

ORGANISATORISCHE SECESSION?

AUFSTIEG DES MÁNES-VEREINS ZUR FÜHRENDEN TSCHECHISCHEN MODERNISTISCHEN KRAFT AM BEISPIEL DES AUSSTELLUNGSDESIGNS (1898–1907)*

ANNA-MARIE KROUPOVÁ

Die österreichisch-ungarische Kunstszene war im (späten) 19. Jahrhundert von einer Welle an Künstler:innenvereinigungs-Gründungen geprägt. Häufig waren solche Gruppierungen durch unterschiedliche geografische, nationale und ideologische Ausrichtungen gekennzeichnet und strebten danach, sich ausgehend von diesen Differenzen von ihren Rival:innen abzugrenzen.¹ So dominierte im Königreich Böhmen lange Zeit der Kunstverein für Böhmen (*Krasoumná jednota*, gegr. 1835), der seine traditionsbewusste und dem akademischen Stil getreue Agenda in Prag stets unbestritten lancieren konnte.² Erst mit der Gründung der Vereinigung bildender Künstler Mánes (*Spolek výtvarných umělců Mánes*) im Jahr 1887 bewegte sich die heimische Kunstszene in eine etwas progressivere Richtung. Zunächst auf eher vergnügliche studentische Aktivitäten ausgerichtet, setzte sich Mánes von Anfang an energisch für die künstlerische Öffnung gegenüber internationalen modernen Kunstströmungen ein.³ Elf Jahre später markierte der Beginn seiner Ausstellungstätigkeit Mánes' rasanten Aufschwung zur bedeutendsten tschechischen Künstler:innenvereinigung, welche die Nation sogar 1907 auf der renommierten Biennale von Venedig vertrat.

Gerade dieser schnelle Wandel von einer studentischen Vereinigung zu einem gewichtigen Akteur der internationalen Kunstszene wird im folgenden Beitrag näher beleuchtet. Dabei wird ersichtlich, welche Rolle Mánes' moderne und ästhetisch ansprechende Ausstellungsgestaltung bei dem Versuch spielte, sich gegenüber anderen Verbänden als progressiv zu profilieren und zur führenden künstlerischen Kraft Böhmens zu werden. Unter anderem wird darauf hingewiesen, auf welche Elemente sich Mánes bei seinen Arrangements konzentrierte, woher es die nötigen Impulse erhielt und wie es dadurch die lokale Kunstszene prägte. Zuletzt wird deutlich, wie die damit verbundene Berichterstattung Mánes zu größerer Bekanntheit verhalf.

Mánes ist seit den 1960er-Jahren Gegenstand kunsthistorischer Forschung, als das allgemeine Interesse an der Rolle mitteleuropäischer Künstler:innenvereinigungen bei der Verbreitung moderner Kunstformen zunahm.⁴ Bisherige Studien konzentrierten sich einerseits auf individuelle, von Mánes organisierte Ausstellungen, andererseits auf Mánes' Stellung innerhalb der damaligen österreichisch-ungarischen Kunstszene. Bei Letzterem wurde häufig eine zentralistische, auf Wien ausgerichtete Perspektive eingenommen, die vor allem das hierarchische Verhältnis der Peripherie zum Wiener Zentrum betonte. Meine Arbeit fügt sich teilweise in diese bestehende Forschung im Bereich der Netzwerkanalysen ein, zielt jedoch gleichzeitig darauf ab, bestehende einseitige Forschungsansätze zum Kulturtransfer zwischen Wien



Abb. 1: Adolf Wiesner: Titelblatt der Zeitschrift *Volné směry*, Heft 1, 1896, Prag.

und anderen Teilen der Monarchie zu hinterfragen. Am Beispiel der Ausstellungskonzeption sollen die durchaus dynamischen und wechselseitigen Beziehungen zwischen Prag und Wien deutlich werden.

Das Hauptaugenmerk meiner Untersuchung liegt nicht, wie in der Kunstgeschichte üblich, auf der Analyse der Kunstwerke selbst, sondern auf dem Ausstellungsraum. Dieses bisher etwas vernachlässigte Forschungsfeld wurde dabei um 1900 sowohl von Künstler:innen als auch von Kunstkritiker:innen als äußerst bedeutsam erachtet.⁵ Für die folgende Untersuchung sind vornehmlich verschiedene Materialien in Prager Archiven sowie die bereits digitalisierte Zeitschrift *Volné směry* („Freie Bahnen“ oder „Freie Richtungen“) von zentraler Bedeutung (Abb. 1). In diesem ab 1896 erscheinenden Magazin veröffentlichte Mánes regelmäßig Fotografien seiner Ausstellungsarrangements. Da die konkurrierenden Künstler:innenvereinigungen über kein vergleichbares Publikationsorgan verfügten, spielten *Volné směry* eine entscheidende Rolle bei der Verbreitung von Mánes' Agenda in der Öffentlichkeit.⁶ Als notwendigen Hintergrund für die weitere Analyse wird zunächst das ambivalente

Verhältnis der Mitglieder von Mánes zu Österreich, insbesondere zu Wien und zur Wiener Secession, ermittelt.⁷ Danach rückt die eigentliche Analyse der Ausstellungskonzeption in den Vordergrund. Dabei werden zunächst die Mechanismen aufgezeigt, mit denen sich Mánes von seinen Mitstreiter:innen in der lokalen Szene abgrenzte, die wichtigsten innovativen Elemente der Gestaltung und ihre möglichen Vorbilder benannt und schließlich die Rezeption dieser Ausstellungskonzeptionen erörtert.

AMBIVALENTES VERHÄLTNIS ZUR KULTURMETROPOLE WIEN

Die kulturelle Bedeutung Wiens innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie lässt sich anhand eines tschechischen Sprichworts aus der Zeit um 1900 gut veranschaulichen, in dem die Stadt als „*Fenster nach Europa*“ bezeichnet wird.⁸ Die zweifelsfreie Position Wiens als das kulturelle Zentrum des Vielvölkerstaates wird unter anderem dadurch veranschaulicht, dass das dortige Ausstellungswesen in der renommierten Kunstzeitschrift *The Studio* regelmäßig rezensiert wurde.⁹ Wie die häufigen Erwähnungen und Kritiken der Wiener Ausstellungen in Mánes' eigener Zeitschrift verraten, war sich auch diese tschechische Vereinigung der vorteilhaften Position Wiens durchaus bewusst und lobte anfangs die jeweiligen Wiener Vereinigungen für die Verfolgung modernistischer Tendenzen in der Ausstellungsgestaltung.

Insbesondere bevor Mánes 1898 seine eigene Ausstellungstätigkeit aufnahm, blickten die Mitglieder auf der Suche nach Anregungen in die Hauptstadt der Monarchie. Die Rezensionen in *Volné směry* zeigten zumindest anfangs stets Bewunderung und sogar teilweise Anerkennung der Überlegenheit der Wiener Kunstszene gegenüber Prag. Neben der stärkeren Präsenz der Wiener Ausstellungen in den internationalen Kunstzeitschriften imponierten Mánes vor allem die höhere Kapitalakkumulation in der Kunstszene, höhere Besucher:innenzahlen sowie die Präsenz bedeutender politischer Persönlichkeiten, Mäzene und des Großbürgertums.¹⁰ Diese Faktoren führten dazu, dass Kunstwerke auf den Ausstellungen in Wien zu wesentlich höheren Preisen als in Prag verkauft wurden.

Mánes betonte häufig auch die Fähigkeit der Wiener Vereinigungen, Werke angesehenen zeitgenössischer Künstler:innen auszustellen, welche in Prag bislang größtenteils unbekannt waren.¹¹ So schätzten die Mitglieder von Mánes das Wiener Ausstellungswesen, dessen Erfolge sie in naher Zukunft nachahmen wollten. Die Haltung von Mánes zu Wien kann allerdings nicht eindeutig als positiv charakterisiert werden: Das Verhältnis war vor allem aus politischer, aber auch künstlerischer Sicht von einer ambivalenten Dynamik geprägt. Nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich im Jahr 1867 strebten auch Tschech:innen verstärkt nach größerer Unabhängigkeit innerhalb des Vielvölkerstaates und definierten Wien als Regierungssitz zunehmend als politischen Gegner. Die Konsequenzen dürfen bei der Untersuchung von Mánes nicht vernachlässigt werden, da die Anfänge der Gruppe eher politisch als künstlerisch bestimmt waren. Die Gründung von Mánes war eng mit linksradikalen, teilweise anarchistischen Bewegungen verbunden: Die Mitglieder beteiligten sich an nationalistischen Märschen und Demonstrationen und strebten die staatliche Unabhängigkeit von Österreich an, mitsamt einer eigenen kulturellen Identität, die sich deutlich von der deutschsprachigen abheben sollte.

Erst etwa ein Jahrzehnt nach seiner Gründung entwickelte Mánes ein explizit künstlerisches Programm. Mit dem wachsenden Erfolg wurde diese anfangs noch unausgesprochene Skepsis gegenüber Wien immer deutlicher. Wien wurde in *Volné směry* als eine fremde Stadt bezeichnet und Mánes war stets bestrebt, sich in irgendeiner Weise von Wien zu differenzieren.¹² Laut dem bedeutenden tschechischen Architekten und Mánes-Mitglied Pavel Janák betrachteten die tschechischen Künstler:innen die Hauptstadt der Monarchie sogar stets mit einem gewissen Misstrauen. Die Tendenzen der Stadt wurden als widersprüchlich und sogar feindlich empfunden.¹³ So postulierte er, dass Beziehungen zu Wien immer als Notwendigkeit betrachtet wurden – und nie als kulturelle Verständigung, echte Zusammenarbeit oder gleichwertiger Austausch.

