

# Zwischen Avantgarde

TSCHECHISCHE  
FOTOGRAFIE  
/ 1948–1968 /

und  
Repression

# Zwischen Avantgarde

TSCHECHISCHE  
FOTOGRAFIE  
/ 1948 – 1968 /

und  
Repression

Herausgegeben  
von Frédéric Bußmann und Philipp Freytag  
unter Mitarbeit von Sina Tonn

SANDSTEIN

# Inhalt

16	Frédéric Bußmann <b>Vorwort</b>	<b>Vilém Reichmann</b>	<b>Jan Svoboda</b>
18	Helena Koenigsmarková <b>Grußwort</b>	32 Biografie	126 Biografie
20	Jan Press <b>Grußwort</b>	34 Philipp Freytag <b>Das Auge von Brünn</b>	128 Katarína Mašterová <b>Jan Svoboda – ein Fotograf unter Künstlern</b>
22	Philipp Freytag <b>Zwischen Avantgarde und Repression</b> Tschechische Fotografie 1948–1968	40 Kat.1–16	136 Kat.50–67
60	60 Biografie	<b>Emila Medková</b>	<b>Josef Koudelka</b>
62	62 Lenka Bydžovská <b>An den Rändern der Wirklichkeit</b> Fotografien von Emila Medková	156 Biografie	156 Biografie
72	72 Kat.17–32	158 Sina Tonn <b>Zwischen Kunst und Leben</b>	158 Sina Tonn <b>Zwischen Kunst und Leben</b>
		166 Josef Koudelka und die Invasion Prags 1968	166 Josef Koudelka und die Invasion Prags 1968

In Kooperation mit

MORAVSKÁ  
GALERIE

u(p)m

TSCHECHISCHES ZENTRUM  
BERLIN

Gefördert von

CHEMNITZ  
KULTURHAUPTSTADT  
EUROPAS 2025

Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien



Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes und durch Bundesmittel der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.



DEUTSCH-TSCHECHISCHER  
ZUKUNFTSFONDS  
CESKO-NEMECKÝ  
FOND BUDOUCNOSTI

Urban  
2025

Kulturstiftung  
des  
Freistaates  
Sachsen

CHEMNITZ  
KULTURHAUPTSTADT  
EUROPAS 2025

**Josef Sudek**

94	Biografie	189 Verzeichnis der ausgestellten Werke
96	Hana Buddeus <b>Sudeks Gärten im Sozialismus</b>	194 Literatur 198 Dank 198 Verzeichnis der Textabbildungen
106	Kat.33–49	199 Bildnachweis 200 Impressum

# Vilém Reichmann

\*1908 Brünn (Brno) †1991 ebd.

/  
**1927–1932**  
Architekturstudium an der Deutschen  
Technischen Hochschule, Brünn

/  
**1932–1938**  
Lehrer an verschiedenen deutschsprachigen  
Schulen in Mähren; Veröffentlichung  
von Zeichnungen und Karikaturen unter  
dem Pseudonym »Jappy« sowie einiger  
Fotografien in linksgerichteten Zeitschriften  
wie Bedřich Václaveks *Index*

/  
**1935**  
Heirat mit der Schauspielerin Rudolína  
Barbora Zukalová (1938 geschieden)

/  
**1938–1942**  
Anstellung beim Amt für Stadtplanung,  
Brünn

/  
**1942**  
Einberufung zum Kriegsdienst in der  
Wehrmacht als Angehöriger der deutschen  
Minderheit; Gefangenschaft

/  
**1945**  
Rückkehr nach Brünn; bis 1968 als frei-  
schaffender Karikaturist und Zeichner tätig

/  
**1946**  
Intensivierung der Auseinandersetzung  
mit den künstlerischen Ausdrucksmög-  
lichkeiten der Fotografie; Aufnahme der  
Arbeit an der Werkgruppe *Ranéné město/*  
*Verwundete Stadt*

/  
**Ab 1947**  
Mitglied der Künstlergruppe Ra, der unter  
anderem auch die Maler Josef Istler,  
Bohdan Lacina, Václav Tikal und Václav  
Zykmund angehören sowie die Schriftsteller  
Ludvík Kundera und Zdeněk Lorenc und  
der Fotograf Miloš Koreček; Ausstellungs-  
beteiligung mit circa zehn Fotografien

/  
**1948**  
Auflösung der Gruppe Ra nach der  
Machtübernahme der Kommunistischen  
Partei

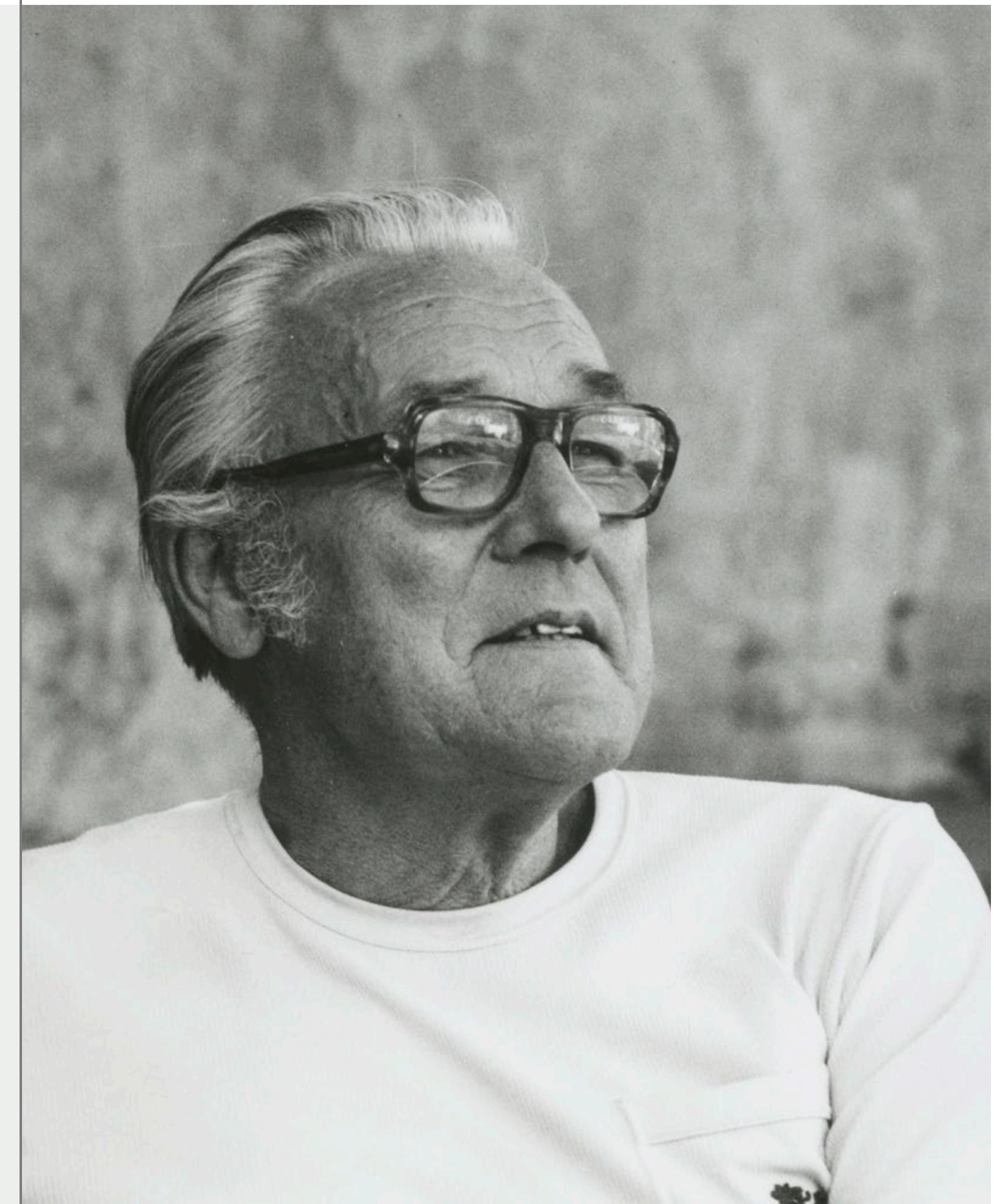
/  
**1958–1961**  
Letztlich erfolgloser Versuch eines Zu-  
sammenschlusses mit den Fotograf:innen  
Eva Fuková, Emila Medková, Miroslav Hák  
und Josef Prošek

