



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Helena Johnová.

Eine (patriotische) Kunstgewerblerin“

Verfasserin

Lydia Thienen-Adlerflycht

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ-Prof. Dr. Petr Fidler

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	5
1.1	Forschungsstand	9
2.	Helena Johnovás Leben und Ausbildung	12
2.1	Jugendliche Prägungen	12
2.2	Die institutionellen Voraussetzungen und Hintergründe für das Studium einer angehenden Kunstgewerblerin	13
2.3	Allgemeines zu den Kunstgewerbeschulen in Wien und Prag	14
2.4	Johnovás Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Tschechien	16
2.5	Künstlerische Anfänge in Prag	17
2.6	Volontariatserfahrungen Johnovás in Tschechien	20
2.7	Wiener Studium	21
2.8	Johnovás berufliches Werden	23
3.	Ausgewähltes Werk der Trachtengruppen	29
3.1	Zur Einordnung der Trachtengruppen	32
3.2	Die tschechische Nationalbewegung in den böhmischen Erbländern als relevanter Hintergrund	37
3.2.1	Zur Symbolik	41
3.3	Exkurs: Ähnlichkeiten zu den Konstruktionen der französischen Orientalisten	44
3.4	Frauenbewegung in Verbindung mit der Nationalbewegung	46
3.5	Zur Deutung der Trachtengruppen	51
4.	Zur Hereinnahme volkstümlicher Elemente in die tschechische Kunst	59
4.1	Exkurs über die Wiener Kunstpolitik	62
4.2	Kunsttheoretische Ansätze über das Verhältnis von Patriotismus und Kunst	64

5.	Zur Kaminverkleidung im Schloss Nové Město nad Metují (Neustadt an der Mettau)	69
5.1	Die Eigentümer des Schlosses	69
5.2	Die beteiligten Architekten	69
5.3	Kunsttheoretische (patriotische) Ansätze über „Einführung“ und „Abstraktion“	72
5.4	Ausstattung	78
5.5	Die Kaminverkleidung	81
5.5.1	Technische Umsetzung, Vergleichsbeispiele	85
5.6	Bemühungen um einen nationalen Stil	86
6.	Neue Ausrichtungen	91
7.	Schlussbemerkung	93
8.	Abbildungsverzeichnis	95
9.	Abbildungen	99
10.	Literaturverzeichnis	130
11.	Anhang	138
12.	Lebenslauf	141

1. Einleitung

Im Zuge einer Datenerfassungsarbeit für das Archiv der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) in Wien wurde ich nicht nur auf österreichische Künstlerinnen aufmerksam, sondern – bedingt durch meine eigene Biografie als Slowakin – auch auf die große Anzahl in dieser Künstlerinnenvereinigung involvierter, unbekannter tschechischer Künstlerinnen. Bei nun nachfolgenden Recherchegängen musste ich entdecken, dass diese lediglich mit Eckdaten in Lexika erwähnt worden sind. Unter den beteiligten Künstlerinnen begann mich in der Folge zunehmend die Keramikerin Helena Johnová (Abb. 1) zu interessieren, die ich sodann für eine nähere Untersuchung auswählte. Dies nicht zuletzt deshalb, weil Johnová sowohl in Österreich als auch in der damaligen Tschechoslowakei tätig war. In beiden Ländern entwickelte sich die Kunst unterschiedlich, dies trotz des territorialen Zusammenhanges mit der österreichisch-ungarischen Monarchie, der bis zur Gründung der unabhängigen tschechoslowakischen Republik im Jahre 1918 bestand.

Helena Johnová arbeitete bereits während des Studiums selbstständig und setzte ihre Eigenständigkeit auch nach der absolvierten Ausbildung an den Kunstgewerbeschulen in Prag und Wien fort. Sie organisierte und engagierte sich in lokalen, mitunter führenden, Gruppierungen und Vereinen der Zeit. Das Auftreten einer für diese Zeit signifikanten „Erscheinung“, nämlich einer „Kunstgewerblerin“ beschrieb der legendäre Schriftsteller Joseph Roth¹ in seinem Roman *Die Kapuzinergruft* (1949) um die Jahrhundertwende in abwertender Weise als „das Schlimmste“, schlimmer noch als eine Tänzerin, rauchend, mit kurzen Haaren, moderne Dinger schnitzend und Teppiche aus Stroh flechtend. Damit gab er einer neuen Profession einen Namen, und redete dabei dem sogenannten „weiblichen Dilettantismus“ das Wort. Einem Begriff, der im damals vorherrschenden patriarchalen Kunstverständnis allgegenwärtig war und den Helena Johnová unweigerlich ausgesetzt war.

Bei meiner näheren Beschäftigung mit der Künstlerin fiel mir eine gewisse Diskrepanz zwischen ihrer Biographie und dem Großteil ihrer Keramiken auf, besonders dann, wenn beides aus dem historischen und kulturellen Zusammenhang betrachtet wird. Der Drang nach einer nach Maßgabe der damaligen Zeit best möglichen „fachfraulichen“ Ausbildung oder ihre aktive Selbstbestimmung, die vor allem in ihrer selbständigen Tätigkeit im Rahmen einer unabhängigen Werkstatt, die auf künstlerische Arbeit fokussiert war, zum Ausdruck kommt, deuten auf eine Lebensführung hin, die vielen männlichen Künstlern zumindest nicht

¹ Joseph Roth, *Die Kapuzinergruft*, Köln 1987, S. 117.

nachsteht. Einen kunsttätigen Frau notorischer Weise zugeordneten anonymen Platz in der Kunstindustrie lehnte sie offenkundig ab, wie auch ihr Bemühen um Selbstpositionierung durch (oftmals führende) Mitgliedschaften in diversesten Gruppierungen belegt.

Dagegen wirken ihre Keramiken zumindest im ersten Anschein weniger „subversiv“ und „progressiv“. Avantgardistischen Kriterien der Modernität im Sinne der (gerade) damals herrschenden Kunstkritik und Kunstgeschichte, etwa der Forderung des tschechischen Kunsttheoretikers Karel Teige nach „Aufschwung und Fortschritt“², scheinen sie kaum zu genügen. Karel Teige postulierte damit in zeittypischer Weise eine Trennung zwischen guten/modernen und schlechten/unmodernen Kunsterscheinungen. Parallel dazu vermeinte ein pseudowissenschaftlicher biologischer Determinismus grundsätzliche Unterschiede zwischen einem männlichen und weiblichen (Darstellungs- und Verständnis-) Prinzip feststellen zu können. Da die Erzeugnisse von Frauen (vorwiegend) in der „gelenkte(n) Bahn“³ der Kunstgewerbe produziert wurden, weil eine solche Gattung dem (als Resultat der pseudowissenschaftlichen Untersuchungen aufgespürten) Wesen der Frau wie der weiblichen Oberflächlichkeit, dem Hang zum Schmücken, der Nähe zur Natur und der natürlichen Passivität entsprach⁴, konnten sie von der (erstzunehmenden) „hohen“ und „modernen“ Kunst weiterhin ferngehalten werden. Die Fähigkeit zum avantgardistischen Hintersichlassen von Tradition und Vergangenheit wurde somit einzig dem Mann/Künstler zugesprochen, weil nur er mit der hierfür nötigen rationalen Logik und dem entsprechenden Tiefgang ausgestattet wäre. Dadurch waren Frauen/Künstlerinnen von der Ausübung einer „modernen“ Kunst auch de facto weitestgehend ausgeschlossen. Zuspochen

Johnovás Œuvre umfasst durchaus auch Arbeiten, die sich mit dieser Ausgrenzung nicht abfinden und damalige Modernitätspostulate erfüllen. Erwähnt seien etwa das Kaffeeservice (Abb. 11) für die Verkaufsstelle „Krásna jizba“ („Schönes Zimmer“), 1928, welches den funktionalistischen und konstruktivistischen Strömungen entspricht, oder die keramischen Gefäße, die das Experimentieren mit Form und Glasur ohne „verbrecherische“⁵ Ornamente belegen und somit ohne Hang zum Schmücken auskommen, welchen etwa Adolf Loos neben verbrecherischen Gefängnisinsassen, Wilden gerade auch Frauen attestierte.

² Karel Teige: „Je třeba říci, že modernost není prázdným slovem, ale výsadou a vymožeností (...) je prostě vzestupem a pokrokem. [...] A modernost takto chápána může se stát kritériem umění.“ (Übersetzung durch die Autorin: „Es muss gesagt werden, dass Modernität kein leeres Wort ist, sondern Vorrecht und Errungenschaft (...) [sie] ist Aufschwung und Fortschritt. [...] Und so verstandene Modernität könnte so zum Kriterium der Kunst werden.“). Moderní umění a společnost., in: Avantgarda známá a neznámá, Prag 1971 (1. Teil), S. 509-510.

³ Rudolf von Eitelberger, Zur Regelung des Kunstunterrichtes für das weibliche Geschlecht, in: Mittheilungen. Jg. VII, Nr. 78, 1. März 1872, S. 60-63, S. 62.

⁴ Auch nur beispielhaft angeführt: Hans Hildebrandt, Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928.

⁵ Adolf Loos, Ornament a zločin, in: Řeči do prázdna, (in der Originalausgabe aus dem Jahr 1921: Ornament und Verbrechen, in: Ins Leere gesprochen) Prag 1929.

Abstraktion und Experimentieren waren ihr also entgegen den Vorurteilen der Zeit keineswegs fremd.

An dieser Stelle ist allerdings festzuhalten, dass etwa die deutsche feministische Kunsttheoretikerin Sigrid Schade davor warnt, sich an einer Art „Ehrenrettung“ der kunstaustübenden Frauen zu versuchen, indem lediglich einzelne Werke „herausgepickt“ werden, die bestimmten aufoktroyierten Maßstäben am ehesten entsprechen.⁶ Somit würde man nämlich lediglich die supplementäre Parallele zur bestehenden Kunstgeschichte der „männlichen Gestaltungskraft“ kreieren, welcher Weg vor allem in den Anfängen der frauenspezifischen Untersuchungen eingeschlagen worden war.⁷ Dem gegenüber konzentriert sich Schade auf einen Ansatz der Kunstgeschichte, der der „gesellschaftlichen und sozialen Instrumentalisierung“⁸ der Künstlerinnen nachspürt und deren Perspektiven und Strategien vor dem jeweiligen institutionellen Hintergrund aufzeigt.⁹

In ähnlicher Weise resümiert die tschechische Kunsthistorikerin Martina Pachmanová, dass eine oben skizzierte universalistische Richtschnur der modernen Kunst paradoxer Weise genau diejenigen Phänomene erzeugt, gegen die sie sich richtet, nämlich Absolutismus der Werte und Elitisierung Einzelner. Auf diese Art und Weise würde Modernität nur in einer Bedeutung verstanden und würden andere (abweichende und nicht selten aus der Frauenhand stammende) Formen ausgegrenzt. Gerade frauenorientierte Forschung solle daher „Andersartigkeiten“ in den Konnex der diversen gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Prozesse stellen, die auf mögliche andere Deutungen der Modernität hinweisen.¹⁰

Dagegen erwiesen sich andere frauenspezifische Untersuchungsansätze als für die gegenständliche Arbeit weniger brauchbar.¹¹

Nicht zuletzt aus diesen Überlegungen habe ich mich entschlossen, nicht die „fortschrittlichen“ Arbeiten Johnovás auszuwählen, sondern mich auf solche, die sich nicht schon nach stilistisch typisierten Einordnungen, sondern erst vor einem subtileren ideologischen und (kunst-)historischen Hintergrund erschließen, zu konzentrieren.

⁶ Sigrid Schade, Künstlerinnen und Abstraktion. Anmerkungen zu einer „unmöglichen“ Beziehung in der Konstruktion der Kunstgeschichte, in: (Ausstellungskatalog) Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland 1900-1914, (Hrsg.) Ulrich Krempel/Susanne Meyer-Büser, Berlin 1996, S. 37-45.

⁷ Vgl. Griselda Pollock / Rozika Parker, *Old Mistresses: women, art and ideology*, New York 1981, S. 45.

⁸ Carola Muysers, *Institution und Geschlecht: Die Kunstgeschichte der Künstlerin als Theoriebildung*, in: *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, (Hrsg.) Anja Zimmermann, Berlin 2006, S. 181-203, S. 187.

⁹ Muysers, S. 181.

¹⁰ Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Prag 2004, S. 19f. Die Ansätze von Schade und Pachmanová wurden etwa auch von Silke Wenk verfolgt.

¹¹ Siehe etwa: Rozsika Pollock/Griselda Parker. Die hier formulierten Ansätze wurden etwa von Schmidt-Linsenhoff verfolgt.

Den Ausgangspunkt meiner Arbeit bilden daher figürliche Keramiken und Gebrauchskeramiken mit dekorativ volkstümlich gewordenem Ton¹², weil sich daran (eben „un-avantgardistische“) dekorative und aus der Volkskunst und –kultur rezipierte Phänomene besser auf geschichtsbedingte und emanzipatorische Funktionen untersuchen lassen. Hiefür habe sich die um 1918 entstandenen Trachtenfiguren und –gruppen und die für Schloss Neustadt an der Mettau¹³/Tschechien angefertigte Kaminverkleidung als geeignet erwiesen.

Die figürlichen Keramiken Helena Johnová, welche Bauern und Bäuerinnen darstellen, sind um das Jahr 1918, also unmittelbar vor und nach der Gründung der Tschechoslowakischen Republik entstanden. Für deren Verständnis ist ein Blick auf den ab der Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen nationalen Stil unerlässlich, für den die Vereinnahmung volkstümlicher Traditionen in der Kunstproduktion typisch ist. Der (schon ein halbes Jahrhundert früher eingesetzt habender) Nationalismus und die zeitgleiche Entdeckung des Bauerntums im Rahmen nationalen Bestrebungen ist zwar ein europäisches Phänomen des beginnenden 19. Jahrhunderts, hier naturgemäß mit tschechischen Besonderheiten. Die Hintergründe der tschechischen „Binnenexotik“¹⁴ und das Aufspüren tschechisch nationaler Ideen in den oftmals auch als kitschig empfundenen Keramiken sind daher für uns vom besonderen Interesse.

So erscheint die Beteiligung Johnová an der Innenausstattung des Schlosses Neustadt an der Mettau schon deshalb signifikant, weil dieses der tschechischen Familie Bartoň von Dobeníň gehörte. Der Stil des Schlosses wurde später als rondokubistisch bezeichnet und war vom Ergeiz eines nationalen Stils geprägt. Die „Rondokubisten“ verstanden sich ungeachtet vorhandener Abstraktionen nicht als Kubisten, zumal sie ihre Abstraktion gerade nicht aus der kubistischen französischen Malerei ableiteten. Im Interieur lässt sich die Absicht, Heimatbewusstsein zum Ausdruck bringen, mannigfaltig aufspüren.

Im ersten Kapitel der Publikation „Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu.“ (Unbekannte Gebiete der tschechischen modernen Kunst: Unter der Lupe von Gender) stellt sich die Autorin Martina Pachmanová die Frage, ob es denn sein könne,

¹² Richard Jeřábek, einer der führenden tschechischen Ethnologen, warnte vor der einheitlichen unpräzisen Verwendung des Begriffes „Volkskunst“. Seiner Meinung nach rühren die Fehlbezeichnungen aus der mangelnden Auseinanderhaltung von zwei Hauptkategorien der bildenden Kunst des Volkes: einerseits der autochthonen Volkskunst und andererseits der volkstümlich gewordenen Hochkunst, also einer Kunst die gerade keine volkstümliche Provenienz aufweist. Richard Jeřábek, Eine Dichotomie: Volkskunst und volkstümliche Kunst. In: Jahrbuch für Volkskunde, Jg. 15, Würzburg Innsbruck Freiburg 1992, S. 105-116.

¹³ Die deutsche Bezeichnung für Nové Město nad Metují.

¹⁴ Konrad Köstlin, Volkskünste. Ästhetische Programmatik in Lebensentwürfen der zwanziger Jahre, in: Volkskunst. Referate der Volkskundetagung 1995 in Wien, (Hrsg.) Herbert Nikitsch, Bernhard Tschofen, Wien 1997, S. 39-53, S. 50.

dass in Zeiten strenger Vernunft und logischer Konstruktion die Intimität und das (seit der Jugendstilbewegung „ermüdende“) Ornament dennoch Elemente der kulturellen Subversion beinhalten können. Dieser Frage gilt es auch bei der Analyse der hier vorliegenden volkstümlichen Kunst (im Unterschied zur Volkskunst, siehe Anm. 12) nachzugehen. Johnová's ländliche Harmonie evozierende figürliche Keramiken (weniger wohl ihre Kaminverkleidung, obwohl auch diese anders gesehen werden kann) knüpfen sowohl an eine politisch ausgerichtete Kunstbestrebung der Zeit an als auch reagierten sie – meiner Meinung nach – auf damals aktuellen Debatten um die „Frauenfrage“.

1.1 Forschungsstand

Die bislang veröffentlichten monografischen Publikationen über Helena Johnová bezweckten primär, den Lebenslauf samt ihrem Werkverzeichnis zu erfassen. Der Kunsthistoriker Antonín Novotný widmete der damals noch lebenden Künstlerin im Jahr 1940¹⁵ eine eher literarische denn kunsthistorische Monografie, die allerdings das damalige Kunstverständnis widerspiegelte. Dem Werk lag anscheinend auch eine Korrespondenz zwischen ihm und Johnová zugrunde. Im Archiv des Kunstgewerbemuseums in Prag (Umělecko-průmyslové museum Praha, UMP) finden sich handschriftliche Vermerke Johnová's zu ihrem Lebenslauf und ihrem Werkverzeichnis, sodass das Buch zumindest diesbezüglich eine Quelle abgibt.

Die später zu zwei Ausstellungen in Prag erschienen Ausstellungskataloge aus den Jahren 1960 und 1987 rückten vor allem ihre pädagogische Arbeit als Professorin an der Kunstgewerbeschule ins Zentrum.

In mehreren Übersichtswerken über die Zeit finden sich lediglich beiläufig Erwähnungen ihrer Person und ihrer Werke. Bei Alena Adlerová's „České užité umění 1918-1938“ (Tschechisches Kunstgewerbe 1918-1938) liegt das Augenmerk auf der Entwicklung des Kunstgewerbes und ihrer Mitgliedschaft bei der Prager KünstlerInnengemeinschaft Artěl

¹⁵ Die deutsche Fassung erschien 1941 im Verlag Žikeš in Prag.

(siehe Kapitel 2.5). Bei Petr Wittlichs „Česká secese“ (Tschechische Secession) geht es eher um die Einordnung in einen Gesamtkontext. Für den Wiener Bezug ist Waltraud Neuwirths „Österreichische Keramik des Jugendstils“ eine gut recherchierte Startgrundlage.

Von den wenigen aktuelleren Veröffentlichungen ist schließlich die Publikation Sabine Plakolm-Forsthubers „Künstlerinnen in Österreich. 1897-1939“ erwähnenswert. Deren Ansatz folgt am ehesten dem oben dargestellten eigenen, macht sie die Marginalisierung der Künstlerinnen der Zeit sichtbar und versucht sich an sozialhistorischen und berufsgeschichtlichen Interpretationsansätzen zur Durchbrechung des Mainstream der Kunstgeschichteschreibung mit seiner männlichen Geniekultausrichtung. Erstmals wurde Helena Johnová durch Plakolm-Forsthuber in ein Licht gerückt, das eine für die vorliegende Arbeit nützliche Grundlage darstellt.

Dem Thema Volkskunst / volkstümliche Kunst und der Relevanz dieses Phänomens im Werk Johnovás, wurde allerdings bislang keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt. Ein Ansatz findet sich vielleicht bei Alena Adlerová „České užité umění 1918-1938“ (Tschechisches Kunstgewerbe 1918-1938). Diese beschäftigt sich wenigstens auch mit den hier untersuchten Keramiken, verfolgt dabei aber die Tendenz, die dargestellten Trachten für nebensächlich zu erklären und die primäre Darstellung der Charaktere und der Emotionen der Landsleute zu behaupten.¹⁶ Meines Erachtens ist dies nicht die ganze „Wahrheit“, sondern womöglich eher aus Berührungsangst mit dem als anachronistisch gesehenen Volkstümlichen zu erklären, um eher avantgardistischen Ideologien entsprechen zu können. Damit wird aber der noch heute nachwirkende Antagonismus zwischen Zentrum-Provinz, Moderne-Tradition, Heimatlichem - Internationalem verschwiegen, anstatt die Widerspiegelung dieser Gegensätze im Werk Johnovás zu beachten.

Johnovás Keramiken lassen sich aber nicht nur nach den gängigen künstlerisch-ästhetischen Kriterien analysieren, sondern durchaus auch nach nationalen/nationalistischen und femininen/feministischen Aspekten, und zwar unabhängig davon, ob man Letztere lediglich als „ideologische Konstrukt(e)“¹⁷ betrachten will oder nicht.

Eine Anregung in diese Richtung enthalten die Publikationen „Volkskunst“ hrsg. von Herbert Nikitsch, Bernhard Tschofen und „Ethnische Symbole und ästhetische Praxis in Europa“ hrsg. von Reinhard Johler, Herbert Nikitsch, Bernhard Tschofen sowie einige weitere aus dem Bereich der Ethnologie die unerlässliche Anregung.

¹⁶ Alena Adlerová, České užité umění 1918-1938 (Die tschechische angewandte Kunst), Prag 1983, S. 56f.

¹⁷ Gottfried Korff, Volkskunst als ideologisches Konstrukt. Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der „Volkskunst“ im 20. Jahrhundert, in: Jahrbuch für Volkskunde NF 15, (Hrsg.) Wolfgang Brückner, Nikolaus Grass, Würzburg 1992, S. 23-49.

Im Nachlass Helena Johnová, der dem Kunstgewerbemuseum in Prag (Uměleckoprůmyslové museum, UMP) von der Künstlerin testamentarisch vermacht worden war, können Korrespondenz sowie eine handvoll Zeichnungen und Entwürfe gefunden werden, welche hier ebenfalls Berücksichtigung gefunden haben. Auch diese haben zu einer Bestärkung der Sinnhaftigkeit des gewählten Untersuchungsschwerpunktes geführt.

2. Helena Johnová Leben und Ausbildung

2.1 Jugendliche Prägungen

Helena Johnová wurde am 22. Jänner 1884 in Soběslav bei Tábor in Südböhmen als Tochter von Louisa geb. Fiedlerová und des Biologieprofessors (sowie späteren Schuldirektors) Jan John geboren.

In der Umgebung wurde die berühmte (sogenannte) Blatnaer Keramik hergestellt, welche auch bei den großen ethnografischen Ausstellungen 1891 und 1895 in Fülle präsentiert worden war. Vielleicht hatte auch dies einen Einfluss auf ihren späteren Werdegang als Keramikerin.

Im Übrigen liegt ihr Geburtsort in der Gegend, die im 15. Jh. als Inkunabel der hussitischen Bewegung galt, an deren gemeinschaftliche (Kampf-)Gesinnung auch der tschechische patriotische Romantizismus des 19. Jahrhunderts anschließt. Man kann mit Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass Helena Johnová, die aus dem Milieu des gebildeten Mittelstandes entstammt und sowohl Zuhause als auch von der besuchten Bürgerschule eine Prägung erhalten hat, sich dieser Gesinnung verbunden fühlte.

Der Wunsch Johnová nach einer künstlerischen Ausbildung zur Bildhauerin am Ende des Jahrhunderts kann nur auf Widerstand gestoßen sein, besonders vom Bildungsbürgertum. Die Eltern versuchten sie in ihrem Bestreben zu hemmen, zuletzt etwa, indem sie Helena Johnová zur Perfektionierung ihrer Deutschkenntnisse für einen Kurs im Ursulinenkloster anmeldeten, so die biografischen Angaben im Ausstellungskatalog 1987. Im Jahr 1899 gestatteten die Eltern Helena Johnová schließlich das Studium an der Kunstgewerbeschule aufzunehmen. Gewählt haben sie allerdings die als am wenigsten „umstürzlerisch“ angesehene Abteilung für Stickerei, wohl in der Hoffnung, die jungfräulichen Jahre mit sittsamen und ehrsamen Beschäftigungen zu überbrücken.

2.2 Die institutionellen Voraussetzungen und Hintergründe für das Studium einer angehenden Kunstgewerblerin

Die Meinungsunterschiede der Familie Johnová spiegeln die damalige zeitgenössische Diskussion um Themen wie „Frauenbildung“ und „Frauenerwerb“ geradezu exemplarisch wieder, die auch vor dem Hintergrund der ersten Frauenbewegung gesehen werden muss.

Nach der tradierten Vorstellung der Zeit sollte eine künstlerische Betätigung bürgerlicher Frauen bloß einen kontemplativen Charakter aufweisen. Die Produkte solcher „Vorliebe“ mussten schließlich die unterstellte „Liebhaberei“ bestätigen. Die demografische Umstrukturierung verstärkte die Notwendigkeit der Selbsterhaltungsfähigkeit von Frauen.¹⁸ Der frauenbezogene Konflikt, der im Kleinbürgertum und Proletariat zwischen „Ausbildung“ und „Verdienen müssen“ ausgetragen wurde, war im Großbürgertum jener zwischen „Dilettantismus“ und „Professionalismus“.¹⁹

Um die den Frauen ansatzweise zugestandene Ausbildungsreform, die ihnen künstlerische Ausbildung weiterhin weitgehend vorenthielt, zu verteidigen, schien es unumgänglich, sich abwertender Äußerungen im vermeintlichen Wissen um das (künstlerische) Wesen der Frau zu bedienen. Demnach wurden den Frauen „nur die dekorativen, inferior ornamentalen, kunstgewerblichen Geschmackswerte“²⁰ zugeschrieben und die Fähigkeiten für das erforderliche Denken „in abstrakten Kunstformen“²¹ abgesprochen. Aufgrund solcher und ähnlicher Überlegungen öffneten sich den Frauen zwar Ausbildungsmöglichkeiten an den Kunsthandwerksschulen, doch selbst dafür suchte man Rechtfertigung, es würden hiedurch ja nur „ihre weibliche[n] Eigenschaften“ im Bereich des Kunstgewerbes kanalisiert.²² Der Ausschluss von den Gattungen der „hohen“ Kunst wurde damit „legitimiert“ nicht in den Ruf einer „*Winkelakademie für [...] Kunst dilettantinnen [...], welche Portraitmalerei oder Historienmalerei [...] treiben wollen*“²³, zu geraten. Frauen konnten sich daher über spezialisierte Keramik-, Stickerei-, Weberei-, Blumen- und Porzellanmalereiabteilungen der Ausbildungsinstitutionen unter entsprechender fachlicher Beschränkung an das Kunstgewerbe herantasten. Und auch Johnová blieb kein anderer Weg

¹⁸ Susan Zimmermann hat in ihrer Abhandlung über Osteuropa darauf hingewiesen, dass um 1900 das Verhältnis der Geschlechter alles andere als ausgewogen war. Auch die Tatsache, dass es deutlich mehr Frauen gab als Männer indizierte, dass die Ehe nicht mehr, wie noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts, als Garant für soziale Absicherung betrachtet werden konnte. Susan Zimmermann, *Jenseits von Ost und West. Entwicklungswege zentral-osteuropäischer Frauenbewegungen im transnationalen Kontext*, in: Brüche – Geschlecht – Gesellschaft. Gender Studies zwischen Ost und West, (Hrsg.) Alice Pechriggl Wien 2003, S. 119-147, S. 119.

¹⁹ Vgl. Renate Berger, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1986, S. 192.

²⁰ Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst. eine Studie*, Berlin 1908, S. 62-63.

²¹ Scheffler, S. 63.

²² Die Studentinnen waren zur „Perspective und Styllehre“ zugelassen, zum Kurs der Anatomie nur beschränkt. Vom „Figuralen Zeichnen und Malen“ waren sie aus „sittlichen Gründen“ – wegen des leidigen Aktzeichnens – praktisch ausgeschlossen. Da das Aktzeichnen die Grundlage für das Studium der Bildhauerei und Dekorationsmalerei darstellte, waren die Studentinnen auch hievon ausgeschlossen. Anstatt die StudentInnen in den schulischen Betrieb zu integrieren, wurden sie 1873 mit einer ministerialen Anordnung der Errichtung von „Privat-Ateliers zur Förderung des weiblichen Kunstunterrichtes für figurales und landschaftliches Zeichnen und Malen“ in diese abgedrängt. Mit solchen Maßnahmen gegen die Frauen wollte man den „Zweig des höheren öffentlichen Kunstunterrichtes in eine geregelte Bahn“ lenken. Siehe Rudolf von Eitelberger, *Zur Regelung des Kunstunterrichtes für das weibliche Geschlecht*, in: Mittheilungen, Jg. VII, Nr. 78, 1. März 1872, S. 60-63, S. 62.

²³ Rudolf von Eitelberger, *Zur Regelung des Kunstunterrichtes für das weibliche Geschlecht*, in: Mittheilungen, Jg. VII, Nr. 78, 1. März 1872, S. 60-63, S. 61f.

zu einer Erwerbsmöglichkeit auf dem künstlerischen Arbeitsmarkt, auf die sie auch angewiesen war, hätten ihre Eltern doch keinen lebenslangen Unterhalt bezahlen können. Weiblicher Erwerb zur eigenen Selbsterhaltung wird jedoch Zeit ihres Lebens herabwürdigend beschrieben.²⁴ Ihre Ausbildung zur Kunstgewerblerin ist vor dem Konstrukt des „professionellen Dilettantismus“ als die damals einzig mögliche Kompromisslösung zu sehen.

2.3 Allgemeines zu den Kunstgewerbeschulen in Wien und Prag

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand vor dem Hintergrund eingeführter Reformen und kontrovers geführter Diskussionen rund um das Kunsthandwerk ein moderner Stil, welcher durch die Präsentationen und Ausstellungen der neu gegründeten Kunstgewerbemuseen publik gemacht wurde. Das Kunstgewerbe erreichte in dieser Phase einen ersten Höhepunkt. Das Wohnen und die Gestaltung der Wohnräume und -bereiche, die vormals der Kompetenz der in erster Linie ins Private abgedrängten Frau zugeordnet waren, wurden nun zum künstlerischen Betätigungsfeld der Architekten, und somit öffentlich sowie zugleich männlich dominiert.

Die Gründung des Wiener Kunstgewerbemuseums im Jahre 1864 und die bald darauf folgende Gründung der Kunstgewerbeschule im Jahre 1867 sollte zur Hebung des Standards von Gewerbe und Industrie dienen. Die Wiener Kunstgewerbeschule wurde nach ihrer Gründung zum Mittelpunkt des zentralisierten und immer dichter werdenden Schulnetzes.

Analog zu Wien waren auch die Ziele der im Jahre 1885 (auf Initiative der Prager Handels- und Gewerbekammer unter enger Kooperation mit dem Direktor des Österreichischen Museum für Kunst und Industrie²⁵) gegründeten Kunstgewerbeschule in Prag die *“Erziehung kunstgeübter Kräfte für die Kunstindustrie und die Heranbildung von Lehrkräften für den kunstgewerblichen Unterricht sowie für den Zeichenunterricht an*

²⁴ Gottfried Fliedl zitiert eine Diskussion zu Louise Ottos Anregungen: „Wir sind für die Frauenarbeit, ja, aber nicht für die Arbeit der Frauen, sondern der Mädchen und Witwen [...]. Wir sind damit einverstanden, dass die Erziehung der Mädchen ernster und praktischer werde, ja wir fordern dies im Namen des Vaterlandes, dem nur die besseren Mütter bessere Söhne geben können.“ Aus: Kunst und Lehre am Beginn der Moderne, Wien 1986, S. 107.

²⁵ Helena Koenigsmarková, Kunst und Industrie. Wien – Prag, in: Kunst und Industrie: Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst, Wien 2000, S. 235-242, S. 235.

Mittelschulen“.²⁶ Da die Akademie der bildenden Künste in Prag aus der Privatinitiative der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde²⁷ ins Leben gerufen wurde und ausschließlich aus privaten Fördergeldern geführt war, stellte die Kunstgewerbeschule somit die erste staatliche Kunsthochschule der Länder der böhmischen Krone dar. Mit der Gründung der Schule, an der sowohl tschechisch als auch deutsch – je nach Zusammensetzung der Studierenden – unterrichtet wurde, reagierte Wien auf die wachsende (und im Sinne der nachjosephinischen Bildungsbewegung geradezu erwünschte²⁸) Bedürfnis nach Selbstbestimmung und Emporhebung der tschechischen Kultur, wie es auch die Gründungen des Nationaltheaters oder des Nationalmuseum belegen.²⁹ Andererseits konnte durch die Zuständigkeit des Unterrichtsministeriums dennoch die bürokratische Autorität und „Supervision“ beibehalten werden.³⁰ Die Prager Institution beschränkte sehr die Teilnahme der Frauen am Unterricht in den regulären Fachklassen Bildhauerei, Baukunst, ornamentales und figürliches Zeichnen und Malen, indem – ebenso wie in Wien – die Studentinnen aus sittlichen Gründen vom grundlegenden Aktunterricht ausgeschlossen wurden. Der Nachfrage der Frauen nach einer komplexen, den Anatomiekurs als Voraussetzung für Bildhauerei und Dekorationsmalerei inkludierenden fachlichen Ausbildung wurde mit der seitens der Kunstgewerbeschule forcierten und den gesunden Dilettantismus sich zu Nütze machenden Gründung gesonderter vier- bis fünfjährigen „Damenschulen“ (Damenschule für Zeichnen und Malen, Damenschule für Kunststickerei, Spezialschule für Goldschmiedarbeiten und angewandtes Handwerk und die Abendkurs für Zeichnen, geteilt auf Ornamentales und Figürliches) begegnet.³¹

²⁶ Rudolf Frh. von Klimburg, Die Entwicklung des gewerblichen Unterrichtswesens in Österreich, Tübingen 1900, S. 161.

²⁷ Die Gesellschaft wurde mittels kaiserlichen Dekretes am 10. Oktober 1799 seitens des patriotisch gesinnten (historischen) Adels ins Leben rufen. <http://animal.ffa.vutbr.cz/~kokolia/avu/historieAVUstrucna.html>.

²⁸ Bereits in der Schulpolitik und grundlegenden Schulreform des Unterrichtsministers Graf Leo Thuns wurde der zentralen Idee der Erweckung und Pflege der eigenen (tschechischen) Sprache großes Verständnis entgegen gebracht und diese als Grundprinzip im praktischen durchführbaren Unterricht verschiedenster Stufen verankert. Siehe Christoph Thienen-Adlerflycht, Graf Leo Thun im Vormärz. Grundlagen des böhmischen Konservatismus, Graz Wien Köln 1967, S. 153-161.

²⁹ Pavla Pečinková, Kapitoly z historie školy 1885-1946 (Kapiteln aus der Schulgeschichte 1885-1946), in Vysoká škola umělecko-průmyslová 1885-2005 (Universität für angewandte Kunst 1885-2005), (Hrsg.) Martina Pachmanová, Marketa Pražanová, Praha 2005, S. 17-60, S. 20.

³⁰ Pečinková, S. 17ff.

³¹ Pečinková, S. 20f.

2.4 Johnová Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Tschechien

Helena Johnová stellte die Arbeit in der Stickereiabteilung, welche zunächst unter der Leitung von Vilhelmina Kudelková stand, später unter Führung von Ida Krauthová, nicht zufrieden. Einen Typhusanfall im Jahre 1901 nahm Johnová als Anlass, der unerfreulichen Lehre ein Ende zu setzen. Johnová begann im gleichen Jahr an einer Damenschule für Zeichnen und Malen ihre Selbstverwirklichung und versuchte der von Šalda geforderten Prämisse der „Ehe von Kunst und Leben“ näher zu rücken.³² Unter der Leitung von Emilia Krostová zeichnete sie Blumen nach der Natur und versuchte sich im Aktzeichnen. Unterstützend kam der auch für die Bildhauerei essentielle Unterricht in Anatomie und darstellender Geometrie bei Professor Schruz hinzu, der parallel zu seiner Tätigkeit an der Damenschule an der medizinischen Fakultät lehrte. In der Folge absolvierte Johnová zwischen 1903 und 1907 in der Spezialschule für Blumen- und dekorative Malerei ein weiteres und vertiefendes Aktstudium bei Professor Schusser. Johnová's Groß- und Kleinplastiken, aber auch die im Nachlass erhaltenen Skizzenbüchern belegen, das solcher Art erworbene Verständnis des menschlichen Körpers. Sie zeigen auch ihre Begabung in der Übersetzung der Anatomie, in ihrer Fähigkeit, den Charakter der Abgebildeten darzustellen. In derselben Spezialschule übte sie bei Professor Jakub Schikaneder bis zum Jahr 1907 Landschaftsmalerei. Ihre Aquarelle wurden allerdings - folgt man den Ausführungen Novotnýs – aus nicht näher ausgeführten Gründen beanstandet. Der Einfluss Schikaneders lag vor allem in dem Sensualismus und Symbolismus, der den Weg für die Stilisierung des bedeutenden Jugendstilornaments ebnete. Die Berechtigung der Existenz dieser Schule konnte auch von den heftigsten Kritikern der Frauenausbildung nicht beanstandet werden, weil sich die Frauen dort in Bereichen der Künste verwirklichten, die sozusagen ihrer unterstellten wesenhaften Nähe zur Natur entsprachen. Für wenig sinnvoll erachtete Johnová selbst ihre ergänzende Ausbildung im Zeichenkurs für Ornaments- und Blumenstilisierung zwischen 1904 und 1907 bei Professor Jan Beneš³³. (Abb. 2 und 3.) Besonders während der letzten Kurse wurden ihr die ausgrenzenden Hindernisse zum gewünschten Bildhauereistudium endgültig deutlich. Es wird vermutet, dass Johnová's Entscheidung, das Kunstgewerbe „professionell“ auszuüben, in dieser Zeit gefallen ist. Denn in der für die Frauen akzeptierten Keramik ließ sich das plastisch Räumliche der Bildhauerei mit kräftigem Farbausdruck gerade wunderbar verbinden. Da sie keinerlei Erfahrung mit der Materie hatte, schrieb sie sich 1907-1908 als

³² František Xaver Šalda, *Nová krása: její geneze a charakter* (Neue Schönheit: ihre Genesung und Charakter), *Volné směry* (Freie Richtungen) VII 1903, S. 177.

³³ Novotný, S. 12.

Gasthörerin in das chemische Labor der Kunstgewerbeschule ein, wo sie ihre ersten Keramikprodukte zu kreieren begann.

Die Gründe, warum sich unter den Künstlerinnen nur wenige ausschließlich mit monumentaler Plastik beschäftigten, lagen auf der Hand. Es fehlte an einer Traditionslinie der Bildhauerinnen, an die angeknüpft hätte werden können. Frauen waren vom Studium ausgeschlossen, weil die Bildhauerei als Gattung „männlich“ konzipiert war. Dazu kam noch die Tatsache, dass die Skulpturen überwiegend für den öffentlichen Raum gedacht waren, wo Frauen stets verstärkt im Zentrum der pejorativen Kritik standen. Und nicht zuletzt war aufgrund der frauenfeindlichen Stimmung der mangelnden Auftragslage nicht zu entkommen. Die wenigen Aufträge bezogen sich auf sepulkrale Arbeiten, bei denen die Urheberinnenschaft unter Berücksichtigung der Pietät verschwiegen werden konnte. Es liegt nahe, dass der Ausweg zum Kunstgewerblichen führte, in dem sich durch die Auswahl des Materials und das kleinere Format der Verarbeitung die Zuordnung zur „gehobenen weiblichen Anmutsindustrie“³⁴ unproblematisch herstellen ließ.

Trotz mangelnden Experimentiermöglichkeit und Beschränkung auf Tradition kann doch angemerkt werden, dass die Teilnahme von Frauen an der Kunstindustrie immerhin Voraussetzungen für eine Akzeptanz schuf, welche ohne solche Kompromisse vermutlich mit noch härterer Vehemenz hätte erkämpft werden müssen.

2.5 Künstlerische Anfänge in Prag

Die innovativen Ideen der harmonischen Verbindung von Kunst und Handwerk zur Verbesserung der Wohnumgebung aus dem angelsächsischen Raum³⁵ erreichten um die Jahrhundertwende die unmittelbare Nähe der tschechischen Kulturkreise.³⁶ In Wien führten

³⁴ Sabine Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei – Plastik – Architektur*, Wien 1994; S. 209ff.

³⁵ Die Bewegung ging in England von John Ruskin (1819-1900), William Morris (1834-1896) und Charles Robert Ashbee (1863-1942) aus. Weiterführende Literatur: Mary Greensted (Hrsg.), *An Anthology of the Arts and Crafts Movement*, Aldershot 2005; Gerda Breuer, *Arts and Crafts – Reformbewegung zwischen Kunstgewerbe und Sozialutopie*, Darmstadt 1994.

³⁶ Die englische Inspiration stieß in Prager Kreisen nicht auf Akklamation, da die Engländer als „pragmatisch, wenig kultiviert und in der Sache der Kunst nur gering inspirierend“ galten; vielmehr standen die tschechischen Künstler der französischen Quelle wohlgesonnen gegenüber. Diese eher distanzierte Haltung änderte sich aufgrund des unter der englischen Reformbewegung gesteigerten Kunstgewerbeniveaus auf der Weltausstellung 1862. Die daraus ableitbaren Impulse drangen in die tschechische Umgebung durch. Jindřich Vybíral, *Ohlas idejí Arts and Crafts v Čechách kolem roku 1900* (Nachhall der Ideen Arts and Crafts in Böhmen um das Jahr 1900), in: *Vysoká škola umělecko-průmyslová 1885-2005* (Universität für angewandte Kunst 1885-2005), (Hrsg.) Martina Pachmanová, Marketa Pražanová, Praha 2005, S. 252-272, S. 25.

sie letztendlich zur Konstituierung der Wiener Werkstätte. Diese wurde in Prag einerseits ausdrücklich abgelehnt, bot aber andererseits durchaus Inspirationen. Viele der tschechischen KünstlerInnen kannten das Klima in Wien entweder aus ihren Studienzeiten oder aus ihrer eigenen Mitwirkung bei der Wiener Werkstätte.

Die Situation der tschechischen KünstlerInnen hält am prägnantesten Jaroslava Vondráčková³⁷ fest:

„Schon über ein Jahr lang diskutierten einige junge Künstler im Union-Café: Es ist höchste Zeit gegen die Auswüchse der Wiener Schickeria anzugehen, gegen das Dandytum, gegen den Makartismus der aristokratischen Wohnform, gegen Kolo Moser, gegen Pseudo-Historismus und gegen den Geschmack der österreichischen Bürokraten. Ein neues Jahrhundert bedeutet die Geburt von Gedanken, neuen Formen.“³⁸

Die spürbare Ablehnung gegen die aus Wien aufoktroierte Geschmacksrichtung und die Suche der jungen KünstlerInnengeneration nach Wegen, etwas Eigenes zu schaffen, bekam Helena Johnová von ihrer Mitbewohnerin, der Textilgewerblerin Marie Teinitzerová (1879-1960) vermittelt. Mit ihr teilte sie die Mansarde des Hauses „Zum Mohren“ in Prag. Beide waren damals noch nicht öffentlich tätig und hatten ihren Auftritt für die Jubiläumsausstellung anlässlich des 60. Regierungsjubiläums Franz Josefs I. im Jahr 1909 geplant.³⁹ In der Planungsphase wurden Johnová und Teinitzerová Ende des Jahres 1907 seitens des Kunstmäzenen Václav Vilém Štech für die Mitgliedschaft in der zu gründenden Gemeinschaft Artěl vorgeschlagen. (Abb. 4) Den Künstlerinnen wurde hier der gleichberechtigte Zugang zur Gruppe angeboten und konnten sie im Gegensatz zur Wiener Werkstätte ihre Signaturen unter ihre Werke setzen. Die Ziele der Gemeinschaft Artěl, deren Mitglieder ihre Sitzungen im Haus „Zum Mohren“ – wo Johnová mit Marie Teinitzerová wohnten - abgehalten haben, waren einerseits darauf gerichtet, den Alltag mit hochwertigem Kunsthandwerk zu durchdringen, wobei andererseits - als Auflehnung gegen den Historismus - nationale Motive und Dekor an Bedeutung gewinnen sollten. Die Gründungsmitglieder, die Graphiker Jaroslav Benda (1882-1970) und Vratislav Brunner (1886-1928), der Beamte der Hypothekenbank, Kunstmäzen, Verleger und späterer Inhaber des Unternehmens Alois Dyk (1881-1971), der Architekt Pavel Janák (1882-1956), die Keramikerin Helena Johnová (1884-

³⁷ Jaroslava Vondráčková war die Ehefrau des Architekten Otakar Vondráček, eines Gründungsmitgliedes der Gruppe „Artěl“. Frau Vondráčková trat Mitte der 20-er Jahre der Gruppe bei und hatte seit dem Jahr 1926 deren Leitung inne.

³⁸ Vondráčková, Artěl, in: Tvar (Form), 1968, 3, S.65-89, S. 65.

³⁹ Novotný, S. 13.

