

Josef Váchal

Umstürzler, Handwerker und Magier über die Kunst

Marie Rakušanová — KARLSUNIVERSITÄT, PRAG

DAS WERK von Josef Váchal ist für alle seine Interpreten, nicht nur für Kunsthistoriker, eine große Herausforderung. Man kann sich ihm aus verschiedenen Blickwinkeln nähern und ihn dabei auf sehr unterschiedliche Weise bewerten. Váchals Oeuvre entzieht sich einem definitiven Urteil und sträubt sich gegen eine Gesamtbewertung – genauso, wie die Persönlichkeit seines Schöpfers. Váchal ließ immer seine Arbeiten mit seinem Leben zusammenfließen und das Ganze stets und immer wieder mit Mehrdeutigkeiten und Gegensätzen verunklären. Mit teuflischem Vergnügen provozierte er seine künftigen Exegeten mit jedem seiner weiteren Werke und Taten, er schuf für sie ein unübersichtliches Terrain, führte sie auf Abwege, in die Irre, in die Tiefe eines dicht zugewucherten Urwaldes.

Mit Váchals bildkünstlerischem und literarischem Werk haben sich schon zahlreiche Fachleute auseinandergesetzt und es dabei auf aufschlussreiche Weise interpretiert. Trotzdem müssen auch die größten Kenner weiterhin auf das Enigmatische seines Lebens und Wirkens stoßen. Die bisherige Forschung markiert den sinnvollsten Zugang zur Váchal-Problematik: Eine interdisziplinäre Methode, die allerdings im Falle der kulturellen Bandbreite des Künstlers hohe Ansprüche an die Kenntnisse verschiedener Aspekte der zeitgenössischen künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Situation stellt.

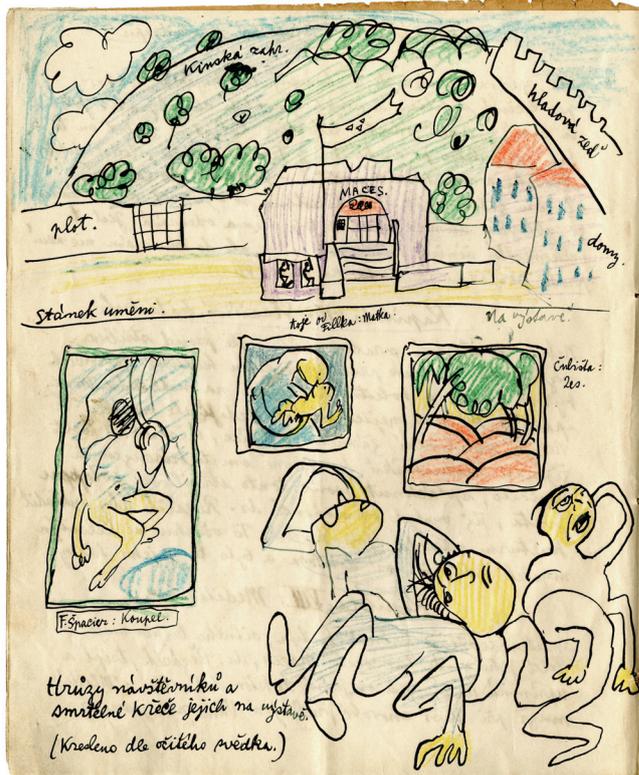
Dieser Text ist Váchals Reflexionen über Kunst, Künstler und den Kunstbetrieb gewidmet. Auch dieses Thema, von bisheriger Váchal-Forschung vernachlässigt¹, muss nicht nur in die allgemeinen Zusammenhänge der tschechischen und europäischen Kunst und Kunsttheorie, sondern auch in Kontexte gesetzt werden, die auf dem ersten Blick sehr entlegen sind. Im Bezug auf Váchals Kunsttheorie ist der Forscher gezwungen in einer ganz anderen Weise voranzugehen, als bei der Analyse der theoretischen Schriften von Emil Filla, Bohumil Kubišta oder Josef Čapek. Váchals Gedanken über Kunst kann man nur schwierig mit den Verschiebungen und Wandlungen im Hauptstrom der tschechischen und europäischen modernen Kunst und Kunsttheorie verbinden. Es ist zwar möglich, Parallelen zu Váchals theoretischen Anschauungen zu finden, doch es handelt sich dabei meist um einen indirekten Zusammenhang, der eher Váchals Einsamkeit bei der Formulierung eigener künstlerischer Urteile betont. Die Berücksichtigung der komplizierten und ineinander verflochtenen zeitgenössischen Kontexte, die Váchals Denken stark beeinflusst haben, ermöglicht es zu verstehen, dass Váchal auch dank seiner kuriosen Inspirationsquellen häufig zu wichtigen Erkenntnissen gelangte, die von seinen Zeitgenossen allerdings als Albernheiten ausgelegt und abgetan wurden. Váchals

Randstellung in der Kunstszene ermöglichte ihm eine Reihe von visionären Ansichten auszusprechen, die auch in der heutigen Kunst und Kunsttheorie mit-schwingen.

Váchals Texte über Kunst sind in Handschriften privaten Charakters und in Druckwerken zerstreut, die Sammler und Kunsthistoriker zeit seines Lebens als nicht zum Lesen bestimmte Kuriosa wahrnahmen. Seine Gedanken wurden daher kein Gegenstand von fachlichen Debatten und ihr unklarer Gehalt, beachtenswert nicht nur im tschechischen, sondern auch im internationalen Kontext, blieb auch der folgenden Generation verborgen. Es waren wohl die oberflächlichen Reaktionen des Fach- wie Laienpublikums, die Váchal bewogen haben mussten, mit fortschreitenden Jahren der undankbaren Leserschaft den Zugang zu seinen Gedanken noch zu erschweren. Er formulierte sie in seinen schwierig zugänglichen Büchern, absichtlich nicht strukturiert und nicht systematisiert, mit einer unverständlichen Sprache. Erst mit der Überwindung dieses Fluches, den der Autor selbst über sein eigenes Werk verhängt hatte, ist es möglich die fortlebenden Ansichten über die Widersprüchlichkeit von Váchals theoretischem Vermächtnis zu entkräften. Nur dann kann man – nach wiederholtem Durchlesen einer breiten Skala von heterogenen Texten und ihrer gründlichen Analyse in all den Zusammenhängen seiner allseitigen Interessen – die Verflechtungen Váchals Gedanken und sein teil gezieltes Streben nach einer Einheitlichkeit erahnen.

Karikatur der Kunst eines Umstürzlers

Váchals Blick auf bedeutende aktuelle Ereignisse der Kunstszene war nie weit entfernt von Subversion. Váchal selbst hat nie in irgendwelchen künstlerischen Strukturen Fuß gefasst, geschweige denn das Bedürfnis gehabt irgendwelche ihre Werte und Rituale zu ehren. Ideale Dolmetscher seiner subversiven Ansichten über die tschechische zeitgenössische Kunst und Kultur wurden die Karikatur und Parodie. Schon in seinen frühesten Arbeiten, wie zum Beispiel in der handschriftlichen Zeitschrift *Hodnodle nadšená* (Begeisterte Hodnodle)² paraphrasierte und parodierte er zur Unterhaltung der Gesellschaft bei seinen Besuchen in der Familie seines Onkels Mikoláš Aleš (dessen eigene Tätigkeit als Karikaturist in dieser Zeit für Váchal eine interessante Inspiration gewesen sein könnte) die Kunstzeitschriften des Typus *Moderní revue*. Auch das handschriftliche, die Ästhetik und die Dekadenz der Secession karikierende Büchlein *O umnělcích* (Über Künstler)³ und die auf den anarchistischen *Nový kult* (Der neue Kult) von Stanislav Kostka Neumann hinwei-



1/ Josef Váchal, *Příklad Ninony Nyklové, sentimentální milovnice (Der Fall der Ninona Nyklová, einer sentimentalien Liebhaberin)*

1911

Handschrift, [42] S., Zeichnungen und Texte mit schwarzer Tinte und Pastellfarben auf 35 Seiten
Národní muzeum v Praze (Nationalmuseum Prag),
nicht inventarisiert, S. [10].

sende Zeitschrift *Kult mladých* (Der Kult der Jungen)⁴ waren eine ironische Reflexion der zeitgenössischen künstlerischen Atmosphäre. Schon diese frühen Arbeiten waren Parodien, sowohl auf der formalen Ebene, die das literarische, beziehungsweise historische Genre paraphrasierte, als auch auf dem inhaltlichen Niveau, wo Váchal zeitgenössische künstlerische Persönlichkeiten, ihre Stereotypen, Theorien und Stile mit größtem Vergnügen ironisierte.

Ein weiteres Beispiel, wie sich Váchal der Periffage und Karikatur zur Kommentierung der aktuellsten Ereignisse in der Kunstszene bedient, liefert die nicht allzu bekannte Handschrift *Příklad Ninony Nyklové, sentimentální milovnice* (Der Fall der Ninona Nyklová, einer sentimentalien Liebhaberin) aus den Sammlungen des Nationalmuseums.⁵ In dieser 1911 datierten Schrift schildert Váchal in parodistischer und karikaturistischer Form das bedeutende Jahresereignis der Kunstszene, die 35. Ausstellung des SVU Mánes (Künstlerverein Mánes), bei der es zur Zuspitzung des Konfliktes zwischen der älteren und der jüngeren Generation des Vereines kam.⁶ Die Jungen, mit Emil Filla an der Spitze, präsentierten hier ihre Werke, die Filla in *Volné směry* (Freie Richtungen) in seinem

těchto věd: přední bud se ožijete nebo vstupte do klášteřa nebo si ho vřiznete; ~~ale~~ jinak budete marodit celý život a pak vám nezbude už nic, než ~~buď~~ silná mozolovitá dlaní, nebo stará bachevara nebo kurva z Kanálky, nebude-li totiž chtít někoho nakazit. Nad tímž ják vidíme, Cecylín zadumal se velmi; o myslu slov těch mediduje.

Kapitola IX. Měně máj:

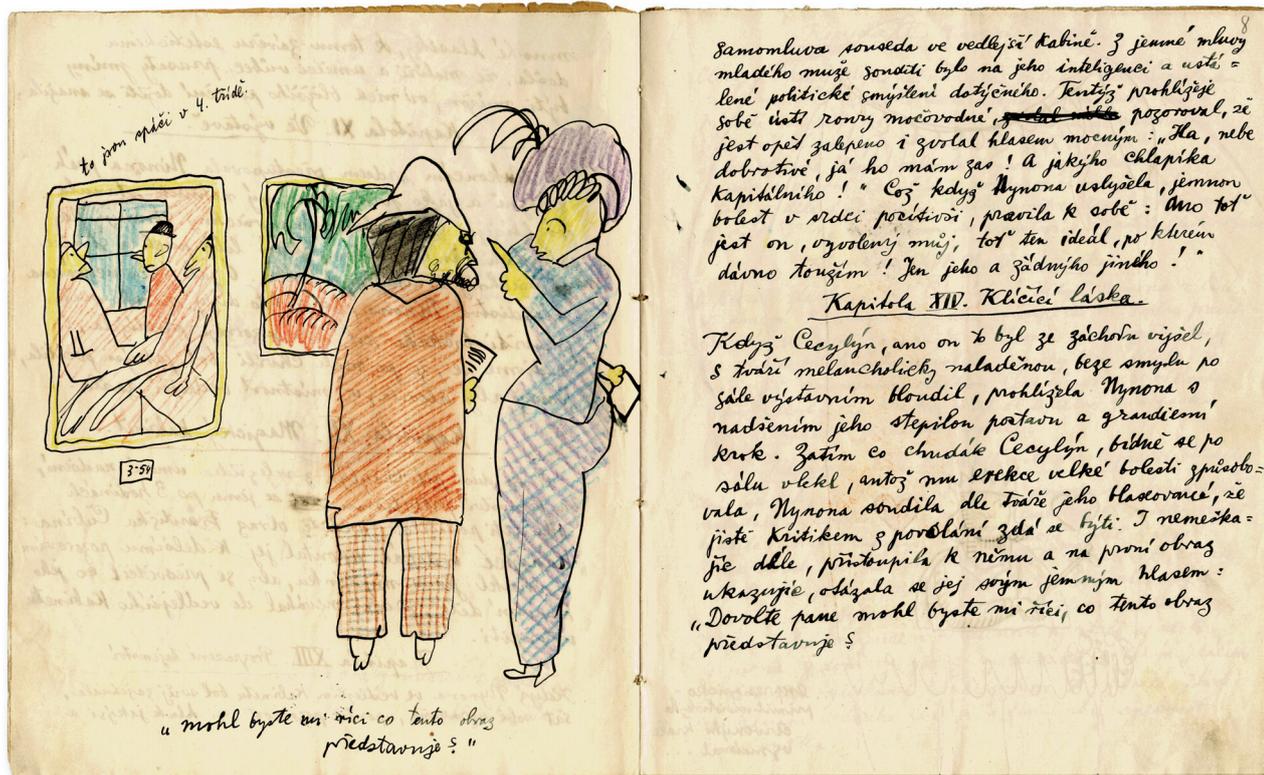
Byl proti máj, byl vejstar čas, v Macech ažta previtisti zas, Kubišta, V. Stechu!
Jak šťastným dnes se cítil Cecylín! Vždyť dnes poslední stříkacím odložil slavnostně, rozloučiv se s doktorem Pělláckem, ujistil ho o brzké shledání a spěchal přes moř tam, kde Macech bouda k sladkostem kritika umění Krajsného vabi. I blížil se šteratn hrdý Cecylín aby popatřil kam jeho dílo a pycha jeho pověšena byla.

Kapitola X. Antycka výchova.

Opustili jsme nešťastnou Ninonu, ana podaccje se v mladistvém zamčení, duši přibuznou nalepti hodlala i viděti jsme kterak světobolu plna ukojení ve svickách hledala, což se jí bez mlá podarilo. Ona věckeren prázdny čas pouze na sebevzetání, sebevychování a sebezognem věnovala. Studuje pak

Programmtext unter dem Begriff Novoprimitivismus zusammenfasste.⁷

Aus Fillas, von der neuesten Entwicklung der Kunst in Paris stark beeinflusstem Novoprimitivismus, machte Váchal in seiner Handschrift *Novoprevitismus*, das durch den Haupthelden, den Maler Novoprevit Cecylín (previt = der Wicht, der Schund, Anm. d. Ü.) repräsentiert wird. Vor dem Hintergrund seines heroischen Kampfes um die neue künstlerische Wahrheit des Novoprevitismus spielt sich die Liebesgeschichte zwischen ihm und der Titelheldin, der sentimentalien Liebhaberin Ninona Nyklová, ab. Die Geschichte schildert Váchal mit naiver Faszination an den skatologischen und sexuellen Vulgarismen. Die ganze Geschichte der Liebenden, die darum wetteifern, wer die größere Mitgift in den ehelichen Bund einbringen wird, ob Cecylín mit seinem Tripper oder Ninona mit der Syphilis, ist eine Parodie auf die rote Bibliothek und die Gesellschaftsromane, für die Váchal immer besondere Schwäche zeigte (rote Bibliothek ist die tschechische Bezeichnung für Frauen- und Liebesromane).⁸ Die Handschrift, ein Privatissimum zur Unterhaltung einiger wenigen Leser, sollte auch zur Diskreditierung des parodierten künstlerischen Themas dienen: Novoprimitivismus alias Novoprevitismus. Das schicksalhafte Treffen von Cecylín mit Ninona spielt sich in der Ausstellung des Vereines Maces (d. h. Mánes) ab: „Es war erster Mai, Ausstellungszeit, in Maces, steh da, die Previtisten-Zeit! Kubišta, Oh V. Stech!“ Die begleitende Zeichnung karikiert die ausgestellten Werke von Antonín Procházka („F. Špazier: Koupel“; Procházka = dt. Spaziergang), Emil Filla („to je od Filla Matka“; „Mutter von Filla“⁹ und Bohumil Kubišta („Čubišta: Les“; Wald). An anderer Stelle parodiert Váchal Fillas weiteres Werk „Spáči ve 3. Třídě“ („Schläfer in der 3. [bei Váchal in der 4] Klasse“) und eine heute nicht identifizierbare Land-



2/ Josef Váchal, *Příklad Ninony Nyklové, sentimentální milovnice (Der Fall der Ninona Nyklová, einer sentimentalien Liebhaberin)*

1911
 Handschrift, [42] S., Zeichnungen und Texte mit schwarzer Tinte und Pastellfarben auf 35 Seiten
 Národní muzeum v Praze (Nationalmuseum Prag), nicht inventarisiert, S. [14-15].

schaft von Otakar Kubín („František Čubín: Kapající vodopád“; Tröpfelnder Wasserfall). Die Karikaturen der Werke begleitet die Darstellung des sich auf dem Boden krümmenden Ausstellungspublikums: „Die Schrecken der Besucher und ihre Todeskrämpfe in der Ausstellung (nach einem Augenzeugenbericht gezeichnet).“¹⁰ Die oft heftige Publikumsreaktion bzw. -empörung schilderten gleich von Beginn des Modernismus an sehr ähnlich, sei es mit moralischem Ernst sei es mit humorvoller Übertreibung, sowohl die Redakteure der Boulevardpresse als auch die Kritiker der eher konformen Kunstzeitschriften. Váchal näherte sich den Stereotypen der populären Karikaturisten auch mit der Verballhornung der Bezeichnungen moderner Richtungen und Tendenzen.¹¹ In seinem Pamphlet lässt er den Haupthelden noch dazu im modernen Geiste, nicht nur in neoprimitivistischen, sondern auch expressionistisch-primitivistischen, malen. Selbstverständlich wiederum in einer absurden und vulgär komischen Situation: Nachdem Ninona in der Ausstellung Cecylín nahegekommen ist, seine Schülerin und Geliebte und anschließend gar schwanger wurde, versucht Cecylín vor ihrer Mutter den Zustand ihrer Tochter damit zu leugnen, indem er ihr auf das Hemd einen „expressionistisch-primitivis-

Samomluva souseda ve vedlejší kabíně. Zřejmě mladého muže soudili bylo na jeho inteligenci a ušatí = leně politické smýšlení dotýčného. Tentíž prohlásil, že jestli máš rovný mocovodu, ~~je to~~ pozoroval, že jestli opat zábrnu i zvalal hlasem mocným: „Ha, nebo dobrá, já ho mám zas! a jakýho chlapíka kapitálního!“ Což když Nynona uslyšela, jinnou bolest v srdci pozitivní, pravila k sobě: „Ano, to jest on, vzrostlý muž, toť ten ideál, po kterém dávno toužím! Jen jeho a žádnýho jiného!“

Kapitola XIV. Kličiči láska.

Když Cecylín, ano on to byl ze zachova výječ, s tváří melancholický, naladěnou, bez smyslu po zále vjetavním bloudil, prohlížela Nynona s nadsením jeho stepilon postavn a grandiozím kark. Zatem co chudák Cecylín, bábě se po sálu vletel, antož mu zrekce velké bolesti způsobovala, Nynona soudila dle tváře jeho hlasovca, že jstě kritikem s pověslám žda se byti. I nemeška je dle, přistoupila k němu a na první obraz ukazuje, odázala se jej svým jemným hlasem: „Dovolte pane mohl byste mi říci, co tento obraz představně?“

tischen König malt“. Es hilft aber nicht, denn „die alte Niklová eine Verehrerin des Naturalismus war und sich nicht von der Moderne betrügen ließ“.¹²

In Übereinstimmung mit der Interpretation der modernen künstlerischen Bewegungen durch die heute als konservativ geltende Kritik deutet Váchal den Neoprevitismus als epigonenhafte Nachahmung französischer Vorbilder, die ein Jahr früher im Rahmen der Ausstellung der Unabhängigen in Mánés präsentiert wurden. Der Hauptautor der Ausstellung Antonín Matějček fasste sie unter dem Begriff Expressionismus zusammen.¹³ Über die Hauptprotagonisten und über Matějček selbst schreibt Váchal „Z. Matejsek ... der später Veveštych (V. V. Štech) zum Mann nahm, den Vegetarier der neoimpressionistischen Bewegung ... dieser hochgebildete Ästhet (Matějček) dem die Ehre zuteil wurde, dass er F. X. Kšanda selbst (F. X. Šalda) das Würstchen für das Gabelfrühstück holen durfte, fuhr dann nach Paris um Kellnerei zu erlernen (siehe seine Aufzeichnungen: Trakteur Depandán oder Knappe und angenehme Beschreibung, wie der tschechischen Nation die Kunst des Servierens leicht gemacht wird) ... das ganze Jahr hindurch sammelte er mühsam auf den Pariser Müllkippen und in den Schlammgruben von den Expressionisten weggeworfene Bilder und, um den jungen und talentierten Malern Beschäftigung anzubieten, ließ er sie in Prag firnissen und restaurieren.“ Váchal näherte sich damit der Argumentation, die der Traditionalist Karel Boromejský Mádl im Kommentar zur Ausstellung in den *Národní listy* (Nationalblättern) veröffentlichte.¹⁴

Váchals Kritik der französischen Orientierung des Novoprevitismus unterscheidet sich jedoch von der Motivation der Kunstkritiker des Mádl-Typus. Váchal nimmt nicht vor allem die von Frankreich am meisten beeinflussten Werke – Fillas *Herbst* und Kubištas

Küchenstillleben - aufs Korn. Emil Filla und seine Mitstreiter, die zusammen mit ihm im Jahre 1911 die kubistische Skupina výtvarných umělců (Gruppe bildender Künstler) gegründet hatten, bemühten sich unter anderem auch um die Äußerung eines politischen Standpunktes: Indem sie sich zu den modernen, französischen Vorbildern und somit zu Frankreich bekannten, manifestierten sie die Unabhängigkeit ihrer eigenen Kunst von der zentralisierten Kultur der Habsburgermonarchie. In dieser Hinsicht kann man ihren Standpunkt und ihre Taten als nationalbewusst wahrnehmen, auch wenn sie inhaltlich und formal meilenweit von der nationalistischen Rhetorik entfernt waren, die von der vorangegangenen Generation und der Kunstkritik aus der Umgebung der Autoritäten wie K. B. Mádl gepflegt wurde. Im Unterschied zu diesen Kreisen erkannte jedoch Váchal den nationalideologischen Unterton der französischen Orientierung des Novoprimitivismus sehr früh und zögerte auch nicht ihn zu demaskieren und zu verhöhnen. Die Selbstbestätigung der Nationalkultur mittels Übernahme geeigneter ausländischer Vorbilder empfand er, schon vor der Gründung des Nationalstaates 1918 und auch danach, als peinlich zweckdienlich. Vielleicht als Einziger seiner ganzen Generation wurde er für das ganze Leben ein Kritiker der französischen Orientierung der tschechischen Kunst. Auch in Zeiten, als er sich damit gesellschaftlich schaden musste und es auch tat, proklamierte er seine Bewunderung für Deutschland und für die deutsche Kultur. Den Modernisten schob er konjunkturelle, von der Orientierung der tschechischen politischen Garnitur an Frankreich beeinflusste, Interessen unter. Einen aussagekräftigen Beleg für die Hauptziele Váchals bissiger Satire – die Entlarvung der latenten Bemühungen des Novoprimitivismus oder Novoprevitismus um die nationale Emanzipation – liefert die Zeichnung am Schluss der Handschrift *„Der hl. Wenzel segnet die moderne tschechische Kunst – malte Alfons Komár“* (Komár=Mücke; d.h. Alfons Mucha) mit dem gereimten Text: *„Für die Kunst von Morgen schlug man sich tapfer – riss man sich die Arterien auf, andere auch die Venen – gib ihnen Großer Gott zur Kunst Appetit, für die anderen Schmerzen 4 Kilo Quecksilber – auch Du hl. Wenzel, hilf auch milde – dass ihre Bilder nicht erbärmlich vermodern – und in den Galerien bleiben zum Trost der Tschechen – erhalte Matýsek und auch Vě. Štech.“*¹⁵

Váchals Art der Ironisierung der modernen Kunst erinnert auf erstem Blick an die Karikaturen von Jaroslav Skružný alias Venoušek Dolejš aus den *Humoristické listy* (Humoristische Blätter). Trotz einzelner äußerlich übereinstimmender Merkmale, wie z.B. die Imitation einer kindlichen Handschrift,¹⁶ unterscheiden sich jedoch Váchals und Skružnýs Karikaturen charakteristisch voneinander. Die Pointe von Skružnýs Persiflagen liegt sehr häufig im Widerspruch zwischen den Publikumserwartungen (die Kunst als Nachahmung der Realität) und den Zielen der durch eine Barriere des Unverständnisses isolierten modernen Maler, wie man sehr gut an Skružnýs Karikaturen derselben Mánes-Ausstellung feststellen kann. Eine seiner Zielscheiben wurde *Putifarka* (Potiphars Frau) von Vincenc Beneš. Skružný verspottet mit einer Zeichnung die kubisierende Bildauffassung und lässt sie mit einer Stimme aus dem Publikum kommentieren: *„Jetzt wissen wir, warum*

Joseph vor Potiphars Frau geflüchtet ist“ obwohl *„sie ihm süße Liebesgenüsse angeboten hat. (...) da würde ich auch die Flucht ergreifen.“* Das Farbexperiment Antonín Procházkas in seinem *Bad* veranlasste Skružný wiederum zu konstatieren, dass Gemälde *„stelle ein schmutziges Mädchen dar, das sich wohl ein Jahr nicht gewaschen hat und das sich zum Baden anschickt. Im Katalog könnte neben dem Titel des Werkes auch stehen: Die braucht es ja wirklich.“*¹⁷ Wenig Verständnis für die nicht gerade naturalistische Malerei kann bei Procházkas Bild auch der Maler und Kritiker Alois Kalvoda aufbringen, der *„bislang nicht gesehen [hat] ... dass ein Mädchen in einer dicken Dillsauce ein Fußbad nehme.“*¹⁸ Naomi Hume in ihrer Studie über die Karikaturen des tschechischen Kubismus sieht in solchen (Ab-) Wertungen der Moderne ein tschechisches Spezifikum: In der Karikatur wird hier die modernistische, nicht deskriptive Formenlehre mit den Wirren der modernen Welt und ihren potenziellen Gefahren assoziiert. In Váchals Persiflagen finden wir diese Züge populärer Karikaturen der modernen Kunst nicht.

