der Forschung zu schließen. Viele der Aspekte aus der vorliegenden Arbeit wurden in der modernen wissenschaftlichen Untersuchung über Mucha noch nie berücksichtigt oder fast gänzlich außer Acht gelassen. Bei der Betrachtung von Muchas Gesamtwerk handelt es sich schließlich um einen noch relativ jungen Forschungszweig, der erst seit der Beseitigung des Eisernen Vorhangs betrieben werden kann.

Da in der vorliegenden Arbeit Zitate, Namen und Bezeichnungen in tschechischer Sprache vorkommen, müssen noch einige Bemerkungen hierzu gemacht werden: Die tschechische Schriftsprache verwendet ausnahmslos das lateinische Alphabet. Zu Beginn des Anhangs ist eine Ausspracheanleitung zu finden. Für die Entwürfe von Muchas Glasgemälde sind die kyrillische Schrift und deren Vorläufer, die Glagoliza, von Bedeutung. Für ein besseres Verständnis ist es an einigen Stellen notwendig, die Lautung der Wörter oder Sätze direkt in den Text zu integrieren. Dies wird mit dem Satzzeichen „/“ gekennzeichnet; also heißt es beispielsweise beim kyrillischen Begriff für „Wort“: CJOBO /slovo/.

3. Biographie

3.1 Die ersten Jahre: Ivančice, Brünn, Wien, Mikulov

Alfons Maria Mucha wurde am 24. Juli 1860 in bescheidenen Verhältnissen im Dorf Ivančice in Mähren geboren.⁶ Muchas Vater war Gerichtsdieners und sah für seinen Sohn eine priesterliche Ausbildung vor. Der spätere Künstler wurde in eine Zeit hineingeboren, in welcher man die eigene Sprache und die lokalen Traditionen nur mit Mühe gegen die Habsburger bewahren konnte. Böhmen und Mähren waren damals Teil des Kaiserreichs Österreich, ab 1867 der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn. Diese politische Konstellation, die für die tschechischsprachigen Bewohner teilweise sehr problematisch war, wird bei Mucha als Ursprung einer schon früh einsetzenden Akzentuierung von und Konzentration auf slawische Traditionen und Überlieferungen gesehen.⁷ Jiří Mucha beschreibt deren Auswirkungen folgendermaßen: „[...] so wurde für meinen Vater [...] der Begriff der Nation und der Heimat zum Synonym für die Pflichten des Künstlers, und er beeinflusste ihn bis ans Ende seines Lebens“.⁸

In Ivančice besuchte Mucha die Schule und war Ministrant. Im Alter von elf Jahren kam er als Chorsänger des Domes nach Brünn, wo er bis 1875 blieb und die örtliche Schule besuchte.⁹ Sein künstlerisches Talent, das sich bereits sehr früh zeigte, wird in den Büchern seines Sohnes in verschiedenen Anekdoten beschrieben, beispielsweise hatten Jan Umlaufs Fresken in der Kirche von Ústí nad

Orlicí den 15-jährigen Mucha tief beeindruckt und in ihm den Entschluss geweckt, Kunstmaler zu werden.¹⁰ Trotz dieser Erkenntnis kehrte er den Eltern zuliebe zunächst in sein Heimatdorf zurück und arbeitete zwei Jahre als Gerichtsschreiber. Erst dann, im Jahre 1878, bewarb er sich an der Prager Akademie für ein Kunststudium, wurde aber mit folgenden Worten abgewiesen: „Maler gibt es viele, aber Geld wenig. Suchen Sie sich eine andere Tätigkeit, wo Sie sich nützlicher machen können!“.¹¹