Hingegen unterhielt Mánes enge Beziehungen zu Frankreich und seiner Kunstszene. Frankreich galt zu dieser Zeit nicht nur als das Zentrum der zeitgenössischen Kunstwelt, sondern stand auch für die Idee der politischen und künstlerischen Unabhängigkeit, was die Mánes-Mitglieder stark ansprach. Dies wurde insbesondere bei den von Mánes organisierten Ausstellungen in Prag deutlich, bei denen französische Künstler:innen unter den ausländischen Teilnehmer:innen stark dominierten. Dieser Feststellung steht der Umstand gegenüber, dass Mánes im untersuchten Zeitraum, also zu Beginn seiner Ausstellungstätigkeit, keine österreichischen Künstler:innen bei sich zeigte (Abb. 2).

Während also Mánes die Wiener Vereine stets für ihre gelungene Ausstellungsorganisation lobte, griffen die Mitglieder die eigentliche Kunstproduktion der Secessionisten in *Volné směry* scharf an.¹⁴ Die Kunst der Wiener Secession wurde als opulent und oberflächlich beschrieben, ihre Bemühungen als „billige Modernität“ und „Prunk statt wahrer Kunst“ verurteilt.¹⁵ Mánes sah darin einen scharfen Gegensatz

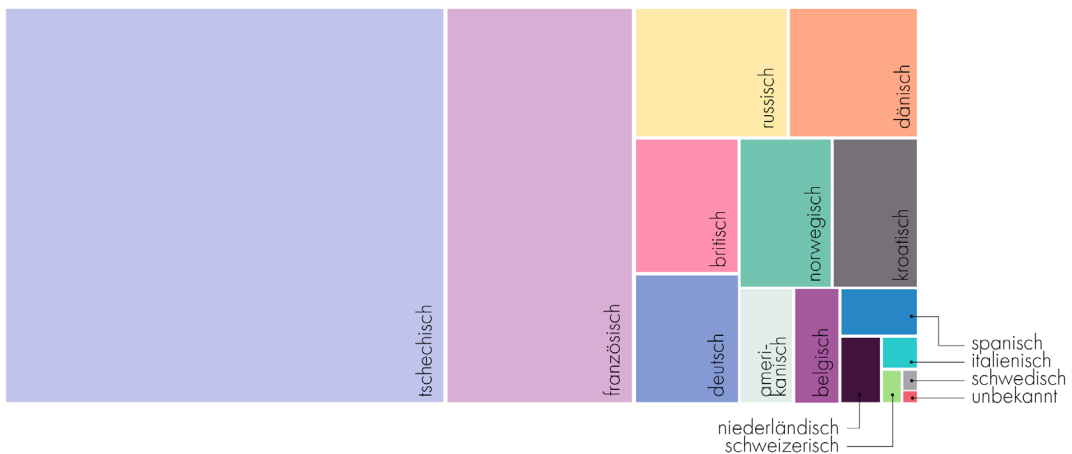


Abb. 2: Statistik der Gesamtzahl der ausgestellten Kunstwerke in Mánes' Ausstellungen in Prag, aufgeschlüsselt nach Nationalitäten der ausgestellten Künstler:innen, 1898–1907.

zu seinem eigenen Ansatz, eine tiefgründige, die ‚tschechische Seele‘ erfassende Kunst im Sinne einer eigenständigen tschechisch-nationalistischen Kunst zu schaffen. Auch die Secessionisten waren nicht zwangsläufig an einem freundschaftlichen Verhältnis zu Mánes interessiert: Bei der Suche nach Mitgliedern aus anderen Kronländern der Monarchie nahmen sie hauptsächlich tschechische Künstler der älteren Generation auf, die allgemein ein kompliziertes Verhältnis zu Mánes pflegten.¹⁶ Die einzelnen Nationen des Habsburgerreiches blickten also nur ungern nach Österreich, um sich dort Anregungen zu holen, wie Steven Beller bereits postulierte.¹⁷ Auch wenn die Mitglieder von Mánes Wien als Regierungssitz skeptisch gegenüberstanden, akzeptierten sie die internationale Bedeutung Wiens auf kulturellem Gebiet. So nutzte Mánes die relative geografische Nähe, die gute Vernetzung seiner Mitglieder, die Kenntnis der deutschen Sprache sowie des Wiener Kulturbetriebs, um sich zu Beginn seiner Ausstellungstätigkeit in der Organisation und insbesondere in der Gestaltung seiner Expositionen in Wien inspirieren zu lassen.¹⁸

INSPIRATIONSQUELLEN UND KONKURRENTEN IN DER KUNSTAUSSTELLUNGSGESTALTUNG

Dass die Wiener Secession einen großen Einfluss auf Mánes‘ Ausstellungsgestaltung hatte, stellte bereits Elizabeth Clegg fest, ohne jedoch diese Annahme näher zu beleuchten.¹⁹ Das moderne Ausstellungsdesign war für Mánes von enormer Bedeutung: Noch vor der ersten eigens organisierten Ausstellung (1898) beschäftigten sich die Mitglieder intensiv mit dieser Thematik in ihrer Zeitschrift. Während sie die Wiener Praxis häufig als Vorbild nannten, kritisierten sie die anderen tschechischen Vereinigungen zum Teil heftig. So lobte anlässlich der Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 Miloš Jiránek, einer der wichtigsten Theoretiker Mánes‘, die Wiener Secession für ihre Ausstellungsarrangements, die auf einem wesentlich höheren Niveau als jene ihrer französischen Landsleute gestaltet wurden (Abb. 3).²⁰

Mánes betonte, dass die Secessionisten in ihrer Heimatstadt konsequent „durchdachte Arrangements“ zeigten, welche die Individualität der ausgestellten Objekte geschickt hervorhoben (Abb. 4).²¹ Dies konnte laut Jiránek durch eine geringere Anzahl sowie eine höhere Qualität der Kunstwerke erreicht werden. Während also der Kunstverein für Böhmen 1898 in seiner Jahresausstellung 755 Werke zeigte, präsentierte die Wiener Secession ‚nur‘ 534 Objekte, meist in einer Reihe.²² Neben der lockeren Hängung hob Mánes auch den gleichmäßigen Einsatz von Licht in der Secession hervor.

Diese modernistischen Ansätze standen im deutlichen Gegensatz zu den damals in Böhmen üblichen Ausstellungskonzepten, was Mánes zu scharfer Kritik an anderen konkurrierenden Vereinigungen veranlasste. Bereits 1897 wurden die vom Kunstverein für Böhmen gestalteten Räume des Rudolfinums als überfüllt beschrieben: Die Bilder reichten bis unter die Decke, waren nach Formaten geordnet und die Beleuchtung wechselte je nach Tageszeit stark (Abb. 5).²³ Auch die ein Jahr später gegründete Jednota umělců výtvarných („Verein der bildenden Künstler“) wurde von Mánes‘ Kritik an ihrer „kränklichen“ Ausstellungsgestaltung nicht verschont.²⁴ Diese soll angeblich nur aus einem „Haufen Leinwände“ bestanden haben, wobei besonders besorgniserregend der „schreckliche Flickenteppich der



Nebenraum der
Secession.

Nebenraum und
Hauptraum der Ge-
nossenschaft.

Hauptraum der
Secession.

33

Abb. 3: Interieur der Wiener Secession auf der Weltausstellung Paris 1900, Illustration.



I-GR. KUNSTAUSSTELLUNG D. VEREINIGUNG
BILD. KÜNSTLER. OESTERREICHIS. SECESSION

Abb. 4: Interieur der ersten Ausstellung der Wiener Secession in den Sälen der k.k. Gartenbaugesellschaft, Postkarte, 1898, Wien.



Abb. 5: Kaisersaal im Rudolfinum mit der Kunst des 19. Jahrhunderts, 1896, Prag.

pseudosezessionistischen ‚künstlerischer‘ Dekoration“ gewesen sei, der jedes ausgestellte Werk zusätzlich verunstaltete.²⁵ Einen zentralen Kritikpunkt bildete zudem die zu starke Kommerzialisierung der Kunst in Prag, die von Mánes als Abwertung der künstlerischen Leistung empfunden wurde.²⁶ Laut der Mitglieder waren die Prager Vereine hauptsächlich daran interessiert, in einem Raum möglichst viele Kunstwerke auszustellen, ohne sich die Mühe zu machen, diese programmatisch oder stilistisch einzuordnen. Daher kritisierte Mánes die künstlerisch laienhafte Leitung des Kunstvereins für Böhmen, da sie keine „wirklichen künstlerischen Anforderungen“ berücksichtigte und weiterhin nur „unheimliche Mittelmäßigkeit“ zeigte.²⁷ Die Ausstellungen im Rudolfinum wurden als „willkürlicher Markt“ bezeichnet, während die jährliche Weihnachtsausstellung der ebenfalls konservativen Umělecká beseda („Künstlerischer Verein“) als „Kitsch, der nichts mit Kunst zu tun hat“ verurteilt wurde, dessen einziges Ziel es sei, „ein paar Gulden aus den Taschen einiger Bourgeois“ zu ziehen.²⁸

WEG ZUM GESAMTKUNSTWERK: AUSSTELLUNGSDESIGN IN EIGENREGIE
 Bald darauf, im Jahr 1898, begann Mánes selbst mit der Organisation von Ausstellungen. Die Neuerungen auf dem Gebiet der Ausstellungsgestaltung spielte für die Mitglieder eine entscheidende Rolle.²⁹ Um seine Ausstellungsarrangements zu vermitteln, bediente sich Mánes verschiedener Mittel. Neben den oben erwähnten textlichen Beschreibungen in *Volné směry* wurde das Medium der Fotografie zunehmend wichtig, um innovative Konzepte und Entwicklungen in diesem Feld einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren (Abb. 6). Seit der ersten Ausstellung hat Mánes bis 1903 auch alle weiteren Installationen in Prag fotografisch in *Volné směry* begleitet.³⁰



Abb. 6: Antonín Pfeiffer: Interieur der fünften Ausstellung von Mánes (Französische moderne Kunst), in: *Volné směry*, 1902, Prag.