Váchals Karikatur dämonisiert doch niemals das modernistische Streben, die Kunst von der Nachahmung der äußeren Realität loszureißen. Schon in der Handschrift über Ninona Nyklová können wir eher Váchals Tendenzen beobachten, den Arbeitseinsatz und die Aufrichtigkeit der Bemühungen moderner Künstler zu bagatellisieren. Die Krankheit des Haupthelden Cecylín – Tripper – präsentiert er z.B. als komische Metapher des künstlerischen Ringens der Novopreviten um einen modernen, bildnerischen Ausdruck: *„(...) welche Anstrengungen und welche Studien wären eigentlich zu dieser Renaissance der tschechischen Malerei und Graphik nötig. Wie wundern uns nun keineswegs, dass diese jungen Enthusiasten eine endlose Reihe von Jammer, Tripper und Leiden erdulden mussten.“*¹⁹

Der Modernist: Váchals Doppelgänger

Váchal zweifelte sein ganzes Leben lang die technische Kompetenz moderner Künstler an und glaubte nicht an die Wahrhaftigkeit ihrer inneren Kämpfe bei der Suche nach neuen gestalterischen Formen. An der Wende der dreißiger und vierziger Jahre reimt er in einer Moritat-Parodie (*Antworten oder Mánes'scher Bänkelgesang*) *„Ihr seid entweder Dummköpfe oder Lügner und euer bequemes Schaffen zeigt Spuren der Faulheit und unzähliger Hochstapeleien (...) auf dem Professorenlehrstuhl zu sitzen streben wir an, ehrliche Arbeit jedoch lieben wir nicht, lieben wir nicht!“*²⁰ Váchals Haltung den modernen Richtungen gegenüber war in den einzelnen Phasen seines Lebens und Wirkens ambivalent. In der Handschrift über Ninona Nyklová wird diese Zwiespalt durch den männlichen Haupthelden verkörpert – den Novoprevit Cecylín. Dieser wird nämlich in zahlreichen Zeichnungen und in verbalen Beschreibungen eindeutig als Váchal selbst charakterisiert und karikiert. Váchal, alias Cecylín, integriert dann seine eigenen Arbeiten in das Kabinett der Novoprimitivisten der Mánes-Ausstellung und reiht sich so fiktiv in ihre Reihen ein.²¹ Dabei hat er (Váchal) sich aber kaum heimlich nach der Mitgliedschaft in der soeben gegründeten Skupina gesehnt.²² Die Widersprüchlich-

keit der Projektion seiner selbst in Kunstwerke durchzieht sein Werk lebenslang und thematisiert so u. a. auch das ursprünglich aus der Romantik abgeleitete Phänomen der Doppelgängerschaft.²³

Mit einigen Novoprimitivisten stimmte Váchal auch in der Bewertung bestimmter aktueller Ereignisse der Kunstszene überein. 1911 stellte der Topič-Salon ein von einem Joachim Raphael Boronali signiertes Bild (*Sonnenuntergang über der Adria*) aus, das ein Jahr zuvor im *Salon des Indépendants* in Paris große Aufmerksamkeit erregt hatte. Boronali veröffentlichte gleichzeitig auch das Manifest seiner neuen Kunstrichtung, des Exzessivismus (*l'Exzessivisme*). Die Schrift war eine Persiflage moderner Richtungen, ganz im Sinne der französischen populären Zeitschriftenkarikaturen, welche die moderne Kunst vor allem als Ausdruck des technischen Unvermögens der Künstler ironisierten, diese mit intuitiv schaffenden Kindern, oder sogar – wie im Falle Boronali – mit einem unbewusst „arbeitenden“ Tier verglichen. Denn *Boronali* war nur das Anagramm eines anderen Namens und sein Gemälde, wie sich bald herausstellte, in Wirklichkeit nur eine präparierte Leinwand, die in Anwesenheit eines Notars ein stattlicher Esel Namens *Aliboron* mit einigen Schwüngen seines Schwanzes „vollendet“ hatte. Die „Eselei von Montmartre“ (Aliboron gehörte dem Père Frédé, dem legendären Besitzer des Kaba-

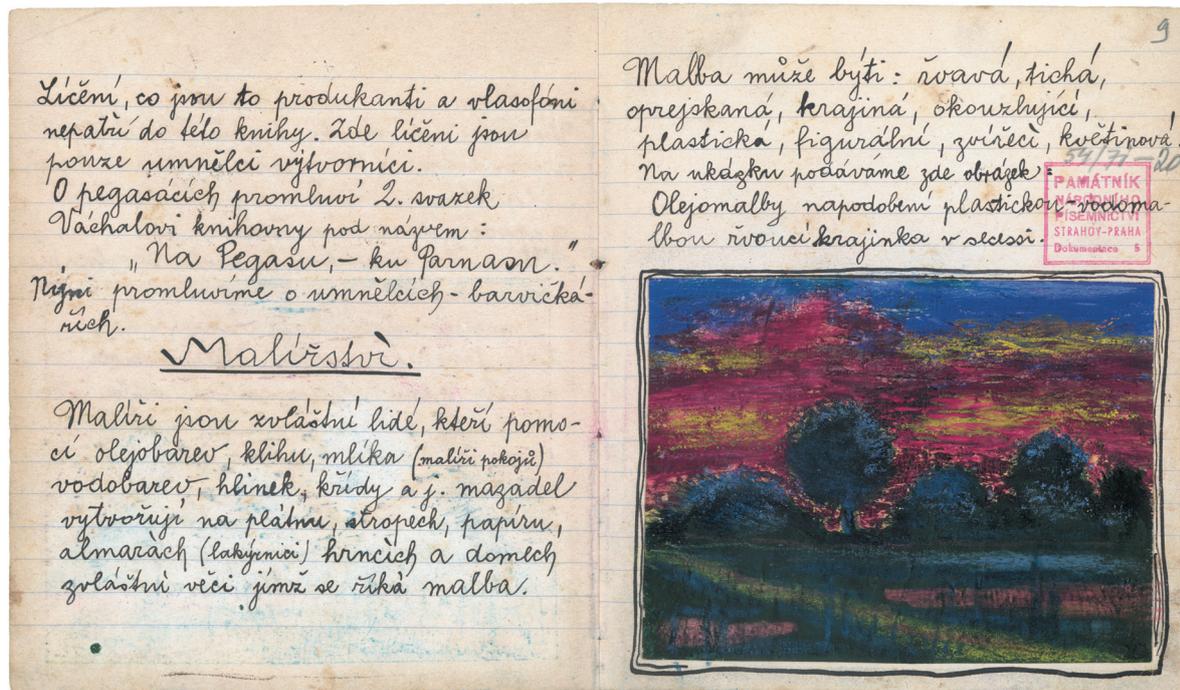
retts in der Rue des Saules) erfüllte voll die Erwartungen, die ihre gegen die moderne Malerei orientierten Urheber in sie hineingelegt hatten,²⁴ und wurde in Frankreich vom großen Teil der Kritik und des Publikums begrüßt. Nach dem Transfer nach Prag wurde die Diskussion um neue, regionale Aspekte angereichert. Schon ein Jahr früher (1910) hat die Monatsschrift *Pokroková revue* (Fortschrittsrevue) den französischen Artikel über die *Indépendants*, in dem die Eselsmalerei den ebenfalls im Salon ausgestellten Bildern von Henri Matisse, Henri Rousseau und Henri Le Fauconnier gleichgestellt wurde, nachgedruckt.²⁵ Kurz nach dem Ausstellungsbeginn in Prag machten jetzt die jungen Künstler aus den Reihen der Novoprimitivisten auch auf die Ähnlichkeit Boronalis mit den Landschaftsskizzen etablierter tschechischer Maler der älteren Generation aufmerksam. So verglich Bohumil Kubišta in der Zeitschrift *Přehled* (Überblick) Boronali's Bild mit den Stimmungsbildern eines Alois Kalvoda oder Vojtěch Ullman sowie mit den in *Dílo* (Werk) reproduzierten Werken. Er folgerte, dass „Herr Topič (...) wie verlautet, hätte das Bild gekauft, nur um seine Galerie zu komplettieren.“²⁶ Unabhängig von Kubišta folgerte ähnlich auch Váchal, der übrigens schon 1902 in der Erinnerungsschrift *O umnělcích* (Über Künstler) eine Stimmungsbild-Persiflage „*Brüllende Landschaft in der Secession*“ („*řvoucí krajinka v secesi*“) zeichnete.²⁷

Auch in der Schrift über Ninona Nyklová kam Váchal auf Boronali's Bild zurück und verglich es mit den Werken von Ota Bubeníček, dem Topič-Salon unlängst (nach Váchal unmittelbar vor der „*Eselsmalerei*“) eine Gesamtausstellung widmete.²⁸ Kalvoda und Ullman nahestehenden Bubeníček schonte Váchals Scharfsinn keineswegs: „*Cecylín lebte in der Zeit, als der gegenwärtige Akademismus der bildenden Kunst sein inneres Leid durch gewaltige Regungen offenbarte, von denen beachtenswert die heroische Tat des Hajr-Salons ist (Topič = Heizer), welcher mit dem ihm eigenen Mut eine Boroneli/Aliboron-Ausstellung, unmittelbar*

3/ J. V. Zubreáš Kosatec [Josef Váchal], „Brüllende Landschaft in der Secession“ in: O umnělcích (Über Künstler)

1902

Handschrift, 15, [15] S., Zeichnungen und Texte mit Bleistift, Aquarell, Pastellfarben und Feder auf dem Umschlag, Spiegelblättern und auf 30 Seiten
Památník národního písemnictví (Museum der tschechischen Literatur), Inv. Nr. 54/71-18-27, S. [18].



nach solcher von O. Tambürek veranstaltete“ (bubeník, bubeníček=Tambour; dazu Váchals ironische Fußnote: „O. Tambürek vulgo Bubeníček, Schüler der Kirchenmaler Vavřina und Stroff, geboren nach der Schlacht am Weißen Berg“²⁹), „dem begeisterten Bahnbrecher des Spiritualismus in der Kunst. Die Ausstellung brachte Großes hervor, so wie es der Kritiker Alojs Sedlá voda bemerkt“ (Alois Kalvoda), „dass uns in Tambürek ein zweiter Botiččeli“ (Botič – kleiner Bach in Prag) „heranwächst und es nur zu Bedauern ist, dass die tschechische Öffentlichkeit nicht für eine Markthalle besorgt ist, wo die Werke Tambüreks würdevoll mit argentinischem Fleisch um Publikumsgunst wettstreiten könnten.“³⁰

Außer in der Schrift über Ninona Nyklová zeigt Váchal sein Interesse an modernen Kunstrichtungen noch in weiteren, wenig bekannten Privatissima. Im November 1913 wurde, zum ersten Mal in Böhmen, im Prager Mozarteum (Galerie Havel) eine Ausstellung der italienischen Futuristen (Boccioni, Carrà, Russolo, Severini) eröffnet und sogleich von Karel³¹ und Josef Čapek,³² Vincenc Beneš und anderen Kritikern besprochen.³³ Die rund um die Ausstellung entbrannte Diskussion verstärkte nun die Kontroversen zwischen beiden Fraktionen der Skupina (SVU=Gruppe bildender Künstler) – zwischen Fillas und Čapeks Flügel. Denn der Futurismus, den sie bisher nur nach seinem Manifest und nach den Ausstellungen im Ausland beurteilen konnten, gab schon im vorangegangenen Jahr (1912) Anstoß für heftige Polemik. Auch Váchal fesselte die neue Kunst und er reagierte sogleich (1913) auf seine typische Art – mit der Karikatur der futuristischen Formensprache in der Handschrift *Píseň strašlivá o jednom bohaprázdném knížek zplundrování* (Schauermär über das gottlose Plünderung der Bücher).³⁴ Darin schildert er ein Ereignis aus Prager Gesellschaftskreisen. Damals (1910) wurde Vojtěch Holman, Váchals Bekannter aus Prager esoterischen Kreisen, im Verlagshaus *Politika* als Managers von Druckwerbung durch wiederum einen Freund Váchals (und seit 1910 Ehemann von Václava Brychtová, der Tochter des Druckereidirektors) den Graphiker Otakar Štáfl, ersetzt.³⁵ Váchal vermutete aber den wahren Grund für den Hinauswurf Holmans anderswo: in der Eifersucht des Direktors Brychta auf den Erfolg Holmans 1909 publizierten *Reklama a život* (Reklame und Leben). Da Holman sein Buch noch als Angestellter von *Politika* drucken ließ, wollte ihm Brychta den Rest der Auflage erst nach der Erstattung der Druckselbstkosten überlassen. Holman hielt dies für skandalös, verklagte Brychta und diskreditierte in der Folge das Verlagshaus auf den Seiten seiner neuen, gleichnamigen Zeitschrift.³⁶ Váchal porträtiert, in seiner teils durch Bänkellieder und teils durch Kabarettampphlete inspirierten Posse die Protagonisten der traurigen Geschichte im futuristischen Geiste. Die Figuren durchdringen sich, die Gliedmaßen durchflechten sich: Eher als die Diskreditierung einer modernen Richtung bringt Váchal eine unverbindliche Unterhaltung auf Kosten der Beteiligten des lächerlichen Streites. Ganz ähnlich gebärdet sich eine weitere Karikatur des Rechtstreites.³⁷ Auch da charakterisiert Váchal den Futurismus nicht unbedingt als etwas gefährlich Modernes, Angreifendes und potenziell Gewalttätiges, wie es für sonst für die tschechische Karikatur um 1910 typisch war.³⁸



4/ Josef Váchal, *Píseň strašlivá o jednom bohaprázdném knížek zplundrování...* (Schauermär über das gottlose Plündern der Bücher) 1913

Handschrift, [12] S., Zeichnungen und Texte mit Tusche, Aquarell auf 9 Seiten

Památník národního písemnictví (Museum der tschechischen Literatur), Inv. Nr. 54/71-7, S. [6]

Váchal, der Karikaturist und Unterhaltungskünstler

Váchal ächtet mit seinen Persiflagen zwar alle die neuen Kunstrichtungen, den Novoprimitivismus, Kubismus und Futurismus, nicht so vordergründig wie die populären Karikaturisten, doch seine Auffassung der Karikatur entspricht nicht der modernistischen Definition, die eine originelle, charakteristische und unverwechselbare Zeichnung mit einer konkreten künstlerischen Persönlichkeit verbinden soll. Váchal wandelt absichtlich seinen Stil und vermeidet dabei jede persönliche künstlerische Handschrift. So oszilliert er zwischen der Expressivität primitiver Formen, abgeleitet vom kindlichen oder ungeschulten bildnerischen Ausdruck und der überlegt konzipierten, das konkrete, karikierte Thema paraphrasierenden Auffassung. In die erste Kategorie gehört die Mehrheit der frühen Selbstporträt- und Porträtkarikaturen, aber auch spätere handschriftliche Aufzeichnungen verschiedener humorvoller Begebenheiten und Situationen, z. B. seine umfangreiche illustrierte Briefe. Die zweite Gruppe wird unter anderem durch teils bereits erwähnte Persiflagen konkreter künstlerischer Stile und Richtungen repräsentiert.³⁹ Oft ändert Váchal seinen Stil aber innerhalb denselben Druckes oder Manuskriptes.

Für das Verständnis seiner pluralistischen Auffassung ist ein Vergleich mit den Zeitschriftenkarikaturen in Böhmen noch vor dem Auftreten moderner Richtungen und Ismen, etwa im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, sehr aufschlussreich. In seinen Memoiren bekennt er, dass für ihn als Kind die Entdeckung von *Humoristické listy* (Humoristische Blätter) ein außerordentlich starkes Erlebnis bedeutete.⁴⁰ Sein ganzes Leben lang interessierte er sich dann für einfache Unterhaltungs-

In der Handschrift über Ninona Nyklová prophezeit Váchal, dass der Novoprimitivismus (Novoprevítismus) den Akademismus sowie die Kunst der älteren Generation in den Reihen von Mánes spielend überrollen wird. So glossiert er z. B., wenig sensibel, den Selbstmord Antonín Slavíček's anfangs 1910 und interpretiert ihn als Slavíček's verzweifelte Reaktion auf die zweite Ausstellung der Gruppe Osma: „*Der Tod des berühmten Landschaftsmalers Kanárek* (Kanárek =



5/ Josef Váchal, *Josefa Váchala Píseň strašlivá o bezpříkladném mravů zplundrování s několika epigrammy na světlo vydaná*, (Josef Váchals Schauermär über die beispiellosen Sitten des Plünderns mit einigen Epigrammen herausgegeben) Praha 1913

[32] S., nicht nummeriertes Exemplar
Památník národního písemnictví (Museum der tschechischen Literatur), Inv. Nr. 4615/60-374, S. 16-17

literatur, seien es Bänkelsänge oder fromme Lieder des 19. Jahrhunderts, seien es Groschenromane oder Volkszeitschriften. Für Váchals Vorgänger, die Karikaturisten des späten 19. Jahrhunderts, war schon die Themenwahl bezeichnend: Das Publikum sollte mit unverbindlichen, eher gesellschaftlichen als politischen Themen unterhalten werden. Dem kurzweiligen Inhalt wurde die Form untergeordnet. Die Autoren benutzten mehrere Zeichenstile, wechselten sie und auch den Mitteilungston souverän und erzielten so formale wie inhaltliche Vielfalt.⁴¹ Váchals eigene Strategie entspricht gänzlich dieser Charakteristik.⁴² In seinen handschriftlichen sowie gedruckten Pamphleten verwendet er aber zugleich eine moderne Formensprache, eine zusätzliche Position, die in den Augen des Autors das Lesevergnügen erhöht.

Die ganze Leichtigkeit und Leichtfertigkeit verdeckt aber nur Váchals ernsthafte Einstellung zu den Wandlungen der Kunst und zu den Umwälzungen im Kunstbetrieb um die Jahrhundertwende. Sein Blickwinkel entspricht weder der Position der scharfen Kritiker der Moderne noch dem Standpunkt der Novoprimitivisten oder der Kubisten. In einer Zeit, als die Mehrheit der Kritiker und der populären Karikatur den entstehenden tschechischen Kubismus für den Ausdruck des Unvermögens, Nachäfferei westlicher Vorbilder bzw. für einen gefährlichen Exzess der verwirrenden, gefährlichen und potenziell gewalttätigen Modernität hielten, ermöglichte Váchal seine Distanz von beiden dominanten, aber gegensätzlichen Strömungen (damals auch als konservativ und fortschrittlich empfunden), die Aussichten seiner Generationenossen optimistisch (wenn auch mit Übertreibung) zu bewerten. Zweifellos optimistischer, als es in den Anfängen der Skupina ihre Mitglieder selbst taten.

Kanarienvogel; Slavíček = kleine Nachtigall) steht in Beziehung zu dieser Ausstellung, weil sich erst jetzt die Augen des kunstliebenden Publikums geöffnet haben und so blieb diesem Schmierer nichts anders übrig, als der Tod durch Hunger oder Revolver.“ Im Schlusskapitel schreibt er dann: „Die Jahre entflohen (...) der Verein Maces stürzte längst ein und auf seinen Trümmern erbauten die Novoprevítisten einen herrlichen Tempel der Kunst, in den auch viele herrschende, gekrönte Häupter eintraten und sich dort bis zu einer Stunde lang aufhielten, um sich an den handgemalten Bilder zu erfreuen.“⁴³

Die Clane der Kunst

Wenn wir von Váchals Ironie absehen, mit welcher er den endgültigen Sieg des Novoprimitivismus schildert, müssen wir konstatieren, dass Váchal hellichtig, man kann sogar sagen prophetisch die Bedeutung der Novoprimitivismus-Künstler für die zukünftige tschechische Kunst einschätzte. Denn schon beim Einbruch der frühen Avantgarden ins tschechische Milieu erfasste er die Rolle und die unermessliche Bedeutung der Kunsttheorie und -kritik in solchen Situationen. Da er aber zugleich erkannte, dass seine eigene Kunst niemals eine ähnliche Plattform gewinnen kann und wird, begann er die verborgenen Verflechtungen verschiedener künstlerischer „Cliquen“ zu enthüllen. Mit einer wachsenden Verbitterung karikierte, machte sie lächerlich, verfluchte und verleumdete er sie – mit dem Alter noch zunehmend. Seine 1913 publizierte Schrift, auch ein Privatissimum (10 Autoredrucke) „*Josefa Váchala Píseň strašlivá o bezpříkladném mravů zplundrování s několika epigrammy na světlo vydaná*“ (Josef Váchals Schauermär über die beispiellosen Sitten der Plünde-

zung mit einigen Epigrammen herausgegeben) bleibt noch auf der Ebene der spielerischen Persiflage.⁴⁴ Der größere Teil des gereimten Textes ist der Problematik der Kunst-Cliquen und Váchals Beziehung zu solchen „Clans“ gewidmet:

„In hundert Exemplaren bitte ich – streut das Lied in der Heimat: welche Karriere ich mache – dass ich auf Cliquen durchwegs scheiße. – Bei der Revue von Marten – ging ich zum Tanzen – die Nachwirkungen war ein Zwischenhalt – die (leider) verstorbene Meditation (Meditace) – in der Obrození tanzte ich dann mit Pacovský unmoralisch und ließ die Sau raus – in Sursum unsere unglückliche Frucht – hat vollbracht das missratene Geblüt – Samostatnost – Macek, Mádl – fiel vor meinem Tanz in Bewunderung – da ich auf den Schuhen Mist hatte – ging ich tanzen zu Rozvoj – Bald jedoch wurde ich von dort hinausgeworfen – den Studierenden jammern zu helfen – Neumann fängt dann an zu locken: Zieh den erotischen Habit an – zeig‘ den Tanz mit voller Kraft! – jedoch mit gerissenen Adern – naschhaft auf ein Stück Semmel – tanzte ich mit Deml. – ich diene Teufel wie Gott – Kritikern ziehe ich am Bein – in der Revue Arnošt P. (das Ungeheuer – fand mir einen Präzeptor) – Abendblatt und České slovo, Zeit und päpstliche Campagne; Sekanina lobte mich auch, Gama in der Čas zündete die Kerze an – für diesen unerschrockenen Tanz, geringschätzig zu den Konkurrenten – da ich nicht am gleichen Strick ziehe: In der Nation breche ich mir das Genick!“⁴⁵

Váchal beschreibt hier stellenweise sehr klar, stellenweise allegorisch, jedoch immer mit sarkastischem Grinsen, seinen „Umgang“ mit Angehörigen verschiedener Künstler- und Kritikercliquen. Zum Schluss distanziert er sich jedoch von allen. Alle Stationen seines Wirkens verbindet er mit einem konkreten Kunstkritiker oder Journalisten. Er beginnt mit seinem Kontakt mit der *Moderní revue*, der ihm vom Kritiker Miloš Marten vermittelt wurde.⁴⁶ Wie wir wissen, fand Váchal besonders wegen der Ungunst anderer dominanter Persönlichkeiten der Zeitschrift in diesem Umkreis nicht sehr positiven Anklang. Die *Revue pro umění a filozofii Meditace* (Revue für Kunst und Philosophie: Meditation), die er in unmittelbarer Anknüpfung erwähnt, war eine an der katholischen Mystik orientierte Zeitschrift, die Emil Pacovský, Váchals langjähriger Freund, Maler, Graphiker und Literat, in den Jahren 1908–1911 mit redigiert hat.⁴⁷ Die kurzlebige Zeitschrift *Obrození: revue literární a umělecká* (Wiedergeburt: literarische und künstlerische Revue) gab der katholische Literat Vilém Bitnar nur im Jahre 1912 heraus.⁴⁸ Aus demselben Autorenkreise ging, bereits zwei Jahre früher, die künstlerische Vereinigung Sursum hervor. Die persönlichen Zwistigkeiten, welche zu ihrer Auflösung führten, hat Váchal 1913 in noch frischer Erinnerung, so dass er seine ganze Tätigkeit nur negativ beurteilt.⁴⁹ Über die Aktivitäten von Sursum, die Ausschusssitzungen u. a., berichtete in *Zrcadlo* (Spiegel),⁵⁰ der satirischen Beilage der *Samostatnost* (Selbständigkeit), Váchals langjähriger Freund, der Maler, Grafiker und Literat Josef Šimánek unter dem Pseudonym Pasovský.⁵¹ Karel Boromejský Mádl fiel entschieden nicht vor Váchals „Tanz in Bewunderung“, wie Váchal ironisch übertreibt, sondern ihn wiederholt des Unvermögens und der Kinderei bezichtigt.⁵² Ein weiterer erwähnter Kritiker Antonín Macek,

langjähriger Direktor von *Právo lidu* (Recht des Volkes), redigierte daneben 1910 noch *Český bibliofil* (Der tschechische Bibliophile) und in den Jahren 1912–1914 die Zeitschrift *Český sběratel* (Der tschechische Sammler). Seit Váchals Studienzeit in der privaten Malschule von Alois Kalvoda unterhielten die beiden gelegentliche Beziehungen⁵³ und Váchal gestaltete 1911 auch ein Buch von Macek.⁵⁴

Als Studierender (Studiiáře) bezeichnete Váchal den Kreis schwärmerischer Gläubigen um Josef Florian in Stará Říše (Altreisch).⁵⁵ Florian schuf in Stará Říše ein Zufluchtsort für gedanklich, künstlerisch und geistig verwandte Künstler und publizierte in der Edition Studium seit 1904 eine Reihe von Titeln katholischer Autoren. Im Juli 1911 hielt sich hier auch Josef Váchal auf und gestaltete mehrere Holzschnitte für die Editionen Studium und später für *Dobré dílo* (Gutes Werk).⁵⁶ Dabei lernte er auch die Kunstsammlung Florians kennen⁵⁷ und suchte bei einer mehrtägigen Reise durch Südmähren, zusammen mit Florians Mitarbeiter Otto Albert Tichý, Unterstützung für den Verlag.⁵⁸ Zur größeren Annäherung Váchals an die Studierenden kam es jedoch nicht. Später bezichtigte Váchal in seinen Memoiren den ganzen Kreis von Stará Říše des Fanatismus und der Bigotterie. In diesem schroffen Urteil wurde Váchal von Jakob Deml bestätigt, der mit ihm im März 1912 in Kontakt getreten ist. Deml stand damals bereits auf feindlichem Fuß mit Florian, den er früher sogar unterstützt hatte.⁵⁹ Auch Deml gehörte zu den einflussreichen Persönlichkeiten des Kulturlebens und gehörte so unbedingt in Váchals Galerie. Demls Aufträge, trotz seiner eigenen Notlage sogar oft im Voraus bezahlt, sicherten Váchal immer wieder den Lebensunterhalt (worauf Váchal mit dem Wort *Žemle*/Semmel anspielt; anstelle im Genitiv und Femininum im Dativ und Maskulinum; später oft als Pseudonym für Deml verwendet). Bald kam es auch zwischen diesen beiden zu einer heftigen Auseinandersetzung,⁶⁰ ausgelöst wohl durch ihre grundsätzliche Meinungsverschiedenheiten und ihre Einstellung zu einem anderen von Váchal erwähnten Schriftsteller Stanislav Kostka Neumann und seiner zweiten Frau Božena Hodačová-Neumannová. Neumanns Angebote an Váchal ironisiert er hier als eine Art erotischer Verlockung und drückt dabei auch seine einigermaßen moralisierende Haltung zu Neumanns Umgang mit den Frauen. Neumanns zweite Frau hält er, so wie es der allgemeine Klatsch und prüdes Geflüster auch tun, für eine der freien Liebe ergebene, vom Teufel besessene Anarcho-kommunistin. Deml war von Váchals Behauptung angewidert, beendete die Freundschaft⁶¹ und Váchal in der Folge, wie er es später immer wieder bestätigte, ist ein flammender Antiklerikaler geworden.

Váchals Ansicht über Arnošt Procházka wird schon durch den Spottnamen angedeutet, mit welchem er den Kritiker der *Moderní revue* versah (Potvora = Ungeheuer). Procházka warf Váchal kurz zuvor ein Mangel an „Intensität der Vision, Schwäche der Glut und der Gewissenhaftigkeit“ sowie „Wohlfelheit der Invention“ vor.⁶² Váchal versäumt es nicht zu betonen, dass andere Kritiker, so wie Gustav Jaroš (in *Čas*, unter dem Pseudonym GAMMA; positiven Rezension der 2. Ausstellung von Sursum) größere Fähigkeit zeigen, seine Motivation und Absichten zu verstehen.⁶³



**6/ Josef Váchal, Receptář barevného dřevorytu
(Rezeptbuch für den Farbholzstich)**

Praha 1934

250 S., [36] S., Exemplar Nr. 3

Uměleckoprůmyslové museum v Praze (Kunstgewerbemuseum
Prag), Inv. Nr. GK 4107-A, Frontispiz

Die Aufzählung anderer Druckschriften verweist dann auf andere Persönlichkeiten, Meinungszirkel und „Einflussgruppen“, die Váchal vor dem Jahre 1913 für bedeutend hielt und mit denen er vielleicht gegenseitig vorteilhafte Beziehungen anknüpfen wollte.⁶⁴ Das Pamphlet entstand in der Zeit, als sich Váchal überhaupt am intensivsten an das künstlerische, gesellschaftliche Leben anschloss und vorübergehend wohl auch die Spielregeln der Kulturpolitik respektieren wollte. Zwanzig Jahre später bewertete er seine Kontakte der Vorkriegszeit als „*kleine Jugendsünden, mit den Krähen sitzen*“ die sich naturgemäß „*später rächen: Sobald die Raben sich vermehren, nehmen sie keinen Spottvogel auf die Jagd auf dem Felde mit.*“⁶⁵ Nach dem Ersten Weltkrieg beteiligte sich Váchal zwar an einzelnen Vereins- und Gruppenausstellungen, bemühte sich jedoch nicht mehr um die Gunst der einflussreichen Kritiker und äußerte im Gegenteil gegenüber diesen Mechanismen seine wachsende Skepsis, die übrigens schon im Pamphlet von 1913 anklang.

Váchal reiht die Begegnungen mit verschiedenen Kunstkritikern und ihren Einflussphären nicht chronologisch und unterscheidet auch nicht ausdrücklich ihre positiven oder negativen Reaktionen. Dennoch zeichnet er mit seinem Pamphlet eine beachtenswerte Landkarte seiner Kontakte, die seine persönlichen Erfahrungen mit der Kunstszene bestimmten. Mit der Akzentuierung der Beziehung des Künstlers mit seinem Kritiker oder Promotor sieht er visionär die Bedeutung voraus, die dieser Mechanismus der theoretischen Unterstützung für die Etablierung und den Status des Künstlers das ganze 20. (sowie 21.) Jahrhundert hindurch haben wird.⁶⁶ Für das Aufbauen eines künstlerischen Wertes und seines Schöpfers wurden in den folgenden Jahrzehnten die theoretische Plattform und der „Zitationsindex“ zu den kontextuellen Schlüsselkriterien schlechthin. Váchals Pamphlet zeugt davon, dass er diesen Trend zwar als einer der Ersten vorhergesagt hatte, zugleich aber boykottierte und nie den Plan hatte, sich nur seiner Karriere willen Erfolg versprechenden Beziehungen anzuschließen. Seine Distanz deklariert er in den Anfängen seiner Karriere mit eigensinnigem Trotz, mit fortschreitender Zeit verlieren sich jedoch sein Humor und die Leichtigkeit aus seinen Ansprachen und werden durch Unrecht und Bitterkeit gegenüber den Kunstkritikern und gegenüber den Künstlern ersetzt, die sich um einflussreiche Theoretiker sammelten. Über sein Werk wurde während seines Lebens wenig berichtet, das Interesse oder Verständnis kommt zufällig und aus Kreisen, die von der etablierten und einflussreichen Kunstkritik weit entfernt waren.