Trotz dieser Zurückweisung zog er nach Wien und begann dort als Malerlehrling für Theaterdekorationen. Gleichzeitig nahm er Malkurse.¹² Sein Arbeitgeber musste Mucha jedoch bald wieder entlassen, nachdem der wichtigste Kunde, das Wiener Ringtheater, am 10. Dezember 1881 abgebrannt war. Auf der Suche nach einer neuen Anstellung gelangte er zufälligerweise ins südmährische Mikulov, wo unter anderem Eduard Graf Khuen-Belasi auf ihn aufmerksam wurde.¹³ Dieser beauftragte Mucha im Jahre 1883 mit der Ausmalung des Schlosses Emmahof in Hrušovany nad Jevišovkou (Mähren).¹⁴ Anschließend führte Mucha auch für den Bruder, Egon Graf Khuen, Aufträge in Gandeegg (Tirol) aus. Die Grafen beschlossen, Mucha zu fördern und ihm ein Kunststudium in München zu finanzieren. Im September 1885 reiste Mucha aus Gandeegg in Richtung München ab.

⁶ Weitere biographische Angaben s. Sarah Mucha: Alfons Mucha, London 2000, S. 155–157.

⁷ Mucha 2000, S. 12.

⁸ Jiří Mucha: Alfons Mucha. Meister des Jugendstils, Prag 1965, S. 9 und 10.

⁹ Mucha 1965, S. 10.

¹⁰ Jiří Mucha: Alfons Mucha. Ein Künstlerleben, Berlin 1986, S. 32. Jan Umlauf, geboren 1825 in Mlýnice in Mähren, war Schüler der Prager und der Wiener Akademie. Er hat zahlreiche große Altarbilder und Porträts geschaffen. Gestorben ist er im Jahr 1916 in Geiersberg in Böhmen (A. Frankenberg: Art. Jan Umlauf, in: Thieme-Becker).

¹¹ Mucha 1986, S. 38.

¹² Mucha 1986, S. 34–47.

¹³ Mucha 2000, S. 155 und Mucha 1986, S. 47–51.

¹⁴ Für weitere Informationen zu Mucha und den Grafen von Khuen-Belasi s. Franz Riedl: Die Grafen Khuen-Belasi als Förderer von Alphons Mucha, in: ARX – Burgen und Schlösser in Bayern, Österreich und Südtirol, Südtiroler Burgeninstitut Bozen (Hrsg.), Bd. 1 (1988), S. 354–362. Die Fresken aus dem Schloss Emmahof sind nicht erhalten geblieben, da das Schloss durch einen Brand zerstört wurde.

3.2 Die Aufenthalte in München und Paris

Im Jahre 1886 begann Mucha sein Studium an der Münchner Akademie der Künste. Das Bohème-Umfeld umfasste viele Landsleute Muchas, von denen einige später seine Wegbegleiter in Paris werden sollten. Seine Zeichnungen und Ölbilder waren geprägt durch eine für München charakteristische „schwungvolle[n], aber glatte[n] Handschrift und relativ blasse Töne“.¹⁵ Muchas Sohn überliefert für die Zeit in München zwei Auszeichnungen für Muchas Werke.¹⁶

Nach Ablauf von zwei Jahren sollte er nach Meinung von Eduard Khuen-Belasi in Paris weiterstudieren, daher schrieb sich Mucha 1887 an der Académie Julian ein. Paris war zu dieser Zeit eine pulsierende Metropole und richtungsweisend für junge aufstrebende Künstler. In der Zwischenzeit war Mucha wieder beim Grafen Khuen-Belasi auf Schloss Emmahof gewesen, um weitere Aufträge auszuführen.

Zurück in Paris wechselte Mucha im Dezember 1888 an die Académie Colarossi. Doch schon kurze Zeit später, im Januar 1889, teilte ihm der Graf mit, dass er die finanzielle Unterstützung einstellen würde.¹⁷ Somit musste Mucha sein Studium abbrechen und versuchen, finanziell auf eigenen Füßen zu stehen. In dieser Zeit erhielt er kleinere Aufträge für die Illustration der Zeitschrift *Le Petit Illustré* sowie für Xavier Marmiers Märchen *Les Contes des grand'mères*.¹⁸ Später kamen größere Aufträge für *La Vie populaire*, *Le Figaro* und *Monde Moderne* hinzu.¹⁹ Als 1892 der Auftrag von Charles Sei-

gnobos zur Illustration von *Scènes et épisodes de l'histoire d'Allemagne* folgte, war Mucha bereits eine bekanntere Persönlichkeit in den Pariser Salons.²⁰