Zu dieser Zeit war es durchaus üblich, dass modernistische Künstler:innenvereinigungen Fotos ihrer Ausstellungen in ihren eigenen Zeitschriften veröffentlichten. So publizierte die Wiener Secession bis zu ihrer 15. Ausstellung regelmäßig Fotos in *Ver Sacrum* (Abb. 7). Mánes abonnierte diese Zeitschrift, sodass die Mitglieder auch indirekt mit der dortigen Ausstellungsgestaltung in Berührung kamen. Das kunstinteressierte Publikum konnte sich darüber hinaus auch über renommierte internationale Zeitschriften wie *The Studio* oder *Deutsche Kunst und Dekoration* sowie über häufig verschickte Postkarten ein Bild von den Wiener Ausstellungen machen. Wie James Gilbert betonte, trugen solche Fotografien von Ausstellungsräumen in der Regel dazu bei, die Erwartungen der Betrachter:innen zu beeinflussen und eine idealisierte Sicht auf die Realität zu vermitteln.³¹ Da Mánes diese Fotografien selbst aufgenommen und in seiner eigenen Zeitschrift veröffentlichte, müssen sie in diesem Kontext daher auch als bewusste Inszenierung der abgebildeten Realität betrachtet



CENTRALRAUM DER
AUSSTELLUNG.
ENTWORFEN VON J. M.
OLBRICH. O. M.

Abb. 7: Joseph Maria Olbrich: Ausstellungsdesign der ersten Ausstellung der Wiener Secession, in: *Ver Sacrum*, 1898, Wien.

werden. Zudem nutzte Mánes die eigene Zeitschrift teilweise auch als Visitenkarte, um Kontakte zu anderen Künstler:innen zu knüpfen, was eine weitergehende Inszenierung der Fotos begünstigte.

Die Anfangsphase der Ausstellungsorganisation war von Mánes' Bemühungen geprägt, sich durch eine radikal moderne Gestaltung der Räume als fortschrittlich zu profilieren. Bis 1902 verfügte Mánes, wie auch andere tschechische Vereine, über kein eigenes Ausstellungsgebäude und musste daher Räume für seine Veranstaltungen anmieten. Bei den ersten drei Ausstellungen standen zwei zentrale Aspekte im Vordergrund, welche die Wirkung der Kunstwerke verstärken sollten: Zum einen wurde auf bessere Lichtverhältnisse geachtet, zum anderen auf größere Abstände zwischen den einzelnen Kunstwerken.³² Gerade diese beiden Aspekte wurden auch in den Rezensionen der Wiener Ausstellungen häufig positiv hervorgehoben. Der Fokus auf die Hängung der Kunstwerke wird auch in den veröffentlichten



Abb. 8: Interieur der ersten Ausstellung von Mánes, 1898, Prag.



Abb. 9–10: Alois Dryák: Interieur der zweiten Ausstellung von Mánes, 1898, Prag.



Abb. 11-13: Jan Kotěra: Interieur der dritten Ausstellung von Mánes, 1900, Prag.

Ausstellungsfotos deutlich (Abb. 8–13): Diese wurden erst nach der Schließung der jeweiligen Ausstellungen in *Volné směry* publiziert und dienten somit als nachträglicher Beweis für Mánes' Kompetenz in diesem Bereich. Mánes griff also bewusst auf seine im Ausland erworbenen Kenntnisse des modernen Ausstellungsdesigns zurück, wo beide Elemente schon lange verfolgt wurden.

Die tatsächliche Umsetzung stellte für Mánes jedoch zunächst eine Herausforderung dar. Obwohl auf den Fotos der ersten beiden Ausstellungen eine doppelreihige Präsentation zu sehen ist, wirkten die Werke trotz ihrer relativ geringen Anzahl (71 bzw. 72) etwas verstreut. Der Abstand zwischen ihnen war nicht selten minimal (Abb. 8–10). Dies lag zum Teil am Fehlen eines:r verantwortlichen Architekt:in, aber auch an der noch begrenzten Erfahrung der Mitglieder sowie an den räumlichen Beschränkungen der gemieteten Lokalität. Dennoch standen die von Mánes vorgenommenen Veränderungen in deutlichem Kontrast zu dem in Prag noch weitgehend fehlenden Ausstellungsdesign, wodurch sich Mánes bereits in seinen ersten Ausstellungen in organisatorischer Hinsicht als progressiv präsentierte.

Der limitierte Platz während der ersten zwei Ausstellungen musste innerhalb von Mánes diskutiert worden sein, denn für die dritte Ausstellung mietete der Verein einen größeren Ausstellungsort, die ehemalige Brauerei U Štajgrů (Abb. 11–13). Mánes betonte in seinen Texten die nicht unerhebliche finanzielle Belastung, die es auf sich genommen hatte, um die Ausstellung zum ersten Mal ganz nach den eigenen Vorstellungen zu gestalten.³³ In U Štajgrů konnte Mánes doppelt so viele Kunstwerke wie zuvor ausstellen und ihnen gleichzeitig mehr Raum geben: Erstmals wurden die Gemälde teilweise in einer Reihe gehängt. Verantwortlich für die Gestaltung der Ausstellung war der an der Wiener Akademie ausgebildete Architekt Jan Kotěra, dessen Arbeiten dem Wiener Publikum durch seine Präsenz in *Ver Sacrum* bekannt waren.³⁴ Maßgeblich von den modernistischen Künstler:innen in Wien beeinflusst, präsentierte Kotěra zum ersten Mal in Prag ein konsolidiertes und durchdachtes Installationskonzept, das Raum für ästhetische Eindrücke und Kontemplation schuf. Sein ausgeklügeltes Ausstellungsdesign erregte auch die Aufmerksamkeit ausländischer Kritiker:innen und steigerte das Ansehen des Vereins in der internationalen Kunstszene.³⁵

Der zweite Aspekt der Ausstellungsgestaltung, den Mánes bereits in den angemieteten Räumen vorrangig in Angriff nahm, war die Beleuchtung. Bei den konkurrierenden Prager Vereinen kritisierte Mánes, dass die Beleuchtung teilweise ausschließlich seitlich einfalle. Dies hatte zur Folge, dass die Lichtverhältnisse je nach Tageszeit stark schwankten, was die Wirkung der Farben und damit der Kunstwerke verzerrte. Die Mitglieder von Mánes verwiesen häufig auf die besseren Lichtverhältnisse in ausländischen Ausstellungsräumen.³⁶ Wie sich Karel Vítězslav Mašek, eines der ersten Mitglieder von Mánes, erinnerte, versuchte der Verein, das Licht in den gemieteten Ausstellungsräumen von oben einzulassen und in der Mitte des Raumes einen aufgespannten, lichtdurchlässigen Nesselstoff anzubringen, um eine gleichmäßige Lichtverteilung zu erreichen.³⁷ Auch die Wiener Secession agierte in diesem Bereich ähnlich (Abb. 14). Außerdem wurden Mánes' Ausstellungen bereits um elf Uhr morgens geöffnet, um das Tageslicht besser nutzen zu können.



**XII. AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG
BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS SECESSION
— SAAL DER SCHWEDISCHEN KÜNSTLER —**

Abb. 14: Interieur der zwölften Ausstellung der Wiener Secession (Saal der schwedischen Künstler), Postkarte, 1902, Wien.

Doch erst mit dem Bau des eigenen Ausstellungspavillons konnte Mánes 1902 seine groß angelegten Ausstellungskonzepte in vollem Umfang umsetzen (Abb. 15).³⁸ Mánes' lang gehegter Wunsch nach dem eigenen Gebäude wurde erst durch die kurz bevorstehende Auguste Rodin-Ausstellung in Prag verwirklicht. In seinen Entwürfen hielt Jan Kotěra das einschiffige Gebäude, das die Ausstellungsräume beherbergte, im Wesentlichen schlicht. Beton wurde allerdings der Eingang mit einem asymmetrisch angeordneten Tor zwischen zwei achteckigen Pylonen mit spitzen Enden. Vielleicht aus Zeitmangel kombinierte der Architekt eine Reihe scheinbar disparater architektonischer Elemente: Vladimír Šlapeta wies auf Ähnlichkeiten mit der Fassade der Whitechapel Art Gallery (1898) von Charles Harrison Townsend hin, während Elizabeth Clegg das starke patriotische und festliche Element durch die Mosaiklunette über dem Portal und die slawischen Holzbalken hervorhob.³⁹

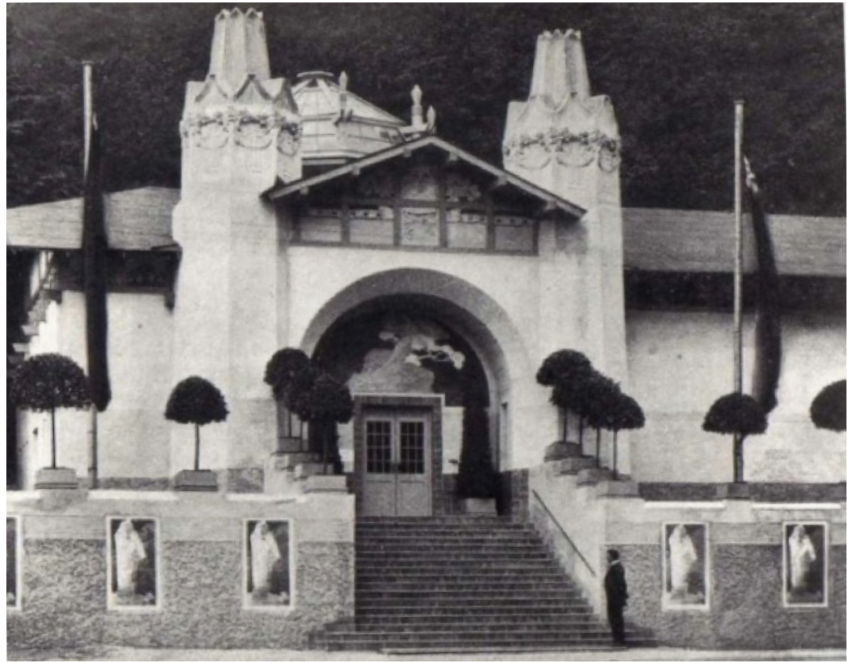


Abb. 15: Jan Kotěra: Ausstellungspavillon von Mánes, 1902, Prag, Eingangsfassade.