1962) und die Textilgewerblerin Marie Teinitzerová (1879-1960) sowie der Architekt Otakar Vondráček (1879-1954) brachten die Absichten der Künstlergemeinschaft Artěl in ihrem Manifest folgender Maßen zum Ausdruck:⁴⁰

„Unsere Vereinigung ist entstanden, um gegen Fabrikschablone und Surrogat zu kämpfen; wir wollen den bildnerischen Sinn für kunstgewerbliche Arbeit und den guten Geschmack im alltäglichen Leben wiedererwecken. Jeder, auch der kleinste Gebrauchsgegenstand ist uns der Mühe wert, um für ihn eine, nicht nur dem Zweck entsprechende, sondern auch eine schöne Form und ein gutes Material zu finden. Wir beginnen mit kleinen Dingen: Spielzeug aus Holz, Glaskorallen, bemalten Schachteln, Stoffen, Keramik und graphischen Arbeiten, streben aber nach größeren, komplizierten Aufgaben. In gemeinsamer Arbeit werden wir Buchschmuck und –einbände, Kleiderentwürfe und Schmucksachen, Möbel und schließlich ganze Wohnungseinrichtungen schaffen. Ernsthafte Streben und solide Arbeit werden die Artěl vertrauenswürdig machen: jeder, der die Artěl aufsucht, wird in ihr seine Vertrauensperson finden. Im gemeinsamen Streben mit jenen, die für unsere Zielsetzungen, Verständnis haben, wird es uns hoffentlich gelingen, das Kunstgewerbe aus der Sackgasse herauszuführen und sein Niveau zu heben.“⁴¹

Diesem Appell folgend wurde Johnová in dieser Gruppierung bereits im Jahr 1908 erstmals öffentlich künstlerisch präsent, indem sie Glasketten und Glasvorhänge mit verträumten Namen wie „Lampion“, „Nacht in Venedig“, „Weizenacker“, „Apfelblume“, für die neu errichtete Verkaufsstelle der Artěl, in der Kaprovastraße 32, produzierte. Einige der Glasschmuckmodelle, die mit dem Vorhaben, die heimische Glasindustrie in den neuen Trend einzubeziehen⁴², hergestellt worden sind, hat sie später in der Zeit ihres Wiener Studiums der Verkaufsstelle der Wiener Werkstätte zum Verkauf in Kommission übergeben.⁴³ (Abb. 5)

Johnová belieferte die Verkaufsstelle Artěl unermüdlich. Später auch aus Wien. Die Zugehörigkeit zur Gemeinschaft garantierte ihr vor allem während ihres Aufenthaltes in Österreich einen wichtigen Kontakt. Nicht zuletzt sollte aber ihre zum Verkauf angebotene kunsthandwerkliche Produktion die triviale Funktion der Sicherung ihres Unterhaltes erfüllen.

⁴⁰ Das Manifest ist nach der Jubiläums-Ausstellung in der zweiten Hälfte des Jahres 1908 entstanden.

⁴¹ Ein Ausruf von Artěl aus dem Jahr 1908 in deutscher Übersetzung in: Vera Běhal, Das tschechische kubistische Kunstgewerbe, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 1987, 39, S. 116-130, S. 118.

⁴² Novotný, S. 13.

⁴³ Archiv der Wiener Werkstätte (Museum für angewandte Kunst), Modelbücher WW-MB 59. Ob die Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte durch die Vermittlung der für die Zeitschrift Deutsche Kunst und Dekoration wichtigen Journalistin Else Spitzer zu Stande kam, bleibt noch zu untersuchen.

Der erhoffte Absatzerfolg ist allerdings nicht eingetreten.⁴⁴ Das Gefühl einer gewissen technischen Unerfahrenheit und mangelndem Fachwissen führten bei Johnová nun zum Entschluss, ihr Grundwissen über Keramik stärker zu vertiefen.

2.6 Volontariatserfahrungen Johnová in Tschechien

Im Dezember 1907 fuhr sie zu einem zweimonatigen Aufenthalt in den Keramikbetrieb des Carl Kristena in Waldenburg bei Walbrzych in Schlesien⁴⁵ und nahm anschließend am Unterricht der Keramischen Schule in Bechyň (Beching) teil.⁴⁶ Nachdem die Statuten der „k. k. Fachschule für Töpferei“ den Zutritt für Frauen nicht vorsahen, war ein Entgegenkommen nötig, dass angeblich dem Direktor Alois Porges zuzuschreiben ist.⁴⁷ Drei Monate lang erweiterte Johnová ihr Können vor allem im Bereich der Glasur, welches sie unmittelbar in den um 1908 entstandenen Werken anwendete. Nach der Rückkehr im Mai 1908 nach Prag arbeitete sie bisweilen in einer angemieteten Hafnerwerkstätte. Das verdiente Geld stand aber nicht in einem ausgeglichenen Verhältnis zu Mühsal und Anstrengung, auch nicht zu den getätigten Ausgaben in der Hafnerei. Überdies wiesen ihre Produkte weiterhin oftmals eine mindere Qualität auf, Konstruktionen kippten um, Glasuren lösten sich auf etc.⁴⁸ Der existenzielle Berufseinstieg in den Kunstgewerbesektor schien nach wie vor problematisch zu sein und die Notwendigkeit einer Weiterbildung unumgänglich. Sie bewarb sich um eine Stelle bei einer Berliner Manufaktur, um weitere Fertigkeiten beim Brennen zu erwerben. Ihr Ansuchen wurde aber mit der Begründung der Nichtzulassung für Ausländer abgelehnt.⁴⁹ Auf

⁴⁴ Die Arbeiten, welche Johnová in dieser Zeit zum Verkauf anfertigte, sind derzeit nicht bekannt.

⁴⁵ Jana Horneková, Helena Johnová *Keramika*, Prag 1987, S. 12; Waltraud Neuwirth, *Wiener Keramik. Historismus Jugendstil Art Deco*, Braunschweig 1974, S. 172 sowie das Curriculum Vitae der Bildhauerin Helena Johnová aus dem Nachlass (vermutlich von der Künstlerin selbst geschrieben) verweisen auf den Aufenthalt.

⁴⁶ Der Kunsthistoriker Novotný führte aus, dass Johnová als erste weibliche Schülerin in der Geschichte der Schule studierte. Die meisten der Studenten kamen aus den Kreisen der keramischen Werkstätten aus der Gegend, was auch mit den Aufgaben der Schule laut Statuten „jenen jungen Leuten, welche sich der Thonindustrie widmen wollen, die für ihren Beruf nothwendige theoretische und praktische Ausbildung zu gewähren und auf die Veredelung der Geschmacksrichtung hinzuwirken, um dadurch das lokale Töpfergewerbe in und um Bechyň zu heben und auf größeren Marktgebieten konkurrenzfähig zu machen“ harmonierte. Vgl. Waltraud Neuwirth, *Österreichische Keramik des Jugendstils*, München 1974, S. 319.

⁴⁷ Horneková, siehe Anm. 22, S. 12.

⁴⁸ Vondračková, siehe Anm. 17, S. 71. Der Erfolg blieb auch den anderen Mitglieder verwehrt, die Mangelhaftigkeit der Ware konnte sogar in darauf folgenden Jahren nicht beseitigt werden.

⁴⁹ Novotný, S. 14. In ihrem Nachlass konnte ein Schreiben der Kgl. Keramischen Fachschule in Bunzlau (Niederschlesien) vom 05.10.1908 vorgefunden werden. Dem als Anhang dem äußerst schwer leserlichem Brief hinzugefügten Jahresbericht lässt sich entnehmen, dass Johnová als Nichtreichsdeutsche zum Aufbaustudium als mittlerweile 24-jährige nicht zugelassen werden konnte.

der Suche nach einer fundierten Grundlage richtete sie auf Empfehlung ihr Bewerbungsschreiben an die Kunstgewerbeschule in Wien, wo ihr ein Studienplatz mit einem staatlichen Stipendium für das Herbstsemester 1908/1909 zugewiesen wurde.

2.7. Wiener Studium

Wenig bekannt ist, dass ursprünglich auf der 1867 gegründeten Kunstgewerbeschule Frauen zur Ausbildung zugelassen waren. Bereits 1873 erhoben sich manche Stimmen gegen die Integration von Frauen. Die 1886/87 gestellten Anträge auf „Sistierung“, also gegen die Fortsetzung des Studiums der „weiblichen Zöglinge“, wurden bewilligt. Sie zielten darauf ab, die Vorbereitung dieses Studiums von einer Fachklasse öffentlicher Ausbildungsstätten auf private Lehrinstitute abzuwälzen. Hier offenbart sich ein einschneidender Rückschritt von der öffentlichen in die private Sphäre, in „ein gesellschaftliches Abseits“.⁵⁰ Erst nach umfassenden Neustrukturierungen unter der Führung von Fhr. Felician von Myrbach (1899) wurde den Frauen in Wien wieder eine gleichwertige Ausbildung in den „Allgemeinen Abteilungen“ der Fachklassen und Fachwerkstätten der Kunstgewerbe zugebilligt. Das Lehrangebot der Schule von 1898/99 bis 1930 lässt sich sodann grob in drei Gruppen unterteilen: Textil, Keramik verbunden mit Glas sowie Metallbearbeitung. Kurz nach 1900 erfolgte „sogar“ auch erstmals die Berufung von Frauen auf Lehrpositionen.

Johnová trat in die Kunstgewerbeschule nach deren Übernahme durch Alfred Roller am 4. Jänner 1909 in Wien ein. Nach dessen Reform wurden die StudentInnen in die Materialbeschaffung, Entwurfsphase, Produktion und Distribution integriert; eine umfassende Orientierung, die den KünstlerInnen bei ihrer selbstständigen Tätigkeit zugute kommen sollte. Im ersten Semester schrieb sich Johnová in den Ergänzungskurs für Modellieren bei Professor Breitner und in den keramischen Kurs bei Dr. Friedrich Linke und Dr. Emil Adam ein, wo ihr „Fleiß und Fortgang“ jeweils als „ausdauernd und lobenswert“ bewertet wurden. Unter der Leitung von Linke und Adam hatte der Unterricht eher einen technischen Charakter: *„Die Frequentanten erhielten Unterricht in den Formgebungsmethoden, im Drehen, Formen, Gießen (Werkmeister J. Hoffmann), chemisch-technische Unterweisung über Massen, Glasuren, Farben und technische Procedures (Prof. Dr. F. Linke und Prof. E. Adam) und*

⁵⁰ Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich, S. 43.

führten nach eigenen Entwürfen unter der künstlerischen Leitung ihrer Fachprofessoren (J. Hoffmann und K. Moser) selbstständig keramische Objekte aus.“⁵¹

Im Studienjahr 1909-1910 kam es in der Abteilung zu größeren Veränderungen. Linke und Adam blieben im technischen Labor, die Leitung der Abteilung hatte nunmehr Michael Powolny, Bildhauer und Keramiker, inne. Die Keramikabteilung erlebte unter der Leitung von Powolny große Aufwertung gegenüber dem vormals schwach besuchten „Special-Atelier für keramische Dekorationen und Emailmalerei“.⁵² Parallel zum Sonderkurs bei Powolny absolvierte Johnová den „Sonderkurs für Emailarbeiten“ bei Adele von Stark, der sich steigender Beliebtheit erfreute. Er ging aus dem seit 1901/02 bestehenden „Special-Atelier für Metallplastik“ hervor, in den auch Frauen Eingang gefunden hatten.

Novotný in seiner Monografie und Horneková im Ausstellungskatalog 1987 erwähnen eine Krise zwischen Johnová und Powolny, zu der es aufgrund unterschiedlicher Auffassungen hinsichtlich der Durchführung erteilter Aufgaben kam. Johnová arbeitete stets mit kräftig roter Tonmasse und Glasuren, die die satte Farbwirkung unterstützend hervorhoben, anstatt mit der von Powolny bevorzugten weißen Tonmasse, weißen Glasuren und bunter Bemalung. Johnová überlegte darauf hin einen kompletten Ausstieg aus der Keramikabteilung zugunsten des Emailkurses. Powolny schlug im Wissen um das große Talent Johnovás einen Kompromiss vor, gemäß welchem sie das andere Material ausprobieren musste und sie im Gegenzug den uneingeschränkten Zugang zum Atelier und im Übrigen absolut freie Hand erhielt.⁵³ Es sind in dieser Zeit eine Reihe von Tierfiguren entstanden, von denen manche einen volkstümlichen Charakter aufweisen. (Abb. 7)

Darauf komm ich später noch zurück. Johnovás Beteiligung an der umfassenden Ausstellung des Sonderkurses für Keramik unter der Leitung von Powolny im Jahre 1911 bildete den krönenden Abschluss ihrer Wiener Ausbildung und ihre künstlerischen Fähigkeiten fanden im Bericht von Karl M. Kuzmany lobende Bewertung: *„Als außerordentliche Begabung muß außer Julie Sitte noch Helene John hervorgehoben werden“*.⁵⁴

⁵¹ Vgl. Wiener- Bauindustriezeitung um 1901, zitiert nach: Waltraud Neuwirth: Österreichische Keramik des Jugendstils, München 1974, S. 80f.

⁵² Elisabeth Michitsch, Frauen-Kunst-Kunsth Handwerk. Künstlerinnen in der Wiener Werkstätte, Dipl. Arb. Wien 1993, S. 69.

⁵³ Siehe Horneková, S. 5 und Novotny, S. 20ff.

⁵⁴ Karl M. Kuzmany, Keramische und Emailausstellung der Kunstgewerbeschule, in: Kunst und Kunsthandwerk, Wien 14/1911, S. 255f.

2.8 Johnová berufliches Werden

Die zunehmende Zugänglichkeit zur entsprechenden Ausbildung für die danach strebenden Frauen ist im Wiener Raum nicht mehr revidierbar gewesen, auch wenn dagegen weiterhin verbal vorgegangen worden ist. Den Abgängerinnen privater oder staatlicher Institute war es gelungen, die Hindernisse zu überwinden, die der Ausbildung im Wege standen, nicht aber die Schwierigkeiten des Alltags.

Nach Absolvierung des Studiums strebte Johnová weder eine Anstellung in einem Betrieb, noch eine pädagogische Stelle als Zeichenlehrerin, so sah das eingeschränkte Spektrum der Verwirklichung aus. Die Vermeidung schlechter Honorierung in renommierten Firmen und/oder eines möglichen Konkurrenzverbotes im Falle einer Anstellung können als Gründe für den Zusammenschluss Johnová mit zwei anderen Schülerinnen der Powolny Klasse angenommen werden.⁵⁵ Am 25.9.1911 haben Ida Schwetz-Lehmann, Rosa Neuwirth und Helena Johnová, mit einer finanziellen Unterstützung des k. k. österreichischen Museums⁵⁶ zum Zwecke der „Förderung der wirtschaftlichen Verhältnisse der Mitglieder“⁵⁷ zur Erzeugung keramischer Produkte ein Unternehmen unter der Bezeichnung „Keramische Werkgenossenschaft“ mit dem Sitz in der Wiener Mollardgasse 85a gegründet.⁵⁸ Innerhalb der Gesellschaft herrschte keinerlei stilistische Einheit: Ida Schwetz-Lehmann produzierte weiter im Stil der Wiener Werkstätte, Rosa Neuwirth sah sich vorwiegend von der Tätigkeit der dänischen Porzellanmanufaktur beeinflusst, während Johnová die angedeutete Richtung volkstümlicher Kunst verfolgte. (Abb. 8 und 9)

Während der produktivsten Periode der Gesellschaft wurde Helena Johnová 1912 in der mährischen Zentrale für Kunstindustrie (auch mährische Zentralstelle für Kunstgewerbe genannt) die Führung der Abteilung der Volkskunst auf Empfehlung des Architekten Dušan Jurkovič (1868-1947) angetragen. Die Annahme dieser Stellung führte zur Aufteilung ihres „Betätigungsfeld“ zwischen Brünn und Wien. Aufgrund der zunehmenden Belastung sah sie sich bereits nach einem Semester gezwungen, ihre Tätigkeit in Brünn wieder aufzugeben. Die während dieser kurzen Zeit gewonnenen Erfahrungen und Kontakte

⁵⁵ Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich*, S. 92. Dort wird dies zwar im Zusammenhang mit der Wiener Werkstätte angeführt, doch dürfte hier gleiches gelten.

⁵⁶ Vgl. Waltraud Neuwirth, *Österreichische Keramik des Jugendstils*, S. 52. Die Quelle und angebliche Höhe von 10.000,-- Kronen dieser Unterstützung bleibt noch zu untersuchen.

⁵⁷ Genossenschaftsvertrag vom 25.09.1911, im: Stadt und Landesarchiv Wien, Gen.11,119

⁵⁸ Laut Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich*, S. 93, fanden sich auch Johanna Meier-Michel und andere Frauen der Vereinigung bildender Künstlerinnen zwischen 1915 und 1920 in der Keramischen Werkgenossenschaft zusammen. Die Quelle für diese Feststellung konnte ich nicht finden. Auch bezeugen es die firmenbuchrechtlichen Urkunden der Keramischen Werkgenossenschaft nicht, die im Stadt- und Landesarchiv Wien unter Gen. 11,119 liegen.

konnte sie allerdings bei ihrer späteren Auseinandersetzung mit der Volkskunst nutzen, bei der sie sich in Richtung volkstümliche Kunst entwickelte (worauf noch zurückzukommen sei wird). Die finanzielle Situation der Künstlerin besserte sich allmählich, sie übersiedelte mit der tschechischen Malerin Hermine (vermutlich Laukota, auch ein Mitglied der VBKÖ) und der tschechischen Pianistin Rosa Podhajská in den Rennweg, wo sie gemeinsam einen regen Gesellschaftssalon geführt haben sollen.⁵⁹

In der geschlossenen Formation der Gesellschaft traten die Künstlerinnen bei der Winteraustellung 1913/14 des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie auf sowie jede Einzelne von ihnen auch in der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs. Um am Kunstmarkt wahrgenommen zu werden, setzte es die Zugehörigkeit zu einer etablierten Wiener KünstlerInnenvereinigung voraus. Die Beteiligung an deren Aktivitäten im Ausstellungswesen prägte die – für den wirtschaftlichen Erfolg unumgängliche – Akzeptanz ganz entscheidend. Sowohl die marktbestimmende Wiener „Genossenschaft bildender Künstler“ im Künstlerhaus, als auch die progressivere Vereinigung bildender Künstler, Wiener Secession sahen die Aufnahme der weiblichen Kolleginnen in ihren Regulativen nicht vor.⁶⁰ Erst 1945 durften sie offiziell auch Mitgliederinnen sein. Aus dieser Situation der Ausgrenzung heraus haben sich - in ihren Ausrichtungen verschieden - Künstlerinnen zusammengeschlossen, um an dem *einen* Kunstbetrieb ihrer männlichen Kollegen zu partizipieren. Der maßgebliche Durchsetzungsprozess künstlerisch tätiger Frauen war „von drei Handlungsstrategien geprägt: Erstens schlossen sich die Künstlerinnen zur Verbesserung ihrer eigenen Berufssituation kollektiv zusammen und versuchten zweitens, die Grundvoraussetzung eines jeden künstlerischen Daseins, ein möglichst stringentes Schaffen zu erfüllen. Drittens setzten sie sich mit der wechselhaften öffentlichen Diskussion ihres Berufsbildes auseinander, nicht ohne die Erkenntnis, dass es sich dabei meistens nur um ein Zerrbild der eigenen Situation handelte.“⁶¹

Nicht mit der bloßen programmatischen Absicht, Ausstellungen zu konzipieren, sondern als „Selbsthilfeeinrichtung“ und „Interessensverband“⁶² schlechthin wurde 1910 als erste Wiener Künstlerinnenvereinigung die „Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs“ (VBKÖ) „zum Zwecke der Hebung der künstlerischen und wirtschaftlichen

⁵⁹ Novotný, S. 19.

⁶⁰ Plakolm-,Forsthuber, S. 63ff.

⁶¹ Carola Muysers: „In der Hand der Künstlerinnen fast allein liegt es fortan...“ Zur Geschichte und Rezeption des Berufsbildes bildender Künstlerinnen von der Gründerzeit bis zur Weimarer Republik., in: Feministische Studien. S 50-65, Nr. 1, 1996, S. 51.

⁶² Sabine Plakolm-Forsthuber, Zwischen Selbstverwaltung und Vermarktung. Die Kunst der Wiener Frauen im Ausstellungsbetrieb der 1. Republik, in: Blick – Wechsel. (Hrsg.) Ines Lindner, Marburg 1999, S. 131-149, S. 133.

Verhältnisse“⁶³ der Mitgliederinnen gegründet. Um die Wahrnehmung der Öffentlichkeit zu erreichen, startete die VBKÖ ihre Ausstellungstätigkeit in den von der Secession zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten mit einer Retrospektive der Geschichte der Kunst von Frauen. Nach der zweiten Ausstellung – diesmal in den Räumen des 1899 gegründeten und für Künstlerinnen immerhin zugänglichen Vereins Hagenbund – zeigte sich, dass der ursprünglich als Provisorium gedachte Verein nunmehr über seine eigenen Räumlichkeiten verfügen müsse. Diese Notwendigkeit wurde mit der Anmietung eigener Vereinsräumlichkeiten erfüllt.⁶⁴ Zwischen 1912-13 organisierte die VBKÖ die dritte Ausstellung, bei der Helena Johnová mit ihren „Schmuckgegenständen“ mitwirkte.⁶⁵

Im Ausstellungskatalog der fünften Ausstellung 1914 scheint Johnová bereits als außerordentliches Mitglied auf und sie beteiligt sich mit einer keramischen „Girlandenfigur“. Der Entschluss zu einer Mitgliedschaft dürfte mit der damaligen Schwerpunktverlagerung ihres Arbeitsortes nach Wien zusammenhängen und zeugt von ihrem frauenspezifischen Engagement. 1917 fand eine Ausstellung gemeinsam mit schwedischen Künstlerinnen statt, bei der sie ihre dekorativen Kleinskulpturen präsentierte.⁶⁶ Der letzte Vermerk über eine Teilnahme an einer Ausstellung in Wien findet sich in der 5. Ausstellung des 1926 in Abspaltung von der VBKÖ als „linke Flügel“ gegründeten Verbandes bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst⁶⁷ von Oktober/November 1931 im „Hagenbund“ in der Zedlitzgasse.⁶⁸ 1938 wurde die „Wiener Frauenkunst“ wieder in die VBKÖ eingegliedert.⁶⁹

Noch relevanter für ihre spätere Entwicklung dürfte (allerdings ihrer Zugehörigkeit zu Artěl ebenfalls nachgereiht) ihre Mitgliedschaft im Tschechischen Werkbund kann wohl angesehen werden, an dessen Ausstellungstätigkeit sich ebenfalls beteiligen konnte. Zur Gründung kam es (sowohl organisatorisch als auch stilistisch) unabhängig vom

⁶³ Statuten der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, 1910, ARCH 2, Archiv der VBKÖ.

⁶⁴ ARCH 10, Archiv der VBKÖ.

⁶⁵ Vgl. den Katalog der dritten Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, Wien 1912-13, DRUCK 2, Archiv der VBKÖ.

⁶⁶ Vgl. Ausstellungskatalog Liljevalchs Konsthall, Katalog N:o 5, Föreningen Svenska Konstnärinnor, Wien 1917, Vereinigung Bildende Künstlerinnen Österreichs, Wien 1917, Archiv VBKÖ, Druck 5, S. 3.

⁶⁷ Siehe das Ausstellungsplakat der im Jahre 2004 von der VBKÖ organisierten Ausstellung „archiv“, Archiv der VBKÖ.

⁶⁸ DRUCK 25, Archiv der VBKÖ.

⁶⁹ Zwischen 1938-1945 passte sich die VBKÖ den nationalsozialistischen Gegebenheiten an. Nicht zuletzt deshalb dürfte sich „Wiener Frauenkunst“ zwischen 1946 bis 1956 erneut als selbstständig reorganisiert haben, siehe auch das Ausstellungsplakat der im Jahre 2004 von der VBKÖ organisierten Ausstellung „archiv“, Archiv der VBKÖ.

Österreichischen Werkbund anlässlich der geplanten Werkbund-Ausstellung in Köln im Jahr 1914, zu der auch Johnová anreiste. Das Vorhaben sollte der „Veredelung sämtlicher Bereiche der handwerklichen und maschinellen Produktion unter Mitwirkung der Kunst, Industrie und des Handwerks“⁷⁰ dienen. Anfänglich expressiver kubistischer Prägung (von welcher vor allem die tschechische Beteiligung an der Werkbundaussstellung in Köln 1914 einen Beleg ablegt, siehe S. 70) – als einzigartiger „Variante des europäischen Expressionismus“⁷¹ ging der Stil über den nationalen „Rondokubismus“ seit dem Ende der 20-er Jahren in den Stil des Funktionalismus über, mit dem seit 1920 als „Tschechoslowakische Werkbund“ auftretender Verein ein „vertieftes soziales Bewußtsein“ verbunden hatte.⁷² Der Stil dieses sg. „Zivilismus“ lässt sich sowohl in einigen Gebrauchskeramiken als auch in der Portrait-Keramik Johnovás dieser Zeit feststellen, die phasenweise puristischere Umorientierung von Volkstümlichen und Dekorativen dokumentieren. (Abb. 10 und 11)

In den Jahren des Ersten Weltkrieges stieg die Nachfrage nach Kunstgewerbeprodukten mit der „*Wiener Kunst vollständig divergierender Note*“⁷³ stark an, wobei die auch von Johnová insbesondere im Rahmen für Artěl zu befriedigen trachtete. Sláva Vondráčková vermutete in der zunehmenden Nachfrage nach den in Opposition zu Österreich stehenden KünstlerInnen ein patriotisches Motiv, zumal gerade in der kubistisch-expressionistischen Kunst die Unabhängigkeit vom Historismus und dem Wiener Jugendstil zum Ausdruck habe kommen können.⁷⁴

Analog konstatiert die Kunsthistorikerin Sally Schöne auch in Deutschland einen enormen Aufschwung der Nachfrage nach Keramik. Ihr Augenmerk galt der industriellen Produktion in den Jahren des Ersten Weltkrieges und erklärt sie die verstärkte Nachfrage ebenfalls mit dem Nationalempfinden einerseits und mit der Möglichkeit der billigeren Herstellung aus einheimischen Rohstoffen andererseits.⁷⁵ (Allerdings fehlt es dort an der für die Länder der Donaumonarchie – mit Ausnahme Wien selbst – typischen volkstümlichen Prägung).

⁷⁰ Umělecký měsíčník (Monatliches Kunstheft), Jg. 3, Prag 1913-14, S. 35f.

⁷¹ Vladimír Šlapeta, Svaz českého díla – Der Tschechische Werkbund, in: Der österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung, (Hrsg.) Astrid Gmeiner, Gottfried Pirhofer, Wien-Salzburg 1985, S. 191-207, S. 193.

⁷² Šlapeta, Svaz českého díla – Der Tschechische Werkbund, S. 195.

⁷³ Berta Zuckerandl, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 1914, 34, S. 359.

⁷⁴ Vondráčková, S. 71, wobei die Wiener Kunstszene dennoch wesentliche Anregungsquelle blieb.

⁷⁵ Sally Schöne, „Sie geben sich den Dingen hin, und diese werden gut“. Keramikschülerinnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Um-Ordnung, (Hrsg.) Lisbeth Bischoff/Ulrike Threuter, Marburg 1999, S. 132-144, S. 140.

Spätestens in der Zeit des ersten Weltkriegs war auch der gesellschaftliche Erfolg der Gründungsmitglieder von Artěl spürbar. Neben dem eingetretenen Umsatz in deren Verkaufsstelle und den offiziellen staatlichen Aufträgen erhielten viele KünstlerInnen eine Anstellung an höheren Ausbildungsinstitutionen. So auch Helena Johnová, die 1919 eine Stelle als Professorin an der Kunstgewerbeschule in Prag annahm.

Die Rückkehr nach Prag und ihre umfangreichen pädagogischen Aktivitäten haben zur Beendigung von Johnovás Produktion bei der Keramischen Werkgenossenschaft in Wien beigetragen. Die im Nachlass der Künstlerin enthaltene Ausreisebewilligung nach Wien vom 16.07.1921 wurde zwar zum Zwecke der Liquidation dieser Gesellschaft erteilt, zu der es erst 1938 kommen sollte. Im Jahr 1931 schied Helena Johnová aus der von ihr mitbegründeten Keramischen Werkgenossenschaft⁷⁶ aus. Die Produktion aber wurde entgegen der allseits beschriebenen (Plakolm-Forsthuber, Neuwirth, Horneková) Annahmen, ebenso wenig eingestellt wie die Gesellschaft liquidiert wurde, sondern sie wurde fortgesetzt und die Mitgliederzahl erhöhte sich Anfang der 1930er-Jahre sogar. Im Dezember 1930 traten einerseits anstelle der verstorbenen Rosa Neuwirth als Vorstandsmitglied die Wiener Keramikerin Julia Sitte und andererseits als ordentliches Mitglied die Keramikerin Hertha Bucher ein, welche zu den Frauen der Wiener Werkstätte gehörten. Erst Mitte des Jahres 1938 musste die Genossenschaft wegen mangelnder Nachfrage aufgelöst werden.

Im Übrigen war die wirtschaftliche Situation der Werkgenossenschaft mit der von Artěl, die schon 1934 liquidiert werden musste, vergleichbar. Zum einen kann die Stagnation der allgemeinen Wirtschaftskrise zugeschrieben werden, zum anderen gab es aufgrund des aufkommenden und für fortschrittlich gehaltenen Funktionalismus (Konstruktivismus) kaum mehr Nachfrage nach dekorativem Kunstgewerbe.⁷⁷

Zwischen 1921 und 1927 errichtete Johnová im Auftrag der Kunstgewerbeschule in Prag, wo sie als Professorin tätig war, eine keramische Werkstätte. Von 1927 bis 1939 leitete sie dort den Spezialkurs für Keramik. Am 16. Jänner 1939, als der Anschluss an das Dritte Reich bereits drohte, suchte der Rektor der Schule das Ministerium in Prag mit einer - angesichts der historischen Gegebenheiten - unglücklichen Formulierung um Vertragsverlängerung für Helena Johnová an:

⁷⁶ Protokoll ON 53 vom 10.02.1931 aus dem Handelregister Gen. 11, 119.

⁷⁷ Vondračková, S. 79f. und Adlerová, S. 19.

„Frau Professor Johnová konnte aufgrund entsprechender Umstände vorwiegend nur deutsche Absolventen unterrichten und deswegen ist es erforderlich ihre Künste für die zukünftigen tschechischen Absolventen weiter zu verwenden.“⁷⁸

Dieses Ersuchen wurde mit Bescheid vom 28. Februar 1939 abgelehnt. Erst einer neuerlichen Bitte seitens des Rektorats wurde dann Gehör geschenkt und Helena Johnová die Bewilligung zum weiteren pädagogischen Wirken „auf die Dauer des Bedarfes“ (letztlich bis zum Jahr 1941) eingeräumt, wo sie allerdings noch einen Arbeitsraum behalten durfte. 1944 hatte sie, wenn auch widerwillig, endgültig die Kunstgewerbeschule zu verlassen. Am Ende des Krieges 1944-45 leistete sie dann der Einladung der Familie Bartoň von Dobení nach Neustadt an der Mettau Folge, wo sie schon seit den 1930er-Jahren umfänglich tätig war. Außerdem befindet sich dort noch heute die größte Sammlung ihrer Arbeiten, die zum einen Teil von diesen Mäzenen angekauft und zum anderen Teil auf Schenkungen von Johnová beruht, die sie der Familie auch aus Dankbarkeit für die unentgeltliche Aufenthaltsmöglichkeit überließ. So ist ein umfangreicher Teil ihres Werkes noch heute dort zu besichtigen.

Anlässlich des 75. Geburtstages der Künstlerin wurde vom Verein der tschechoslowakischen Künstler eine Ausstellung ihres Lebenswerkes organisiert.⁷⁹ Sie konnte noch daran teilnehmen ehe sie drei Jahre später am 14. Februar 1962 im 78. Lebensjahr unverheiratet und kinderlos⁸⁰ in Prag verstarb.

⁷⁸ Übersetzung durch die Autorin aus dem Brief vom 16.01.1939, der sich aus dem Nachlass Helena Johnovás im Museum für Kunstindustrie (Umělecko průmyslové museum UMP) in Prag befindet.

⁷⁹ Weder der Titel der Ausstellung noch deren Zeitpunkt konnten ausgeforscht werden. Die Erwähnung dieser Ausstellung findet sich bei Horneková, Keramika Helena Johnová.

⁸⁰ Die Kinderlosigkeit und ablehnende Haltung gegenüber der Ehe (oder zumindest ein Verzicht darauf) scheinen bei Künstlerinnen der zweiten Hälfte 19. Jh., die sich für eine professionelle Bahn entschieden haben, der Regelfall zu sein. Wie die Kunsthistorikerin Kateřina Kuthanová in seiner Abhandlung „Autoportrét a sebereflexe malířky v 19. století v Čechách“ (Selbstportrait und Selbstreflexion der Künstlerin im 19. Jahrhundert in Tschechien, in: Reflexe a sebereflexe ženy v české národní elitě 2. poloviny 19. stol., Prag 2007, S. 145-155, S. 149.) anführt, stellten die verheirateten Künstlerinnen mit Kindern auch im tschechischen Raum eine Seltenheit dar. Kuthanová führt weiter aus, dass soweit die Künstlerinnen in ein Familienleben und Elternpflichten integriert waren, beendeten sie ihre künstlerische bzw. pädagogische Tätigkeit (als Beispiel gibt sie die erste Professorin für die Malerei Berta Liebscherová-Havlíčková und die Malerin Anna Boudová-Suchardová an) zuvor beendet hatten. Diesem Phänomen widmen sich in der Abhandlung „Inszenierung des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechtsdifferenz“ (Genus. zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. (Hrsg.) Bußmann, Hadumod, Bronfen Elisabeth, Stuttgart 1995, S. 341-395, S. 346) Auch Sigrid Schade und Silke Wenk analysierten die Gründe für dieses Vorgehen. Diese sehen die Ursachen in der gesellschaftlichen Faszination des „mythische[n] Image des Künstlers“ (S. 346) „als universalem schöpferischen Individuum“ (S. 345), der dilettantischen Qualitätslosigkeit, die den Frauen (bereits im Voraus) zugeschrieben wurde, gegenüber gestellt worden war. Um diesen automatischen (Ab-)Bewertungen zu entgehen, erwählten die Künstlerinnen einen viril und geniehaft anmutenden Lebensstil und hofften dadurch, den Kunstmarkt eher erobern zu können.

3. Ausgewähltes Werk der Trachtengruppen

Es liegen kaum Informationen vor, wann, wo und in welcher Anzahl Johnová Trachtengruppen geschaffen hat und ob diese ausgestellt worden sind. Sicher ist nur, dass es mindestens 6 Gruppen gibt, welche wahrscheinlich zwischen 1916-1919 entstanden sein dürften.

Bei den im Rahmen der Beschreibung der einzelnen Keramiken unten wiedergegebenen Jahreszahlen stütze ich mich (wie die übrige Literatur) auf die Monografie Antonín Novotnýs, die noch zu Lebzeiten Johnovás entstanden ist und wahrscheinlich die exaktesten Daten überliefert, zumal sie unter der „Aufsicht“ Johnovás geschrieben wurde. Neben dem einzigen (!) Satz über die Entstehung von (vermutlich) drei Trachtengruppen und drei Einzelfigurenkeramiken im Text fügt Novotný immerhin einer Liste hinzu, die die auch hier übernommenen jeweiligen Entstehungsdaten enthält. Der im Jahre 1940 in tschechischer Sprache herausgegebene Publikation dürfte er den Keramiken deshalb keine Beachtung geschenkt haben worden war, weil er deren Qualität für nicht besonders beachtlich hielt. Auch in der nachfolgenden Kunstpublizistik wurden die Trachtengruppen nur noch ein einziges Mal erwähnt.⁸¹

Wenn man Johnovás Gesamtwerk betrachtet, stellt das bäuerliche Genre in der figürlichen Ausführung der Trachtengruppen – bis auf unverwirklicht gebliebenen Entwürfe für das Bethlehem des St. Veit Doms in Prag – eine Ausnahme dar, die angesichts ihres langen Aufenthaltes in Wien auch als solche überraschend anmuten kann. Laut dem tschechischen Kunstkritiker V.V. Štech betrachteten gerade im Ausland „international“ ausgebildete tschechische Künstler, die heimatliche Kunst als undynamisch, defensiv, formal schmal und nicht expansiv und wollten diesem Umstand mit dem verstärkt nationalistisch geprägten persönlichen Ausdruck entgegentreten, indem sie alten Traditionen der Volkskunst emporzuheben trachteten.⁸² Štech kritisierte zwar den so skizzierten Übergang von Internationalismus zum Nationalismus, doch mag seine Beobachtung als erster Erklärungsansatz für die Genreauswahl dienen.

Fünf von den rund 20cm hohen Keramiken: die weibliche Figur aus Chodov (1916), das Trachtenpaar aus der Gegend von Pilsen (1917), das Trachten aus der Gegend von Leitomischl (1917), die weibliche Figur aus Blatna (1917) und die gemischte Dreiergruppe

⁸¹ Adlerová, S. 56.

⁸² Vilém Václav Štech, O národní umění (Um eine nationale Kunst) 1916, in: Včera (Gestern), Prag 1921, S. 208-211, S. 211.

der Hanaken (1919) sind auf dem gleichen Prinzip aufgebaut: Auf einem ovalen Sockel, der jeweils als Naturformation stilisiert ist, sind Einzelfiguren oder Gruppen stehend bzw. in Bewegung platziert. Einen anderen Aufbau weist lediglich die Braut aus der Jungbunzlau-Gegend (1918) auf, die auf einer – womöglich ihre Mitgift beinhaltenden – Truhe sitzt.

Die „Chodin“ (Abb. 12 und 13) ist in einer exaltierten Stimmung festgehalten, wobei diese Gemütsbewegung am deutlichsten durch die nach hinten geneigte Kopfhaltung und durch die an die Brust greifende Hand zum Ausdruck kommt. Diese Stimmungslage wird durch die dynamische Bewegung der Frau unterstützt, die im Begriff ist über eine Pflanze zu steigen, wobei die Komposition insgesamt auch noch leicht nach links zu kippen scheint. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass sich durch das Werk mehrere parallele Diagonalen ziehen: beginnend mit der Kopfneigung, dem über die Brust gelegten Tuch, dem Rock, fortgesetzt im linken Fuß bis hin zum Stiel des linken Blattes. Der Betonung der Dynamik dient auch die Schürze, die den Bewegungsablauf im bauschenden Faltenwurf wellenartig wiederholt. Der kantige Faltenstil des Ärmels der Trachtenbluse wirkt gegenüber der Wellenbewegung als Kontrast. Eine gewisse Ergriffenheit wird auch dadurch zum Ausdruck gebracht, dass sich die Figur mit ihrer rechten Hand gleichsam an der Brust fasst, während sie in der linken Hand auf ihrem Schoß ein Tuch und ein Buch hält, von dem aufgrund des ländlichen Milieus anzunehmen ist, dass es sich um eine Bibel handelt, so zumindest meine Deutung, auch wenn diese stereotyp anmuten mag.

Von der „Chodin“ existieren zwei Exemplare, die sich in der Sammlung Neustadt an der Mettau befinden. Sie sind weitgehend identisch und weichen nur in der Farbglasur leicht des Unterrockes und der Tüchern in Nuancen von einander ab.

Das in tänzerischer Haltung dargestellte Paar aus Pilsen (Abb. 14 und 15) vermittelt eine ähnliche Unausbalanciertheit. Die in Tracht gekleidete Frau besetzt den Platz prominent und drängt den Mann über dessen rechte Schulter beinahe aus dem „Rahmen“ des einen Rasen-Ausschnitt darstellenden Sockels. Diese überspitzte Körperhaltung dient zentral der Präsentation der prächtigen Bekleidung samt der überdimensionalen Kopfbedeckung. Seiner schlichteren Tracht genügt auch weniger Aufmerksamkeit.

Wiederum wendet Johnová einen runden Faltenwurf bei der Schürze und einen kantigen scharfen Faltenwurf bei der Kopfbedeckung und bei der Bluse an, womit nahezu haptisch das textile Material in der Keramik umgesetzt ist. Im Rasensockel finden sich Einkerbungen, in die die farbige Glasur hineingeronnen ist.

Auch hievon gibt es zwei Ausfertigungen, die sich kaum von einander unterscheiden und sich beide in der Neustädter-Sammlung befinden.

In einer ausgewogeneren Komposition hat Johnová das Paar aus Leitomischl (Abb. 16 und 17) ausgeführt. Die Figuren bewegen sich in gleichmäßigem Schritt vorwärts, die Frau beim Mann eingehängt, dessen Hand dem eigenen Schritte folgend hängt, sodass sie ihn auch bei sich gleichzeitig hält. Der harmonische Zusammenhalt scheint allerdings keinen großen Kraftaufwand zu erfordern. Die Vorwärtsbewegung wird nochmals durch die Faltendrapierung der Schürze und den zielstrebig nach vorne gerichteten Blick des Mannes untermalt. Die Festigkeit seiner Überzeugung, welche auch durch eine gewisse scharfe Gesichtsprofilierung gekennzeichnet ist, stellt Johnová in einen Gegensatz zum „liebkosenden“ Blick und zum runderen Gesicht der Frau.

Wiederum gibt es zwei Exemplare in der Sammlung des Schlosses Neustadt an der Mettau, die sich nur in Details der Trachtenausstattung voneinander unterscheiden.

Die in der Komposition geschlossener und statischer wirkende weibliche Einzelfigur aus Blatná (Abb. 18 und 19), stellt dagegen eine alte Frau dar. Der stärkere Realismus erinnert an den Regionalismus des tschechischen Malers Joža Uprka. Die bräunliche Glasur durchdringt die Vertiefungen der Gesichtspartien und betont den Eindruck einer durch Alter und Sorgen mit Falten gezeichneten Frau. Lediglich die Tracht scheint zeitlos.

Auch hier findet sich in Neustadt an der Mettau eine zweite Ausfertigung, die sich allerdings diesmal recht deutlich unterscheidet. Vor allem das weiß engobierte und noch nicht farbgliasierte Gesicht vermittelt einen wesentlich unbeschwerlicheren, wenn auch weniger naturalistischen Eindruck. Der Vergleich dient der Veranschaulichung, was eine Glasur bewirken kann.

Die auf der Truhe nachdenklich ruhende Braut aus Jungbunzlau (Abb. 20) existiert nur als Einzelexemplar in der Sammlung von Bartoň. Ähnlich wie bei der älteren Frau als Blatná wird kein idealistisches Bild der ländlichen Peripherie gezeichnet. Die junge Frau vor der Hochzeit strahlt keineswegs den erwarteten Optimismus aus, sondern eine beklemmend anmutende Nachdenklichkeit.

Dennoch kommt eine Grazie der Haltung zum Ausdruck, die – trotz der Entfernung im Stile - auf einen Einfluss des Wiener Professors Michael Powolny zurückzuführen sein könnte, in dessen Werk Graziöses dominiert. (Abb. 21)

Als die kompositorisch bestgelungene Trachtengruppe gilt die Dreiergruppe der Hanaken aus dem Jahre 1919 (Abb. 22). Obwohl das Arrangement zur frontale Besichtigung gedacht zu sein scheint (orientiert am Manne in der Mitte), entfaltet diese Keramik – als einzige der Trachtenfiguren – auch einen effektvollen Eindruck in den Seitenansichten, in denen die beiden anderen Figuren und auch deren Bewegungsablauf am deutlichsten zur Geltung kommen. Vor allem die Gesichter, die bei allen den Eindruck innerer Entschlossenheit ausstrahlen, zeichnen sich durch eine feine Modellierung, aus. Am in Laufglasur ausgeführten Sockel lässt sich die Jugendstil-Stilisierung der applizierten Blumen am deutlichsten von allen Keramiken dieser „Serie“ feststellen.

3.1 Zur Einordnung der Trachtengruppen

Über diese Keramiken, welche die *„zeitgenössische patriotische Thematik [...] widerspiegeln“*⁸³, meinte die Kunsthistorikerin Adlerová, Johnová sei *„mehr auf das Festhalten des Charakters des tschechischen Landmannes, seiner Bodenverbundenheit, seiner Unabhängigkeit und seines Stolzes konzentriert, als auf das Erfassen der Eigenart und des Farbenreichtums seiner Tracht.“*⁸⁴

Adlerová scheint mir damit zwar der Heimat verbundenen Charakter ansatzweise zu verstehen, doch dessen Ausprägung, die sich erst vor dem politisch-historischen Hintergrund erschließt, nicht ausreichend zu gewichten. Auch trifft es zwar zu, dass Johnová bei der Ausführung der Trachten nicht mit akribischer Präzision an der Wiedergabe sämtlicher Details festhält, doch ist es ihr sehr wohl gelungen, Eigenart und Farbenreichtum der Tracht zu erfassen. Diese waren ihr auch bekannt, wie ihre Skizzen aus dem Nachlass und ihre handschriftlichen Anmerkungen dazu belegen, die in sorgfältiger Weise jedes Detail der aus der jeweiligen Region stammenden und durch die Tradition überlieferten Frauen- und Männertrachten festhielten. (Abb. 23) Erst dies ermöglichte ihr, sich bei der Darstellung der Trachtengruppen auf das Wesentliche zu beschränken. Auch ihre undatierte lavierte Zeichnung untermauert, dass sich Johnová auch mit den Farbkomponenten eingehend auseinandergesetzt hat. (Abb. 24)

⁸³ Adlerová, S. 56.

⁸⁴ Adlerová, S. 57.