Den gereimten Text *Píseň strašlivá* ergänzte Váchal mit Holzschnittkarikaturen der Kunstkritiker Miloš Marten, Arnošt Procházka, V. V. Štech, F. X. Harlas und Antonín Macek. Einen selbstständigen Holzschnitt widmete er der Beziehung des Mentors Arnošt P. (Procházka) und seines folgsamen Lehrlings František Kobliha. Koblihas Schriften über Kunst, die er für epigonenhaft und ganz von Ansichten Procházkas abhängig hält, beschreibt er später in der fiktiven Theaterposse in *Nový kalendář tolerancý* (Neuer Kalender der Toleranz).⁶⁷ Die Ursache für Váchals Gehässigkeit gegenüber Kobliha liegt allerdings nicht nur im künstle-

rischen Bereich.⁶⁸ Ihren banalen Nachbarschaftsstreit beschreibt Váchal 1914 wiederum in einer Theaterposse *Bitva u Koblihopole* (Die Schlacht bei Koblihopolis).⁶⁹

Váchal wählte für die Porträts in seinem *Píseň strašlivá* grob bearbeitete Holzschnitte, die hart geführte Begrenzung dunkler Flächen erlauben. Die primitivisierende Flächigkeit erinnert an die Auffassung der Karikaturen von František Gellner aus dem Zeitraum nach 1903. Váchal bewunderte Gellners vom Anarchismus beeinflusste Dichtungen. Ein Exemplar von Gellners *Po nás ať přijde potopa* (Nach uns die Sintflut) illustrierte er zum Eigengebrauch mit Originalzeichnungen.⁷⁰ Die Verzerrung und die Deformationen in Váchals Kritiker-Karikaturen entsprechen genau einer von Freuds Charakteristiken des eigentlichen psychologischen Sinns des Witzes als Herabsetzung von Autorität.⁷¹ Váchal übertreibt gewisse auffällige physiognomische Züge der Karikierten – bei Miloš Marten und V. V. Štech sind es die Ohren, bei Arnošt Procházka sein Bauch, bei Antonín Macek der mächtige Vollbart. Dabei verwendet er teils die Formensprache moderner Richtungen, z. B. beim Porträt von V. V. Štech mit Andeutungen von kubo-expressionistischen Deformationen.

V. V. Štech war Váchals beliebte Zielscheibe. Im Märchen von den drei Malern im *Nový kalendář tolerancý* (Neuer Kalender der Toleranz) wies er ihm eine ähnliche Rolle wie in Ninona Nyklová. In dieser Posse um eine zufällige, betrügerisch als moderne Kunst ausgegebene Schmiererei ist Štech (Štych) wiederum eine komische Figur.⁷² V. V. Štech wurde für Váchal der Prototyp eines inkompetenten Kunstkritikers, den man an der Nase herumführen kann: Da er die technische Seite der künstlerischen Arbeit nicht versteht, kann er den mit modischen Trends jonglierenden, oberflächlichen Betrügnern sehr einfach auf den Leim gehen.

Ein Holzstecher über Kunst

Die Antipathien gegen Štech hingen zweifellos mit Štechs negativen Kritiken Váchals Werke zusammen.⁷³ Váchal griff sein ganzes Leben lang vor allem Štechs Amateurismus im Bereich der graphischen Techniken und insbesondere des von Váchal geliebten Holzstichs an. Vor allem Štechs 1933 im Hollar-Verein herausgegebene Publikation *Moderní český dřevoryt* (Der moderne tschechische Holzstich) verärgerte Váchal im höchsten Maße. Štech charakterisierte darin Váchal als einen „*kuriosen Graphiker*“ der von den Holzstichen von František Bílek beeinflusst ist „*Er pflegt einen primitiven Holzschnitt, schwerfällig im Anblick, aber dieser entspricht dem okkulten Inhalt seiner Schriften, er übermittelt gut die Gespenster und die dunklen Visionen, welche den Künstler beseelen. Er erfasst auch die persönlichen und sensitiven, von Geist erfüllten Landschaftsvisionen. Er druckt mehrere Farben von einer Platte und sie verschwimmen notwendigerweise ein wenig, aber auch diese Ungenauigkeit fügt seiner archaischen Form, im Denken und in der Entstehung weit vom normalen Weg der heutigen Kunst entfernt, einen Reiz hinzu.*“⁷⁴ Eigentlich kann man Štechs Wertung von Váchal als nachsichtig bezeichnen, doch musste die Präsentation seiner Werke im Rahmen der ganzen Publikation

Váchal mit Recht aufbringen. Die Passage über ihn ist im Vergleich mit anderen, im Holzstich weniger aktiven Künstlern, fast unbedeutend.

Es verwundert dann nicht, dass Váchal in seinem monumentalen, 1934 herausgegebenen Werk *Receptář barevného dřevorytu* (Rezeptbuch für den Farbholzstich) der Polemik mit Štechs Ansichten und seiner eigenen Kritik der von Štech bevorzugten Künstler großen Raum widmete.⁷⁵

Das *Receptář* hängt eng mit Váchals Vortrag *O grafice, speciálně o dřevorytu* (Über die Graphik, speziell über den Holzstich) zusammen.⁷⁶ Die Texte entstanden gleichzeitig und stimmen sowohl im historischen Teil, als auch in den dem aktuellen Holzstich gewidmeten Passagen fast überein. Im Unterschied zum Vortrag, den Váchal vor einem Laienpublikum im Verein Volná myšlenka (Freier Gedanke) hielt, sollte *Receptář* die Summe seiner höchst spezialisierten Kenntnisse und technischen Erfahrungen mit Holzstich, insbesondere mit Farbholzstich bilden, die Váchal während seiner dreißigjährigen Praxis gesammelt hatte. In dieser Hinsicht lässt sich das *Receptář* eher mit einem Text

verbinden, den Váchal 1934 in der Sondernummer der Revue *Veraikon* anlässlich seines fünfzigsten Geburtstags publiziert hat.⁷⁷ Der Artikel ist in seiner Art eine Annotation zum *Receptář* und auch hier widmet Váchal der Beschreibung der technischen Prozesse, die er perfektioniert oder sogar neu entdeckt hat, großen Raum. Die Betonung der technischen Aspekte der Holzstich-Herstellung war für Váchal typisch. Váchal grenzte sich damit gegen praxisferne Texte ab. So vermisste er in seiner Zeit besonders die theoretisierenden Künstler, „die mit der gehörigen Kenntnis und hauptsächlich redlich über die technische Seite des Stechens in Holz und deren Schöpfer schreiben würden; die nicht produktiven Kunsthistoriker verdauen zwar malerische Prozesse, nicht jedoch den Verlauf des zähen Ringens mit der Platte beim Stechen und daher sind ihre Urteile über die Holzschneidekunst in beträchtlichem Maße wertlos.“⁷⁸

Váchals Rezeptbuch gehört nicht zur Gattung moderner Künstlerhandbücher, wie zum Beispiel das Buch *Původní umělecká grafika* (Originale Künstlergraphik) von Karel Fišer von 1915. Im Unterschied zu



7/ Josef Váchal, *Receptář barevného dřevorytu* (Rezeptbuch für den Farbholzstich)

Praha 1934

250 S., [36] S., Exemplar Nr. 3

Uměleckoprůmyslové museum v Praze

(Kunstgewerbemuseum Prag), Inv. Nr. GK 4107-A,

Blatt V, Věnování ku knize Ch. H. Spiess (Widmung zum Buch Ch. H. Spiess)

Štechs Publikation konzentriert sich Fišer zwar, gleich wie Váchal, auf die technologischen Aspekte der graphischen Techniken, doch kann ihm Váchal wiederholt durch mangelhafte Praxis verschuldete Ungenauigkeiten und Fehler nachweisen.⁷⁹ Einem oberflächlichen, einen praktischen und theoretischen Schnellkurs fordernden Leser kommt Váchal nie entgegen. Das Lesen des *Receptář* soll für den Adepten des Holzstichs eine Art Initiation sein. Im Buch laufen zwei verschiedene Texte parallel nebeneinander, auf den Gelegenheitsleser wartet bei flüchtigem Einblick nur Verwirrung und Chaos. Eine Anleitung zum Lesen bietet Váchal am Ende des ersten Kapitels „Holzstecher vergangener Zeiten: „Weil (...) in diesem Buch überdies allgemeine Anmerkungen über den Holzstich enthalten sind und das Buch ebenfalls von Farben und Druck handelt, suche den Text hauptsächlich auf den ungeraden Seiten; folge ihnen nacheinander bis zum Ende und so werde das Buch gelesen.“⁸⁰ Der von Váchal als Haupttext bezeichnete Teil vermittelt dem Leser eigene Erfahrungen des Künstlers aus seiner alltäglichen Werkstattpraxis. Hier macht sich, zweifellos völlig absichtlich, Váchals Vor-

liebe für alte Handschriften und frühe Drucke bemerkbar. Die ganze Auffassung dieses Buchteils erinnert am ehesten an mittelalterliche und frühneuzeitliche Werkstattliteratur. Wie man dem *Karneval českého dřevorytu* (Karneval des tschechischen Holzstichs) ablesen kann, hatte Váchal eine Schwäche für die historischen Buchgattungen. Im *Karneval* zeigt Váchal Blätter, die er in der „Manier“ seiner Graphikerkollegen erstellte. Nicht als Parodie, sondern mit dem einzigen Ziel, dem Leser die breite Skala der technischen Möglichkeiten vorzuführen, genau so, wie es die mittelalterlichen Künstler in ihren Musterbüchern zu machen pflegten.⁸¹

Völlig im Einklang mit der Werkstattliteratur vermittelt auch Váchal im Haupttext des *Receptář* Erfahrungen, die allein der aktive Künstler verwerten kann. Für alle Übrigen ist ein allgemeiner Text auf den geraden Seiten bestimmt. Auch hier beschreibt er aber die technischen Neuerungen, insbesondere die, welche er selbst verbessert oder sogar neu eingeführt hatte. So z. B. den Gebrauch von Motorfräsen und vibrierender Klingen zur Bearbeitung der Tafeln (einzelne von diesen „zahnärztlichen“ Bohrern und Fräsen hat Váchal



LIST XIII

8/ Josef Váchal, *Receptář barevného dřevorytu (Rezeptbuch für den Farbholzstich)*

Praha 1934

250 S., [36] S., Exemplar Nr. 3

Uměleckoprůmyslové museum v Praze

(Kunstgewerbemuseum Prag), Inv. Nr. GK 4107-A,

Blatt XIII, Mních (Mönch)

selbst zu diesem Zweck angepasst), die Vorbereitung der Farben „durch langen und kurzen Firnis“ und die Imprägnierung des Holzes für den Druck in mehreren Farben von einer Platte, sowie die Vervollkommnung der graphischen Transkription von Photographien.

Im Zusammenhang mit Váchals Kunstanschauung wurde hier schon mehrmals sein Respekt vor dem Arbeitsaufwand und der handwerklichen Seite der künstlerischen Arbeit hervorgehoben. Váchal betont es in seinen Texten durch die Paraphrasierung der Werkstattliteratur und die detaillierte Beschreibung technischer Verfahren, die im praktischen Teil des Buches an konkreten Blättern von Váchal (oder von Váchals Lebensgefährtin Anna Macková), noch dazu in verschiedenen Druckzuständen, demonstriert werden. Im Unterschied zu V. V. Štech und anderen Autoren von ähnlichen, der Druckgraphik und dem Holzstich gewidmeten Publikationen⁸² interpretiert Váchal die bedeutenden Meilensteine der Geschichte des Holzstichs anders: Er hebt die Persönlichkeiten der Holzschneider und -stecher hervor, die zwar auf einem handwerklichen Niveau der Reproduktion arbeiteten, dabei aber virtuose Technik zutage legten.⁸³ Es ist sicher der Ausdruck seiner romantisierenden Nostalgie, die eines der typischen Merkmale seines künstlerischen und literarischen Werks gewesen ist. Die Reproduktionsxylographie fiel in Váchals Zeit dem Auftreten der rentableren Chemigraphie zum Opfer. Im Unterschied zu Váchal hielt sich eine Reihe pragmatischer Persönlichkeiten nicht mit Sentiment auf und passte sich ohne größere Probleme der neuen Situation an. Jan Štenc z. B., ein gelernter Holzstecher, hat sehr bald auf die moderneren graphischen Reproduktionstechniken umgestellt und wurde in der Folge einer der bedeutendsten tschechischen Kunstverleger.

Die Hauptquelle seiner Kenntnisse über die alltägliche Praxis in den xylographischen Werkstätten Ende des 19. Jahrhunderts verriet Váchal im handschriftlichen Buch *Velmi pěkná a užitečná knížka pro pijáky vína, rytce a řezáče všeho druhu*, 1941–1942 (Ein sehr schönes und nützliches Büchlein für Weintrinker, Stecher und Schneider aller Art).⁸⁴ In einer am 7. Juli 1954 angefügten Bemerkung erwähnt Váchal ein tschechisch-deutsches Notizbuch aus dem Jahre 1896, das er vom Neffen eines bedeutenden Prager Xylographen erworben hatte und das verschiedene technische Erfahrungen aus xylographischen Werkstätten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts enthielt. In einer depressiven Stimmung im Sommer 1952 hätte er befunden, dass die tschechische Gesellschaft die kostbaren Informationen nicht verdiene und das Büchlein verbrannt: „hochmütig und stolz, dass ich den Willen der Schatten der aus dem Land gegangenen tschechischen Holzschneider erfülle (...) jene Handschrift (...) wurde von mir verbrannt.“⁸⁵ Die Geschichte vom geheimnisvollen Notizbuch könnte eine weitere von Váchals Phantasien gewesen sein. Offenbar war sich Váchal dessen bewusst und versuchte durch die Aufzählung der Freunde, die das Notizbuch bei ihm gesehen haben sollten, die Wahrhaftigkeit seiner Aussage zu untermauern. Im Weiteren fügt er noch detaillierte Informationen über die Übersetzung der deutschen Terminologie des Notizbuches hinzu, die er dem *Nomenclator* von Jan Karel Rohn aus dem Jahre 1764 entnommen

hat, welches ihm sein Freund Josef Portman aufzutreiben half.⁸⁶ Einen Teil der Berichte aus dem verbrannten Notizbuch bewahrte Váchal aber doch noch für die Zukunft, indem er die Informationen dem Haupthelden von *Velmi pěkné a užitečné knížky*, dem Stecher Gabelna in den Mund legte. In der Figur Gabelnas verschmelzen alle die Veteranen der tschechischen Xylographie, die Váchal während seiner Tätigkeit, ob persönlich oder vermittelt, kennengelernt hat (so z. B. auch einige Mitarbeiter des Verlags Politika, welchen er dank seiner Freundschaft mit bereits erwähntem Otokar Štáfl frequentierte). Der Name „Gabelna“ ist im Übrigen Anspielung auf die berühmte Holzschneiderfamilie Svačina (svačina = Zwischenmahlzeit, Gabelfrühstück, „Gabel“). So enthüllt Gabelna in seinen Reden auch die Wurzeln von Váchals langjährigem Respekt gegenüber der deutschen und österreichischen Kunst und ihrem technischen und technologischem Niveau. Die Meisterschaft der berühmten tschechischen Xylographen verbindet er mit den Jahren ihrer Ausbildung in Wien, Stuttgart und in weiteren Städten in Deutschland und Österreich. Da Váchal die Bedeutung dieser Wurzeln des tschechischen Holzstichs nicht unterschätzte, konnte er das Bestreben V. V. Štechs, eine tschechische, eigenständige und von der Produktion anderer Länder abweichende Nationalschule des Holzstichs zu etablieren, nur verspotten.⁸⁷

Auch im Bereich des Farbholzstichs und -schnitts betont Váchal den Beitrag Österreichs und verbindet ihn mit einem der virtuosen Xylographen des 19. Jahrhunderts, Heinrich Knöfler. Knöfler legte in seinen Blättern mit religiösen Themen besonderen Nachdruck auf die Präzision der Holzstecherarbeit und berief sich dabei auf den künstlerischen Stil der Vergangenheit. Für Váchal war Knöfler, gerade im Bereich der Technologie, ein großes Vorbild. Váchal schätzte vor allem seine Fähigkeit eine ausdrucksvolle Farbigkeit zu erreichen, die Váchal im zeitgenössischen europäischen Holzstich vermisste. Die vorherrschenden flauen und helldunklen Farbtöne eines William Savage, eines englischen Graphikers an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, dem zu Váchals Zeit oft nachgeeifert wurde, schätzte er nur wenig: „Die gegenwärtigen Farbholzstiche sind verblüffend langweilig; in ihnen geschieht nichts wirklich Farbiges (...). Komplementärfarben (...) existieren daher nicht einmal. (...) Die Mission der Farben in der Graphik ist doch nicht sekundär, sondern grundlegend, denn sie bereichert das Blatt; Farbe, dieser umfangreiche Begriff, kann sich nicht decken mit dem Begriff eines reinen Dekorativismus einer gründlich gestochenen Platte. Der nur auf dem Konzept der Linie, auf der Synthese der Gliederung von Licht und Schatten, des Funktionalismus der Einritze in die Fläche und jüngst mithilfe konstruktivistischer Konzeption aufgebaute Holzstich kann kein vollendetes Kunstwerk heißen, wenn ihm das Gefühl und beim Farbholzstich das richtige Farbempfinden fehlt.“⁸⁸ Knöfler und seine Wiener Werkstatt hatten nach Váchal ein grundlegendes Verdienst an der „Entkopplung des Farbholzstichs von der flächigen und fremdartigen, dem Holz nicht entsprechenden Farbtechnik.“ Die Wiener müsse man schätzen, wenn auch ihre „kompliziertere Chromoxylographie“ meist „nur“ bei den populären „Heiligenbildchen“ angewendet wurde. Schon in der Formulierung seiner Ansprüche an

den Farbholzstich zeigt Váchal seine primitivisierende Neigung zu künstlerischen Randgattungen. Die Angst „dass der tschechische Holzschnitt die marktschreierische Buntheit der Farbholzschnitte nachahmen könnte, die in die Kunstwerkstätten eingeliefert werden!“ führt beim zeitgenössischen tschechischen Holzstich zur Einförmigkeit und zur Farbgebung „in (...) helldunkel und in den Tönen kalkig und wie (...) ausgekocht“.⁸⁹

Gegen das vervielfältigte Schöne

Obwohl Váchal bildkünstlerisches Unvermögen und technischen Amateurismus vor allem mit den modernistischen Epigonen verband, zielt er in seiner Kritik oft auch auf mehrere offizielle und für das konforme Publikum arbeitende Künstler wie zum Beispiel Max Švabinský, Karel Vik oder Jaroslav Benda. Švabinský als einen Meister des tschechischen Holzstichs feiert V. V. Štech in seiner Publikation von 1933, einige Jahrzehnte später bezeichnet ihn Jan Rambousek als Urheber der Holzstich-Renaissance.⁹⁰ Váchal amüsierte sich nach eigenen Worten über solche Formulierungen köstlich. Švabinský als Holzstecher bezichtigte er wiederholt der völligen Abhängigkeit von dem ausführenden, in Wien ausgebildeten Xylographen Eduard Karel, der für Švabinský den größten Teil der Arbeit verrichtete.⁹¹ Eduard Karel, der in Prag in der graphischen Unie gearbeitet und daneben an der Kunstgewerbeschule in der Klasse von František Kysela und Jaroslav Benda die Technologie der graphischen Techniken gelehrt hat, ist nach Váchal „ansonsten kein besonderer Techniker noch ein allzu geschickter Holzgraveur. Zweifellos unterrichtet er die Maler im Holzstechen und ist mit dem Holzstich vertraut, aber die Stiche sind alle über einen Leisten geschlagen.“⁹²

Váchal berief sich zwar auf die Meisterschaft der alten Reproduktionxylographen, forderte aber zugleich für den Holzstich Autonomie, eine Unabhängigkeit von Vorlagen und die Möglichkeit zu experimentieren. Den tschechischen Graphikern warf er vor, dass sie nicht auf schöpferische Weise die Spezifika des Holzes als Material berücksichtigen und dass sie den inkompetenten Ansichten der Kunsthistoriker unterliegen, die vor allem aus Unkenntnis dem Holzstich zu enge Bande anlegen. Wiederholt äußert er im *Receptář* seinen Wunsch, den Holzstich in die aktuelle künstlerische Gärung einzubeziehen, um aus dieser vernachlässigten Technik frisches Ausdrucksmittel für eine breite Skala der Inhalte gewinnen zu können. Die Zukunft des Holzstichs sieht er in einem breiteren, kulturellen und gesellschaftlichen Kontext: „Bei der allgemeinen Tendenz zum Kollektivismus erleben wir noch, dass nur noch die Stiche der individuellen Freude dienen werden; prunkvolle Leinwände und Ölgemälde, Eigentum aller Augen, verschwinden dann aus dem Privatbesitz. Der Wunsch des modernen Menschen nach einer natürlichen und behaglichen Wohnweise wird der alten Sitte, Gemälde an Wänden aufzuhängen, ihr letztes Lied singen (...)“⁹³ Váchals Prognose ging von ganz anderen Voraussetzungen als der avantgardistische Ikonoklasmas aus, denn Váchal legte in das graphische Medium (konkret in den Holzstich) Hoffnungen, die nicht erfüllt werden konnten. In seinen Zukunftsprognosen

gelang es ihm jedoch nicht, die Grenzen der eigenen Vorstellungskraft zu überwinden, die ihm seine eigenen schöpferischen Präferenzen setzten.

Váchal beschäftigte sich auch mit einigen Themenkreisen, die in den folgenden Jahrzehnten höchst aktuell werden sollten und im kunsthistorischen Diskurs bis heute mitschwingen. Wenn er zum Beispiel, bei solch spezifischen Verfielfältigungsmedium wie Holzstich, seine Forderungen nach einem intensivsten Einsatz des Künstlers in sein Kunstwerk formuliert, berührt er das Problem des Originals und der Einzigartigkeit künstlerischer Energie: „Der ehrliche Künstler-Holzstecher, der aus diesem oder jenem Grund die Druckerarbeit selbst nicht besorgen kann, ahnt und fühlt gut, selbst wenn das Ergebnis des Druckes seines Werkes in großen Betrieben noch so gut herauskäme, wie viel Schönes und Wichtiges ihm von der ganzen Arbeit entgeht und auch bald erlöscht bei ihm das wonnevolle Beben, das er bei seinem Stecher- und Schnittwerk gefühlt hat, wenn er die Arbeit nicht bis zu ihrem Ende führt. Schmerzlich müssen gerade ihn jene Anstrengungen der sich um eine große Anzahl der vervielfältigten Schönheit bemühenden Druckereien berühren, das Werk populärer zu machen. Ich wünschte mir nicht meiner vervielfältigten Arbeit an jeder Ecke zu begegnen; zehntausend Exemplare von einem ursprünglich originalen graphischen Werk; diese Entwertung, welche wir bei einzelnen Blättern von Úprka, Švabinský und weiteren antreffen, ist abstoßend; hierdurch hören sie auf, Drucke ihrer originalen Graphik zu sein und werden zu bloßen Reproduktionen im selben Wert.“⁹⁴

Váchal glaubte fest an den einzigartigen, inneren Wert des Originals und verband ihn mit dem magischen Griff des inspirierten Künstlers. In der Zeit, als er sein *Receptář* schrieb, befasste sich der deutsche Theoretiker Walter Benjamin mit dem Problem des Einflusses der neuen, die leichte Reproduzierbarkeit des Bildes ermöglichenden Technologien auf das Statut des Kunstwerkes als originale Schöpfungstat. Sein berühmter Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* wurde im Jahre 1936 vollendet. Auch Benjamin setzte die Existenz von authentischen, inneren Werten eines originären Kunstwerkes voraus, die der kultischen Grundlagen der Kunst entspringen. Diese magische Substanz bezeichnete er mit dem Begriff „Aura“. Die Bedrohung der Aura erblickte Benjamin im Verwischen der Grenzen zwischen Original und Kopie nach der Erfindung von Photographie, die eine endlose Multiplikation eines Bildes ermöglichte. Die Ausgangspunkte von Benjamins und Váchals Überlegungen waren eng verwandt, beide gelangten jedoch zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen.⁹⁵ Benjamins versuchte gesellschaftliche Umwälzungen auszukundschaften, bei denen es zu Wandlungen in der Wahrnehmung gekommen ist und die unter anderem mit der Entwicklung der Regimes des Sehens in der Kunst und Kultur zusammenhängen. Indem er den Anteil der technologischen Innovationen und der Medien an den Veränderungen der Sehens-Modi unterstrich, machte er zugleich auf die weitreichenden Auswirkungen des technisch reproduzierbaren Bildes auf die visuelle Erfahrung des modernen Menschen aufmerksam. Anders bei Váchal, der das Problem des inneren Potenzials und der Originalität des Bildes mehr an die

Persönlichkeit des Autors und an seine Rolle im ganzen Entstehungsprozess bindet. Die schöpferische Urheberfunktion versteht er dabei im Kontext einer persönlichen Magie noch ganz in der geistigen Tradition der Jahrhundertwende.