Hatte sich Mánes bei den ersten drei Ausstellungen vor allem auf die Hängung der Kunstwerke konzentriert, so erweiterte der eigene Pavillon die Möglichkeiten der Gestaltung erheblich. Der Bau eines derartigen Gebäudes wäre ohne die geschickte Nutzung politischer Netzwerke durch Mánes nicht möglich gewesen – als einziger Besitzer eines solchen Ausstellungsraums konnte man sich leichter gegen konkurrierende Vereine durchsetzen. Gemäß den ursprünglichen Prioritäten konzentrierte sich die Vereinigung zunächst auf die Lichtverhältnisse und die Verteilung der Kunstwerke im Raum. Besonders deutlich wurde diese Tendenz bei der siebten Ausstellung (1903) (Abb. 16), bei welcher die Kunstwerke lediglich in einer Reihe gehängt wurden.⁴⁰ Im Ausstellungspavillon von Jan Kotěra verbergen sich aber auch andere fortschrittliche Denkkonzepte. Der Architekt entwarf die Ausstellungsräume als einfache rechteckige, funktionale Hallen (Abb. 17): Die Wände waren teilweise beweglich, so dass sich das Erscheinungsbild der Innenräume durch eingezogene Wände, Einbauten und andere dekorative Elemente regelmäßig wandeln konnte. Auf diese Weise konnte die Innenraumgestaltung den zeitgenössischen Anforderungen an Ausstellungen gerecht werden. Kotěra ließ sich zweifellos stark von dem 1898 errichteten Ausstellungspavillon der Wiener Secession inspirieren. Ebenso entwarf nämlich Joseph Maria Olbrich in seinem Raumkonzept einen bewusst undefinierten Raum, indem er auf feste Strukturen verzichtete: Durch die Beschränkung der Bauelemente auf das Notwendigste konnte die Innenarchitektur äußerst flexibel gestaltet werden. Bereits kurz nach seiner Fertigstellung wurde der secessionistische Bau zu einem maßgeblichen Referenzpunkt für viele neue internationale Ausstellungshäuser – einschließlich der tschechischen Modernist:innen.



Abb. 16: Jan Kotěra: Interieur der siebten Ausstellung von Mánes (Tschechische Kunst), 1903, Prag.

Dieses Merkmal stellt dabei einen wichtigen Aspekt der modernen Ausstellungsgestaltung dar, der zu positiver Berichterstattung in den Medien sowie zur Neugierde der Besucher:innen führte.⁴¹ Wie die Grundrisse in den Katalogen zeigen, hat Mánes die Struktur seiner Ausstellungsräume im Laufe der Jahre tatsächlich regelmäßig variiert (Abb. 18–19). Bei der vierten Ausstellung, der ersten im neuen Pavillon, blieb die Haupthalle mit ihren drei klar definierten Räumen weitgehend unverändert. Beispielsweise drei Jahre später ermöglichte Mánes' geschickte Planung die Schaffung von sieben verschiedenen Ausstellungsräumen. Dieses variable Ausstellungsdesign trug dazu bei, dass sich der ursprünglich als temporär gedachte Pavillon in den kommenden Jahren als wichtigster Ausstellungsort für moderne Kunst international etablierte.

Ein weiterer wichtiger Faktor war die verstärkte Einbeziehung von Skulpturen. Diese wurden von anderen tschechischen Vereinen bis dahin eher dekorativ eingesetzt – und generell nur selten ausgestellt. Mánes kritisierte insbesondere den Kunstverein für Böhmen, der sich in seinen großen Jahresausstellungen vor allem auf Ölgemälde konzentrierte und den Skulpturen zu wenig Platz einräumte.⁴² So wurden 1897 auf der Jahresausstellung von insgesamt 950 Exponaten nur 32 Skulpturen gezeigt, 1898 waren es von 755 Exponaten lediglich 38 Skulpturen. Mánes kam also in *Volné směry* zu dem Schluss, dass der Kunstverein die Skulpturen lediglich als „Dekoration der Gemälde und als Eingang zur gesamten Ausstellung“ einsetzte.⁴³ Auch in diesem Punkt orientierte sich Mánes am Vorbild der Wiener Secession, welche die Rolle der Skulptur in ihren Ausstellungsräumen aktiv förderte: Wie Mánes in seiner Zeitschrift vermerkte, machten die Skulpturen in der

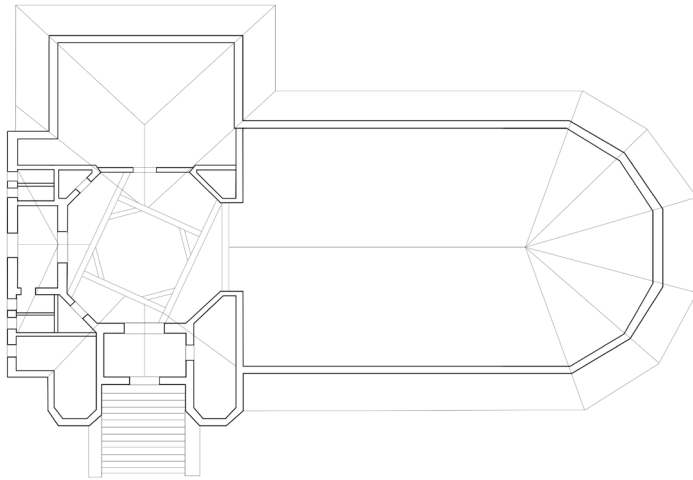


Abb. 17: Ausstellungspavillon von Mánès, 1902, Prag, Grundriss.

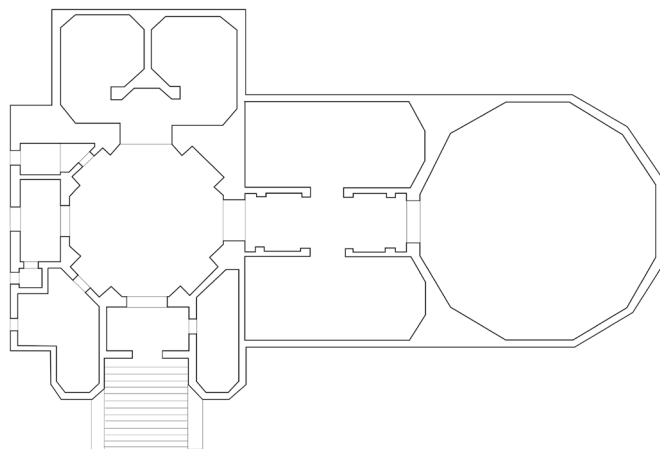
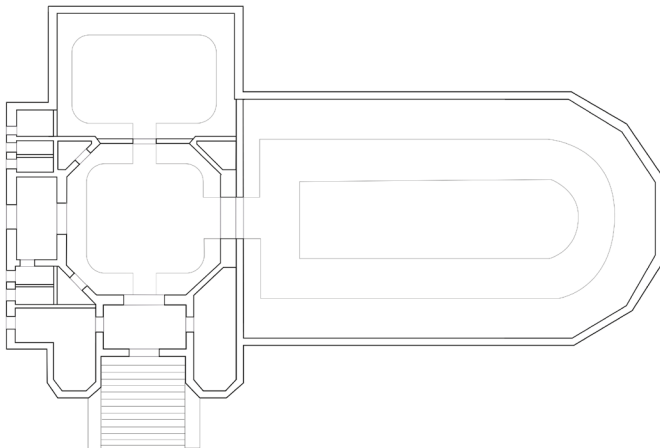


Abb. 18–19: Vierte Ausstellung von Mánès, 1902 (oben) und sechzehnte Ausstellung von Mánès, 1905 (unten), Prag, Grundrisse.

Secession fast 20% aller Exponate aus, während es in Prag nur 3 bis 5% waren.⁴⁴ Von Anfang an wollte Mánes die Skulpturen als eigenständige Kunstwerke behandeln. Der begrenzte Platz in den gemieteten Räumen während der ersten drei Ausstellungen führte allerdings noch dazu, dass die plastischen Arbeiten hauptsächlich in den Ecken aufgestellt wurden (Abb. 8–13). Nach dem Bau des eigenen Ausstellungspavillons verbesserte sich die Situation rasch. Nun war es möglich, die Skulpturen zum Teil auch in der Mitte der Räume zu platzieren und ihnen damit mehr Gewicht und Bedeutung zu verleihen. Besonders deutlich wurde dies bereits bei der Auguste-Rodin-Ausstellung von 1902, bei der die Skulpturen in einer doppelreihigen Gasse im Hauptausstellungsraum aufgestellt waren, wobei der Eingangsbereich zusätzlich von Rodins Skulptur *Der Kuss* dominiert wurde (Abb. 20–21).⁴⁵

Auch in der neunten Ausstellung der Wiener Secession, die dem verstorbenen Maler Giovanni Segantini gewidmet war, spielten die Skulpturen Auguste Rodins eine zentrale Rolle. Alfred Roller orchestrierte die Ausstellung architektonisch durch eine geschickte Kombination von Skulpturen, Gemälden und Dekor (Abb. 22).⁴⁶ Dennoch bleibt der Eindruck, dass die Skulpturen im Vergleich zu den anderen Medien bisweilen weniger wichtig erschienen, vor allem wenn sie nur als flankierende Elemente der Eingänge dienten oder lose vor den Gemälden platziert wurden. Im Gegensatz dazu entfalteten die Werke Rodins im Arrangement von Mánes eine eigenständigere Präsenz und das umgebende Garteninterieur trug zu ihrer stärkeren Wirkung bei, auch wenn sie sich teilweise mit gerahmten Zeichnungen abwechselten.

Auch in anderen Bereichen ließ sich Mánes von der Wiener Secession beeinflussen. Die Wiener Vereinigung betonte in ihren Fotografien den allgemeinen Wohlfühlfaktor ihrer Ausstellungsräume (Abb. 14). Nach dem Bau des eigenen Ausstellungspavillons konzentrierte sich ebenfalls Mánes auf diesen Aspekt, was sich vor allem in der vermehrten Verwendung von Pflanzen, Sitzgelegenheiten und subtilen Veränderungen der Dekoration äußerte. Durch die entstandene gemütliche und einladende Atmosphäre hob sich Mánes weiter von den großen und unpersönlichen Ausstellungshallen ab, die damals in Prag üblich waren.