Selbst ihre ersten Arbeiten während des Wiener Studiums sind deutlich durch heimatische Volkskunst inspiriert, welche in Wien durchaus beäugt wurden.⁸⁵ Nicht nur die Motive, sondern auch die von ihr gegen den Wiener Usus verwendete rötliche keramische Erde und die auffälligen bunten Glasuren in den Primärfarben Rot, Gelb und Weiß (anstatt wie vom Powolny befürwortet lediglich mit schwarzem bzw. goldenem Liniendekor auf weißem Untergrund zu arbeiten⁸⁶) unterstützten diesen Eindruck. (Abb. 6, 7) Die volkstümliche Orientierung Johnovás lässt sich auch schon während ihrer Wiener Zeit an zahlreichen Werken sowohl ihrer Gebrauchskeramik als auch ihrer dekorativen Keramik beobachten (Abb. 25).

Ihre Volksverbundenheit kommt auch in ihrer Biographie schon recht frühzeitig zum Tragen: Anfang 1911 trat die Mährische Zentrale für Volkskunstindustrie (Moravská ústředna pro lidový umělecký průmysl) in Brünn, unter der damaligen Leitung des Architekten Dušan Jurkovič, an Johnová heran und bot ihr eine künstlerische und koordinierende Funktion in ihrer ausgelagerten Produktionsstätte in Modra (Slowakei) an. Johnová war wie geplant für den „Ankauf [...] von Produkten volkstümlichen Ursprungs und deren Anpassung an die praktische Anwendung“⁸⁷ zuständig. Unter Johnovás Führung sollten die aus herkömmlicher (Volks-)Ornamentik abgeleiteten und von ihr veredelten Muster(-zeichnungen) von lokalen Mitarbeiterinnen appliziert und die so angepassten Erzeugnisse in den Großstädten zum Verkauf angeboten werden.⁸⁸ (Abb. 26) Ähnlich wie bei den k. u. k. gewerblichen Fachschulen unter führenden Position Wiens (siehe Kap. 4.1, S. 58f.), sollte die Mährische Zentrale für Volkskunstindustrie die Beibehaltung der Tradition fördern, den Kunstgeschmack prägen und zugleich durch Beschäftigung der lokalen Bevölkerung und durch Vertrieb der Produkte wirtschaftlichen Zwecken dienen.

⁸⁵ Novotný; S. 16 sowie Horneková, (Ausstellungskatalog) Helena Johnová. Keramiken, Prag 198t, S. 10f (Anmerkung 3).

⁸⁶ Vydra, Helena Johnová, in: Tvar 6 (Form), Prag 1954, 110-121, S. 113.

⁸⁷ Schreiben des Arch. Jan Mráček namens der Mährischen Zentrale an Helena Johnová vom 18.2.1911. Nachlass Helena Johnovás Umělecko-průmyslové muzeum Praha, zu dem anzumerken ist, dass die gesamte dort enthaltene Korrespondenz aufgearbeitet und ungeordnet in einer Schachtel liegt.

⁸⁸ Undatiertes Berichtsschreiben der Amalia Strejcová (Leiterin der Produktionsstätte) über den Fortschritt der Schneiderarbeiten und über den Stand der Produktion an Helena Johnová, dass allerdings zeitlich in das besagte halbe Jahr fallen muss. Ferner lässt sich dem Brief entnehmen, dass ein „jüdischer Händler“ versucht hatte, sämtliche Schneiderinnen zu einer anderen Produktionsstätte für seine Exportfirma nach Budapest abzuwerben. Johnová war (vielleicht aus Kostengründen) von diesem Angebot nicht erfasst. Die Schneiderinnen waren aber auf Johnovás Entwürfe und künstlerische Leitung angewiesen. Der Abwerbungsversuch scheiterte daher, was zwar einerseits den Bestand der Produktionsstätte sicherte, andererseits aber die erstaunliche Weise anscheinend gegebene Chance der Erschließung eines (weiteren) Absatzmarktes für slowakische Volkskunst sogar in der ungarischen Reichshälfte ungenutzt sein ließ. Nachlass Helena Johnovás Umělecko-průmyslové muzeum Praha.

Aus einem viele Jahre später verfassten Brief ging dennoch eine subtile Unzufriedenheit Johnová hervor, die erklärt, warum ihr Wirken in Modra nur ein halbes Jahr⁸⁹ dauerte. Sie meinte, dass die keramische Umsetzung in moderneren Formen zu „scheu“ voranging, die keramischen Erzeugnisse (aus der Hand der Handwerkerinnen) mit einem „nicht aus der Form gewachsenen Ornament gänzlich überzogen“ waren und der „neue Zweck und Geist“ der Produktion auch aufgrund der falsch erkannten, überladenen Ornamentik eigentlich unverstanden geblieben ist.⁹⁰

Johnová Tätigkeit in Modra war - trotz der relativ kurzen Dauer desselben – von prägender Bedeutung. Hier hatte sie sich unmittelbar mit Volkskultur zu befassen und auch nachwirkende Kontakte mit bedeutsamen Persönlichkeiten geknüpft, denen die Volkskultur ein Anliegen war, nicht zuletzt zu Dušan Jurkovič selbst.

Die Beeinflussung Johnová durch die Volkskunst lässt sich auch in ihrer Arbeitstechnik beobachten. Während bei Wiener Methode Powolnys eines mehr oder weniger geschlossene „Blocks“ mittels Spachtel modelliert und sodann Hintergrundsdekor angebracht wurde, erfolgte die Formgebung bei Johnová – ähnlich wie in der volkstümlichen Töpferei – mit den Fingern und getraute sie sich aus der Geschlossenheit der Form „auszubrechen“.⁹¹ Die durch das Verlassen des Kernumrisses erzielbare Dynamik wurde von ihr geradezu angestrebt, obwohl sie sich durch geringere Kompaktheit und die riskierten „emporragenden Teile und Durchsichten innerhalb der Plastik“⁹² das Abgussverfahren naturgemäß erschwerte.

Johnová Trachtenfiguren unterscheiden sich auch im Stil von der Wiener Mode. Während sich letztere am anerkannten Jugendstil bzw. der aufkommenden Neuen Sachlichkeit orientierte, griff Johnová auf barocke Grundstimmung zurück. Dies kommt etwa in der Expressivität der Trachtenfiguren, deren Dynamik, wobei auch der prägnante Faltenwurf Bewegung untermalt, zum Ausdruck. Die barocke Inspiration lässt sich auch in den übrigen von ihr im ersten Dezenium des 20. Jhs geschaffenen Kleinskulpturen aufspüren, die sich seit

⁸⁹ Schreiben der Mährischen Zentrale vom 28.1.1913 an Helena Johnová, aus welchem über die Meldung bei der Allgemeinen Pensionsversicherungsanstalt, die Dauer der Anstellung für den Zeitraum vom 15.2. – 30.9.1912 ermittelt werden kann. Nachlass Helena Johnová Umělecko-průmyslové muzeum Praha.

⁹⁰ Schreiben Helena Johnová an einen Herrn Landsfeld vom 25.1.1958. Nachlass Helena Johnová Umělecko-průmyslové muzeum Praha.

⁹¹ Vydra, S. 113.

⁹² Vydra, S. 113.

der „Neuentdeckung“ der barocken Tradition Anfang des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreut hatten.⁹³ (Abb. 27)

In den Ländern der böhmischen Krone war seit Beginn der nationalen Aufklärung (in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) ein negatives Urteil über das Barock gefällt worden. Es wurde als „jesuitisch“⁹⁴ abgelehnt und als Produkt des „*kulturellen Einfalls von Ausländern auf den böhmischen Boden*“⁹⁵ betrachtet. Etwa gegen Ende des 19. Jahrhunderts änderte sich dies und entwickelte sich ein traditionalistisches Kunstverständnis, das nicht nur die künstlerischen Aspekte des Barock wertschätzte, sondern sogar einen nationalen Besitzanspruch auf die barocke Kultur erhob, wie sie in für Prag eigentümlicher Weise zum Ausdruck gekommen ist.⁹⁶ Der tschechischen Literaturhistoriker Arne Novák meinte, dass sich auch ausländische dem besonderen „*genius loci*“ Prags nicht entziehen konnten und sohin auch die herausragenden Werke des Barock in Prag von der Kraft des „heimischen Bodens“⁹⁷ mitgeprägt wurden. Im Rahmen der Volkskundlichen tschechoslawischen Ausstellung im Jahre 1895 wurde das barocke Pragbild als „*städtisches Pendant zu den dort inszenierten tschechoslawischen, böhmischen Dörfern*“⁹⁸ gesehen. Die ländliche „böhmische Hütte“ und die Prunkbauten Prags wurden als einander ergänzend zu einer gleichsam neuen Einheit stilisiert. Auf dieser Art und Weise konnte Prag auch zum Zentrum des Nationalmythos erklärt werden.

Es mag kein Zufall sein, dass Johnová in Prag in einem 1670 errichteten Barockhaus domizilierte, in welchem auch der Bruder des berühmten barocken Bildhauers Mathias Braun gewohnt hatte.

Von der Ausstellung erhielten auch die Gegner einer radikalen Erneuerung Prags Rückenwind, die den wertvollen Zustand der „altertümlichen Erscheinung“ der Stadt erhalten wissen wollten und bei einer rein zweckmäßigen Modernisierung ohne Rücksicht hierauf eine Verunstaltung fürchteten, ja einen „*Verlust nationaler Identität*“⁹⁹ und des „*nationalen (...) Geschmacks*“¹⁰⁰. Alois Riegl führte in diese kontroverse Diskussion in seiner Abhandlung

⁹³ Vgl. Marianne Hörmann, Vally Wieselthier: 1895-1945, Böhlau Wien/Köln/Weimar 1999, S. 54.

⁹⁴ Der gegenreformatorische Orden der Jesuiten war in Gefolge der Niederlage der böhmischen Stände gegen die katholische Liga in der Schlacht am Weißen Berg nach Prag gekommen.

⁹⁵ Jiří Rak, Bývalí Čechové: České historické mýty a stereotypy (Sie waren Tschechen: Tschechische historische Mythen und Stereotypen), Jinočany 1994, S. 134f.

⁹⁶ Vgl. Alena Janatková, Barockrezeption zwischen Historismus und Moderne. Die Architekturdiskussion in Prag 1890-1914, Zürich 2000, S. 17-20, S.17 sowie Brigitte Selden, Das dualistische Prinzip. Zur Typologie abstrakter Formensprache in der angewandten Kunst, dargestellt am Beispiel der Wiener Werkstätte, des Artél und der Prager Kunstwerkstätten, Beiträge zur Kunstwissenschaften, Band 38, München 1991, S. 35.

⁹⁷ Janatková analysiert das Werk Arne Novák, Das barocke Prag, aus dem Jahre 1922, S.18.

⁹⁸ Janatková, S. 47.

⁹⁹ Janatková, S. 50.

¹⁰⁰ Janatková, S. 50.

„Über den modernen Denkmalkultus“ 1903 seinen Denkmalbegriff ein, der durchaus als Kompromiss gesehen wurde. Riegl forderte den auch von ihm bejahten „Alterswert“ eines Denkmals in Relation zu dessen aktueller Bedeutung zu bedenken. Jedes Menschenwerk unterliege wie jedes Naturwerk dem Walten der Natur, sodass es auch ohne äußerliche Eingriffe zur Abnützung komme. So werde auch Platz für neues Menschenwerk geschaffen.¹⁰¹ Dort, wo ein Denkmal auch einen aktuellen Stellenwert für den modernen Menschen behalten und ihn zu einem neuen Rezeptionsverhalten animieren kann, sei es schutzwürdig.

Johnovás Rückgriff auf barocke Formen bei explizit volkstümlicher (nationaler) Thematik erschließt sich meines Erachtens erst vor diesem geisteshistorischen Hintergrund. Johnová übernimmt auch nicht bloß äußerlich barocke Stilelemente als Dekor, sondern gestaltet damit in effektvoller Weise Bewegung und Dramatik. Nicht nur in den Trachtengruppen, sondern etwa auch den Keramiken „Begegnung beim Brunnen“ und „Madonna“ ist in der plastischen Durchdringung der Masse durch fließende Bewegung ablesen.¹⁰² (Abb. 28)

Ein derartiger Duktus lässt sich kaum in sonstigen keramischen zeitgenössischen Strömungen finden. Im heutigen Tschechien gab es vor Johnovás Berufung an die Kunstgewerbeschule in Prag und vor der Errichtung der Spezialabteilung keine andere Stelle, in der auch nur versucht worden wäre, Keramik aus den üblichen handwerklichen Bahnen in künstlerisch anspruchsvollere zu lenken.¹⁰³ Vom Wiener Stil sowohl der Kunstgewerbeschule als auch der Wiener Werkstätte (oder auch demjenigen der unabhängigen keramischen Werkstätten) unterscheidet sie sich dadurch, dass sie sich eben nicht dem anerkannten Jugendstil bzw. der aufkommenden „Neuen Sachlichkeit“ verschrieb, wohl weil in ihrer Heimat dynamische geistige Prozesse stattfanden, an denen künstlerisch teilzunehmen sie interessiert war und wo ihr derartige Teilnahmemöglichkeiten auch praktisch eingeräumt wurden. Die Anknüpfung an die Volkskunst wurde so zum naheliegendsten Weg.

¹⁰¹ Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen, seine Entstehung*, Wien 1903, S. 24f. S

¹⁰² Ergänzend zum Prager Barock könnte auch ein Einfluss des expressiven italienischen Barocks vorliegen, den Johnová im Zuge ihrer Studienreise nach Treviso, Venedig, Padua, Ferrara, Brescia, Mailand in dem Jahr 1912/13 (und erneut 1933) kennen gelernt haben dürfte.

¹⁰³ Vydra, S. 115.

Bruno Taut empfahl in seinem Werk „Die neue Wohnung. Die Frau als Helferin.“¹⁰⁴ gerade „der Frau“ aus ihrer Wohnung jeden unbrauchbaren und lediglich Staub ansammelnden Kram und alle sinnlosen Dekorationen zu beseitigen, um die nötige Freiheit und Selbstbestimmung zu gewinnen. Der spätere Funktionalismus ist von diesem durchaus politischen Gedanken beseelt.

Würde man sich Johnovás Werk mit diesem geistigen Ansatz nähern, wären wohl gerade die Trachtengruppen schon längst einer Aufräumaktion zum Opfer gefallen und als Kitsch entsorgt worden.

Bei näherer Beschäftigung mit Johnovás Trachtengruppen zeigt sich aber, dass weder eine stilisierte Idylle dargestellt wird noch dass sich diese im plakativen Zuschaustellen dekorativer Trachtenbuntheit erschöpfen.

Auch wenn die Figuren eine gesellschaftliche Realität widerspiegeln, erscheint die Annahme einer bloß mimetischen Beziehung ebenso verkürzt.

3.2 Die tschechische Nationalbewegung in den böhmischen Erbländern als relevanter Hintergrund

Schon die Auswahl der Sujets der hier behandelten Keramiken Johnovás machen eine Beeinflussung durch die tschechische Nationalbewegung offenkundig. Auch wenn im Rahmen der tschechischen Nationalbewegung etwa der Person Jan Hus oder der Schlacht am Weißen Berg eine besondere Bedeutung zugemessen wurde, scheint doch die Ansiedlung des Ausgangspunktes in zeitlichen Hinsicht mit Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert als realistisch, wobei insbesondere der Einfluss Herders bedeutsam erscheint. Der Historiker Ferdinand Seibt bezeichnete das 19. Jahrhundert als das Jahrhundert mit dem Janusgesicht, in dem das Alte dem Neuen begegnet.¹⁰⁵ Das „Alte“ sei unwiederbringlich mit der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen verflossen; der Beginn des „Neuen“ spätestens mit dem Wiener Kongress 1814/1815 endgültig. Auch wenn danach in Österreich die 40-jährige Periode der „Restauration“ anknüpft und eine Stabilisierung der monarchischen Machtverhältnisse international vorübergehend gelungen sein mag, so könnte

¹⁰⁴ Bruno Taut, Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin, deutsche Ausgabe 1924 (tschechische Ausgabe unter dem Titel: Nové bydlení. Žena jako tvůrce, Prag 1926).

¹⁰⁵ Ferdinand Seibt, Das Janusgesicht des 19. Jahrhunderts, in: Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne, (Hrsg.) Ferdinand Seibt, München 1995, S. 9-23, S. 9.

doch die ebenfalls anvisierte Wiederherstellung vorrevolutionärer politischer und gesellschaftlicher Zustände im Inneren aus dem Blickwinkel eines neuen Wiener Zentralismus als von Anfang an „hoffnungsloses“ Unterfangen betrachtet werden. Die Politik Metternichs (und später auch Bachs) versuchte sich in vielfältiger Weise an der Unterdrückung nationaler Ansätze. Dennoch verbreiteten sich gerade in den böhmischen Erbländern landespatriotische Ansicht tschechischer Gelehrter. Diese waren überwiegend in Deutschland ausgebildet worden und waren von den romantischen Vorstellungen über das „Volkstum“ Johann Gottfried Herders geprägt. Sogar der bereitwillig übernommene Begriff des „Jahrhunderts der Slawen“ ist auf Herder zurückzuführen.¹⁰⁶ Herders Ausführungen beruhten zwar auf der Geisteshaltung der Aufklärung, waren aber wissenschaftlich wenig fundiert. Es ging um das „Bewußtwerdung des nationalen Andersseins“¹⁰⁷, dass in vielen europäischen Ländern aufgegriffen wurde. Entgegen dem Wiener Zentralismus fühlte sich auch ein großer Teil der böhmischen Stände, die sg. föderalistischen Konservativen deren sozial-konservativer Teil sowohl dem landespatriotischen Geist als auch einer aufgeklärten Erweckung zu verstärkt selbständigen Befähigung (als Beispiel für viele sei die Geschichte des gegründeten Polytechnikums erwähnt) und Selbstverwaltung verbunden.¹⁰⁸ Zentralgestalten der nationalen „Erweckung“ waren Josef Dobrovský, der „Begründer der modernen tschechischen Sprache“¹⁰⁹ und seine Schülern Václav Hanka und Josef Jungmann, sowie (neben vielen Anderen) vor allem František Palacký, die die slawischen Zusammengehörigkeit beschworen und einen romantisierten Begriff des Slawismus prägten. In eine ähnliche Richtung weist etwa *Slávy dcéra* (*Slavias Tochter*) des Slowaken Jan Kollárs oder die gefälschten Handschriften „Königinhofer“ und „Grünberger“ aus der Hand Václav Hankas, womit der Bestand einer hochentwickelten tschechischen Sprache bereits für das frühe Mittelalter postuliert wird (als es nicht einmal ein Hochdeutsch gab).¹¹⁰ Diese die Geschichte romantisierende „Produkte“ dienten eher der patriotischen Identifikation, denn einem kämpferischen Nationalismus. Daran knüpft auch etwa die Gründung des

¹⁰⁶ Seibt, S. 12ff.

¹⁰⁷ Elisabeth Vysnožil, Alfons Muchas „Slawisches Epos“ vor dem Hintergrund des Panslawismus tschechischer Prägung, Alfons Mucha – Das slawische Epos. Ausstellungskatalog, Krems 1994, S. 152-156, S. 152.

¹⁰⁸ Christoph Thienen-Adlerflycht, „Revolution von oben“ in Österreich. Reformen und Gegenreformen, in: Zeitenwende, Ost und West nach dem Umbruch, (Hrsg.) Johannes CH. Papalekas, Universitätsseminar, Wien 1992, S. 20-25, S. 23f sowie Christoph Thienen-Adlerflycht, Volksbildungssysteme im Übergang vom barocken Standesstaat zum Industriestaat, in: Freundschaft und Bildung. Festschrift für Eduard Seifert, Salzburg 1982, S. 86-105 sowie auch Christoph Thienen-Adlerflycht, Graf Leo Thun im Vormärz, Graz 1967.

¹⁰⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Josef_Dobrovsk%C3%BD (Stand 18.08.08)

¹¹⁰ Zdeněk Hojda, Das Slawentum, der Austroslawismus und Panslawismus in Böhmen, in: Alfons Mucha – Das slawische Epos. Ausstellungskatalog, Krems 1994, S. 143-152.

Nationaltheater und des Nationalmuseum an, Beispiele dafür, wie sich die anfänglich kulturelle Entwicklung ein „politisch-soziales Umfeld“¹¹¹ schuf.

Der politische Weg wurde im Austroslawismus gesehen, der Österreich als Schutzmacht der tschechischen Slawen sah. Der Begriff wurde von Graf Leo Thun 1842 formuliert und sah ein System der Selbstverwaltung im Rahmen der föderalistisch organisierten Monarchie vor. František Palacký bejahte diese Ausrichtung, unter anderem auf dem für Slawen der Monarchie veranstalteten „Slawischen Kongress“ im Juni 1848 in Prag. Er plädierte für eine neue „Sinnesgebung“ Österreichs „als eine Garantie jener Einheit in der Vielfalt, in der die 15 Millionen Slawen in der Monarchie die wichtigste Rolle hätten spielen sollen.“¹¹² und betonte die Bedeutung des sg. Austroslawismus für alle Slawen der Kronländer.

Als Reaktion auf die Revolution 1848 kam in Wien der liberale Ministerpräsident Alexander von Bach an die Macht, der hierauf mit verstärkten bürokratischen Zentralismus reagierte, ohne dem stets wachsenden Konflikt zwischen den Tschechen und Deutschen die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken.¹¹³ Der sich damit verstärkende und nunmehr auch über Abgrenzung definierende tschechischer Nationalismus erfuhr im Zuge der weiteren politischen Entwicklung alternierende Phasen akuter Zuspitzung und punktueller Beruhigung, war aber keineswegs aus dem Geschehen bis zur Gründung der Republik (und in Wirklichkeit auch weiterhin) wegzudenken.¹¹⁴

Mit der Ära Bach wurde auch der ständischen Organisation und deren reformorientierten Repräsentanten ein Ende gesetzt, wobei aber etwa die fortschrittliche Schul- und Universitätsreform des Grafen Leo Thun dennoch fortwirkte (und sogar bis tief in das 20. Jh. an Aktualität nicht verloren hat).¹¹⁵ Das sich entgegen den feudalen Konservativen durchgesetzt habende System der liberalen Wirtschaftspolitik steuerte unweigerlich auf „Atomisierung der Gesellschaft“¹¹⁶ zu, auf deren Radikalisierung und das Herauskristallisieren verschiedener ideologisch-politischer (zumeist nach nationalen Kriterien getrennten) Strömungen.¹¹⁷

Nachdem die sozialetischen Grundsätze der reformorientierten Konservativen in der liberalen zentralistische Gesellschaftsordnung an Schlagkraft verloren hatten, nahmen die

¹¹¹ Vysnozil, S. 152.

¹¹² Hojda, S. 143.

¹¹³ Thienen-Adlerflycht, 1992, S. 20f.

¹¹⁴ Petr Wittlich, Prag. Fin de Siècle, Köln 1999, S. 9f.

¹¹⁵ Thienen-Adlerflycht, 1992, S. 22.

¹¹⁶ Thienen-Adlerflycht, 1992, S. 23.

¹¹⁷ Jiří Kořalka, Die Anfänge der politischen Bewegungen und Parteien in der Revolution 1848/49, in: Die Habsburger Monarchie 1848-1918. Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft, 1. Teilband (Vereine, Parteien und Interessenverbände als Träger der politischen Partizipation, Wien 2006, S. 113-143, S. 114.

bürgerlich Liberalen in der politischen Landschaft an Macht zu. Im Zuge der Landtagswahlen im Jahre 1861 bildete sich auch die „Nationalpartei“, auch „Alttschechen“ genannt, aus, welche „im Namen der ganzen tschechischen Bevölkerung“ zu agieren strebte.¹¹⁸ Obwohl die Partei damals bei den Wahlen recht erfolgreich abschnitt, konnte sie diesen Ansatz schon angesichts der unterschiedlichen Bedürfnisse der Bevölkerung nie wirklich befriedigen.

Verschlimmert wurde das Problem durch den in der neoabsolutistischen Ära Bachs (lediglich) mit Ungarn abgeschlossene Ausgleich von 1867, mit dem die böhmischen Erbländer in die cisleithanischen Reichshälfte der kaiserlich-königlichen Monarchie eingegliedert wurden, ohne auch nur ansatzweise eine vergleichbare Teilautonomie zu erreichen. Dies rüttelte an den harmonischen Vorstellungen eines Föderalismus entscheidend. Das Niederschmettern aller Bemühungen um „einen ‚Trialismus‘ durch den) österreichisch-ungarischen ‚Dualismus‘“¹¹⁹ vertiefte die Meinungsunterschiede innerhalb der Nationalpartei grundlegend. Dies erklärt die Abwendung der Tschechisch-Nationalen vom Austroslawismus zum sg. „Panslawismus“, der sich ausdrücklich als russophil deklarierte. Ihre Repräsentanten Palacký und sein Schwiegersohn Ladislav Rieger vollzogen diesen aus Frust über die durchkreuzte Erwartungen zwar verständlichen aber dennoch problematischen Richtungswechsel, wobei sie selbst durchaus noch davon ausgingen, Wien könnte unter dem Druck dieser Abwendung einlenkend reagieren. Die Alttschechen erwünschten trotz eindeutiger pro-russischen demonstrativen Schritten eigentlich die Rettung der Föderalisierung in einem trialistischen System. Wohl insbesondere wegen weiterhin ausbleibender Reaktion Wiens bildete sich innerhalb der tschechischen Nationalpartei in Abgrenzung von „Alttschechen“ die Fraktion der „Jungtschechen“ heraus, die nunmehr resolut sowohl gegen den panslawistischen russophilen Ansatz als auch gegen die Politik der „passiven Resistenz“¹²⁰ der Alttschechen. Sie plädierten nunmehr für eine nationale Freiheit ohne jegliche Fremdorientierung.¹²¹ Aufgrund dieser inhaltlichen Unterschiede innerhalb der Nationalpartei kam es im Jahre 1873, als zum ersten Mal nach der Auflösung der alten Reichsverfassung eine direkte Land- und Reichstagwahl möglich geworden war, zur definitiven Spaltung zwischen „Alttschechen“ und „Jungtschechen“. Obwohl beide Fraktionen demselben sozialen Hintergrund entstammten und beide ursprünglich vor allem das tschechische Klein- und Mittelbürgertum zu vertreten trachteten, blieben die Alttschechen

¹¹⁸ Jiří Pokorný, Vereine, Verbände und Parteien in den böhmischen Ländern, in: Die Habsburger Monarchie 1848-1918. Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft, 1. Teilband (Vereine, Parteien und Interessenverbände als Träger der politischen Partizipation, Wien 2006, S. 609-703, S. 654f.

¹¹⁹ Seibt, S. 20.

¹²⁰ Pokorný, S. 656 sowie Hojda, S. 144.

¹²¹ Vgl. Hojda, S. 144.

in der städtischen Mittelschicht erfolgreicher, hingegen gewannen die Jungtschechen sowohl die Bauernschaft als auch den Gewerbestand für sich.¹²² Die zu Kompromissen geneigte alttschechische Partei erlitt bei der Reichstagwahl 1891 (nachdem der Landtag von der Wiener Zentrale abgeschafft war) eine verheerende Niederlage und konnte sohin die jungtschechische Ausrichtung unter diesen Bedingungen zu der „Volkspartei“ des Landes emporsteigen.¹²³ Nach den Bauern und Arbeitern war es den Jungtschechen gelungen, auch die Unterstützung der intellektuellen Kreise zu gewinnen, insbesondere der sg. „Realisten“ um (den Universitätsprofessor) Garigue-Masaryk und (den Volkswirtschaftler) Kramář. Beide traten anfänglich für ein gemäßigtes Programm auf und vermittelten noch eine gewisse Loyalität zu Kaiser und Statthalter. Erst Jahre später (um 1900) konstituierte sich dann unter Masaryk die neue „Tschechische Volkspartei“, unter deren Führung die „Verwirklichung des staatsrechtlichen Programms“ der tschechischen Selbstständigkeit nach dem ersten Weltkrieg vollzogen wurde.¹²⁴

Johnovás Keramiken können nicht außerhalb eines Kontext zu dieser nationalen Emanzipation gesehen werden, sondern durchaus auch als ein „Beitrag“ bzw. „Ausdruck“ der Künstlerin zu dieser Entwicklung patriotischen Empfindens betrachtet werden.

3.2.1 Zur Symbolik

Parallel mit der „Auflösung der alten sozio-politischen Bindungen“¹²⁵ entwickelte sich als neues Identifikation- und Integrationsmittel der moderne Nationalismus zu einer Art „Bürgerreligion“¹²⁶. Der Patriotismus beförderte Zusammenhalt und Loyalität der Staatsbürger. Diese Nähe zu einem größeren Kollektiv entspricht wohl keinem automatisch vorhandenen Empfinden des Menschen, sondern beruht auf gewollter Mobilisierung zur kollektiven Ordnung, die erst bei Bindungsverlust auf fruchtbaren Boden fallen kann. Vorstellungen über das Land, die gemeinsame Sprache oder die religiöse Einheit aber auch

¹²² Pokorný, S. 660f.

¹²³ Pokorný, S. 658f.

¹²⁴ Pokorný, S. 670f.

¹²⁵ Hobsbawn, Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780. Frankfurt am Main/New York 1991, S. 103.

¹²⁶ Hobsbawn übernimmt den Begriff von Rousseau. S. 103.

„Erziehung, Bildung (und) kulturelle Ritualen“¹²⁷ sind typische Instrumentarien der Mobilisierung.¹²⁸ Darunter fällt auch eine kreierte Geschichtsinterpretation, die auf der Grundlage selektiver Auswahl Kontinuität suggeriert. Durch „Vereinfachung komplexer historischer Zusammenhänge“¹²⁹ wurde versucht im Volk die Empfindung „eine[r] mystische[n] überindividuelle[n] Gemeinschaft, die alle Generationen von den Anfängen der Urzeit bis in die Gegenwart“¹³⁰ umfasst, aufzubauen. Die Koexistenz der Nationen wurde zur Geschichte der reinen Unterdrückung uminterpretiert, sodass die bisherige Kultur als angebliche „Entfremdung“ interpretiert und abgelehnt werden konnte. (Als Beispiel sei auf zeitweise moderne Ablehnung des Barock hingewiesen, aber auch die spätere Wiederannahme desselben, wozu es als nationaler Barock „erkannt“ werden musste. Ein „hin und her“, je nach dem von welcher Einseitigkeit ausgehend man gerade betrachten will. Das jeweils Gewollte macht stutzig, ein das Phänomen beschreibendes Sprichwort besagt, „Man spürt die Absicht und ist verstimmt“¹³¹.) Auch in den böhmischen Ländern gab es solche literarische und wissenschaftliche Grundlagen der Emanzipationsbestrebungen, die - als sie auch in den politischen Bereich eingemündet waren - ein Bedürfnis nach visueller Sichtbarmachung der nationalen Eigenart hervorriefen. Nachdem politische Debatten auch auf symbolischer Basis ausgetragen werden, um „politische Konzepte und Inhalte gleichsam zu materialisieren, unmittelbar begreiflich zu machen“¹³², dient das visuelle Sichtbarmachen auch dem Zweck der kollektiven Repräsentation. Das ist der Boden, wo die bildenden Künste und die Architektur als weiteren wichtigen Instrumentarien des kulturellen Bewusstseins und der kulturellen Identität in die Nationalbewegung eingebunden wurden und sich eingebracht haben.

Das so aufgebaute „kollektive Bewusstsein“ und die so gepflegten (beinahe vertraulichen) Zugehörigkeitsgefühle beförderten die Bereitschaft der einzelnen StaatsbürgerInnen für einen persönlichen Einsatz zur Durchsetzung nationaler Ambitionen.

¹²⁷ Milan Kreuzieger, *Rod a národ: Žena a vizuální kultura v období národní emancipace* (Das Geschlecht und die Nation: Frau und die visuelle Kultur in der Zeit der nationalen Emanzipation), URL: http://gender.ff.cuni.cz/anotace_kreuzieger.htm (Stand 06.08.2008)

¹²⁸ Király, Millner, *Feministische Praxis in Österreich-Ungarn um 1900*. in: *Frauenbilder, feministische Praxis und nationales Bewusstsein in Österreich-Ungarn 1867-1918*, (Hrsg.) Waltraud Heindl, Edit Király, Alexandra Millner, S. 1-19, S. 4.

¹²⁹ Dieter Oberdörfer, *Der Wahn des Nationalen*. Hier zitiert nach Wolfgang Denk: *Mythen, historische Imaginationen und humanistische Botschaft. Das Slawische Epos – ein Nationalepos – aus heutiger Sicht*. S. 10-15, in: *Alfons Mucha – Das slawische Epos*. Ausstellungskatalog, Krems 1994, S. 10.

¹³⁰ Ebenda.

¹³¹ Johann Wolfgang Goethe, *Torquato Tasso*, II, 1.

¹³² Michaela Marek, *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationalbildung*, Köln Weimar Wien 2004, S.13.

Zur Selbstdarstellung der zu konstituierenden Nation wurde nach Bebilderung mit Mythen, Symbolen und nach Verweisen auf die gemeinsame (als ruhmreich dargestellte) Vergangenheit gesucht, womit das kollektive Bewusstsein angesprochen werden konnte. Diese zur leichteren Erkennbarkeit typisierten Merkmale¹³³ sollten aber gleichzeitig in der Aussage unbestimmt sein, um je nach „Perspektive der verschiedenen Rezipientengruppen“¹³⁴, „Interessen und Loyalitäten“¹³⁵ um-interpretierbar bleiben zu können. Da es aus der hierarchisch strukturierten und verschiedenartig organisierten Gesellschaft eine gleichgesinnte Gemeinschaft zu bilden galt, musste zur Durchdringung auch der nicht gebildeten Schichten auf die Allgemeinverständlichkeit geachtet werden, weshalb neben Vereinfachung vor allem narrative, dekorative und ornamentale Elemente zum Einsatz kamen.¹³⁶

Zur Akzentuierung des unverwechselbaren (auch topografisch zuordenbaren) Charakters bediente man sich schon damals typischer Elemente einheimischen Dorfkultur, die keinen modebedingten Stiländerungen unterlagen, darunter vorrangig der Tracht.¹³⁷ Hieran lässt sich die Ungebrochenheit des Charakters der Volkssitten durch jeglichen Universalismus vor Augen führen. Überdies wird die Tracht von sämtlichen einer bestimmten Gemeinschaft zuzählenden Menschen kennzeichenmäßig getragen, womit sowohl das innere Zugehörigkeitsgefühl bestärkt als auch die Identifizierbarkeit von Außen wird.¹³⁸ In Zeiten der Konsolidierung kommt es typischer Weise zur Verstärkung solcher Symbolik.¹³⁹ Neben Homogenität der Gruppe wurde auch die „weit zurückreichende Kontinuität“ ausgestrahlt. Homogenität und Kontinuität wurden zu den zentralen Grundsätzen der Legitimierung des Handelns aufgebaut.¹⁴⁰ Das Tragen der traditionellen Tracht und das Pflegen von Sitten und

¹³³ Deneke, 1995, S. 23.

¹³⁴ Marek, S. 12.

¹³⁵ Marek, S. 9.

¹³⁶ Friedrich Achleitner, Sprachprobleme der Architektur oder: Worin unterscheiden sich Nationalarchitekturen?, in: Mehrdeutigkeit. Die Ambivalenz von Gedächtnis und Erinnerung, (Hrsg.) Moritz Csaky, Peter Stachel, S. 213-227, S. 214.

¹³⁷ Dennoch muss an dieser Stelle betont werden, dass gemäß der Untersuchung des tschechischen Historikers Miroslav Hroch die Beteiligung der Bauern an der „Verbreitung des wertbezogenen Nationalbewußtseins“ deutlich geringer war, als diejenige der städtischen Bevölkerung mit viel höheren horizontalen (geographischen) Mobilität. Auch der letzte (faktische) Umstand steht in einer gewissen Diskrepanz zu der vorangestellten Vorstellung einer gelebten Bodenverbundenheit. Vgl. Miroslav Hroch, Das Erwachen kleiner Nationen als Problem der komparativen sozialgeschichtlichen Forschung, in: Sozialstruktur und Organisation europäischer Nationalbewegungen, (Hrsg.) Theodor Schieder, Peter Burian, München – Wien 1971, S. 121-142, besonders S. 129-132.

¹³⁸ Ingeborg Petraschek-Heim, Die Sprache der Kleidung. Wesen und Wandel von Tracht, Mode, Kostüm und Uniform, Wien 1988, S. 10.

¹³⁹ Václav Frolec, Lidový kroj jako znak lokální příslušnosti obyvatel současné jihomoravské vesnice, in: Národopisné aktuality roč. XVII - 1980, č. 3, 204-216, S. 213, URL: <http://na.nul.cz/1980/3/Nr.html#04> (Stand 01.08.2008)

¹⁴⁰ Deneke, 1995, S. 35.

Bräuchen wurden zur „gezielte(n) nationale(n)/(politischen) Manifestation“¹⁴¹, welche Funktion sie zu repräsentativen Zwecken bis heute erfüllt. Zur Zeit der „nationalen Wiedergeburt“ wurde jeder mögliche Anlass zu einem solchen Tragen genützt, etwa bei Umzügen, Empfängen und Veranstaltungen. Trachten spielten daher auch bei der Tschechoslowakischen ethnographischen Ausstellung ebenso eine Rolle wie bei der Gründung des Nationaltheaters oder bei Aufführungen von Opernstücken aus dem Dorfmilieu wie „Die verkaufte Braut“ oder „Der Kuss“.

Vor diesem Hintergrund erscheint es realistisch, dass sich Johnová mit ihren Keramiken an der Prägung (bzw. Mitprägung) der nationalen Identität beteiligen wollte bzw. beteiligt hat. Auch bei Johnovás Keramiken wird primär über die eindeutige und unverwechselbare Eigenart der Bekleidung die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Gebiet zum Ausdruck gebracht. Wer aus heutiger Distanz zum Belächeln von in Tracht dargestellten Personen neigt, übersieht als zu leicht die historische Bedeutung derartiger Symbolik. In der Entstehungszeit der Keramiken existierte bereits die Tschechoslowakische Republik und könnte dieses Volkstracht-Artefakt sohin auch als Signal für einen gemeinsam errungenen Erfolg im Kampf um die nationale Konsolidierung verstanden werden.¹⁴²

Es waren neben der Bekleidung auch sonstige autochthone Phänomene der sogenannten Volkskunst, die sich als das Ursprüngliche, Unberührte und Unverfälschte interpretieren ließen. Die Symbolik für „ungeschichtlich-Zeitlose(s)“¹⁴³ wurde und wird in den letzten 150 Jahren auch anderswo immer wieder eingesetzt und zeigt sich auch an der jeweiligen punktuellen Aktualisierung, dass sich die Volkskunst ebenso einem höchst zeitbedingten Wandel unterzogen hatte.

3.3 Exkurs: Ähnlichkeiten zu den Konstruktionen der französischen Orientalisten

In dem Aufsatz „Imaginary Orient“¹⁴⁴ thematisierte die Kunsthistorikerin Linda Nochlin den zur strategischen Legitimierung der französischen Expansion und Herrschaft in Algerien

¹⁴¹ Hana Dvořáková, Volkstracht als Zeichen nationaler Identifikation und Abgrenzung, in: Netzwerk Volkskunde. Ideen und Wege, (Hrsg.) Franz Grieshofer, Klaus Beitzl, Wien 1999, S. 391-398, S. 392f.

¹⁴² Dvořáková, S. 392f.

¹⁴³ Wolfgang Brückner, Volkskunst. Ästhetische Anschauungen oder Thesen zu einem Wahrnehmungsproblem, in: Netzwerk Volkskunde. Ideen und Wege, (Hrsg.) Franz Grieshofer, Klaus Beitzl, Wien 1999, S. 291-307, S. 298.

¹⁴⁴ Linda Nochlin, The Imaginary Orient, in: Exotische Welten, europäische Phantasien, Ausstellungskatalog (Hrsg.) Hermann Pollig, Stuttgart 1987, S. 172-179.

in den Bildern der französischen Orientalisten dargestellten Primitivismus. Zum Ausdruck gebracht werden Rückständigkeit, Naivität aber auch mythologisierte Sexualität. Bei der Untersuchung der Bilder von Delacroix oder Gerôme (Abb. 29) wies sie darauf hin, dass unter dem Deckmantel des „leidenschaftslosen Empirismus“¹⁴⁵, des „pseudo-wissenschaftlichen Naturalismus“¹⁴⁶ und des „sachlichen Reportagestil(s)“¹⁴⁷ Konstruktionen des Realen konzipiert worden sind. Als eine der symptomatischen Methoden für eine derartige Konstruktion nannte Nochlin die Absenz der ablesbaren zeitlichen Dimension. Unter Ausschluss von jeglichem (unter französischem Imperialismus gesteigerten und im Alltag bereits durchgreifenden) Fortschritt wurden den (exotischen) Protagonisten der Darstellungen (tradierte, dem Wandel nicht unterliegende und für die Gegend kennzeichnende) Artefakte unterstellt und den Darstellungen eindeutig verortbare Hintergründe hinzugefügt, welche den gehegten Vorstellungen der Ursprünglichkeit des Orients entsprachen und diese zu Stereotypen verfestigten. (Dass diese Topoi bis heute ihre Gültigkeit nicht verloren haben, wird täglich reichlich belegt.) Die Aufmerksamkeit wurde auf repräsentative Versatzstücke wie Kacheln, Teppich, Bekleidung und den altertümlichen Ritus der Beschwörung fokussiert, welche aufgrund ihrer Beständigkeit in einer sichtbaren Diskrepanz zum Fortschritt der zivilisierten Gesellschaften stehen. (So etwa beim „Schlangenbeschwörer“ oder auch noch heute Abb. 30)

Ich erwähne diese These in unserem Zusammenhang deswegen, weil die von Johnová dargestellten fröhlichen, unbeschwerten, stolzen Bauern und Bäuerinnen auch einen (gewollt) idealisierten Eindruck der tschechischen „Arkadien“ vermitteln. Hervorgehoben werden Ursprünglichkeit, Unverfälschtheit und vielleicht Naivität. Hier verfolgt die Ausschaltung der geschichtlichen Veränderungen allerdings einen anderen Zweck, indem sie eben der Betonung der „eigenen Identität“ dient. Die dargestellte tschechische Tracht wirkt als Symbol der unberührten Festigkeit der Volkskultur vom beginnenden 20. Jahrhundert und bringt die „eigene“ ethnische und politische Zugehörigkeit zum Ausdruck. (Soweit Johnová solche „nationalen Appelle“ bedient, erscheint der Vorwurf der Idyllisierung ähnlich berechtigt wie bei den französischen Orientalisten.

Allerdings enthalten Johnovás Darstellungen doch auch Bezüge zu aktuellen Fragen, zumal sie meines Erachtens nicht nur gemeinsamen Stolz anspricht, sondern etwa auch zur „Frauenfrage“ eigene Stellungnahmen andeutet, die in den Trachtendarstellungen keineswegs untergehen.

¹⁴⁵ Nochlin, S. 176.

¹⁴⁶ Nochlin, S. 176.

¹⁴⁷ Nochlin, S. 174.

3.4 Frauenbewegung in Verbindung mit der Nationalbewegung

Die Hintergründe der Entstehung der Frauen- und Nationalbewegung sind aufgrund des Auslösungsimpulses, bei dem es in beiden Fällen um die Beseitigung der Benachteiligung ging, durchaus vergleichbar. Die im Geiste der Gleichberechtigungsbemühungen geführte Frauenemanzipation und der Kampf um die nationale Emanzipation waren Reaktionen sowohl auf die im Umbruch befindlichen herrschenden gesellschaftlichen Gefüge als auch auf die technischen und wirtschaftlichen Veränderungen. Die Nation, welche als neue Identifikationsplattform auch eine relevante Funktion im wirtschaftlichen Rahmen und dem Aufschwung der industriellen Produktion übernommen hatte, setzte eine „einheitlich gesinnte Gemeinschaft“ voraus. Dies enthält immer auch die Gefahr, sich gegen das „Andere“ - das aufgrund der Nichterfüllung gestellter Kriterien als „nichtzugehörig“ gewertet wird - abgrenzen zu wollen. Darüber hinaus wird aber auch im Rahmen der fingierten kollektiven Gemeinschaft typischer Weise nicht an alle Beteiligten gleichwertig gedacht.¹⁴⁸

Die Gleichberechtigungsbestrebungen der Frauen Anfang des 19. Jahrhunderts, die keineswegs mit einheitlich formulierten Forderungen auftraten, wurde auch im tschechischen Raum¹⁴⁹ nicht mit offenen Armen willkommen geheißen. Die Emanzipationsbewegung verlief auch hier aufgrund der Zugehörigkeit zu verschiedenen Gesellschaftsschichten oder Klassen (für welche Unterscheidung selbst divergenten Ideologien bereits relevant sind), und die daraus resultierenden unterschiedlichen Bedürfnisse sehr mannigfaltig. Die Ansprüche nach gleichwertiger Bildung, qualifiziertem Beruf und ebenbürtiger Teilnahme am öffentlichen Leben wurden vor allem von den mittelständischen (bürgerlichen) Frauen gestellt. Ihre Aufklärungs- und Bildungsaktivitäten entwickelten sie im Rahmen zahlreicher Vereine und Gruppierungen. So organisierte der über Anregung des Vojtěch Náprstek¹⁵⁰ 1865 von der Schriftstellerin Karolína Světlá gegründete „Amerikanischen Damenklub“, sowie der 1871 ins Leben gerufene „Tschechische Frauen-Produktionsverein“ Bildungsveranstaltungen etc. In

¹⁴⁸ Király, Millner, S. 4.