Geschehnisse um Weihnachten 1894 verhalfen Mucha vollends zum Durchbruch: Er sollte in aller Eile das Poster zu *Gismonda* (ein Drama von Victorien Sardou) für die berühmte und angebetete Schauspielerin Sarah Bernhardt erstellen.²¹ Sein unkonventionell neues Design katapultierte ihn über Nacht an die Spitze der Pariser Kunstszene. Die kennzeichnenden Merkmale dieses berühmten Plakats – das lange Hochformat, die gedämpften Farben, die stilisierte Art der Zeichnung sowie der große Detailreichtum in der byzantinischen Dekoration und beim Hintergrund – waren ein einzigartiges Novum. Gleichzeitig hatte er der damals über 50-jährigen Schauspielerin Sarah Bernhardt ein altersloses und sinnlich-anmutiges Aussehen verliehen.

Diesem Triumph folgte ein Vertrag über sechs Jahre mit Bernhardt. Mucha gestaltete in dieser Zeit neun Plakate für sie, des Weiteren war er Schmuck- und Kostümdesigner für ihre Bühnenauftritte.²² Dank ihrer Förderung wurde bald der Drucker und Verleger Champenois auf ihn aufmerksam, der die kommerziellen Möglichkeiten der dekorativen Kunst Muchas ins Auge fasste. Er sicherte sich die Rechte an den Reproduktionen lithographischer Werke Muchas, was ab 1896 zur Entstehung seiner charakteristischen *Panneaux* beitrug, beispielsweise

¹⁵ Ausst. kat. Alfons Mucha 1860–1939. Darmstadt: Institut Mathildenhöhe 1980, München 1980, S. 16.

Seine Lehrer an der Münchner Akademie waren Ludwig von Löfftz und Ludwig von Herterich (s. Mucha 1986, S. 59 und 60). Er ist für das Jahr 1886 mit der Matrikelnummer 265 eingetragen und besuchte laut Aufzeichnung seit dem Eintritt am 12. Mai 1886 das Fach „Naturklasse“ (00265 Alfons Maria Mucha [getilgt], s. Matrikelbuch 1884–1920, „https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1884-1920/jahr_1886/matrikel-00265“ [1. 6. 2021]).

¹⁶ Mucha 1965, S. 32. Ein prämiertes Gemälde war *Susanna im Bade* aus dem Jahre 1886. Den zweiten Preis gewann Mucha für *Kyrrill und Method* von 1887; mehr zu diesem Werk s. Kapitel 11.1.

¹⁷ Riedl 1988, S. 359.

Seine Lehrer für die kurze Zeit an der Académie Colarossi sind nicht überliefert. An der Académie Julian sind die Namen von Muchas Lehrern hingegen bekannt: Jules Joseph Lefebvre (1836–1912), Gustave Boulanger (1824–1888) sowie Jean Paul Laurens (1838–1921), s. Mucha 1965, S. 40.

¹⁸ Erstausgabe: Xavier Marmier: *Contes des grand'mères*, Paris 1892.

¹⁹ Mario Amaya: Mucha's Fantasy, in: *Apollo. The International Art Magazine*, Bd. 77 (1963), S. 475–477, S. 475; Ann Bridges: *Alphonse Mucha. The complete graphic works*, New York 1980, S. 10.

²⁰ Erstausgabe: Alfons Mucha, Charles Seignobos: *Scènes et épisodes de l'histoire d'Allemagne*, Paris 1898.