Erziehung des Künstlers – Echo der Theosophie

Die Aufdeckung einiger dieser ideologischen Quellen kann helfen, Váchals Verständnis der Begriffe Einzigartigkeit, Ursprünglichkeit und Authentizität in den breiteren Zusammenhängen seiner Lebensanschauungen und -haltungen zu rekonstruieren. Váchals Ablehnung allgemein respektierter Autoritäten und die Suche nach eigenem, möglichst nicht konventionellem, sondern von eigenem Scharfsinn geprägtem Weg zur *beliebigen* Erkenntnis, wurzelt zweifellos im fehlenden normalen Familienhintergrund seiner Kindheit und Pubertät. Váchals „Selbsterziehung“ war das unselbige Ergebnis seines Schicksals als uneheliches Kind. Aus dieser Not schuf sich aber Váchal in seinem Gedankensystem eine Tugend, um so eher als er sich später durch die theosophischen und dann anthroposophischen Theorien Rudolfs Steiners über das natürliche und selbstständige Wachstum der Persönlichkeit

bestätigt fühlte.⁹⁶ Zur gleichen Zeit, als Váchal sich für Theosophie intensiver zu interessieren begann, hielt Steiner in Prag seinen ersten Vortrag über die Erziehung⁹⁷ und die Prager Theosophische Gesellschaft publizierte umgehend Steiners ausführlicheren Text *Podstata člověka a výchova dětská z hlediska duchovní vědy* (Das Wesen des Menschen und die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft).⁹⁸ Váchal, in dieser Zeit bereits ein regelmäßiger Besucher der Vorträge der Gesellschaft, musste sich durch eine der Hauptthesen Steiners über die Erziehung zur Freiheit und zur freien Tat aus eigenem Willen, bestätigt fühlen.⁹⁹

Die in Wien in folgenden Jahren im Geiste Steiners durchgeführten Reformen des Kunstunterrichts kannte Váchal wahrscheinlich nicht. An der Wiener Kunstgewerbeschule setzten Franz Cizek und Erich Malina antroposophische Grundsätze konsequent in der kunstpädagogischen Praxis ein. Der Lehrer soll seine Schüler nicht korrigieren und auch nicht in ihre Arbeiten eingreifen, sondern im Gegenteil ihre Spontaneität, ihren freien Ausdruck und ihre Experimentierfähigkeiten unterstützen. Obwohl Cizek und Malina an einer Schule für angewandte Kunst unterrichteten, beeinflusste ihr Beitrag positiv eine breitere Skala künstlerischer Äußerungen des Wiener Kinetismus,



9/ Josef Váchal, *Josefa Váchala dokonalá magie budoucnosti (Joseph Váchals vollkommene Magie der Zukunft)*

Praha 1922

85, [77] S., Exemplar Nr. 13

Památník národního písemnictví (Museum der tschechischen Literatur), Inv. Nr. 4615/60-415, S. 41

der somit eigentlich an dieser Kunstgewerbeschule zu Beginn der zwanziger Jahre seinen Anfang nahm.¹⁰⁰

In derselben Zeit (1922) präsentierte Váchal in seinem Buch *Dokonalá magie budoucnosti* (Vollkommene Magie der Zukunft) seine Ansichten über die künstlerische Ausbildung, die von Steinerschen Gedankengut, allerdings in Váchals eigener Version, stark durchsetzt sind: „Dummkopf, arbeite, wie Du kannst! Du brauchst keine geschulten Hände, Kenntnisse der Farben und der Perspektive, der Kunstgeschichte, des falschen moralischen Geschmacks und Rücksicht auf andere Werke. Nur GLÜHENDE VORSTELLUNGSKRAFT ist nötig, mächtige IMAGINATION und WILLE, mit dem Du den Lauf der Gedankenfäden anhältst und materialisierst. Principiis obstat [es stehen keine Prinzipien im Wege] – den künstlerischen Ausdruck findest Du ja später schon selbst! Als ich einst sagte, dass ich meine Vorstellungen am passendsten im Holzstich niederlegen sollte, schnitt ich sie mit einem Taschenmesser in Buchsbaumholz, ich wusste nichts von irgendwelchen Sticheheln. Dieser durch lange Arbeit und blutige Schwielen verkörperte Wille führte nach längerer Zeit auf dem Weg zu irgendjemandem, der einen Stichel brachte; mit der Zeit wiederum erfuhr ich von vollkommeneren Instrumenten und ich kaufte sie. Niemand war mir Lehrer noch Führer, niemand beriet mich in den Anfängen, auch kein Vorbild gab es, von dem ich die Technik zu meinen schemenhaften Träumen abschauen konnte, nur die eigene IMAGINATION träumte von der Realisierung des Traums und nur meine eigene Weise des Werks ist das, worauf ich baue.“¹⁰¹ Váchal suchte sich, ohne Lehrer, seinen Weg selbst und dasselbe Privileg gönnte er auch seinem Schüler, Josef Hodek. Im *Receptář* schreibt er stolz, dass Hodek von ihm „unbelehrt wegging, damit er Vollkommenung suche durch die eigene Praxis.“¹⁰²

Bei seiner Rebellion gegen die traditionellen Formen des künstlerischen Unterrichts fand Váchal in Steiners anthroposophischer Erziehungstheorie¹⁰³ gedankliche Stütze, die ihn nicht mehr als einen bloßen Querulanten erscheinen ließ. Enge Parallelen zu Váchals Ansichten finden wir bei einigen anderen respektablen Persönlichkeiten der Zeit, die gleichfalls ihren eigenen Weg zu persönlichem Wachstum suchten und diesen Prozess als eine Form der geistigen Initiation empfanden. Erst vor drei Jahren wurde das legendäre *Rote Buch*, das Tagebuch des Schweizer Psychiaters Carl Gustav Jung, veröffentlicht. Das umfangreiche, von Jung selbst in der Art von mittelalterlichen Handschriften illustrierte Manuskript knüpft inhaltlich eng an die esoterischen Traditionen an und würde, aus vielen Gründen, einen gründlichen Vergleich mit Váchals Werken verdienen.¹⁰⁴ In einem der ersten Kapitel über die Wiederfindung der Seele äußert sich Jung zum Problem der Erkenntnisvermittlung: „(...) es ist keine Lehre und keine Belehrung, die ich euch gebe. Wie käme ich dazu, euch zu belehren? Mein Weg ist nicht euer Weg, also kann ich euch nicht lehren. Der Weg ist in uns, nicht in Göttern noch in Lehren noch in Gesetzen. (...) wenn ihr nach einem Beispiel lebt, so lebt ihr das Leben eures Beispiels, aber wer soll euer Leben, wenn nicht ihr selbst?“¹⁰⁵ Ähnlich wie bei Váchal in seinen Gedanken über die limitierten Möglichkeiten der Wissensübergabe, finden wir auch in Jungs Thesen zahlreiche anthroposophische Motive. Obwohl Jung und Steiner über lange Zeit fast



10/ Josef Váchal, Josefa Váchala
dokonalá magie budoucnosti (Joseph
Váchals vollkommene Magie der
Zukunft)

Praha 1922

85, [77] S., Exemplar Nr. 13

Památník národního písemnictví (Museum der
tschechischen Literatur), Inv. Nr. 4615/60-415, S. 49

Nachbarn waren, sind weder konkrete Beziehungen der beiden, noch irgendwelche ideologischen Verweise aufeinander belegt. Dennoch können die Spezifika von Jungs Auffassung der Psychotherapie, die sich von den Ansätzen der Freudschen Psychoanalyse markant unterscheiden, wie z. B. der Nachdruck auf Selbsterkenntnis und auf den Reifungsprozess, durchaus mit Schlüsselprinzipien anthroposophischer Pädagogik verglichen werden.¹⁰⁶

Aus seiner von Steiner beeinflussten Theorie des Kunstunterrichts zog Váchal konkrete Schlüsse für die zeitgenössische künstlerische Situation. Als Ergebnis der Schwäche, der Unfähigkeit der traditionellen Kunstausbildung, die degenerierten Vorstellungen der alten Ordnung zu überschreiten, betrachtet er vor allem die Salonkunst, die von Künstlern getragen wird, die „mit den Wölfen heulen“, denen „das Kapital und die gesellschaftlichen Einflüsse nicht erlauben (...) frei zu arbeiten und einen gewissen Beitrag zur gesunden Schön-

heit zu bringen.“ Diese angeblichen Künstler „bleiben schlecht der Natur und ihren Erscheinungen gegenüber, auch wenn sie diese wie gut auch immer malen. Sie sind geistig tot, bringen nichts mehr zustande als geistlose Landschaften, Stilleben und Akte. Um die Gunst der Zeit zu nutzen, gestalten sie soziale Themen und Schweinereien.“¹⁰⁷ Váchal schonte auch das Zielpublikum solcher Kunst keineswegs: „Eine farblose geistige Atmosphäre legt sich um die Werke, welche diese seichten Gemüter begreifen und sammeln: die Mentalitäten in der Art von Šimons, Obrovskýs und Úprkas!“¹⁰⁸

Váchal über die moderne Kunst

Váchals These über die inneren, authentischen und nicht ableitbaren Quellen der echten Kunst erhellt zugleich seine ambivalente Beziehung zur modernen Kunst. Ein Versuch sein Verhältnis zur konservativ/traditionellen sowie avantgardistisch/modernen Kunst scharf voneinander abzugrenzen, müsste in die Irre führen. Váchal empfand diese Grenze anders als die heutige Kunstgeschichte, die stark von der linearen Konzeption beeinflusst ist. In dieser heutigen Sicht hat die „progressive moderne Kunst“ im 20. Jahrhundert über die „rückschrittlichen Traditionalisten“ gesiegt. Váchal teilte die Kunstszene und seine eigenen Präfe-

renzen nicht in zwei genau profilierte Lager. Einerseits äußerte er oft konkrete Vorbehalte gegen Švabinský, Obrovský und andere Konformisten, andererseits störte er sich z. T. auch an Modernisten, ganz genau in Fällen, wo er eine Pulverisierung der ursprünglichen, echten, künstlerischen Absicht vermutete. Vor allem verachtete Váchal Epigonen jeglicher Art, die als Nachfolger der Gründergeneration keine eigene Intention besitzen. Sein bereits erwähntes Interesse am Futurismus beschreibt er am 9. 3. 1912 in seinem Tagebuch: „Ich fand in „Sketch“ eine neue Kunstrichtung: Futurismus. Ich vergleiche, was alles ich ebenfalls schon Ähnliches unternommen und begonnen habe und worüber keiner erfuhr und keiner erfahren wird und was auf immer verschwindet von der Fläche dieses elenden Landes: meine neuen Richtungen, begonnen ohne Rat mit niemandem und auch nicht trunken von Notvorbildern. Aber Elend gab es und was sollte ich mit den gemalten Phantasien tun: Ich übermalte sie. (...) Wirklich schade um diese unter dem Anstrich entschwundenen, ansprechenden Landschaftsleinwände! Sicherlich waren sie besser und ursprünglicher als die späteren Beiträge zur tschechischen Kunst, welche die Nachahmer fremder Vorbilder lieferten!“¹⁰⁹ Váchal verbindet hier den Futurismus mit seinem älteren eigenen Werken, die in seiner Sicht den futuristischen Intentionen ähnelten. Seine destruktive Tat präsentiert er dann als einen Beweis der eigenen



11/ Josef Váchal, Josefa Váchala dokonalá magie budoucnosti (Joseph Váchals vollkommene Magie der Zukunft)

Praha 1922

85, [77] S., Exemplar Nr. 13

Památník národního písemnictví (Museum der tschechischen Literatur), Inv. Nr. 4615/60-415.

Černá a bílá tvář ega (Schwarzes und weißes Gesicht des Egos)



12/ Josef Váchal, Josefa Váchala dokonalá magie budoucnosti (Joseph Váchals vollkommene Magie der Zukunft)

Praha 1922

85, [77] S., Exemplar Nr. 13

*Památník národního písemnictví (Museum der tschechischen Literatur),
Inv. Nr. 4615/60-415, Okamžik z intuíce (Ein Augenblick der Intuition)*



13/ Josef Váchal, Josefa Váchala dokonalá magie budoucnosti (Joseph Váchals vollkommene Magie der Zukunft)

Praha 1922

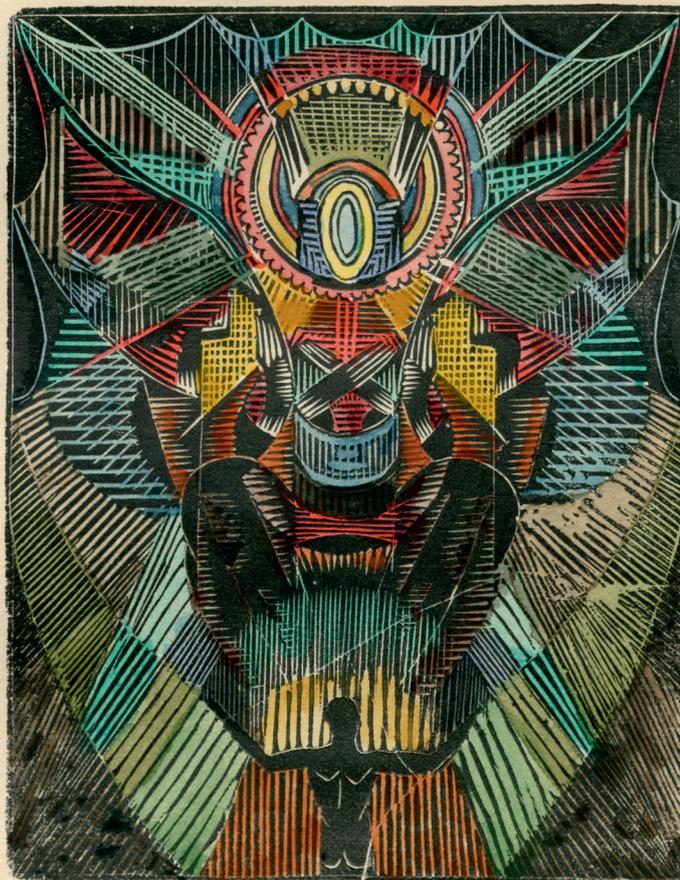
85, [77] S., Exemplar Nr. 13

Památník národního písemnictví (Museum der tschechischen Literatur), Inv. Nr. 4615/60-415, Setrvačnost vitálních sil (Beharrlichkeit der Vitalkräfte)

Selbstständigkeit, Originalität und Unabhängigkeit von dem organisierten, modernen Kunstbetrieb. Die Verlockungen der Modernität bezeichnete er übrigens ein Jahr später in seinem Pastiche barocker Psalterien als eine Teufelsfalle, *Nowý pekelný žaltář* (Neuer höllischer Psalter): „Zu keinem anderen Lob werden Kunstwerke der ganzen gegenwärtigen Zeit ausgeführt, als wenn nicht zur Verherrlichung von schändlichen und reizenden Scheusalen, welche durch ihre Schamlosigkeit menschliche Seelen dem Teufel zuführen, mit unzüchtigem Äußerem und von Fetzen aus Seide umwunden, die durchsichtig sind, mehr menschlichen Sinn als Gott mit dem Gedanken an den Schmutz ihrer Seelen beschäftigen und den Menschen zuerst zu Unglaube und später zu Verstocktheit führen.“ Váchals Beschreibung der Formensprache und der Farbigkeit dieser teuflischen Kunst spricht den Kubismus und Kuboexpressionismus an: „So kannst du die rechten Konterfeis des Teufels mit eigenen Augen abgebildet sehen, so wie sie ist der Teufel kantig und an allen Seiten schroff und scharf, dergleichen Formen auch heutigen Tages in Mode sind, Skulpturen, Möbel und auch Häuser wurden auf diese Weise ähnlich gestaltet und errichtet, auch auf diese kantige Weise abgebildete menschliche Gestalten kannst du finden. Ebenfalls derselben Farben werden gebraucht,

die dem Erzteufel selbst gefallen, rosa und grün, grau und braun, wie Kot von höllischen Wichten angerührt.“¹¹⁰

Váchals leidenschaftliche Predigt gegen die modernen Kunstrichtungen wird durch die stark parodierende Note und auch durch seine Haltung nach dem Krieg relativiert. Der Erste Weltkrieg bildet eine Zäsur in seinem Leben – anfangs der 20er Jahre rechnet Váchal mit seinem bisherigen Werk ab und beurteilt es in verschiedener Hinsicht sehr kritisch. Am 30. 9. 1919 schreibt er an Josef Hodek: „Wie ich im Holzstich mit diesem meinem Bekennen zur Form, zum sauberen, durch die Arbeit und nicht durch vorherrschende Gedanken erzielten Ausdruck ins Reine komme, weiß ich einstweilen nicht. Aber den ersten Schritt tat ich im Aquarell.“¹¹¹ Beschäftigte er sich vorerst mit formalen Aspekten der Arbeit, suchte Váchal jetzt nach einer Bildordnung und entdeckte nach und nach auch die positiven Eigenschaften der modernen Richtungen, die er ursprünglich noch entschieden abgelehnt hatte. Zuerst experimentiert Váchal mit, für ihn erstem modernistischen Ismus überhaupt, dem Expressionismus. Im Herbst 1919 schreibt er dann wieder: „Wir werden eine Säuberung von konservativen Elementen durchführen. Wir beginnen mit dem Expressionismus. Ich hatte lange keine Lust, in diese formlose Kolatsche zu beißen, und sieh



114/ Josef Váchal, Josefa Váchala dokonalá magie budoucnosti (Joseph Váchals vollkommene Magie der Zukunft)

Praha 1922

85, [77] S., Exemplar Nr. 13

Památník národního písemnictví (Museum der tschechischen Literatur),

Inv. Nr. 4615/60-415, Sedmero tváří (Siebenerlei Gesichter)

da! Sie hat auch Geschmack, und einen vorzüglichen! Aber man darf niemanden dazu zwingen: Es kam zu mir selbst, unerwartet.“¹¹² Bereits einige Autoren machten auf die Verwandtschaft Váchals dieser Zeit mit dem Expressionismus, insbesondere dem deutschen, aufmerksam.¹¹³ Die natürliche Expressivität seiner Werke entsprang aber seiner engen Beziehung zum Material und auch seinem primitivistischen Interesse an volkstümlichen und archaischen Formen der Kunst. Diese natürlichen, seit seiner Kindheit erkennbaren Präferenzen, führten sicher Váchal auch zu seiner hohen Einschätzung einer der Gründerpersönlichkeit des europäischen Expressionismus, Edvard Munch. „Ich hatte noch in Pisek jene seltene Gelegenheit (...), famose Jahrmärkte-Leinwände zu betrachten, die verschiedene mörderische und finstere Szenen darstellen. (...) Die Primitivität der Malerei auf diesen Bildern, mit großer Einfachheit der Linie und Farben sowie auch mit einer faszinierenden, übertriebenen Perspektive gestaltet, war meiner künstlerischen Wahrnehmung weit näher als alle bislang in Büchern erblickten Illustrationen. (...) Als ich nach Jahren Bilder von Munch sah, musste ich natürlich von ihnen begeistert sein.“¹¹⁴

Mystische Theorie der Kunst

Anfangs der zwanziger Jahre reflektierte jedoch Váchal den Expressionismus nur als eine durch die Kunsttheorie definierte und mit zahlreichen zeitgenössischen Stereotypen behaftete moderne Richtung. In seinem grundlegenden Werk dieser Zeit *Dokonalá magie budoucnosti* schreibt Váchal, in völligem Einklang mit der Theorie des Expressionismus und ihrer Akzentuierung der nordischen Abstammung, der Esoterik und des Mystizismus: „Es gibt nicht mehr Bewunderung für die Geister des Materialismus, unfähige mit den Augen der Jahrhunderte zu sehen. Wie in der Magie gilt auch in der Kunst: Der Norden ist gut, der Süden schlecht. Die Imaginationen des Südens waren immer unfruchtbar, wenn auch intensiv. Der Norden gab Hus und Luther und den Habitus des Soldatentums und der Parademärsche, verkörpert durch Friedrich II.“ Mit den Theoretikern der modernen Richtungen teilt Váchal auch die negative Wertung des Impressionismus: „Die sich im Wettstreit der Talente um Genauigkeit und Nachahmung der wirklichen Formen der Welt zeigende Entartung der klassischen Kunst provozierte eine Reihe überdurchschnittlicher, von den Effekten der Lichte inspirierter Geister zu Imaginationen voller Helle. So entstand der Impressionismus. Die wörtliche (sinnliche!) Wahrhaftigkeit der äußeren Berührungen von Licht und Schatten mit dem dargestellten Gegenstand verleidete auch diese Vorstellung von Schönheit und ersetzte sie durch die Darstellung der WAHRNEHMUNGEN DES WIDERHALLS DES GESEHENEN.“¹¹⁵

In der Konzeption von *Dokonalá magie budoucnosti* treffen sich offensichtlich Einflüsse der westlichen und östlichen Esoterik und Mystik, der Theosophie und der Anthroposophie. Váchal gesellt sich hier, ohne es auch nur zu ahnen, zu jenen an Okkultismus interessierten modernen Künstlern, die in der Suche nach neuen gestalterischen Formen an der Formulierung der Theorie einer neuen Kunst mitbeteiligt waren.¹¹⁶ Wie bereits mehrmals in der kunsthistorischen For-

schung festgestellt wurde, dienten Steiners Theosophie und Anthroposophie oft als geeignete Mittler zwischen Okkultismus und der modernen Kunst. Einige Autoren halten sogar die Entstehung der abstrakten Werke von Wassily Kandinsky, Piet Mondrian oder František Kupka ohne Steiners Wirken für undenkbar.¹¹⁷ Nicht nur Steiners Farbtheorie, sondern auch seine Gedanken über die Kunst an sich, regten die Künstler in der Suche nach geeigneten Formen der Übermittlung geistiger Inhalte immer wieder an.¹¹⁸ Bei einigen davon führten die Erfahrungen aus der künstlerischen Praxis zu eigenen originellen Kunsttheorien.

Rudolf Steiner war z.B. persönlich bekannt mit Wassily Kandinsky, welcher 1912 in seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* für die neue Kunst dezidiert das Bedürfnis nach Transzendenz und Metaphysik anmeldete.¹¹⁹ Für die neue Kunst formulierte er klare Richtsätze – radikalen Abschied vom Naturalismus und stetes Bemühen um Erfassen des inneren Wesens der Dinge. In seinen Theorien, ausgehend von der Problematik der eigenen gestalterischen Mittel, legte Kandinsky Nachdruck auf die Aufgabe der Farbe.¹²⁰ Als eine weitere Parallele bietet sich klar auch ein Vergleich des Begriffs des Geistigen in den Texten Wassily Kandinskys mit Váchals in *Dokonalá magie budoucnosti* formulierter Kunsttheorie an. In den Gedanken beider Autoren nehmen ethische Ansprüche an den in Intentionen einer neuen Geistigkeit und Magie arbeitenden Künstler einen bedeutenden Platz ein. Im Buch *Über das Geistige in der Kunst* schrieb Wassily Kandinsky: „Der Künstler hat Anrecht auf unbeschränkte Freiheit, die sofort zum Verbrechen wird, wenn sie aufhört, einem inneren Zwang zu entsprechen. Aus der Sicht des Künstlers entspricht dieses Recht der bereits erwähnten moralischen Ebene. Im Leben (daher auch in der Kunst) – muss man immer reine Absichten haben.“ Die „innere Notwendigkeit“ ist nach Kandinsky durch die instinktive, angeborene „innere Stimme“ bestimmt und wird nicht von außen durch Erziehung, Geschmack, Kenntnisse oder Fertigkeiten manipuliert.¹²¹ Auch Váchal meinte, dass „erst die eigene Magie, geschaffen durch glühende IMAGINATION, durch die Erfahrung seiner selbst und der Umwelt, durch das geistige Auge aufgenommen, ein Ergebnis erziele“, weil ohne diese wird keiner etwas erreichen, auch wenn er „sich eine ganze Ausrüstung magischer Hilfsmittel anschaffe und alle Texte magischer Handbücher durchbuchstabiere.“¹²²

Váchals magische Kunsttheorie hat jedoch nicht nur Parallelen in Kandinskys Gedanken, sondern auch in jenen, Kandinskys Mystizismus um Anregungen weiterer okkulten Theorien und Praktiken bereicherten, programmatischen Definitionen des Expressionismus. Im Jahre 1917 schrieb der deutsche Kritiker Gustav Friedrich Hartlaub, dass die expressionistischen Experimente in der bildenden Kunst und Poesie die Expansion des Bewusstseins der „neuen Gnosis“ erfüllen, die der Theosophie, dem Rosenkruzertum, mittelalterlichem Mystizismus und der Kabbala entspringt.¹²³ Auch der deutsche Künstler und Theoretiker Johannes Molzahn appellierte 1919 im Manifest des absoluten Expressionismus an seine Mitstreiter, sie sollen bemüht sein, in ihren Werken die pulsierende Energie des Universums einzufangen, damit sie so zum Instrument des kosmischen Willens werden können. Die ideale Kunst

(der Expressionismus) soll nach Molzahn die Naturzyklen des Werdens und Vergehens widerspiegeln und ihre Sprache mit den Zeichen der vitalen Energie des Weltalls vereinigen.¹²⁴ Solche expressionistischen Theorien reflektieren die allgemeinen Thesen der Theosophie und weiterer okkulten Praktiken und Lehren – der direkte Einfluss von Steiners Doktrin ist nur selten, wie gerade bei Wassily Kandinsky, erkennbar.

Eine der wichtigsten Anregungen Steiners war für Kandinsky die Vermittlung der Kunsttheorie von Johann Wolfgang von Goethe. Goethes Interesse an den verborgenen Naturgesetzen und seine These der Kunst, welche die Natur nicht kopiere, aber abhängig von dieser sei, vermittelte Steiner wiederholt in seinen Vorträgen und Büchern.¹²⁵ Nach der Ansicht von Margit Rowell wurde auch Kupka, wie vor ihm schon Kandinsky, dank Steiner bei der Bildung seiner „parallelen Ordnung“ von Goethe beeinflusst. Kupkas Ordnung kopiert nicht die Natur, sondern die hinter der Realität versteckten und in allen „Manifestationen“ der Natur (einschließlich des Menschen) gegenwärtigen Gesetze.¹²⁶ Dagegen beurteilt Ludmila Vachtová die, wenn auch nur begrenzten, aus der gemeinsamen Beschäftigung mit der Theosophie herzuleitenden Parallelen zwischen dem Werk von Kandinsky und Kupka skeptisch, genauso, wie sie auch Kupkas Beziehung zu Steiner sieht. Für Vachtová ist zwar Kupkas Interesse an der materiellen Seite der, offenbaren wie verborgenen, Naturprozesse klar erkennbar, jedoch ohne jede theosophische und spiritistische Mystik: *„Wichtiger als mystische Anweisungen waren für Kupka die Auswertung psychophysiologischer Funktionen und der materiellen Basis der künstlerischen Arbeit.“*¹²⁷ Im *Receptář* finden wir auch detaillierte Beschreibungen der natürlichen Bedingungen und Prozesse, welche die materielle Seite der gestalterischen Tätigkeit beeinflussen.¹²⁸ So war Váchal, ähnlich wie Kupka, von der Laborarbeit mit dem Mikroskop begeistert und diese exakte Methode brachte ihm zahlreiche Anregungen für sein künstlerisches Werk. Aber Váchals Beziehung zur Natur, wie z. B. seine ständig wachsende Liebe zu Tieren und sein Mitgefühl mit ihrem Leiden, war immer stark durchdrungen von Mystizismus und von den Prämissen der Theosophie und Anthroposophie, welche immer die Notwendigkeit des geistig bewussten Studiums des natürlichen Materials und der Naturformen betonten.¹²⁹

Auch Piet Mondrian suchte in persönlicher Bekanntschaft mit Rudolf Steiner Unterstützung für seine Kunst. 1921 sprach er Steiner direkt an: In einem der Briefe schreibt Mondrian an Steiner, der Neoplastizismus sei in seinen Augen die am besten geeignete Kunst um die Gedanken der Theosophie und Anthroposophie auszudrücken. Das theosophische Thema der Evolution, das Mondrian für grundlegend hielt, verarbeitete er bereits 1910 in einem Triptychon, ganz im Geiste eines rein theosophischen Symbolismus.¹³⁰ Später befand er aber, dass die abstrakten Formen des Neoplastizismus dieses Motiv getreuer und beredamer ausdrücken.¹³¹ Die gleiche Problematik der Evolution im theosophischen Kontext beschäftigte auch Váchal immer wieder. Das Grausen eines Theosophen *„über den möglichen Untergang der Entwicklung“* drückte er in *Dokonalá magie budoucnosti* aus.¹³²

Der Einfluss von Rudolf Steiner und von weiteren mystischen Schulen führte Váchal, im Unterschied zu Mondrian, Kandinsky und Kupka, nicht bis zur reinen Abstraktion. Grundlegende Wandlungen seiner Kunstanschauung und auch seines ganzen künstlerischen Werks in den 20er Jahren können wir mit seinem Interesse an Theosophie und am Okkultismus verbinden. Die Einflüsse der westlichen und östlichen Mystik machten sich in seinem Werk schon vor dem Ersten Weltkrieg bemerkbar. Sie sind in der Ikonographie seiner Gemälde, loser graphischer Blätter und Zeichnungen allgegenwärtig, und zwar sowohl in seinen Handschriften als auch in den gedruckten Büchern. In dieser Zeit schätzte Váchal besonders die Künstler, welche in ihren Werken die theosophische Lehre mit symbolischen Motiven zum Ausdruck bringen, allerdings in einer mehr oder weniger naturalistischen Form. So z. B. beeindruckte ihn 1912 auch die illusionistische Art des russischen Malers Nikolaj Konstantinovič Rerich (Nicholas Roerich), der selbst ein begeisterter Anhänger der Theosophie und der östlichen Religionen war.¹³³

Magische Stenogramme

Nach dem Ersten Weltkrieg sucht Váchal neue formale Ausdrucksformen für seine von Mystizismus durchtränkten Gedanken und die moderne Formsprache wird ein Bestandteil seines magischen Konzepts der Kunst. Die Bildformen bezeichnete Váchal als *„Stenogramme“*, in die *„der Künstler als INITIATOR der Orientierung der GEISTER des ewigen LICHTES (...), durchleuchtet und durchstrahlt von allen Kräften der Sonnensysteme und den Lebensäußerungen aller ihrer Wesen“* (...) *„die in seinem Geist verborgene, kosmische Empfindsamkeit und Erinnerungen an die analytisch gewonnene Erkenntnis des räumlichen Bewusstseins“* projiziert. Dieses Stenogramm ist nach Váchal *„für die in gleicher Weise erleuchteten Geister lesbar (...). Sie sind auch die einzigen Magier: jede ihrer Gefühlsvorstellungen wird von Willen begleitet und einzig sie können ein Leben voll von KUNST-SCHÖNHEIT und der LIEBE führen.“*¹³⁴

Váchal bemüht sich hier, die magische, von schöpferischen Imaginationen geprägte und erfüllte Kraft der Kunst zu definieren. In seinen Augen werden die Ausdrucksmittel nur durch die Authentizität und die Wahrhaftigkeit der Vorstellungen legitimiert, und zwar auch solche aller der modernen Richtungen, die Váchal früher für epigonal und unoriginell hielt. *„Das Problem der Gespenster ist ein Problem der astralen Ebene, der höheren Dimension, des Parapsychismus und deswegen kann es nur, kühn die Spiegelung der Bewegung und sein Abdruck im Astral bekennd, die Schule des FUTURISMUS lösen. (...) Die Mysterien des geistigen Lebens in uns kann der IMPRESSIONISMUS künstlerisch niemals mitteilen, der ORPHISMUS, dieser Visionär des AURISMUS und Vermittler der mentalen Sphäre, wird es in der Zukunft tun.“*¹³⁵ Bemerkenswerte Beispiele der Anwendung gestalterischer, von modernen Richtungen inspirierter Formen auf rein geistige Themen finden wir in zwei Zyklen Váchals Zeichnungen aus der Nachkriegszeit, in *Symbolika aneb slovníček barev a linií v myšlenke spiritualisty* (Symbolik oder Wörter-



15/ Josef Váchal, Symbolika anebo Slovníček barev a linií v myšlence spiritualisty

1920

47 Zeichnungen, Aquarell, Tusche, Farbtinte, Papier auf Karton, 33,7×26 cm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze

(Kunstgewerbemuseum Prag), Inv. Nr. GK 7860-B, Kabala (Kabbala)



16/ Josef Váchal, Symbolika anebo Slovníček barev a linií v myšlence spiritualisty

1920

47 Zeichnungen, Aquarell, Tusche, Farbtinte, Papier auf Karton, 33,7×26 cm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze

(Kunstgewerbemuseum Prag), Inv. Nr. GK 7860-B, Satanism a demonologie (Satanismus und Dämonologie)

buch der Farben und Linien in der Idee des Spiritualisten; 1919–1920) und in *Vise (Pláň mentální)*. *Cyklus o některých stupních zasvěcení Vysokého Rituálu* (1920) (Vision [mentale Ebene]. Zyklus über einzelne Einweihungsstufen des Hohen Rituals).¹³⁶ Im nachträglichen, 1951 angefügten Vorwort zu *Symbolika* schreibt Váchal, dass „die Farben zu den einzelnen Blättern genau gemäß der Lehre über die Aura gewählt wurden und zugleich auch das Symbol für jedes sorgfältig der okkulten Literatur entsprechend ausgewählt wurde“ („barvy přesně dle pouček o aurickém záření voleny k jednotlivým listům byly a rovněž symbol na každém pečlivě dle příslušné okultní literatury vybrán“). Die okkulten Symbole werden dann in futuristischen, orphistischen und sogar fast abstrakten Formen wiedergegeben.