¹⁴⁹ Da die Emanzipationsbestrebungen der Frauen in den jeweiligen Ländern der Habsburger Monarchie äußerst unterschiedlich verliefen, kann hier explizit nur auf den tschechischen Raum eingegangen werden. Ein Querverweis auf Entwicklungen in anderen Gebieten kann andeutungsweise nur dort erfolgen, wo sich ein Vergleich aufdrängt.

¹⁵⁰ Vojtěch Náprstek war ein tschechischer Patriot und Ethnologe, welcher sich nach der Rückkehr 1848 aus dem amerikanischen Exil für die Frauenausbildung eingesetzt und qualifizierte Arbeitsstellen für Frauen gefordert hat. Er unterstützte sowohl organisatorisch als auch finanziell die im Jahr 1890 erfolgte Gründung des ersten Mädchengymnasiums in Prag. Der „Amerikanische Damenklub“ wurde über seinen Impuls gegründet, der auch die Organisation der Vorträge zu den skizzierten „Frauenfragen“ übernahm. (Siehe <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/304516-naprstek-vojta-osobnost-v-kulturnim-zivote-doby-znovuzrozeni-ceskeho-naroda>, Stand 02.06.08).

den 70-er und 80-er Jahren begann auch die Herausgabe mehrerer Frauenzeitschriften wie „Ženské listy“ (Frauenblätter) oder „Ženská revue“ (Frauenrevue).

Indessen legten die mit den sozialdemokratischen Parteien sympathisierten Frauenbewegungen den Schwerpunkt ihrer Forderungen auf die Anerkennung der Frau als gleichwertiger produktiver Kraft und auf Reformanliegen, die der sozialen Besserstellung und Absicherung dienen sollten. (Freilich gab es auch gemeinsame Anliegen wie etwa die Forderung nach gleichem Wahlrecht.) Ein wichtiges Sprachrohr war die erste Arbeiterfrauenzeitschrift „Ženský list“ (Frauenblatt). Die Aufmerksamkeit wurde auf die Probleme der *„Kranken-, Invaliden-, Rentenversicherung, Regelung der Verhältnisse von Witwen und Waisen, Regelung der Stellung nichtehelicher Kinder, Verkürzung der Arbeitszeit usw.“*¹⁵¹ gerichtet.¹⁵²

Die Frauen am Land, die ähnlich wie die Arbeiterinnen auch praktischen Alltagsleben voll geforderten waren, gingen zwar im Sinne der klerikalen Parteien von der „Gleichstellung der Frau in der übernatürlichen Ordnung“¹⁵³ aus, verhielten sich aber mit diesen gegenüber der bestehenden Ordnungen (im „diesseits“) wenig revolutionär. nicht.

Es waren aber jene Forderungen der gebildeteren Frauenkreise, die im Rahmen des gemeinsamen nationalen Anliegens einen angemessenen Platz für Frauen verlangten, die einen Kompromiss zuließen. Einerseits schien dadurch sichergestellt, dass sich die Frauen nicht zu weit von den ihnen schon bisher zugeordneten Pflichten entfernen würden. Als „künftige tschechische Mütter“ sollten sie aber andererseits verbesserte Bildungs- und Ausbildungsmöglichkeiten erlangen, um eine *„ordentliche und strenge Erziehung überhaupt und insbesondere ... (eine) nationale Erziehung“*¹⁵⁴ zu gewährleisten. Die Frauen verfügten zwar weiterhin über kein aktives Stimmrecht¹⁵⁵, wurden aber immerhin als Staatsbürgerinnen

¹⁵¹ Zdenka Hašová, Die Frauenbewegung in den böhmischen Ländern: Geschichte und Gegenwart, in: George Sand und Louise Otto-Peters. Wegbereiterinnen der Frauenemanzipation, (Hrsg.) Johanna Ludwig, Leipzig 2005, S. 191-207, S. 196.

¹⁵² Mit der Industrialisierung relativierte sich die Bedeutung des großfamiliären Zusammenhaltes. Die Tatsache, dass die bürgerlichen Frauen dennoch die Bedeutung der Institution der Ehe und Familie betonten und vor allem (deshalb) auch an der Vererbung des Eigentums festhielten, stand einem gemeinsamen Vorgehen mit den „proletarischen“ Frauen als Keil entgegen, weil letztere aufgrund ihrer Lebenssituation eine Glorifizierung ablehnten und auch im Sinne der sozialistischen Ideologie das Eigentum als non existent und irrelevant betrachtet wissen wollten. Siehe Heidemarie Dawari-Dehkordi, Die österreichische Frauenbewegung von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Dipl. Arb., Linz 1982, S. 20ff.

¹⁵³ Pavla Vošáhliková, Die Beziehung der tschechischen Feministinnen zur Nationalbewegung unter Kaiser Franz Joseph I., in: Frauenbilder, feministische Praxis und nationales Bewusstsein in Österreich-Ungarn 1867-1918, (Hrsg.) Waltraud Heindl, Edit Király, Alexandra Millner, Tübingen 2006, S. 209-219, S. 218.

¹⁵⁴ Petr Žiluček: Ženské vzdělání (Frauenbildung), in: Zlatá Praha (Goldenes Prag) 10 (1898) S. 119, zitiert nach Pavla Vošáhliková, S. 212.

¹⁵⁵ Mit dem sg. Kurienwahlrecht von 1849 (ab einem definierten Grundbesitz oder einer bestimmten Abgabenhöhe stand das Wahlrecht zu) wurden (bei Vorliegen der entsprechenden Voraussetzungen auch Frauen wenigstens zu Wahlen auf Landes- und Gemeindeebene zugelassen, allerdings durften sie ihr Wahlrecht nur durch einen Vormund ausüben. Das Wahlrecht für den Reichstag blieb den Frauen aber auch nach dessen

als Akteurinnen des „Dienstes“ für die Nation angenommen.¹⁵⁶ Dennoch scheiterten Frauen vorerst daran, von der Ausweitung des Wahlrechtes auf breitere Schichten miterfasst zu werden. Auch für die nationale Bewegung war dies kein großes Anliegen, sondern gab sich diese mit einer verbesserten Ausbildung im Mädchenalter zufrieden. Daher konnten die Frauen ohne zusätzlichen Kampf mit weiteren Zugeständnissen nicht rechnen. In den tschechischen Periodika war die ablehnende Haltung gegenüber solchen Anliegen herrschend und wurde diese mit pathetischer Tendenz unterlegt.¹⁵⁷ Selbst Frauenzeitschriften teilten merkwürdiger Weise zumindest teilweise diese Linie. Damit wurde der beanspruchten Partizipation der Frauen mit der geforderten Konsolidierung der Nation zugleich auch ein Ablauf ausgestellt. So beinhalteten auch die politischen Programme der vorwiegend städtisches Milieu ansprechenden Parteien der Jungtschechen und der Nationalsozialen¹⁵⁸ keinerlei Punkte, die über die Unterstützung der Frauenausbildung zur Erfüllung der zentralen Mutterrolle hinausgingen.¹⁵⁹ Insoweit erwies sich die rhetorische Offenheit für Frauenanliegen als wenig weitreichend und als eher auf vereinnahmende Beeinflussung abzielend. Pars pro toto kann die Abhandlung des tschechischen Journalisten und Schriftstellers Václav Štech herangezogen werden, die einen stilisiert pathetischen Aufruf an Frauen verschiedenster Stände enthält, sich den „Bedürfnissen der Nation“ verstärkt zu unterwerfen:

Ausweitung nach 1873 ausdrücklich komplett verwährt. An das passive Wahlrecht von Frauen wurde in der Gesetzgebung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie nicht einmal gedacht, so selbstverständlich schien dies ausgeschlossen. Das Fehlen einer ausdrücklichen gesetzlichen Regelung ermöglichte es, dass die Schriftstellerin Božena Viková-Kunetická (auf der Kandidaturliste der Jungtschechen) als erste Frau im Jahre 1912 in den Landtag gewählt wurde, woran sich ein Streit um die Gültigkeit dieser Wahl anschloss, der letztlich zur Aufgabe der Gewählten führte. Siehe Luboš Velek, *První v Rakousku! Zvolení prvního poslance-ženy Boženy Vikové Kunetické v roce 1912. Příspěvek k vývoji volebního práva a ženského hnutí v habsburské monarchii*, In: *Reflexe a sebereflexe ženy v národní elite 2. poloviny 19. století*. (Hrsg.) Milan Vojáček, Prag 2006, S. 259-319, S. 266.

¹⁵⁶ Király, Millner, S. 6.

¹⁵⁷ Als Beispiele für die Haltung können der ungarische Liberale Joseph Eötvös oder der Altscheche František Rieger angeführt werden, welcher letzterer etwa meinte, dass „die Frau von Natur aus und aufgrund ihrer Veranlagung mehr auf das Zuhause und die Familie als auf das öffentliche Leben ausgerichtet ist. (...)“ in: *Slovník naučný* (Enzyklopädie), Bd. 10, Rieger František Rieger/ Ladislav Rieger/ Jakub Malý, Prag 1873, S. 481. Repräsentativ erscheint ein folgendes Zitat eines Anonymen: „Nur eine gebildete Hausfrau kann aus dem Haushalt einen ruhigen Ort der Entspannung und des Friedens schaffen, ihr Fleiß und ihr Arbeitseifer machen den Zauber eines Haushaltes aus, mit dem die Zufriedenheit und das Wohl der Familie erreicht und verborgenen Schätze geborgen werden.“ in: *Ženy české. Nositelky štěstí svého národa* (Tschechische Frauen. Glücksträgerinnen ihres Volkes), Prag 1888, S. 9; hier zitiert nach: Pavla Vošáhliková, S. 215.

¹⁵⁸ Gemeint ist die 1898 gegründete und ab 1900 unter der Bezeichnung „Tschechische National-Soziale Partei“ agierende Partei (die erst nach 1918 ihre Umbenennung zur Tschechischen Nationalsozialistischen Partei vorgenommen hatte). Jiří Pokorný, *Vereine, Verbände und Parteien in den böhmischen Ländern*, S. 692ff. sowie http://cs.wikipedia.org/wiki/Československá_strana_sozialistická (Stand 26.06.2008).

¹⁵⁹ Velek, S. 269f.

„Wir sind mit Euch nicht zufrieden! Wir sind es nicht – wir sind es wirklich nicht! Es ist wahr, dass wir Euch mit Komplimenten überschütten, dass wir Euch mit süßen Phrasen überhäufen, mit freundlichen Schmeicheleien und galanten Lobhudeleien – aber glaubt nicht, dass wir mit Eurem Leben, mit Eurem Handeln, mit Euer Erziehung zufrieden sind. (...) wir beweinen die Tatsache, dass der Platz, den sie (die Frauen) besetzen, für uns unverlässlich ist, dass die tschechischen Frauen den tschechischen Mann nicht so ergänzen, wie sie es aufgrund ihrer Rechte und Pflichten tun müssten.“¹⁶⁰

(...) Wir wollen eine gebildete Nation sein und das Recht haben uns zum Tschechentum überall mit Stolz zu bekennen. Zu dem benötigen wir Eure Hilfe – tschechische Frauen! Euren Beitrag, eurer Feuer. Der Herzschlag euer Herzen muss genau so begeistert sein, wenn wir unsere Heimat nennen, wie unserer – ihr musst mit zarten Emotion dort zu Hilfe kommen, wo unsere Kraft nicht genügt, eure Tränen müssen dort helfen, wo unser Widerstand erfolglos ist – Ihr musst uns ergänzen – ihr musst uns mit der Zeit überholen!“¹⁶¹

Tatsächlich sind die Frauen einen Kompromiss mit der nationalen Bewegung eingegangen, die ihnen immerhin eine gesellschaftliche Positionierung brachte, die etwa in Wien unerreichbar blieb. Diese Entwicklung lässt sich daher auch aus frauenemanzipatorischer Sicht nachvollziehen, zumal sich viele Frauen sehr wohl auch der problematischen Seite der eingegangenen Kompromisse für Frauenanliegen bewusst waren.

Paradigmatisch für dieses Phänomen kann das Motto der tschechischen Schriftstellerin Božena Nemcová *„Frau und Patriotin zu sein, dies ist ein Problem.“*¹⁶² gelten. Nemcová war sich bewusst, dass die Eingliederung der Frauen in die patriotische Bewegung ein Provisorium auf dem Weg der Gleichstellung sein sollte und sich die Frauen über die glorifizierten Bestimmung als Mutter/Ehefrau/Nation hinaus Gehör zu verschaffen müsse, Anliegen der Frauenbewegung also weiterreichende Gültigkeit behalten sollten. Auch für die Leiterin des „Amerikanischen Frauenclubs“ Karolina Světlá blieb das Anliegen auf verbesserte Chancen zentral.

¹⁶⁰ Václav Štech, *„Českým ženám: Nejsme s vámi spokojeni! Úpřímné slovo českého muže.“* (Den tschechischen Frauen: Wir sind nicht mit euch zufrieden! Ehrliches Wort eines tschechischen Mannes.), Prag 1897, S. 1.

¹⁶¹ Štech, S. 2.

¹⁶² Dies war das Motto des Beitrages Pavla Vošáhliková, Die Beziehung der tschechischen Feministinnen zur Nationalbewegung unter Kaiser Franz Joseph I., S. 209.

„(...) Mit der Zeit wird es noch schlimmer ausfallen, denn man kann nicht zulassen, dass die Frage des freien Unterhalts für Frauen in Vergessenheit gerät“¹⁶³.

Zum gemeinsamen patriotischen Kampf um die nationale tschechische Wiedergeburt der Republik ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es unterschiedliche Meinungen: Norma Rudinsky sieht in der Phase der Frau als Helferin der nationalen Bewegung zwar einen Fortschritt gegenüber der vorhergehenden Phase der Frau als Muse, weist aber darauf hin, dass dieser Fortschritt nur als Übergang zur wirklich unabhängigen Phase der Selbstreflexion der Frau angesehen werden sollte.¹⁶⁴

Die Soziologin Veronika Wöhrer betont die Parallelität der Frauenbewegung mit der nationalen Emanzipation.¹⁶⁵ Sie wies ferner darauf hin, dass sich auch nach der Gründung der Tschechoslowakischen Republik Männer in den Dienst der Frauenbewegung stellten, dies auf einer langen Tradition beruhe und dass Männer sogar mitunter „Ideenlieferanten“ der Frauenaktivitäten waren.¹⁶⁶ Die Amerikanerin Gerda Lerner wiederum kritisiert gerade dies und warnt, dass eine auf Unterstützung der Männer abzielende Einstellung den „patriarchalen Festlegungen der Geschlechtsrollen“¹⁶⁷ nach wie vor verschrieben bleibe.

Die Slowakische Kulturwissenschaftlerin und Publizistin Jana Cviková hat dieses Phänomen am Beispiel von slowakischen Schriftstellerinnen vor dem Hintergrund der Entwicklung der Frauenbewegung im sonstigen Europa und in den USA untersucht. Sie gelangte hinsichtlich der Entwicklung des feministischen Bewusstseins in der Slowakei zur Konstatierung nur vor konkreten historischen Hintergrund begreiflichen „Unzeitmäßigkeit“¹⁶⁸, welche am treffendsten eine (allzu unkritische) Äußerung der slowakischen Schriftstellerin Ľudmila Podjavorinská (1872-1951) wiedergibt:

„Die feministische Strömung, welche die Frau gegen den Mann stellt, berührte nicht die Seele der Slowakin. Denn über allen Zielen das heiligste Ziel war uns die Existenz der Nation. Dieses Ziel verfolgten wir mit dem Mann Hand in Hand. Heute am glorreichen

¹⁶³ Karolina Světlá Brief an Teresa Nováková vom 22.8.1889, in: Pavla Vošáhliková, Die Beziehung der tschechischen Feministinnen zur Nationalbewegung unter Kaiser Franz Joseph I, S. 212.

¹⁶⁴ Vgl. Norma Rudinsky, Incipient Feminists: Women Writers in the Slovak National Revival, Ohio 1991.

¹⁶⁵ Veronika Wöhrer, Das verfluchte Wort Feminismus. Eine Deutungsmusteranalyse zu Feminismus-Begriffen slowakischer Wissenschaftlerinnen, Dipl. Arb. Wien 2001, S. 88.

¹⁶⁶ Dies war auch noch während der Zeit des Sozialismus der Fall. Vgl. Wöhrer, S. 6.

¹⁶⁷ Vgl. Gerda Lerner, Die Entstehung des feministischen Bewusstseins, Frankfurt/New York 1995, S. 327.

¹⁶⁸ Jana Cviková, „Sinnlose“ und „sinnvolle“ Emanzipation. Über die Entstehung des feministischen Bewusstseins in der Slowakei, in: Frauenbilder, feministische Praxis und nationales Bewusstsein in Österreich-Ungarn 1867-1918, (Hrsg.) Waltraud Heindl, Edit Király, Alexandra Millner, Tübingen 2006, S. 187-209, S. 205. (Auszüge veröffentlicht in: Aspekt, feministický kultúrny časopis, unter <http://www.aspekt.sk/>)

Morgen der tschechoslowakischen Freiheit sind wir zu weiteren Opfern bereit, wir sehnen uns danach, uns an die Seite des für die Nation arbeitenden Mannes zu stellen.“¹⁶⁹

Dennoch deuten die hier thematisierten Umstände darauf hin, dass die individuelle Entwicklung der Frauen, über deren Rolle „an der Seite ihrer Männer und ihrer Nation“¹⁷⁰ hinausgeht, und dass es zumindest in der programmatisch proklamierten Politik tatsächlich spürbare Verbesserungen gab, sodass emanzipatorische Ideen über die Grenzen des bloß nationalen Kampfes hinaus Teilverwirklichungen haben entstehen lassen.

3.5 Zur Deutung der Trachtengruppen

Zurück zu Johnová: Meiner Meinung nach sind die Keramiken durchaus auch vor diesem Hintergrund zu sehen. Die dargestellten Bäuerinnen, teilweise Seite an Seite mit den Bauern, beanspruchen wie selbstverständlich eine Gleichstellung der Frau im Kampf um die nationale Wiedergeburt. Der Mann wird nicht als Gegenspieler gesehen, sondern wird das Einende im gemeinsamen Bestreben betont. Zumindest auf den ersten Blick und auf der ersten Wahrnehmungsebene erscheint die Darstellung idyllisierend. Wie verträgt sich diese scheinbar idealisierte Einheit mit emanzipatorischen Anliegen, die Johnová ja schon biografisch stets am Herzen lagen? Hat sie vor dem programmatischen Ansatz der nationalen Einheit hierauf vergessen oder liegt „*aber nur ein scheinbarer Widerspruch*“ vor?¹⁷¹

Die Dreiergruppe der Hanaken wirkt aufgrund der verschmolzenen Körper und der gleichmäßigen, entschlossenen Vorwärtsbewegung einheitlich, indes besteht die Einheit aus (nahezu) gleichwertigen Individuen. Der Eindruck der Individualität wird dadurch bestärkt, dass die einzelnen Personen der Gruppe - abgesehen vom bloß körperlichen Kontakt - keinerlei Bezug aufeinander nehmen - und zwar weder durch einen Blick noch durch eine

¹⁶⁹ Ludmila Podjavorinská, offener Brief an den slowakischen Nationalrat im Jahre 1918, zitiert nach: Hana Gregorová: *Slovenka pri krbe a kniže* (Slowakin beim Kamin und Buch), Prag 1929, S. 232.

¹⁷⁰ „Die Frauen werden den Männern politisch, sozial und kulturell gleichgestellt“. Punkt 5 der Washington Deklaration vom 18.08.1918, unterschrieben von Tomáš Garrigue Masaryk, dem ersten tschechoslowakischen Präsidenten, (übersetzend) zitiert nach: Masaryk a ženy, sborník k 80.narozeninám prvního presidenta Republiky československé T.G.Masaryka, III. vydání, Ženská národní rada, Praha 1930 (Übersetzung : Masaryk und die Frauen, Sammelwerk anlässlich des 80.Geburstages des ersten Präsidenten der Tschechoslowakischen Republik, III. Auflage, Frauennationalrat), S. 31-34.

¹⁷¹ Susanna Roth, Božena Němcová, in: *Prager Frauen. Neun Lebensbilder.* (Hrsg.) Alena Wagnerová, Frankfurt/Main 1995, S. 11-35, S. 26.

Geste oder irgendeine sonstige Kommunikationsform. Es scheint so, als würde sich die Gruppe zu einer Art Präsentation (bzw. Repräsentation) versammelt haben, um der Vorstellung von „Individualität und deren harmonischer Verbindung mit einer Gemeinschaft“¹⁷² Ausdruck zu verleihen. Derartig dargestellte individuelle Autonomie ermöglichte es, den Aspekt der Freiheit „als Grundlage für einen demokratischen und friedlichen Staat“¹⁷³ zu versinnbildlichen. „Die Repräsentation [der in Tracht gekleideten Bauern und Bäuerinnen] ist somit nicht Abbild von gesellschaftlicher Realität, sondern ihr imaginäres, ideales Bild, das Bild einer harmonischen, konfliktfreien Verbindung von Individuen und Gemeinschaft, von Einheit und Gleichheit.“¹⁷⁴ Zu einem derartigen Repräsentieren sind die Bauern und Bäuerinnen als Protagonisten gewählt worden, als eindeutiges Signal, dass die Freiheit nicht von Obrigkeiten gewährt wird, sondern allen sozialen Schichten zukommt.

Dessen ungeachtet „verpackt“ Johnová in diese evozierte Einheit ihrer Darstellung auch Asymmetrie. Jede einzelne Figur der Gruppe ist zugleich sehr individuell gestaltet. Auch der Blick des Betrachters erhält für jede Figur eine unterschiedliche Perspektive. Auf die zentrale männliche Figur in der Mitte blickt man hinauf. Der linken männlichen Figur begegnet man auf Augenhöhe. Die Bäuerin rechts betrachtet man von oben herab. Schon diese verschiedenen Perspektiven lassen sich als eine Kritik an der althergebrachten Praxis der geschlechtsbedingten Hierarchie deuten. (Abb. 22a und b) Der gesenkte Kopf zeigt, dass die hierarchische Ordnung als nicht beglückend empfunden wird.¹⁷⁵ Demgegenüber schweift der Blick beider Männer konfrontativ umher. Ein ähnlicher Blick wäre wohl als frivol empfunden worden. Johnovás Darstellung hebt dies ins Bewusstsein. Für die Frau scheint sich trotz ihrer („erlaubten“) „öffentlichen“ Platzierung nicht viel geändert zu haben. Johnová klammert die faktischen Lebenssituationen der Frauen also nicht aus, sondern regt die kritische Auseinandersetzung an. Die Rolle der Frau wird trotz der aufmutendernden

¹⁷² Daniela Hammer-Tugendhat, Rembrandt und der bürgerliche Subjektentwurf: Utopie oder Verdrängung? In: Bilder der Nation. Kulturelle und politische Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne, (Hrsg.) Ulrich Bielefeld, Gisela Engel, Hamburg 1998, S. 154-178, S. 173.

¹⁷³ Hammer-Tugendhat, S. 172.

¹⁷⁴ Hammer-Tugendhat, S. 162.

¹⁷⁵ Demgegenüber gab es aber auch unter Frauenrechtlerinnen solche, die tatsächlich für das Beibehalten der hierarchischen Ordnung standen, so die - wohl auch deshalb als erste Frau in den Reichstag gewählte (siehe obige Anmerkung 157) - Vertreterin der tschechischen Frauenbewegung Božena Viková-Kunětická. In: Dál! Vorlesungen aus den Jahren 1908-1911, Prag 1912, S. 42 und 80, (Übersetzung durch die Autorin): „Das Familienleben ist bei uns das Gesetz der Existenz, das Gesetz der Kraft und das Gesetz der einzig möglichen Kultur. Würden wir aus unseren Frauen Männerfrauen machen, sind wir in einigen Jahrzehnten verloren. Und es retten uns dann nicht die Frauenfrage, nicht die Sozialfrage, nicht mal die Kulturfrage. ... Ich bin überzeugt, dass die Frauenfrage, so wie sie heute ausgetragen wird, in die neue Generation die Gefahr der Zerstörung und des Verfalls unsres ganzen nationalen Lebens brächte. (...) Die Freiheit der Frau besteht nicht darin, sich von ihren existenziellen und sozialen Bedingungen, von ihren Ausbildungsbedingungen zu befreien, sondern besteht in ihrer Bedeutung als Mutter.“

nationalen Symbolik also nicht schöngefärbt, sondern bietet Johnová Frauen auch diesbezüglich kritische Identifizierungsmöglichkeiten an.

In ähnlicher Weise ist auch die weitere Keramik Johnová, das Paar aus Leitomischl (Litomyšl), zu deuten. Die Bäuerin greift exemplarisch unterstützend dem Bauer unter den Arm, als würde sie ihre Teilnahme an dessen Entschlossenheit bestätigen. Die Körperhaltung des Mannes und dessen auf den Betrachter direkt gerichteter Blick stehen wiederum in einem Spannungsverhältnis zu ihrer seitlichen Kopfneigung und dem geduldigen, ihn würdigenden Blick. In diesen Keramiken scheint Johnová den Versuch unternommen zu haben, „zwischen dem projizierten, weiblichen Idealbild [der patriotischen Ehefrau] und der Wirklichkeit der einzelnen Frauen zu vermitteln.“¹⁷⁶

In der Serie der Trachtengruppen fehlen die das Familienleben idealtypisch vervollkommnenden Kinder, wodurch eine biedermeierische „Glück im Winkel“ - Stimmung gar nicht entstehen kann. Auch in den Einzelfiguren der Frauen wird keine enthusiastische Hoffnung gezeigt noch Erfüllung, sondern das wirkliche Leben, jedoch ohne ein bedrückendes Gefühl. Weder die ältere Frau (aus Blatná) mit den Krügen noch die nachdenklich auf der Truhe sitzende Braut (aus Jungbunzlau) noch die in Gedanken versunkene Frau mit einem Buch¹⁷⁷ (aus Chodov) enthalten auch nur Hinweise auf die (im Mittelpunkt des Diskurses stehenden) familiären bzw. erzieherischen Pflichten. „*Die Frauen* [in Johnová Keramiken] *stiften zwar nicht zum Unfrieden an*“¹⁷⁸, sie beschreiben aber ihre Lebenssituationen. In ihnen wird die Unverzagtheit im (durchaus entbehrungsreichen) Alltagskampf sichtbar gemacht. Es ist vielleicht genau jenes Bild der Frau, das zum beabsichtigten und wohlüberlegten Handeln animiert, jenes, „*von dem sie [die Frauen] sich selbst bewegen, des mütterlichen, gebeutelten, gedrückten und entindividualisierten*“ Bildes.¹⁷⁹

Sigrid Weigel hat in einer theoretischen Untersuchung zur feministischen Literaturkritik jenes Phänomen der Identifizierung und Gestaltung weiblicher Perspektiven analysiert und dieses als Effekt der *Verdoppelung* beschrieben. Demnach ermöglichen gerade jene von den Frauen aus weiblicher Erfahrung geschaffenen Frauenbilder aufgrund einer „parteilichen“ wiederum auf ähnlichen Erfahrungen aufbauenden Rezeption das Entstehen

¹⁷⁶ Sabine Fehleemann, Von Königinnen und Mägden. Die Frau als Motiv bei Männern und bei Frauen, In: Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914, (Hrsg.) Ulrich Krempel, Susanne Meyer-Büser, Hannover 1996, S. 61-68, S. 67.

¹⁷⁷ Ob es sich bei dem untitlierten Buch um die Bibel handelt, wie die Autorin vermutet, wurde in der bisherigen Literatur nicht nachgegangen.

¹⁷⁸ Fehleemann, S. 65.

¹⁷⁹ Fehleemann, S. 65.

eines Spiegelcharakters. Nun wird anhand der *verdoppelten* und vervielfachten Betrachtung jene Bewegung erzeugt, die die stereotypen Weiblichkeitsmuster zu durchbrechen fähig ist.¹⁸⁰

Die von Johnová unheroisch und in realen Sachlagen dargestellten Frauen, die unauffällig auftreten, schaffen Platz für derartige Erfahrungen und können neben der (gewünschten) Mobilisierung nationaler Interessen überdies frauenemanzipatorische Interessen wecken.

Innerhalb des Trachtenzyklus´ hält Johnová Frauen verschiedener Altersstufen fest, isoliert oder in Gruppen integriert, vom jungen Mädchen vor der Hochzeit, über eine jüngere Frau in nachdenklicher Pose mit vielleicht biblischer Lektüre, bis hin zur reifen Frau in der Gruppe der Hanaken und der alten Bäuerin, Krüge und Korb tragend.

Weibliche Darstellungen (zumeist in Dreiergruppen oder Triptycha), die unterschiedliche Lebensalter thematisieren und auch als Symbole des unabwendbaren Naturgesetzes der Vergänglichkeit gedeutet werden, überwiegen vor allem Ende des 19. Jahrhunderts jener der männlichen Lebensalterbildfolgen.¹⁸¹ Eine solche Tendenz ist nach Meinung der Kunsthistorikerin Ellen Spickernagel kein Zufall, sondern eine der weiteren Folgen der soziologischen Thesen der geschlechtlichen Determinierung, welche dem Mann die Eigenschaften wie „*Verstand, Kalkül, Willen und Arbeitskraft*“¹⁸² und die daraus resultierenden Bereiche der Produktivität und des Fortschritts zuschreiben, hingegen sei „*für die Erhaltung und Wirksamkeit der unveränderlichen Werte Natur und Glauben*“¹⁸³ die Frau zuständig und daher für Botschaften der „*Beständigkeit und Unwandelbarkeit des Lebens*“¹⁸⁴ besser geeignet. Überdies kommen diese zugeschriebene Stereotypen am besten in Verbindung mit der dörflichen Gemeinschaft zur Geltung, die unbeeinträchtigt von modernen Gesellschaft auf solchen Werten beharrt. Diese Additionen lassen die Verflechtungen von „*Frau, Natur, Bauerntum und frommer Ergebenheit*“¹⁸⁵ entstehen. Als Beispiel derartiger Lebensalterdarstellungen sei Leopold von Kalckreuth angeführt, der durch die Form des Triptychon die unausweichliche Abfolge von der jungen über reife zur alten Frau akzentuiert, vergleichbar zur Abfolge der Jahreszeiten. Bereits bei dem Mädchen deutet er die

¹⁸⁰ Sigrid Weigel, Frau und „Weiblichkeit“. Theoretische Überlegungen zur feministischen Literaturkritik, in: Aus dem Verborgenen zur Avantgarde. Ausgewählte Beiträge zur feministischen Literaturwissenschaft der 80er Jahre, (Hrsg.) Hiltrup Bontrup, Jan Christian Metzler, S. 129-140, S. 136ff.

¹⁸¹ Ellen Spickernagel, Zur Beharrlichkeit von Frauenbildern. „Weibliche Lebensalter“ im späten 19. Jahrhundert, in: FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks, (Hrsg.) Cordula Bischoff, Brigitte Dinger, Irene Ewinkel, Ulla Merle, Gießen 1994, S. 125-140, S. 125.

¹⁸² Spickernagel, S. 127.

¹⁸³ Spickernagel, S. 127f.

¹⁸⁴ Spickernagel, S. 128.

¹⁸⁵ Spickernagel, S. 128.

unentrinnbare Härte des Lebens an, die sich bei der reifen Frau steigert und bei der Greisin Entkräftung und Ermüdung hinlässt. (Abb. 31)

In ähnlicher Weise wählt Johnová auch für die Zeit des nationalen Aufbruchs Frauen in verschiedenen Alterstufen und sozialen Rollen aus. Bei Johnová wirkt die Braut nicht einmal zum Zeitpunkt ihrer *Hochzeit* glücklich, sondern - womöglich auf der Truhe mit der Mitgift sitzend - ausnehmend nachdenklich. Es lässt sich durchaus unterstellen, dass Johnová mit dem Innehalten ein gewisses Bedenken zu der mit der Heirat aufoktroziert verbundenen und zu erwartenden gesellschaftlichen Position der Frau zum Ausdruck bringt.

Der den (dargestellten) Männern eigene Stolz und deren Selbstsicherheit lassen sich bei keiner der Frauen beobachten. Dafür verfügen aber alle Frauen Johnovás augenscheinlich über eine unmittelbar erkennbare (körperliche) Lebenskraft; nicht einmal die die Last tragende Frau scheint durch ihr Leben klein, krumm und erschöpft geworden zu sein (im Gegensatz zum oben erwähnten Triptychon des Leopold von Kalckreuth). Vielleicht lässt sich die hier idealisiert dargestellte körperliche Vitalität auch als (geistiger) Appell, als eine Ermunterung für die zu jeder Änderung unabdingbare Aktivität deuten.

Männer erhalten nicht die gleiche Aufmerksamkeit: Im Gegensatz zu den Frauen scheinen die Männer stets in selben Alter festgehalten zu sein. Johnová hat auch keine Einzeldarstellung eines Bauern hinterlassen, wogegen weibliche Einzeldarstellungen ihr gesamtes Œuvre begleiten.

Dass Johnová in diesen Werken nur leise Kritik andeutet oder (von vielen wohl unbemerkte) Hinweise anwendet, überrascht schon deshalb nicht, weil es hier eben primär um eine „Ermutigung“ und Bebilderung der nationalen Ideologie geht. Darüber hinaus stellt eine solche Zurückhaltung bei der künstlerischen Tätigkeit von Frauen im gesamtmitteleuropäischen Raum keine Seltenheit dar.¹⁸⁶ So konstatiert auch die Kunsthistorikerin Sabine Plakholm-Forsthuber Folgendes:

„Auffallend ist, dass das Thema Frau nur von ganz wenigen Künstlerinnen in einer innovativen, der Zeit und den gesellschaftlichen Umwälzungen entsprechenden

¹⁸⁶ Ilona Sármany-Parsons untersucht im Artikel „Geschlecht und Folklore in der Fin-de-Siècle Malerei der österreichisch-ungarischen Monarchie“ (in: Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt. Hrsg. Ákos Moravánsky, Wien-Köln-Weimar 2002, S. 279-298) das Verhältnis vom Mann und Frau in den verschiedenen Darstellungsarten des bäuerlichen Lebens (vor allem in Ungarn) und kommt zum Ergebnis, dass das anachronistische Vermitteln eines Harmonieeindrucks typisch ist, das im auffälligen Gegensatz zu andersgerichteten „Vorgängen in anderen Bereichen wie etwa der urbanen Literatur oder den Bestrebungen der Wissenschaft (Psychiatrie)“ (S. 291) steht.

(sozial)kritischen Form umgesetzt wurde – Käthe Kollwitz gab es hier keine.“¹⁸⁷ Dennoch lässt sich Johnová Bemühen, das Bild der Frau (wenn auch in unrevolutionärer Weise) zu verändern, nicht übersehen. Die realistischen Darstellungen vermitteln Respekt vor den realen Gegebenheiten, aber nicht Unterwerfung. Es würde daher zu kurz greifen, lediglich einen Anachronismus zu proklamierten avantgardistischen Rebellion zu sehen. Ihr Schaffen in dem geänderten Klima der nationalen Bewegung bleibt weiterhin geschlechtsspezifisch bedingt.¹⁸⁸

An dieser Stelle macht eine nochmalige Rückbesinnung auf die zeitbedingten ideologischen Grundlagen des Verhältnisses der Geschlechter Sinn. Die Soziologin Veronika Wöhrer, die ihrer Diplomarbeit¹⁸⁹ ihr Augenmerk umgekehrt auf die Partizipation der Männer an der Frauenbewegung legt, führt die (uneigennützte) Involvierung einzelner Männer bei den Aufklärungs- und Bildungsaktivitäten der Frauenbewegung auf den (angeblich) charakteristischen „*esteem and hearty collaboration between both sexes*“¹⁹⁰ zurück, auf welchen Zug sich die tschechischen Gesellschaft gründe.

Die These unterschätzt die Bedeutung eines kulturellen Konstruktes eines ideologischen Wollens, hier vor allem der Nationalbewegung. Dies wird von der tschechischen Historikerin Jitka Malečková treffender erkannt, indem sie das Augenmerk auf die Stimulierung des Zusammenhalts (zur Gewinnung der Frauen für eine einheitliche Vorgehensweise) lenkt.¹⁹¹ Demnach wurde gerade in der Zeit der nationalen Bewegung mittels passender re-interpretativer weiblicher Anregungsbeispiele auf die (zum Zwecke der Einsetzbarkeit für die nationale Ideologie hervorgehobene) mythische slawische Vergangenheit des unabhängigen Tschechischen Königreichs und der Periode der hussitischen Revolte zurückgegriffen. Ihre These führte Malečková an Untersuchungen der Nutzbarmachung der Person der Prinzessin Libuše aus, der Gründerin von Prag, welche nach dem Tod ihres Vaters Krok mittels Gerichtsentscheidung zu dessen Nachfolgerin bestimmt

¹⁸⁷ Sabine Plakhholm-Forsthuber, Vom Dilettantismus zur autonomen Künstlerin. S. 213. Plakhholm-Forsthuber bewertet die betont sozialkritische deutsche Graphikerin Kollwitz als diesbezügliche Ausnahmeerscheinung.

¹⁸⁸ Pachmanová, S. 81f.

¹⁸⁹ Siehe Anmerkung 167. Veronika Wöhrer, Das verfluchte Wort Feminismus. Eine Deutungsmusteranalyse zu Feminismus-Begriffen slowakischer Wissenschaftlerinnen, Dipl. Arb. Wien 2001, S. 88.

¹⁹⁰ „The whole course of Czech history shows the fine character of Czech women, their goodheartedness, their fine relations to the men, the esteem and hearty collaboration between both sexes.“ Františka Plamínková, Economic and Social Position of Women in the Czechoslovak Republic, Prague: Politika, 5. Quoted from the English original.

¹⁹¹ Jitka Malečková, Nationalizing Women and Engendering the Nation: The Czech National Movement, in: Genderer Nation. Nationalism and Gender Order in the Long Nineteenth Century, (Hrsg.) Ida Blom, Karen Hagemann, Catherina Hall, Oxford New York 200, S. 293-310.

worden war, aber aufgrund von Unruhen ihren Anspruch auf den Thron zugunsten des (durch eine Prophezeiung von ihr ausgewählten) Přemysl (der als einfacher Bauer Gründer der Herrscherdynastie der Přemysliden werden sollte) aufgab. Der Frauengestalt der Libuše wurde jene der Vlasta gegenüber gestellt, die Anführerin des Frauenaufstandes gegen die (nach dem Tod der Libuše wiederhergestellte) männliche Dominanz war, die im Kampfe fiel, worauf ihre Geschlechtsgenossinnen „zur Vernunft“ kamen. Beide Frauen standen in ihrer jeweiligen Zeit für die Auseinandersetzung der Geschlechter. Ihre Geschichten waren sowohl in ihrer ursprünglichen Pointe als Kämpferinnen gegen die Männerhegemonie als auch aufgrund der durch literarische Verarbeitungen hinzugedichteten Additionen als wilde Amazonen (welche ihre zahlreichen Liebhaber umgebracht haben) wohl bekannt. Als solche waren sie in den Anfängen der nationalen Bewegung in den 1820-er Jahren als Vorbilder kaum geeignet. Im Laufe der Jahre veränderten sich Libuše und Vlasta durch die schriftlichen literarischen, historischen, musikalischen und nicht zuletzt bildenden Verarbeitungen zu mythologischen Heroinnen, welche sich nunmehr sehr wohl als (zum Konsens zwischen den Geschlechtern animierende) Vorbilder für die aktiv gewordenen Frauen in der Gesellschaft angeboten haben. Bereits die Aufnahme der Heldinnen in die Reihe der Mythologie markiert – laut Malečková – die graduelle Sichtbarmachung der Frauen in der Öffentlichkeit. Die Meinung über das seit eher harmonische Zusammenleben und Vorgehen beider Geschlechter beruht also weniger auf der Wirklichkeit als auf einer imaginären Wahrnehmung der Periode des nationalen Kampfes, die also nicht nur für die Entwicklung des tschechischen Patriotismus, sondern auch für die Einbindung von Frauen in denselben relevant wurde. Malečková zeigt, dass die Auslegungen der Heldinnen Libuše und Vlasta durchaus zwischen zwei äußerst unterschiedlichen Polen oszillieren: auf einer Seite für ein vereinigtes Handeln und auf der Anderen für das kämpferische Entgegentreten.¹⁹²

Johnovás Darstellungen der Bäuerinnen knüpfen zwar eher an das Bild des vereinigten Handelns an, vom Bild des kämpferischen Entgegentretens bleibt aber immerhin der Eindruck, dass die Frauen bewusst agieren und nicht als gleichsam „fremd gesteuerte Anhängsel“. Nationale und emanzipatorische Ideologie reichten sich gleichsam die Hand und dürfte dies vom angesprochenen Publikum vor dem ideologisch aufbereiteten Hintergrund auch so verstanden worden sein.

Gerade im Kontext mit der nationalen Kunst spielte die Einbeziehung der Öffentlichkeit eine erhebliche Rolle, schon bei der Entwicklung der Ideologien aber auch bei

¹⁹² Malečková, S. 306.

der Zugänglichmachung und bei der Verbreitung der diesen Ansätzen „dienenden“ Werke der bildenden Kunst.

Beide Aspekte können als Reaktionen auf die Demokratisierungstendenzen in der Kunst bezeichnet werden, die in der Architektur bereits in der Empire-Zeit und in Genre-Szenen und in der angewandten Kunst bereits im Biedermeier initiiert worden waren.¹⁹³ Es waren die demografischen Veränderungen, die Technisierung und deren Eingriff in die Umwelt und in die Dynamisierung der Gesellschaft, bis hin zur Darstellung der verschiedenen städtischen oder ländlichen Menschengemeinschaften, welche als Themata nunmehr Eingang in die Kunst gefunden haben. Die Kunst wurde öffentlich nicht nur im Sinne einer Leistbarkeit für Jedermann, sondern auch im Sinne gemeinschaftsbildender Aspekte unter Einbindung „einfacher“ Menschen, die als Akteure dargestellt wurden. Diese Charakteränderung machte sich auch jene Kunst zunutze, die stimmungsmachend für die nationale Anliegen dienen sollte, und zwar durchaus in manipulativer, weniger aus gesichertem Wissen beruhender, sondern eher intuitiver Weise. Mittels einer Reihe von (für geeignet erachteten) Symbolen, wie etwa Trachten, Bräuchen und nicht zuletzt (über-) betonten Geschlechterhierarchien, wie sie etwa Johnová einsetzt, konnten neue Vorstellungen wachgerufen werden, welche *„zur Verfassung neuer visueller Formen und Erfahrungen mit der Welt verhelfen.“*¹⁹⁴ Jedoch lauerte in der Bestrebung der Erreichung der Massen die Gefahr, dass das künstlerische Objekt Sinne und Geist weniger herausfordert, sondern mechanisch wahrgenommen wird. (Dass derartige zeitgenössische Kritiken auch geäußert worden sind, werde ich an einer anderen Stelle anführen.) Umgekehrt konnte ein solches künstlerisches Objekt mehr Menschen ansprechen und nahezu einheitliche Erlebnisse vieler auslösen und so an Allgemeinschätzung gewinnen, welche Umstände bei der Verbreitung halfen.¹⁹⁵ Gebäude an frequentierten öffentlichen Stellen wurden mit Ausstattungen versehen, wie die Uhr „Orloj“ am Altstädterring, das Gemeindehaus „Obecní dům“ beim Pulverturm oder das Nationaltheater. Die Möglichkeit eines günstigen Erwerbes für die breite Masse konnten von der angewandten Kunst genutzt werden, wie bei Illustrationen literarischer Werke, aber auch Propaganda-Blättern, Plakaten, Kleingegenständen, national gefärbter Mode etc.¹⁹⁶

¹⁹³ Bronislav Losenický, Bumerangový efekt publicity v našem výtvarném dění 19. století (Je demokratická tendence v umění cestou k jeho inflaci a devalvaci?), in: Umění a veřejnost v 19. století, (Hrsg.) Kristina Kaiserová, Ústí nad Labem 1998, S. 17 – 26, S. 17f.

¹⁹⁴ Losenický, S. 20. (Übersetzung durch die Autorin: „*Napomáhá v ustanovení nových podob vizuálního řádu zkušenosti se světem.*“).

¹⁹⁵ Losenický, S. 22.

¹⁹⁶ Derartige ethnische/politische Überlegungen in der Kunstvermittlung/Kunstförderung lassen sich auch in Wien beobachten, von „Bilderbogen für Schule und Haus“ bis hin zum vom Unterrichtsministerium dotierten

4. Zur Hereinnahme volkstümlicher Elemente in die tschechische Kunst

Das volkstümliche Element lässt sich in der tschechischen bildenden Kunst der vergangenen 200 Jahre phasenweise verstärkt beobachten, insbesondere in der Periode um 1848 (der Zeit der „nationalen Wiederbelebung“), um die Jahrhundertwende und um das Jahr 1918 (Ausruf der Tschechoslowakischen Republik).