²¹ Der Auftrag wurde Mucha von der Druckerei Lemerier in Paris erteilt (Ausst. kat. Alphonse Mucha (1860–1939). Plakate und Druckgraphik, Zürich: Kunstgewerbemuseum 1967, Kornfeld und Klipstein (Hrsg.), Bern 1967, o. S.; Mucha 2000, S. 13); weitere Informationen zur Beziehung Mucha – Bernhardt s. Mucha 2000, S. 43–49.

²² Amaya 1963, S. 475.

der *Vier Jahreszeiten*.²³ Obwohl sich Mucha von Champenois ausgebeutet fühlte und bereits nach kurzer Zeit weg von den Massenmedien wollte²⁴, produzierte er viele Vorlagen für Lithographien und Druckerzeugnisse. Es war ein zweiseitiges Schwert: Gerade die modernen Vervielfältigungstechniken machten ihn zu einem sehr populären Künstler, er sehnte sich jedoch nach inhaltsreichen Werken abseits der Massenproduktion.

Im Jahre 1897 konnte er seine ersten beiden Ausstellungen in der Galerie Bodinière und im Salon des Cent in Paris (mit 107 bzw. 448 ausgestellten Arbeiten) eröffnen.²⁵ Zwischen 1898 und 1902 produzierte Mucha die meisten seiner *Panneaux* sowie bedeutende Werbeplakate, unter anderem die *Job-Poster* von 1896 und 1898, *Zodiac* von 1896 sowie das Poster *Dry Imperial* für Moët & Chandon von 1899.²⁶

Die Pariser Salons waren begierig nach seinen Werken; jeder konnte durch die Reproduzierbarkeit ein Stück vom *Style Mucha* besitzen. Seine Kunst war im Alltag, durch die Werbung und seine *Panneaux*, unentwegt in der Öffentlichkeit sichtbar. Mucha erfasste wie kein anderer den Charakter der Übergangszeit zwischen zwei Jahrhunderten, die die Hauptstadt der Kunst an der Seine prägte. Seine Figuren, zumeist weiblich, besaßen ein charakteristisches Aussehen mit einem sehr hohem Wiedererkennungswert: Das den Figuren einen Rahmen gebende ornamentale Haar, der sinnliche Blick, die

reichen byzantinischen Dekorationen und Gewänder sowie die unübersehbaren Konturlinien wurden zu Muchas Markenzeichen.

Mucha konnte im Jahre 1897 nicht nur die erste Einzelausstellung in Paris, sondern auch in Prag feiern.²⁷ Spätestens ab diesem Zeitpunkt muss sein Bekanntheitsgrad auch in seiner Heimat sehr hoch gewesen sein.

In Paris hatte er wohl seit 1898 intensiven Kontakt zu den Freimaurern; auch an anderen mystischen Zirkeln und Themen nahm er regen Anteil.²⁸ Ebenfalls im Jahre 1898 wurde er zum Professor an der Académie Colarossi in Paris ernannt.²⁹ Er selbst gab auch einige Bücher heraus, darunter das berühmte *Le Pater* von 1899.³⁰ Etwas später, in den Jahren 1902 und 1905, erschienen die beiden Werke *Documents décoratifs* und *Figures décoratives*.³¹ Die als Vorlagenbücher konzipierten Werke bestehen aus diversen Zeichnungen verschiedenster Motive und aus Entwürfen für Gebrauchsgegenstände.

In den Jahren in Paris schloss er viele Bekanntschaften mit anderen Künstlern, unter anderem mit Gauguin, mit dem er sein Studio während einiger Monate teilte.³² Im Jahre 1900 fand die Pariser Weltausstellung statt, bei welcher er den Pavillon von Bosnien-Herzegowina ausstattete.³³ Möglicherweise erwachte in diesem Zusammenhang der innige Wunsch in ihm, ein monumentales Werk über die Geschichte der Slawen zu schaffen.

²³ Bei den *Panneaux* handelt es sich um Poster, die ohne Schriftzüge auskommen und auf qualitativem Papier oder Stoff gedruckt wurden. Muchas Entwürfe für die *Panneaux* wurden ebenfalls für Kalender und Postkarten benutzt.