In dieser Zeit suchte Váchal nach künstlerischen Formen, die sich als Träger von psychischer Wirkung eignen, nach der Übertragungsform für geistige Bilder, ausgereift im „astralen Model“¹³⁷ der eigenen Imagination – und nach deren intensivster Wirkung auf den Betrachter. In *Dokonalá magie budoucnosti* schreibt er:

„Das Kunstwerk ist eine Brille, die der Künstler-Magier vor die Augen aller Wahrheitssuchenden aufsetzt: nicht alle sehen durch sie hindurch, jedoch die, deren Temperament den Vorstellungen des Schöpfers entspricht, sind für immer von dem Werk fasziniert und gefesselt.“¹³⁸

Váchal verstand die formale Gestalt des Kunstwerkes als Mittel der Wahrheitsoffenbarung, die sich hinter der Welt der äußeren Erscheinungen versteckt. Ähnlich charakterisierte Umberto Boccioni 1911 die Sendung der futuristischen Malerei: „Nicht das Sichtbare muss gemalt werden, sondern das, was bislang als unsichtbar galt, das nämlich, was nun der hellsehtige Maler sieht.“¹³⁹ Zahlreiche mystische Stimmen über die Sendung der Kunst wurden mitgeprägt von der, in der Zeit wieder aufgelebten, Popularität idealistischer philosophischer Systeme von Immanuel Kant und Arthur Schopenhauer. In Böhmen war es zum Beispiel Bohumil Kubišta, der von Schopenhauers Gedanken stark beeindruckt wurde. Auch er suchte nach einer „Form, die aus neuer geistiger Grundlage organisch wächst,“ und die verborgen ist „vor dem Blick der Unberufenen“



17/ Josef Váchal, *Symbolika anebo Slovníček barev a linií v myšlénce spiritualisty*

1920

47 Zeichnungen, Aquarell, Tusche, Farbtinte, Papier auf Karton, 33,7×26 cm

Uměleckoprůmyslové museum v Praze

(Kunstgewerbemuseum Prag), Inv. Nr. GK 7860-B,

Reinkarnace (Reinkarnation)

und sich nur jenen offenbart „die stark genug sind, um den Schleier, der sie verdeckt, lüften zu können.“¹⁴⁰

Váchals Charakteristik des Kunstwerkes und seiner Sendung hängt jedoch viel mehr als mit philosophischen Ideen wiederum mit seiner eigentümlichen Interpretation des Okkultismus und der Mystik zusammen. Váchal sucht in der Formensprache der modernen Richtungen nach einer Darstellungsweise, die den beeinflussbaren Betrachter bezaubern und ihm die magische Vision am ehesten vermitteln könnte. So gelangt er schließlich sogar zu einer prononcierten Abkehr von früheren, vor dem Ersten Weltkrieg auf die geistigen Themen angewandten, formalen Verfahren. Der frühere Váchal versuchte seine Unabhängigkeit von der äußeren Realität unter Nutzung seiner spiritistischen Erfahrung und durch die Simulation jener Automatismen zu gewinnen, die von den medial inspirierten Künstlern verwendet wurden.¹⁴¹ Die Autoren von mediumistischen Zeichnungen werden zu ihrer gestalterischen Äußerung durch eine machtvolle Kraft getrieben und können selbst mit ihrem Willen die-

sem Zwang nicht trotzen. Gleiche Macht treibt auch Váchal zum Festhalten seiner, durch spiritistische Erfahrungen stimulierten Nachtmahre. Die Verarbeitung der Gespenster in künstlerische Formen erzielte bei Váchal einen klaren, therapeutischen Effekt: Die Kunstwerke absorbierten die bedrohliche Gefahr seiner Visionen. Váchal erkannte aber auch schon früh, dass diese dämonische Note seine Bilder mit magischer Energie auflädt. Vom Januar 1913 stammt sein Tagebucheintrag, adressiert an seine Frau Máša: „Sei aber vorsichtig, mein Liebling, damit Du nicht eine der schwarzen, zurückgezogen schlafenden Jungfrauen weckst, oder sogar einen der in den mannigfaltigsten Symbolen verkrochenen Dämonen! Sehe gut zu, damit sie sich Dir nicht nähern! Sie befreien von einem Lächeln, betrüben die Seele und entkräften den Körper. Voll von ihnen sind bei mir die Ecken, denn das Werk ist ohne sie nicht möglich.“¹⁴² Nach dem Ersten Weltkrieg entschloss sich Váchal diese Kräfte zu zähmen. In *Dokonalá magie budoucnosti* schildert er sich selbst als Künstler-Magier, der sich vor seinen Geistern nicht zu therapeutischen Techniken flüchtet, sondern diese mit jenen Mitteln beherrscht, die es ihm ermöglichen, das Grauen zu konservieren und dem Betrachter ihre mystische Dimension mit ungeschmälerter Wirkung mitzuteilen. Als theurgisches Instrument eignen sich am besten dazu, nach Váchal, die künstlerischen Ausdrucksformen des Futurismus und Orphismus.

Die Theurgie durch moderne Formen

Wenn auch Váchal diese Schlüsse selbst zog, können wir wiederum Parallelen zu anderen Künstlern sehen, die ähnliche moderne Formensprache als Mittel des Exorzismus anwendet haben.

Russische Futuristen, deren Werk Váchal wenigstens teilweise kannte und schätzte,¹⁴³ hielten die Form ihrer literarischen und künstlerischen Werke für eine materialisierte Entität theurgischer Eigenschaften und den Arbeitsprozess eines Künstlers fassten sie als schamanistisches Ritual auf, was mit ihrer Bewunderung primitiver Kulturen, insbesondere jenen der nomadischen Stämme des asiatischen Russlands zusammenhing.¹⁴⁴ Das eigentliche Konzept „zaum“ – der „zaum-Sprache“ – ging von der Überzeugung aus, dass die Wörter ein fester Bestandteil eines magischen Beschwörungsrituals werden können. Velemír Chlebnikov, einer der geistigen Väter von *zaum*, arbeitete mit dem Motiv des Exorzismus durch die Wörter schon in seiner ersten Sammlung *Zakljatije smechem* (Verzauberung durch Lachen)¹⁴⁵

Das Motiv des okkulten Umgangs mit dem Teufel, diesmal in der Form eines Kartenspiels, erscheint auch im Buch *Igra v adu* (Ein Spiel in der Hölle) von Aleksej Kručonych und Velemír Chlebnikov, das erstmals 1912 in St. Petersburg mit Illustrationen von Natalja Gontšarowa publiziert wurde. Das Buch erinnert sehr stark an manche Buchprojekte von Váchal selbst. Der primitivisierende Charakter von Text- und Bildteil deutet an, womit sich die russische Version des Futurismus in den folgenden Jahren deutlich vom italienischen Original unterscheiden wird: eine noch ausgeprägtere Absenz eines einheitlichen Stils, eine

eklektische Verschmelzung der Einflüsse verschiedener moderner Kunstströmungen – des Kubismus, Expressionismus, Fauvismus und vor allem des Primitivismus, inspiriert von der russischen Volkskunst. Ähnlich pluralistisch arbeitet übrigens mit der futuristischen Formensprache auch Váchal, der zugleich auch seine Inspiration in ähnlichen Quellen wie die russischen Künstler sucht und findet: Váchals Sammlerinteressen waren denen des russischen Futuristen und Partners von Natalja Gontscharowa (und später „Lutschist-Rayonist“) Michail Larionow sehr ähnlich. Larionow sammelte Handschriften und alte Drucke und interessierte sich vor allem auch für die Werke der Volkskunst aller Art.¹⁴⁶ Von einigen Exponaten aus der Larionow-Sammlung, vor allem von den Volksbilderbögen des 18. und 19. Jahrhunderts, „Lubok“ genannt, ließ sich Gontscharowa in ihren Lithographien zu *Igra v adu* inspirieren.¹⁴⁷ Ähnlich wie bei Váchal wurden auch bei den russischen Futuristen ihre literarischen und künstlerischen Äußerungen von einem unsystematisierten Gemisch okkulturer Ideen unterstützt, das entschieden keine von den esoterischen Strömungen favorisierte, so wie es zum Beispiel Wassily Kandinsky in seiner engen Anknüpfung an die Theosophie tat.

Noch früher finden wir die Verbindung der neu definierten künstlerischen Mittel mit dem Gedanken des Exorzismus im französischen Milieu. Berühmt ist Picassos Satz aus einem Gespräch mit André Malraux, in welchem er seine *Les Demoiselles d'Avignon*, das erste kubistische (protokubistische) Gemälde, zugleich als die „erste Leinwand des Exorzismus“ bezeichnete.¹⁴⁸

Im Kreis der französischen Kubisten erschien der Exorzismusgedanke wohl in der Folge der Faszination, welche die Ritualfunktion bewunderter Werke ethnischer, besonders afrikanischer Kunst auf die Künstler ausübte.

In Böhmen kam die Motivation der Künstler zu einer ähnlichen Anwendung aus anderen ideologischen Quellen, vor allem aus der symbolistischen Tradition der Jahrhundertwende. Magie war auch eines der gemeinsamen Themen von Bohumil Kubišta und Jan Zrzavý. Zrzavý schreibt in seinen Memoiren: „Eine Zeit lang interessierten wir uns auch für den Spiritismus und für die Magie; die Kunst war für uns eine magische Äußerung.“¹⁴⁹ Nach Mahulena Nešlehová wandte Kubišta in seiner 1912 in der Zeitschrift *Česká kultura* veröffentlichten Studie *O duchovém podkladu moderní doby* (Über die geistigen Grundlagen der modernen Zeit) einige seiner neu aus der Literatur über außersinnliche Wahrnehmung sowie über persönlichen Magnetismus und Selbstbeherrschung geschöpften Erkenntnisse auf die Kunst und Kunsttheorie an.¹⁵⁰ Kubišta formulierte hier die Ansprüche an den Künstler der „modernen Zeit“, die in vieler Hinsicht den Aufgaben ähneln, die auch Váchal den magischen Schöpfern der Zukunft stellte. Kubišta nach sollte der Künstler einen Ausdruck der verborgenen, treibenden Kraft anstreben, der Ursubstanz allen Werdens und Vergehens, folgerichtig auch der „Grundlage“ der modernen Zeit. Im Unterschied zum konsequenten „Magier“ Váchal sind Kubištas Gedanken jedoch von einer ganzen Reihe anderer Denkanstöße durchdrungen, wie z. B. von der vitalistischen Philosophie Henri Bergsons, mit der sich Kubišta in dieser Zeit intensiv beschäftigte.

In Kubištas *Epileptischer Frau* (*Epileptická žena*) von 1911 spiegelt die kubisierende Deformation in Zusammenspiel mit der Farbsymbolik die Emanation der geistigen Energie mystischen Ursprungs wider.¹⁵¹ Sein Bild wurde auch als Porträt eines Mediums interpretiert, das Kubišta auf Séancen kennenlernte, zu denen ihn Jan Zrzavý mitnahm. In diesem Fall könnte das Bild in seiner modernen Formensprache eine Botschaft aus der übersinnlichen Sphäre im Augenblick der medialen Trance vermitteln wollen, deren Verlauf auch exorzistische Züge hat. Den Energiestrom, der aus dem Körper des Mediums ausfließt, stellt Kubišta als einen fluiden Strahl dar, den er ähnlich schon früher in seinem *Selbstporträt im Havelock* (*Vlastní podobizně v haveloku*, 1908) benutzte. Jaroslav Anděl verwies überzeugend auf die Möglichkeit der Inspiration durch die Schriften des französischen Esoterikers Albert de Rochas und seine Auffassung des Fluidums.¹⁵²

Rochas' parapsychologische Experimente mit Magnetismus, Psychokinese und Telepathie kannte zweifellos auch Váchal. Im Vergleich mit Kubišta oder Jan Zrzavý war aber sein Zugang zum Spiritismus und insbesondere zu den parapsychologischen Erscheinungen wesentlich skeptischer und kritischer. Seine eigenen Erfahrungen mit Okkultismus und Spiritismus waren reicher und im Rahmen seines magischen Konzeptes der Kunst gewann bei ihm auch das Exorzismusmotiv eine noch kompliziertere Gestalt und drang nicht nur das Bildthema, sondern griff auch in die tieferen Schichten seines künstlerischen Schaffens an sich ein. Anders bei Kubišta, für welchen der Okkultismus ein Reservoir interessanter Themen und Ideenrahmen blieb, die er mit weiteren Inhalten füllte.¹⁵³

Kunst als schwarze Magie

Die modernen Kunstformen bezeichnete Josef Váchal 1913 in seiner Satire *Nowý pekelný žaltář* (Neuer höllischer Psalter) als Instrumente des Teufels, der mit psychisch schwachen Individuen manipuliert (siehe Anm. 110). Auch in *Dokonalá magie budoucnosti* drückt Váchals seinen Glauben an das psychologisch gefährliche Potenzial moderner Ausdrucksmittel aus. Er betont die Unerlässlichkeit einer hohen Einweihungsstufe für den Künstler-Magier, der mittels seiner künstlerischen Sprache die „astralen Ebenen, höheren Dimensionen und Mysterien des Seelenlebens“ vergegenwärtigt. So sieht er in den modernen Kunstformen nicht nur die Mittel zur Austreibung gefährlicher Kräfte, sondern hält sie auch für potenzielle Instrumente der schwarzen Magie.¹⁵⁴ Mit der schwarzen Magie experimentierte Váchal in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, und zwar vor allem im Sinne psychologischer Manipulationen mit menschlichen Lebewesen. In seinen Memoiren beschreibt er seine jugendlichen Versuche, Frauen, in denen er mögliche Sexualobjekte sah, aus der Ferne zu beherrschen und er rechnet mit seinen Jugendsünden ab.¹⁵⁵ Die Unreife seiner früheren Experimente mit der schwarzen Magie führte ihn später dazu, in der Zukunft ähnliche Aktivitäten nur unter Einhaltung einer strikten Disziplin und in Grenzen eines für ihn ungewöhnlichen Systems zu betreiben. In *Dokonalá magie budoucnosti* anerkennt

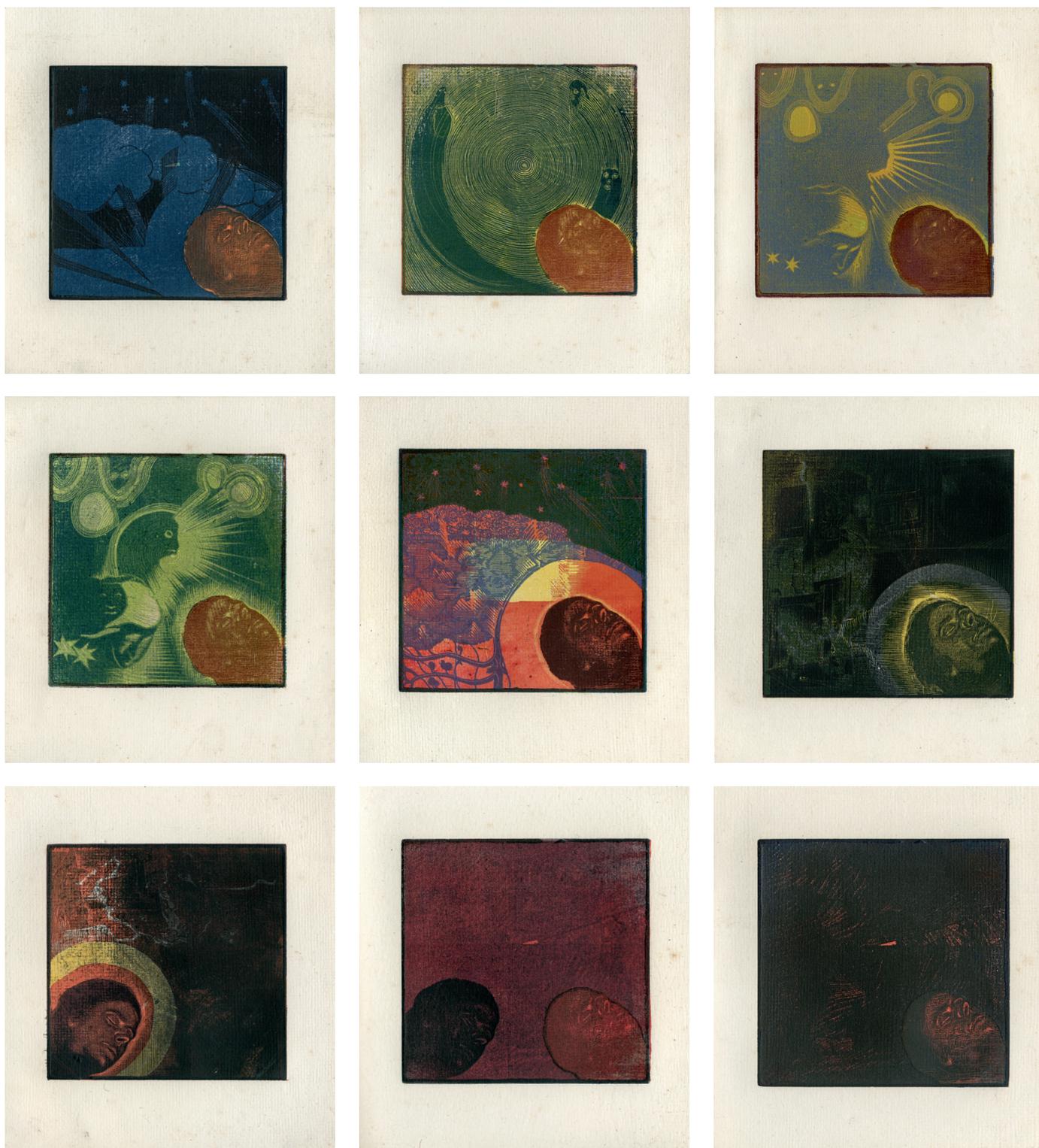
er vorübergehend auch die Systematik der modernen Kunstströmungen, welche die Selbstdisziplin des mit dem Betrachter magisch manipulierenden Künstlers gewährleisten soll.

Im gleichen Sinn finden wir die Betonung der Disziplin eines Magiers, den Imperativ der Ernsthaftigkeit und Verschwiegenheit, mit der er an die geheime Wissenschaft herantreten soll, auch in allen „Zauberbüchern“. Váchal kannte solche Literatur, wenn auch teils nur indirekt: In seinem Nachlass befindet sich die Abschrift der tschechischen Übersetzung der Abhandlung von Johann Martin Maximilian Einzinger von Einzing *Dämonologie, oder Systematische Abhandlung von der Natur und Macht des Teufels* aus dem Jahre 1775,¹⁵⁶ die seinerseits auch auf solche Schriften, mehrheitlich auf den Faust-Stoff bezogen, verweist.¹⁵⁷ Solche Beschwörungsbücher durften und wurden nur in Abschriften verbreitet, da ihr Nachdruck (und damit auch ein Bruch der Verschwiegenheit der Eingeweihten) mit einem Fluch belegt war. In einigen davon findet man auch konkrete Anleitungen zur Beschwörung, den sog. Schlüssel, der von mysteriösen, geometrischen Figuren, den Dämonensiegeln, begleitet wird. Da die Theurgie mit verschiedenen Geistern auch einzelne Farben verband, sollten die Siegel farblich getreu abgeschrieben werden.¹⁵⁸ Trotz der strikten Druckverbote solcher, nur unter den Eingeweihten verbreiteten Schriften, wurde eine solche Handschrift aus der Herzoglichen Bibliothek in Coburg, unter den Esoterikern als *Magia* bekannt, 1849 abgedruckt: *Doktor Johannes Fausts Magia naturalis et innaturalis, oder dreifacher Höllenzwang, letztes Testament und Siegelkunst: nach einer kostbar ausgestatteten Handschrift in der Herzoglichen Bibliothek zu Coburg vollständig wortgetreu herausgegeben in fünf Abtheilungen mit einer Menge illuminierter Abbildungen auf 146 Tafeln.*¹⁵⁹ Váchal kannte sehr wahrscheinlich den Druck und fand hier wohl auch die Inspiration bei der Wahl des Titels für seine Abhandlung *Josefa Váchala Dokonalá magie budoucnosti* (Josef Váchals Vollkommene Magie der Zukunft). Die Beschwörungsbücher präsentierten die Grundsätze der Rituale zwar im Geiste der Volkstradition, entsprachen jedoch in der prinzipiellen Auffassung der Allmacht und der intellektuellen Selbstbeherrschung des Magiers dem von den größten Kennern und Theoretikern des Faches formulierten Ethos.¹⁶⁰ Im Bezug auf die hier untersuchte Problematik von Váchals magischer Kunsttheorie nimmt der (Zauber-) Schlüssel (in *Magia* auf 146 Seiten beschrieben) eine zentrale Stellung ein. In einer reizvollen Form abstrakter Figuren der Beschwörungsformel und Siegel fixiert er ein System, in dessen Rahmen sich die magische schwarze Kunst, die „nigremantia“, abspielen soll. Das Prinzip der hintereinander angeordneten, mit magischer Kraft aufgeladenen, symbolischen Zeichen beeinflusste am Anfang der zwanziger Jahre mehrere von Váchals Buchgestaltungen und wurde auch zum Ausgangspunkt seiner Kunsttheorie, welche die Rolle der magischen Stenogramme auf die moderne Formensprache überträgt.

Im Jahre 1923 druckte Váchal, als Autorenbuch, seine Schrift *In memoriam Marie Váchalové*, die eine außerordentliche Stellung innerhalb seines Werks einnimmt und gleichzeitig auf überraschende Art von

seinen Definitionen der modernen Formensprache als Trägerin der neuen schöpferischen Magie abweicht. Das Buch druckte Váchal, ohne handschriftliche Vorlage, unmittelbar nach dem Tode seiner Frau Máša († 24. 12. 1922). Außer einigen Photographien und kleinen schwarzweißen Holzschnitten enthält es, je nach Exemplar, weitere 20 bis 50 farbige Holzschnitte mit einem gleichen Motiv, dem graphisch umgesetzten photographischen Porträt der verstorbenen Máša Váchalová.¹⁶¹ Dieses Serienprinzip entspricht im Wesentlichen dem einfachsten Verfahren der Bilderanimation mittels eines schnellen Blätterns; eine Idee, die Váchal schon 1919 im kleinen Spielchen *Mnich a strašidla. Dřevorytecký trik* (Mönch und Gespenst. Ein Holzstichtrick) realisierte.¹⁶² Unter dem formalen und technischen Gesichtspunkt ist das Buch *In memoriam Marie Váchalové* im höchsten Grade innovativ. Bei genauem Hinsehen fordert es zu weiteren Vergleichen seiner künstlerischen Bemühungen um die Abstrahierung der Form mittels der Inspiration durch neue Medien und Technologien mit den ähnlichen Bestrebungen anderer abstrakter Künstler Europas. Es gibt auch Stimmen, die Váchals *In memoriam* für visionär halten, die Publikation in Zusammenhang mit der „Computergraphik und Videokunst“ stellen und Váchal als Vorläufer der „psychedelischen Kunst der 60er Jahre“ bezeichnen, welcher „sich auf Veränderungen in der sinnlichen Wahrnehmung konzentrierte, die sich in abnormalen psychischen Zuständen vollziehen.“¹⁶³

Die formale Gestaltung seines Werks wählte Váchal mit Rücksicht auf ihren im höchsten Grade okkulten Inhalt: Váchal beschreibt „die Loslösung des astralen Körpers und der Seele vom absterbenden Körper.“¹⁶⁴ Im Textteil finden wir dann die wörtliche Beschreibung der Holzschnitte: „In unermesslicher Pracht der Farben tauchte Dein Doppelgänger aus den Fesseln des physischen Körpers auf, und wie im Nebel die Formen der Gegenstände und Möbel im Zimmer verschwanden, in dem Du auf immer aushauchtest, den Blicken Deines auf tauchenden Astralkörpers erschienen mit zunehmender Bestimmtheit die Umrisse der Gesichter und Gestalten aus dieser, der materiellen Welt nächsten Ebene; die Kötergestalt war dort und auch lange nicht erblickte Gestalten, viele auch aus den vergangenen Leben, Schatten nur, ohne Lächeln und Interesse im Gesicht, schon sich selbst erloschene Persönlichkeiten. Jedes Gesicht und jede Erscheinung auf unbeschreibliche Weise an die Bilder und Vorstellungen der Orte, Schauplätze und Landschaften gebunden und gefesselt, die mentale Stafage aus den Imaginationen lebendig geträumten, die unentbehrliche Plazenta des geistigen, astralen Embryos. Wie langsam abstarben in Ihren Augen die Gestalten der irdischen Dinge, es tagte beständig mehr vor dem Blick Ihres fluiden Körpers und die Wunder einer Neuen Welt, voller Mirakel, erschreckten und überraschten diese reine Seele zu Tränen und auch Lachen, zu fröhlichem Lächeln und auch zu niederdrückendem Gram: da durchdrang ihr geistiger Blick schon die mentalen Sphären.“ (...) „Deine Erscheinung, strahlend weiß und klar, vor den Augen aller Dich im Astral begrüßend. Deine Aura, nur stellenweise getrübt, strahlt in Regenbogenfarben.“¹⁶⁵ Für Váchal ist die verbale und bildhafte Vergegenwärtigung dieses Prozesses eine Selbsttherapie, sie tröstet ihn in seinem Leid mit der Hoffnung: „Dunkel ist das Grab,



18/ Josef Váchal, In memoriam Marie Váchalové, která nepodlehla zlu, z této země, plné krve a násilí, v den Narození Páně A. D. MCMXXII odešla v lepší světy proměnou tvarů, mému oku co fyzická smrt viditelnou a hoře hmotnému myšlení dočasně způsobující (In memoriam Marie Váchalové, die dem Bösen nicht erliegend aus dieser Welt voller Blut und Gewalt am Tage der Geburt des Herrn A. D. 1922 in eine bessere Welt wegging, durch Wandlung der Formen, meinem Auge als physischer Tod sichtbar, und dem materiellen Denken einstweilen Kummer verursachend)
Praha 1923

24, [128] S., Exemplar Nr. 10

Památník národního písemnictví (Museum der tschechischen Literatur), Inv. Nr. 52/71-4

klarer ist jedoch das Erwachen in den unermesslichen Armen der alles erfüllenden Liebe des ewigen Lebens: Es gibt keinen Untergang! Weder die Materie noch die gekennzeichnete Gesamtheit der Erscheinungen der Intelligenz der Seele geht mit dem irdischen Tod in das Nichts ein.“ Als erfahrener Okkultist weiß Váchal, dass seine Máša „im Reich der Geister“ verharren muss, „solange die letzten Begierden und Neigungen des sinnlichen, irdischen Körpers im Spiegel, welcher der Astralkörper ist, nicht erlöschen.“ Damit „der Aufbruch aus dieser Ebene schon eintrete“ und Máša „in unbeschreiblichsten Orten durch ihre Verherrlichung verwandelt in die ätherischste Substanz, die der stärksten Phantasie entgeht,“ verweilen kann,¹⁶⁶ beabsichtigte Váchal die irdischen, materiellen Bande ihres Astralkörpers zu zerreißen und der Seele den Weg sogar um den Preis eines auch für den erfahrensten Magier riskanten Rituals zu erleichtern – durch Verkehr mit dem Teufel: „Dem ewigen Widersacher der alten, die Kriege, das Kapital und die Finsternis schützenden, die Ungeheuer von Demokratie und Sozialismus zeugenden Götter, dem seit Zeiten stolzen und schönen Satan, Schützer des Lebens, will ich selbst mit einer Trauermesse für Dich dienen, Geliebte, für das Bild ungekünstelter Weiblichkeit, für die lieblich Ersehnte, mit guten, der Madonna schöneren Augen unter langem, reichem Haar und mit weicher und lieber Sprache.“¹⁶⁷

Unmittelbar nach der Ankündigung der satanischen Messe folgt im Buch ein Zyklus farbiger Holzstiche, die formal wiederum die Abstraktion, den Orphismus und den Futurismus evozieren. Wir können annehmen, dass Váchal gerade diese Formen für magische Instrumente der Invokation und der folgenden Austreibung der Teufelsmaterie hielt, die helfen soll, den Astralkörper seiner Frau loszulösen und damit ihre Seele zu befreien. In keinem späteren Werk verwendete Váchal solche modernen Formen in ähnlichem Ausmaß wie in *In memoriam*. Es macht den Anschein, als ob er sich mit dieser Schrift zugleich von dieser Art von Moderne, als auch von seiner bisherigen schöpferischen Periode verabschiedet hätte.