Die Verwendung von Pflanzen und Sitzmöbeln wurde bereits in den Wiener Ausstellungsräumen gekonnt eingesetzt. Auch Mánes konnte sich diesem Trend nicht entziehen. Unter der Leitung von Kotěra wurde die Nutzung der Pflanzen ab 1900 grundlegend überdacht. Während der ersten beiden Ausstellungen waren die Pflanzen noch eng mit den einzelnen Kunstwerken verbunden (Abb. 8–10), ab der dritten Ausstellung gewannen sie an Eigenständigkeit, was die stimmige und intime Atmosphäre der Ausstellung zusätzlich betonte (Abb. 11–13).⁴⁷ Diese Entwicklung setzte sich dann in der vierten Ausstellung von Auguste Rodin fort, in der die Kunstwerke in einem höchst innovativ gestalteten ‚Garteninterieur‘ präsentiert wurden (Abb. 20–21).⁴⁸ Im Hauptraum wechselten sich Skulpturen und kleine Bäume ab, so dass zusammen mit dem integrierten Rasen der Eindruck einer von Bäumen gesäumten Allee eines Schlossgartens entstand.

Auch Mánes' Einsatz von Mobiliar trug zu einer einladenden Atmosphäre bei. Ähnlich wie bei der Begrünung war ihre Verwendung in den ersten beiden Ausstellungen noch etwas zurückhaltend: Auf den Fotos ist lediglich eine Bank in der Mitte des Raumes zu sehen (Abb. 8–10). In der dritten Ausstellung fügte Kotěra zwei Sessel

und einen runden Tisch hinzu, was die bis dahin eher strenge Gestaltung etwas auflockerte (Abb. 11–13). Ab der fünften Ausstellung 1902 rückten die Sitzmöbel endgültig in den Vordergrund der Fotografien, was ihre wachsende Bedeutung unterstrich (Abb. 23–24). Obwohl Mánes den Möbeln große Bedeutung beimaß, war der Verein nicht daran interessiert, spezielle Designausstellungen zu organisieren. Dies unterschied ihn wesentlich von der Wiener Secession, die sich in ihren Ausstellungen auch programmatisch diesem Themenschwerpunkt widmete. Eine raffinierte Ergänzung zu den harmonischen Installationen bildeten schließlich die wechselnden, subtilen Wanddekorationen. Im Vergleich zur Wiener Secession waren Mánes' Dekorationen weniger pompös und prunkvoll: Während der Rodin-Ausstellung war die obere Wand mit einem subtilen Blumenmotiv geschmückt, in den folgenden Ausstellungen wechselte das Muster regelmäßig zu einem eher linearen Motiv, einer Tulpe oder einem Wellenmuster.

Diese Elemente trugen dazu bei, dass die Prager Ausstellungen erstmals als Teil eines künstlerischen Gesamtkonzepts und nicht als eine Zusammenstellung bloßer ‚Tapezierwände‘, die lediglich mit Kunstwerken gefüllt wurden, konzipiert wurden. So kam Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska zu dem Schluss, dass der entstandene Eindruck einer „*künstlerischen Symbiose*“ nahe komme, während Lenka Bydžovská sogar von einem Gesamtkunstwerk sprach.⁴⁹ Auch der Verein war sich der Besonderheit des Arrangements bewusst und erwähnte Kotěras Beitrag während der 16. Ausstellung im Ausstellungskatalog an vorderster Stelle, noch vor der ersten Ausstellungsnummer. Der Architekt wurde als „*Gestalter des Ausstellungsraums*“ vor allen anderen Kunstwerken genannt, wodurch Mánes das Ausstellungsdesign zu einem eigenständigen Kunstwerk erhob.

Das Ausstellungsdesign soll laut Mánes dazu beitragen, den Besucher:innen die ‚Essenz‘ der Kunstwerke leichter erfassbar zu machen. Ziel war es, ein Gesamtdesign zu schaffen, das die Vielfalt der Werke harmonisch miteinander verband, ohne die Einzigartigkeit oder Aussagekraft der jeweiligen Kunstwerke zu beeinträchtigen.⁵⁰ Diese Herangehensweise an die Präsentation von Kunstwerken zeigte sich besonders deutlich in der Rodin-Ausstellung, wo das Ausstellungsdesign den Werken Lebendigkeit und Bedeutung verlieh. Auch in *Volné směry* postulierte Mánes' 1900 seine Ziele der Ausstellungsgestaltung: „*Entweder man schafft ein gemütliches Interieur, in dem jedes Werk nur ein Element ist, oder man ehrt das Werk selbst und schafft eine neutrale Umgebung um dieses herum.*“⁵¹ Die letztere Option wurde von Mánes eindeutig bevorzugt. Dieser Ansatz der harmonischen Hervorhebung und Individualisierung der einzelnen Objekte entsprach auch den internationalen Tendenzen des zeitgenössischen Ausstellungsdesigns.⁵² Inspiriert wurde Mánes hier durch zahlreiche Reisen seiner Mitglieder ins Ausland, insbesondere nach Wien, wo sie sich mit diesen modernen Tendenzen auch persönlich vertraut machen konnten. Mánes wollte den modernen Charakter seiner individuell gestalteten Ausstellungsräume auch durch zusätzliches Bildmaterial einem breiteren Publikum vermitteln. Ab der fünften Ausstellung konzentrierte sich Mánes fast ausschließlich auf Fotografien: Während fünf Fotografien zu diesem Anlass veröffentlicht wurden, gab es nur einen kurzen textlichen Hinweis auf die Eröffnung. Mánes ließ die Ausstellungen auf den Fotografien vor allem groß und geräumig erscheinen und vermittelte die allgemein



Abb. 20–21: Jan Kotěra: Interieur der vierten Ausstellung von Mánes (Auguste Rodin), 1902, Prag.

angenehme Atmosphäre. Später entwarf Mánes sogar eine Art virtuellen Rundgang durch die Ausstellungen in *Volné směry*, indem die Fotos der einzelnen Ausstellungsräume nacheinander gezeigt wurden. Damit – und aufgrund der Tatsache, dass Mánes seit dem Bau seines eigenen Pavillons die Fotografien während und nicht wie zuvor erst nach den Ausstellungen veröffentlichte – setzte Mánes das Medium Fotografie also geschickt als Werbemittel ein, um das Interesse der Besucher:innen zu wecken und sie in seine Ausstellungen zu locken.

Mit der regelmäßigen Veröffentlichung von Ausstellungsfotos konkurrenzierte Mánes mit der Wiener Secession.⁵³ Die Wiener Vereinigung veröffentlichte bis zu ihrer 15. Ausstellung regelmäßig Fotografien ihrer Ausstellungsinterieurs in ihrer Zeitschrift *Ver Sacrum*.⁵⁴ Wie auch Mánes, legte die Wiener Secession großen Wert auf das Ambiente ihrer Ausstellungsräume und betonte hierbei insbesondere die Rolle der

Möbel zur Unterstreichung der Exklusivität und Eleganz ihrer Ausstellungen. Die Verwendung von ‚Durchblicken‘ in die angrenzenden Ausstellungsräume spiegelt in diesen Fotografien eine gängige Praxis der Secessionisten wider, welche später auch von Mánes übernommen wurde.

AUFSTIEG ZUR BEKANNTHEIT

Die innovativen Ausstellungskonzepte brachten Mánes sowohl in der lokalen als auch in der internationalen Kunstszene viel Anerkennung und Lob ein. Die Berichterstattung verhalf Mánes zusätzlich dazu, sich von den traditionellen Ausstellungsmethoden konkurrierender Vereine abzugrenzen und ein klares Bekenntnis zu modernen Gestaltungskonzepten abzugeben. Selbst der konservative tschechische Kritiker František Xaver Harlas würdigte Mánes in seinen Texten als „Meister der Ausstellungsgestaltung“.⁵⁵ Dieses Lob schlug sich auch auf internationalen Ausstellungen und in der Presse nieder, unter anderem in Wien, St. Louis und London. Anlässlich der zweiten Mánes-Ausstellung in Wien 1902 lobte die *Wiener Abendpost* die „ungewöhnlich geschmackvoll[e] und zweckmäßig[e]“ Ausstattung der Räumlichkeiten und hob die Kunstfertigkeit von Jan Kotěra hervor.⁵⁶ Der angesehene Wiener Kritiker Ludwig Hevesi lobte die Ausstellungsräume von Mánes als „ganz musterhaft für den vorhandenen Stoff gestaltet“, während die *Deutsche Zeitung* die „geschmackvolle Rahmung“ der Ausstellung hervorhob.⁵⁷

Besondere Anerkennung erhielt Mánes' Ausstellungsdesign auf der Weltausstellung in St. Louis im Jahr 1904. Tschechische Künstler:innen betreuten zwei Ausstellungsräume im österreichischen Regierungspavillon: Den tschechischen Saal, in



Abb. 22: Alfred Roller: Interieur der neunten Ausstellung der Wiener Secession, Mittelsaal, 1901, Wien.

dem Gemälde, Skulpturen und Grafiken ausgestellt wurden, und eine Sonderausstellung der k.k. Kunstgewerbeschule in Prag. Diese Räume wurden wieder von Jan Kotěra gestaltet, was die heimische Dominanz Mánes' in diesem Bereich unterstreicht. In *Volné směry* wurden seine Entwürfe ausführlich beschrieben und auf 23 Seiten mit 49 verschiedenen Abbildungen (!) gezeigt (Abb. 25–26).⁵⁸ Dazu gehörten Wandverkleidungen, Decken und Fußböden mit polierten weißen und schwarzen Holzelementen.⁵⁹ Diese ausführliche Beschreibung des Ausstellungsdesigns und seiner Elemente in der eigenen Zeitschrift war einzigartig und zeigte Mánes' wachsendes Interesse, sich auch im Ausland zu profilieren. So brachte Kotěras später in den USA erworbenes Interieur Mánes eine wichtige Anerkennung ein, denn die österreichische Abteilung – einschließlich der beiden Kotěra-Räume – wurde von der internationalen Jury als bestes Ausstellungsdesign der gesamten Weltausstellung ausgezeichnet. Das Design von Kotěra wurde auch in der Presse individuell gewürdigt, beispielsweise von *The Studio* und *Deutsche Kunst und Dekoration*, was den Ruf von Mánes weiter stärkte.⁶⁰



Abb. 23–24: Antonín Pfeiffer: Interieur der fünften Ausstellung von Mánes (Französische moderne Kunst), 1902, Prag.