Abb. der *Vier Jahreszeiten* s. Mucha 2000, S. 34, 35.

²⁴ Bridges 1980, S. 11. In einem Interview im Jahre 1901 gestand er, dass er keine Vorlagen mehr für Massenmedien anfertigen wolle (Amaya 1963, S. 477).

²⁵ Sofern es zu diesen Ausstellungen Kataloge oder Beihefte gab, sind sie unbekannt.

²⁶ Abb. s. *Job-Poster* Mucha 2000, S. 50, 51; *Zodiac* Mucha 2000, S. 28; *Dry Imperial* Mucha 2000, S. 52.

²⁷ Petr Wittlich: Alfons Mucha v Obecním domě, Prag 2000, S. 55.

²⁸ Wahrscheinlich wurde er im Jahre 1898 in die Loge „Les inséparables du Progrès“ in Paris eingeladen (Wilhelm Quenzer: Art. Freimaurer, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. XI, Berlin 1983, S. 254, 255).

²⁹ Alfred Fantis: Alfons Mucha. Künstler und Freimaurer, in: Quatuor Coronati Jahrbuch. Jahrbuch für Freimaurerforschung, Bd. 23 (1986), S. 252.

³⁰ Alfons Mucha: *Le Pater*. Piazza et Cie. (Verleger), Paris 1899. Das Buch erschien in einer Auflage von 510 Exemplaren (390 in französischer Sprache und 120 in tschechischer Sprache), Abb. s. Mucha 2000, S. 60, 61.

³¹ Alfons Mucha: *Documents décoratifs*. *Panneaux décoratifs, études et applications de fleurs, papiers peints, frises, vitraux, orfèvrerie*. Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris 1902 (Abb. s. Mucha 2000, S. 68–77). Ein Buch mit den Tafeln von *Documents décoratifs* kam 1980 heraus, allerdings ohne Einhaltung der originalen Seitenreihung: Alphonse Mucha, David M. H. Kern: *The Art Nouveau Style Book of Alphonse Mucha. All 72 Plates from Documents Décoratifs in Original Color*, Mineola New York 1980.

Alfons Mucha: *Figures décoratives*, Paris 1905. Es erschien ebenso wie bei den *Documents décoratifs* ein Werk mit den gleichen Illustrationen von Mucha, aber wiederum ohne die originale Seitenreihung zu berücksichtigen: Alfons Mucha, Anna Dvořák: *Mucha's Figures Décoratives. 40 plates by Alphonse Mucha*, New York 1981.

³² Mucha 2000, S. 117.

³³ Für weitere Informationen zur Ausstattung des Pavillons von Bosnien und Herzegowina s. Kapitel 11.3.

3.3 Die Jahre in den Vereinigten Staaten

Durch die Bekanntschaft mit Sarah Bernhardt eröffneten sich Mucha neue Möglichkeiten: Im Jahre 1904 besuchte er zusammen mit ihr das erste Mal Amerika. Trotz seines großen Erfolges in Paris hatte er finanziell kaum profitieren können. Daher hoffte er sich, in den USA größere Aufträge zu erhalten.³⁴ Sein Ziel war auch eine persönliche Weiterentwicklung, die ihn von den meist kommerziellen Entwürfen entfernen sollte. Doch auch in den Vereinigten Staaten wurde er zunächst als der gefeierte Lithograph der Poster und *Panneaux* empfangen.

Muchas wohl insgesamt sechs Aufenthalte in den Vereinigten Staaten dauerten unterschiedlich lang; zwischen den Jahren 1904 und 1913 reiste er immer wieder zwischen seiner Heimat und Nordamerika hin und her. Die von ihm besuchten Orte waren New York City, Philadelphia, Chicago sowie Lake Forest, ein wohlhabender Vorort von Chicago, und Cape Cod, eine Halbinsel im Südosten von Massachusetts.³⁵ Insbesondere während der ersten Jahre dieser Epoche bezog er sein wesentliches Einkommen aus Kunstunterricht, den er in New York,

Philadelphia und Chicago erteilte.³⁶ Des Weiteren erhielt er einige Aufträge für Porträts und weitere Arbeiten.