Die (anfängliche) Hinwendung der KünstlerInnen zur Darstellung des bäuerlichen Landlebens (auch mit jeweils ausgeprägten topografischen Erkennungsmerkmalen) sowie das Interesse für Märchen, Lieder und Mythen zeichnet allerdings den gesamten europäischen Raum als eines der Grundgestaltungsprinzipien der romantischen Kunst des 18./19. Jahrhunderts aus. Im für den Romantismus tragenden Symbolismus „verschleierten“ die KünstlerInnen durch archetypische mythische Vorstellungen die Realität. Diese Tendenz äußerte sich in dem zunehmenden Hang zur dörflichen Bevölkerung und deren Folklore.¹⁹⁷ Diesem Interesse für die „Peripherie“ wurde primär in der Malerei und Grafik und im geringeren Maßen in der Plastik bzw. Kleinplastik nachgegangen. Das zugleich erwachte Interesse an der Geschichte als einer glorreichen Vergangenheit, die mit aktuellen ideologisch-gesellschaftlichen Gegebenheiten verknüpft wurde, wurde von der KünstlerInnen in sehr verschiedener Weise verarbeitet, je nach subjektiver Komposition, Form, Farbpalette, Licht, Handschrift und Dramatisierungsarten.¹⁹⁸ Nicht zuletzt intensivierte sich auch zu dieser Zeit die Wechselbeziehung der bildenden Künste zu anderen Kunstformen wie Literatur, Musik, Theater etc., die maßgeblich zur Verbreitung der (jeweiligen) Idee der nationalen und gesellschaftlichen (und autonomen) Entfaltung beigetragen haben.

In den Ländern der böhmischen Krone kristallisierte sich (nach der französischen Revolution) unter dem Einfluss der vom deutschen Philosophen Johann Gottfried Herder mitgeprägten tschechischen Vertreter der Aufklärung Josef Dobrovský, Josef Jungmann, František Palacký etc. einerseits sowie der französischen Julirevolution (welche unter König Ludwig Philipp den Übergang zur konstitutionellen und parlamentarischen Monarchie erreichte) und des polnischen Aufstandes 1830/31 andererseits die feste Idee der Gleichheit und der nationalen Freiheit, welche analog zur europäischen Entwicklung über die Literatur in

Wandermuseum, wurde versucht, die Bevölkerung der Monarchie zu einem einheitlichen Kunstverständnis zu erziehen. Jeroen Bastiaan van Heerde, Kunst als politisches Instrument. Die staatliche Kunstförderung in Österreich, 1895-1918, in: Český lev a rakouský orel v 19. století (Tschechischer Löwe und österreichischer Adler im 19. Jahrhundert), Prag 1996, S. 227-245, S. 238f.

¹⁹⁷ Jiří Kotalík, K výstavě Josefa Mánesa. Poznámky a úvahy, Ausstellungskatalog: Josef Mánes 1820/1871, Prag 1971, S. XVI.

¹⁹⁸ Kotalík, S. XVI.

die bildenden Künste durchgesickert ist.¹⁹⁹ Zur vollen Entfaltung gelangten diese Ideen erst in den 40-er und 50-er Jahre des 19. Jahrhunderts. So konstituierten sich etwa national gesinnte Künstler in der „Vereinigung bildender Künstler“ (Jednota umělců výtvarných) 1848/49 zu einer einflussreichen Gruppe.²⁰⁰ Innerhalb der Vereinigung gab es zwar keine einheitliche künstlerische Programmatik, jedoch herrschte über die Notwendigkeit des bestimmenden tschechischen Charakters Einigkeit, der in Authentizität und Ursprünglichkeit liegen sollte.²⁰¹ Dieses Anliegen fand in der publizistischen Rezeption der Werke und die dabei angewandten Kunsttheorie wieder Rückbestätigung. Mit ideologischem Pathos wurde eine „Codierung der künstlerischen Formen“²⁰² zur Untermauerung dieser Anliegen betrieben. In der Malerei entfaltete die landespatriotische Ausrichtung insbesondere mit Josef Mánes (1820 – 1871), der auch Gründungsvorstand der Vereinigung bildender Künstler“ war, ihre volle Blüte. Mánes arbeitete mit Landschaftsmotiven, Motiven aus der heroischen Geschichte und Repräsentanten. Zentral war vor allem seine spürbare Begeisterung für dörfliche Folklore und dörfliche Bevölkerung. (Abb. 32, 33 und 34) Die abgebildeten Menschen symbolisierten die positive Lebenskraft im gelebten Alltag, Glück und tiefe, gleichsam „unverfälschte“ Menschlichkeit.²⁰³ (Inspiriert wurde Mánes durch seine Italienreise, insbesondere durch Renaissance und Raffael, später auch Barock und Rokoko). Nach seinem Tod wurde Mánes zu dem „tschechischen“ Maler stilisiert, in dessen Werk sich die hohe künstlerische Qualität von europäischem Rang mit aus nationalem Empfinden resultierenden Einfühlungsvermögen verband.²⁰⁴ Er selbst und seine Bilder wurden zum „Idealtypus“ einer nationalen Kunst erklärt (trotz reichlich vorhandener anderer, nicht zuletzt - deutscher – Einflüsse).

„Nur derjenige Künstler, der von unserem Blut ist und der das tschechoslowakische Volk in allen seinen reinen Erscheinungsformen mit eisernem Fleiß und Ausdauer studiert hat, kann mit wenigen leichten, wie man zu sagen pflegt: ‚genialen‘ Strichen eine Szene aus dessen schönster Dichtung zeichnen; jeden einzelnen Strich führt er aus dem Gefühl heraus, sein Geist, sein Auge, seine Hand leben zugleich mit dem Sujet. Dorthin kann ein Ausländer niemals gelangen [...].“²⁰⁵

¹⁹⁹ Kotalík, S. XX.

²⁰⁰ Naděžda Blažičková-Horová, Malířská rodina Mánesů (Die Malerfamilie Mánes), Prag 2002, S. 154.

²⁰¹ Marek, S. 236f.

²⁰² Marek, S. 13.

²⁰³ Kotalík, S. XXXIIff.

²⁰⁴ Marek, S. 242f.

²⁰⁵ Miroslav Tyrš, Josef Mánes, in: O umění (Über die Kunst), Band 3, 1935, S. 24f. S. 16.

Ähnliche Belobigung erfuhr Johnová für ihre beharrliche Inspiration durch die Volkskunst in der Monografie von Novotný. Er berichtet über einen Streit Johnová und dem Wiener Kursleiter Powolný. Johnová schien, seinen Kurs zu verlassen, um „selbständig und nach ihrem eigenen Gutdünken (zu) arbeiten“. „Powolny sieht indessen das eminente Talent, gibt als Klügerer nach, holt sich Helena zurück und die angehende Keramikerin erwirkt zweifaches Zugeständnis: vor allem ein eigenes Atelier und sodann ein feierliches Versprechen, daß sie darin machen kann, was und wie es ihr beliebt, ohne daß (sie) Einschreiten zu befürchten.“²⁰⁶

An die programmatischen Grundsätze der Mánes-Malerei knüpften die nächsten Malergenerationen an, so Josef Václav Myslbek (1848-1922), František Ženíšek (1849-1916), Václav Brožík (1851–1901) etc.; die mit dem Bau und der Ausstattung des Nationaltheater beauftragt worden waren. In den 90-er Jahren folgten die sogenannten Regionalisten mit ihren Hauptvertretern Joža Úprka (1868-1940) und Mikoláš Aleš (1852-1913), welcher die Leitung des (studentischen und patriotischen) Mánes - Vereins seit dessen Gründung 1887 inne hatten. Die Regionalisten verbanden - begünstigt durch die wirtschaftliche Stagnation der späten 80er Jahre – ihren ursprünglichen Naturalismus mit Sozialkritik.

Zur Jahrhundertwende hin entwickelte sich eine gewisse dekorative Stilisierung. So prägten folkloristische Aspekte maßgeblich den Dekorativismus in der Architektur, beispielsweise derjenigen des Architekten Dušan Jurkovič oder den stilisierten Charakter des organischen Jugendstils des Mitschöpfers der Pariser Art Nouveau Alfons Mucha (1860-1939), dessen „Slawischem Epos“ als „Historienmalerei mit nationalem Auftrag“²⁰⁷ ein grundlegender humanistischer Charakter innewohnt, der nicht ausschließlich die tschechische nationale Begeisterung ausstrahlt (worin auch der Grund für die teilweise Ablehnung von der nationalistischen Seite liegen mag).²⁰⁸

Die Höhepunkte der volkskundlichen Kampagne waren im Jahre 1891 die Jubiläums-Ausstellung und die 1895 stattgefundene Tschechisch-slawische volkskundliche Ausstellung in Prag, deren Zielsetzung analog zur Aufgabe der englischen Arts and Crafts – Bewegung in einer modernen Verbindung von der „hohen“ mit der angewandten Kunst bestand. Diese

²⁰⁶ Novotný, S. 16.

²⁰⁷ Vyslonzil, S. 152.

²⁰⁸ Denk, S. 14.

populäre Volkskunst sollte als Grundlage für die Erneuerung der tschechischen Moderne wirken und zur Etablierung eines neuen „Lebensstils“ beitragen.²⁰⁹

4.1 Exkurs über die Wiener Kunstpolitik

Diese patriotische folkloristische Hinwendung in der Kunst wurde naturgemäß auch in Wien wahrgenommen. Obwohl derartige national gestaltete Kunst den Wunsch nach Eigenständigkeit untermauerte, wurde dieser Entwicklung seitens der österreichischen Staatsführung mit einem umfangreichen Förderungswillen begegnet.²¹⁰ Der Wille wurde einerseits von der Vorstellung getragen, die Kunst als Plattform der Verständigung und der Versöhnung der ethnischen Konflikte zu positionieren und andererseits von dem Wunsch, dass solche tolerante und entgegenkommende Haltung zur Verfestigung der Staatsidee beitragen und die aufkeimenden national-politischen Zwiespalte verdrängen könnte. Die gezielte Kunstpflege, die dem Ministerium für Kultus und Unterricht unterlag, umfasste neben den Subventionen an die großen Kunstinstitutionen (wie das Prager Kunstgewerbemuseum oder die Prager Kunstakademie etc.) die regelmäßige „Verteilung von Staatspreisen, Stipendien, Aufträgen und Ankäufen“²¹¹ unter angestrenzter Bedachtnahme auf sämtliche ethnische Gruppen der Monarchie. Unter anderem wurde dem Ausstellungswesen große Aufmerksamkeit geschenkt, nicht nur wegen seiner positiven Bildungswirkung auf das Publikum, sondern auch wegen der Möglichkeit, die Kontakte zwischen den Nationalitätengruppen zu intensivieren. In die Kunstpolitik flossen auch soziale Überlegungen mit hinein und wurde die populär gewordene Volkskunst in diese sinnvoll integriert.²¹² So wurden Reformen angestrebt, welche maßgeblich über das Künstlerische hinaus auch in die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gefüge hineingespielt haben. Die akzentuierte Volkskunst wurde für die Wiederbelebung des Kunstgewerbes unter gleichzeitiger Stärkung der lokalen Produktion nutzbar gemacht. Im Jahre 1861 (wohl noch unter der Wirkung des Unterrichtsministers Graf Leo Thun) wurde als gemeinsame (politisch-kulturelle) Aufgabe des Handels- und Unterrichtsministerium auf der Basis der vielfältig untersuchten Hausindustrie die Erneuerung der kunsthandwerklichen Ausbildung und die „Aufholung von

²⁰⁹ Petr Wittlich, *Česká secese (Tschechische Secesion)*, Prag 1982, S. 80ff.

²¹⁰ van Heerde, S. 233.

²¹¹ van Heerde, S. 235.

²¹² van Heerde, S. 232ff.

[deren] Rückständigkeit“²¹³ initiiert. Zwischen 1876 und 1885 konnte (neben der hochrangigen Kunstgewerbeschule in Wien und den staatlichen Gewerbeschulen in der Haupt- bzw. größeren Städten der Monarchie²¹⁴) ein aus mehr als 200 kunstgewerblichen Fachschulen bestehendes Netz entwickelt werden²¹⁵, welches den primären Zweck in der Ausbildung von Fachkräften und der damit verbundenen Ankurbelung der lokalen Wirtschaft sah. Erst aufgrund des zunehmenden Wiener Zentralismus bildete sich ein System aus, wonach aus der jeweiligen Region lokale Formen und volkstümliche Ornamente nach Wien zur Veredelung und Aufwertung von „*primitive(n) und naiven(n) (...) in (...) praktische und rationelle*“²¹⁶ Muster eingesandt werden mussten und nach diesem Vorgang zurückgeschickt wurden. Dieser Umgang mit, bzw. diese „Reaktion auf die regionalen Stile und die nationale Volkskunst“²¹⁷ stieß bald auch auf kritische Stimmen innerhalb der österreichischen Kunstkritik, wonach das „*gleichhobelnde(n) Fachschulsystem*“²¹⁸ einerseits und „*andererseits durch Organisationen, die direkt zum Schutz und zur wirtschaftlichen Hebung von Hausindustrie gegründet worden*“ sind, die „*echte völkische Heimatkunst*“²¹⁹ gefährdet werde, und durch die Fortführung dieses Dilettantismus‘ eine „*gefälschte(n) Volkskunst*“²²⁰ herbeigeführt werde. In ähnlichem Ton stand auch ein weiterer Kunstkenner, Ludwig Hevesi, dieser Entwicklung kritisch gegenüber, der meinte, dass „*die jetzigen Fachschulen vielfach nur neue Schablonen eintrichtern (...), statt das Selbstschaffen zu wecken und bloß Ventile zu öffnen für das Ausströmen des natürlichen Schaffenstriebes.*“²²¹

Diese Ausgestaltung des Systems zwischen dem Wiener Zentrum und der Provinz lässt den Eindruck der gewollten „Kontrolle“ entstehen, wie von der Kunsthistorikerin Diana Reynolds ausgeführt wurde. Sie erblickt darin eine Art „kultureller Mission“²²², die auf eine

²¹³ Bernward Deneke: Volkskunst und nationale Identität 1870-1914, in: Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien, (Hrsg.) Herbert Nikitsch, Bernhard Tschofen, S. 13 – 39, S. 27.

²¹⁴ Nach Diana Reynolds, Die österreichische Synthese. Metropole, Peripherie und die kunstgewerblichen Fachschulen des Museums, in: Die Anfänge des Museums für Kunst und Industrie, (Hrsg.) Peter Noever, Wien 2000, S. 203-218, S. 207; in Salzburg, Graz, Prag, Pilsen, Reichenberg, Brünn, Krakau und Czernowitz.

²¹⁵ Reynolds, S. 203ff.

²¹⁶ Albert Ilg, Die kunstgewerblichen Fachschulen des k. k. Handelsministeriums anlässlich der im Oktober 1875 im K. K. Österr. Museum für Kunst und Industrie veranstalteten Ausstellung derselben. Wien 1876, hier nach Bernward Deneke, Volkskunst und nationale Identität 1870-1914, in: Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien, (Hrsg.) Herbert Nikitsch, Bernhard Tschofen, Wien 1997, S. 13 – 39, S. 21.

²¹⁷ Reynolds, S. 211.

²¹⁸ Berta Zuckerkandl, Echte und gefälschte Volkskunst. Ausstellung des Museums für Völkerkunde (Dezember 1904), in: Zeitkunst. Wien 1901-1907, Wien 1908, S. 40-46, S. 43.

²¹⁹ Zuckerkandl, S. 43.

²²⁰ Zuckerkandl, S. 46.

²²¹ Ludwig (Lajos) Hevesi, Volkskunst, in: Alt Kunst – Neu Kunst, Wien 1909, S. 401-405, S. 405.

²²² Reynolds, S. 209.

vereinheitlichende und völkerverbindende Geschmackerziehung der Bevölkerung abzielt, und somit den nationalen Konflikten dämpfend zu begegnen.²²³

Neben diesen durchaus bedenklichen Mechanismen ermöglichte aber die Kunstförderung dennoch, dass das Kunstleben innerhalb der k. und k. Monarchie unter (sorgfältigen bürokratischen) Beachtung der gleichmäßigen Förderung der modernen, der traditionellen und der national gesinnten Kunstentwicklung mannigfaltig gedeihen und sich souverän auch innerhalb der internationalen Entwicklung behaupten konnte.²²⁴

4.2 Kunsttheoretische Ansätze über das Verhältnis von Patriotismus und Kunst

Einige im Mánes-Verein organisierten Mitglieder (zumeist Studenten der Prager Akademie) hatten ihre Tätigkeit in Ehrung von Josef Mánes und Mikoláš Aleš den Diensten der Nation verschrieben. Hierbei betonten sie – zwar mehr in den Programmen und Manifesten als in den realisierten Werken – die politisch radikale Linie der Gründung eines unabhängigen Staates. In ihren Werken betonten sie slawischen Elemente und Respekt vor der heimischen Tradition.²²⁵

In der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts ertönten allerdings Stimmen, welche nun vehement für die individuelle Entwicklung und Selbstbestimmung plädierten und Missmut gegenüber dem maßgebenden Qualitätskriterium des kollektiven Nationalen (sowohl im gesellschaftlichen Leben als auch in der Kunst) äußerten:

„Wir wollen in der Kritik jenes, wofür wir gekämpft haben und was wir erkämpft haben: eigene Überzeugung haben, Wortfreiheit, Rücksichtslosigkeit. [...] Wir wollen Individualität, wir wollen sie in der Kritik, in der Kunst. Wir wollen Künstler, nicht Echo fremder Töne, nicht Eklektizismus, keine Dilettanten. Wir ehren die bunt zusammengeflackten übernommenen Gedanken und Formen, nicht aber die zusammengereimten politische Programme, die Imitationen nationaler Lieder, in Verse gefassten folkloristischen Nebensächlichkeiten, den grauen Hurra-Patriotismus, die realistische flache Objektivität. [...]

²²³ Reynolds, S. 209.

²²⁴ van Heerde, S. 242ff.

²²⁵ Lenka Bydžovská, The Problem of Patriotism in Art. A Contribution to the Programme of the Mánes Association of the Artists at the Turn of the Century, in: Niedzycza Seminars V: Polish-Czech-Slovak-Hungarian Artistic Connections, Krakow 1991, 101-105, S. 101

*Sei eigen und du wirst du selbst! Wir akzeptieren in keiner Weise Tschechentum: Sei du selbst und du wirst tschechisch! Mánes, Smetana, Neruda, alle diese nun rein tschechische Künstler par excellence galten ihr halbes Leben als jene, die sich fremd ausdrücken. Wir kennen keine Nationalitätenkarte. [...] Wir wollen in der Kunst die Wahrheit, nicht jene, welche die Fotografie der inneren Angelegenheiten sein mag, sondern die ehrliche innere Wahrheit, die durch deren Träger- das Individuum normiert ist.*²²⁶

Auch einige Maler des Mánes-Vereins stimmten bei ihrer ersten Ausstellung 1898 in diese Linie ein, wozu allerdings festzuhalten ist, dass der Ausstellungskatalog eindeutig das Gegenteil belegt, nämlich unbeeindruckte Dominanz folkloristischer Sujets.²²⁷

*„Unsere Modernität liegt nicht [...] in der bloßen Negation dessen was von außen kommt, sie übernimmt aber nicht die überspannte ephemere Parolen, sie drückt sich nicht in der voreiligen Übertragung jeder ausländischen Torheit auf unseres Land aus – keineswegs, sie ist lediglich ein Schritt vorwärts in der natürlichen Entwicklung unserer Kunst. [...] wir erheben nur einen einzigen Anspruch: die künstlerische Ehrlichkeit beim Ausdruck der Individualität und vollständige Beherrschung des Material als einer Voraussetzung hierfür. [...] Weil wenn es uns gelingt, unsere Individualität zu widergeben, den Kern des Seins auszudrücken, wird eo ipso unsere Kunst tschechisch, sogar reiner als diejenige, welche das Tschechische lediglich in der Tracht mit nationaler Stickerei sieht...“*²²⁸

Der Literatur- und Kunstkritiker František X. Šalda, einer der führenden Persönlichkeiten in der tschechischen Kultur, stand dem Mánes-Verein und dessen Kunstausrichtung, für dessen Medium „Volné směry“ (Freie Richtungen) er jahrelang publizierte, äußerst gespalten gegenüber. Einerseits akzeptierte er die Vorsätze und die Programme sowie das patriotische Engagement der Künstler, andererseits zweifelte er (im Laufe der Jahre) er aufgrund gewisser Redundanz und Ermüdung des Ausdrucks an deren Beteiligung an der Entstehung eines neuen Stils.²²⁹ Seine Skepsis äußerte Šalda in seinem Essay „Das Problem des Patriotismus in der Kunst“, in dem er meinte, dass gerade der

²²⁶ (Übersetzung durch die Autorin) Manifest České Moderny, verfasst 1895, veröffentlicht in Rozhledy IV. (Aussichten) 1896, hier entnommen <http://www.ceskalitatura.cz/dok/mmoderny.htm> (Stand 26.06.2008), unterfertigt von J. V. Krejčí, F. X. Šalda, J. Třebický, O. Březina, J. S. Machar, V. Mrštík, A. Sova, K. Šlejhar, V. Coc, K. Körner, J. Pelcl, Fr. Soukup.

²²⁷ Bydžovská, S. 102f.

²²⁸ Miloš Jiránek, První výstava spolku „Mánes“, in: Volné směry II (Freie Richtungen), Praha 1898, 231-236, S. 235f.

²²⁹ Bydžovská, S. 103.

auferlegte Maßstab des Patriotismus in der Kunst den Grund für den allmählichen Niveauverfall abgebe. Dieser äußert sich in zweierlei Aspekten: zum einen in sich stets wiederholenden historischen oder ethnografischen Sujets und zum anderem in den mittelmäßig angewandten Methoden und Stilen des Historismus.²³⁰ Der Patriotismus sei demnach zu einer beliebig applizierbaren Formel ohne jeglicher Verinnerlichung geworden, welche Indifferenz und Ignoranz der Wahrnehmung an die Stelle von Kraft und Enthusiasmus gesetzt habe.²³¹ Das patriotische Gefühl, komme anstatt ursprünglich aus innerer Überzeugung lediglich aus einem externen Programm und übe demzufolge keinen positiven, sondern ausgesprochen negativen Einfluss sowohl auf die Qualität als auf den gesamten Charakter des Werkes aus - und in der Folge auf dessen Rezeption. Auch Šalda verwarf jedoch das patriotische Merkmal in der Kunst nicht und plädierte nur für dessen Einschränkung als primäres Bewertungskriterium und hob ihn weiterhin als einen bedeutenden und natürlichen Bestandteil bei der Schöpfung des Werkes empor.²³²

*„Der Patriotismus in der Kunst und Poesie ist nicht mehr als die Tugend des tiefen Blickes und der vertieften Ansicht in die finstere Werkstatt der nationalen Psyche, er ist das heldenhafte Gericht, welches das Ewige vom Ephemeren, das Wesentliche vom Unwesentlichen, das Typische vom Zufälligen und Mittelmäßigen unterscheiden kann und bringt die Elemente und Themen ans Licht, welche ebenso verwundert und entfremdet auf die Welt gehören, wie die Welt zu ihnen. Der Patriotismus ist jene tiefe Bejahung, welche stets als Gegensatz zur Mittelmäßigkeit der Zeitgenossen empfunden wird – es ist genau das tragische Paradox jeder großen nationalen Kunst: aufgrund dieser tragischen Ironie kann man sie am sichersten erkennen.“*²³³

Alle drei pathetischen Zitate belegen, wie trotz der Kritik an manchen Erscheinungsformen des Patriotismus in der Kunst die Grundideologie in geradezu quasi religiöser Weise aufrecht erhalten wird, ohne das die Zitierten merken (oder aus verkaufspolitischen Motiven merken wollen), dass eine von der Wirklichkeit abgehobene Gleichsetzung des Patriotischen mit dem „Wahren, Schönen und Guten“ nur schwerlich zu konkreten Früchten führen kann.

²³⁰ F. X. Šalda, Problém národnosti v umění, in: Volné směry VIII (Freie Richtungen), Praha 1904, S. 3 – 11, S. 4. Ebenso vorgetragen im Rahmen des Vorlesungszyklus über Mánes am 23.06.103.

²³¹ Šalda, S. 5.

²³² Šalda, S. 8.

²³³ Šalda, S. 9. (Übersetzung durch die Autorin)

Es liegt daher nahe, dass sich das Unbehagen über den patriotischen Akzent in der Kunst fortsetzte. So meinte etwa Vilém V. Štech in seiner Abhandlung über den Maler Mikoláš Aleš, dass dessen historisierenden Formen und allegorisierten Sujets anachronistisch anmuten würden.²³⁴ Er wies auf Aleš' monumentale Anfänge im Stile der deutschen Romantik und Nazarener hin und bejahte des grundlegenden Verdienste für die tschechische nationale Kunst, kritisierte aber dessen Hinwendung zum Dekorativismus (wobei er einen der volkskunstähnlichen linearen Jugendstil pflegte), in dem er die Ursache für eine gewisser Maßen unpersönliche Typisierung sah. Wie Šalda vermutete auch Štech in der Beibehaltung des Patriotismus die Stagnierung und die Abspaltung von der damaligen zeitgenössischen Entwicklung.²³⁵

„Nun ist Aleš (in seiner Entwicklung) sowohl von der Gegenwart als auch von seinem eigenen Werk ‚Heimat‘ am weitesten entfernt, dafür aber vermutlich am nächsten zu seiner Kindheit und zu seinem Dorf. Seine ganze Schöpfung sieht wie eine ständige Erinnerung an seine ländliche Jugend aus. Er und seine Kunst sind schlicht geworden und nur noch vom Alltagsleben geprägt. Er war eine Einzelpersone, die zu Naturkraft und Kulturmacht geworden ist, ohne formale Tendenzen. Seine Form war geschlossen und vollkommen in deren Schönheit, welche auch die Volkskunst innehat. Wir wissen nicht, welche Mächte die Sehnsucht seiner jungen Jahren nach Monumentalität und großer Geschichte gedämpft haben, was in seinem Inneren gewirkt hat, dass er die Zyklen, von denen er geträumt hat, nicht erschaffen hat, aber wir sehen, wie sich der Aufschwung in das reine schöpferische Spiel verwandelt hat, jenes, aus welchem auch das Volkslied und das Volksornament entstanden ist.“²³⁶

Die Kunsthistorikerin Michaela Marek hat auf den „diskursiven und prozessualen Charakter der Identität – wie auch von Nationsbildung“²³⁷ verwiesen. Damit hat sie zu betonen versucht, dass der Identifikationsprozess keineswegs zu einem endgültigen „Ergebnis“ gelangen kann, sondern stets einem situationsbedingten Wandel unterzogen wird. Dieser Veränderlichkeit unterliegen auch die herangezogenen Motive, die zu bebildende Inhalte der kollektiven Repräsentation und somit die „Identifikationsangebote“, welche nach Maßgabe der Gegebenheiten eingesetzt oder ausgetauscht werden. Unter diesem Aspekt ist

²³⁴ V.V. Štech, Mikoláš Aleš, Volné směry III, (Freie Richtungen), Praha 1913, S. 203-206, S. 203.

²³⁵ Štech, 1913, S. 203.

²³⁶ Štech, 1913, S. 205. (Übersetzung durch die Autorin).

²³⁷ Marek (in der Anlehnung an Wodak/de Cillia/Reisigl, Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität, Frankfurt am Main 1998), S. 10f.

auch das bäuerliche Genre zu betrachten, mit welchem „das Patriotische“ in der Kunst unmittelbar angesprochen worden konnte, dessen Bedeutung nunmehr sich aber mit dem Fortlauf der Zeit aber relativierte.

Beachtet man zusätzlich die Auffassung des Historikers Miroslav Hroch²³⁸, der drei Phasen der nationalen Emanzipationsbewegung herausgearbeitet hat, eine erste der „Wiederentdeckung“ des nationalen Erbes, eine zweite der „Agitation“, d.h. des Engagements für die Durchsetzung und den Aufstieg der nationalen Kultur, und eine dritte, in welcher die politisch ausformulierten nationalen Ansprüche (um das Jahr 1880) bereits die Massen erreicht hatten, so erscheint es durchaus nachvollziehbar, dass das ländlichen Genre danach als das relevante Identifikationsangebot „ausgedient“ haben dürfte.

Ausgehend von dieser vertiefteren Behandlung des Phänomens des Patriotismus in der Kunst lässt sich sehen, dass Johnovás Trachtengruppen einerseits zwar als Fortsetzung des Mánes-Erbe betrachtet werden können, aber andererseits zu spät entstanden sein dürften, um nur eine annäherungsweise ähnliche Wirkung zu erzeugen. Dies mag auch letztlich doch berechtigter Kern für die Umgehung der Trachtengruppen in den Johnovás Werk analysierenden Kunstkritiken sein, bzw. für ein „Runterspielen“ als bloß folkloristischen Dekor.

Das landespatriotische Selbstbewusstsein hatte zwischenzeitig ein Bildungsniveau erreicht, das die Herausbildung eines *inter*-nationalen Stils, der sich bei gleichzeitigem Behalten national bedingten Spezifika noch mehr der Konkurrenz der modernen europäischen Stile stellen wollte.²³⁹

Vor diesem Hintergrund verbessert sich das Verständnis des Ansatzes des - im folgenden am Beispiel des Schlosses Neustadt an der Mettau behandelten – Rondokubismus als einem Versuch eines internationalen Stils mit nationalen Aspekten.

²³⁸ Miroslav Hroch, Das Erwachen kleiner Nationen als Problem der komparativen sozialgeschichtlichen Forschung, in: (Hrsg.) Theodor Schieder, Peter Burian, Sozialstruktur und Organisation europäischer Nationalbewegungen, München 1971, S. 121-142, S. 124f.

²³⁹ Siehe Reinhard Johler, Die Kunst, das Volk und seine Kultur. Miscellen zur rezenten Volkskunst-Debatte in Österreich, in: Volkskunst. Referate der Volkskundetagung 1995 in Wien, (Hrsg.) Herbert Nikitsch, Bernhard Tschofen, Wien 1997, S. 331-336, S. 343f.

5. Zur Kaminverkleidung im Schloss Nové Město nad Metují (Neustadt an der Mettau)

5.1 Die Eigentümer des Schlosses

Das Schloss Neustadt an der Mettau stand im Besitz der Familie Bartoň von Dobenín, bei der Johnová am Ende des Krieges Zuflucht fand. Das Schloss ist rund 40km vom Hradec Králové (Königsgrätz) entfernt. Die Familie, der das Schloss zwischenzeitig wieder restituert ist, stand im Ruf, ein stark ausgeprägtes tschechisches Nationalgefühl zu hegen und zu pflegen, dies galt insbesondere für den damaligen Eigentümer Josef Bartoň. Von daher lag es nicht fern, dass gerade er es war, der seinem Patriotismus insofern Ausdruck verlieh, als er für die ab dem Jahr 1922-24 anstehenden Umbauarbeiten des Interieurs das (durchaus auch politisch ausgerichtete) Programm des kurz aufflackernden Rondokubismus auswählte. Diese Innenausstattung des Schlosses gilt als einziges Beispiel dieser Kunstrichtung, wo sowohl von der Innenarchitektur her als auch beim Interieurs her der Umsetzung dieses Programms im Sinne eines Gesamtkunstwerkes entsprochen wurde. Bereits einige Jahre vorher waren Stilelemente der volkstümlichen Kultur zum Einsatz gekommen (ab 1907/8). Abgesehen von diesen Aspekten weist das Schloss bis heute ein Konglomerat an Stilen auf. Das Schloss wurde im Jahre 1501 errichtet, doch erfolgten seither unter den verschiedener Schlossherren eine Reihe von teilweise größeren Umbauten. Hier sind aber nur die erwähnten letzten Umbauarbeiten von Relevanz, die über Veranlassung des tschechischen Industriellen Josef Bartoň durchgeführt wurden, nachdem dieser das Anwesen im Jahre 1908 gekauft hatte. Josef Bartoň, der mit kaiserlichem Dekret Franz Josefs I. 1912 in den Ritterstand erhoben worden war und seither Bartoň von Dobenín hieß, war durch sein Mäzenatentum sowohl in sozialen als auch in künstlerischen Kreisen bekannt.

5.2 Die beteiligten Architekten

Der erste Umbau wurde vom tätige Architekt Dušan Samo Jurkovič (1868-1947) durchgeführt, den Johnová bei Ausübung ihrer Beratungstätigkeit in der mährischen Zentrale für Kunstindustrie in Modra kennen gelernt hatte. Er begann mit Restaurierungsarbeiten im

Jugendstilcharakter und verband damit mit einigen originellen Stilelementen der volkstümlichen Architektur.²⁴⁰

Im Nachlass Helena Johnová findet sich ein Schreiben, in dem der Architekt Dr. Jan Mráček (der in Brünn für die Mährische Zentrale tätig war) bei Helena Johnová anfragt, ob sie einen tschechischen Architekten empfehlen könne oder allenfalls auch einen aus den Kreisen der Kunstgewerbeschule in Wien, der bei den Umbauarbeiten am Schloss Dušan Jurkovič behilflich sein könne. Ob Johnová hierfür den Architekten Pavel Janák gewinnen konnte, mit dem sie ebenfalls bekannt war und von dem feststeht, dass er für den hier relevanten späteren Umbau aus den Jahren 1922-24 verantwortlich zeichnete, konnte nicht geklärt werden.²⁴¹

Der Architekt Pavel Janák war Gründungsmitglied der Gemeinschaft Artěl, ein anerkannter Architekt und bedeutender Kunsttheoretiker mit tiefem Verständnis für die Architektur der vergangenen Epochen. Deshalb wurden ihm auch Aufgaben der Denkmalpflege übertragen. Er nahm auch eine Reihe von Umbauten, aber auch Neubauten in der historischen Masse als Architekt vor.

In ihrer Einschätzung, dass bei Eingriffen in eine historische Bausubstanz ein einfühlsames Vorgehen erforderlich ist, stimmten Dušan Jurkovič und Pavel Janák überein (was die Möglichkeit einer Beteiligung Janáks an der ersten Phase des Umbaus an dem Schloss Neustadt an der Mettau untermauert).²⁴²

Von seinem Lehrer Otto Wagner²⁴³ übernahm Pavel Janák nicht nur das positive Interesse an der Renaissance und am Barock, sondern auch einen konstruktiven Zugang zur Kontinuität mit vorangegangenen Errungenschaften. Er verwarf (gemeinsam mit den Architekten der jüngeren Generation Otakar Novotný, Vlastislav Hofman, die wie er Mitglieder des Vereines Mánes waren) Bauausführungen, welche sich ohne ausreichenden „organischen Zusammenhang“ mit der Vergangenheit auf dekorativer Grundlage als modern

²⁴⁰ <http://www.jurkovic.cz/> (Stand 02.08.08). Neben dem Schloss führte Jurkovič auch eine Reihe von Bauten auf den sonstigen Bartoň'schen Besitzungen. (wie Peklo (Hölle) bei Náchod (1909), das Badehaus Rezek, die Städtischen Stromwerke in Boskovice und den Umbau des Schlosses Zbraslav etc. Im Unterschied zu Janák verfolgte aber Jurkovič trotz seines Regionalismus keine politisch bedingte Ideologie, sondern vertrat (lediglich) die Meinung, dass die Architektur sowohl dem Zweck, als auch der Umgebung - für die sie bestimmt war – und dem Geist des Benützers entsprechen sollte und sich daher dem jeweiligen Kulturerbe fügen müsse. Siehe auch Dana Bořutová, Der Einfluss der ethnografischen Studien Dušan Jurkovičs auf sein architektonisches Werk, in: Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt, (Hrsg.) Ákos Moravánsky, Wien 2002, S. 207-223, S. 208. (Bořutová, S. 212f.)

²⁴¹ Schreiben Dr. Jan Mráček an Helena Johnová vom 10.5.1911.

²⁴² Vgl. Bořutová, S. 210.

²⁴³ Pavel Janák studierte zwischen 1906-08 bei Otto Wagner in Wien.

präsentierten. Er stand daher auch dem Wiener Jugendstil kritisch gegenüber.²⁴⁴ In seinen veröffentlichten Schriften (insbesondere in der Zeitschrift „Styl“, welche sich als Sprachrohr der modernen „Architektur, Kunstgewerbe und Stadtgestaltung“²⁴⁵ sah und für die er seit deren Gründung 1909 tätig war) proklamierte er, dass jeder vom Verständnis für die ursprüngliche Form geprägt sein solle und dieser den „Stilorganismus“ in seiner Komplexität bloß neu belebt müsse²⁴⁶, dies bei gleichzeitigem Hervorheben der Bedeutung der zugefügten Neubauten.²⁴⁷

Dem gegenüber war der sich vor dem ersten Weltkrieg aus Frankreich in die ganze Welt verbreitende Kubismus von einer grundlegenden „Skepsis gegenüber Tradition (geprägt und von der) Bereitschaft, alle Konventionen in Frage zu stellen“²⁴⁸ getragen. Obwohl Janák gerade dies nicht teilte, schätzte er den in dieser Stilrichtung geistigen Ansatz der Abstraktion (siehe unten). Vor allem im Hinblick auf den Verfall der österreichisch-ungarischen Monarchie stellte Paris für die tschechischen Künstler neuer Generation mit dieser künstlerischen Herausforderung eine willkommene Gelegenheit zu einer Neuorientierung Paris-Prag (statt bisherigen Wien-Prag, bzw. München-Prag²⁴⁹) dar. Neben eher nachahmenden Künstlern, welche gleichsam eine strenggläubige Umsetzung der kubistischen Formsprache anstrebten, bemühten sich aber einige, in der Architektur unter anderen Janák, um die Verwebung dieser westeuropäischen Modernität mit dem (insbesondere) böhmischen „spätgotischen und barocken Erbe“²⁵⁰. Selbst im Kunstgewerbe fand die kubistische Formsprache Eingang, auch dort immer (und nach der Gründung der Republik 1918 euphorisch²⁵¹) bemüht um eine analoge Verwebung mit patriotischen Symbolen, und vom

²⁴⁴ Janatková, S. 72 und Ákos Moravánsky, Die Befreiung der Form aus der Materie. Architektur und Theorie des Prager Kubismus, in: Prager Architektur und die europäische Moderne, (Hrsg.) Tomáš Valena, Ulrich Winko, Berlin 1996, S. 25-38, S. 28.

²⁴⁵ Janatková, S. 64.

²⁴⁶ Pavel Janák, Architekt a památka (Architekt und Denkmal), Architektura ČSR, Jahrgang 11, Prag 1952-53, Nr. 7-9, S.219-220, zitiert nach: Pavel Janák 1882-1956. Architektur und Kunstgewerbe, Ausstellungskatalog, Wien 1984, S. 58.

²⁴⁷ Pavel Janák, Vlastislav Hofman, Za starou Prahu, 1910, S. 61: „Wir verstehen also heute den Umbau und Weiterbau historischer Objekte so, dass der Neubau im Fassadenentwurf, in Stil und Proportion geradezu verpflichtet ist alten künstlerischen Bauteil kontrastierend hervorzuheben.“ („Rozumíme tedy dnes úloze přestavby a dostavby historických objektů tak, že novostavba rozvrhem svého průčelí, slohem a poměry je přímo povinnována, aby – aniž tím umělecká samostatnost její byla omezována – vyzdvihovala jako kontrast starou uměleckou část.“). Übersetzung von Janatková, S. 60.

²⁴⁸ Edward F. Fry, Der tschechische Kubismus im europäischen Kontext, in: (Ausstellungskatalog) Kubismus in Prag 1909-1925, (Hrsg.) Jiří Švestka, Tomáš Vlček, Düsseldorf 1991, S. 12-16, S. 12.

²⁴⁹ Siehe auch Roman Prahl, München und die Anfänge des Modernismus in der tschechischen Kunst, in: Zeitenblicke 5 (2006), Nr. 2, <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Prahl/dippArticle.pdf> (Stand 05.08.2008)

²⁵⁰ Edward F. Fry, S. 14.

²⁵¹ Vlastislav Hofmann, Manifest von Artěl unter dem Titel „Worauf zielt Artěl ab?“. Prag 1918, vollständig wiedergeben in: Vondráčková, Artěl, S. 72, Übersetzung durch die Autorin: „Wir denken nicht Luxusformen, sondern die viel schlichtere und einfachere Form, welche sich im demokratischen Staat zwischen Menschen

Anliegen getragen, eine alle Bereiche des Alltagslebens umfassende Ästhetik zu formen, welche mit den „Zwecken des tschechischen Lebens“²⁵² harmoniert.

5.3 Kunsttheoretische (patriotische) Ansätze über „Einfühlung“ und „Abstraktion“

Zum besseren Verständnis der positiven Bewertung der Gotik und des Barock durch den Rondokubismus prägenden Janák erscheint ein Rekurs auf einige geistige Hintergründe wichtig: Heinrich Wölfflin hat mit seiner Dissertationsschrift „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ (1886) ein „organisches Verständnis“²⁵³ der Architektur in die Kunsttheorie eingeführt, welches „die Formprinzipien im Zusammenhang mit ihrer psychologischen Wirkung“²⁵⁴ zu erläutern trachtete. Demgemäß prägt die Anschauung der betrachteten Naturformen das Empfinden und in Folge dessen auch den Ausdruck des Architekten. Wölfflin meinte, dass sich in der architektonischen Formensprache in Analogie zur organischen Welt „Ruhe“ und „Bewegung“ wiederfinde, welche sich dann auch im fassbaren südlichen und nördlichen Lebensgefühl widerspiegeln (würden). Das Resultat dieser konträren Pole drücke sich im „Gegensatz von liegenden [horizontalen] und stehenden [vertikalen] Proportionen“²⁵⁵, in den bestimmaren (volksspezifischen) Architekturformen aus. Nach Wölfflin, wäre gerade die gotische „Aufregung“²⁵⁶ und der Drang nach Auflösung der Schwere von Materie aus der Natur der nördlichen Menschen entsprungen, ebenso wie der „äußerst lebhafteste Bewegungseindruck“²⁵⁷ des Barock. (Hingegen wären die klassischen Architekturformen dem südlichen Menschen eigen.)

Nicht zuletzt unter diesem Einfluss prägte der Prager Kunsthistoriker Zdeněk Wirth den Begriff der „Barockgotik“ (in dessen Abhandlung „Barockgotik in Böhmen im 18.

verbreitet. Es ist in der Tat manchmal tragikomisch, wenn sich der einfache Bürger im nachgemachten Stile der Renaissance- oder Barockpaläste einrichtet. Unser Demokratieverständnis der Kunstgewerbe predigte eigentlich (es ist schon lange her) schon der englische Ästhetiker William Morris. Er hatte zwar als individualistischer Künstler gedacht, aber das Wort `Demokratie` war für ihn nicht selbstverständlich und hielt er diese für eine Errungenschaft der Künste.“

²⁵² Pavel Janák, Ve třetině cesty (In dem Drittel des Weges), in: Volné směry (Freie Richtungen) 19, 1918, S. 218-226, S.224f sowie siehe auch Pavel Janák, K první výstavě Svazu československého díla (Zur ersten Ausstellung des Tschechoslowakischen Werkbundes), in: I. výstava uměleckého průmyslu československého (Erste Ausstellung des tschechoslowakischen Kunstgewerbes), Ausstellungskatalog Kunstgewerbemuseum Prag (UMP), 1921-22, S. 8-14.

²⁵³ Janáková, S. 100.

²⁵⁴ Janáková, S. 61.

²⁵⁵ Heinrich Wölfflin, Die Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, München 1886, S. 30.

²⁵⁶ Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1888, S. 39f.

²⁵⁷ Wölfflin, 1888, S. 50.

Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“) als einer (die Renaissance überdauernden) Verbindungslinie zwischen dem Barock und der Gotik.²⁵⁸

Auch der Wiener Alois Riegl hatte sich 1894/95 im Rahmen seiner Vorlesung über die italienische Barockkunst im Anschluss an Wölfflin an einer formpsychologischen Deutung versucht und Barock einen neuen Stellenwert zugeschrieben.²⁵⁹ Die grundlegende Trennung zwischen der südlichen und der nördlichen Auffassung lag für ihn in der Polarität des „Kunstkönnens“ und „Kunstwollens“. Das „Kunstkönnen“ verstand er als ein „harmonisches Lagern gemäß der Schwerkraft“, als mechanische Umsetzung der Auflagen von Gebrauchszweck, Material und Technik. Hingegen sei das „Kunstwollen“ das treibende Bedürfnis des Architekten, dem Verinnerlichten, dem Geist mittels Formen Ausdruck zu verleihen.

Janák selbst lehnte im Unterschied zu seinem Lehrer Otto Wagner das bloß zweckmäßiger Konstruiertheit und reiner Materialbedingtheit folgende „Kunstkönnen“ ab (somit letztlich auch die Architektur der Wiener Moderne, soweit diese dem Utilitätsprinzip folgte) und verlangte (in seiner Schrift „Od moderní architektury k architektuře“, 1910) im Sinne des „Kunstwollens“ Alois Riegls von der modernen Architektur, dass sie vom „*abstrakten Gedanken und der künstlerischen Form*“²⁶⁰, denen das Material untergeordnet sei, geleitet werde. Auch in weiteren Gedankengängen knüpfte er an die Ansätze von Wölfflin und Riegl an, indem er nun der Polarität des südlichen / nördlichen Empfindens (Wölfflin), des „Kunstkönnens“ versus des „Kunstwollens“ (Riegl), die antithetische Typologie der „Einfühlung“ versus der „Abstraktion“ (diesbezüglich Worringer folgend²⁶¹) entgegenhielt und diesem Dualismus folgend der natürlichen (nachahmenden) Bauweise der südlich-antiken Architektur das „abstrakte Gestalten“ der „nördlich-christlichen“ Bauweise gegenüberstellte.²⁶²

²⁵⁸ Ergänzend sei angemerkt, dass Wirth dem spätbarocken Architekten Santini-Aichel einen wesentlichen Anteil an der Herausbildung des heimischen Barock zusprach, der als Tscheche – im Gegensatz etwa zu deutschen und italienischen in Prag gewirkt habenden Architekten – auf einen Einfluss durch reinen umgebungsbedingten „genius loci“ gar nicht angewiesen war. (Zdeněk Wirth, *Barokní gotika v Čechách v XVIII. a I. polovici XIX. století*, in: *Památky archeologické a místopisné*, 23, 1908, S. 121-156, 201-220.)