/  
**1961**  
Veröffentlichung der Monografie *Cykly*  
in der bedeutenden Reihe *Umělecká foto-  
grafie/Künstlerische Fotografie*

/  
**Ab 1962**  
Mitglied der Olomoucer Fotografengruppe  
DOFO um Jaromír Kohoutek, Jaroslav Vávra,  
Ivo Přeček und Jan Hajn

/  
**1962, 1965**  
Ausstellungen mit der Gruppe DOFO im  
Jaromír-Funke-Kabinett für Fotografie,  
Brünn, organisiert von Václav Zykmund

/  
**1966**  
Beteiligung an der Ausstellung *Surrealis-  
mus und Fotografie*, die Otto Steinert für  
das Museum Folkwang in Essen aus Brünn  
übernimmt



# Das Auge von Brünn

PHILIPP  
FREYTAG

Vilém Reichmann, Angehöriger der deutschsprachigen Minderheit in Brünn (Brno), war knapp 40 Jahre alt, als er 1946 damit begann, in den Straßen seiner von den Jahren des Krieges und der deutschen Besatzung gezeichneten Heimatstadt zu fotografieren. Die dort entstandenen Bilder gingen später in seine erste Werkgruppe *Raněné město/Verwundete Stadt* ein.<sup>1</sup> Reichmann hatte zu dieser Zeit bereits ein Architekturstudium an der Deutschen Technischen Hochschule Brünn abgeschlossen und, nachdem er in wirtschaftlich schwierigen Zeiten keine Anstellung als Architekt gefunden hatte, zunächst als Lehrer an deutschsprachigen Schulen auf dem Land sowie später als Angestellter des Stadtplanungsamts von Brünn gearbeitet. 1942 war er zum Kriegsdienst eingezogen worden und in Gefangenschaft geraten, aus der er 1943 wegen einer Infektionskrankheit vorzeitig entlassen wurde.

Nach dem Ende des Krieges war Vilém Reichmann nach Brünn zurückgekehrt und im Begriff, sich als Karikaturist und Künstler zu etablieren – ein Feld, auf dem er bereits in den 1930er Jahren erste Schritte unternommen hatte, als er sich in den Kreisen der politisch links orientierten Brünner Avantgarde bewegte und unter dem Pseudonym »Jappy« erste Zeichnungen und einige Fotografien in Periodika wie Bedřich Václaveks *Index* veröffentlichen konnte (Abb. 6).<sup>2</sup> Als Vilém Reichmann also nach 1945 hieran anknüpfte, intensivierte er auch seine Auseinandersetzung mit dem kreativen Potenzial der Fotografie. Sein Drang nach künst-

teorie. Jeho cesta ke skladbě hudební je proto pro začátečníka obtížnější než Foer-



W. Reichmann

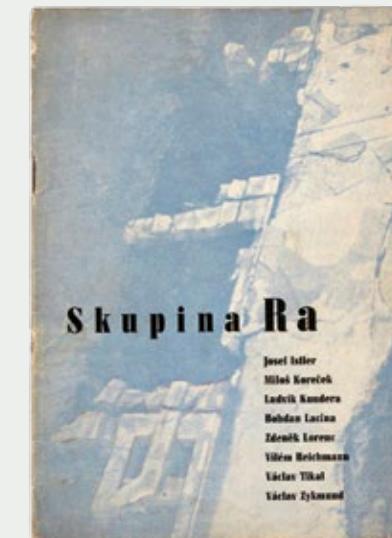
Foto

Poetické cíle a brzy již nás něnou. Můžeme časné české lytvoří méně na Vzniká jakési myšlenkového, dálo, samá dro. Umírněný pesi vybírávě útěkem jsi našel víru, jedině těkání sváděn. Pramělohách úzkosti buje F. r. K. r. půvabnější šer-

6 / *Index. Leták kulturní informace*,  
4. Jg., 1932, 9/10, S. 96  
(Fotografie: Vilém Reichmann)

7 / Vilém Reichmann,  
*Lunapark*, 1950

8 / *Skupina Ra*, Ausstellungs-  
katalog, Dům umění, Brno u.a.



lerischem Ausdruck fiel in eine – ungeachtet aller wirtschaftlichen und politischen Zwänge – fruchtbare Situation im Land. Dies zeigte sich nicht zuletzt am Beispiel der Künstlergruppe Ra, die in vielerlei Hinsicht Ideen der bedeutenden tschechischen Künstler:innengruppen der Zwischenkriegszeit aufgriff und der unter anderem die Maler Josef Istler, Bohdan Lacina, Václav Tikal und Václav Zymund, die Schriftsteller Ludvík Kundera und Zdeněk Lorenc sowie der Fotograf Miloš Koreček angehörten. Reichmann beteiligte sich ab 1947 an den Aktivitäten dieser Gruppe, die allerdings mit der Machtübernahme der Kommunistischen Partei 1948 jäh endeten (Abb. 8).<sup>3</sup>

Die Arbeit am Zyklus *Raněné město/Verwundete Stadt* fiel also in eine, wenn auch nur kurze, Zeit des Aufbruchs nach Jahren des Krieges und der deutschen Besatzung. Bemerkenswert an Reichmanns Blick auf das kriegszerstörte Brno sind die Auswahl der Motive und der hohe Grad an künstlerischer Reflexion. Wie in vielen seiner späteren Zyklen, zog es ihn auf seinen Wanderungen nicht

zu den Schau-, sondern zu den Kehrseiten der Stadt, in die Seitenstraßen, an die Ränder und auf die Schutt- und Bauplätze. Bezeichnenderweise gab Reichmann dieser Werkgruppe zwischenzeitlich den Titel *Ohne Kompass*. Er richtete seine Kamera auf kleine, unspektakuläre Fundstücke: kaputte, achtlos weggeworfene Dinge – *objets trouvés*, die er durch die Wahl des Kamerastandpunkts, der Perspektive und des Ausschnitts in Nahaufnahme isolierte, in den Vordergrund stellte und zu Sinnbildern menschlichen Lebens transzendierte – nicht selten in Anlehnung an die christliche Ikonografie, etwa in der Form des Kreuzes (Kat.5). In einem »erklärenden Kommentar zu einigen meiner Bilder« äußert Reichmann 1958 dazu: »Die magische Wirkung ist durch den Ausschnitt erzielt, der die erklärende Basis der Objekte eliminiert.«<sup>4</sup> In vielen Aufnahmen hat man das Gefühl, die eigentlich leblosen Objekte wären lebendig, würden eine eigene, von uns bloß in der Regel übersehene Existenz führen. Die Kamera nähert sich den Dingen so sehr, dass man meint, für einen kurzen Moment in diese Welt eintauchen zu können, die sich scheinbar beständig neben oder unter der unseren dreht.

Überall begegnen uns Puppen oder andere Objekte der belebten und unbelebten Natur wie eine Schneewehe, ein Baum oder ein gebogener Draht, deren Umrisse an menschliche Figuren erinnern (Kat.6–9). Besonders beeindruckend sind jene Bilder, in denen der Fotograf die Gegenstände in Bewegung setzt, sie fast buchstäblich animiert – ihnen Leben einhaucht. Dies gelingt vor allem dort, wo mehrere Figuren miteinander in Austausch treten, wie im Fall der *Begegnung mit sich selbst* (1967) oder der *Königsdramen* (1970; Kat.9–11). Durch die Wahl der Perspektive und das Licht werden die Objekte verwandelt und belebt.