Ausschlaggebend für seine weitere künstlerische Entwicklung war das Zusammentreffen mit dem amerikanischen Millionär Charles R. Crane, der ihm die Finanzierung seines Lebenswerkes, des *Slawischen Epos*, zusagte.³⁷ Mucha hatte vermutlich seit seiner ersten ausführlicheren Beschäftigung mit der slawischen Geschichte im Jahr 1899/1900, der Ausmalung des Pavillons von Bosnien-Herzegowina, ein noch größeres Werk geplant, um bestimmte Episoden der slawischen Geschichte und einzelner Nationen sowie seine moralische Weltsicht wiederzugeben. Die Schaffung der zwanzig monumentalen Leinwände für das *Epos* beschäftigte Mucha rund zwei Jahrzehnte: 1928 übergaben er und Crane das gesamte *Epos* der Stadt Prag.

Im Jahre 1906 heiratete er in seiner Heimat Marie Chytilová³⁸, mit der er zwei Kinder hatte. Die Tochter Jaroslava wurde im Jahre 1909 geboren, der Sohn Jiří 1915.

3.4 Die Rückkehr

Mucha hatte ab 1904 die meiste Zeit – abgesehen von den Aufenthalten in den USA – in seiner Heimat verbracht. Der Künstler, der mehr als zwei Jahrzehnte fort gewesen war, verlegte seinen Lebensmittelpunkt immer mehr in sein Heimatland. Allmählich gelang ihm auch die künstlerische Rückkehr. Der Auftrag für die Ausmalung des Primatorensaales im Repräsentationshaus der Stadt Prag im Jahre 1911 war ein großer Schritt in diese Richtung. Mucha war zwei Jahre zuvor eingeladen worden, diesen prestigeträchtigen Auftrag zu über-

nehmen.³⁹ Muchas Rückkehr war nicht unproblematisch und insbesondere wegen seines Auftrags für den Primatorensaal gab es negative Presse, unter anderem weil sich seine Kollegen teilweise benachteiligt und übergangen fühlten.⁴⁰ Auch führten manche Arbeiten seines Spätwerks, die Mucha nach der Rückkehr in seine Heimat geschaffen hatte, zum Vorwurf des rückständigen Patriotismus.

Seit der Gründung des Tschechoslowakischen Staates 1918 entwarf Mucha Staatssymbole, beispielsweise die ersten Briefmarken und Banknoten

³⁴ Bridges 1980, S. 13.

³⁵ Mehr zu seinen Aufenthalten in den Vereinigten Staaten s. Anhang/Neue Erkenntnisse zu den USA-Aufenthalten Kapitel 15 sowie Anna Daley: Alphonse Mucha in Gilded Age America 1904–1921, MA-Arbeit der Parsons School of Art and Design History and Theory 2007 und die Bücher von Muchas Sohn, beispielsweise Mucha 1965, S. 193–273.

³⁶ In New York hatte Mucha ab 1905 die Professur an der *New York School of Applied Design for Women* inne; in Chicago lehrte er am *Art Institute of Chicago*.

³⁷ Für weitere Angaben zu Crane und der Finanzierung des *Slawischen Epos* s. Kapitel 7.4.1 sowie 11.4.

³⁸ Marie Chytilová, genannt *Maruška*, war eine tschechische Kunststudentin, die an der *Académie Colarossi* und bei Mucha Veranstaltungen besuchte (s. Ausst. kat. Alfons Mucha. München: Museum Villa Stuck, 2003, Sarah Mucha (Hrsg.), Stuttgart 2003, S. 156).

³⁹ Mucha 2000, S. 17.