²⁵⁹ Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom: akademische Vorlesungen/gehalten von Alois Riegl*. Aus seinen hinterlassenen Papieren hrsg. von Arthur Burda u. Max Dvořák, Wien 1908.

²⁶⁰ Janáková, S. 88.

²⁶¹ Janáková, S. 90f. Nochmals erfuhr diese Polarisierung der Achsen Süden/Norden Bestätigung in der sehr verbreitet gelesenen Dissertation Wilhelm Worringers, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (Neuwied 1907), der in der Analyse der Kunstkonzepte jenes des „Naturalismus“, als bloßer Naturnachahmung und Einfühlung beschrieb, dem er den „Stil“ gegenüberstellte.

²⁶² In seiner unter näherer zitierten Schrift „*Das Prisma und die Pyramide*“.

„...die Architektur der südlichen Gruppe ist – trotz ihres hohen Stils – von einem gewissen Naturalismus geprägt, weil sie auf einer naturalistischen Bauweise beruht (Verlegung der Felsblöcke aufeinander); sie überlässt den einzelnen Einheiten (Säule, Gebälk) ganz und gar ihren eigenständigen Charakter ... Die nördliche Gruppe zielt von der diesseitigen weltlichen Bauweise zur übernatürlichen Schönheit; Baueinheiten (Steine) verschwinden im Gesamtbauwerk, (...) sein Gewicht wird ihm vom Bauwerk unter dessen (...) unter seiner Oberfläche abgenommen...“²⁶³

sowie

„Deshalb vereint sie [die Architektur] als Ganzes auch zwei schöpferische Systeme in sich: die technisch prismatische Bauweise der senk- und waagrechteten Flächen und die abstrakte Umformung der Materie durch die Dreiflächigkeit, sei es durch ein System von Schrägen oder von Kurven. Je nach dem, welcher von beiden Impulsen der Architektur überwiegt, bestimmt dieser gesamten Charakter.“²⁶⁴

Vor diesem Hintergrund vertrat Janák die Ansicht, dass die (heimische) „Barockgotik“ bereits einen hohen Anteil an zu bejahender Abstraktion aufwiese, sodass ein höherer Abstraktionsgehalt durch weitere „Steigerung des Ausdrucks“²⁶⁵ erlangt werden könne. Janák sowie andere gleichgesinnte Architekten wie Vlastislav Hofman, Josef Gočár, Josef Chochol (welche sich 1911 von dem Mánes-Verein trennten und sich in der „Skupina výtvarných umělců“/Gruppe der bildenden Künstlern vereinigten, zu der auch Helena Johnová gebeten worden war²⁶⁶) verstanden ihre Gestaltungsprinzipien als Bemühungen um solche Gradierung der Abstraktion und nicht als bloße erst von der kubistischen Malerei geäußerten und auf die Architektur applizierten Formeln.

²⁶³ Pavel Janák, Hranol a Pyramida (Das Prisma und die Pyramide), in: Umělecký měsíčník 1, 1911/12, S. 162-170, vollständig wiedergeben in: Programy české architektury, (Hrsg.) Josef Pechar, Petr Ulrich, S. 132-141, S. 132.

²⁶⁴ Janák, S. 138f.

²⁶⁵ Janák, S. 139f.

²⁶⁶ Schreiben Pavel Janáks an Helena Johnová vom 18.12.1911 in dem er (auch im Namen V. V. Štechs) Johnová die Mitgliedschaft und eine sofortige Ausstellungsbeteiligung anbietet.

„(...) Erst als die Malerei zu uns durchgedrungen ist, welche die Naturformen auf die vereinfachten, ja auf geometrisierte (Formen) reduzierte, kam das Publikum nachträglich auf die Bezeichnung auch unserer Architektur als stereometrisch, kristallin, kubistisch.“²⁶⁷

Mit dem vom Kunsthistoriker V. V. Štech verfassten Katalogtext *„Čechische Bestrebungen um ein modernes Interieur“*, welcher die Beteiligung tschechischer Künstler (unter anderem auch Janáks) im Rahmen der Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln beschrieb, formulierte er anhand der präsentierten Formen die Tendenz der tschechischen Kunst zur Nationalisierung des Kubismus.²⁶⁸

„Der Inhalt, der Stoff und der Maßstab aller künstlerischen Leistungen der Vergangenheit kamen aus der Religion; in der neuen Zeit kommen sie aus dem Patriotismus (...), [denn] bisher fanden wir für unser Leben keinen anderen Sinn, als den der Nation.“²⁶⁹

Erneut wurde ausdrücklich - jetzt unter dem Einfluss des ersten Weltkriegs - die Forderungen erhoben, anstelle *„des bisher universalen Charakters der neuen Kunst (...) deren Geist national zu fassen“²⁷⁰*. Janák stimmte diesem Aufruf mit Pathos zu und verlangte aufs neue, dass die Architektur an das nationale *„geistige Milieu“* gebunden sein solle. Auch in seiner Schrift *„Ve třetina cesty“* (Am Drittel des Weges) aus dem Jahre 1918 äußerte er „plakativen Nationalismus“²⁷¹. Demnach solle die weitere Entwicklung auf den Auf- und Ausbau des Nationalstiles gerichtet sein. Man könnte den Eindruck haben, es gehe um den Versuch die im sedlmayerischen Sinne verloren gegangene Mitte durch diese Ausrichtung ersetzen zu können:

„Zu jedem nationalen Stamm gehören bestimmte und einzigartige Wohnungstypen, wie jede Art von Lebewesen eine eigene Höhle hat (...) Unsere Architektur (...), soll nationale

²⁶⁷ Vlastislav Hofman, O dalším vývoji architektury (Über die weitere Entwicklung der Architektur), in: Volné směry (Freie Richtungen) 19, 1918, S. 193-206, S. 198.

²⁶⁸ V. V. Štech, Josef Gočár, Pavel Janák, Frant. Kysela: Čechische Bestrebungen um ein modernes Interieur, Prag 1915, S. 2.

²⁶⁹ V. V. Štech, O národní umění (Um eine nationale Kunst) 1916, hier zitiert nach Pavel Liška, Symbolistischer Kubismus, in: (Ausstellungskatalog) Kubismus in Prag 1909-1925, (Hrsg.) Jiří Švestka, Tomáš Vlček, S. 360 – 378, S. 373f.

²⁷⁰ Ebenda.

²⁷¹ Friedrich Achleitner, Sprachprobleme der Architektur oder: Worin unterscheiden sich Nationalarchitekturen?, in: Mehrdeutigkeit. Die Ambivalenz zwischen Gedächtnis und Erinnerung, (Hrsg.) Moritz Csáky, Wien 2003, S. 213-227, S. 222.

Architektur sein, sich nach der Herausbildung einer eigenen Ordnung dem Ordnen von Zwecken des tschechischen Lebens zuwenden.“²⁷²

Auch für das Kunstgewerbe forderte er „einen besonderen Nationalausdruck, eine besondere nationale Form“, in dem „unser Volk in allen seinen Klassen (...) zum Sehen und Wissen und durch Wissen und Sehen zum eigentlichen Ziel kommt, ein besseres und freudvolleres Dasein zu erzielen“.²⁷³

Im ähnlichen Ton versuchte sich der gleichgesinnte Architekt Vlastislav Hofman an der Definition der identifikationsstiftenden Programmatik:

„Eine moderne geistige Kunst mit einem spezifischen Charakter kann also nur aus den modernen Grundsätzen und der Gesamtheit des zeitgenössischen Lebens entstehen; diese wird dann vom nationalen Milieus und dem Typischen der Einwohner geprägt sein, sodass sie sich dadurch in ihrer Art von der Kunst anderer Völker unterscheiden und damit zur nationalen Kunst werden wird.“²⁷⁴

Das sind die geistigen Grundlagen, die für das Entstehen der tschechischen Sonderform des Kubismus maßgeblich geworden sind. Die Modifikationen des kubistischen Expressionismus durch die tschechischen Vorkriegsavantgarde ist insbesondere durch eine allgemeine Tendenz der Abkehr von den bizarren Schrägen gekennzeichnet, die durch runde, weiche Formen wie Rundbögen, Pilasterschaften etc. ersetzt wurden. Außerdem ist eine Ergänzung durch volkstümliche Ornamentik dominant, die sich manchmal vereinfachter Formen bedient. Die reichlich dekorierte Plastizität wird oft durch Kontrastfarben betont.²⁷⁵ Diese dekorative Richtung, als welche sie vom Großteil der Literatur über die Kunst der 20-er Jahre schematisch eingeordnet worden ist und die ihren Höhepunkt nach der Gründung der Republik in den 20-er Jahren erlebte, erhielt die umschreibenden Bezeichnungen

²⁷² Pavel Janák, *Ve třetě cest* (Am dritten Abschnitt des Weges), in: *Volné směry* (Freie Richtungen) 19 (1918), S. 218-226, S. 224f.

²⁷³ Pavel Janák, *K první výstavě Svazu československého díla* (Zur ersten Ausstellung des Tschechoslowakischen Werkbundes), Ausstellungskatalog Kunstgewerbemuseum Prag (UMP), 1921-22, S. 8-14 hier nach Vladimír Šlapeta, *Das tschechoslowakische Werkbund*, S. 194. (Übersetzung durch die Autorin)

²⁷⁴ Vlastislav Hofman, *Duch moderní tvorby v architektuře* (Der Geist des modernen Schaffens in der Architektur), in: *Umělecký měsíčník* (Künstlerische Monatschrift) 1, 1911/12, S. 127-135, hier nach vollständigen Wiedergabe in: (Ausstellungskatalog) *Kubismus in Prag 1909-1925*, (Hrsg.) Jiří Švestka, Tomáš Vlček, S. 423-425, S. 424.

²⁷⁵ Die plastische Dekoration sollte einen Rückgriff auf die „symbolische Erinnerung an Sagen und Mythen der slawischen Urzeit“ darstellen. Vgl. Bernd Krimmel (Hrsg.) *Tschechische Kunst der 20er + 30er Jahre. Avantgarde und Tradition*. Ausstellungskatalog Darmstadt 1988/89, Band 1, S. 158.

„Rondokubismus“, „Bogenstil“²⁷⁶, aber auch „nationaler Dekorativismus“ bzw. „tschechisches Art Deco“. Der Kunsthistoriker Pavel Škranc meinte, dass die uneinheitliche Terminologie einerseits und die klar definierte Ideologie andererseits auf den bis heute unaufgearbeiteten Zustand dieses einzigartigen Phänomens hinweisen.

Das Stilphänomen wurde überwiegend vor allem wegen der stereotypen Übernahme des volkstümlichen Dekors und aufgrund der abgelehnten nationalistischer Zuspitzung negativ konnotiert.²⁷⁷

Den Ausgangspunkt des nationalen Aspekts bildet auch im Rondokubismus, das ländliche Milieu der Bauern, die *„als einzig feste kulturelle Schicht, (...) die Kontinuität der Vergangenheit bewahrte (...) und dadurch zur Grundlage und zum Ideal jeder ästhetischer Arbeit“*²⁷⁸ werden konnte. In dem Ausspruch steckte gleichzeitig ein utopischer Ansatz, den Štech bei gleichzeitigem Wissen um diese Utopie in der Hoffnung eines grundlegenden Wandels dennoch aufstellte.

*„Freilich vermochten das nationale Ornament und die volkstümlichen Bauten nicht mehr als wiederum dekoratives Motiv zu bieten; diejenigen, die sie auch beim eigenen Schaffen verwendeten, gelangten bloss zu der ethnografisch pittoresken Buntheit einer wahrhaft provinzmässigen Heimatkunst. Für die anderen waren sie nur gewissermassen eine Würze des Kernes; der Kern selbst war mit der übrigen europäischen Architektur gemeinsam, die sich im Wesen gleich blieb und nur durch die Ausstattung verändert wurde. Das war der Augenblick, wo die moderne Architektur eine blosse Ausstattungskunst zu werden, zur Dekoration zu erstarren, der Hypertrophie der vervielfältigten Verzierung zu unterliegen und durch den Mangel einer schöpferischen Idee dahinzusiechen drohte.“*²⁷⁹

Štech äußerte jedoch auch den Zukunftsglauben an die neue Kunst, welche *„in ihre(m) Rhythmus, in der Bewegung der Linie und der Farbe, in der Art“* alle *„Besonderheiten, sowohl epochale als auch stilistische, die aus dem Ausland kommen, (...) in eine einheimische*

²⁷⁶ François Burkhardt meinte, dass die Bogenornamente die „starr und statisch wirkenden Bauten“ dominierten. François Burkhardt, Die böhmische Architektur des Kubismus, in: Archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst, Zürich 6-1980, S. 44-48, S.48.

²⁷⁷ Pavel Škranc, Rondokubismus, <http://www.e-architekt.cz/index.php?Pid=184&KatId=60> (Stand 06.08.2008)

²⁷⁸ Štech, 1916, hier zitiert nach Pavel Liška, Symbolistischer Kubismus, S. 373f.

²⁷⁹ Štech, Čechische Bestrebungen um ein modernes Interieur, S. 3.

*Gestalt zu verwandeln, die allem, was bisher in Böhmen entstanden ist*²⁸⁰, entsprechen würde.

Das ursprüngliche volkstümliche Ornament und der bäuerliche Gegenstand wurden im Rondokubismus wesentlich verändert, allerdings nur soweit, dass der Eindruck des Regionalismus klar ablesbar blieb. Zu diesen abgewandelten und eindeutig als regional bestimmbaren Formen bekannten sich sowohl viele Auftraggeber (so wie im Falle des Schlosses Neustadt an Mettau der Schlossherr Bartoň) als auch die Künstler (wie Janák durch zahlreiche, bisweilen wegen ihres Pathos´ an „präfaschistische Konzepte“²⁸¹ erinnernden Ausrufe).

5.4 Ausstattung

Pavel Janák knüpfte in der Innenausstattung der repräsentativen Räume an die vorangegangenen Raumerneuerungen des Erdgeschosses und des ersten Stockwerkes durch Jurkovič an. Er erweiterte die einheitliche Gestaltung auch auf die privaten Räume, sodass zwischen 1922 und 1936 das rondokubistische „Gesamtkunstwerk“ entstand, das in dieser Form heute als einziges Beispiel des tschechischen Dekorativismus der 1920er-Jahre erhalten geblieben ist. (Einige der privaten Bereiche sind heute nicht zugänglich und wird an deren Zugänglichmachung für die Öffentlichkeit gearbeitet²⁸²).

Die komplett neue Ausstattung des „Großen Arbeitsraumes“ (einige Male in der Literatur auch als Musikzimmer bezeichnet, Abb. 35), welche Janák zumindest koordinierte, umfasste die Decken- und Wandmalerei, für deren Umsetzung der Graphiker František Kysela auserwählt worden war (Abb. 36), die textile Gestaltung, welche aus der Hand Marie Teinitzerová stammte, sowie die komplette Einrichtung, für die Pavel Janák selbst verantwortlich zeichnete. Mit der Errichtung einer neuen keramischen Kaminverkleidung

²⁸⁰ Štech, O národní umění, hier zitiert nach Pavel Liška, Symbolistischer Kubismus, S. 373f.

²⁸¹ Achleitner, S. 222.; Pavel Janák, Ve třetině cesty (In dem Drittel des Weges), in: Volné směry (Freie Richtungen) 19, 1918, S. 218-226, S. 224f.: „Nun sind wir soweit, dass wir den Zweck, in die Belange der Architektur einordnen. (...) Die Materie ist identisch mit der Erde, mit der Heimat, aus der der Baum emporwächst; das nationale Leben und der nationale Geist, die aus dieser Identität entspringen, kehren in sie zurück.“

²⁸² Information des Schlossverwalters aus Mai 2008.

anstelle des ursprünglichen, sogenannten „amerikanischen Kamins“ aus Glimmer wurde Helena Johnová (Abb. 37) beauftragt.

Die Auswahl dieser Zusammensetzung war für die Programmatik des Rondokubismus symptomatisch.

Die den repräsentativen Charakter des Raumes im ersten Stock des Northwest-Flügels, wo sich auch der Kamin Johnovás befindet, betonende Decken- und Wandmalerei sind in Form von Grottesken, an schon antike Traditionen anknüpfend, gestaltet. Zwischen die Rankenformationen streute František Kysela Embleme, welche attributenhaft auf die unternehmerischen Zweige der Textilindustrie der Familie Baroň verweisen. Die Grotteskenmotive werden in den Stichkappen fortgesetzt. Die Gewölbegrate, die Grate der Stichkappen als auch die Bänder um die Lünettenfelder sind in Form eines stilisierten Blattwerks gestaltet. Die Wandgestaltung verläuft in zwei Zonen. Die rundförmigen Lünettenfelder sind in harmonisch aufeinander abgestimmter Farbigkeit ausgeführt und mit vereinfachten Pflanzenmotiven und darauf sitzenden Vögeln verziert. Im Anschluss an die Lünette beginnt die untere Wanddekonzationszone mit optisch flach, fast zweidimensional wirkenden Arkaden, welche in ihrer geometrischen Stilisierung unter Verwendung der Spektralfarben bestimmte Affinitäten mit der kubofuturistischen „Roggenernte“ von Malewitsch aufweisen (Abb. 38). Um die Säulen der Arkaden winden sich stilisierte Pflanzen. An denen teilweise Früchte hängen. Die Decke ist von Kyselas Darstellung der „Verbrüderung der Tschechen und Slowaken“ geprägt, die sich in deren Mitte befindet, welche die gemeinsame Republikgründung preist. Die jungen Männer tragen lediglich (einander ähnelnde) offene Trachtenhemden und ein Trikolorenband in den Staatsfarben rot-weiß-blau um die Stirn. Ihre brüderliche Schulterumarmung bekräftigt die Vereinigung in vitalem Tatendrang. Die friedlichen Absichten sind durch die weißen Tauben und das durch die Gruppe gezogene Lorbeerband symbolisiert. Allerdings fällt in der Symbolik auf, dass lediglich das tschechische Wappentier (der Löwe mit dem Doppelschwanz), abgebildet ist, das slowakische Kreuz auf der gegenüberliegenden Seite aber fehlt bzw. durch Friedenstauben ersetzt ist. Wird hier ein tschechischer Führungsanspruch erhoben?

Die von Pavel Janák entworfenen Möbelstücke aus Nussholz mit moosgrüner Bepolsterung korrespondieren farblich mit der Decken- und Wandmalerei. Im Vergleich zu seinen „bizzar“ anmutenden kubistischen Möbeln der Werkbundaustellung 1914 wirken die gegenständlichen eher traditionalistisch. Im Stil schließt Janák an das Biedermeier an, das von der Gruppe/*Skupina* allgemein (ebenfalls entgegen zu vermutender Ressentiments gegen aus

Wien kommende Stile²⁸³) sehr geschätzt worden ist. Diese Anlehnung äußert sich etwa in der geschwungenen Rückenlehne, den geschweiften Füßen und an dem weit heruntergezogenen Polstersitz ablesbar ist.²⁸⁴ (Abb. 40) Janák hat die ihm ansonsten bei Möbeln eigentümliche „Dramatik“ zu Gunsten der Einheitlichkeit aufgrund der zu erfüllenden Funktion im entsprechenden Gesamtrahmen komplett zurückgenommen. Interessant ist auch das gewählte Material. Während dieses in den Prager Kunstwerkstätten (wo die Möbel der *Skupina* zu meist angefertigt wurden) kaum eine Rolle gespielt hat, es auf dessen Qualität einfach nicht ankam, sind die Möbel in hochwertigem Nussholz mit reichlichen Intarsienarbeiten (von der Firma Pašek 1922) ausgeführt. Bei den Intarsien der Möbel achtete Janák auf die Wiederholung der Elemente, beispielsweise findet sich die mehrblättrige Blume aus den Wandmotiven nicht nur an den Stühlen, sondern auch auf dem Sockel/Gestell für eine Plastik (Abb. 41), und am Schrank mit den verglasten Türen an den Holzverstrebungen (Abb. 39.), etc. Zugleich sorgt etwa das auf der Rückenlehne aller Stühle angebrachte Emblem für eine individuelle Note (Abb. 40), die zugleich den Schlossherrn ehrt.

Die themenbezogene Gesamtgestaltung ist auch im Raum „Zodiak“ (Tierkreis) (Abb. 42) beachtet, für dessen Bezeichnung der Teppich Marie Teinitzerová mit den Motiven des Tierkreises bestimmend war. Das Motiv des Kreises wiederholt sich auf der Rückenlehne des (von Janák entworfenen) massiven Armlehnstuhls (ausgeführt von der Firma Navrátil 1922, Abb. 43), auf dem Tischstützen, auf der an der Wand stehenden Truhe und dem Kasten. Die Deckenmalerei thematisiert den „Sokol“ (Falken), den auf den „Grundsätzen der Gleichheit und Brüderlichkeit“²⁸⁵ 1862 ins Leben gerufenen Turnverein, welcher in der ersten Welle der nationalen Aufklärung eine bedeutsame Rolle gespielt hatte und dessen Aktivitäten zur Körperertüchtigung gleichsam zum politischen Manifest der anzustrebenden Lebenstüchtigkeit der Nation gedeutet worden waren. Die politische Gesinnung des tschechischen Hausherren wird untermauert.

Besonders die Einrichtung dieses Zimmers erinnert aufgrund der Formensprache an die Volkskunst, wobei hier der Umgang mit dem Altbestand als weniger einfühlsam anmutet.

²⁸³ Brigitte Selden, Das dualistische Prinzip. Zur Typologie abstrakter Formensprache in der angewandten Kunst, dargestellt am Beispiel der Wiener Werkstätte, des Artel und der Prager Kunstwerkstätten, Beiträge zur Kunstwissenschaft Band 39, München 1991, S. 37.

²⁸⁴ Olga Herbenová, Das tschechische kubistische Möbel, in: (Ausstellungskatalog) Kubismus in Prag 1909-1925, (Hrsg.) Jiří Švestka, Tomáš Vlček, S. 260-284, S. 260.

²⁸⁵ Josef Scheiner, Sokolstvo (Sokolentum), in: Slovanstvo (Slawentum), Hrsg. Antonín Bobáč, Prag 1912, 693-714, hier nach http://books.google.at/books?id=6A6HOHFRUcgC&pg=PA189&lpg=PA189&dq=turnverein+sokol+geschichte&source=web&ots=xxBssb8kSb&sig=J3P0HjT0vltOvr0MZS3BfxCHHbo&hl=de&sa=X&oi=book_result&resnum=2&ct=result#PPA189,M1 (Stand 15.05.2008)

Hingegen ist die Einbindung des Volkstümlichen im noch unter Dušan Jurkovič umgestalteten Salon wieder harmonischer. Bei der Betrachtung der dort befindlichen Möbelstücke erscheint die Bezeichnung „rondokubistisch“ treffend zu sein. Originell ist etwa die angedeutete Wiederholung des Spinnrades im ausgesparten Halbkreis der Stuhllehnen. (Abb. 44)

Die Steigerung des nationalen Empfindens findet gleichsam ihren Höhepunkt im sog. Jung-Herrnzimmer. Die Decken- und Wandmalerei (aus der Hand František Kyselas) präsentieren vedutenartigen Ausschnitte aus tschechischen Städten samt ihren Wappen. (Abb. 45) In der Lünette der rechten Zimmerseite ist der Wappen der Hauptstadt Prag zentriert, aus dem die weibliche Personifizierung der Stadt (und mitunter der tschechischen Nation) emporwächst. Der hier zum Ausdruck kommende Umgang mit dem „Weiblichen“ (im Zimmer des zu motivierenden Jungherrn) ist durchaus auch bedenklich.²⁸⁶

Die Holzverkleidung ist aus derselben Holzart gemacht wie der Tisch und Stühle. Sie korrespondiert in der dreireihigen Arkadenform mit der Prägung der Wappen, und weckt Assoziationen an eine Rathaus-Architektur (bzw. sonstige Stadtverwaltungs - Architektur). Der Gesamteindruck wird von Modernität dominiert. Abermals könnte man darüber streiten, ob insbesondere die mit der Holzvertäfelung bewirkte Unterteilung des architektonischen Altbestandes als harmonisch betrachtet werden kann.

5.5 Die Kaminverkleidung

Mit den Maßen von ca. 210 cm in der Breite und 200 cm in der Höhe ist die keramische Kaminverkleidung das größte umgesetzte Werk unter den Gebrauchsgegenständen der Künstlerin.

Die Kaminverkleidung hatte, so lautete die Aufgabenstellung, vier im Jahr 1928 eingebaute, elektrische Heizkörper zu verdecken. (Abb. 46) Beabsichtigt war, dass die

²⁸⁶ Die Existenz derartiger Personifizierungen ist laut Silke Wenk für die Beibildung der Repräsentation der (nach dem Fall der absolutistischen Gesellschaftssysteme) aufkommenden bürgerlichen Systeme signifikant. Das Weibliche bietet sich nicht nur als Pedant zu den zumeist männlichen Repräsentationsbildern der Herrscher an, sondern verkörpert die weibliche Allegorie als Gegensatz zum männlichen konkreten Individuum mit Geschichte zugleich die „Natur“ selbst, die Freiheit, „über die sich die neue politische Ordnung zu legitimieren suchte“. Im übrigen soll das Weibliche die männlichen Verteidigungsbereitschaft für die „imagined community“ animieren. Nicht zuletzt – und darauf hat auch die Judith Butler verwiesen – werden die Frauenbilder auf denjenigen Plätzen besonders sichtbar, die ihnen ausdrücklich verschlossen sind, wie jene der Politik. Silke Wenk, Repräsentationen von Nation und die Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit, in: Körper und Repräsentation, (Hrsg.) Insa Härtel, Sigrid Schade, Opladen 2002, S. 230-235.

Verkleidung sowohl den dekorativen als auch den praktischen funktionalen Anforderungen eines Kamins zu genügen hatte.

Zugleich hatte sich die Kaminverkleidung mit einem leichten Hauch von Historismus dem optischen Charakter des Saales anzupassen. Johnová strebte angesichts der Optik der sonstigen sich im Raum befindlichen Dekoration und Möblierung an, das Objekt in seinem Volumen zu entkräften. Insgesamt erstreckt es sich über eine ganze, bis zu einer zum Boden reichenden Aussparung einer Lünette – wie die Skizze zeigt. (Abb. 47)

Johnová wendete beim Herstellen der gitterartigen Kaminverkleidung – auch funktionsbedingt – die so genannte Durchbruchtechnik an. Der Kaminmantel setzt sich aus mehreren Platten zusammen. Diese Fayenceplatten erreichten nach einem Tag des Drehens bzw. Auswälzens den sogenannten lederharten Zustand, in dem sie mit einem skalpellartigem Messer weiterbearbeitet wurden. Die ausgeschnittenen Durchbrüche mussten in der Folge mit einem Sandpapier abgeschliffen werden, um scharfe Kanten zu vermeiden. Neben dem so entstandenen Muster wurden die ausgesparten Keramikbänder mit einer Flechtwerkimitation verziert.

Mittels des einem gebrochenen Gittergerüst ähnlichen Mantels aus Fayence konnte teilweise das Gewicht des Volumens zurückgenommen werden. Dafür sorgt auch eine optische Durchlässigkeit mit einem Kontrasteffekt Hell-Dunkel, Licht-Schatten. Der Mantel war in der Folge an eine herzustellende Metallunterkonstruktion (Abb. 48) anzubringen, der nicht aus der Hand Johnovás kam, sondern erst nachträglich bestellt wurde.

Die Kaminverkleidung lässt sich in zwei Zonen unterteilen. Die obere Zone umfasst die halbkreisförmige Ausfüllung der Lünette, die untere Zone den Kaminverkleidungsmantel ab dem die Zonen voneinander trennenden Gesims. Der obere Keramikmantel in dem Lünettenfeld verläuft gleichsam in drei horizontalen Bahnen, von denen die unterste Reihe mit drei in kräftiger Orangetonglasur ausgeführten Gefäßen am deutlichsten in Erscheinung tritt. Jedoch wirken alle drei Bahnen durch die fortlaufenden Rankenformationen miteinander verbunden.

Der untere Teil der Kaminverkleidung wird durch vierbauchige Säulen markiert, welche vom Pflanzengewächs umschlungen scheinen. Die Säulen gliedern den unteren Bereich in drei Seiten. Sie korrespondieren mit den zweidimensional wirkenden Säulen der Wandbemalung und betonen gemeinsam mit diesen die vertikale Gliederung des unteren Teiles des Raumes. Mit dem scharfkantigen Gesimsabschluss wird auf die Wandmalerei Kyselás Bezug genommen, indem dieses Gesims genau der Höhe der Wandmalerei entspricht. Der untere Teil des Mantels besteht aus vier horizontalen Bahnen, die voneinander durch ein

stilisiertes Laubwerk getrennt sind. Ähnlich wie Kysela nimmt auch Johnová die Geschichte der Familie Bartoň-Dobenín anhand heraldischer Abbildungen auf. Sie verziert die farblich neutral gehaltenen Gitterfelder der Schauseite mit naturgetreuen Emblemen der Familie. Die Schale (Mitte der untersten Reihe) geht auf die einstige Färberei und Bleicherei zurück, die Spindel (Mitte der zweiten Reihe) auf deren Weberei. Sie stellen jene Zweige der Textilindustrie dar, aufgrund deren Erfolges es der Familie möglich war, den Besitz zu erlangen. Sowohl in den Emblemen des Textilgewerbes als auch beim dem aus den Gefäßen ragenden Akantus des oberen Bereiches wird ein Bezug zu die entsprechenden Motiven in der Deckenmalerei hergestellt.

In den weiteren drei Feldern befinden sich volkstümlich stilisierte Blumenkompositionen, die in Johnovás Œuvre auch sonst reichlich vertreten sind.

Den Abschluss des Kamins bildet das dicht geflochtene Feston, in dem auch eine bezeichnende Vorliebe Johnovás für eine fest geschlossene Form zum Ausdruck kommt. Zur Betonung der Größe waren in dem ursprünglichen Plan noch zwei eine Uhr tragende Skulpturen vorgesehen, die an den oberen Gittermantel anzubringen gewesen wären. (Abb. 50 und 51) Dieser Teil wurde allerdings nie verwirklicht.

Sensibel geht Johnová mit der Farbigkeit der Kaminverkleidung um, welche sie in die Farbenwirkung des gesamten Saales einfügt: Sattes Grün zeichnet die Grundstruktur des Ofens aus, die rosafarbige Schleife im Feston, die bunten Embleme und orangefarbenen Gefäße im oberen Teil des Kamingerüsts heben sich deutlich vom neutralen Grund ab. In der Glasierkunst zeigt sich ein feinsinniges Beherrschen des Gesamtkontextes. Die Farbkombination ist sowohl innerhalb der Kaminverkleidung als auch zum Raum einfühlsam abgestimmt. Johnova ließ auf dem keramischen Material des Kamins kristalline Effekte des Lithiumglases zur Wirkung kommen.²⁸⁷ (Abb. 49)

Der Hierarchie der Gattungen folgend, die einerseits von Janáks Möbeln und andererseits von Kyselas Malerei angeführt werden, fügt sich die Kaminverkleidung stilistisch in die Raumausstattung. Sie lässt sich nicht mit eindeutigen charakteristischen Merkmalen einer Stilrichtung beschreiben, vielleicht am ehesten mit dem Begriff der

²⁸⁷ Anmerkung: Das charakteristische Merkmal des Lithiumoxid in Glasuren ist die Verringerung der Viskosität beim Schmelzen. Deshalb eignet es sich besonders für Kristallglasuren, da es zu den sogenannten niedrig schmelzenden (max. 1000°C) Glasuren gehören. Die in der Tonerde des Scherbens enthaltene Kieselsäure begünstigt die für den Halt der Glasur gefährliche Wärmedehnung des Scherbens. Diese Wärmedehnung wird durch das Zugeben von Lithium in die Glasur verringert. Vgl. Gustav Weiß: Keramik Lexikon, Frankfurt am Main-Berlin 1991, S. 191.

dekorativen Manier bzw. eines gewissen dekorativen Eklektizismus. In dieser Weise verbindet Johnová mannigfaltige Elemente wie die der Tradition entnommenen Ranken, die stilisierten Blumen oder die herausstechenden plastischen architektonische Teile des Gesimses und der Säulen.

Die Datierung der Kaminverkleidung ist nicht ganz eindeutig. Die genauere Kenntnis wird dadurch erschwert, dass dessen Aufstellung im Raum erst sehr viel später erfolgt ist – frühestens 1952. Der Grund für diese Schwierigkeiten liegt vor allem an den Kriegswirren und überdies daran, dass die Familie Bartoň-Dobenín das Anwesen im Zuge der Enteignung durch das kommunistische Regime verloren hat (mittlerweile ist es allerdings restituiert), wodurch auch das ältere Quellenmaterial abhanden gekommen sein könnte.²⁸⁸

Die neueste diesbezügliche Literatur (Ausstellungskatalog *České Art Deco, 1918-1938*, Prag 1998) führt zwar aus, dass Johnová den Auftrag zur keramischen Gestaltung von Pavel Janák über Anweisung des Schlossherren erhalten und das Werk 1936 fertiggestellt hätte. Der Kamin selbst weist aber unter der Glasur Johnovás eine (daher jedenfalls nachträglich kaum änderbare) Datierung auf der keramisch dargestellten Papierrolle im oberen rechten Feld auf, das die Inschrift L.P.1939 (Léta Páne 1939 d.h. Gottesjahr 1939) trägt. Vom September 1939 stammt auch ihr schriftlicher Vorschlag an den Auftraggeber über die Gestaltung des Werks und die dafür benötigten Mittel.²⁸⁹ Der erhaltene Brief des Schlossherrn aus dem Jahr 1941 zeigt, dass dieser „angesichts der heutigen (politischen) Verhältnisse“ bei der Durchführung nicht behilflich sein und keine Hilfsmittel bereitstellen könne.

Das Projekt ist jedenfalls erst ab 1952 über Auftrag des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur und dessen Restfinanzierung zur Finalisierung gelangt. Unklar ist derzeit, ob und welche Teile allenfalls vor oder eben auch erst nach dem von Johnová datierten Jahr 1939 fertiggestellt worden sind. Der Kamin ist nach der ab 1952 geführten Korrespondenz²⁹⁰ mittels eines nach den Anweisungen Johnovás angefertigten Metallgerüsts – siehe oben - am schon ursprünglich vorgesehenen Platz aufgestellt worden. In der jüngeren Literatur (Ausstellungskatalog 1987) wird auch das Jahr 1970 angeführt, in dem eine Verdienstlichkeit des Direktors des damals staatlichen Schlosses, Dr. Vladimír Šturma, im

²⁸⁸ Die Großeltern des heutigen Besitzers durften zurückgezogen in zwei Zimmern des Untergeschosses bis zum Tod (im Jahre 1952 der Großvater bzw. im Jahre 1954 die Großmutter) noch leben. Diese Informationen stammen vom heutigen Schlossverwalter aus Mai 2008.

²⁸⁹ Brief Helena Johnová vom 11.09.1939 aus dem Nachlass der Künstlerin, in dem die erwähnte Aufstellung der Uhr vorgeschlagen wird. Die Rede ist auch von der Bezahlung von 80.000 Kronen.

²⁹⁰ Schreiben des Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur an Helena Johnová von 10.12.1952 und 12.12.1952. (Nachlass Helena Johnová).

Zusammenhang mit der Inbetriebnahme des Ofens erwähnt wird, die sich aber lediglich auf das Geschehen hinter der gegenständlichen Verkleidung beziehen mag.

5.5.1 Technische Umsetzung, Vergleichsbeispiele

Bei Johnová kommt die Tradition der Durchbruchkeramik nicht allein bei der Kaminverkleidung vor, sondern lassen sich noch einige andere Beispiele z.B. das Gefäß mit der Taube, 1911 (Abb. 25), der Leuchter, 1913 (Abb. 8) oder die Nischengestaltung im Wintergarten des Schlosses in Neustadt an der Mettau, 1934 (Abb. 52) aus ihrer Produktion nennen. Auf diese Technik wurde im Rahmen der Keramikurse der Kunstgewerbeschulen insbesondere in der Zeit des Wiener Jugendstils zurückgegriffen, sodass Johnová schon während des Studiums derartige Fayencen und Majoliken anfertigte. Die Technik der Durchbruchkeramik bot neben dem „Einritzen“ und dem „Anbringen“ weitere Möglichkeiten der Ornamentierung und wurde mit Vorliebe bei mehr oder bei weniger überladenen Entwürfen auch von der Wiener Werkstätte weiterverfolgt.²⁹¹

Der Umstand, dass das moderne Wohnen und das zeitgemäße Einrichten zur öffentlichen Angelegenheit wurden, führte zum Höhepunkt des Kunstgewerbes. Der in diese Richtung instruktive Ausruf Bruno Tauts in dessen „Neue Wohnung“ (1925), wonach alles Überflüssige zu entsorgen sei (siehe oben) und auch die umfangreiche „erzieherischen“ (Verkaufs-) Ausstellungen wie beispielsweise „Das Bild im Raum“ (Wiener Frauenkunst, 1929), „Wie sieht die Frau?“ (Wiener Frauenkunst, 1930), „Die schöne Wand“ (Wiener Frauenkunst im Österreichisches Museum für Kunst und Keramik, 1933) haben dazu beigetragen, dass eine stärkere Nachfrage nach Kunstgewerbeprodukten auftrat. Viele Künstlerinnen ergriffen die Gelegenheit, sich mittels der Produktion trivialisierten Kunsthandwerks den notwendigen Unterhalt zu sichern. Innerhalb ihrer selbstständigen Tätigkeit gingen einige Künstlerinnen auch Kooperationen mit den unterschiedlichsten Keramikfabriken ein. So fabrizierte beispielsweise die Bildhauerin Ilse Twardowski-Conrat auftragsmäßig Keramiköfen für die Keramikfabrik Allach²⁹², Wally Wieselthier für die

²⁹¹ Vgl. Waltraud Neuwirth, Nina Trauth, Material, Technik, Form ohne Ornament, S. 107-113, in: Die Überwindung der Utilität. Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte, (Hrsg.) Peter Noever, Wien 1998, S. 112f.

²⁹² Plakolm-Försthuber, Künstlerinnen in Österreich, Anm. 13, S. 108f.

Porzellanfirma Augarten, die Terakotta-Fabrik und Atelier für künstlerische Fayencen Friedrich Goldschneider sowie Gmundner Schleiss-Werkstätte etc.²⁹³

Formal lassen sich im Zusammenhang mit der gegenständlichen Kaminverkleidung aufgrund ähnlichen Aufbaus einige Entwürfe für Keramikkaminverkleidung der Wally Wieselthier als ähnlich bezeichnen. Auch Wieselthier wandte die Technik der Durchbruchskeramik an und unterteilte die Kaminverkleidungen in einzelne Felder, welche sie aber mit vielmehr figuralen Kompositionen (oftmals in horror-vacui Form) ausführte. (Abb. 53)

5.6 Bemühungen um einen nationalen Stil

Der in der „zweiten Welle“ (nach jener um die Mitte des 19. Jahrhunderts) modifiziert aufkommende nationale Stil, welcher sich nunmehr in der Verschränkung der abstrakten Auffassung des Materials (unter Anschluss des historisch Gewachsenen und dem aus dem Ausland Inspirierenden) mit dem Volkstümlichen um Verbreitung bemühte, wäre nahezu dafür geeignet gewesen, eine zeitgemäße Identifikation zu bieten. Vor allem nach dem ersten Weltkrieg hatte die Vorstellung einer eigens den jungen Staat repräsentierenden Kunstform durchaus ihren Reiz. Allerdings bildete sich diese dekorative rondokubistische Kunst bereits in der wirtschaftlich schwierigen Nachkriegszeit heraus, in der die romantisierenden Vorstellungen der Rondokubisten von „*Einfachheit, Festigung* [im Sinne des entschlossenen Zusammenhalts], *Lyrik*“²⁹⁴ als gleichsam der Realität entzogen und als mit der tatsächlichen Modernität kaum vereinbar beurteilt worden sind. Zur selben Zeit stellten sich die politisch links orientierten Künftlerausrichtungen die Aufgabe, auf dem zeitgemäßen Stand der Technik erneut die Ästhetik der industriellen Produktion der Alltagsgegenstände für alle gesellschaftlichen Schichten zu lösen.²⁹⁵

Mit dem Höhepunkt der Entwicklung des Rondokubismus, der sich durchaus auch in internationaler Anerkennung der Werke der einzelnen Künstler spiegelte (vor allem bei der Ausstellung der dekorativen Künste in Paris 1925), wurden die Hauptvertreter des Stils und deren theoretischer Befürworter von den funktionalistischen Seite mit viel Kritik konfrontiert,

²⁹³ Marianne Hörmann, Vally Wieselthier 1895-1945, Wien 1999, S. 27f.

²⁹⁴ Adlerová, S. 19.

²⁹⁵ Adlerová, S. 19.

welche ihnen „Antifunktionalismus“²⁹⁶ bzw. „Pandekorativismus“²⁹⁷ vorgeworfen hat. Gerade in den unterschiedlichen Weltanschauungen des nationalen rondokubistischen Stils einerseits und des Funktionalismus´ andererseits äußert sich – so auch Kunsthistorikerinnen Adlerová und Benešová²⁹⁸ - auch jener der Hauptkonflikt der Kunstformen der Zwischenkriegszeiten. Der Rondokubismus stand für die ausgesprochene Individualität und für den Traditionalismus, der Funktionalismus für den neuen „konstruktiven“ Massencharakter.²⁹⁹

So wie einst František X. Šalda der patriotischen Ausrichtung des Mánes-Vereins aufgrund deren Anachronismus´ keine weite Zukunft prophezeite, richteten sich auch die verbalen Beurteilungen des rondokubistischen Stiles durch den Funktionalisten Karel Teige (über frenetische und pejorative Anschuldigungen³⁰⁰) gegen den *„Verrat der modernen internationalen Zivilisation, den Verrat der modernen Kultur und den Verrat unseres heutigen Lebens“*³⁰¹:

*„Es ist eine spirituelle und romantische Anschauung, die sich mit dem Barock und der Gotik verwandt fühlt und uns sich in jedem Fall mit dem Jugendstil deckt. ... Das Bestreben, Bewegung durch die architektonische Komposition und Fluktuation plastischer Formen ausdrücken zu wollen, ist ein Irrtum der widerlegten Romantik und der sogenannten Einfühlungstheorie.“*³⁰²

Der barocke Bezug wird auch (abwertend) in anderen zeitgenössischen Rezeptionen als Charakteristikum hervorgehoben, wie beispielsweise jener des (aus dem selben „Lager“ wie Teige stammenden) Architekten Oldřich Starý, welcher Rondokubismus als *„plastischen Dekorativismus auf beinahe barocker Grundlage“*³⁰³ und lediglich als einen Zwischenabschnitt auf dem Weg zur industriellen Produktion, funktionalistischen Typisierung

²⁹⁶ Pavel Škranc, Rondokubismus, <http://www.e-architekt.cz/index.php?Pid=184&KatId=60> (Stand 06.08.2008)

²⁹⁷ Škranc, <http://www.e-architekt.cz/index.php?Pid=184&KatId=60> (Stand 06.08.2008)

²⁹⁸ Benešová, Pavel Janák, in: Nové prameny 25, Prag 1959, S. 15f.

²⁹⁹ Adlerová, S. 15 sowie S. 203.

³⁰⁰ Karel Teige versuchte sich in „moderní architektura v československu“ (Moderne Architektur in der Tschechoslowakei) als erster an einer Definition des Stils, die im Hinblick auf seine einerseits funktionalistische und andererseits links orientierter Haltung vernichtend ausgefallen ist: „architektonisches „Uprkatum“ [nach dem Maler Joža Uprka], kubisierte Secession, (...), nationaler Romantismus, (...), dekorativistische Fassadenmacherei, welche in grelle Farben verliebt sei, Traditionalismus und passeé-ismus dieser nationalen Kde-domov-můj-Verirrung [Titel der tschechoslowakischen Hymne]“ hier nach: Pavel Škranc, Rondokubismus, <http://www.e-architekt.cz/index.php?Pid=184&KatId=60> (Stand 11.08.2008)

³⁰¹ Karel Teige, Sborník Mezinárodní soudobá architektura 2, Moderní architektura v Československu (Sammelband Die internationale Architektur der Gegenwart, Die moderne Architektur in der Tschechoslowakei), Praha 1930, S. 91-108, vollständige Wiedergabe im: (Ausstellungskatalog) Kubismus in Prag 1909-1925, (Hrsg.) Jiří Švestka, Tomáš Vlček, S. 453-457, S.456.

³⁰² Teige, vollständige Wiedergabe im: (Ausstellungskatalog) Kubismus in Prag 1909-1925, dort S. 454.