Reichmanns Blick ist fraglos von der Kunst des Surrealismus geprägt. Das gilt für die Wahl seiner Motive, der Puppen und Jahrmarktszenen, wie auch für deren fotografische Umsetzung. Otto Steinert, einer der einflussreichsten Akteure auf dem Feld der Fotografie in der jungen Bundesrepublik, formulierte es anlässlich einer Ausstellung tschechoslowakischer Fotograf:innen im Museum Folkwang in Essen 1966 wie folgt: »Für die veristische Form des Surrealismus, der konkrete Gegenstände in einer ver-rückten Sinnzusammenstellung und in einer ihrem Wesen fremden Umwelt zeigt, ist die reale Bildsprache der Fotografie, verbunden mit dem Glauben an deren Objektivitätscharakter, ein prädestiniertes Mittel. Im fotografierten ›objet trouvé‹ wird die Überwirklichkeit durch das fotografische Ausschnittsehen mit seiner schroffen Isolierung aus der Situation der natürlichen Gegebenheiten gefunden.«<sup>5</sup>

Wesentlich für dieses Konzept des fotografischen Bildes ist der Aspekt des »Findens«. Demnach ist es nicht der Fotograf, der das Objekt verwandelt. Es ist das Objekt selbst, das sein »eigentliches« Wesen enthüllt. Ludvík Kundera spricht 1958 angesichts der Fotografien von Vilém Reichmann von der »Stadt, die in der Stunde der Verlassenheit – im nostalgischen Morgendämmern, an Feiertagsmittagen, in unerwarteten Augenblicken wann immer – urplötzlich sich selbst enthüllt, ihr Wesen«.<sup>6</sup> Herbert Molderings findet diesbezüglich den Ausdruck der »Evidenz des Möglichen«.<sup>7</sup> In den Titeln der beiden zentralen Werkgruppen *Kouzla/Zauberreien* und *Metamorfózy/Metamorphosen* macht der Fotograf eben diesen Aspekt des Magischen und der Verwandlung zum Thema.

9 / Vilém Reichmann,  
*Hommage à Dalí*, 1968



Besonders markant ist Reichmanns Nähe zum Surrealismus in Fotografien wie *Memento* (1948; Kat.1), wo das gewaltige, kreisrunde Loch in einer Hauswand klafft wie eine Wunde. Dieselbe Vermenschlichung der Dinge begegnet uns im Titel der Werkgruppe *Verwundete Stadt*. Reichmann unterlegt seinen Fotografien also mittels der Sprache einen bestimmten Sinn, wobei die Grenze zwischen denotativer und konnotativer Bedeutung bewusst durchlässig bleibt. Eine weitere semantische Zuspitzung erfahren sie durch die Kombination mit anderen Einzelbildern zu fotografischen Zyklen.

So bekennt Vilém Reichmann 1958, dass »die Bilder (allerdings, wie ich gern zugebe, ganz besonders im Zusammenhang der Zyklen, denen sie entnommen sind) ihrem Wesen nach ganz bewußt nicht eindeutig sein wollen, sondern die Phantasie des Beschauers ansprechen, seine Interpretation provozieren«.<sup>8</sup>

Mit *Memento* und einigen anderen Fotografien, vor allem aus dem *Agave*-Zyklus (ab 1968),<sup>9</sup> kommt Reichmann der surrealistischen Fotografie eines Brassaï – dem »Auge von Paris« – äußerst nahe (Abb.9, 10). Es handelt sich um prototypische surrealistische Motive, die einen Riss in der Wirklichkeit andeuten, hinter dem der Abgrund zu lauern scheint. Allerdings bilden diese Fotografien Ausnahmen in Reichmanns Werk. Im Gegensatz zu Brassaï geht es ihm nämlich nicht um die Nachtseite der Welt. Reichmanns metamorphe Objekte verunsichern nicht. Er erfindet vielmehr poetische, bisweilen auch humorvolle Analogien zu unserer eigenen Welt. In Fotografien wie *Bombardón* oder *Mittags* (Kat. 2, 13)

transzendent er seine Motive mithilfe des Sonnenlichts geradezu. Ganz anders arbeitet übrigens zeitgleich die von Reichmann überaus geschätzte Emila Medková, die in ihrem Frühwerk surreale, oft von Spuk und Gewalt kündende Träume re-inszeniert. In den stärksten ihrer fast vollständig abstrahierten *Mauern* (*Zdi*) (Kat. 27) geht sie noch sehr viel weiter als Brassai in seinen Graffiti. Ängste und Verletzungen werden nicht länger abgebildet, sondern vergegenwärtigt. Die Wand wird zur gezeichneten, verwundeten Haut.<sup>10</sup> Antonín Dufek charakterisiert Reichmanns Fotografie folgerichtig als dem Surrealismus verwandt, im Kern jedoch der tschechischen Tradition der imaginativen Kunst verpflichtet, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs mehrere zeitgenössische Impulse miteinander vereint habe, darunter eine »zeitspezifische Sensibilität für die Absurdität der Existenz und den wachsenden sozialen Druck jenseits des Eisernen Vorhangs sowie für die anti-romantische Magie des (vor-)städtischen Alltags und die Kontraste zwischen den Formen und ihrer Abschaffung der Formlosigkeit«.<sup>11</sup>

Nach der kommunistischen Machtübernahme 1948 und der damit verbundenen Auflösung der Gruppe Ra geriet Vilém Reichmanns fotografisches Werk zunächst in Vergessenheit. Im Zuge der allmählichen Liberalisierung der tschechoslowakischen Kulturpolitik ab Ende der 1950er Jahre änderte sich dies allerdings zumindest vorübergehend. So erschien 1961 die Monografie *Cykly* mit einem Text von Václav Zýkmund in der bedeutenden *Edition Kunstdokumentation* im Staatlichen Verlag für schöne Literatur und Kunst (SNKLHU). 1962 und 1965 folgten Ausstellungen mit der Gruppe DOFO im Fotografický kabinet Jaromíra Funka/Fotografischen Kabinett Jaromír Funke in Brünn, von Zýkmund organisiert.<sup>12</sup> Einige der Fotografien, die Reichmann 1964 zu einem Bildband über Brno beitragen konnte, verdeutlichen zudem, wie groß der Spielraum der künstlerischen Fotografie auch in offiziellen staatlichen Publikationen zu dieser Zeit war (Abb.11). 1966 war Reichmann schließlich neben Emila Medková und anderen an Zýkmunds Ausstellung *Surrealismus a fotografie/Surrealismus und Fotografie* beteiligt, die Otto Steinert 1966 für das Museum Folkwang in Essen übernahm. Sein Wunsch, innerhalb des nationalen Verbands bildender Künstler zusammen mit Eva Fuková,



10 / Brassai, *Zufallsmagie (Keimende Kartoffel)*, 1931



11 / Brno, 1964, S.90  
(Fotografien: Vilém Reichmann)

Emila Medková, Miroslav Hák und Josef Prošek eine eigenständige Fotograf:innengruppe zu etablieren, den er mehrere Jahre lang – zeitweise unterstützt von Anna Fárová – verfolgte, zerschlug sich jedoch letztlich. Auf die zwischenzeitliche Entspannung folgte mit der sogenannten Normalisierung nur wenige Jahre später eine erneute, lang anhaltende Phase staatlicher Repressionen. Reichmann gab das Zeichnen auf und konzentrierte sich fortan auf die Fotografie. Seinen Lebensunterhalt verdiente er vor allem mit fotografischen Illustrationen zu Publikationen über mährische Landschaften und Lokalgeschichte. Eine angemessene Würdigung erfuhr seine freie, künstlerische Arbeit erst Mitte der 1990er Jahre, kurz nach seinem Tod.