Magier der Kunst Josef Váchal

Bei seinem natürlichen Interesse an übersinnlichen Welten war Váchal weit davon entfernt, die Gefahr der modernen Richtungen in ihrer Abwendung von der Wirklichkeitstreue zu dämonisieren, wie es die Mehrheit der zeitgenössischen Kritik und der populären Karikatur getan hat. Zugleich sah er jedoch in den ursprünglichen und authentisch erlebten Formen des Futurismus, Orphismus, Kubismus und der Abstraktion eine magische Kraft, beherrschbar nur durch erwählte und eingeweihte Magier, die jedoch in den Händen undisziplinierter Individuen gefährlich, oder in Händen von Konjunktur jagenden Epigonen entleert und banalisiert werden kann.

In die beginnenden 20er Jahre, in eine Periode, mit der wir uns hier ausführlich beschäftigten um Váchals Beziehung zu der Moderne klären zu können, fällt auch Váchals aktive Mitgliedschaft in der Společnosti pro Psychická studia (Gesellschaft für Psychische Studien) und seine intensive Freundschaft mit Karel Weinfurter. Váchal hielt Weinfurter, schon

seit ihrem ersten gemeinsamen Treffen in der Theosophischen Gesellschaft, für seinen geistigen Führer. Im gleichen Jahr, als Váchal seine Schrift *Dokonalá magie budoucnosti* publizierte, veröffentlichte auch Weinfurter seine Abhandlung *Odhalená magie* (Die enthüllte Magie), die unter anderem eine ganze Reihe theurgischer Anleitungen zur Beschwörung und dem Hervorrufen von Dämonen enthielt.¹⁶⁸ Auch Weinfurters größte Bewunderer müssen zugeben, dass der zweifellos über magische Fähigkeiten verfügende Weinfurter mit seinem Buch vor allem Marktinteressen verfolgte, wenn er auch wiederholt betonte, die Zeit um auch der breiteren Öffentlichkeit geheime Wahrheiten offenbaren zu können sei bereits reif genug.¹⁶⁹ In der Folge kam es zum ersten Streit zwischen den beiden. Der Schüler Váchal war sich der Gefahr des unverantwortlichen Umgangs mit der Geheimlehre und insbesondere mit der schwarzen Magie in Händen von geistig unreifen Individuen besser bewusst als sein geistiger Lehrer. Weinfurters Eigennutz und sein eigentlicher Missbrauch der mystischen Materie war zu offensichtlich und Váchal sprudelte wörtlich Vorwürfe in einem undatierten Brief, den er an den „Herrn Karel Weinfurter, dem verdienten Führer zu Gott, dem Metzger, dem Leithammel der Ligisten, der sie zum Tode der letzten Reste des gesunden Menschenverstandes auf dem Schlachthof führt.“¹⁷⁰ Später, noch in den 20er Jahren, kam es zwischen Váchal und Weinfurter (und den anderen Mitgliedern der Psychischen Gesellschaft) erst zu einer schleichenden Entfremdung und zuletzt zum völligen Bruch. 1929 trat Váchal einem anderen Verein bei, der atheistischen Vereinigung Volná myšlenka československá (Freier tschechoslowakischer Gedanke).¹⁷¹ Aber genauso, wie bei seiner Abkehr von Katholizismus, bedeutete für Váchal seine Abwendung von Okkultismus keinesfalls zugleich auch sein Verzicht auf die geistige Dimension von Leben und künstlerischer Arbeit.

Die okkulte Thematik behandelt Váchal in seinen Werken, Handschriften sowie Drucken, sehr häufig in satirischer oder parodistischer Art. In den 20er Jahren, als er seine magische Kunsttheorie formulierte, wird sein sarkastischer Ton merklich milder. Den zu dieser Zeit formulierten Leitgedanken blieb er das ganze Leben lang treu, denn ihre Gültigkeit ist unabhängig von den äußeren Attributen der okkulten Rhetorik. Váchal lebte und arbeitete für den Rest seines Lebens in einer Art, die er in *Dokonalá magie budoucnosti* genau beschrieben hat – mit tiefer innerer Disziplin, so wie es ein eingeweihter Magier anders nicht darf und kann. Als er zum vorsichtigen Umgang mit der Formensprache der modernen Richtungen mahnte und diese als potenzielles Instrument der weißen und schwarzen Magie beschrieb, so warnte er zugleich vor einer Zerkleinerung des echten, schöpferischen Werks durch Verlockungen einer einfachen Arbeit ohne inneres Risiko und mit leichtem gesellschaftlichem Erfolg, der nur auf Pflichten gegenüber den Zeittrends gründet. Die wahre Kunst eines Künstlers-Magiers wird in den Tiefen seiner Imagination geboren und ihre Realisation ist eine anspruchsvolle Arbeit, der er alles opfern muss: Nicht nur den Erfolg in der Öffentlichkeit, sondern auch das konventionell verstandene gesellschaftliche und persönliche Leben.

Váchals magische Kunsttheorie spiegelt sich nicht nur in seiner eigenen Kunst und in seinem eigenem Leben, sondern betont gleichzeitig einen nicht unerheblichen, die Kunst und Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts durchziehenden Gedankenstrom. Bereits das Interesse einzelner abstrakter, expressionistischer und futuristischer Künstler an der Theurgie und an ihrer Anwendung auf die theoretische Abgrenzung ihrer eigenen Kunst, hängt offensichtlich mit ihrem intuitiven Streben zusammen, sich dem, vom programmatischen Ikonoklasmus des Modernismus verlangten Verlust der magischen Fähigkeiten des Bildes, zu widersetzen. Die Verwendung modernistischer Ausdrucksformen zur Evokation magischer Potenziale der Kunst war somit ein paradoxer Angriff dieser Künstler auf die eigentlichen Ziele des Modernismus. Die Avantgarden der 20er Jahre zeigten sich dann ganz rigoros und hörten auf gegen diese rationalistischen Tendenzen, welche das Bild seiner magischen Funktionen berauben wollten, zu kämpfen. Die zu dieser Zeit antretenden Kunstbewegungen machten die Entmystifizierung der Kunst geradezu zum Bestandteil ihrer eigenen Strategien. Váchals zur gleichen Zeit formu-

lierte magische Kunsttheorie musste folgerichtig als kurioser Anachronismus wirken. In den folgenden Jahrzehnten zeigte sich jedoch, dass die Bemühungen um die Bewahrung des magischen Potenzials auch in verschiedenen modernen Kunstströmungen zyklisch wiederkehren. Vor dem Hintergrund dieser Tendenzen erscheint Váchals unerschütterliches Beharren auf den ursprünglichen Positionen als eine beachtenswerte Konstante. Sein Buch *Dokonalá magie budoucnosti* ist unter anderem ein utopischer Appell an die Künstler von Morgen, nicht auf ihre Aufgabe als Magier, die ihre Bilder mit mystischer Kraft aufladen, zu verzichten. Váchals Mahnruf verliert auch heute nicht an Aktualität, obwohl der auratische Status des Bildes schon einige Jahrzehnte angezweifelt wird.

Übersetzt von Stefan Bartilla
Sprachliche Redaktion Michael Kotrba

Die Übersetzung wurde von dem Verein Schweizerisch-Tschechischer Kunstfonds, Zürich (Česko-Švýcarský kulturní fond, Curych) finanziert.

Anmerkungen

1. Váchals Vortragstext *O umění* (Über Kunst), welcher der Anlass zum Schreiben dieses Aufsatzes war und der in der nächsten Nummer in der Rubrik Archiv abgedruckt wird, wurde in der Vergangenheit nur von Vladislav Zadrobilek im Nachwort zum Buch *Sedm textů* zitiert. Siehe: Ž. [Vladislav Zadrobilek], *Mezery v pozůstalostním řízení*, in: Josef Váchal, *Sedm textů*, Praha 1990, S. 63–72.

2. Josef Váchal, *Hodnodle nadšená*, 1900–1902, Handschrift, Nr. 1, 3, [4] S., [8] S., Zeichnungen und Texte mit Bleistift und Feder auf Umschlag, auf Spiegelblättern und auf 4 Seiten und auf 8 Seiten, Památník národního písemnictví (Museum der tschechischen Literatur), Inv. Nr. 54/71–8 und 54/71–9; Milan Drápala – Hana Klínková (Hgg.), *Paměti Josefa Váchala, dřevorytce*, Praha 1995, S. 18.

3. J. V. Zubreáš Kosatec [Josef Váchal], *O umělcích*, 1902, Handschrift, 15, [15] S., Zeichnungen und Texte mit Bleistift, Aquarell, Pastel und Feder auf Umschlag, auf Spiegelblättern und auf 30 Seiten, Památník národního písemnictví, Inv. Nr. 54/71–18–27.

4. Chozé Váchal [Josef Váchal], *Kult mladých*, Praha 1904, 15 S., lithographischer Text auf 15 Seiten, Památník národního písemnictví, Inv. Nr. 54/71–42. Nr. 1 (nicht mehr erschienen).

5. Josef Váchal, *Příklad Ninony Nyklový, sentimentální milovnice*, 1911, Handschrift, [42] S., Text mit schwarzer Tinte, Zeichnungen mit Tinte und mit Pastellfarben auf 34 Seiten, Národní muzeum v Praze (Nationalmuseum Prag), nicht inventarisiert.

6. 35. Výstava SVU Mánes, členská, leden–únor 1911 (Ausst.-Kat., Jan.–Febr. 1911), Praha 1911. Vgl.: František Xaver Šalda, *Starý a nový Mánes* (1911). In: Idem, *Kritické projevy VIII*, Praha 1956, S. 133–140.

7. Emil Filla, *O ctnosti novoprimivismu. Volné směry XV*, 1910–11, S. 62–70.

8. Váchals Handschrift paraphrasiert den Titel des französischen galanten Romans von Jean de Tinan, *L'Exemple de Ninon de Lenclos amoureuse*, der 1905 in tschechischer Übersetzung erschien (*Příklad Ninony de Lenclous, milovnice*, Verlag Kamila Neumannová, Gestaltung [Umschlag, Titelblatt] V. H. Brunner). Váchal inspirierte sowohl die exaltierte Sprache der Vorlage und als auch

die verwickelte Handlung rund um die Hauptheldin und um ihr ewiges Umherstolpern in Liebesdingen.

9. „Byl první máj, byl vejtav čas, v Macesu ajta previtisti zas. Kubišto, ó V. Štechu!“. *Příklad Ninony Nyklový* (Anm. 5), S. [10] Filla stellte in dieser Ausstellung kein Bild *Mutter* aus. Váchal verwechselte offensichtlich das Motiv des *Barmherzigen Samariters* mit dem Motiv der Pietà. Die Mutter mit Kind taucht allerdings auch in Fillas ausgestellt *Herbst (Podzim)* auf.

10. „*Hrůzy návštěvníků a smrtelné křeče jejich na výstavě. (Kresleno dle očitého svědka)*.“ Josef Váchal, *Příklad Ninony Nyklový* (Anm. 5), S. [10–15].

11. Zum verwirrenden Gebrauch der modernistischen Ismen durch die zeitgenössische populäre Presse siehe: Naomi Hume, *Violent Humour: Caricature of cubism in Prague, 1912–1914*, *Umění* 51, 2003, S. 126.

12. „*expresionisticko-primitivistického krále*“; „*stará Niklová citelkyně naturalismu byla a modernou ošálit se nedala*“; Josef Váchal, *Příklad Ninony Nyklový* (Anm. 5), S. [15–16].

13. Antonín Matějček, Einleitung zum Ausst.-Kat. *Les Independants*, SVU Mánes 1910.

14. „(...) který později za muže pojal Veveštycha“ (V. V. Štecha) *vegetariána hnutí neoimpresionistického ... tento vysoce vzdělaný esteta, kterému se té cti dostalo, že samému F. X. Kšandovi“* (F. X. Šaldovi) *pro párek ke gáblu dojit směl, vyjel si do Paříže, aby se číšnictví vyučil (viz jeho zápisky: Trakteur Depandán čili Stručné a příjemné vypsání kterak českému národu umění lehce servírovati možno) ...celý rok pracně vybíral na pařížských smetištích a kalojemech od expresionistů pohozené obrazy, a aby poskytl zaměstnání malířům mladým a talentovaným, dával je v Praze fernajsovati a opraviti.“* Josef Váchal, *Příklad Ninony Nyklový* (Anm. 5), S. [29–30]. K. B. Mádl, *Výstava Mánesa, Národní listy* LI, 1911, Beilage zu Nr. 22, 22. 1., S. 9–10.

15. „*Svatý Václav zehná českému modernímu umění – maloval Alfons Komár*“, „*Za umění zitička udatně se bíl, – strhali si tepny, taky jiný žily. – Dej jim velký Pane do umění chutě, na bolesti jiný 4 kyla rtutě!* – *Svatý Václav taky pomáhej ovšem vlídně, – by obrazy jejich*

nesnhlí jim bídě, – ať jsou v Galerii pro potěchu Čecha! – Zachovej Matýska a taky Vě. Štěcha.“ Váchal, *Příklad Ninony Nyklový* (Anm. 5), S. [35].

16. Zu der Verwandtschaft der Karikaturen von Váchals und Skružnýs vgl. Tomáš Winter, *Expresse*, in: Ondřej Chrobák – Tomáš Winter (Hgg.), *Vokovech smíchu. Karikatura a české umění 1900–1950* (Ausst.-Kat.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 2006, S. 24–25.

17. „Nyní už víme, proč Josef utíkal od této Putifarky,“ (...) „mu nabízela sladké požítky lásky. (...) To bych já utek taky.“; „představuje špinavou dívku, která se asi rok nemyla, jak se chystá ke koupání. V katalogu by vedle titulu díla, mohlo také být připsáno: Ta už to potřebuje“, Venouš Dolejš [Josef Skružný], *Výstava spolku Mánes, Humoristické listy* 54, 1911, Nr. 5, S. 61–62.

18. „dosud neviděť“ (...) „aby děvče bralo ‚Fussbad‘ v husté koprové omáčce.“ – da [Alois Kalvoda], *Novoprimitivisté v pavilonu ‚Mánesa‘ v Praze, Dílo IX*, 1911, Nr. 1, S. 23.

19. „(...) jakých námah a jakých studií vlastně bylo potřebí k této renesanci českého malířství a grafiky. Nedivme se tedy nijak, že mladým nadšencům bylo projít nekonečnou řadou béd, tripla a utrpení.“ Váchal, *Příklad Ninony Nyklový* (Anm. 5), S. [33].

20. „Jste tupcí buď, neb lháři a Vaše tvorba pohodlná nese v sobě stopy lenosti a hochštaplérství nesčíslná. (...) Sednout na profesorské katedry rychle usilujem, poctivou tvorbu však nemilujem, nemilujem!“. Matěj Chochołka [Josef Váchal], *Odpovědi aneb Mánesácká*, [Studeňany, um 1939], [1] S., Památník národního písemnictví, Inv.-Nr. 64/71–55.

21. Es handelt sich allerdings wiederum um ein karikierendes Motiv des Trippers: Cecylín stellte ein „handgemaltes“ Bild *Sterbende Tripperbazillen* aus.

22. Auch Josef Skružný alias Venoušek Dolejš bezeichnen sich in seiner spöttischen Rezension der Mánes-Ausstellung selbst als Anhänger des Novoprimitivismus. Die Aufnahme dieses infantilen alter egos Skružnýs in die Novoprimitivismus-Kreise sollte die Richtung diskreditieren.

23. Tomáš Winter sieht in Váchals Karikaturen eine narzisstische Versenkung in die eigene Persönlichkeit. Mittels der ironischen Selbstkarikatur suchte – nach Winter – Váchal seiner inneren dämonischen Welt zu entkommen, um die nötige Distanz zum eigenen Subjekt zu gewinnen. Winter (Anm. 16), S. 25. Die Motive der Spaltung und der Verdoppelung bemerkten bei Váchal schon Miloš Šejn und Alena Pomajzlová. Miloš Šejn, Křik Josefa Váchala, in: *Josef Váchal. Dílo. Výstava ke 100. výročí narození* (Ausst.-Kat.), Oblastní galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem 1984, S. 5–10; Alena Pomajzlová, *Rozdvojení a cesty mezi dvěma světy: expresionismus Josefa Váchala*, in: Eadem (Hg.), *Expresionismus a české umění 1905–1927* (Ausst.-Kat.), Národní galerie, Praha 1994, S. 134–135.

24. Vgl. zum Bsp.: William R. Everdell, *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*, Chicago 1997, S. 315–316. Siehe: Joachim-Raphaël Boronali, *Coucher de soleil sur l'Adriatique*, Öl auf Leinwand, 54 × 80 cm, Espace culturel Paul Bédou, Milly-la-Forêt.

25. Le peintre exigeant. Boronali-Aliboron, *Pokroková revue: měsíčník pro politiku, národohospodářství a život kulturní* 6, 1909–1910, S. 566.

26. „Pan Topič (...) oslí malbu, jak se proslychá, zakoupil, snad kvůli úplnosti své galerie.“ Bohumil Kubišta, Boronali a Topič, *Přehled* 9, 1911, 17. 2., S. 379–380. Kubištas Kritik führte sogar zu einem Gerichtsfall, der sich mit dem Peitschenangriff Ullmans an Kubišta befasste.

27. Váchal, *O umělcích* (Anm. 3), S. [18].

28. Die Bubeníček-Ausstellung fand aber bereits 1909 statt.

29. Zur Bubeníček-Karikatur gehört zweifellos auch die Auf-

zählung seiner „Lehrer“, der Karikaturisten Karel Vavřina und Karel Stroff.

30. „Cecylín žil v době kdy současný academicism výtvarného umění v sobě spoutaný bol na jevo dával mohutnými hnutíma, z nichž pozoruhodný je heroický čin Hajcrova salónu, který s odvahou sobě vlastní výstavu Boronali-Aliborna uspořádal ihned po výstavě O Tambůrka, (Váchalova poznámka pod čarou: „O. Tambůrek vulgo Bubeníček, žák kostelního malíře Vavřiny a Štroffa, narodil se po bitvě na Bílé Hoře“), „nadšeného průkopníka spiritualismu v umění. Výstava Tambůrkovo dala průběh velikým věcem, tak např. kritik Alojs Sedlá voda „podotkl, že v Tambůrkovi dorůstá nám druhý Botič-čelí a jen litovati dlužno, že česká veřejnost nepostará se o tržnici, kde by důstojně díla Tambůrkova s argentinským masem konkurovala.“, Josef Váchal, *Příklad Ninony Nyklový* (Anm. 5), S. [29]. Argentinisches Fleisch war 1910 und 1911 in Prag ein großer Verkaufschlager.

31. Karel Čapek, *Výstava maleb italských futuristů, Česká revue* 12, 1913, Nr. 3, Dezember, S. 191.

32. Josef Čapek, *Výstava futuristů, Lumír* 42, 1914, Nr. 3, 30. 1., S. 140–142.

33. Vincenc Beneš, *Futurismus, Čas* 28, 1914, Nr. 36–37, 6. Februar, S. 2; Otakar Marvánek, *Výstava italských futuristů v Praze, Česká kultura* 2, 1914, Nr. 7–8, 16. 1., S. 133; Miloš Marten, *Futurismus, Dílo* 12, 1914, S. 25–35.

34. Josef Váchal, *Píseň strašlivá o jednom bohaprázdném knížek zplundrování, v krátkosti na světlo vydaná, anebo také lípej Píseň nová pro mládence a panny o jednom ctihodném tovaryši grafickém, který skrze nezřízené oblíbení a důvěru k jedné panně frejovné a neřádné, Politice jménem, nemalou škodu na svém statku a Reklamě vzal, pro výstrahu všem milovníkům na světlo vydaná, po tmě, 1913, Handschrift, [12] S., Texte und Zeichnungen in Tusche und Aquarell auf 9 Seiten, Památník národního písemnictví, Inv.-Nr. 54/71–7.*

35. Dank der Bekanntschaft mit Štáfl öffneten sich für Váchal die „Säle der modernen Druckerei (von Politika) mit einer Welt der Wunder in Druck und Graphik“ („sály moderní tiskárny se světem tiskařských a grafických zázraků.“) Milan Drápala – Hana Klínková (Hgg.) (Anm. 2), S. 208.

36. Vojtěch Holman, *Reklama a život*, Praha 1909; Die Zeitschrift *Reklama a život. Rozhledy po reklamní vědě a umění* gab Holman nur im Jahre 1913 heraus. Váchals und Holmans gemeinsamer Freund aus der okultistischen Gesellschaft, die sich regelmäßig im Café Royal in Vinohrady traf, war der Esoteriker Karel Weinfurter. Holman gab im Jahre 1924 ebenfalls ein esoterisches Werk heraus: *Předpovědi, jež se splnily a splňují. Horoskop. Pohyb nebeských těles, světové události, historie národů a život jednotlivce* (Vorhersagen, die sich erfüllten und weiter erfüllen. Das Horoskop. Die Bewegung der himmlischen Körper und die Ereignisse der Welt, Geschichte der Nationen und das Leben des Einzelnen).

37. Váchal, *Píseň strašlivá o jednom bohaprázdném knížek zplundrování* (Anm. 34), S. [4, 6].

38. Siehe zum Beispiel die Karikatur von Karel Stroff, *Wiener futuristische Malerin* aus *Humoristické listy* von 1914. Wiederabdruck: Hume (Anm. 11), S. 129. Das chaotische, unübersichtliche Bild, eine Persiflage der modernen Formensprache, soll hier den „Schrecken einflößenden“ Finanzplan der Österreichischen Monarchie wiedergeben.

39. Ein durchwegs souverän konzipierter Kommentar einer der modernen Richtungen (Kubismus), ist z. B. das Frontispiz des Buches von Bedřich Beneš Buchlovan (Pseudonym Ben Walther) *Kratochvilný příběh Lva Kefase Výtěčníka* (Verlag Trojrák, Buchlovice 1914).

40. Drápala – Klínková (Hgg.) (Anm. 2), S. 33.

41. Vgl.: Dušan Mulíček, *Česká karikatura a ilustrace jako téma dějin umění* (aneb jak položit karikaturu na pitevní stůl), in: Martina

Grmolenská – Radka Miltová – Petra Trnková, *Aktuální proměny českých dějin umění – Re/vize a reklama/ce tradičního. Sborník z konference studentů doktorských programů dějin umění*, Brno 2007, S. 39.

42. Ein Vergleich mit der Bildproduktion humoristischer Zeitschriften des ausgehenden 19. Jahrhunderts bietet eine ganze Reihe weiterer Parallelen mit Váchals Satiren sowie mit einigen seiner politischen Ansichten. Váchals Antisemitismus und auch seine Vorliebe für Verschwörungstheorien von Geheimgesellschaften, die ganz Europa versteckt regieren sollen, könnten ihren Ursprung in seiner frühen Lektüre solcher Literatur haben. Vgl.: Václav Fronk, *Sebereflexe české společnosti. Přelom 19 a 20. Století v perspektivě humoristických časopisů*, Bílina – Praha 2011. Andersherum parodiert Váchal häufig auch diese Volksmeinungen; die Identifizierung des Autors mit solchen Ansichten könnte eine seiner Mystifikationen darstellen.

43. „Smrt slavného krajináře Kanárka je v úzkém vztahu k této výstavě, poněvadž teprve teď otevřeli se oči umění-milovnému obecnstvu a tak nezbyla tomuto mazalovi než buď smrt hlady neb revolverem.“ / „Léta prchala (...) Spolek Maces již dávno padl a na troskách jeho novoprevitisti vybudovali nádherný chrámek umění, kamž i mnohá panující korunovaná hlava vešla a až hodinu i tam pobyla, těšíc se z obrazů ručně malovaných.“ Váchal, *Příklad Ninony Nyklóvy* (Anm. 5), S. [29, 31–32].

44. Josef Váchal, *Josefa Váchala Píseň strašlivá o bezpříkladném mravů zplundrování s několika epigrammy na světlo vydaná*, Praha 1913, [32] S., unnummeriertes Exemplar, Památník národního písemnictví, Inv.-Nr. 4615/60–374.

45. „V exemplářích prosím v stech – píseň hod'te po vlastech: Jakou dělám kariéru – na Klíky že vesměs seru. – U Revuistů Martenečních – choďval jsem do tanečních. – Dozvuky jich byla šťace – (že!) nebožka Meditace. – V Obrození pak jsem tančil s Pacovským nemravně kančil; – v Sursum nešťastný náš plod – dokončil ten zruďnej rod. – Samostatnost – Macek, Mádl – nad mým tancem v obdiv padl – na botách že měl jsem hnoje – šel jsem tančit do Rozvoje. – Brzy však jsem odtud vylit, – Studiařům pomoh kvílit – Neumann v tom mně počne vábit, Erotiky navleč hábit! – Ukaž tanec plný síly! – Maje strhaný však žily – mlsný na kus žemlovi, – tancoval jsem Demlovi. – Sloužím Dáblu jako Bohu, – Kritiky tahám za nohu: v revui Arnošt P(otvora) – našel mi praeceptora. – Abendblatt i České slovo, Zeit i Campagne Papežovo; Sekanina mně též chválil, Gama v Čase svičku páčil. – Pro ten tanec kurážný, k Konkurentům nevážný, – že netáhnu za provaz: V národě sí zlámu vaz!“ Ibidem, S. [15–26].

46. Miloš Marten lernte Váchal 1909 kennen, als dieser im Rahmen der Kritik der Ausstellung der Wilden über ihn schrieb: Miloš Marten, I. Výstava Divokých (Topičův salon) je křiklavá, *Moderní revue* 15, 1909, S. 521. Im nächsten Jahr (1910) publizierte Marten eine Rezension auf Váchals erstes gedrucktes Künstlerbuch *Vidění sedmera dnů a planet*. M. M. [Miloš Marten], *Primitiv, Moderní revue* 16, Bd. 22, 1910, S. 331–332.

47. In *Meditace* widmete sich Pacovský Váchal in einer Rezension der ersten Ausstellung der Vereinigung Sursum in Brünn und auch in seinen Berichten über Váchals Illustrationen für *Božstva a kultury* von Šimánek und über seinen Künstlerdruck *Přepěkné čtení o jasnovidném Wawřincovi*. Emil Pacovský, Klub přátel umění v Brně uspořádal..., *Meditace* 3, 1910, S. 723; Emil Pacovský, Josef Váchal sepsal a dřevoryty ozdobil..., *Meditace* 4, 1911, S. 108–109. Nach dem Ende von *Meditace* schrieb Pacovský regelmäßig in der Revue *Veraikon* über Váchal.