³⁰³ Oldřich Starý, Architekt prof. Josef Gočár, in: Architektura II, 1940, S. 57. hier nach: Pavel Škranc, Rondokubismus, <http://www.e-architekt.cz/index.php?Pid=184&KatId=60> (Stand 11.08.2008)

und Standardisierung gesehen hat. In ähnlicher Richtung subsummierte Karel Čapek, Schriftsteller und Kunstkritiker, seine Argumentation, warum die Volkskunstinspiration zur Sackgasse führt: „Während wir hier die tschechische ‚Eigentümlichkeit‘ in den Erinnerungsbröseln der Trachten und der Hütte (angespielt wird auf die „Böhmische Hütte“, die als ländliches Pendant zu den barocken Bauten Prags Sinnbild des unverfälschten „Tschechentums“ darstellten sollte; vgl. Anmerkung 100), die folkloristische Idylle und den ‚Duft der Erde‘ suchen, sieht vermutlich die ganze Welt in der soldatischen Anabasis unserer Landsleute im Osten etwas äußerst ‚Eigentümliches‘ ...“³⁰⁴

Karel Čapek tritt in geradezu martialischer Weise den Rondokubisten mit dem Hinweis auf andere modernistische Strömungen entgegen, die trotz des bewussten Rückgriffs auf die Volkskunst, auf deren ländliche Einfachheit, nicht (jedenfalls nicht zentral) an einen nationalen Stil rückgekoppelt seien. Die russischen „Neoprimitivisten“, die Kubofuturisten und in abgewandelter Weise zeitgleich in Deutschland die Vertreter der Gruppe „Der Blaue Reiter“ (vor allem die im Stile des Expressionismus und des Fauvismus schaffenden Künstler(ehe)paare mit überwiegend russischen Wurzeln Kandinsky/Münter und Jawlensky/Werefkin) suchten in den volkstümlichen Kunsterscheinungen, wie den sg. „lubok“³⁰⁵, der Ikonenmalerei, der Hinterglasmalerei³⁰⁶, dem direkten bäuerlichen Genre oder der kräftigen „Volkskunstfarbigkeit“³⁰⁷ etc., ein (auf die moderne Kunst anwendbares Heils-) Rezept zur „Autopoesie und Schöpferkraft“³⁰⁸.

Trotz der hier zumindest nicht offensichtlichen politischen nationalistischen Appelle wurden jedoch (national-?) romantische Vorstellungen (diesmal) des Ostens angesprochen, die sich gegen den „vorherrschenden Eurozentrismus“ wendeten.³⁰⁹ So äußerte sich die Malerin Natalja Gontscharowa: „Bis zu diesem Punkt habe ich alles studiert, was der Westen mir

³⁰⁴ Karel Čapek, *Volné směry* (Freie Richtungen), in: *Spisy o umění a kultuře* (Akten über Kunst und Kultur) Band 1, Prag 1984 (erstmal erschienen 1918), S.545-548, S. 548, hier nach Janatková, S. 99 (Anmerkung 330).

³⁰⁵ „Lubok“ ist die russische Bezeichnung für einen einseitig bedruckten Volksbilderbogen mit satirischem, informativem, patriotischem und oftmals sozialkritischem Inhalt. Siehe Martin Wörner, S. 401 (Anmerkung 13) als auch <http://de.wikipedia.org/wiki/Lubok>. (Stand 18.08.2008)

³⁰⁶ Hinterglasmalerei stand als zentrale Inspirationsquelle den Künstlern des „Blaue(n) Reiter(s)“.

³⁰⁷ Reinhard Johler, *Die Kunst, das Volk und seine Kultur. Miszellen zur rezenten Volkskunst-Debatte in Österreich*, Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung in Wien 1995, (Hrsg.) Herbert Nikitsch, Bernhard Tschöfen, Wien 1997, S. 331-365, S. 345.

³⁰⁸ Konrad Köstin, „Volkskünste“. Ästhetische Programmatik in Lebensentwürfen der zwanziger Jahren, in: *Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung in Wien 1995*, (Hrsg.) Herbert Nikitsch, Bernhard Tschöfen, Wien 1997, S. 39-55, S. 41.

³⁰⁹ Martin Wörner, *Klassische Malerei und Volkskunst*, in: *Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung in Wien 1995*, (Hrsg.) Herbert Nikitsch, Bernhard Tschöfen, S. 391 – 417, S. 403. Diese Einstellung lässt sich bei den KünstlerInnen russischer Abstammung in verschiedenen Gruppierungen und Stilen beobachten (Gontscharowa, Malewitsch, Kandinsky, Larionow, Werefkin).

geben konnte. (...) Nun schüttle ich den Staub von meinen Füßen und lasse den Westen hinter mir. (...) Mein Weg führt zur Quelle aller Kunst, dem Osten.“³¹⁰

Dennoch ging es bei diesen modernistischen Strömungen primär um Erneuerung eines „elementaren Instinktes [im Sinne des „Ursprünglichen“ und „Unreflektierten“]“³¹¹, welcher durch „akademische Verderbung“ verloren ging und in welchem diese Künstler die einzige Möglichkeit gesehen haben, die Einheit des Lebens und der Kunst sowie die Unzertrennlichkeit der „hohen“ und „niedrigen“ Kunst wiederherzustellen. Auch hier stellten die volkstümlichen Motive und die Ornamentik keine bloß äußerliche Inspiration dar. Vielmehr erhoben auch diese Künstler – wenn auch anders formuliert – eine durchaus ähnliche Forderung nach „tiefer“ Verinnerlichung des künstlerischen Ausdrucks (der weder über den funktionalistischen Grundsatz der Zweckmäßigkeit noch denjenigen des „verstandesmäßigen Materialismus“³¹² kommen könne).

Die Inspiration durch die Volkskunst erfolgte aber bei diesen avantgardistischen Strömungen und bei den Rondokubisten – was der sozialistisch und russophil orientierte Karel Čapek übersehen hat – unter zwei recht unterschiedlichen Prämissen. Auf der einen Seite wurde das „Primitive“ als leitende ästhetische Qualität für einen modernen, internationalen Standpunkt herangezogen. Auf der anderen wurde das Volkstümliche im Sinne der heimatlichen Tradition interpretiert und als „ethnische Zeichensetzung“³¹³ angewandt. Pavel Janák (und die *Skupina*³¹⁴) glaubte(n) (bei allem Respekt für das Volkstümliche) mit einem veränderten (zwar ebenfalls ursprünglichen, aber im Sinne von mit Tradition gewachsen, keinesfalls primitiven) „Kunstwollen“ zur Wahrheit und zur grundlegenden Schönheit zu gelangen.

Die rondokubistische Architektur und das Kunstgewerbe werden daher irrtümlich ausschließlich aufgrund der „Bauernkonnotation“³¹⁵ als (ebenfalls irgendwie) „primitiv“ klassifiziert und warnt auch die Kunsthistorikerin Marie Benešová angesichts des dem Stil

³¹⁰ Natalja Gontscharowa, Vorwort zum Katalog ihrer Ausstellung „Vystavka kartin Natalii Sergeevnoi Gontcharovoi“, 1990-1913, Moskau 1913, S. 1 hier zitiert nach: Wörner, S. 403.

³¹¹ Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Kunstpsychologie, (Neuausgabe) München 1959, 1976 (erstmalig erschienen 1907), S. 53f.

³¹² Vlastislav Hofman, Příspěvek k charakteru moderní architektury (Beitrag zum Charakter der modernen Architektur), in: Umělecký měsíčník 1, 1911/12, S. 228-231, S. 229.

³¹³ Reinhard Johler, Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt, (Hrsg.) Ákos Moravánsky, Wien-Köln-Weimar 2002, S. 62.

³¹⁴ Bis auf den Architekten Josef Chochol, der der nationalen Welle nicht unterlag und einen eigenständigen Weg zum Purismus durchmachte. Vgl. Rostislav Švácha, Die Kunstauffassungen der Architekten, in: (Ausstellungskatalog) Kubismus in Prag 1909-1925, (Hrsg.) Jiří Švestka, Tomáš Vlček, S. 202-212, S. 209.

³¹⁵ Wolfgang Brückner, Volkskunst und Moderne, in: Der Vogel der Selbsterkenntnis. Aktuelle Künstlerpositionen und Volkskunst, (Hrsg.) Peter Weiermair, Innsbruck 1998, S. 113-115, S. 114.

anhaftenden Folklorismus vor einer trügerischen Bewertung.³¹⁶ So empfiehlt sie vielmehr die Berücksichtigung der „ideologisch-künstlerisch gerichteten Bemühungen“³¹⁷, welche – auch wenn man sie für verfehlt halten oder sonst kritisieren mag – ihren Platz als „regionale Besonderheiten“³¹⁸ innerhalb der Kunstentwicklung mit viel Berechtigung beanspruchen und zumindest (schon wegen ihrer Berücksichtigung des traditionell Gewachsenen einerseits, aber auch ihrer Offenheit gegenüber modernen „ausländischen“ Strömungen andererseits) nicht einfach als provinziell abgetan werden können.

Auch wenn die festgehaltenen oftmals mit Pathos überhäuften Ausrufe zur nationalistischen Hinwendung zum Eindruck verleiten mögen, dass sich der Rondokubismus wegen der gewollten nationalen Betonung im „Tschechischen“ (Andere und Anderes ausgrenzend) abzugrenzen versucht, wäre dies verfehlt. Ganz im Gegenteil stand der Rondokubismus sowohl der Vergangenheit als auch den damaligen zeitgenössischen äußeren Einflüssen offen gegenüber. Bemerkenswerter Weise schöpfte der Rondokubismus die Inspiration sogar aus jener Epoche des Barock, die den Ländern der böhmischen Krone doch die unselbstständige Periode des „temno“ (der „Dunkelheit“) brachte. Diese Offenheit bestand nicht nur gegenüber den heimischen barocken Künstlern (wie Santini-Aichel), sondern auch gegenüber Werken etwa deutscher oder italienischer Architekten (wie Dientzenhofer oder Caratti), – ja sogar unter Aufnahme der Deutungen der deutschen Wahrnehmungspsychologie als Errungenschaften der nördlichen Gruppe (siehe Seite 69), somit insbesondere der deutschen, welcher Umstand angesichts der nationalen Konflikte zwischen Tschechen und Deutschen doch recht überraschend ist (oder jedenfalls sein sollte).

Dass die gewünschte allgemeine Annahme des Stils als dem Zeichen der „nationalen Einheitlichkeit“³¹⁹ nicht Wirklichkeit geworden ist, lag wohl nicht nur an den Deutungen der Volkskunstinspiration als nostalgisch und antimodern. Ebenso begründet die Argumentation des Architekturtheoretikers Friedrich Achleitner, dass eine vollständige „Einheit von Geschichte, Sprache, Kultur, Region und Ethnie“³²⁰ als Voraussetzung für einen einheitlichen nationalen Stil auch in einem neu gegründeten Staat niemals hergestellt werden kann, das Fehlen eines durchschlagenden Erfolges zumindest nicht ausreichend grundlegend. Genauso unvollständig wäre der Ansatz, dass nach der erfolgreichen Phase der „Massenbewegung mit

³¹⁶ Benešová, Pavel Janák, in: Nové prameny 25, Prag 1959, S. 17.

³¹⁷ Benešová, S. 17f.

³¹⁸ Jöhler, 2002, S. 64.

³¹⁹ Jöhler, 2002, S. 64.

³²⁰ Achleitner, S. 227.

nationaler Zielsetzung“³²¹ (nach der Gründung der Republik) keine identifikationsstiftende Stile mehr von Nöten waren.

Letztlich müssen die Gründe im sedlmayrischen Sinne wohl schlicht darin gesehen werden, dass (auch) der Patriotismus schon geistig nicht geeignet sein kann, einen identifikationsstiftenden Ersatz für die Religion abzugeben. Der herrschende Meinungspluralismus ist eben unausweichlich mit einem ästhetischen Pluralismus verbunden, den es in einer modernen Gesellschaft zu ertragen gilt.

6. Neue Ausrichtungen

Sowohl Helena Johnová als auch die Architekten des Rondokubismus³ und andere an der Ausstattung des Schlosses beteiligten KünstlerInnen verließen im Laufe der späten 20-er Jahre die national geprägte künstlerische Ausrichtung.

Letztmalig taucht bei Johnová ab den späten 30-er Jahre eine gewisse patriotische Wehmut bei der nicht vollendeten Arbeit an der Krippe für den St. Veits-Dom in Prag auf. (Abb. 54) Die Auffassung des Krippenmotivs war traditionell volkstümlich; diese spiegelte neben dem religiösen Ausdruck den Anspruch auf Gleichheit der Menschen wider, indem der einfache Hirt vom Land dem König gleichgestellt wurde. In der Darstellung der Landbevölkerung kommt nochmals das folkloristische Element zur Geltung, wobei hier der Identifikationswirkung wenig Bedeutung zukommt. Für die Krippe fertigte Johnová nur einige wenige Modelle an, da das kostspielige Großprogramm im damaligen Regime nicht im Mittelpunkt des Interesses stand.

Ab der späten 20-er Jahre widmete sich Helena Johnová der Herstellung von Blumenallegorien bzw. Blumenplastiken, experimentierte sowohl in der Form als auch in der Glasur im Bereich der Gebrauchskeramik und schuf als Auftragswerke keramische Portraits, die im Stile der Neuen Sachlichkeit zugezählt werden können. (Abb.55 und 56)

Pavel Janák (und andere Architekten der Gruppe/*Skupina* ebenso) ging nach dem Jahr 1925 von der dekorativen zur funktionalistischen Lösung der Architektur über, im bestimmten Wissen darüber, dass dieser Kunstrichtung die tiefsinnigen „*schöpferischen Gedanken – der*

³²¹ Hroch, S. 124.

Geist“³²² nicht als zentrale Prämisse, der es zu dienen gilt, als Orientierung zu Grunde liegt, aber sinnvolles Schaffen zum Wohle Vieler.

*„Die Architektur des neuen Zeitalters hat nicht die Größe und die Schönheit der Paläste und der Kirchen, aber sie ist mehr. Sie gleicht das aber anders aus. Es ist die Architektur des Zeitalters der sozial ausgewogenen menschlichen Ebenbürtigkeit. Im Vergleich mit den Kirchen und Paläste ist es die Architektur ohne Glauben (im Sinne des Bekenntnisses). Aber offenbar sucht sie in ihren Dispositionen und ihren Formen nicht nur die Sachlichkeit, sondern auch den Vorteil, es ist der Realismus, aber es ist auch Optimismus, es liegt darin auch die Nüchternheit, und ebenso ist darin der gute Geist. Sie gibt dem heutigen Menschen weniger Verve, Formen, Ergriffenheit und Staunen, dafür aber mehr Beschaulichkeit und Ebenmaß seines Lebens.“*³²³

³²² Pavel Janák, Čtyřicet let nové architektúry za námi – pohled zpět (Vierzig Jahre der neuen Architekturen hinter uns – ein Rückblick), in: Architektura ČSR II/1940, 6-7, S. 132 hier nach: Marie Benešová, Pavel Janák, in: Nové prameny 25, Prag 1959, S. 11.

³²³ Janák, 1940, hier nach Benešová, 1959, S. 5.

7. Schlussbemerkung

Bei der Bewertung und Einordnung des Werkes Johnovás muss zunächst beachtet werden, wie maßgebend die vorenthaltenen Ausbildungsmöglichkeiten, der Zeitgeist und die dem Zeitgeist folgenden Zwänge des Marktes auf eine Künstlerin einwirkten. Helena Johnovás keramische Werke als Produkte der angewandten Kunst blieben in der Hierarchie der Künste (trotz der Bemühungen um Aufhebung der Trennung) der „hohen“ Kunst untergeordnet. Parallel zur Dichotomie der Begriffe der autonomen/hohen und der sich daraus ableitenden angewandten/niedrigen Künste erhielt gerade zum Zeitpunkt, als die Frauen zum eingeschränkten Studium zugelassen worden waren, auch jene Zuordnung der Künste zum jeweiligen Geschlecht („hohe“/männlich und angewandte/weiblich) an Aktualität. Unter solchen Auflagen entstandene und (und nicht selten gut) verkäufliche Erzeugnisse wie Kleinkeramiken, Nippes, Tafelgeschirr und Tischdekoration wurden wiederum zur Definition des „geschlechtsspezifischen“ Stils und für „geschlechtsspezifische Empfindung“ herangezogen. Hier schließt sich der *circulus vitiosus*: nicht sie, die unter äußerem Zwang produzierten, wurden gesehen, sondern das ihnen unter Zwang zugewiesene Produkt. Auch die kunsthandwerklichen Gegenstände Johnovás mussten unter Berücksichtigung der Aspekte wie Bedarf, Nachfrage und Affizierbarkeit produziert werden.

Gerade in der Zeit der politischen Umbrüche in den Ländern der Böhmisches Krone und noch verstärkt nach der Gründung der Tschechoslowakischen Republik schien es realistisch zu sein, auch die Mechanismen der gesellschaftlichen Akzeptanz der Künstlerinnen aufzulockern. Johnovás Berufung als Professorin an der Kunstgewerbeschule in Prag, aber auch ihre Bemühung um eine national gesinnte Kunst im Rahmen einer sich Frauen öffnenden national patriotischen Ideologie stehen mit diesen politischen und ideologischen Entwicklungen in engem Zusammenhang.

Ihre Trachtengruppen, welche an das „patriotische“ Erbe Mánes` anschließen, und die Kaminverkleidung, die im Rahmen der rondokubistischen Strömung entstanden ist, veranschaulichen, dass sich Johnová um einen Anschluss an die herrschenden Ideologien wie jener der Schaffung eines nationalen Stiles bemühte. Mögen sie auch von anzweifelbarer Qualität sein und auch für redundant, un-avantgardistisch, unmodern und trefflich auch für traditionalistisch gehalten werden, stellen sie dennoch eine Reaktion auf das aktuelle

Geschehen dar und sind in diesem Sinne sehr wohl modern. Bäuerliche Darstellungen und dekorative aus der Volkskunst stammende Ornamentik als Resultate ihrer Anteilnahme um die Entwicklung eines nationalen Stils haben in ihrem Werk ebenso einen festen Platz wie experimentfreudigere oder puristischer aufgefasste Gebrauchsgegenstände und sind in ihrer Weise Zeitzeugen.

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1: Helena Johnová, Photo Atelier František Drtikol Prag, undatiert, Nachlass Helena Johnová UMP Prag
- Abb. 2: Helena Johnová, Zeichnung aus dem Skizzenbuch, undatiert, Nachlass Helena Johnová UMP Prag
- Abb. 3: Helena Johnová, Zeichnung aus dem Skizzenbuch, undatiert, Nachlass Helena Johnová UMP Prag
- Abb.4: Entwurf Pavel Janáks für das Artěl-Loggo, eine bislang unbekannte Zeichnung, die von der Autorin im unaufgearbeiteten Nachlass Johnovás UMP aufgefunden worden ist, (die Zuordnung der Zeichnung dem Architekten Pavel Janák konnte aufgrund der bekannten Handschrift Janáks erfolgen)
- Abb. 5: Archiv der Wiener Werkstätte (Museum für angewandte Kunst), Modelbücher WW-MB 59
- Abb.6: Helena Johnová, Schale mit zwei Hähnen,1911, Neustadt an der Mettau, Novotný, 1940
- Abb. 7: Helena Johnová, Hahn ,1910, Höhe ca 41cm, Novotný, 1940
- Abb. 8: Helena Johnová, Leuchter ,1913, Höhe 31,3 cm, Museum für angewandte Kunst Neuwirth 1974
- Abb.9: Helena Johnová, Signatur aus der Zeit der Keramischen Werkgenossenschaft Neuwirth 1974
- Abb. 10: Helena Johnová, Portrait Jan John, 1931 Höhe ca 30 cm, Novotný, 1940
- Abb. 11: Helena Johnová, Mokka - Service, 1927, UMP Prag, Novotný, 1940
- Abb. 12, 13: Helena Johnová, Aus der Gruppen der Volkstrachten: Chodin, 1916, Höhe ca 20 cm, Schloss Neustadt an der Mettau, Photo: Schlossverwalter Ing. Daněk
- Abb. 14, 15: Helena Johnová, Aus der Gruppen der Volkstrachten: Paar aus Pilsen, 1917, Höhe ca 20 cm, Schloss Neustadt an der Mettau, Photo: Schlossverwalter Ing. Daněk
- Abb. 16,17: Helena Johnová, Aus der Gruppen der Volkstrachten: Paar aus Leitomischl, 1917, Höhe ca 20 cm, Schloss Neustadt an der Mettau, Photo: Schlossverwalter Ing. Daněk
- Abb. 18 19: Helena Johnová, Aus der Gruppen der Volkstrachten: Frauenfigur aus Blatná, 1917, Höhe ca 20 cm, Schloss Neustadt an der Mettau, Photo: Schlossverwalter Ing. Daněk

- Abb. 20: Helena Johnová, Aus der Gruppen der Volkstrachten: Frauenfigur aus Jungbunzlau, 1918, Höhe ca 20 cm, Schloss Neustadt an der Mettau, Photo: Schlossverwalter Ing. Daněk
- Abb. 21: Michael Powolny, Aufsatz mit drei Putten, um 1909/10, Höhe 13,2 cm
Museum für angewandte Kunst Wien, Neuwirth 1974
- Abb. 22, a),b) Helena Johnová, Aus der Gruppen der Volkstrachten: Hanaken, 1919, Höhe ca 20 cm, Schloss Neustadt an der Mettau, Photo: Schlossverwalter Ing. Daněk
- Abb. 23: Helena Johnová, Zeichnung mit handschriftlichen Anmerkungen, aus einem undatierten Zeichenheft, UMP Prag
- Abb. 24: Helena Johnová, Zeichnung, aus einem undatierten Zeichenheft, UMP Prag
- Abb. 25: Helena Johnová, Gefäß mit Hahn ,1910, Höhe ca 16 cm, Novotný 1940
- Abb. 26: Helena Johnová, Zeichnung aus einem undatierten Zeichenheft, UMP
- Abb. 27: Helena Johnová, Begegnung am Brunnen, 1918, Höhe ca 40 cm, Neustadt an der Mettau, Horneková *Česke Art Deco*, 1998
- Abb. 28: Helena Johnová, Madonna, 1910/11 (bzw. 1911/12), Höhe 28,5 cm, Neustadt an der Mettau, Novotný 1940
- Abb. 29: Jean-Léon Gérôme: Der Schlangenbeschwörer, 1870, Clark Art Institute, Williamstown,
http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Gerome_Snake_Charmer.jpg
- Abb. 30: OMV, Werbekampagne, OMV Exploration & Production GmbH
- Abb. 31: Leopold von Kalckreuth, Drei Lebensalter, 1898, München Neue Pinakothek, Bischoff 1994
- Abb. 32: Josef Mánes, Domov (Heimat), 1856, Kotalík 1971
- Abb. 33, 34: Josef Mánes, Veruna Čudová II, 1854 und Jan Postava II, 1854, Kotalík 1971
- Abb. 35: Großer Arbeitsraum bzw. Musikzimmer, Neustadt an der Mettau, „Die Presse“
Barbara Krobath
- Abb. 36: František Kysela, Die Verbrüderung der Tschechen und Slowaken, Großer Arbeitsraum bzw. Musikzimmer, Decke, Neustadt an der Mettau, „Die Presse“,
Barbara Krobath
- Abb. 37: Helena Johnová, Kaminverkleidung, Höhe ca 2 m, Breite ca 2,10 m,
Großer Arbeitsraum, Neustadt an der Mettau
- Abb. 38: Kasimir S. Malewitsch, Roggenernte, 1912

- Abb. 39: Großer Arbeitsraum bzw. Musikzimmer, Detail, Neustadt an der Mettau, „Die Presse“ Barbara Krobath
- Abb. 40: Pavel Janák, Stuhl (ausgeführt von der Firma J. Pašek), Nußholz, 1922, Großer Arbeitsraum bzw. Musikzimmer, Neustadt an der Mettau, Horneková *Česke Art Deco*, 1998
- Abb. 41: Pavel Janák, Sockel/Gestell für Plastik (ausgeführt von der Firma J. Pašek), Nußholz, 1922, Großer Arbeitsraum bzw. Musikzimmer), Neustadt an der Mettau, Horneková *Česke Art Deco*, 1998
- Abb. 42: Raum „Zodiak“, Neustadt an der Mettau, Horneková *Česke Art Deco*, 1998
- Abb. 43: Pavel Janák, Sessel (ausgeführt von der Firma Navrátil) 1922, Raum „Zodiak“, Neustadt an der Mettau, Horneková *Česke Art Deco*, 1998
- Abb. 44: Salon (unter Dušan Jurkovič gestaltet), Pavel Janák, Sessel Raum „Zodiak“, Neustadt an der Mettau, „Die Presse“ Barbara Krobath
- Abb. 45: Jung-Herrnzimmer, Neustadt an der Mettau, Horneková *Česke Art Deco*, 1998
- Abb. 46: Eine Planung zur Einsetzung von vier Öfen, Neustadt an der Mettau, 1928, Nachlass Helena Johnová, UMP Prag
- Abb. 47: Planung zur Platzierung der Kaminverkleidung, Neustadt an der Mettau, Nachlass Helena Johnová, UMP Prag
- Abb. 48: Josef Nálevka, Entwurf für Metallgerüst der Kaminverkleidung, Neustadt an der Mettau, Nachlass Helena Johnová, UMP Prag
- Abb. 49: Helena Johnová, Kaminverkleidung, Detail, Neustadt an der Mettau, „Die Presse“ Barbara Krobath
- Abb. 50 und 51: Helena Johnová, Entwürfe für die Kaminverkleidung, Neustadt an der Mettau, Nachlass Helena Johnová, UMP Prag
- Abb. 52: Helena Johnová, Gestaltung der Nische im Wintergarten des Schlosses Neustadt an der Mettau, 1934, Novotný 1940
- Abb. 53: Wally Wieselthier, Kaminverkleidung, Entwürfe, 1926, Hörmann
- Abb. 54: Helena Johnová, Tschechisch - Bethlehem, Entwurf für die Krippe für den St. Veits Dom in Prag, um 1937, Novotný 1940
- Abb. 55: Helena Johnová, Jardiniere, Höhe ca. 13 cm, 1937, UMP, Novotný 1940
- Abb. 56: Helena Johnová, Portrait Frau Burian, Höhe ca. 38cm, 1931, Novotný 1940

Abbildungen



Abb. 1: Helena Johnová, Photo Atelier František Drtikol Prag, undatiert,
Nachlass Helena Johnová UMP Prag



Abb. 2: Helena Johnová, Zeichnung aus dem Skizzenbuch, undatiert (vermutlich während des Prager Studiums angefertigt) , Nachlass Helena Johnová UMP Prag



Abb. 3: Helena Johnová, Zeichnung aus dem Skizzenbuch, undatiert (vermutlich während des Prager Studiums angefertigt) , Nachlass Helena Johnová UMP Prag

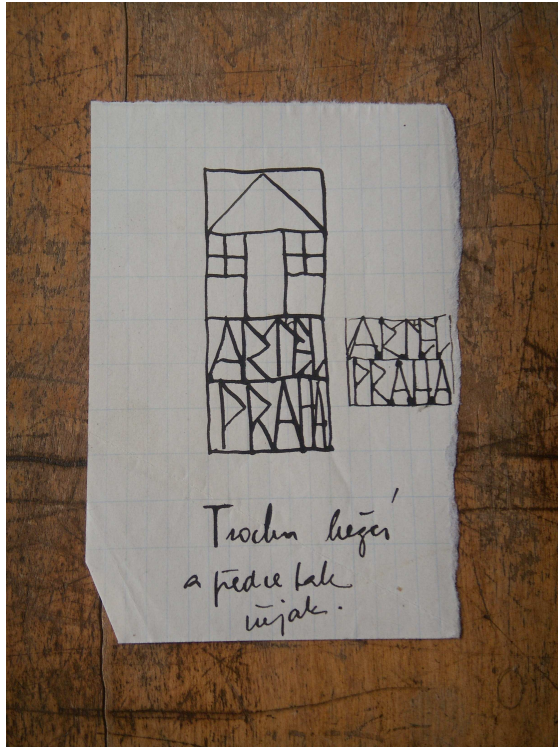


Abb. 4: Entwurf Pavel Janáks für das Artěl-Logo, entnommen der Korrespondenz zwischen Helena Johnová und Pavel Janák, undatiert, Nachlass Helena Johnová UMP Prag



Abb. 6: Helena Johnová, Schale mit zwei Hähnen, 1911
Höhe ca 14 cm, Schloss Neustadt an der Mettau

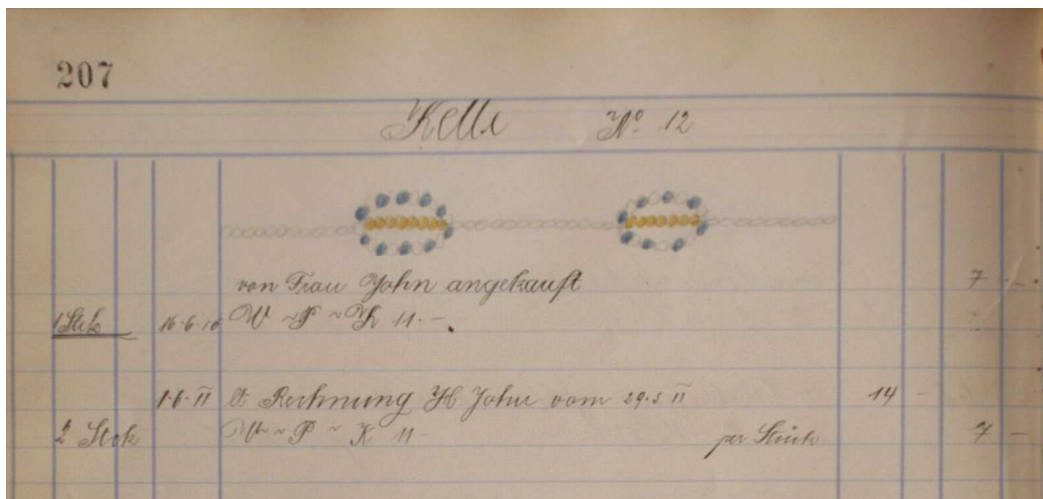


Abb. 5: Helena Johnová, Schmuck, um 1908, Archiv der Wiener Werkstätte (Museum für angewandte Kunst), Modelbücher für angewandte Kunst), Modelbücher W-MB 59



Abb. 7: Helena Johnová, Hahn ,1910, Höhe ca 41cm



Abb. 8: Helena Johnová, Leuchter ,1913, Höhe 31,3 cm
Museum für angewandte Kunst

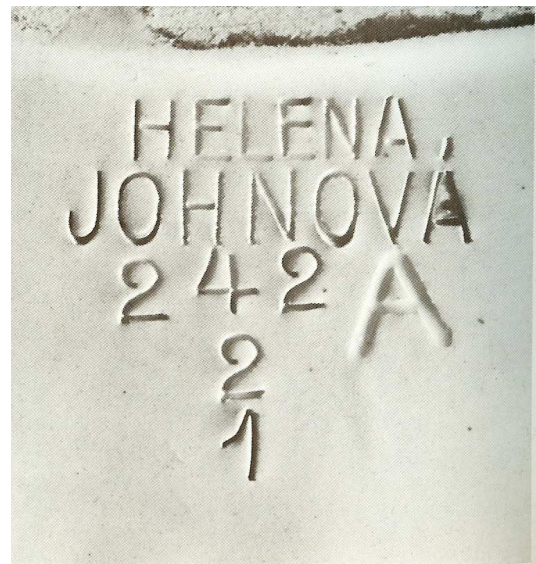


Abb. 9: Helena Johnová, Signatur aus der Zeit der
Keramischen Werkgenossenschaft



Abb. 10: Helena Johnová, Portrait Jan John, 1931 Höhe ca 30 cm



Abb. 11: Helena Johnová, Mokka - Service, 1927, UMP Prag



Abb. 12 und 13: Helena Johnová, Aus der Gruppen der Volkstrachten: Chodin, 1916, Höhe ca 20 cm, Schloss Neustadt an der Mettau





Abb. 14 und 15: Helena Johnová, Aus der Gruppen der Volkstrachten: Paar aus Pilsen, 1917, Höhe ca 20 cm, Schloss Neustadt an der Mettau





Abb. 16 und 17: Helena Johnová, Aus der Gruppen der Volkstrachten: Paar aus Leitomischl, 1917, Höhe ca 20 cm, Schloss Neustadt an der Mettau





Abb. 18 und 19: Helena Johnová, Aus der Gruppen der Volkstrachten: Frauenfigur aus Blatná, 1917, Höhe ca 20 cm, Schloss Neustadt an der Mettau





Abb. 20: Helena Johnová, Aus der Gruppen der Volkstrachten: Frauenfigur aus Jungbunzlau, 1918, Höhe ca 20 cm, Schloss Neustadt an der Mettau



Abb. 21: Michael Powolny, Aufsatz mit drei Putten, um 1909/10, Höhe 13,2 cm
Museum für angewandte Kunst Wien



Abb. 22: Helena Johnová, Aus der Gruppen der Volkstrachten: Hanaken, 1919, Höhe ca 20 cm, Schloss Neustadt an der Mettau



Abb. 22a und b: Helena Johnová, Aus der Gruppen der Volkstrachten: Hanaken, 1919, Höhe ca 20 cm, Schloss Neustadt an der Mettau





Abb. 23: Helena Johnová, Zeichnung mit handschriftlichen Anmerkungen, aus einem undatierten Zeichenheft UMP



Abb. 24: Helena Johnová, Zeichnung aus einem undatierten Zeichenheft, UMP

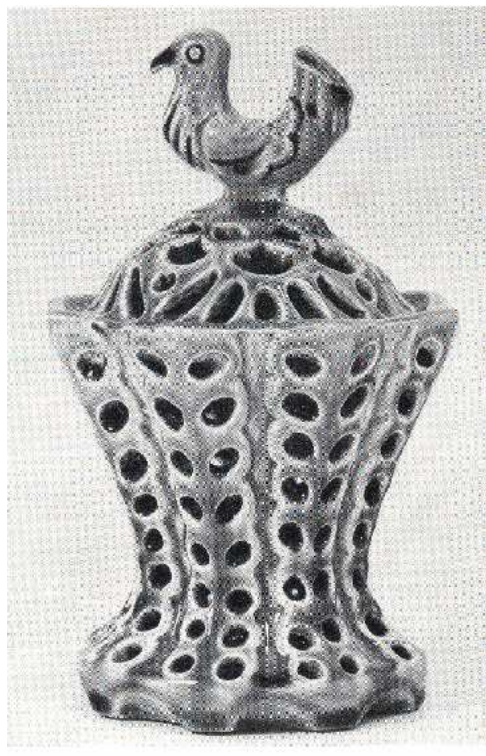


Abb. 25: Helena Johnová, Gefäß mit Hahn ,1910, Höhe ca 16cm

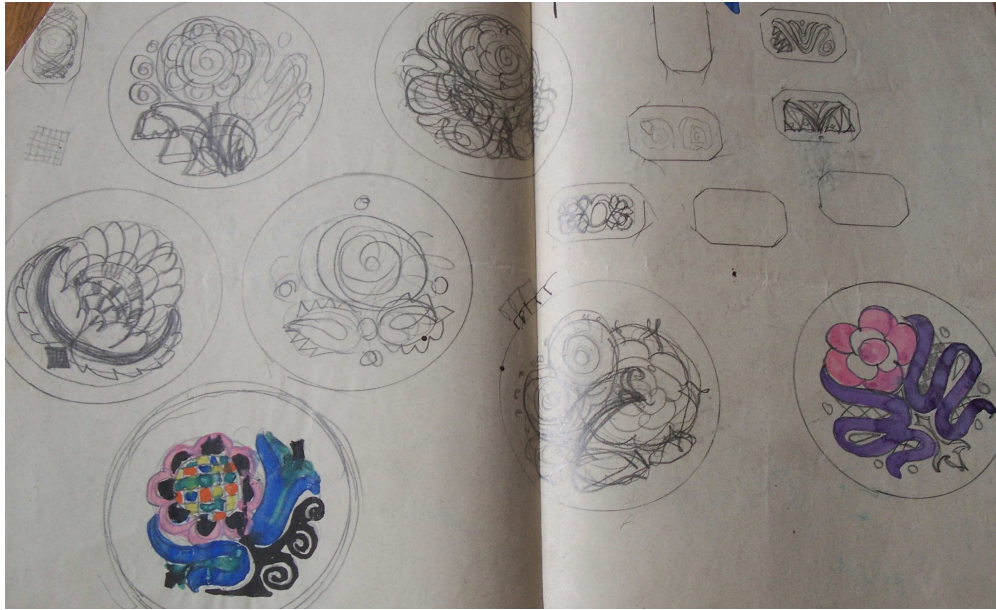


Abb. 26: Helena Johnová, Zeichnung aus einem undatierten Zeichenheft, UMP

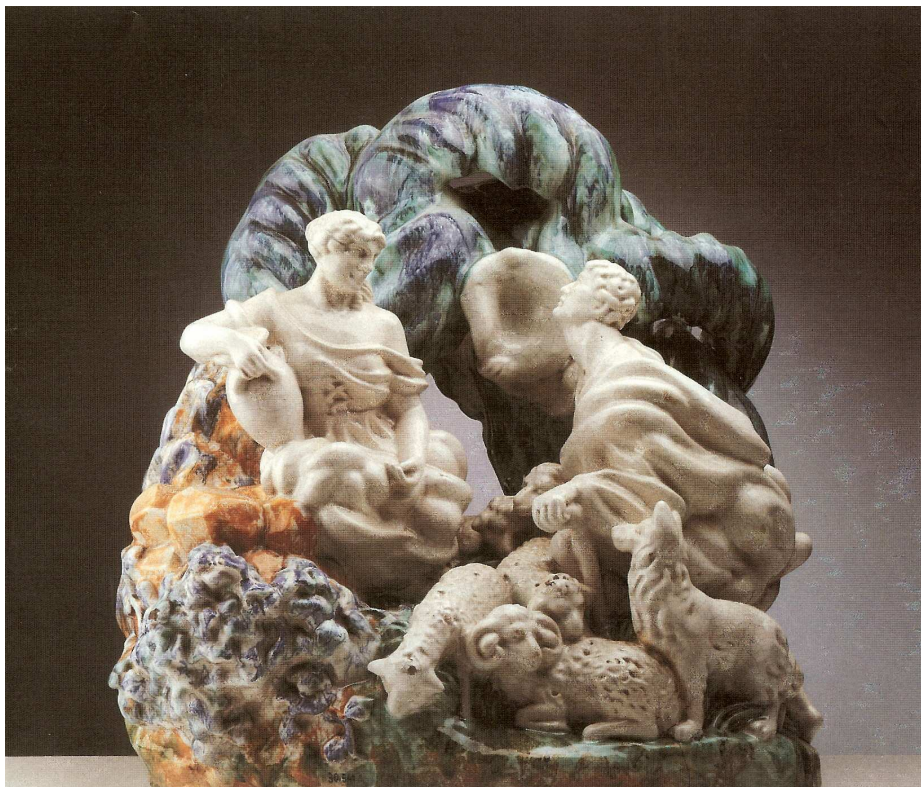


Abb. 27: Helena Johnová, Begegnung am Brunnen, 1918, Höhe ca 40 cm, Neustadt an der Mettau



Abb. 28: Helena Johnová, Madonna, 1910/11 (bzw. 1911/12), Höhe 28,5 cm, Neustadt an der Mettau

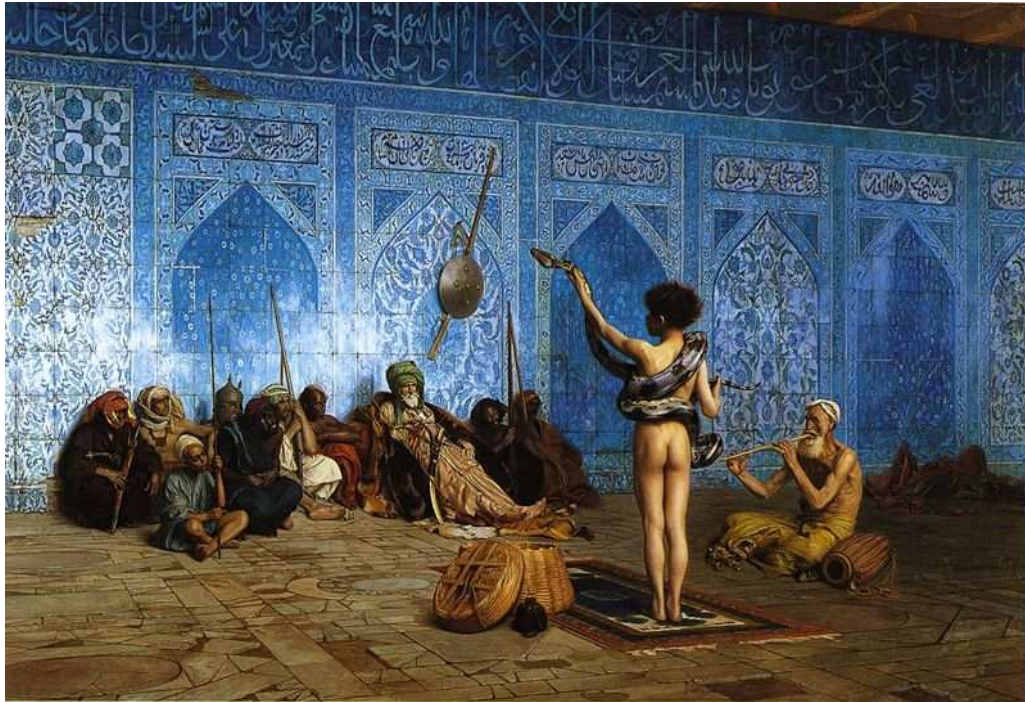


Abb. 29: Jean-Léon Gérôme, Der Schlangenbeschwörer, 1870, Clark Art Institute, Williamstown



Abb. 30: OMV, Werbekampagne, OMV Exploration & Production GmbH

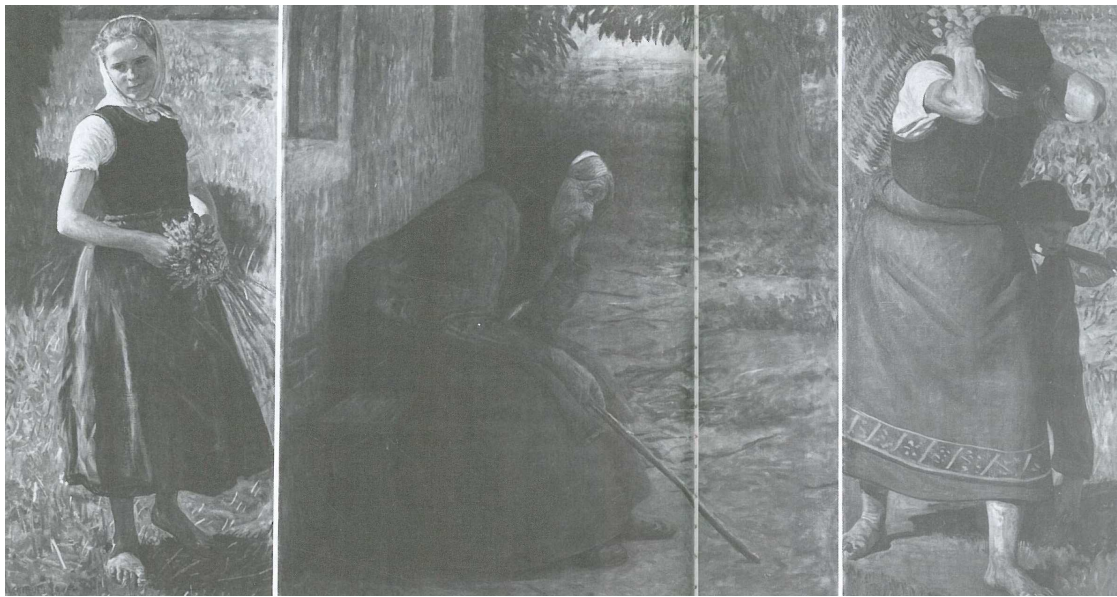


Abb. 31: Leopold von Kalckreuth, *Drei Lebensalter*, 1898, München Neue Pinakothek



Abb. 32: Josef Mánes, *Domov (Heimat)*, 1856



Abb. 33 und 34: Josef Mánes, Veruna Čudová II, 1854 und Jan Postava II, 1854





Abb. 35: Großer Arbeitsraum bzw. Musikzimmer, Neustadt an der Mettau



Abb. 36: František Kysela, Die Verbrüderung der Tschechen und Slowaken, Großer Arbeitsraum bzw. Musikzimmer, Decke, Neustadt an der Mettau