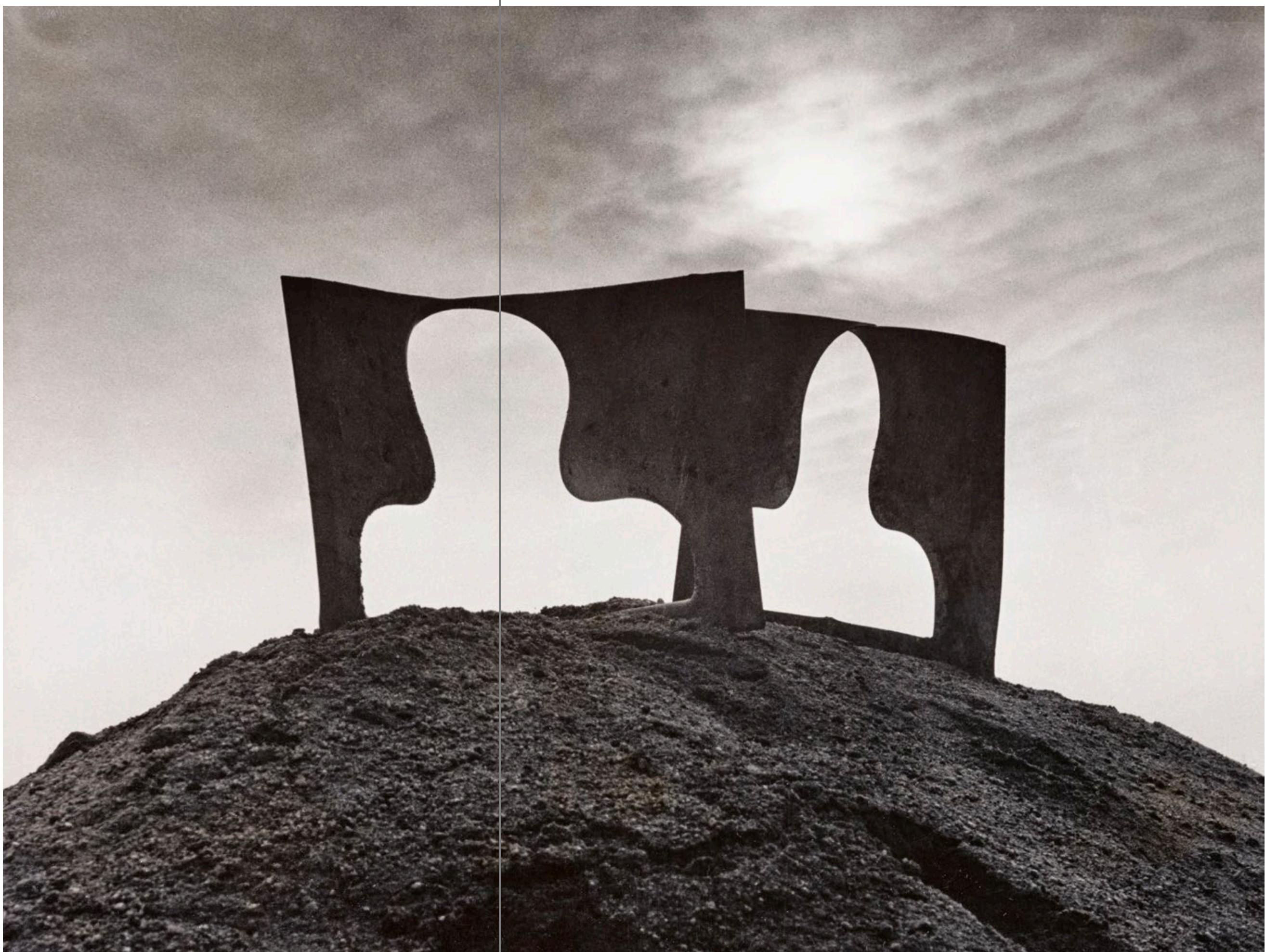
1 Den Titel der Werkgruppe legte Reichmann 1947 fest. Im selben Jahr zeigte er die Fotografien auch erstmals öffentlich in einer gemeinsamen Ausstellung mit der Gruppe Ra. 1985 edierte das Dům umění/Haus der Kunst in Brno eine Mappe mit 14 Fotografien und der tschechischen Übersetzung eines Gedichts von Ludvík Kundera. / 2 Vgl. zur Biografie Reichmanns Dufek 1994; Ausst.-Kat. Bochum 1989. / 3 Vgl. Ausst.-Kat. Prag 1988. 1947 stellt Reichmann mit der Gruppe Ra neben Zeichnungen auch circa zehn Fotografien aus; vgl. Dufek 1994. / 4 Reichmann 1958. Reichmann bezieht sich dabei auf die Fotografie *Mittags* (Kat.13). / 5 Steinert 1966. Die Ausstellung *Surrealismus und Fotografie* wurde vom Dům umění města Brna/Haus der Kunst in Brno unter Leitung von Václav Zýkmund konzipiert. / 6 Kundera 1958, S.205. Vgl. zum Charakter des Zyklus als künstlerischer Ausdrucksform S.29, Anm. 5. / 7 Molderings 2008. / 8 Reichmann 1958 (wie Anm. 4). / 9 Während eines Aufenthalts in Jugoslawien entdeckte Reichmann 1968 die Makrofotografie für sich. In stark vergrößerten Aufnahmen von beschädigten Agavenblättern suchte er wie zuvor in den Fotografien der *objets trouvés* nach formalen Entsprechungen zu menschlichen Körpern. Die Ergebnisse weisen zum Teil frappierende Ähnlichkeit mit Bildern von Brassai oder Salvador Dalí auf, dem er auch eine der Fotografien gewidmet hat (vgl. Abb.9,10). / 10 Vgl. zum Surrealismus im Werk von Emila Medková ausführlich den Beitrag von Lenka Bydžovská in diesem Band. / 11 In der englischen Übersetzung heißt es: »post-war feelings of the absurdity of existence and growing social pressure behind the iron curtain, the anti-romantic magic of the everyday urban environment and suburbia, contrasts of shapes and their abolition of shapelessness«; Dufek 1994 (o.S.). / 12 Vgl. Ausst.-Kat. Brünn 1995.

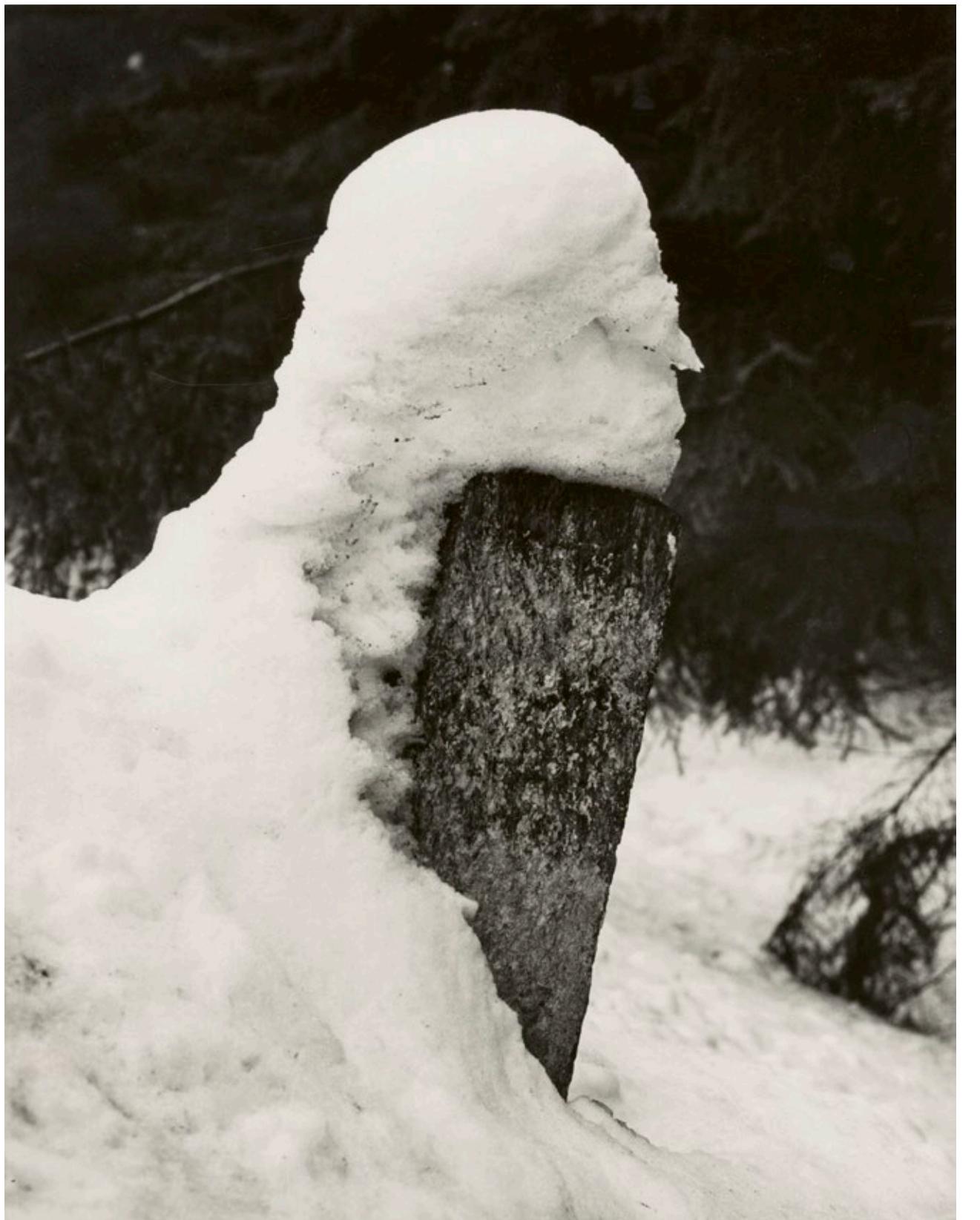


/1/  
Vilém Reichmann  
**Memento**  
1946



/2/  
Vilém Reichmann  
**Bombardón**  
1946





/ 8 /  
Vilém Reichmann  
o.T.  
1967



/ 9 /  
Vilém Reichmann  
Begegnung mit sich selbst  
1967/68

# Josef Sudek

\*1896 Kolín †1976 Prag (Praha)