48. Auch in *Obrození* übernahm Pacovský das Referieren über Váchals Werk, Emil Pacovský, Malíř Josef Váchal vydal novou knihu..., *Obrození* 1, 1912, S. 201–202, (Illustrationen von Šimánek Buch *Putování malého Elfa*, Praha 1911).

49. Hana Larvová (Hg.), *Umělecké sdružení Sursum 1910–1912* (Ausst.-Kat.), Galerie hlavního města Prahy (Galerie der Hauptstadt Prag) 1996.

50. *Neodvislý denník Samostatnost*. Beilage: *Zrcadlo, obrázková humoristická a satirická příloha*. Šimánek war in den Jahren 1911–12 ihr Redakteur. Váchal selbst karikierte die Gruppenaktivität von Sursum in der handschriftlichen Zeitschrift *Musrus*. Josef Váchal, *MUSRUS. Revue potažmo splendídně sensibílní*, [Praha, 1912], [12] S., Texte in Tusche auf 8 Seiten, Zeichnung in Tusche auf 3 Seiten, Památník národního písemnictví, Inv.-Nr. 54/71–57–61.

51. Váchal gestaltete folgende Bücher von Šimánek: *Křišťálový pohár. Okkultistické novelly* (1909), *Nad starými schody hradčanskými* (1910, 2 Holzschnitte schon 1909 in *Křišťálovém poháru* publiziert), *Božstva a kultury. Básně* (1910), *Putování malého elfa* (1911).

52. M. [Karel Boromejský Mádl], *Dvě výstavy v Obecním domě, Zlatá Praha* 30, 1912, Nr. 7, S. 83. Siehe auch: Karel Boromejský Mádl, *Sursum, Národní listy* 52, 1912, Nr. 276, 6. 10., S. 17–18.

53. Marie Bajerová, *O Josefu Váchalovi*, Praha 1991, S. 27. Váchal berichtet in seinen Memoiren auch über gelegentlichen Büchertausch. Siehe: Drápala – Klínková (Hgg.) (Anm. 2), S. 204.

54. Antonín Macek, *Dvě povídky (Robert Dábel a Přítel a mile-nec)*, Praha 1911.

55. Drápala – Klínková (Hgg.) (Anm. 2), S. 188.

56. In seinen Memoiren erwähnt Váchal das Buch *Poslání Marie Josefy* und Schwobs *Křižácké výpravy dítek*. Drápala – Klínková (Hgg.) (Anm. 2), S. 192–193. In *Stará Říše* kam in Váchals Gestaltung noch Parents Buch *Očistec končí rájem pozemským* heraus. Alle Titel wurden 1912 herausgegeben. Weiter siehe: Andrej Stankovič, *Okradli chudého. Příběh Josefa Floriana a jeho díla*. Olomouc 1998, S. 86–89, 144.

57. Vgl. *Josef Florian. Dobré dílo* (Ausst.-Kat.). Galerie moderního umění, Roudnice nad Labem 1992.

58. Drápala – Klínková (Hgg.) (Anm. 2), S. 193–197.

59. Ibidem, S. 217. Deml und Váchal arbeiteten zusammen an Demls *Hrad smrti* und *Rosnička: Deník* und auch an Demls Übersetzung von *Hora proroků* von Anna Katharina Emmerich. Alle erschienen 1912.

60. Ibidem, S. 237. Vgl. weiter: Marcela Mrázová (Hg.), *Milý a dobrý hochu – milovaný, důstojný pane! (Vzájemná korespondence Jakuba Demla a Josefa Váchala)*, Praha 2005. Mrázová korrigiert (S.7 bis 29) einige ungenauen oder unwahren Behauptungen Váchals über seine Freundschaft mit Deml. Sie weist darauf hin, dass Váchal später die Freundschaft mit dem Hinweis auf seine Notlage bagatellisierte. Mrázová belegt ganz klar, wie Váchal zu Beginn der Bekanntschaft mit Aufrichtigkeit und Bewunderung an den Priester und Dichter herantrat.

61. Mrázová (Anm. 60), S. 16. Vgl. Jiří Olič, *Neznámý Váchal. Život umělce*. Litomyšl – Praha 2000, S. 73–74. Neumann widmete Váchals Aktivitäten Aufmerksamkeit in mehreren Besprechungen. Siehe: [Stanislav Kostka Neumann], *Sursum, Lidové noviny* 18, 1910, Nr. 311, 12. 11., S. 2–3. Stanislav Kostka Neumann, Josef Váchal, *Cyklus dřevorytů chvalozpěvem velmi pěkným provázený k chvále geniálních lékařů a ranhojičů, Philobiblion* 1, 1912, Nr. 2, September, S. 46–49. Váchal schuf in Neumanns Auftrag den Farbholschnitt *Ráj* (Paradies).

62. „intensity vise, chabost horoucnosti a svědomitosti“ und „láci invence“, Hubert Cyriak [Arnošt Procházka], *Výstavy, Moderní revue* 19, Bd. 26, 1913, Nr. 1, S. 49–50. Váchal beschreibt in seinen Memoiren, wie Procházka häufig sein Werk mit den Arbeiten jener Künstler verglich, die er in seinen Kritiken besonders anschwärzen wollte, so z.B. August Bröhmse, den Váchal offenkundig schätzte, nicht nur wegen ihrer Schicksalsgemeinschaft in dem ablehnenden Urteil Procházkas. Drápala – Klínková (Hgg.) (Anm. 2), S. 279.

63. GAMMA [Gustav Jaroš], Výstava sdružení Sursum, Čas 26, 1912, Nr. 290, 19. 10., S. 2.

64. In einem Brief Váchals an Bedřich Beneš aus dieser Zeit befindet sich eine Liste von Kunstkritikern und Redaktionen, denen Váchal ein Exemplar des neuen, von ihrem Verlag Trojram herausgegebenen Buches schicken wollte. Darin fehlen nicht die Redaktion von *České slovo*, Prof. Sekanina aus der Redaktion *Národní Politika* und die Kunstredaktion der Wochenzeitung *Rozvoj (Politický list hájící zájmy živnostensko-hospodářské jižní Moravy)*. Brief von Váchal an Bedřich Beneš vom 1.–3. 12. 1913, in: *Vážený pane tři B.! Vzájemná korespondence Josefa Váchala a Bedřicha Beneše Buchlovana*, Praha 2009, S. 62–64.

65. „malý hříšek mládí, sedání s vranami,“ (...) „později vymstí: jakmile havrani se rozmohou, nestrpí pak ptáku posměváku, aby s nimi na jednom poli lovil.“ Josef Váchal, O grafice, speciellně o dřevorytu (1932), in: Idem, *Ďábel a boj proti němu církví a osvícenci a jiné přednášky pronesené Váchalem – dřevorytce na schůzích Sdružení Volné myšlénky*, Praha 1996, S. 243.

66. Váchal schildert seine Bewegungen zwischen den einzelnen „Steuermännern“ der tschechischen Kultur mit einer Tanzmetapher. An der letzten Jahrtausendwende befestigte der junge Künstler Dominik Lang an seinem Škoda eine tropfende Blechdose mit Farbe und skizzierte durch das Hin- und Herfahren zwischen Galeristen und Kritikern das eigene Netz der professionellen und freundschaftlichen Beziehungen, die zusammen seine beginnende, künstlerische Karriere formten. Im Unterschied zu Váchal hatte die Thematisierung der bedeutenden Kontakte keinen moralisierenden Unterton.

67. Josef Váchal, Trhy na dobytek aneb Pět minut v redakci Modní Revue. Drama ze života diktatorů a ponížených, in: *Nový kalendář tolerancý na rok 1923 aneb Rokodník, ve kterém se na každý den nějaký bludař neb jiná pozoruhodná a znamenitá osoba a svátek vynajít může*, Praha 1922, Exemplar Nr. 6, Památník národního písemnictví, Inv.-Nr. 4615/60–413, S. 64. Váchal lässt Arnošt Procházka alias Ernst Špacier über die Maulseuche Cézanne und Klauenseuche Kubismus fluchen: „Was wähle ich nur zwischen diesen Viehern für mein Geschäft aus, dass sie nicht verseucht sind, wirklich schwer, diese Arbeit! Entweder ist er ein ausgemachter Krüppel oder hat er nicht ausreichend Hochachtung meinem Betrieb und meiner Erscheinung gegenüber, oder will er sogar ein Honorar in Geld, obwohl er weiß, dass ich mit Heften der Mod. Revue honoriere.“ („Co se jen mezi těmi hovady pro svůj obchod navybírá, by podobně zamoření nebyli, ač těžká to věru práce! Bud' je to učiněný mrzák, nebo nemá dostatečné úcty k mému závodu a zjevu, nebo chce dokonce honorář v penězích, ač ví, že honoruji sešity Mod. Revue.“) Špacier unterschreibt seine Aufsätze mit dem Namen seines Dieners František (Kobliha).

68. Koblihas graphischen Stil, neben František Bílek, Josef Hodek, V. H. Brunner, Karel Němec, Bohuslav Jaroňek, Josef Čapek, Zdeňka Braunerová, Anna Macková, Vlastislav Hofman, Otakar Štáfl paraphrasiert Váchal in *Karneval českého dřevorytu*. Praha 1919, [28] S., unnummeriertes Exemplar, Památník národního písemnictví, Inv.-Nr. 97/61–1516.

69. Josef Váchal, *Bitva u Koblihopole*, 1914, Handschrift, [6] S., Text Farbstift und einer Skizze auf fünf Seiten, zwei Abschriften, Památník národního písemnictví, Inv.-Nr. 54/71–69. Ursache des Streites war ein Anbau im gemeinsamen Gang eines Zinshauses in Vinohrady. Die wirkliche Ursache war aber Váchals (unbestätigter) Verdacht, Kobliha hätte ihm eine Zeichnung vom Mikuláš Aleš und zwei Zeichnungen von Luděk Marold aus dem Atelier gestohlen. Drápala – Klínková (Hgg.) (Anm. 2), S. 181–182.

70. František Gellner, *Po nás ať přijde potopa! Kniha básní*, Praha 1902 [herausgegeben 1901], Exemplar mit Váchals Zeichnungen (Bleistift, Feder und Aquarell), Památník národního písemnictví, Inv.-Nr. 53/71–40.

71. Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Theoretischer Teil, in: *Gesammelte Schriften von Sigmund Freud*, 9. Bd., *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“*, Eine Kindheits-erinnerung des Leonardo da Vinci, Leipzig – Zürich – Wien 1925, S. 1–128. In einzelnen Exemplaren von *Píseň strašlivá* fügte Váchal den einzelnen Porträts mit Bleistift Bemerkungen an, in denen er das Ansehen der Porträtierten auch verbal angriff.

72. Josef Váchal, *Pohádka o třech malířích*, in: idem, *Nový kalendář tolerancý* (Anm. 67), S. 56–59.

73. Siehe z. B.: V. V. Štech, *Výstava uměleckého sdružení Sursum, Umělecký měsíčník 1*, 1911–1912, Nr. 12, 1912, S. 338.

74. „Pěstuje primitivní dřevorez, těžkopádný na pohled, ale ten odpovídá okulturnímu obsahu jeho spisů, dobře tlumočí strašidla a mátožné vidiny, které zaléhají duši umělce. Postihuje také osobní a citovou visí krajiny naplněné duchem. Tiskne několik barev z jediné desky, a ony nutně poněkud splývají, ale také tato nepřesnost přidává určitý půvab jeho archaiské formě, vzdálené myšlením i způsobem vzniku normálním cestám dnešního umění.“ V. V. Štech, *Moderní český dřevoryt*, Praha 1933, S. 22.

75. Váchals Polemik mit Štechs Ansichten ist in *Receptář* omnipräsent, die eigentliche Kritik der Publikation füllt dann drei Seiten (S. 247–249). Josef Váchal, *Receptář barevného dřevorytu*, Praha 1934, 250 S., [36] S., Exemplar Nr. 3, Uměleckopřemyslové museum v Praze (Kunstgewerbemuseum Prag), GK 4107-A.

76. Josef Váchal, O grafice, speciellně o dřevorytu (Anm. 65), S. 231–259.

77. Josef Váchal, Poznámky k Receptáři barevného dřevorytu, *Umělecká revue Veraikon, edice grafická 20*, 1934, Nr. 4, S. 58–65.

78. „(...) kteří by s patřičnou znalostí a hlavně poctivě psali o samotné technické stránce rytiny v dřevě a o jejich tvůrcích; neproduktivní umělčtí historici ztráví sice malířské procesy, ne však pochod úporného zápasu ryteckého s deskou a tudíž jich posudek o tvorbě dřevorytecké jest pro budoucnost značně bezcenným.“ Váchal, *Receptář* (Anm. 75), S. 216. Auch die Publikationen von T. F. Šimon befriedigten Váchal nicht ganz. Siehe z. B.: T. F. Šimon, *Dřevoryt: druhá příručka umělce grafika*, Praha 1927.

79. Karel Fišer, *Původní umělecká grafika*, Praha 1915. Váchals Kritik von Fišers Publikation: Josef Váchal, *Velmi pěkná a užitečná knížka pro pijáky vína, rytce a řezáče všeho druhu, sestavena dle přechytných pramenů, zejména podle záznamů příslušníků staré gardy řezáčské (xylografů) aj. pamětníků. Sestavil J. Váchal*, Handschrift, 1941–1942, Text mit roter und blauer Tinte auf 180 Seiten, abschließende Bemerkung von 1954, Památník národního písemnictví v Praze, Inv.-Nr. 54/71–4, S. [116].

80. „Poněvadž (...) nad to obsaženy jsou v této knize povšechné poznámky o dřevorytu a kniha též jedná o barvách a tisku, hledejte hlavní na stránkách lichých; následuje za sebou až do konce a tak kniha čtena budiž.“ Váchal, *Receptář* (Anm. 75), S. 12. Die beiden Texte laufen parallel auf geraden und ungeraden Seiten nur bis zur S. 241, ab da dann läuft alleine der Haupttext durchgehend.

81. Váchal, *Karneval* (Anm. 68). Im begleitenden, in Fraktur gesetzten und damit alte Drucke imitierenden Text erklärt Váchal seine Absichten: Er wolle mit seiner Paraphrase nicht nur andere parodieren, sondern gleichzeitig die Möglichkeiten dieser Drucktechnik und damit auch seine handwerklichen Fähigkeiten unter Beweis stellen „*Einige erzählen, dass ich Gott ergeben, andere, dass ich mehr kaiserlich sei. Darauf ich: Narr, nicht wie ich ein reich geschmücktes Gewand und welches ich trage, kannst Du urteilen, sondern wie ich pfeife. Denn man nimmt nicht zum Werk wie ins Heiligtum, zum Aborterker-Reinigung wie zur Hochzeitsfeier das gleiche frohe Gewand, so unterschiedlich wähle ich. Im maskenhaften Mummenschanz setze die Maske ich dann auf, pfeife euch nach!*“ („Některí, že bych Boží, jiní císařův více jsem, povídají. Já pak: Ne,

blázne, jak vyšperkovaný a jaký kvant nosím, souditi můžeš, ale jak hvízdám. Neboť ne do díla stejný jako v chrám na převétu čištění či k svatebnímu veselí šat se běže, tak rozmanitě volím. V maškarní pak mumraj masku navlékna, pískám po vás!“).

82. Siehe z. B. auch: Antonín Dolenský, *Moderní česká grafika*, Praha 1912 und weiter auch die spätere, von Váchal scharf kritisierte Publikation des führenden Vertreters der Vereinigung Hollar, Jan Rambousek: *Slovník a receptář grafika*, Praha 1954; Idem, *Dřevořez, dřevoryt a příbuzné techniky*, Praha 1957.

83. Váchal, *Receptář* (Anm. 75), S. 11.

84. Váchal, *Velmi pěkná a užitečná knížka* (Anm. 79).

85. „Jsa pyšným a hrdým na to, že plním vůli stínů ze země odeslých řezáčů českých (...) rukopis onen (...) byl mnou spálen.“ Ibidem, S. [126]

86. Jan Karel Rohn, *Nomenclator to gest: Gmenowatel, aneb rozličných gmen gak v české, latinské, tak y w německé ržeči oznamitel, wsse wěcy na Zemi od Boha stwořené a dlé abecedy spořádané wyprawugjcy*, Praha 1764

87. Váchal, *Receptář* (Anm. 75), S. 248.

88. „vyvedení barevného dřevorytu z područí barevné techniky plošné a cizorodé, dřevu neodpovídající“ (...) „Současné barevné dřevoryty jsou podivuhodně nudné; nic se v nich opravdu barevně neděje (...). Barvy komplementární tudíž (...) ani neexistují. (...) Poslání barvy v grafice není přec podružné, leč zásadní, neboť hotový list obohacuje; barva, tento obsáhlý pojem, nemůže krýt se pojmem pouhého dekorativismu proryté desky. Dřevoryt budovaný stále jen na koncepci linie, souhrnu rozčlenění světla a stínů, funkcionalismu vrypů na ploše a nejnověji v přibrání na pomoc koncepcí konstruktivismu, nemůže klásti nárok na to, zvát se dokonalým uměleckým dílem chyběl-li mu cit a při barevném dřevorytu správný barevný vjem.“ Ibidem, S. 52.

89. „v barvě šerosvitové a tonech vápených a jako (...) vyblitých“, „aby se český dřevoryt neshlédl na jarmarečních pestrotách barevných dřevorytů dodávaných do závodů uměleckých!“ Ibidem, S. 131.

90. Štech (Anm. 74), Rambousek (Anm. 82).

91. Váchal, *Receptář* (Anm. 75), S. 15–16, 193.

92. (...) „nevalný jinak technikář ani dovedný tuze graveur dřeva. On pravda naučí malíře v dřevu rýt, obeznámí je s dřevorytem, ale ty rytiny všechny jsou na jedno brdo.“ Váchal, *Velmi pěkná a užitečná knížka* (Anm. 79), S. [115].

93. „Při všeobecném náběhu ke kolektivismu dočkáme se, že individuálním radostem v každý čas z díla uměleckého sloužití bude pouze rytina, honosná plátina pak, majetek všech očí, oleje, ze soukromého majetku vymizí. Snaha o přirozený a pohodlný způsob bydlení moderního člověka pomalu odzvání starému vkusu zatěžovat stěny obrazy (...).“ Váchal, *Receptář* (Anm. 75), S. 185.

94. „Poctivý umělec – dřevorytec, který ať z toho či onoho důvodu práci tiskařskou obstaratí si sám nemůže, byť výsledek tisku jeho díla ve velkých závodech vyšel sebelépe, dobře tuší a cítí kterák mnoho krásného a důležitého z celku práce mu uniklo a také zaniká záhy u něho ono slastné rozechvění, které při své tvorbě řezačské a rytecké cítil, když nedovedl práci až k samotnému jejímu konci. Bolestně dotknouti se ho musí právě ono úsilí tiskáren snažících se velkým počtem rozmnoženého krásna díla populárnějším učiniti. Nepřál bych si vidět rozmnoženou svoji práci abych na každém rohu s ní se setkával; desítky tisíc rozmnoženin z původního grafického díla, toto znehodnocení, s jakým se setkáváme při některých listech Úprkovičů, Švabinského a jiných je odpuzující; tuť přestávají býti tisky jejich původní grafikou a stávají se pouhými reprodukcemi v ceně téže.“ Ibidem, S. 125.

95. Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, übersetzt von Martin Ritter, gekürzt und redigiert von Ondřej Kavalír, *Revue Labyrint*, Nr. 23–24, 2009, S. 167–169.

96. Auch Steiner gegenüber grenzte sich Váchal schon sehr früh ab. In Váchals Nachlassbibliothek im Památník národního písemnictví (Museum der tschechischen Literatur) finden wir heute keine einzige Schrift Steiners. Im Jahre 1936 verkaufte (oder verschenkte) allerdings Váchal seine Bücher aus dem Bereich der Theosophie, Esoterik und okkulten Literatur an Karel Weinfurter. Siehe: Olič (Anm. 61), S. 174.

97. Rudolf Steiner, Vortrag „Výchova dítěte z hlediska okultní vědy“, gehalten am 24. 2. 1907 im Café Louvre. Eine ausführliche Liste von Steiners Vorträgen in Prag: Rudolf Steiner, *Okultní fyziologie*, Hranice 2011, S. 213–216.

98. Rudolf Steiner, *Podstata člověka a výchova dětská z hlediska duchovní vědy*, Praha 1907. Einige Prager Vorträge Steiners druckte unmittelbar danach die *Theosofická revue* ab.

99. Idem, *Výchova dítěte z hlediska duchovní vědy: Metodika vyučování a životní podmínky výchovy*, Praha 1993.

100. Jaroslav Anděl (Hg.), *Myslet bez konce: Rudolf Steiner inspirací / Thinking without limits: Inspired by Rudolf Steiner* (Ausst.-Kat.), Centrum současného umění Dox, Praha 2011, S. 24–33. Siehe weiter: Gerald Bast – Agnes Husslein-Arco – Harald Krejci – Patrick Werkner (Hgg.), *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne / Viennese Kinetism, Modernism in Motion* (Ausst.-Kat.), Belvedere, Wien – New York 2011. Siehe weiter: Walter Kugler – Milan Opavský (Hgg.), *Rudolf Steiner* (Ausst.-Kat.), Národní galerie v Praze, Praha 1994.

101. Josef Váchal, *Josefa Váchala dokonalá magie budoucnosti, utvořená imaginacemi krásna a lásky jakož i přetržením tradic starých magií a věr, hlavně proti představě katolického Boha a všem imaginacím duchu svobodnému a čistému protivným namířená a bojující, co holubice z Archy uprostřed nečistého myšlení lidstva autorem vypuštěná v naději, že brzy krkavec, ba celé hejno jich následovatí budou, aby nalezli zemi novou a očistěnou, k doplnění Apokalypsy a Gnose, na konec pozměněné vítězství Antikrista, nehodným prokromem téhož byla napsána v letech 1921 a 1922 a jím také vysázena, vytištěna a vydána co rukopis v 18 ex.*, Praha 1922, Exemplar Nr. 13, Památník národního písemnictví, Inv.-Nr. 4615/60–415, S. 59–60: „Hlupče, tvoř jak umíš! Nepotřebuješ vyškolené ruky, znalosti barev a perspektivy, historie umění, falešné morálky vkusu a ohledu na díla jiná. – Jen OBRAZNOST ŽHNOUCÍ je třeba, IMAGINACE mocné a VŮLE, kterou zastavíš a zhmotníš běh Myšlénkových vláken. Principiis obstat – však později projev výtvarný sám již najdeš! Řek-li jsem kdys, že nevhodněji své představy v dřevoryt bych uložiti měl, kapesním nožem jsem je v zimoztrázové dřevu řezal, nevěda ničeho o nějakých rýtkách. Tato vůle ztělesněná dlouhou prací a krvavými mozoly, přivedla po delším čase v cestu kohosi, kdo rýtko přinesl; po čase opět o dokonalejších nástrojích jsem zvěděl a je koupil. Nikdo mi učitelem ni vůdcem nebyl, nikdo v začátcích neporadil, ani vzoru nebylo, na němž bych technické odporovati mohl k mátožným Svým Snům, jen vlastní IMAGINACE snila o realisasi Snu a vlastní způsob díla jest to, na čem stavím.“

102. (...) „odešel nepoučen, aby hledal zdokonalení vlastní praksi.“ Váchal, *Receptář* (Anm. 75), S. 249. Váchal erfüllte seine pädagogische Aufgabe, wenn auch auf sehr eigene Art. Sigismund Bouška berichtet jedenfalls, dass Váchal zusammen mit Hodek an einigen Graphiken arbeitete und dass der Meister dem Schüler „alle seine Kunst und Kunstgriffe“ („všecky své kumšty a grífy“) zeigte. Sigismund Bouška, Josef Váchal, *Týn*, 1919, Nr. 12, S. 422.

103. Die Grundsätze der Anthroposophie formulierte Steiner 1913, nach dem Austritt aus der deutschen theosophischen Gesellschaft, die er bis zu dieser Zeit präsidierte.

104. Die auffälligsten Parallelen: In der Form eine Allusion an mittelalterliche Handschriften und frühneuzeitliche Drucke; Inspiration durch das Werk von Geisteskranken und durch mediumistische Kunst; Gebrauch der literarischen Form des Dialogs; inhaltlich, die

Anwendung hermetischen Gedankenguts und Symbolen (z. B. das Böse als durch Satan abgespaltene Wesensteile der ursprünglichen göttlichen Einheit); Anwendung von Faust-Motiven.

105. Carl Gustav Jung, *Das rote Buch. Liber novus*, fol. i-ii. Die von Jung gebrauchten Abkürzungen wurden aufgelöst (Anm. d. Ü.).

106. Vgl.: Gerhard Wehr, C. G. Jung und Rudolf Steiner: *Konfrontation und Synopse*, Stuttgart 1998.

107. „s vlky vyjícími“, (...) „vlivy kapitálu a společenské nedovolují (...) tvořit svobodně a přinést jistý přínos zdravého Krásna.“ (...) „zůstávají špatnými vůči přírodě a jevům jejím, byť tuto sebe lépe malovali. Jsouce duchovně mrtvi, nezmohou se na víc než na bezduché rozvádění krajiny, zátiší a samčího těla. Aby zavděčili se době, vytvářejí sociální náměty a cochonerie.“ Váchal, *Receptář* (Anm. 75), S. 242.

108. „Bezbarvá atmosféra myšlenková klade se kol děl, jež tito mělcí duchové sbírají a jimž jedině rozumí: mentality druhu Šimonů, Obrovských a Úprků!“ Váchal, *Dokonalá magie budoucnosti* (Anm. 101), S. 59.

109. „Nacházím ve Sketschi nový malířský směr futurism. Srovnávám, co vše jsem též již podobného podnikl a začal a o čem nikdo nevěděl a nezví a co ztratí se na vždy z povrchu této země bídné: moje nové směry, začaté bez rady s někým a neopíj se vzory z nouze. Ale bída byla a co jsem měl s namalovanými fantasiemi dělat: přemaloval jsem je. (...) Opravdu, škoda těch zašlých pod nátěry líbivých krajin pláten! Jistě byla lepší a původnější než pozdější přínosy českému umění napodobovateli cizích vzorů!“ Drápala – Klínková (Hgg.) (Anm. 5), S. 213.

110. „K nijaké chvále jiné, kunšty všechny doby současné, prováděny nejsou, nežli ku opěvání ochechulí nectných a rajcovních, kteréžto nestaudnosti svojí nejvíce lidských duší k ďáblu přivádějí, smilným zevnějškem a cáry obtočení hedvábnými, průhlednými jsauce, více lidskou mysl než Boha a pomýšlení na špinu svých duší zaměstnávají, člověka nejprve k nevěře a později k zatvrzelosti přivádějí.“ – „Tak pravý kontrfekt ďábla vypočtený vlastníma očima shlídnouti můžeš, jako ono jsouc Ďábel hranatý a na všech stranách strohý a ostrý, takový též tvarové dnešního dne v módě jsou, skulptury, nábytkové i domové na ten způsob podobně utváření a postavení jsou, i lidských podob zobrazených na ten hranatý způsob najíti můžeš. Taktéž barvy jsou užity tytéž, které sobě samotný Arcidábel oblibuje, růžová a zelená, šedivá a hnědá, jako veykal pekelných neřádu utřená.“ Josef Váchal, Rovněž kunštové rozmanití samotným ďáblem vnukání jsou a ku zvelebování téhož slauží, in: Idem, *Nový pekelný žaltář anebo Diwové Ďábelští, to jest obšírné vyprávění o planetních, zemských jakož i pekla obyvatelích, tolikéž pekelná sněmování, Sabath řečená a Temnoty věčné důkladně prozkoumané, v patnácti kapitolách vyložené skrze Josefa Váchala, dřevorytce, na světě s mnohými dřevoryty vydané; při tom také četné důkazy, kteréžto příběhy hojnými podepření jsou*, Praha 1913, S. 49.

111. „Jak vyúčtuji v dřevorytu s tímto svým přiznáním se formě, k čistému vyjadřování se prací a ne myšlenkou převládající, zatím nevím. Ale první krok dosažen v akvarelu.“ Brief Josef Váchals an Josef Hodek, 30. 9. 1919, Literární archiv Památníku národního písemnictví (Literaturarchiv des Museums der tschechischen Literatur), korespondence přijatá (empfangene Korrespondenz), Bestand Josef Hodek, 2/91 – 5183.