Das innovative Ausstellungsdesign fand nicht nur das Lob der Kritiker:innen, sondern auch die Bewunderung von Mánes' Künstlerkolleg:innen. So priesen Auguste Rodin sowie Edvard Munch in einem ihrer Briefe die Präsentation ihrer Werke bei Mánes.⁶¹ Auch Rainer Maria Rilke bemerkte in der Auguste Rodin-Ausstellung die sorgfältige Anordnung der Kunstwerke und hob in einem Brief an die deutsche Worpswede-Gruppe deren fesselnde Präsentation in Prag hervor, um die deutsche Vereinigung zu ermutigen, selbst bei Mánes in Prag auszustellen.⁶² Darüber hinaus kündigte der Wiener Hagenbund in einem 1906 an seine Mitglieder verschickten Brief an, dass es die von Mánes entworfene Innenausstattung seiner Londoner Ausstellung von 1906 aufgrund der ästhetischen Qualität für die eigene kommende Herbstausstellung übernehmen werde.⁶³ Diese herausragenden Anerkennungen aus dem künstlerischen Milieu unterstreichen die Wirkung von Mánes' Investitionen in die Ausstellungsgestaltung: Mánes zog das Interesse internationaler Besucher:innen auf sich, steigerte seinen Ruf, eröffnete neue Möglichkeiten für Ausstellungen und festigte seinen Status als moderner Vorreiter der tschechischen Kunstszene.

CONCLUSIO

In seinem Bestreben nach Anerkennung und Positionierung innerhalb der Prager Kunstszene konnte Mánes zunächst nicht mit einem umfassenden künstlerischen Umschwung seiner Mitglieder hin zu moderner Kunstproduktion rechnen. Vor allem in der Anfangszeit stellten die Mánes-Mitglieder ihre Werke oft Seite an Seite mit den Mitgliedern anderer, als konservativ geltender Vereinigungen aus, ohne dass die Kunstkritiker:innen stilistische Unterschiede bemerkt hätten. Daher suchte Mánes bald nach alternativen Wegen, um sich in der lokalen und nachfolgend der internationalen Kunstlandschaft Bekanntheit zu verschaffen. Vor diesem Hintergrund ließen sich Innovationen rund um die Kunstwerke, einschließlich fortschrittlicher Ausstellungskonzepte, wesentlich einfacher umsetzen als eine umfassende künstlerische Ausrichtung der Mitglieder. Moderne Ansätze in der Kunstpräsentation, die in ausländischen Sezessionsbewegungen bereits etabliert waren, konnte Mánes dank der starken Vernetzung seiner Mitglieder prompt und mühelos nach Böhmen transportieren.

Eine entscheidende Rolle bei der Einführung moderner Aspekte in die Prager Kunstszene spielte trotz der politischen Spannungen innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie die Wiener Secession. Dies zeigte sich an einer Reihe von Beispielen, darunter der Betonung und Autonomisierung der Skulptur; der Einführung flexibler Wände in den Ausstellungspavillons, die eine dynamischere Präsentation der Kunstwerke ermöglichten; der Betrachtung des Arrangements als Teil des Gesamtkunstwerks einer Ausstellung; der Einbeziehung von Architekten in die Ausstellungsgestaltung; oder der Hängung der Objekte überwiegend nur in einer Reihe. Diese Elemente wurden den Mánes-Mitgliedern durch Reisen, persönliche Kontakte und indirekt durch Fotografien bekannt, von ihnen übernommen und für eigene Zwecke adaptiert. Damit grenzte sich die Gruppe rasant von anderen tschechischen Künstler:innenvereinigungen ab und profilierte sich überzeugend als modernistisch.



Abb. 25–26: Jan Kotěra: Ausstellungsentwurf für den tschechischen Saal und den Saal der Kaiserlich-Königlichen Kunstgewerbeschule in Prag auf der Louisiana Purchase Exposition, 1904, St. Louis.

Mánes konzentrierte sich bei der Ausstellungsgestaltung auf zwei wesentliche Aspekte: Zum einen auf großzügigeren Raum um die Kunstwerke, insbesondere durch die Verwendung von Einzel- und Doppelreihenhängung. Zum anderen auf die Schaffung einer angenehmen und einladenden Atmosphäre durch den Einsatz von Pflanzen, Möbeln und kleinen Wanddekorationen. Diese Innovationen brachten Mánes sehr schnell eine positive Presse ein, was ihren (inter)nationalen Aufstieg förderte. Ihr vorzüglicher Ruf in diesem Bereich verbreitete sich auch rasch

unter ihren Künstlerkolleg:innen. Dank dessen konnte eine tschechische Gruppe bis dahin schwer greifbare Künstler:innenvereinigungen wie Wopswede für eine monografische Ausstellung in Prag gewinnen. Auch die konkurrierenden tschechischen Kunstvereine konnten solche Entwicklungen nicht ignorieren und übernahmen nach und nach die von Mánes eingeführten Elemente.

Auf die eigentliche künstlerische ‚Secession‘ musste die böhmische Kunstszene noch einige Jahre warten, zumal sich die einflussreichen Nachfolgevereine von Mánes, Osma (‚Die Acht‘) oder Skupina umělců výtvarných (‚Gruppe der bildenden Künstler‘), schon früh den damals aufkommenden kubistischen Bestrebungen zuwandten. Klar ist jedoch, dass diese Entwicklungen ohne die vorangegangene ‚organisatorische Secession‘ von Mánes nicht möglich gewesen wäre. Dies unterstreicht die entscheidende Rolle der Vereinigung für die Internationalisierung und Modernisierung der heimischen Kunstszene. Somit trug die international beachtete Ausstellungskonzeption von Mánes dazu bei, Prag neben Wien langfristig als eines der weiteren Kulturzentren der Monarchie zu etablieren.

VERWEISE

* Meine Recherchen in den Prager Archiven wurden durch das kurzfristige wissenschaftliche Stipendium der Universität Wien ermöglicht. Dieser Artikel basiert auf meiner Masterarbeit, die ich 2021 an der Universität Wien verteidigt habe, vgl. KROUPOVÁ, Anna-Marie: "Hurrah, We Are Among the Lords Now!" Exhibition Strategies Behind the Rise of the Mánes Artists', unpubl. Masterarbeit, Universität Wien 2021. Für die Betreuung der Masterarbeit bedanke ich mich bei Raphael Rosenberg, für die Unterstützung bei der Texterstellung bei Sofie Hagenlocher, Theresa Knosp, Thomas Moser und Sabine Plakolm-Forsthuber.

1 So behauptet beispielsweise Krzysztofowicz-Kozakowska in ihrem Text, dass zentraleuropäische Künstler:innenvereinigungen gegenseitig die eigenen Bemühungen der anderen genau beobachteten. Vgl. KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania: 'Sztuka' – 'Wiener Secession' – 'Mánes'. The Central European Triangle, in: *Artibus et Historiae* 53 (2006), S. 217.

2 Zur Geschichte des Kunstvereins vgl. BACHTÍK, Jakub/DUCHEK, Lukáš/JAREŠ, Jakub (Hg.): *Chrám umění Rudolfinum*, Prag 2020. Die Kulturszene im Königreich Böhmen spiegelte die zunehmende Spaltung in tschechisch- und deutschsprachige Künstler:innengruppen wider. Die tschechischsprachigen Künstler:innen schlossen sich vor allem Umělecká beseda (gegr. 1862) an, während sich die deutschsprachigen in der Concordia (gegr. 1871) zusammenfanden. Der dominierende Kunstverein für Böhmen war bemüht, beide nationalen Gruppen in ihren künstlerischen Bestrebungen zu repräsentieren. 1898 wurde von der älteren Generation tschechischer Künstler:innen Jednota umělců výtvarných gegründet, die allmählich programmatisch zum größten Konkurrenten von Mánes aufstieg. In Polen spielte vor allem die Vereinigung Sztuka (gegr. 1897) eine grundlegende Rolle, die enge Kontakte zur Wiener Secession (gegr. 1897) unterhielt. In Österreich versammelte sich darüber hinaus die Mehrheit der Künstler:innen im Künstlerhaus (gegr. 1861), während der Hagenbund ab 1900 eine zunehmende Konkurrenz für die Secession bedeutete. Vgl. beispielsweise CLEGG, Elizabeth: *Art, Design, and Architecture in Central Europe. 1890–1920*, New Haven 2006.

3 Mánes betonte stets die Notwendigkeit, den Kontakt mit der ausländischen Kunst zu intensivieren, um die einheimische Kunst zu fördern. Der mit Mánes kooperierende Kunstkritiker Karel Svoboda wies in *Volné směry* darauf hin, dass sich die tschechische Kunst in enger Verbindung mit der europäischen Kunst entwickelt habe und es daher absurd sei, sich wie bisher nur auf die lokale Kunstproduktion zu beschränken. Mánes verglich daher regelmäßig die heimische Kunstszene mit den internationalen Sezessionsbewegungen und besuchte Ausstellungen im Ausland, vor allem in Wien. Vgl. V.S.: *Kupecké vlastenectví*, in: *Volné směry* 6, Heft 4 (1902), S. 110; SVOBODA, Karel: *Strážcové ideálů*, in: *Volné směry* 8 (1904), S. 266.