/ 1910–1913 Buchbinderlehre in Prag (Praha)

/ 1915 Verpflichtung zum Kriegsdienst; 1917 Amputation des rechten Armes

/ 1920–1922 Stipendiat des Klubs der Amateurfotografen, Prag

/ 1922 Nach dem Ausschluss aus dem Klub der Amateurfotografen Mitbegründer des Fotoklubs Prag

/ 1922–1924 Studium der Fotografie an der Staatlichen Graphischen Fachschule bei Karel Novák, Prag

/ 1924 Nach erneutem Ausschluss aus dem Fotoklub zusammen mit Jaromír Funke, Adolf Schneeberger und anderen Mitbegründer der Tschechischen Fotografischen Gesellschaft

/ Ab 1927 Atelier auf dem Újezd in Prag

/ 1928 Veröffentlichung der Mappe Svatý Vít / Sankt Veit (15 Originalabzüge in einer limitierten Auflage von 120 Stück, signiert und nummeriert)

/ 1932 Erste Einzelausstellung

/ 1940–1954 Werkgruppe *Okno mehó ateliér* / *Das Fenster meines Ateliers*; Hinwendung zur Großformatkamera; Anfertigung von Kontaktabzügen

/ Ab 1948 Mitgliedschaft im Verband der tschechoslowakischen bildenden Künstler

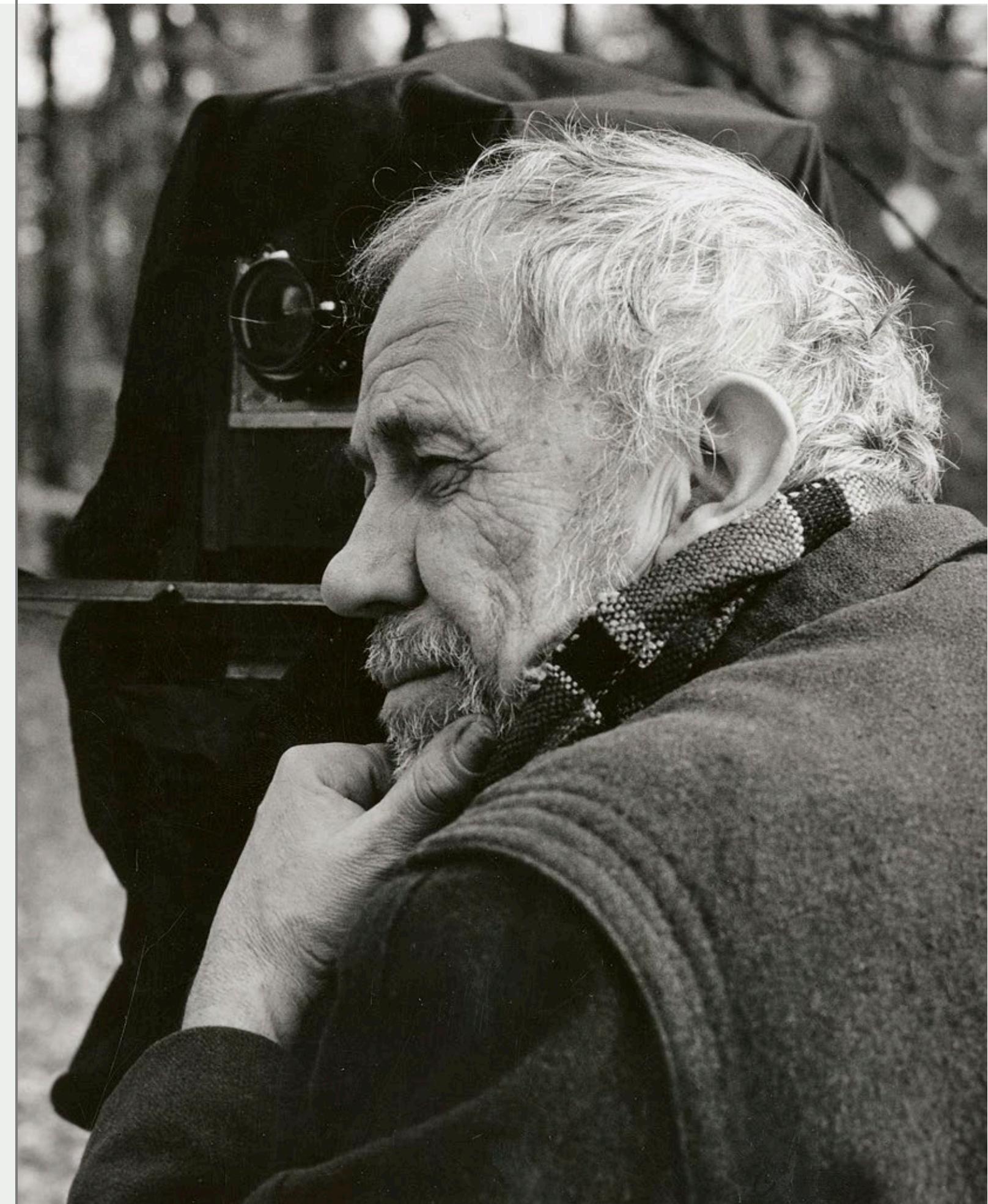
/ 1953 Tod der Mutter

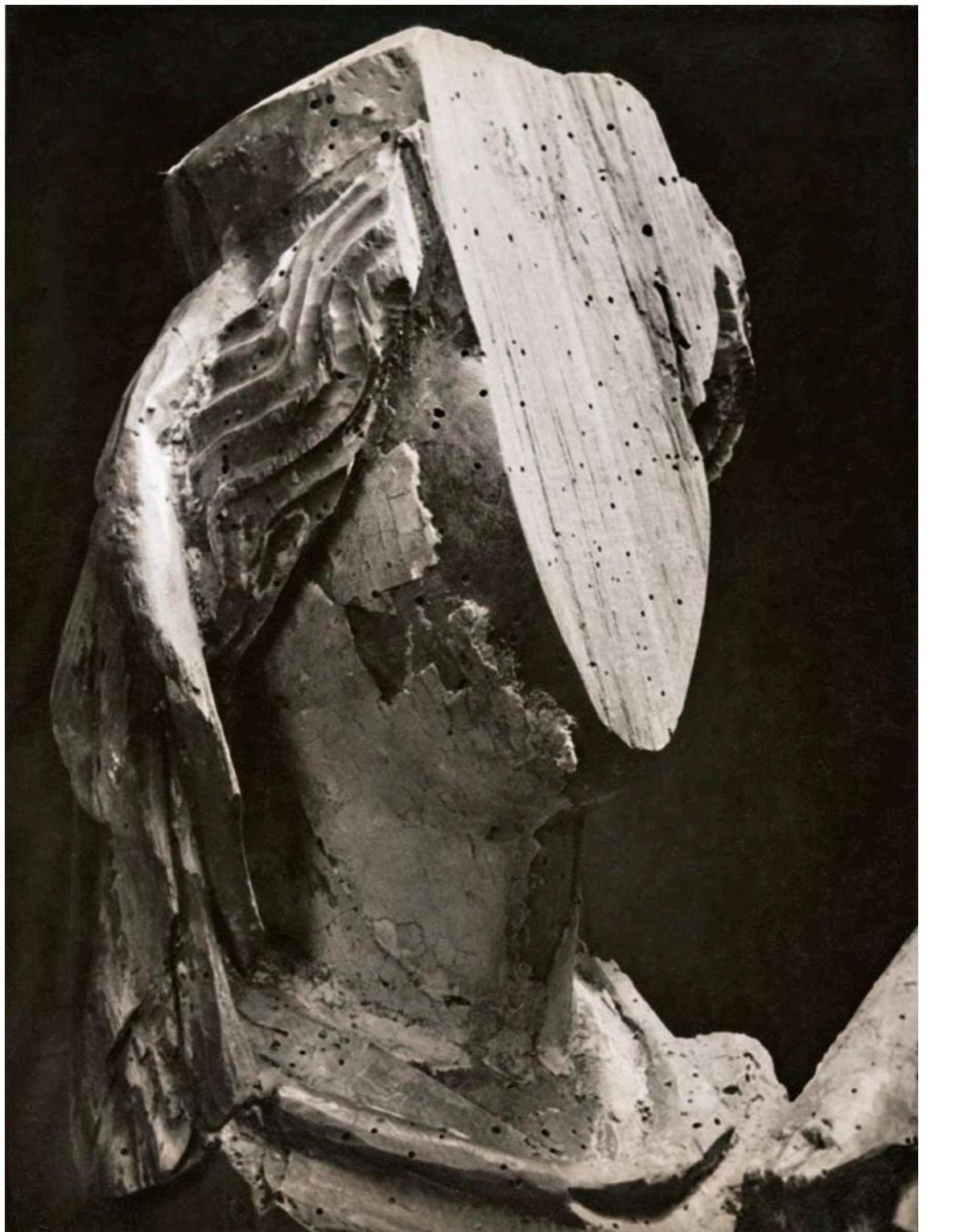
/ 1954–1959 Werkgruppe *Procházka po kouzelné zahrádce* / *Spaziergang durch den Zauber-garten*, aufgenommen im Garten des Architekten Otto Rothmayer