⁴⁰ Weitere Angaben zu Muchas Auftrag im Primatorensaal im Kapitel 10.13.

des neugegründeten Staates.⁴¹ Im Jahre 1919 präsentierte er die bis dahin vollendeten Werke des *Slawischen Epos* zum ersten Mal in seiner Heimat. 1921 wurden sie auch in den Vereinigten Staaten ausgestellt, weshalb sich die Familie Mucha nochmals für einen längeren Aufenthalt dorthin begab.⁴² 1928 erfolgte, wie bereits erwähnt, die Übergabe des gesamten *Slawischen Epos* an die Stadt Prag.

In den folgenden Jahren beschäftigte er sich mit den Entwürfen für das Fenster im Veitsdom, welches sein letztes großes Werk wurde. Weiterhin pflegte er den Kontakt zu Freimaurer-Logen, sogar intensiver als in Paris. Zunächst war er verbotenerweise Mitglied der Loge *Hiram zu den drei Sternen* in Bratislava.⁴³ Später, als die Freimaurerei nicht mehr untersagt war, wurde er in Prag Mitgründer

und Großmeister der Freimaurerloge *Jan Ámos Komenský*.⁴⁴

Nach dem Einfall der Deutschen in die Tschechoslowakei im Jahre 1939 war Mucha einer der Ersten, die von der Gestapo festgenommen wurden.⁴⁵ Muchas bekannte politische Einstellungen – er war kein Feind der Juden, aber ein großer Patriot und den Deutschen gegenüber kritisch eingestellt – zusammen mit der Tatsache, dass er einer der ranghöchsten Freimaurer des Landes war, brachten ihn in Gefahr. Es wurde ihm zwar erlaubt, nach Hause zurückzukehren, aber der Gesundheitszustand des 79-Jährigen war sehr schlecht, sodass er am 14. Juli 1939 in Prag verstarb. Mucha wurde auf dem Friedhof des Vyšehrad, also auf dem Gelände der zweitwichtigsten Prager Burg, bestattet.

3.5 Die Wahrnehmung und Aufarbeitung von Muchas Werk

Während der Besetzung der Tschechoslowakei durch die Nationalsozialisten wurden Muchas Werke verboten.⁴⁶ Seine Bilder, unter anderem das *Slawische Epos*, wurden versteckt, um vor der drohenden Zerstörung gerettet zu werden. In dieser Zeit wurde ein großer Teil seines ehemaligen Besitzes und des Besitzes seiner Familie vernichtet.⁴⁷ Im Jahre 1948 übernahmen die Kommunisten die Macht und die Tschechoslowakei geriet unter indirekte sowjetische Herrschaft. Wieder wurden Muchas Werke offiziell verboten, diesmal als Symbol bourgeoiser Dekadenz.⁴⁸

In den 1960er Jahren flammte in der westlichen Welt das öffentliche Interesse an Muchas Werk auf; allerdings betraf dies in erster Linie seine in Paris entstandenen dekorativen *Panneaux* und Werbeplakate. Ausstellungen unter anderem in London

und Paris zeigten seine Werke.⁴⁹ In dieser Zeit begann auch die wissenschaftliche Aufarbeitung seines künstlerischen Schaffens. Jiří Mucha schuf mit seinen monographischen Büchern, die ab 1965 erschienen, die Grundlage dafür.

Mit Muchas Spätwerk allerdings, darunter auch der monumentale Zyklus des *Slawischen Epos* und das Fenster des Prager Veitsdomes, tat sich die Öffentlichkeit in seiner Heimat lange schwer. Ein Grund dafür mag sein, dass sich Mucha seit seiner Rückkehr in die Heimat vermehrt mit komplexen Darstellungsinhalten auseinandergesetzt hatte, die nicht leicht zu entschlüsseln sind. Seine inhaltlich verflochtenen und vielschichtigen Gemälde des *Slawischen Epos* mit historischen, philosophischen und humanistischen Botschaften sind ein gutes Beispiel hierfür. Dazu kommt die Problematik der stets prä-

⁴¹ Mehr Informationen zu Muchas Aufträgen von Staatssymbolen s. Kapitel 12.