4 Vgl. WITTLICH, Petr: E. A. Bourdelle a jeho výstava r. 1909 v Praze, in: *Umění* 19 (1961), S. 476–484; ŠÁMAL, Jindřich: *Edvard Munch a Praha*, in: *Umění* 11 (1963), S. 449–468; KOTALÍK, Jiří: *Edvard Munch a české umění*, in: *Nationalgalerie Prag* (Hg.): *Edvard Munch a české umění*, Ausst.kat., Prag 1982, S. 107–120; WITTLICH, Petr: *Edvard Munch a české umění*, in: *Umění* 30 (1982), S. 422–446; BYDŽOVSKÁ, Lenka: *Spolek výtvarných umělců Mánes v letech 1887–1907*, unpubl. Dissertation, Institut für Kunstgeschichte, Prag 1989; PRAHL, Roman: *Kronika umění i města. Alba Mahabharaty a "časopis" raného SVU Mánes*, in: *Pražský sborník historický* 23 (1990), S. 50–71; ders.: *Plakát první výstavy SVU Mánes. Provokace mezi revoltou a utopií*, in: *Umění* 40, Heft 1 (1992), S. 23–36; PRAHL, Roman/BYDŽOVSKÁ, Lenka: *Volné směry. Časopis pražské secese a moderny*, Prag 1993; PRAHL, Roman: *Die tschechischen Secessionisten und ihre Aufnahme in Wien um 1900*, in: *Umění* 41 (1993), S. 3–25; ŠTEMBERA, Petr: *Die Plakate für den Verein bildender Künste "Manes"*, in: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe* 14 (1995), S. 67–82; PRAHL, Roman: *Hagenbund a Mánes. Mezi Vídní a Prahou*, in: *Umění* 45 (1997), S. 445–460; KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA 2006; FABELOVÁ, Karolína: *La collaboration entre Camille Maclair et l'association Mánes, à l'occasion de l'exposition Henri Le Sidaner et Louis Dejean et de l'exposition des impressionnistes français à Prague*, in: *Umění* 58 (2010), S. 242–255; BRZYSKI, Anna: *Vienna Secession, Hagenbund, Sztuka, and Mánes. Competition and Strategic Collaboration*

among Central European Art Groups, in: *Centropa* 1 (2011), S. 4–18; KNAPOVÁ, Martina: Sběratelství a ambiciózní výstavní projekty. Spolek výtvarných umělců Mánes jako mediátor Bourdellova vlivu v Čechách, in: *Umění* 64 (2016), S. 419–425; KROUPOVÁ, Anna-Marie: Imagining Czech National Art. The Mánes Association of Fine Artists and Their Path to Success (1898–1907), in: Majewska-Güde, Karolina/Allerstorfer-Hertel, Julia (Hg.): *East Central European Art Histories and Austria*, Linz [in Vorbereitung 2024].

5 Die Bedeutung des Ausstellungsdesigns für Mánes wird unter anderem dadurch deutlich, dass es noch vor Beginn seiner eigenen Ausstellungstätigkeit die Interieurs anderer Ausstellungen in *Volné směry* veröffentlichte, siehe N.N.: *Výstava Jož. Uprky*, in: *Volné směry* 1, Heft 5 (1897), S. 227f.

6 Im Jahr 1903 zählte *Volné směry* mit rund 1.800 Abonnent:innen zu den führenden Kunstzeitschriften Österreich-Ungarns ihrer Zeit. Ab der dritten Mánes-Ausstellung erschienen regelmäßig Sonderausgaben zu den einzelnen Ausstellungen. Die Zeitschrift liegt nun vollständig digitalisiert vor: <http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/periodical/uuid:ae7b52cd-435d-11dd-b505-00145e5790ea>. Vgl. auch PRAHL/BYDŽOVSKÁ 1993.

7 Die modernen Tendenzen der Wiener Secession im Bereich der Ausstellungsgestaltung wurden von Sabine (Plakolm-)Forsthuber ausführlich beschrieben. Vgl. PLAKOLM, Sabine: *Moderne Raumkunst: Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien 1991.

8 PRAHL 1997, S. 448.

9 Vgl. beispielsweise *The Studio* 29, Heft 123–126 (1902), S. 135–141.

10 Mánes wies wiederholt auf die höheren Umsätze der Wiener Künstler:innenvereine hin, die in Prag unerreichbar schienen, vgl. beispielsweise N.N.: *Zprávy umělecké*, in: *Volné směry* 2, Heft 5 (1898), S. 244; N.N.: *Zprávy a poznámky*, in: *Volné směry* 8 (1904), S. 57f. Darüber hinaus verwies Brzyski darauf, dass die Präsenz dieser Vereine in Wien ihre Wahrnehmung in Regierungskreisen positiv beeinflussen würde, was sich letztlich auch positiv auf die staatliche Förderung auswirken könnte. Vgl. BRZYSKI, Anna: *Unsere Polen...: Polish Artist and the Vienna Secession 1897–1904*, in: Facos Michelle/Hirsch, Sharon L. (Hg.):

Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europa, Cambridge 2003, S. 66; dies. 2011, S. 13.

11 Die Gründung der Wiener Secession führte laut Mánes zu häufigeren Ausstellungen internationaler Künstler:innen in der Hauptstadt der Monarchie. Mánes beschrieb die Wiener Secession 1901 sogar als einen Ort, an dem sich „alles, was in der Welt Rang und Namen hat“, versammelte. Dies ermöglichte es dem Publikum, die wichtigsten Künstler:innen, einschließlich Bildhauer:innen und Grafiker:innen, persönlich zu besichtigen. Vgl. E.K.: *Výstavy*, in: *Volné směry* 2, Heft 8 (1898), S. 378–380; R.: *Dvě výstavy vídeňské*, in: *Volné směry* 3, Heft 9 (1899), S. 489; N.N.: *Zprávy a poznámky*, in: *Volné směry* 5, Heft 3 (1901), S. 69f.; E.K. 1898, S. 381; N.N.: *Zprávy a poznámky*, in: *Volné směry* 6, Heft 3 (1902), S. 88.

12 Vgl. N.N.: *Umělecká a umělecko-průmyslová výstava rakousko-uherská v Petrohradě a Moskvě*, in: *Volné směry* 3, Heft 9 (1899), S. 495f.

13 Vgl. Pavel Janák, *Wiener Handschriften*, in: *Nachlass Pavel Janák, Ordner Publikační činnost 1902–192x/06–07*, Archiv des Technischen Museums, Prag.

14 Sowohl die Wiener Secession als auch Mánes hatten den Anspruch, als wichtige Vertreter der internationalen Moderne innerhalb der Monarchie zu gelten. Beide öffneten sich der internationalen Kunst und vernetzten sich aktiv mit anderen Künstler:innenvereinigungen, vgl. KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA 2006, S. 226. Diese Rivalität wird beispielsweise in einem Brief von František Kupka deutlich, in dem er salopp betont, dass es in Österreich neben den Wiener Künstler:innen auch noch die tschechischen gäbe. Vgl. Brief von František Kupka an Jan Kotěra, 27. Januar 1904, in: *Nachlass Jan Kotěra, Ordner Korrespondenz*, Archiv des Technischen Museums, Prag.

15 Vgl. R. 1899, S. 490; ŠTENC, Jan: *Praha v lesku. Glossy*, in: *Volné směry* 5, Heft 7 (1901), S. 195; DVOŘÁK, Max [Alceste]: *Paběrky z vídeňských výstav*, in: *Volné směry* 8 (1904), S. 196 und S. 198. In diesem Zusammenhang wurde Gustav Klimt ironisch auch als der „*Stolz des künstlerischen Wiens*“ bezeichnet. DVOŘÁK 1904, S. 196.

16 Einzelne Mitglieder von Mánes, darunter Mikoláš Aleš, Josef Schusser und František Bílek, stellten noch in der ersten Ausstellung der Wiener Secession

aus. In den folgenden 28 Ausstellungen war nur viermal ein einzelnes Mitglied von Mánes vertreten. Auch in den Mitgliederlisten gab es keine Überschneidungen mit Mánes. Die Beziehungen zwischen beiden Vereinen verschlechterten sich, nachdem Mánes' Vorschlag, die Werke seiner Mitglieder in der Secession auszustellen, 1899 abgelehnt wurde. In der Folge kam es zu keiner koordinierten Zusammenarbeit beider Vereinigungen.

17 Vgl. BELLER, Steven: *Fin de Fin-de-Siècle Vienna? A Letter of Remembrance*, in: Bischof, Günter/Plasser, Fritz (Hg.): *Global Austria. Austria's Place in Europe and the World*, New Orleans/Innsbruck 2011, S. 60.

18 So organisierte Mánes auch die erste Auslandsausstellung seiner Mitglieder in Wien (1900: Künstlerhaus, 1902: Hagenbund). Später arbeitete Mánes eng mit dem Wiener Hagenbund zusammen, was seine rivalisierende Position gegenüber den Secessionisten verstärkte.

19 Vgl. CLEGG 2006, S. 72.

20 Vgl. JIRÁNEK, Miloš: *Listy z Paříže II.*, in: *Volné směry* 5, Heft 2 (1901), S. 40.

21 E.K. 1898, S. 380. Darüber hinaus hat Mánes auch Dresden oder München als innovative Ausstellungsorte in *Volné směry* gelobt. Vgl. N.N.: *Mezinárodní umělecká výstava v Drážďanech 1897*, in: *Volné směry* 1, Heft 11 (1897), S. 529.