/ 1956 Veröffentlichung der Monografie Josef Sudek im Verlag Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění / Staatsverlag für schöne Literatur, Musik und Kunst (SNKLHU); Preis der Hauptstadt Prag

/ 1959 Bezug eines weiteren Ateliers auf dem Úvoz; Veröffentlichung des Buches *Praha panoramická* / *Prag panoramatisch*, wiederum im Verlag SNKLHU

/ 1961 Ernennung zum »Verdienten Künstler«

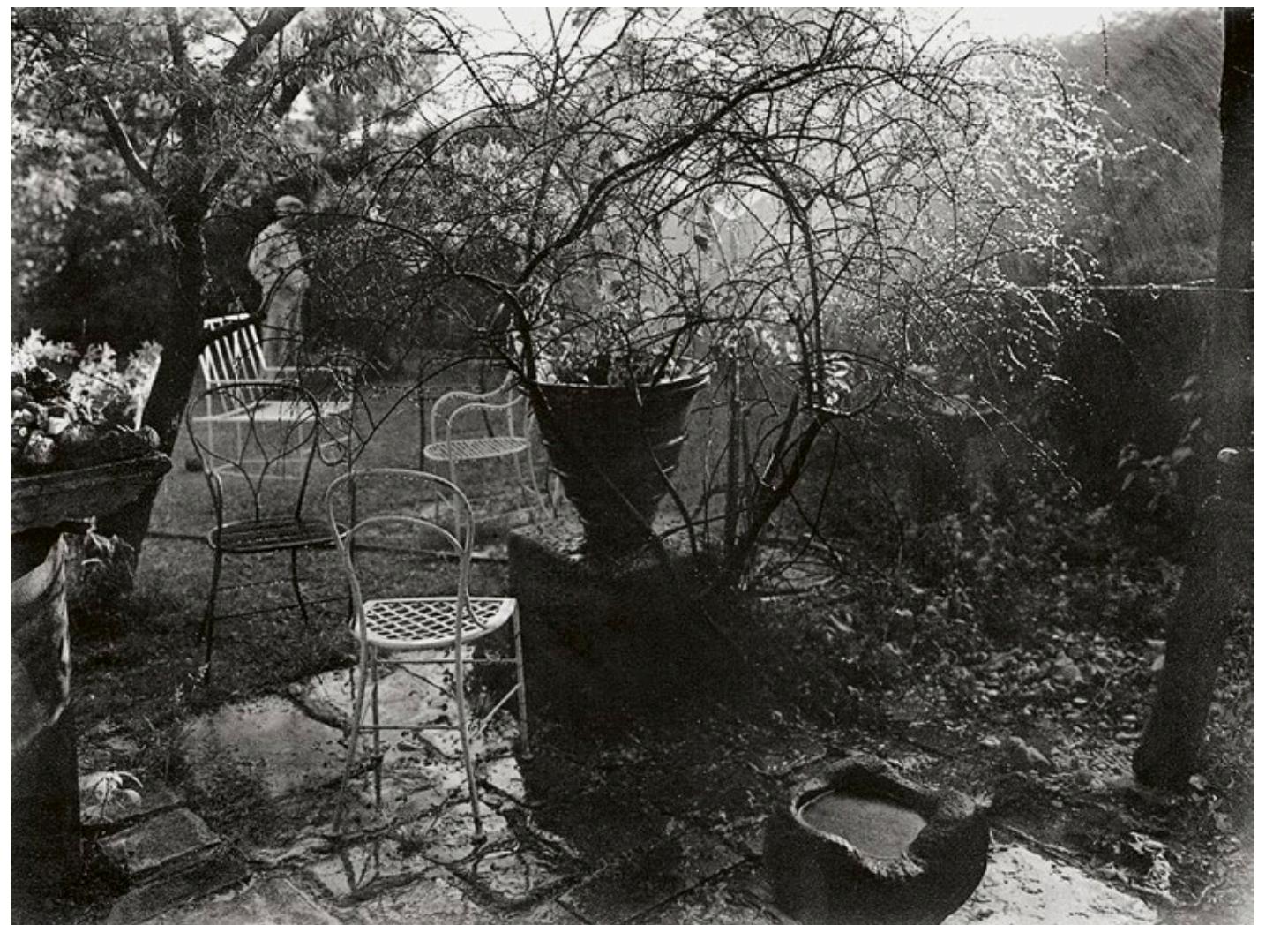




/ 33 /  
Josef Sudek  
**Kopf einer**  
**gotischen Madonna**  
vor 1947



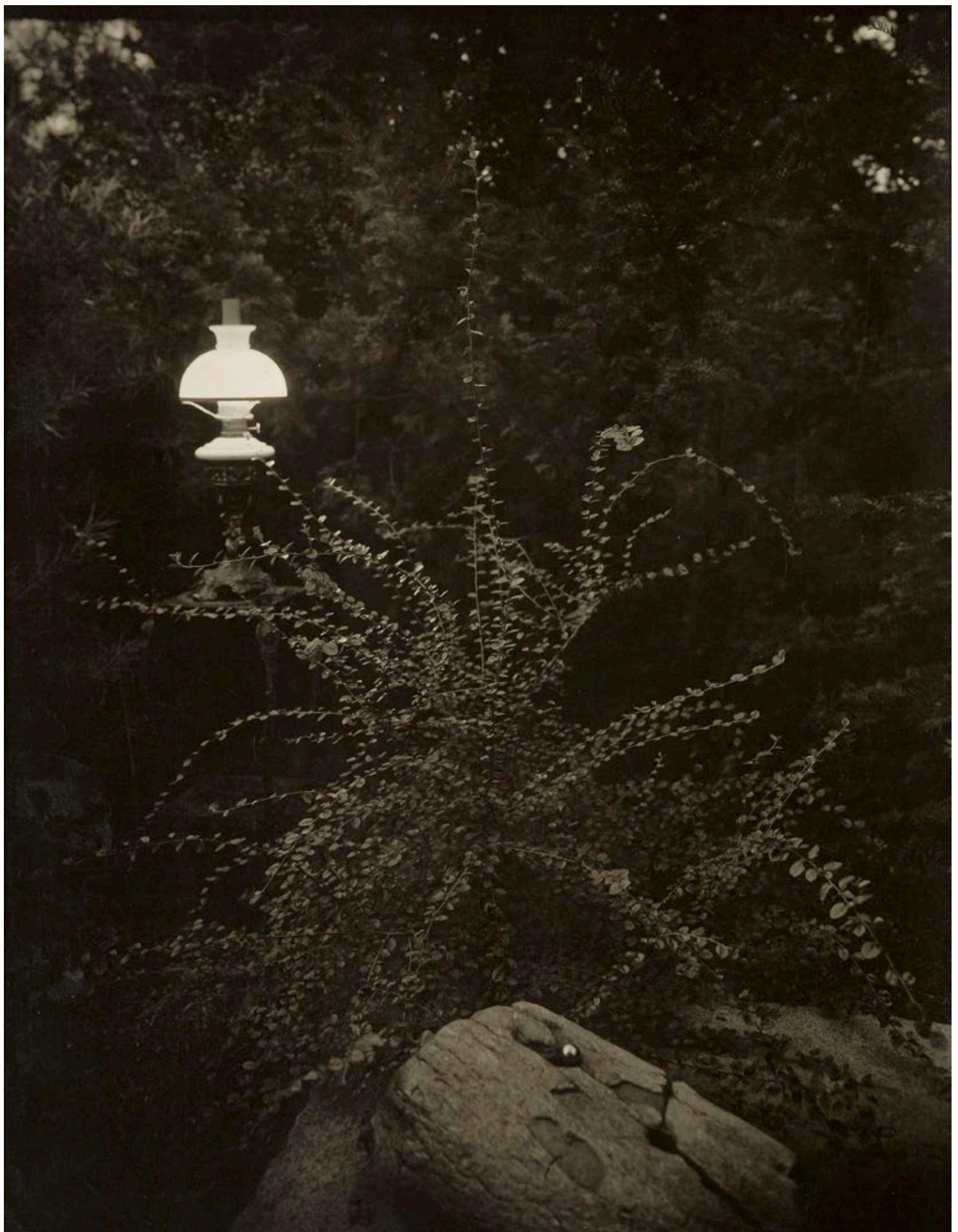
/ 34 /  
Josef Sudek  
**Gipskopf**  
vor 1947