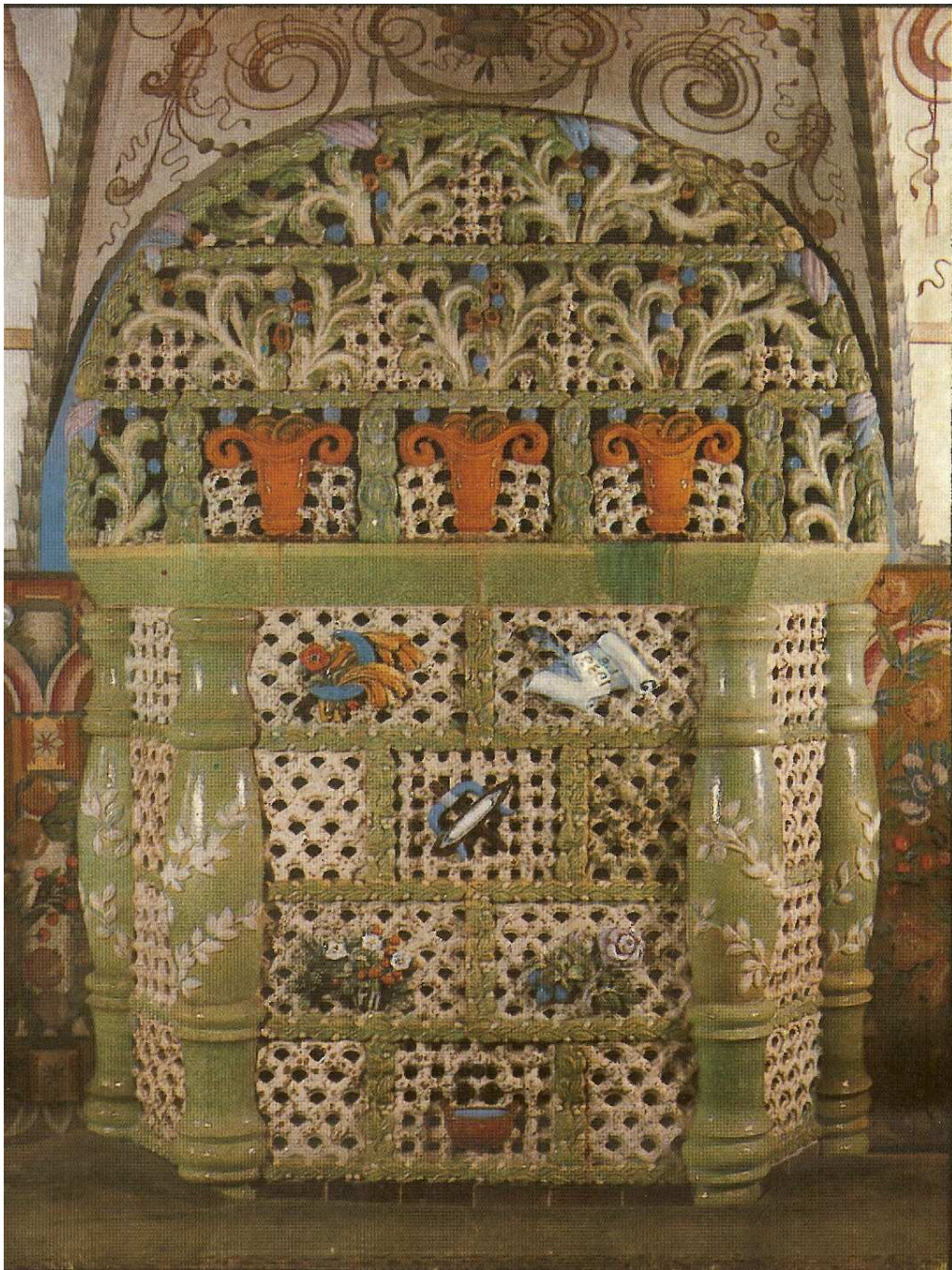


Abb. 37: Helena Johnová, Kaminverkleidung, Höhe ca 2 m, Breite ca 2,10 m,
Großer Arbeitsraum, Neustadt an der Mettau



Abb. 38: Kasimir S. Malewitsch, Roggenernte, 1912

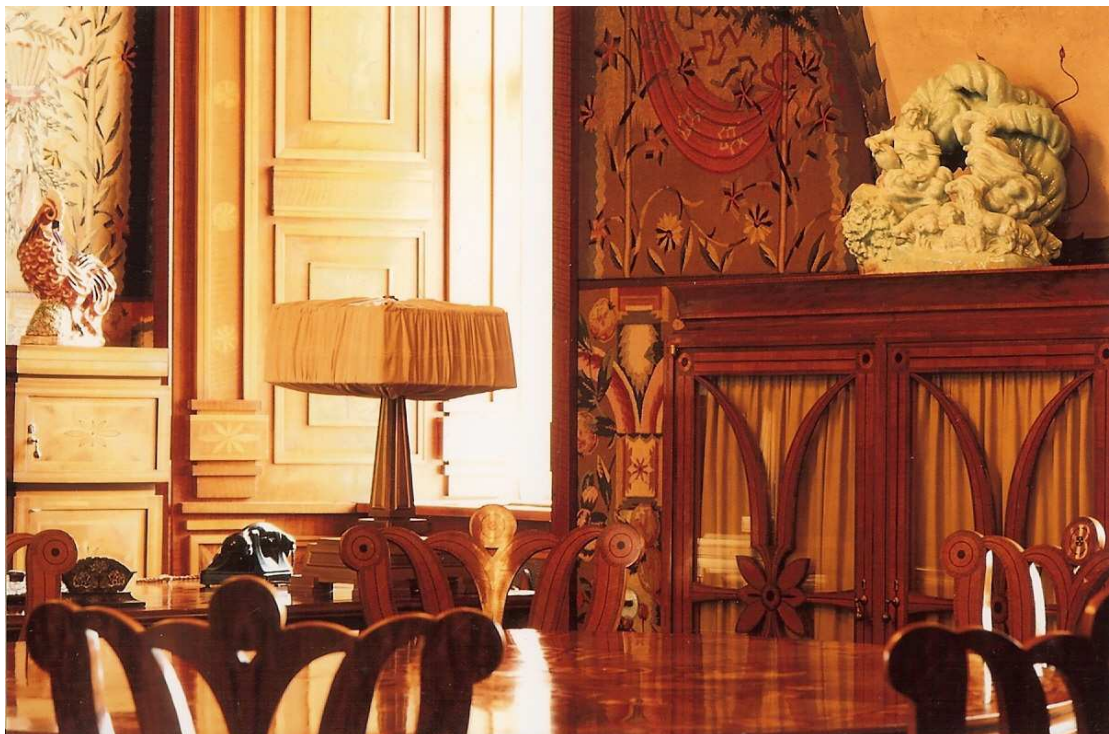


Abb. 39: Großer Arbeitsraum bzw. Musikzimmer, Detail, Neustadt an der Mettau



Abb. 40: Pavel Janák, Stuhl (ausgeführt von der Firma J. Pašek), Nußholz, 1922, Großer Arbeitsraum bzw. Musikzimmer, Neustadt an der Mettau



Abb. 41: Pavel Janák, Sockel/Gestell für Plastik (ausgeführt von der Firma J. Pašek), Nußholz, 1922, Großer Arbeitsraum bzw. Musikzimmer), Neustadt an der Mettau

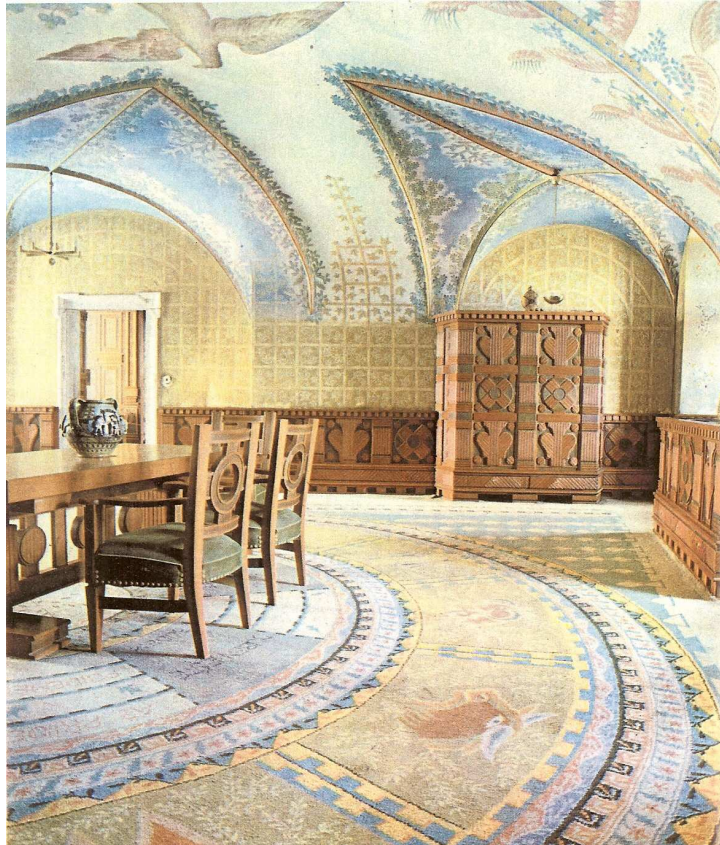


Abb. 42: Raum „Zodiak“, Neustadt an der Mettau



Abb. 43: Pavel Janák, Sessel (ausgeführt von der Firma Navrátil) 1922, Raum „Zodiak“, Neustadt an der Mettau



Abb. 44: Salon (unter Dušan Jurkovič gestaltet), Pavel Janák, Sessel
Raum „Zodiak“, Neustadt an der Mettau

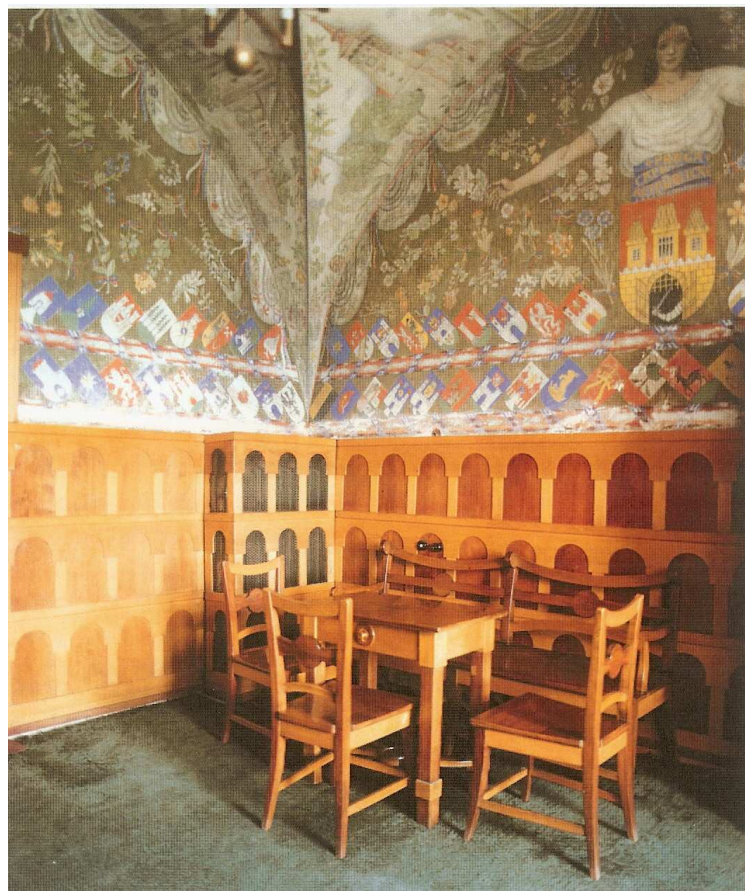


Abb. 45: Jung-Herrnzimmer, Neustadt an der Mettau

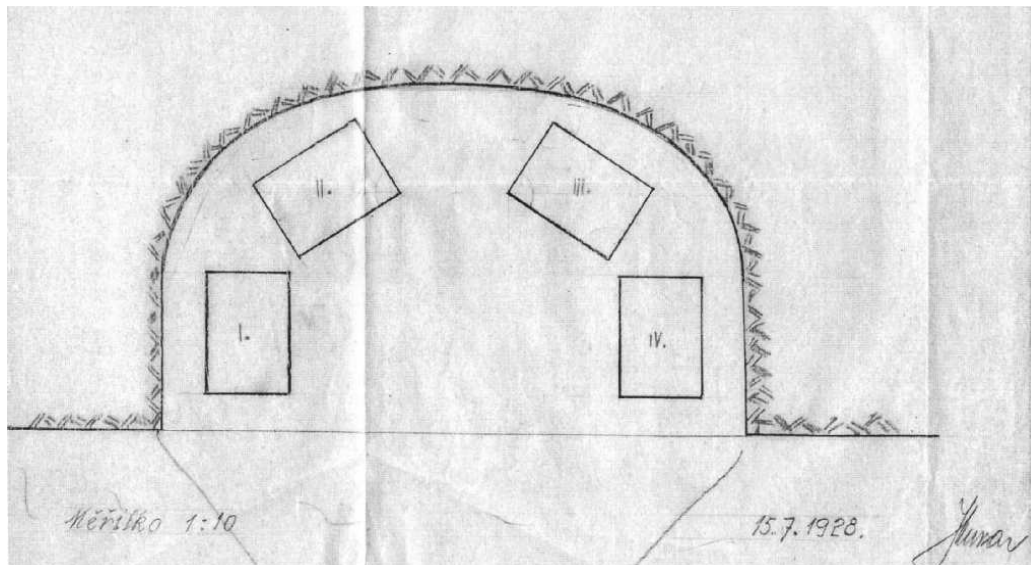


Abb. 46: Eine Planung zur Einsetzung von vier Öfen, Neustadt an der Mettau, 1928

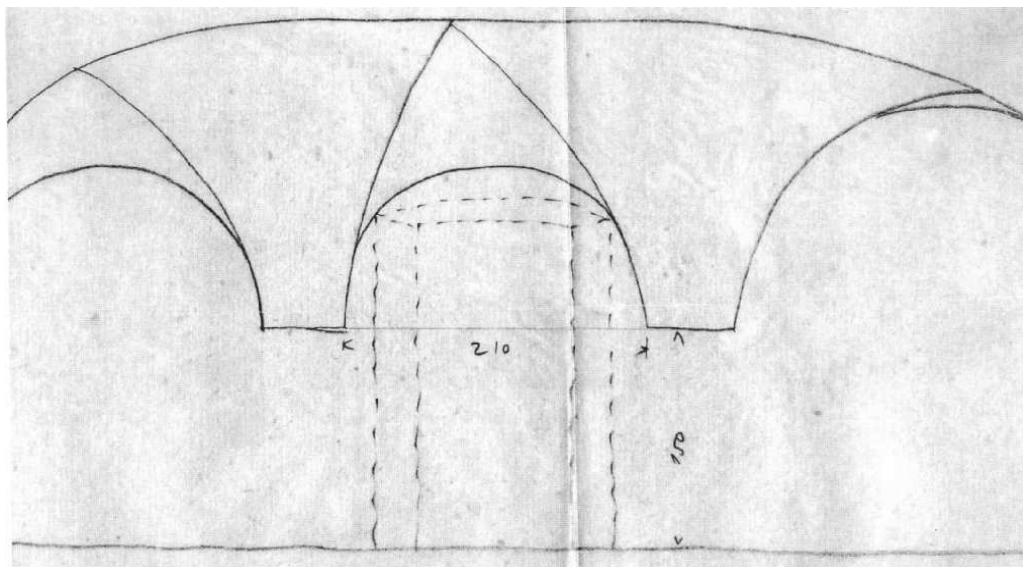


Abb. 47: Planung zur Platzierung der Kaminverkleidung, Neustadt an der Mettau

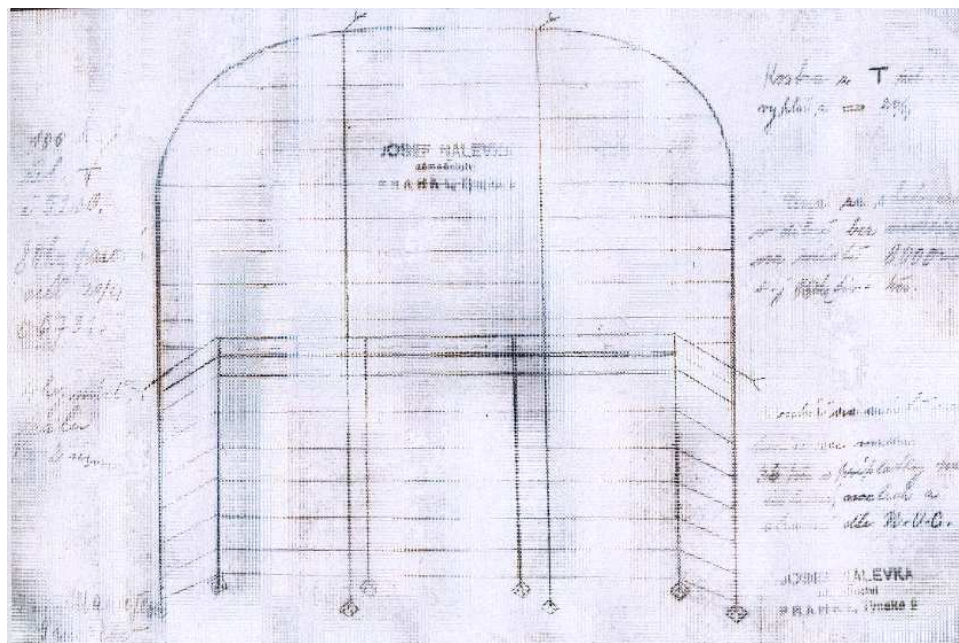


Abb. 48: Josef Nálevka, Entwurf für Metallgerüst der Kaminverkleidung, Neustadt an der Mettau



Abb. 49: Helena Johnová, Kaminverkleidung, Detail, Neustadt an der Mettau



Abb. 50 und 51: Helena Johnová, Entwürfe für die Kaminverkleidung, Neustadt an der Mettau



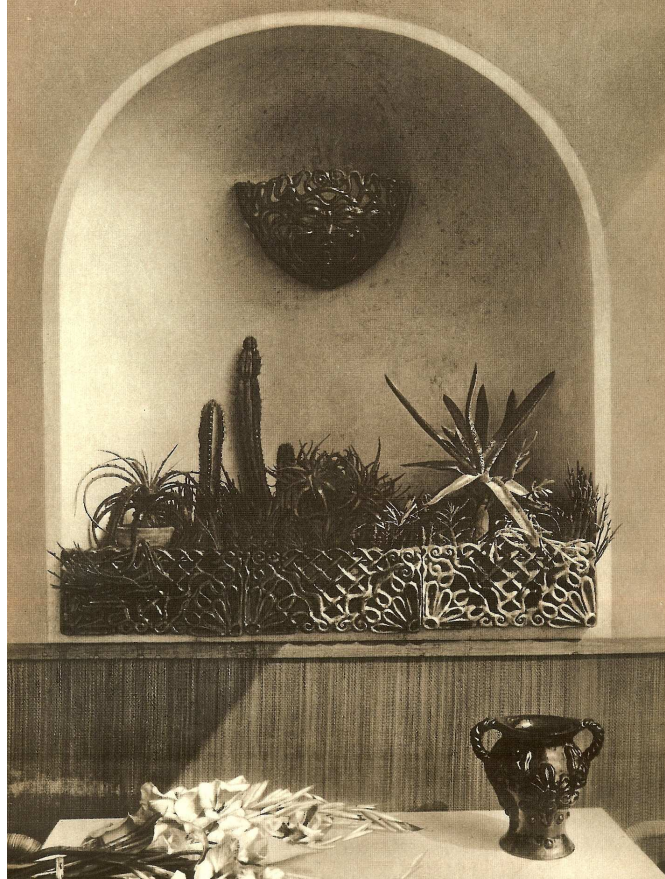


Abb. 52: Helena Johnová, Gestaltung der Nische im Wintergarten des Schlosses Neustadt an der Mettau, 1934



WV-E 439

Kaminverkleidung, vor 1926*

Keine Angaben.

DED, Bd. 58, 1926, S. 761.



WV-K 440

Kaminverkleidung, vor 1926*

Keine Angaben.

DED, Bd. 58, 1926, S. 760.

Die Kaminverkleidung zeichnet sich ähnlich wie die Dekorationenmuster durch ein breites Netz von Figuren und Pflanzen aus, die kunstvoll ineinander verweben sind.

Abb. 53: Wally Wieselthier, Kaminverkleidung, Entwürfe, 1926



Abb. 54: Helena Johnová, Tschechisch - Bethlehem, Entwurf für die Krippe für den St. Veits Dom in Prag, um 1937



Abb. 55: Helena Johnová, Jardiniere, Höhe ca. 13 cm, 1937, UMP



Abb. 56: Helena Johnová, Portrait Frau Burian, Höhe ca. 38cm, 1931

Literaturverzeichnis:

Achleitner 2003

Achleitner Friedrich, *Sprachprobleme der Architektur oder: Worin unterscheiden sich Nationalarchitekturen?*; in: *Mehrdeutigkeit. Die Ambivalenz von Gedächtnis und Erinnerung*, (Hrsg.) Moritz Csaky, Peter Stachel, Wien 2003, S. 213-227

Běhal

Běhal Vera, *Artěl – das Atelier für Kunstgewerbe in Prag*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1, S. 116-130

Běhal 1987

Běhal Vera, *Das Tschechische kubistische Kunstgewerbe. „Artel – Atelier für die Darstellende Arbeit in Prag“ und die „Prager Kunstwerkstätten“*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* 1987, 39, S. 4 -10

Berger 1986

Berger Renate, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1986

Bischoff/Treuter 1999

Bischoff Cordula, Treuter Christina (Hrsg.), *Um-Ordnung, Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, Marburg 1999

Bořutová 2002

Bořutová Dana, *Der Einfluss der ethnografischen Studien Dušan Jurkovičs auf sein architektonisches Werk*, in: *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt*, (Hrsg.) Ākos Moravānsky, Wien 2002, S. 207-223

Brozová 1987

Brozová Jarmila, *Artěl. Mezník ve vývoji českého užitého umění (Artěl. Ein Meilenstein in der Entwicklung des tschechischen Kunstgewerbes)*, in: *Umění a řemesla*, 1987, 6, S. 202 –208

Brückner 1999

Brückner Wolfgang, *Volkskunst. Ästhetische Anschauungen oder Thesen zu einem Wahrnehmungsproblem*, in: *Netzwerk Volkskunde. Ideen und Wege*, (Hrsg.) Franz Grieshofer, Klaus Beitzl, Wien 1999, S. 291-307

Bydžovská 1991

Bydžovská Lenka, *The Problem of Patriotism in Art. A Contribution to the Programme of the Mánes Association of the Artists at the Turn of the Century*, in: *Niedzyca Seminars V: Polish-Czech-Slovak-Hungarian Artistic Connections*, Krakow 1991, 101-105

Cviková 2006

Cviková Jana, *„Sinnlose“ und „Sinnvolle“ Emanzipation. Über die Entstehung des feministischen Bewusstseins in der Slowakei*, in: *Frauenbilder, feministische Praxis und nationales Bewusstsein in Österreich-Ungarn 1867-1918*, (Hrsg.) Waltraud Heindl, Edit Király, Alexandra Millner, Tübingen 2006, S. 187-209 sowie Textproben aus der Diplomarbeit – Feministisches Grundstudium III, Wien 2003 (veröffentlicht auf www.aspekt.sk)

Deneke 1997

Deneke Bernward, *Volkskunst und nationale Identität 1870-1914*, in: *Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien*, (Hrsg.) Herbert Nikitsch, Bernhard Tschofen, Wien 1997, S. 13 – 39

Denk 1994

Denk Wolfgang, *Mythen, historische Imaginationen und humanistische Botschaft. Das Slawische Epos – ein Nationalepos – aus heutiger Sicht*, S. 10-15, in: *Alfons Mucha – Das slawische Epos*. Ausstellungskatalog, Krems 1994

Dawari-Dehkordi 1982

Dawari-Dehkordi Heidemarie, *Die österreichische Frauenbewegung von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Dipl. Arb., Linz 1982

Dvořáková 1999

Dvořáková Hana, *Volkstracht als Zeichen nationaler Identifikation und Abgrenzung*, in: *Netzwerk Volkskunde. Ideen und Wege*, (Hrsg.) Franz Grieshofer, Klaus Beitzl, Wien 1999, S. 391-398

von Eitelberger 1872

von Eitelberger Rudolf, *Zur Regelung des Kunstunterrichtes für das weibliche Geschlecht*, in: *Mittheilungen*. Jg. VII, Nr. 78, 1.März 1872

Fehlemann 1996

Fehlemann Sabine, *Von Königinnen und Mägden. Die Frau als Motiv bei Männern und bei Frauen*, in: *Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914*, (Hrsg.) Ulrich Krempel, Susanne Meyer-Büser, Hannover 1996, S. 61-68

Friedl 1986

Friedl Gottfried mit Beiträgen von Oswald Oberhuber, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867 – 1918*, Rezidenzverlag Salzburg und Wien 1986

Hammer-Tugendhat 1998

Hammer-Tugendhat Daniela, *Rembrandt und der bürgerliche Subjektentwurf: Utopie oder Verdrängung?* in: *Bilder der Nation. Kulturelle und politische Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne*, (Hrsg.) Ulrich Bielefeld, Gisela Engel, Hamburg 1998, S. 154-178

Hašová 2005

Hašová Zdenka, *Die Frauenbewegung in den böhmischen Ländern: Geschichte und Gegenwart*, in: *George Sand und Louise Otto-Peters. Wegbereiterinnen der Frauenemanzipation*, (Hrsg.) Johanna Ludwig, Leipzig 2005, S. 191-207

Hobsbawn 1991

Hobsbawn Eric, *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt am Main/New York 1991

Hörmann 1999

Hörmann Marianne, *Vally Wieselthier: 1895-1945*, Wien/Köln/Weimar 1999

Hroch 1971

Hroch Miroslav, *Das Erwachen kleiner Nationen als Problem der komparativen sozialgeschichtlichen Forschung*, in: Sozialstruktur und Organisation europäischer Nationalbewegungen, (Hrsg.) Theodor Schieder, Peter Burian, München – Wien 1971, S. 121-142

Janatková 2000

Janatková Alena, *Barockrezeption zwischen Historismus und Moderne. Die Architekturdiskussion in Prag 1890-1914*, Zürich 2000

Jeřábek 1992

Jeřábek Richard, *Eine Dichotomie: Volkskunst und volkstümliche Kunst*, in: *Jahrbuch für Volkskunde*, Jg. 15, Würzburg Innsbruck Freiburg 1992, S. 105-116

Johler 1997

Johler Reinhard, *Die Kunst, das Volk und seine Kultur. Miszellen zur rezenten Volkskunst-Debatte in Österreich*, in: *Volkskunst. Referate der Volkskundetagung 1995 in Wien*, (Hrsg.) Herbert Nikitsch, Bernhard Tschofen, Wien 1997, S. 331-363

Király/Millner 2006

Király Edit, Millner Alexandra, *Feministische Praxis in Österreich-Ungarn um 1900*, in: *Frauenbilder, feministische Praxis und nationales Bewusstsein in Österreich-Ungarn 1867-1918*, (Hrsg.) Waltraud Heindl, Edit Király, Alexandra Millner, S. 1-19

Kořalka

Jiří Kořalka, *Die Anfänge der politischen Bewegungen und Parteien in der Revolution 1848/49*, in: *Die Habsburger Monarchie 1848-1918. Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft*, 1. Teilband (Vereine, Parteien und Interessenverbände als Träger der politischen Partizipation, Wien 2006

Korff 1992

Korff Gottfried, *Volkskunst als ideologisches Konstrukt. Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der „Volkskunst“ im 20. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch für Volkskunde NF 15*, (Hrsg.) Wolfgang Brückner, Nikolaus Grass, Würzburg 1992, S. 23-49

Köstlin 1997

Köstlin Konrad, *Volkskünste. Ästhetische Programmatik in Lebensentwürfen der zwanziger Jahre*, in: *Volkskunst. Referate der Volkskundetagung 1995 in Wien*, (Hrsg.) Herbert Nikitsch, Bernhard Tschofen, Wien 1997, S. 39-53

Kotalík 1971

Kotalík Jiří, *K výstavě Josefa Mánesa. Poznámky a úvahy*, Ausstellungskatalog: Josef Mánes 1820/1871, Prag 1971

Kuthanová 2007

Kuthanová Kateřina, *Autoportrét a sebereflexe malířky v 19. století v Čechách (Selbstportrait und Selbstreflexion der Künstlerin im 19. Jahrhundert in Tschechien)*, in: *Reflexe a sebereflexe ženy v české národní elitě 2.polooviny 19. stol. (Reflexion und Selbstreflexion der Frau in der tschechischen nationalen Elite der 2. Hälfte 19. Jhs.)*, Prag 2007, S. 145-155

Lindner/Schade/Wenk/Werner 1989

Lindner Ines, Schade Sigrid, Wenk Silke, Werner Gabriele (Hrsg.), *Blick-Wechsel, Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989

Losenický 1998

Losenický Bronislav, *Bumerangový efekt publicity v našem výtvarném dění 19. století (Je demokratická tendence v umění cestou k jeho inflaci a devalvaci?) (Der Bumerangeffekt der Publizität in unserem bildenden Geschehen des 19. Jhs.)*, in: *Umění a veřejnost v 19. století (Kunst und Gesellschaft im 19. Jhs.)*, (Hrsg.) Kristina Kaiserová, Ústí nad Labem 1998, S. 17 – 26

Malečková 2000

Malečková Jitka, *Nationalizing Women and Engendering the Nation: The Czech National Movement*, in: *Genderer Nation. Nationalism and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, (Hrsg.) Ida Blom, Karen Hagemann, Catherina Hall, Oxford New York 2000, S. 293-310

Marek 2004

Marek Michaela; *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationalbildung*, Köln Weimar Wien 2004

Michitsch 1993

Michitsch Elisabeth Johanna, *Frauen – Kunst – Kunsthandwerk, Künstlerinnen in der Wiener Werkstätte*, Dipl. Arbeit, Wien 1993

Moravánsky

Moravánsky Ákos, *Die Befreiung der Form aus der Materie. Architektur und Theorie des Prager Kubismus*, in: *Prager Architektur und die europäische Moderne*, (Hrsg.) Tomáš Valena, Ulrich Winko, Berlin 1996, S. 25-38

Muysers 2006

Muysers Carola, *Institution und Geschlecht: Die Kunstgeschichte der Künstlerin als Theoriebildung*, in: *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, (Hrsg.) Anja Zimmermann, Berlin 2006, S. 181-203

Muysers 1996

Muysers Carola: „In der Hand der Künstlerinnen fast allein liegt es fortan...“ *Zur Geschichte und Rezeption des Berufsbildes bildender Künstlerinnen von der Gründerzeit bis zur Weimarer Republik*, in: *Feministische Studien*. S 50-65, 14 (1996)

Neuwirth 1974

Neuwirth Waltraud, *Österreichische Keramik des Jugendstils*, Sammlung des Österreichischen Museum für angewandte Kunst, München 1974

Novotný 1940

Novotný Antonín, *Helena Johnová*, Prag 1940

Nochlin 1987

Nochlin Linda, *The Imaginary Orient*, in: *Exotische Welten, europäische Phantasien*, Ausstellungskatalog (Hrsg.) Hermann Pollig, Stuttgart 1987, S. 172-179

Pachmanová 2004

Pachmanová Martina, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu* (*Unbekannte Gebiete der tschechischen modernen Kunst: Unter der Lupe von Gender*), Prag 2004

Pečinková 2005

Pečinková Pavla, *Kapitoly z historie školy 1885-1946* (*Kapiteln aus der Schulgeschichte 1885-1946*), in: *Vysoká škola umělecko-průmyslová 1885-2005* (*Universität für angewandte Kunst 1885-2005*), (Hrsg.) Martina Pachmanova, Marketa Pražanová, Praha 2005, S. 17-60

Plakholm-Forsthuber 1994

Plakholm-Forsthuber Sabine, *Künstlerinnen in Österreich 1897 – 1938. Malerei – Plastik – Architektur*, Wien 1994

Plakholm-Forsthuber 1999

Plakholm-Forsthuber Sabine, *Zwischen Selbstverwaltung und Vermarktung. Die Kunst der Wiener Frauen im Ausstellungsbetrieb der 1. Republik*, in: *Blick – Wechsel*; (Hrsg.) Ines Lindner, Marburg 1999, S. 131-149

Pokorný 2006

Pokorný Jiří, *Vereine, Verbände und Parteien in den böhmischen Ländern*, in: *Die Habsburger Monarchie 1848-1918. Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft*, 1. Teilband (Vereine, Parteien und Interessenverbände als Träger der politischen Partizipation, Wien 2006, S. 609-703

Rak 1994

Rak Jiří, *Bývali Čechové: České historické mýty a stereotypy* (*Sie waren Tschechen: Tschechische historische Mythen und Stereotypen*), Jinočany 1994

Roth 1995

Roth Susanna, *Božena Němcová*, in: *Prager Frauen. Neun Lebensbilder*, (Hrsg.) Alena Wagnerová, Frankfurt/Main 1995, S. 11-35

Sármany-Parsons 2002

Sármany-Parsons Ilona, *Geschlecht und Folklore in der Fin-de-Siècle Malerei der österreichisch-ungarischen Monarchie*, in: *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt*, (Hrsg.) Ákos Moravánsky, Wien-Köln-Weimar 2002, S. 279-298

Seibt

Seibt Ferdinand, *Das Janusgesicht des 19. Jahrhunderts*, in: *Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne*, (Hrsg.) Ferdinand Seibt, München 1995

Selden

Selden Brigitte, *Das dualistische Prinzip, Zur Typologie abstrakter Formensprache in der angewandten Kunst, dargestellt am Beispiel der Wiener Werkstätte, des Artel und der Prager Kunstwerkstätten*, Beiträge zur Kunstwissenschaft, Band 39 (Diss. Arbeit 1989), München 1991

Schade 1996

Schade Sigrid, *Künstlerinnen und Abstraktion. Anmerkungen zu einer „unmöglichen“ Beziehung in der Konstruktion der Kunstgeschichte*, in: (Ausstellungskatalog) *Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland 1900-1914*, (Hrsg.) Ulrich Krempel/Susanne Meyer-Büser, Berlin 1996, S. 37-45

Schöne 1999

Schöne Sally, *„Sie geben sich den Dingen hin, und diese werden gut“*. *Keramischülerinnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, in: *Um-Ordnung*, (Hrsg.) Lisbeth Bischoff/Ulrike Threuter, Marburg 1999, S. 132-144

Šlapeta 1985

Šlapeta Vladimír, *Svaz českého díla – Der Tschechische Werkbund*, in: *Der österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung*, (Hrsg.) Astrid Gmeiner, Gottfried Pirhofer, Wien-Salzburg 1985, S. 191-207

Spickernagel 1994

Spickernagel Ellen, *Zur Beharrlichkeit von Frauenbilder. „Weibliche Lebensalter“ im späten 19. Jahrhundert*, in: *FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, (Hrsg.) Cordula Bischoff, Brigitte Dinger, Irene Ewinkel, Ulla Merle, Gießen 1994, S. 125-140

Škranc Pavel, Rondokubismus, <http://www.e-architekt.cz/index.php?PIId=184&KatId=60>

Štech 1915

Štech Václav Vilém, *Josef Gočár, Pavel Janák, František Kysela, Čechische Bestrebungen um ein modernes Internieur, Werkbund-Ausstellung in Köln 1914*, Prag 1915

Štech 1897

Štech Václav Vilém, *„Českým ženám: Nejsme s vámi spokojeni! Úpřimné slovo českého muže.“* (Den tschechischen Frauen: Wir sind nicht mit euch zufrieden! Ehrliches Wort eines tschechischen Mannes), Prag 1897

Thienen-Adlerflycht 1967

Thienen-Adlerflycht Christoph, *Graf Leo Thun im Vormärz. Grundlagen des böhmischen Konservativismus*, Graz Wien Köln 1967

Thienen-Adlerflycht 1992

Thienen-Adlerflycht Christoph, *„Revolution von oben“ in Österreich. Reformen und Gegenreformen*, in: *Zeitenwende, Ost und West nach dem Umbruch*, (Hrsg.) Johannes CH. Papalekas, Universitätsseminar, Wien 1992, S. 20-25

Velek 2006

Velek Luboš, *První v Rakousku! Zvolení prvního poslance-ženy Boženy Vikové Kunětické v roce 1912. Příspěvek k vývoji volebního práva a ženského hnutí v habsburské monarchii* (Erste in Österreich! Die Wahl der ersten Angeordnetenfrau Boženy Vikové Kunětické im Jahr 1912. Beitrag zur Entwicklung des Wahlrechtes und die Frauenbewegung in der Habsburger Monarchie), In: *Reflexe a sebereflexe ženy v národní elite 2. poloviny 19. století, (Reflexion und Selbstreflexion der Frau in der tschechischen nationalen Elite der 2. Hälfte 19. Jhs.)* (Hrsg.) Milan Vojáček, Prag 2006, S. 259-319

Vondráčková 1968

Vondráčková Slávka, *Artěl*, in: *Tvar. Časopis pro užité umění (Form. Zeitschrift für Gebrauchskunst)*, 1968, 3, S.65-90

Vybíral 2005

Vybíral Jindřich, *Ohlas idejí Arts and Crafts v Čechách kolem roku 1900 (Nachhall der Ideen Arts and Crafts in Böhmen um das Jahr 1900)*, in: *Vysoká škola umělecko-průmyslová 1885-2005 (Universität für angewandte Kunst 1885-2005)*, (Hrsg.) Martina Pachmanova, Marketa Pražanová, Praha 2005, S. 252-272

Vydra 1954

Vydra Josef, *Helena Johnová*, in: *Tvar 6 (Form)*, Prag 1954, 110-121

Wenk 2002

Wenk Silke, *Repräsentationen von Nation und die Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit*, in: *Körper und Repräsentation*, (Hrsg.) Insa Härtel, Sigrid Schade, Opladen 2002, S. 230-235

Wöhler 2001

Wöhler Veronika, *Das verfluchte Wort Feminismus. Eine Deutungsmusteranalyse zu Feminismus-Begriffen slowakischer Wissenschaftlerinnen*, Dipl. Arb. Wien 2001

Wörner 1997

Wörner Martin, *Klassische Malerei und Volkskunst*, in: *Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung in Wien 1995*, (Hrsg.) Herbert Nikitsch, Bernhard Tschöfen, Wien 1997, S. 391 – 417

Vošáhliková 2006

Vošáhliková Pavla, *Die Beziehung der tschechischen Feministinnen zur Nationalbewegung unter Kaiser Franz Joseph I.*, in: *Frauenbilder, feministische Praxis und nationales Bewusstsein in Österreich-Ungarn 1867-1918*, (Hrsg.) Waltraud Heindl, Edit Király, Alexandra Millner, Tübingen 2006, S. 209-219

Zimmermann 2003

Zimmermann Susan, *Jenseits von Ost und West. Entwicklungswege zentral-osteuropäischer Frauenbewegungen im transnationalen Kontext*, in: *Brüche – Geschlecht – Gesellschaft. Gender Studies zwischen Ost und West*, (Hrsg.) Alice Pechriggl Wien 2003, S. 119-147

Ausstellungskataloge:

Helena Johnova Keramika, Museum der Kunstindustrie Prag (UMPRUM , Umělecko průmyslove museum), Prag 1987 (Zusammengestellt von Jana Horneková)

Ceske Art Deco 1918 – 1938, Obecní dům in Zusammenarbeit mit Museum der Kunstindustrie Prag (UMPRUM), 1998

Art Deco Boemia 1918-1938, Brüssel, 1997

Blickwechsel und Künstlerinnen in Österreich, Elke Doppler, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 2000

Die Überwindung der Utilität. Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte, Museum für angewandte Kunst, Wien, 1998

Expressive Keramik der Wiener Werkstätte 1917-1930, Bayerischen Vereinsbank, München 1992

Werkbund Deutsche Ausstellung, Köln 1914, Wienand 1981 (Neuaufgabe des offiziellen Katalogs)

Tschechischer Kubismus 1912-1916, Ausstellungskatalog Rupertinum Museum für moderne Kunst Salzburg, Salzburg 2001

Kunst und Industrie: Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst, Wien 2000

Alfons Mucha – Das slawische Epos, Ausstellungskatalog, Krems 1994

Kubismus in Prag 1909-1925, (Hrsg.) Jiří Švestka, Tomáš Vlček, Düsseldorf 1991

Nachschlagwerke:

Keramik Lexikon, Zsg. Gustav Weiß, Frankfurt am Main-Berlin, 1991

Lexikon der Baukunst, Hrs. Günther Wasmuth, Berlin, 1932

Bruckmann's Fayence-Lexikon/ Majolika, Fayence, Steingut., Eleonore Pichelkastner und Eckart Hölzl, München 1981

Quellen:

Archiv des Museum für Kunstindustrie in Prag (Umělecko-průmyslové museum UMP Praha)

Archiv der Vereinigung der bildenden Künstlerinnen Österreichs

Archiv der Universität der angewandten Kunst

Stadt und Landesarchiv Wien

10. Anhang

Sowohl im Leben als auch im Werk der tschechischen Künstlerin Helena Johnová werden herrschenden Ideologien der damaligen Zeit deutlich.

Ihre Biographie ist zunächst von den Beschränkungen geprägt, die der damalige Zeitgeist Künstlerinnen auferlegte. Das Kunstgewerbe war die Nische, in der – nicht nur in den böhmischen Ländern der Monarchie, sondern durchaus auch im österreichischen Kernland selbst – Frauen die Möglichkeit gegeben worden ist, sich zumindest ein wenig als Künstlerin zu entfalten und dabei auch das für das Leben als Selbstständige existenziell Notwendige ins Verdienen zu bringen. Schon die Tatsache, dass sich Johnová als Kunstgewerblerin zu verwirklichen trachtete, ist von äußeren (geistigen) Umständen geprägt, hier von der herrschenden diskriminierenden Sicht der Zeit, wonach Frauen, zu hochwertiger künstlerische Tätigkeit gar nicht fähig wären und in der Gesellschaft überdies andere, insbesondere familiäre Pflichten zu erfüllen hätten.

In Johnovás Biographie wirkt sich als zweiter bestimmender Einfluss die Ideologien der tschechischen Nationalbewegung aus. Schon ihre Ernennung zur Professorin hängt damit zusammen, dass die tschechische Nationalbewegung Frauen in der Gesellschaft einen bedeutenderen Stellenwert zubilligten, als dies im österreichischen Kernland der Fall war. Diese Ideologie verbesserte die Absatzchancen für kunstgewerbliche Produkte, die ihr Rechnung trugen, und brachte ferner soziale Netzwerke, die von (für Frauen offene) Künstlervereinigungen bis hin zu nationalistisch gesinnten privaten Auftraggebern reichten.

Auch in Johnovás Werk kommt diese Ideologie zum Ausdruck und wurden in dieser Arbeit mit den untersuchten Trachtengruppen einerseits und der Kaminverkleidung im Schloss Neustadt an der Mettau andererseits gerade jene Werke in den Mittelpunkt gestellt, an denen sich dies am deutlichsten ablesen lässt.

In dieser Arbeit war daher den geistigen Grundlagen der tschechischen Nationalideologie, insbesondere in der Kunsttheorie, ein breiter Raum zu widmen.

Hierbei konnte festgestellt werden, dass sich zumindest in der Kunsttheorie keine Ab- und Ausgrenzungstendenzen durchgesetzt haben, sondern sowohl historisch gewachsene Stile als auch aus dem Ausland kommende „moderne“ Stilrichtungen ihre Akzeptanz fanden. Auch wenn der Schwerpunkt des „tschechischen Nationalstils“ anfänglich insbesondere in der Volkskunst gesehen worden ist, war es wohl gerade diese Offenheit, die vor bloß sich abgrenzender Redundanz bewahrt hat.

Der Umstand, dass sich Nationales nicht dazu eignet als Religionsersatz eine im sedlmayr'schen Sinne verlorengegangenen Mitte wiederzufinden, wurde letztlich (wenn auch vielleicht unreflektiert) auch in der tschechischen Theorie akzeptiert, in der zunächst die Forderung nach Volkskunst und volkskünstlerischen Elementen immer mehr zurückging und sich die Forderung nach Geist und Abstraktion mehr und mehr durchsetzte.³²⁴

Auch diese geistige Entwicklung äußert sich im Spätwerk Johnovás, das sich in Richtung eines funktionalistischen Stiles (und des Stiles der Neuen Sachlichkeit) entwickelte. Nach dem ersten Weltkrieg und dem Zusammenbruch der Monarchie haben die veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse nach einer Neuausrichtung verlangt und wurde diese (vorerst) insbesondere im kollektiven Funktionalismus (bzw. „Zivilismus“) gefunden. Gerade auch in der tschechischen Kunsttheorie haben sich die gestellten Anforderungen – wenn auch unter Aufrechterhaltung eines gewissen Pathos – dahingehend gewandelt, dass sie sich statt an kaum fassbaren utopistischen Absolutheitsansprüchen verstärkt an Zweckanforderungen zu orientieren begannen.

³²⁴ Dieser Entwicklung wurde in der gegenständlichen Arbeit sprachlich dadurch Rechnung getragen, dass bisweilen auch das Wort Patriotismus verwendet worden ist, das der skizzierten Aufgeschlossenheit vielleicht gerechter wird als der Begriff Nationalismus.

Lydia Thienen-Adlerflycht

1975 geboren in Košice, Slowakei

Ausbildung

1989 – 1993 Gymnasium Košice, Slowakei

1993 – 1995 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Trnava, Slowakei

1995 Beginn des Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Beruflicher Werdegang

10/1998 – 04/1998 Praktikum Restaurierungsatelier Corcoran Wien

11/1999 – 01/2000 Praktikum Kunsthalle Basel, Schweiz (während eines Erasmus-Aufenthaltes)

07/2000 – 09/2000 Praktikum Secession Wien

02/2001 – 06/2001 Praktikum Museum für angewandte Kunst Wien

seit 10/2001 Sekretariat Rechtsanwaltskanzlei Dr. Thienen