112. „Provedeme očistu od žilů konservativních. Začínáme s expressionismem. Mně se dlouho nechťelo do toho neforemného koláče kousnout, a hle! On má i chuť, a výbornou! Ale nesmí se do toho nikdo nutit: mně to přišlo samo, neočekávané.“ Brief Josef Váchals an Josef Hodek, 30. 9. 1919, Literární archiv Památníku národního písemnictví (Literaturarchiv des Museums der tschechischen Literatur), Bestand Josef Hodek, korespondence přijatá (empfangene Korrespondenz), 2/91 – 5183.

113. Karel Teige konstatoval v der Kritik der Ausstellung im Prager Rudolfinum, 1922, dass Váchal bemüht sei, sich „einigen deutschen Expressionisten“ anzunähern, „er sie jedoch nicht erreicht“ („některým německým expresionistům, nedosahuje jich však“) Tge [Karel Teige], *Výstava sdružení českých výtvarníků „Tvorba“*, Čas 32, 1922, Nr. 27, Mittwoch 1. 2., S. 4. Miloš Šejn verbindet Váchals Werk mit den Arbeiten der Künstler aus der Gruppe Die Brücke, mit E. L. Kirchner und Emil Nolde. Šejn (Anm. 23), S. 5, 9. Im Weiteren vergleicht Šejn eine Tonlage von Váchals Expressivität auch mit den Werken von George Grosz; ähnlich auch bei Tomáš Winter, *Rudé periferie Josefa Váchala*, in: Marcel Fišer (Hg.), *Josef Váchal. Sborník textů ze symposia v Klatovech, Klatovy 2007*, S. 17.

114. „Dostalo se mi ještě v Pisku oné vzácné příležitosti (...) shlédnouti proslulá jarmareční plátina, zobrazující rozmanité vražedné a pochmurné sceny. (...) Primitivnost malby na těchto obrazech, velikou jednoduchostí linií a barev vytvořených, jakož i s fascinující přehnanou perspektivou, byla mému výtvarnému vnímání daleko bližší než všechny ilustrace dosud v knihách spatřované. (...) Když po létech spatřil jsem obrazy Munchovy, musel jsem přirozeně býti jimi nadšen.“ Drápala – Klínková (Hgg.) (Anm. 2), S. 39

115. „Není více obdivu k duchům materialismu, neschopným viděti očima staletí. Jako v magii i v umění platí: Sever dobrý, Jih špatný. Imaginace Jihu byly vždy neplodné, byť intenzivní. Sever dal Husa i Luthera a gesta vojáctví a parádního filé, zhmotněná Friedricem II. (...) Zvrhlost Umění klasického, jevíci se v závodění talentů přesnosti a napodobení skutečného světa forem, vydráždila řadu nadprůměrných duchů, inspirovaných efekty světla k imaginacím plným jasu. Tak vznikl Imresionism. Doslovná pravdivost (smyslová!) vnějších styků světla a stínu s předmětem zobrazovaným znechutila i tuto představu Krásy, vystřídajíc ji zobrazováním VJEMŮ ODEZVY VIDĚNĚHO.“ Váchal, *Dokonalá magie budoucnosti* (Anm. 101), S. 65.

116. Linda Dalrymple Henderson, *Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension*, in: Maurice Tuchman (Hg.), *The Spiritual in Art* (Ausst.-Kat.), Los Angeles County Museum, Los Angeles 1986, S. 219–237.

117. *Anděl, Myslet bez konce* (Anm. 100), S. 15.

118. Hilde Raschke, *Das Farbenwort. Rudolf Steiners Malerei und Farbe im Ersten Goetheanum*, Stuttgart 1983; Wolfgang Zumdick, *Rudolf Steiner in Kunst und Architektur*, Köln 2007; Idem, *Rudolf Steiner und die Künstler*, Dornach 2005. Siehe weiter: Veit Loers (Hg.), *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900–1915* (Ausst.-Kat.), Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 1995.

119. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912. Zum Einfluss Steiners auf Kandinskys Kunst und Theorie: Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo 1970.

120. *Ibidem*, Kapitel V, *Wirkung der Farbe*, S. 43–49.

121. *Ibidem*, S. 105.

122. „(...) nedocílil ničeho, byť pořídil sobě celou výbavu magických pomůcek a přeslabikoval všechny texty magických učebnic: teprve vlastní magie, stvořená žhnoucí IMAGINACÍ, poznáním sebe a okolí, duchovním zrakem vstřebávaná, docílí výsledku.“ Váchal, *Dokonalá magie budoucnosti* (Anm. 101), S. 12.

123. Gustav Friedrich Hartlaub, *Die Kunst und die neue Gnosis*, *Das Kunstblatt* VI, 1917, Juni, S. 166–179.

124. Johannes Molzahn, *Das Manifest des absoluten Expressionismus: zur Ausstellung im Oktober 1919*, *Der Sturm* 10, 1919–20, Nr. 6, S. 90–93. Den *Sturm* kannte Váchal nachweislich und lobte in seinem *Receptář* die expressionistische Graphik der Zeitschrift: „Ein wichtiger Wendepunkt in der Entwicklung des Holzstiches sind die Berliner Sturmisten, welche die wahre Nacktheit der schwarzenweißen Kunst zeigten, weit entfernt von der gesamten Buchintimität. Sie bewiesen alle die Nichtigkeit der aus Theorien der französischen

Holzstiche genommenen Regeln aus den ersten Jahren der Wiedergeburt, welche nur die Linie und den scharfen Wechsel schwarzweißer Flächen lobpreisen; der deutsche, aus dem Expressionismus hervorgehende Holzschnitt machte die bisherige Ansicht mit seiner kraftvollen Einfachheit lächerlich. („Důležitým mezníkem vývoje uměleckého dřevorytu jsou berlínští Sturmisté, kteří ukázali pravou nahotu černobílého umění, vzdálené veškeré knižní intimitě a dokázali nicotnost za pravidlo vzatých teorií francouzských dřevorytů z prvních let obrody a pějících stále chválu linie a o absolutním požadavku prudkého střídání černobílých ploch; německý dřevoryt, čistě z expressionismu vycházející, sesměšnil dosavadní názor svojí siláckou jednoduchoostí.“) Váchal, *Receptář* (Anm. 75), S. 197.

125. Siehe zum Beispiel Rudolf Steiner, *Tajemství barev* (1921), Hranice 2011, S. 71.

126. Margit Rowell, František Kupka: A Metaphysics of Abstraction, in: *František Kupka 1871–1957. A Retrospective* (Ausst.-Kat.), The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1975, S. 76. Vgl. weiter: Karel Srp, Die andere Natur bei František Kupka, in: Loers (Anm. 118), S. 321–335; Linda Dalrymple Henderson, Die moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften, in: Loers (Anm. 118), S. 13–31.

127. „Důležitějším, než mystické příkazy bylo pro Kupku zhodnocení psychofyziologických funkcí a materiálního základu umělecké tvorby.“ Ludmila Vachtová, *František Kupka*, Praha 1968, S. 207. Die Materie, immer eng mit ihrer philosophischen und mystischen Basis verflochten, war eines der grundlegenden Themen von Steiners Anthroposophie. Es ist bezeichnend, dass sich heute vor allem solche Bewegungen auf anthroposophische Grundsätze berufen, welche die materiellen Seiten des menschlichen Lebens berühren, so die Pioniere der Biolandwirtschaft, die Produzenten von Biokosmetik (zum Beispiel die Marke Weleda) und auch die Waldorfpädagogik, die mit der Anwendung der Grundsätze von Rudolf Steiner den Kindern und ihren Eltern bessere Chancen für das weitere Leben Kinder verspricht.

128. Váchal, *Receptář* (Anm. 75), S. 143, der Absatz über das Parenchym. Theosophische und spiritistische Parallelen zwischen Kupka und Váchal skizzierte, etwas flüchtig, Vladislav Zadrobílek. D. Ž. Bor [Vladislav Zadrobílek], Na ostří nože. O vlivu spiritismu a teosofické společnosti na tvorbu Kupkovu a Váchalovu, *Tvar* 2008, Nr. 13, S. 8–10. Siehe auch: Karel Srp, *Lingua diabolka*, in: Larová (Hg.) (Anm. 49), S. 35–50.

129. Siehe zum Beispiel: Rudolf Steiner, *Příroda a člověk z pohledu duchovní vědy* (1924), Hranice 2011. Einen starken mystischen Unterton hatten die Theorien des urwüchsigen Naturphilosophen Jan Emanuel Hnátek, die Váchal beeinflusst haben, wenn er auch den Naturfanatismus von Hnátek oft verspottet hat: Siehe Váchal, *Nový kalendář tolerancí*, Anm. 67, S. 28–32.). Váchal illustrierte mit seinen Zeichnungen Hnáteks Buch *Duchovní světlo* von 1920.

130. Piet Mondrian, *Evolution*, 1910–11, Öl auf Leinwand, Triptychon; zwei Seitenteile: 178 × 85 cm, ein Mittelteil: 183 × 87,5 cm. Haags Gemeentemuseum.

131. Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, London 1994, S. 15–16.

132. „nad možnou zkázou dráhy vývojové“, Váchal, *Dokonalá magie budoucnosti* (Anm. 101), S. 9.

133. Rerichs Bild sah Váchal 1912 in einer Mánes- Ausstellung. Siehe: Drápala – Klínková (Hgg.) (Anm. 2), S. 217. Vgl.: A. P. Sobolev, *Nikolaj Rerich v ruskéj periodice, 1891–1918*, Sankt-Peterburg 2008.

134. „Umělec, jakožto INITIATOR orientace DUCHŮ věčného SVĚTLA (...), prožehnut a prosvícen všemi silami slunečních soustav a projevy všech životů z nich“ (...) „ve svojí duši ukrytou kosmickou citlivostí a vzpomínky na analyticky získávané Poznání prostorového

Vědomí.“ (...) „čitelný duchům stejně ozářeným“, Váchal, *Dokonalá magie budoucnosti* (Anm. 101), S. 53–54; *Oni také jediná jsou Magici: každá citová jejich představa provázena je VŮLÍ a jediné oni mohou žít plným životem UMĚNÍ-KRÁSY a LÁSKY.*“ Váchal, *Dokonalá magie budoucnosti* (Anm. 101), S. 68.

135. „Problém strašidel je problémem astrální pláně, vyšší dimenze, parapsychismu, a proto může jej řešiti pouze škola FUTURISMU, odvážně přiznávající zrcadlení pohybu a otiskování jeho v astrálu. (...) Mystéria duševního života v nás výtvarně nevypoví IMPRESIONISM nikdy, ORFISM, tento visionář AURISMU, tlumočnick mentální sféry, učiní tak v budoucnu.“ Ibidem, S. 67.

136. Josef Váchal, *Symbolika aneb slovníček barev a linií v myšlenice spiritualisty*, 1919–1920, 47 Zeichnungen, Aquarell, Tusche, Farbtinte, Papier auf Karton, 33,7 × 26 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Inv.-Nr. GK 7860-B; Josef Váchal, *Vise (Plán mentální)*. *Cyklus o některých stupních zasvěcení Vysokého Rituálu*, 1920, 30 Zeichnungen, Aquarell, Papier auf Karton, 18 × 11 cm, Galerie Gema. Jaroslav Anděl erkennt hier die Inspiration durch Rudolf Steiner. Jaroslav Anděl, *Myslet bez konce* (Anm. 100), Siehe weiter: Jaroslav Anděl, *The Czech Avant-Garde and the Book 1900–1950* (Ausst.-Kat.), Rochester, N. Y. 1984.

137. „Kadluby astrálních představ“: Diesen Begriff gebrauchte Váchal im Zyklus *Štěpiny podvědomí* von 1920. In astralen Models soll die künstlerische Vorstellung reifen, bevor sie definitiv im Werk niedergelegt wird. Diese Zeit der Reife verband Váchal mit der von Březina verwendeten Bedeutung des Schweigens für die Arbeit des Künstlers. Josef Váchal, *Štěpiny podvědomí*, 1920, Handschrift, [43] S., Zeichnungen und Texte mit Feder, Aquarell, Privatbesitz. Vgl.: Michal Ajvaz, Svět Josefa Váchala, in: Michal Ajvaz – Pert Hruška – Josef Kroutvor – Jan Pelánek, *Josef Váchal* (Ausst.-Kat.), Galerie Rudolfinum, Praha 1994, S. 155. Váchal präsentiert die „Kadluby astrálních představ“ als Schlüssel für die Entwicklung der magischen Wirksamkeit auch in *Dokonalá magie budoucnosti* (S. 57).

138. „Dílo umělecké jest brýlemi, jež nasazuje umělec-mág před oči všech Pravdu hledajících: ne všichni skrz ně uvidí, však ti, jichž temperament odpovídá představám tvůrčovým, jsou jím fascinováni a upoutáni na vždy.“ Váchal, *Dokonalá magie budoucnosti* (Anm. 101), S. 54.

139. Zit. nach: Umberto Boccioni, Futurist painting, in: Ester Coen (Hg.), *Umberto Boccioni*, New York 1988, S. 239. Dt. Übersetzung des Zitats von Ebba D. Drolshagen, zit. nach: Linda Dalrymple Henderson, Die moderne Kunst und das Unsichtbare, in: Loers, *Okkultismus und Avantgarde* (Anm. 118), S. 13. Die Zuneigung der Futuristen zu esoterischen Lehren und zum Spiritismus betont auch Alena Pomajzlová, *Růžena: příběh malířky Růženy Zátkové*, Praha 2011, S. 72, 73–74.

140. „formu, která vyroste organicky z nového duchového podkladu,“ „před zraky nepovoláných a“ „jen těm, kdož jsou dost silní, aby dovedli odhrnout závoj je kryjící.“ Bohumil Kubišta, O duchovém podkladu moderní doby, *Česká kultura* 1, 1912. Nr. 2, 18. 10., S. 52–56, zit. nach: Bohumil Kubišta, *Korespondence a úvahy*. Praha 1960, S. 210.

141. Vgl.: Jaroslav Anděl, Okultní inspirace. Poznámka k dílům Bohumila Kubišty, Jana Zrzavého a Josefa Váchala. *Revolver Revue* 31, 1996, S. 172–191; Siehe weiter: Karel Srp, *Lingua diabolka* (Anm. 128), S. 35–50.

142. „Bud' však opatrná, milenko moje, abys neprobudila černých pann, v ústraní spících, nebo dokonce demonů, zalezlých v symboly nejrozmanitější! Varuj se, aby k tobě se nepřiblížily! Úsměvu zbaví, duši sklíčí a tělo vysílí. Plné jsou jich u mě kouty, neb Dílo bez nich není možno.“ Tagebucheintrag vom 18. 1. 1913, zitiert in: Josef Váchal, *In memoriam Marie Váchalové, která nepodlehla zlu, z této země, plné krve a násilí, v den Narození Páně A. D. MCMXXII odešla v lepší světy proměnou tvarů, mému oku co fyzická smrt*

viditelnou a hoře hmotnému myšlení dočasně způsobující, Praha 1923, Exemplar Nr. 10, Památník národního písemnictví, Inv.-Nr. 52/71-4.

143. Váchal, *Receptář* (Anm. 75), S. 197.

144. Bernice Glatzer Rosenthal, *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca, N. Y. 1997, S. 20; Siehe weiter: Wladimir Kruglow, Die Epoche des großen Spiritismus – Symbolistische Tendenzen in der frühen russischen Avantgarde, in: Loers (Anm. 118), S. 175–192; Anthony Parton, Avantgarde und mystische Tradition in Russland 1900–1915, in: Loers (Anm. 118), S. 193–237.

145. Velimir Chlebnikov, *Zakljatije smechom*, 1910. Český překlad Jiří Tauffer: Velemír Chlebnikov, *Zakletí smíchem*, Praha 1975. Siehe weiter: Raymond Cooke, *Velimir Khlebnikov: A Critical Study*, Cambridge 1987.

146. Anthony Parton, *Mikhail Larionov and the Russian Avantgarde*, Princeton 1993, S. 137. Váchals und Larionows Vorliebe für die populäre Volksgraphik spiegelte sich in ihren Werken in einer anderen Art als es eine ähnliche, auf primitive, Volks- und Kinderkunst fokussierte Sammlertätigkeit bei Wassily Kandinsky und Gabriele Münter tat. Vgl. dazu die Systematisierung dieser Inspirationseinflüsse durch Kandinsky und Franz Marc im Almanach *Der blaue Reiter* von 1912. Ähnliches würde man bei Váchal oder Larionow vergeblich suchen.

147. Nina Gurianova, The game in hell, hard work in heaven. Deconstructing the Canon in Russian Futurist Books, in: Margit Rowell (Hg.), *The Russian avant-garde book, 1910–1934* (Ausst.-Kat.), Museum of Modern Art, New York 2002, S. 24–32.

148. André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris 1974. Siehe weiter: Jean Marie Magnan, *Picasso l'exorciste. Suivi de habiter Chez Picasso*, Paris 1993, S. 51. Mary Mathews Gedo, Art as Exorcism: Picasso's „Demoiselles d'Avignon“, *Arts* 55, 1980, S. 70–81.

149. *Jeden čas jsme se zajímali taky o spiritismus a magii; v umění jsme viděli magický projev.* Dagmar Maxová (Hg.), *Jan Zrzavý vzpomíná: na domov, dětství a mladá léta*, Praha 1971, S. 77.

150. Mahulena Nešlehová, Rok 1912 v díle Bohumila Kubišty, in: Otto M. Urban – Filip Wittlich (Hgg.), *1912. 100 let od otevření Obecního domu v Praze*, Praha 2012, S. 124–132. Siehe: Bohumil Kubišta, *Předpoklady slohu*, Praha 1947, S. 86–92.

151. Mahulena Nešlehová, *Bohumil Kubišta*. Praha 1993, S. 197, Anm. 100. Srp, *Lingua diabolica* (Anm. 128), S. 40.

152. Anděl, *Okultní inspirace* (Anm. 141), S. 173. Albert de Rochas, *L'Exteriorisation de la Sensibilité. Étude expérimentale et historique*, Paris, 1895. Vgl. weiter: Jean de Loisy – Angela Lampe (Hgg.), *Traces du Sacré* (Ausst.-Kat.), Centre Pompidou Paris 2008; Joëlle Pijaudier-Cabot – Serge Faucherau (Hgg.), *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750–1950* (Ausst.-Kat.), Strasbourg 2011.

153. Zu Váchals Reaktion auf Kubištas Konzeption der Kunst siehe die Einführung von Jiří Krtička zu Váchals Vortrag *O umění*, die in der Rubrik Archiv in der nächsten Ausgabe von *Umění* abgedruckt wird.

154. „astrální pláně, vyšší dimenze a mystéria duševního života“, (siehe. Anm. 135). Den Gegensatz von schwarz und weiß – Symbol der Spaltung der magischen Persönlichkeit – verwendete Váchal übrigens bei seinem Selbstportät, genannt *Černá a bílá tvář ega* (Schwarzes und weißes Gesicht des Egos, Abb. 18. S. 103) in seinem Buch *Dokonalá magie budoucnosti*. Ein ähnliches Prinzip der farbigen Unterscheidung der beiden Gesichtshälften bei Selbstbildnissen nutzte auch Bohumil Kubišta.

155. Drápala – Klínková (Anm. 2), S. 185. Mit solchen Experimenten kann man Váchals I Holzstich *Magie* (1909; *Žena a muži* / Die Frau und die Männer) in Zusammenhang bringen. Eine geheimnisvolle Gestalt mit Kapuze sendet Strahlen zum erotisch betonten Akt, mit denen sie die Frau offensichtlich beherrscht und manipuliert.

156. Johann Martin Maximilian Einzinger von Einzing, *Dämonologie, oder Systematische Abhandlung von der Natur und Macht des Teufels, von den Kennzeichen, eine verstellte oder eingebildete Besitznehmung des Teufels von einer wahren am leichtesten zu unterscheiden, sammt den natürlichsten Mitteln, die meisten Gespenster am sichersten zu vertreiben, dem Gaßnerischen Teufelssysteme entgegengesetzt*, München 1775. Die Abschrift der anonymen tschechischen Übersetzung stammt wahrscheinlich von Anna Macková: *Johana Martina Maxmiliana Einzingerova von Einzig (sic!), císařského, dvorního rady a falckraběte etc. Dämonologie čili systematické pojednání o povaze a moci dábelské, o známkách, jak rozeznati nejsnáze předstírané či smyšlené posednutí děblem od skutečného, zároveň s přirozenými prostředky, jak zahnati nejjistěji nejvíce strašidel oproti dábelskému systému Gassberovu, vedle učené rozepře Christiana Thomasiho o zločinech kouzelnictví a čarodějnictví 1775*, Památník národního písemnictví, Inv.-Nr. 53/71-41 – Váchal nutzte Einzingers Buch vor allem in den dreißiger Jahren bei der Vorbereitung von Vorträgen für *Volná myšlenka, Dábel a boj proti němu církvi a osvícenci* (Der Teufel und der Kampf gegen ihn durch Kirche und Aufklärung).

157. Carl Kiesewetter, *Faust in der Geschichte und Tradition: mit besonderer Berücksichtigung des occulten Phänomenalismus und des mittelalterlichen Zauberesens*, Leipzig 1893, bes. S. 430–435. Siehe auch: Milan Nakonečný (Hg.), *Magia innaturalis. Iohannis Faust, Praha* 1970.

158. Georg Conrad Horst, *Zauber-Bibliothek oder von Zauberei, Theurgie u. Mantik, Zauberern, Hexen, und Hexenprocessen, Dämonen, Gespenstern, und Geistererscheinungen : zur Beförderung einer rein-geschichtlichen, von Aberglauben und Unglauben freien Beurtheilung dieser Gegenstände, Mainz 1821–1826, 6 Bände, Bd. III, S. 86–114, Bd. IV, S. 41–163.*

159. *Doktor Johannes Fausts Magia naturalis et innaturalis, oder dreifacher Höllenzwang, letztes Testament und Siegelkunst: nach einer kostbar ausgestatteten Handschrift in der Herzoglichen Bibliothek zu Coburg vollständig wortgetreu herausgegeben in fünf Abtheilungen mit einer Menge illuminirter Abbildungen auf 146 Tafeln*, Stuttgart 1849.

160. Siehe vor allem: *Jindřicha Kornelia Agrippy z Nettesheimu Okkultní filozofie neboli Magie*, Přerov 1921 (in die zweite Ausgabe von 1922 malte Váchal ein Aquarell); Eliphas Lévi, *Dogma a rituál vysoké magie*, Přerov 1913.

161. Váchal, *In memoriam Marie Váchalové* (Anm. 142). Die variierende Anzahl der Farbholzstiche wird im Kolophon jedes Exemplars angegeben.

162. Josef Váchal, *Mnich a strašidla (Dřevorytecký trik)*, Praha 1919, 7 Autorenexemplare, unnummeriertes Exemplar, Umělecko-průmyslové muzeum v Praze, Inv.-Nr. GK 8410-F.

163. „komputerovou grafikou a videouměním“ (...) „psychedelického umění 60. let, jež se soustředilo na změny ve smyslovém vnímání, uskutečňující se v abnormálních psychických stavech.“, Anděl, *Okultní inspirace* (Anm. 141), S. 185–186.

164. „Odpoutání astrálního těla a duše z těla odumírajícího.“, Váchal, *In memoriam Marie Váchalové* (Anm. 142), S. [27]. Mit dem spiritistech/okkulten Todesthema beschäftigte sich Váchal bereits 1914 im Zyklus *Odchod člověka* (Abgang des Menschen). Schon zu dieser Zeit suchte er nach einer Abstrahierung des Bildthemas, einstweilen jedoch nicht in einzelnen Blättern, sondern in einem seltsamen Experiment: „Alle Bilder dieses Buches druckte ich zusammen – aufeinander und nebeneinander legte ich sie – auf einem Papier, damit ein Bild entsteht, das den Eindruck aus der astralen Ebene vermittelt. Das war Abstraktion!“ („Všechny obrazy z této knihy vytiskl jsem dohromady – vzájemně na sebe a vedle sebe je položiv – na jeden papír, aby vznikl obraz dojem z astrální pláně zobrazující. To byla abstrakce!“) Drápala – Klínková (Anm. 2), S. 258.

165. „V nezměrné nádheře barev vybavoval se dvojník Tvůj z pout těla fyzického a jak zanikaly v mlhu tvary předmětů a nábytku ve světnici, v níž vydechlas navždy, zrakům Tvého vybavujícího se těla astrálního objevovaly se, s určitostí přibývajících, obrysy tváří a postav z pláň, světu hmotnému nejbližší; Voříškův tvar tam byl a postavy dávno nezřené, mnohé již z životů minulých, stíny jen, bez úsměvu a zájmu v tváři, vyhaslé už osobnosti sami sobě. Každá tvář a zjev nevyličitelným způsobem spjat a připoután k obrazům a představám míst, dějišť a krajin, mentální stafáž z imaginací za živa sněných, nezbytná planceta duchovního embrya astrálního. Jak odumíraly očím Jejím tvary věcí pozemských, rozednívalo se stále více před zrakem Jejím fluidického těla a záznaky Nového Světa, plného divů, vyděsily a překvapily čistou tu duši k slzám i smíchu, k radostnému úsměvu i k zármutku sklíčujícímu: to pronikal již duchovní její zrak sférami mentálními.“ (...) „Zjev Tvůj očím všech, v astrálu Tebe vítajícím, zářivě bílý a jasný. Aura Tvá, jen místy zakalena, duhově září.“ Váchal, *In memoriam Marie Váchalové* (Anm. 142), S. 21–22. Váchal kompilovala různé zeitgenössische theosophische und okkulte Ansichten über das Leben nach dem Tod. Siehe zum Beispiel: Rudolf Steiner, *Duše ve světě duševním po smrti, Proč žijeme?* 4, 1909, Nr. 3, S. 52–55; C. W. Leadbeater, *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch*, Leipzig 1908; Annie Besant – C. W. Leadbeater, *Gedankenformen*, Leipzig 1908.

166. „Temný je hrob, však jasnější je probuzení v nezměrné náručí všenaplňující lásky věčného života: není zániku! Ani hmota, ani soubor projevů inteligence duší označený, nepřichází v niveč smrti pozemskou.“ (...) „v říši duchů,“ (...) „dokud neuhasnou poslední žádosti a sklony smyslové pozemského těla v zrcadle, jímž jest astrální tělo.“ (...) „odchod z této pláň již nastal,“ (...) „v místech nejnepopsatelnějších svojí velebou, proměněna jsouc v substanci

nejethernější, unikající nejšílenější fantasii“, Váchal, *In memoriam Marie Váchalové* (Anm. 142).

167. „Věčnému protivníku starých bohů, ochraňujících války, kapitál a tmu, plodící nestvůry demokracie a socialismu, od věků hrdému a krásnému Satanu, ochránci života, chci sloužit sám mši smuteční za Tebe, milená, obraze ženskosti nestrojené, líbezně žádoucí a milé, s očima dobrýma, Madonniných krásnějšíma, pod dlouhým bohatým vlasem a s řečí měkkou a milou.“ *Ibidem*, S. 23.

168. Karel Weinfurter, *Odhalená magie, se zvláštním zřetelem k magii ceremonielní a jejímu prototypu, Faustovi*, Praha 1922.

169. So auch Josef Sanitrák, *Legenda Karel Weinfurter. Dějiny české mystiky 1*, Praha 2006, S. 192–193. Sanitraks engagierte, etwas distanzlose Haltung esoterischer Thematik gegenüber zeigt sich am deutlichsten in seiner Schilderung der ganzen unerfreulichen Geschichte. Sozusagen als Folge von Weinfurters groben Verstoß gegen die Verhaltensregeln eines echten Mystikers – die Enthüllung magischer Wahrheiten an die breite Öffentlichkeit – sieht Sanitrak seinem unmittelbar folgenden Beinbruch.

170. „Panu Karlu Weinfurterovi, zasloužilému vůdci k Bohu, řezníku, vedoucím ovce – ligistů na jatky smrti posledního zbytku zdravého rozumu.“ Sanitrák datiert den Brief gemäß Váchals Kommentare zur von Weinfurter propagierten „Liga des Erfolges“ in das Jahr 1921. Meiner Ansicht nach entstand der Brief etwas später. Sanitrák (Anm. 169), S. 127. Der Brief ist weiter abgedruckt in: Váchal, *Sedm textů* (Anm. 1), S. 51–55. In der Liga des Erfolges („Liga úspěchu“) sah Váchal einen der ersten Beweise für Weinfurters Missbrauch okkulter Praktiken zu materiellem Gewinn.

171. Antonín K. K. Kudláč, *Pekelníkova víra*. Josef Váchal, *Volná myšlenka a něco o dřevorytcových náboženských názorech*, in: Fišer (Hg.) (Anm. 113), S. 35–43.