/ 35 /  
Josef Sudek  
**Spaziergang**  
durch den  
Zaubergarten  
1956



/ 36 /  
Josef Sudek  
**Erinnerungen**  
1950–1961



/ 37 /  
Josef Sudek  
**Spaziergang durch  
den Zauber Garten –  
Ankunft des Abends**  
1948–1964

/ 38 /  
Josef Sudek  
**Spaziergang durch  
den Zauber Garten –  
Spitze**  
1956

# Josef Koudelka

\*1938 Boskovice

/  
**1952**  
Erste Aufnahmen von Familie und Freunden

/  
**1956–1961**  
Ingenieursstudium an der Technischen Universität, Prag (Praha)

/  
**1961**  
Erste Ausstellung im Theater Semafor, Prag, bei deren Eröffnung er Anna Farová kennenlernt

/  
**1961–1967**  
Hauptberuflich als Luftfahrtgenieur in Prag und Bratislava tätig; erste Bildveröffentlichungen im Theatermagazin *Divadlo*

/  
**1962**  
Erste Aufnahmen von Sinti:zze und Rom:nja in der Tschechoslowakei

/  
**1965**  
Theaterfotograf am Divadlo za Branou/Theater hinter dem Tor, Prag

/  
**1967**  
Mitgliedschaft im Verband tschechoslowakischer bildender Künstler; erste Auszeichnung für seine Theaterfotografien, seitdem hauptberuflich als Fotograf tätig; erste Ausstellung der Werkgruppe *Cikáni* im Divadlo za Branou, Prag

/  
**1968**  
Rumänien-Reise mit der Soziologin Milena Hübschmanová; Fortführung der Werkgruppe *Cikáni*; Rückkehr nach Prag am 20. August, dem Tag vor der Invasion der Truppen des Warschauer Paktes, die er auf über 200 Filmrollen dokumentiert

/  
**1969**  
Erste Besuche in London; die Aufnahmen von der Besatzung gelangen über Kontakte von Anna Fárová in die USA; zum Jahrestag der Invasion Abdruck einiger Fotografien unter dem Kürzel P. P. (Prague Photographer) in internationalen Zeitungen

/  
**1970–1987**  
Nach Ablauf eines dreimonatigen Visums Asyl in Großbritannien; ab 1980 in Frankreich; Fortführung der Werkgruppe *Cikáni* in mehreren europäischen Ländern

/  
**1971**  
Bekanntschaft mit dem Fotografen und Mitbegründer der Agentur Magnum Henri Cartier-Bresson und dem Kurator Robert Delpire

/  
**1974**  
Vollmitgliedschaft bei Magnum Photos

/  
**1975**  
Einzelausstellung im Museum of Modern Art, New York

/  
**1977**  
Robert Delpire veröffentlicht das Buch *Gitans: La fin du voyage*

/  
**1984**  
Die Fotografien der Invasion erscheinen erstmals unter Nennung des Fotografen

/  
**1987**  
Französische Staatsbürgerschaft

/  
**1990**  
Erster Besuch in Prag seit 1970; Wiederaufnahme der fotografischen Arbeit in Osteuropa; erste Ausstellung von *Invasion 1968* in Prag in Zusammenarbeit mit Anna Fárová

/  
**2006**  
Veröffentlichung des retrospektiven Katalogs *Koudelka* in Zusammenarbeit mit Robert Delpire

/  
**2008**  
Veröffentlichung des Katalogs *Invaze 68: Praha*

/  
**2018**  
Schenkung von über 700 Werken an das Kunstmuseum Prag; Einzelausstellung *Koudelka Returning*, Kunstmuseum Prag



# Zwischen Kunst und Leben

## Josef Koudelka und die Invasion Prags 1968

SINA  
TONN

In den frühen Morgenstunden des 21. August 1968 fahren die ersten Panzer durch die Prager Innenstadt. Es sind nur wenige Zivilist:innen auf den Straßen unterwegs, unter ihnen ein bis dato nur wenigen Prager Kulturinteressierten bekannter Fotograf, der mit seiner Kamera die Geschehnisse der nächsten sieben Tage festhalten wird. Nur einen Tag, bevor die Truppen des Warschauer Paktes in die Tschechoslowakei einmarschierten, war der damals 30-jährige Josef Koudelka von einem Aufenthalt in Rumänien zurückgekehrt, in dessen Verlauf er an seiner ersten, später international bekannten Serie *Cikáni*<sup>1</sup> (1965–1970) arbeitete.

Josef Koudelka wuchs in Boskovice, Mähren auf und wurde durch einen Freund seines Vaters für die Fotografie begeistert.<sup>2</sup> Die ersten Aufnahmen machte er von seiner Familie und Freund:innen mit einer Bakelit-Kamera. Nach dem Ingenieursstudium war er zunächst als Luftfahrtgenieur tätig und ging der Fotografie in



29 / Josef Koudelka,  
Doppelseite aus  
einem Buch mit frühen  
Studien, 1958



30 / Josef Koudelka,  
Rumänien, 1968

seiner Freizeit nach. Seine Karriere auf diesem Feld begann 1961, als erste Einzelbilder und Bildstrecken von ihm im Theatermagazin *Divadlo* erschienen. Seine Fotografien wurden für die formstarken Kompositionen geschätzt – eine für die zeitgenössische Theaterfotografie ungewöhnliche Darstellungsweise.<sup>3</sup> So befasste er sich mit der Findung von prägnanten Bildausschnitten, wie seine Studienbücher belegen (Abb. 29). Koudelka entwickelte durch die Tätigkeit als Theaterfotograf ein besonderes Feingefühl für das Erfassen der charakteristischen Momente einer Aufführung. Da er weder gezielt Licht setzen noch aktiv in das Geschehen eingreifen konnte, um die Schauspielenden nicht durch seine Anwesenheit zu stören, musste er lernen, den Auslöser im richtigen Moment zu betätigen.<sup>4</sup> Mit der Fähigkeit, sich in seine Umgebung einzufügen, ohne als Fremdkörper auf diese einzuwirken, entwickelte er seinen *modus operandi*. Dieser verhalf ihm dazu, bei der Anfertigung unterschiedlicher Serien ein gleichbleibend hohes Maß an Nähe und Präsenz zu schaffen, das seine Bilder zu Meilensteinen der internationalen Fotografiegeschichte im Grenzbereich zwischen Kunst und Journalismus macht. Die befreundete französisch-tschechische Fotografie- und Kunsthistorikerin Anna Fárová lehrte Koudelka systematisches und ganzheitliches Erfassen eines Vorgangs und realisierte mehrere Ausstellungen mit ihm.<sup>5</sup> Sie nutzte ihre vielfältigen Kontakte in der Szene, um ihn mit anderen Fotograf:innen in Kontakt zu bringen, und trug so maßgeblich zu seiner internationalen Bekanntheit bei.