22 Vgl. E.K. 1898, S. 377.

23 Vgl. N.N.: *Mezinárodní umělecká výstava v Drážďanech 1897*, in: *Volné směry* 1, Heft 11 (1897), S. 531.

24 NEUMANN, Stanislav Kostka: *Jednota výtvarných umělců*, in: *Volné směry* 4, Heft 1 (1900), S. 24.

25 Ebd., S. 23.

26 Vgl. N.N.: *Zprávy umělecké*, in: *Volné směry* 1, Heft 3 (1897), S. 144. Die Ablehnung des Kunsthandels wurde beispielsweise von dem damaligen Historiker Frederic Harrison proklamiert, dessen Texte in tschechischen Zeitschriften abgedruckt und von Mánes zur Kenntnis genommen wurden, vgl. BYDŽOVSKÁ 1989, S. 47. Im Allgemeinen glaubten die Avantgarde-Künstler:innen, dass moderne Kunst nicht kommerzieller Natur sein soll. Die Betonung kleinerer, punktueller Ausstellungen rund um das Ideal der ‚wahren Kunst‘

war charakteristisch für die gesamte zentraleuropäische Sezessionsbewegung. Diese Haltung wurde beispielsweise von der Münchener Secession, der polnischen Sztuka und der Wiener Secession geteilt. Vgl. JENSEN, Robert: *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton (NJ) 1994, S. 170 und S. 182; BRZYSKI, Anna: *What's in a Name? Artist-Run Exhibition Societies and the Branding of Modern Art in Fin-de-Siècle Europe*, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Band 6, Heft 2 (2007), S. 20–54, hier S. 22.

27 N.N.: *Výstavy*, in: *Volné směry* 10 (1906), S. 141.

28 Ebd.; NEUMANN, Stanislav Kostka: *Vánoční výstava Umělecké besedy*, in: *Volné směry* 4, Heft 2 (1900), S. 74.

29 Schon vor der Gründung von Mánes zeigten sich die Mitglieder in dieser Hinsicht fortschrittlich, wie eine der Ausstellungen des Vorgängervereins Škréta (gegr. 1885) zeigt. Dort wurden Gemälde mit Vorhängen, Regenschirmen und Pfauenfedern kombiniert, was innerhalb des Vereins als positive Abweichung von der geometrischen Anordnung der Prager Jahresausstellung der Akademie angesehen wurde. Vgl. BYDŽOVSKÁ 1989, S. 20.

30 Bis zur neunten Ausstellung im Jahr 1903 wurden insgesamt 39 Fotografien in 14 Ausgaben von *Volné směry* veröffentlicht.

31 Vgl. GILBERT, James: *Whose Fair? Experience, Memory, and the History of the Great St. Louis Exposition*, Chicago/London 2009, S. 102.

32 Vgl. N.N.: *Výstava spolku Mánes*, in: *Volné směry* 2, Heft 4 (1898), S. 189. In der offiziellen Einladung zur ersten Ausstellung versprach Mánes den auszustellenden Künstler:innen ausreichend Platz, um ihre Werke ihrem Format entsprechend angemessen zu präsentieren. Obwohl Mánes nach der Ausstellung die räumlichen Beschränkungen des angemieteten Ortes erkannte, wurde der erste Versuch dennoch als Erfolg gewertet. Vgl. *Einladung an die Mitglieder zur Teilnahme an der ersten Ausstellung von Mánes*, in: *Nachlass S.V.U. Mánes, Ordner 2. (členská) výstava spolku Mánes [3961]*, Archiv der Stadt Prag.

33 Vgl. N.N.: *Zprávy a poznámky*, in: *Volné směry* 5, Heft 1 (1901), S. 23.

34 Vgl. *Ver Sacrum* 1, Heft 2 (1898), S. 25.

- 35** Vgl. ŠLAPETA, Vladimír (Hg.), Jan Kotěra. 1871–1923. Zakladatel moderní české architektury, Ausst.kat., Prag 2001, S. 247.
- 36** Vgl. N.N.: Mezinárodní umělecká výstava v Drážďanech 1897, in: *Volné směry* 1, Heft 11 (1897), S. 529.
- 37** Vgl. MAŠEK, Karel: *Tři léta s "Máneselem"*, Prag 1922, S. 76. James McNeill Whistler war einer der Ersten, der ein Velum verwendete, um den direkten Lichteinfall auf die Gemälde zu verhindern und so eine stimmungsvolle Atmosphäre im Ausstellungsraum zu schaffen. Vgl. JENSEN 1994, S. 43.
- 38** Vgl. KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA 2006, S. 227–230 für einen Vergleich des Mánes-Ausstellungspavillons mit den Gebäuden der Wiener Secession und der polnischen Sztuka.
- 39** Vgl. ŠLAPETA 2001, S. 101; CLEGG 2006, S. 70.
- 40** Dies bedeutet nicht zwangsläufig, dass es in den jeweiligen Ausstellungen keine Ausnahmen von diesem Schema gab, sondern vielmehr, wie Mánes seine Ausstellungen dem Publikum präsentieren wollte.
- 41** Vgl. beispielsweise MÁDL, Karel Boromejský: *Umění včera a dnes. Pětadvacet výstav "Manesa"*. Kronika deseti let 1898–1908, Prag [1908], S. 85.
- 42** Bereits 1900 beklagte Mánes, dass sich der Kunstverein für Böhmen nur auf die Ausstellung von Ölgemälden konzentrierte und anderen Medien zu wenig Raum biete. Vgl. NEUMANN, Stanislav Kostka: *Rudolfinum. 61. výstava*, in: *Volné směry* 4, Heft 4 (1900), S. 204f.
- 43** N.N.: 58. výroční výstava Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze, in: *Volné směry* 1, Heft 9 (1897), S. 442.
- 44** Vgl. E.K. 1898, S. 377.
- 45** Im neuen Ausstellungspavillon war im Eingangsraum fast ausschließlich eine großformatige Plastik ausgestellt und erregte so schon früh die Aufmerksamkeit der Besucher:innen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die starke Betonung der Skulpturen von František Bílek in der dritten Mánes-Ausstellung. Für die 26 Skulpturen Bíleks stellte der Verein einen ganzen Raum zur Verfügung.
- 46** Vgl. PLAKOLM 1991, S. 57.
- 47** Schon bei der ersten Ausstellung wurde bei Mánes den Pflanzen viel Raum gegeben, indem sie die Kunstwerke von unten einrahmten. Dieser unorthodoxe Ansatz wurde jedoch nicht wiederholt, und auch die Idee, einzelne Werke durch die Einfassung mit Bäumen hervorzuheben, war nur von kurzer Dauer. Dagegen behielt die Flankierung der Eingänge, die erstmals bei der zweiten Ausstellung zum Einsatz kam, ihre Bedeutung. Dies ist als Unterscheidungsmerkmal zum Kunstverein für Böhmen zu verstehen, der auf diese Weise Skulpturen einsetzte.
- 48** ŠALDA, František Xaver: *Rodinova výstava v Praze*, in: *Volné směry* 6, Heft 8 (1902), S. 211. Besonders auffällig ist dies auch auf den Fotografien der 21. Ausstellung, wo der Saal mit Baumsäulen die Betrachtenden zum Eintritt in den Hauptraum einlud. Vgl. *Volné směry* 11 (1907), S. 36. Darüber hinaus wurde der Begrünung auf der 12. Ausstellung besondere Aufmerksamkeit geschenkt, als die Pflanzen den Eingangsbereich mit einem Springbrunnen dominierten. Vgl. *Volné směry* 8 (1904), S. 166f. und S. 171. Blumendekorationen waren regelmäßiger Bestandteil der Ausgaben von Mánes. Kassenbuch der Ausstellung für 1902–1910 und Kassenbuch für 1903–1905, in: *Nachlass Mánes, Ordner Pokladní kniha [4445]* und *Pokladní kniha výstav [4385]*, Archiv der Stadt Prag.
- 49** KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA 2006, S. 230; BYDŽOVSKÁ 1989, S. 6.
- 50** Vgl. EN.: *II. výstava spolku Mánes*, in: *Volné směry* 3, Heft 1 (1899), S. 60.
- 51** DVOŘÁK 1904, S. 194.
- 52** Vgl. beispielsweise FOLNESICS, Josef: *Raumgestaltung bei Kunstausstellungen. Der Wiener Hagenbund*, in: *Die Kunst für alle (1901–1902)*, S. 270.
- 53** Vgl. CLEGG 2006, S. 72.
- 54** Die Wiener Secession veröffentlichte Fotos von allen ihren Ausstellungen mit Ausnahme der 11. Die meisten Bilder wurden während der 14. Ausstellung 1902 (Beethoven-Ausstellung) reproduziert.
- 55** HARLAS, František Xaver: *Jarní výstava "Manesa"*, in: *Osvěta* 35 (1905), S. 469. Vgl. auch MÁDL 1908, S. 85.
- 56** *Wiener Abendpost*, 14. März 1903, S. 3.
- 57** HEVESI, Ludwig: *Aus dem Wiener Kunstleben*, in: *Kunst und Kunsthandwerk* 5 (1902), S. 556; HEVESI, Ludwig: *Theater, Kunst und Literatur*, in: *Deutsche Zeitung*, 10. Oktober (1902), Nachdruck in PRAHL 1993, S. 24.

- 58** Vgl. *Volné směry* 8 (1904), S. 119f., Fotografien: S. 121–141.
- 59** Vgl. N.N. 1904, S. 142.
- 60** Vgl. MUTHESIUS, Hermann: Die Wohnungskunst auf der Welt-Ausstellung in St. Louis, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 15 (1904–1905), S. 221; *The Studio* 35, Heft 147–150 (1905), S. 252; vgl. auch SCHMIDT, Karl Eugen: St. Louiser Ausstellungsbrief, in: *Kunstchronik* 15, Heft 30 (8.7.1904), S. 464–496.
- 61** Vgl. ŠLAPETA 2001, S. 247; N.N.: Munchův pozdrav do Prahy, in: *Umění* 7 (1933), S. 239.
- 62** Vgl. Brief von Rainer Maria Rilke an Heinrich Vogeler, 27. April 1903, in: BARKENHOFF-STIFTUNG, Worpswede, Inv. Nr. HVM004880.
- 63** Vgl. Brief von Mánes an seine Mitglieder, 28. Oktober 1906, in: Nachlass S.V.U. Mánes, Ordner *Různé* [3983], Archiv der Stadt Prag; Brief des Hagenbundes an das Ministerium für Kultus und Unterricht, 26. November 1906, in: ÖStA, AVA, CuU, 44356/1906.