⁴² 1921 fand Muchas erfolgreiche Ausstellung seiner Arbeiten im Brooklyner Museum in New York statt (s. Auss. kat. Alfons Mucha: Historical Paintings of the Slavic Nations by Alfons Mucha, New York: The Brooklyn Museum, New York 1921).

⁴³ Quenzer 1983, S. 255.

⁴⁴ Jan Ámos Komenský (auch Comenius) lebte von 1592 bis 1670. Er war ein bedeutender Pädagoge, Philosoph, Theologe und Bischof aus Mähren und Autor sehr vieler pädagogischer Schriften, Lexika, Wörterbücher und diversen humanistischen Schriften mit Gedankengut der Reformation (s. Milada Blekastad: Comenius. Versuch eines Umrisses von Leben, Werk und Schicksal des Jan Amos Komenský, Oslo/Prag 1969).

⁴⁵ Bridges 1980, S. 14.

⁴⁶ Mucha 2000, S. 11.

⁴⁷ Persönliche Anmerkung von John Mucha (Enkelsohn Alfons Muchas) im Oktober 2006.

⁴⁸ Mucha 2000, S. 11.

⁴⁹ Mucha 2000, S. 19.

senten Frage nach der nationalen Zugehörigkeit und Identität in Muchas Spätwerk; diese Thematik dürfte vor allem für Muchas Landsleute, die die Zerschlagung ihrer Heimat 1938/1939 und die Okkupation durch das Deutsche Reich bis 1945 erlebt haben, eine schmerzende Erinnerung gewesen sein und es wurde möglicherweise auch deshalb vielfach ignoriert.

Erst in den vergangenen Jahren scheint sich das Verhältnis zu Muchas Spätwerk langsam zu ändern. Einen großen Anteil daran tragen sicherlich die Mucha Foundation sowie der Mucha Trust, die ein Jahr nach dem Tod von Jiří Mucha im Jahre 1991 von seiner Witwe Geraldine und dem gemeinsamen

Sohn John Mucha ins Leben gerufen wurden. Im Jahre 1998 wurde das Mucha Museum in Prag gegründet, das seine große Werk-Sammlung auch an international hoch beachteten Ausstellungen teilnehmen lässt.⁵⁰ Im Zusammenhang mit den Ausstellungen der letzten Jahre und den zugehörigen Publikationen ist eine wissenschaftliche Aufarbeitung von Muchas Spätwerk zu beobachten, die mit zu einem schlüssigen Gesamtbild seines künstlerischen Schaffens beiträgt. Im Zuge dieser Welle einer neuen, allesumspannenden Beleuchtung von Muchas Schaffen konnten aber noch nicht alle seine Werke der späten Phase eingehend betrachtet werden, beispielsweise fehlte bisher noch das Glasgemälde des Prager Veitsdoms.

⁵⁰ Einige der wichtigsten Ausstellungen in den letzten Jahren waren:

2021: Alphonse Mucha. La Beauté Art-Nouveau in Quimper

2018/19: Alphonse Mucha im Palazzo Pallavicini in Bologna

2018/19: Alphonse Mucha im Musée du Luxembourg in Paris

2015–17: Alphonse Mucha – *In Quest of Beauty*: Russel-Cotes Art Gallery, Bournemouth; Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich; Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow; Walker Art Gallery, Liverpool

2014: Alfons Mucha – *The Road to Glory* im Mirbach Palace in Bratislava

2013: Mucha Manga Mystery im Museum Bellerive in Zürich

2013: Alphonse Mucha. *An Insight into the Artist* in der Mori Arts Center Gallery in Tokyo

2013: Ivan Lendl: Alfons Mucha im Repräsentationshaus in Prag

2009: Alfons Mucha. *Meister des Jugendstils* in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in München

2009: Alfons Mucha im Belvedere in Wien

2008/2009: Alphonse Mucha. *Seduci3n, modernidad, utopía* in der Fundacion La Caixa in Barcelona