Für das Langzeitprojekt *Cikáni* verweilte Koudelka mehrfach monatelang in Rumänien und dem slowenischen Teil der Volksrepublik Jugoslawien, wo er den Alltag nomadischer Gruppen von Angehörigen der Sinti und Roma teilte und sie mit der Kamera begleitete. In diesen Fotografien überwindet er die distanzierte Beobachtung und stellt Momente dar, die von Vertrautheit und respektvollem Einverständnis geprägt sind (Abb. 30). Hier zeigt sich im Laufe der Zeit sein spezieller Umgang mit dem Weitwinkelobjektiv, das Szenen prägnant und ohne

Ablenkung durch Nebensächlichkeiten wiedergibt.<sup>6</sup> Koudelka, der selbst einen nomadischen Lebensstil pflegte, ließ sich von geopolitischen Veränderungen anziehen und begab sich bewusst an die Orte des Geschehens.

Der spätere Freund und Unterstützer Koudelkas, Henri Cartier-Bresson, betonte, dass ein Fotograf sich während seiner Arbeit darüber im Klaren sein muss, was er will, also die Intention und das Ziel nicht im Nachgang hineininterpretieren oder anhand der Ergebnisse bemessen kann.<sup>7</sup> Um die Erinnerung an ein Ereignis möglichst lebendig und konkret zu halten, gelte es, das jeweilige Geschehen exakt zu dokumentieren und überflüssige Aufnahmen zu vermeiden. Geschehnisse könnten nur dann angemessen erfasst und wiedergegeben werden, wenn man ihnen bis zum Ende beiwohnt. So sollte sich der Fotograf laut Cartier-Bresson noch an Ort und Stelle vergewissern, ob eine Situation auch in all ihren Facetten exakt wahr- und aufgenommen wurde. Der Moment der Aufnahme sei dabei elementar; nicht zuletzt wirke aber auch der kuratorische Schritt der Auswahl von starken Bildern aus dem Material entscheidend auf die Gesamtaussage ein. Diese Auswahl diskutierte Koudelka regelmäßig mit vertrauten Expert:innen, wie Anna Fárová und den Fotografinnen Markéta Luskačová und Dagmar Hochová. Ihr Blick vereinte für ihn in geradezu idealer Weise die gleichermaßen bedeutsamen Aspekte von Kunst und Leben.<sup>8</sup> Koudelka scheint mit seiner Kamera auf der Suche nach dem Sinn hinter dem Gesehenen zu sein. Dabei erfasst er die Flüchtigkeit des Moments und lässt die Menschen durch Gesichtsausdrücke und Körperhaltungen zu dokumentarisch und künstlerisch umfassenden Protagonist:innen werden. Das »Theater des Lebens«<sup>9</sup>, dem er schon während seiner Arbeit an der Cikáni-Serie beiwohnte, begegnete ihm auch während der sowjetischen Invasion. Den Auftakt bilden schier endlose Reihen einfahrender Panzer in den weiten Straßen Prags, die neben den Passant:innen wie Fremdkörper wirken (Kat. 68). Von den Militärfahrzeugen geht eine Massivität und Härte aus, der die Bewohner:innen, die in ihrem Alltag vom Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes überrascht worden waren, unbewaffnet gegenüberstanden. Dies spiegelt sich in der Fassungslosigkeit, dem Entsetzen und der Angst in den Gesichtern der Passant:innen am Straßenrand wider (Abb. 31).

Die Regierungsform der Tschechoslowakei entsprach ab 1948 einem Staatskommunismus, der sich am russischen Vorbild orientierte. Durchgesetzt wurde dies dank der herrschaftlichen Präsenz von Armee, Polizei und Justiz, welche die Bürger:innen fortwährend in ihren Rechten und Freiheiten beschnitten. Im Februar 1968 beschloss die neu ernannte Regierung unter dem Parteisekretär der Komunistická strana Československa (KSČ; Kommunistische Partei der Tschechoslowakei) Alexander Dubček die Aufhebung der Zensur und läutete damit den Beginn des Prager Frühlings ein. Langfristig sollte die Aufweichung sowjetischer Regierungsvorgaben dazu führen, den Kommunismus in der Tschechoslowakei zu demokratisieren. Als Folge der weggefallenen Zensur wurde die spontane und freie Meinungsäußerung der Medien und Bürger:innen wiedererlangt, die es kritischen Stimmen ermöglichte, politische und gesellschaftliche Missstände der vergangenen Regierung aufzudecken und zu kommentieren, was der neuen Staatsführung zunächst zugute kam. Viele journalistische und künstlerische Gattungen, wie der Dokumentar- und Spielfilm oder politische und literarische Essays, bekamen Aufwind.<sup>10</sup> Mit der freien Meinungsäußerung wurde auch die



31 / Josef Koudelka,  
Hinter der Maschinenfabrik ČKD-Praga,  
Richtung Hloubětín, 1968

Versammlungsfreiheit wieder eingeführt, die Kritiker:innen Plattformen bot und diese für die Regierung unkontrollierbar machte. Die sich fortschrittlich ausrichtende KSČ geriet öffentlich in die Kritik, da die wiedererlangten Freiheiten der Bevölkerung eine ganze Welle von Forderungen nach Demokratisierung in Gang brachten, denen die Regierung nicht gänzlich nachkommen wollte und konnte. Durch die Entwicklungen in der Tschechoslowakei alarmiert, begann die Sowjetunion, eine Gefahr für die eigene Regierungssouveränität zu wittern, die möglichst unter Kontrolle gebracht und, wenn nötig, bekämpft werden sollte. Nachdem Forderungen und Drohungen an Dubček nicht ausreichten, suchten die Staaten des Warschauer Paktes nach Gründen, die einen militärischen Einmarsch in die Tschechoslowakei legitimieren könnten. Schließlich sollten sowjettreue Parteangehörige einen Putsch ausüben und in der Nacht zum 21. August die Regierung übernehmen, den Einmarsch der Truppen als befürwortet deklarieren und damit die Rückführung der Tschechoslowakei in die Regularien der sozialistischen Staatsführung einleiten. Nachdem der Putsch ausblieb, die Truppen allerdings trotzdem die Landesgrenzen überfuhren, verkündete das Präsidium der kommunistischen Partei schriftlich die Verurteilung der unrechtmäßigen Invasion sowjetischer Truppen und verlas sie im öffentlichen Rundfunk.<sup>11</sup> In der DDR stationierte sowjetische Spitzeneinheiten fingen bereits um Mitternacht an, die Invasion einzuleiten, nachdem ihnen Grenztruppen der DDR dies ermöglicht hatten. Gleichzeitig landeten erste Flugzeuge auf den Flughäfen des Landes und begannen damit, Panzer abzuladen, die in die Städte einrückten.





/ 71 /  
Josef Koudelka  
In der Vinohradská třída  
beim Tschechoslowa-  
kischen Rundfunk  
1968



/ 72 /  
Josef Koudelka  
Invasion 68  
1968



/ 76 /  
Josef Koudelka  
Vinohradská  
trída. Busblockade  
1968



## *Zwischen Avantgarde und Repression. Tschechische Fotografie*

1948–1968 ist einem international bedeutenden Kapitel der Fotogeschichte unseres Nachbarlands gewidmet. Die Jahre nach dem sozialistischen Februarumsturz 1948 waren von drastischen staatlichen Repressionen wie der Auflösung von Künstlergruppen, der Kollektivierung von Ateliers oder Publikationsverboten geprägt. Es folgte eine kurze, weit über die Grenzen der Tschechoslowakei hinaus wirkende Phase der Liberalisierung, die mit der Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 allerdings ebenso abrupt wie gewaltsam endete.

Ungeachtet dessen knüpfte die tschechische Fotografie nach 1945 stärker als irgend sonst an die avantgardistische Tradition der Zwischenkriegszeit an. Dies belegen die Werke von Josef Sudek, Vilém Reichmann, Emila Medková, Jan Svoboda und Josef Koudelka, die im Mittelpunkt von Ausstellung und Katalog stehen, beispielhaft.

Die Leihgaben aus dem Kunstgewerbemuseum Prag, der Mährischen Galerie Brünn und der Sammlung Siegert (München) vereinen Hauptwerke der fünf Fotograf:innen mit hierzulande weitgehend unbekannten Entdeckungen. Neben poetischen, das jeweilige Motiv künstlerisch abstrahierenden Fotografien finden sich eindringliche Dokumente der Zeitgeschichte. Insgesamt ergibt sich so ein vielfältiges und überraschendes Bild der tschechischen Fotografie nach dem Zweiten Weltkrieg. Zusätzlich zum umfangreichen Katalogteil vermitteln die Beiträge von tschechischen und deutschen Fotohistoriker:innen einen lebendigen Eindruck von den kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen der Zeit.