



Zwischen Avantgarde

TSCHECHISCHE
FOTOGRAFIE
/ 1948–1968 /

und Repression

Zwischen Avantgarde

TSCHECHISCHE
FOTOGRAFIE
/ 1948 – 1968 /

und
Repression

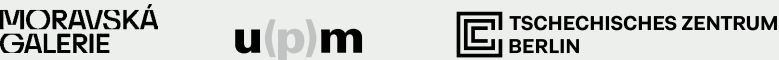
Herausgegeben
von Frédéric Bußmann und Philipp Freytag
unter Mitarbeit von Sina Tonn

SANDSTEIN

Inhalt

16	Frédéric Bußmann Vorwort		Vilém Reichmann		Jan Svoboda
18	Helena Koenigsmarková Grußwort	32	Biografie	126	Biografie
20	Jan Press Grußwort	34	Philipp Freytag Das Auge von Brünn	128	Katarína Mašterová Jan Svoboda – ein Fotograf unter Künstlern
22	Philipp Freytag Zwischen Avantgarde und Repression Tschechische Fotografie 1948–1968	40	Kat. 1–16	136	Kat. 50–67
		60	Emila Medková Biografie	156	Josef Koudelka Biografie
		62	Lenka Bydžovská An den Rändern der Wirklichkeit Fotografien von Emila Medková	158	Sina Tonn Zwischen Kunst und Leben Josef Koudelka und die Invasion Prags 1968
		72	Kat. 17–32	166	Kat. 68–84
		94	Josef Sudek Biografie	189	Verzeichnis der ausgestellten Werke
		96	Hana Buddeus Sudeks Gärten im Sozialismus	194	Literatur
		106	Kat. 33–49	198	Dank
				198	Verzeichnis der Textabbildungen
				199	Bildnachweis
				200	Impressum

In Kooperation mit



Gefördert von



Vilém Reichmann

*1908 Brunn (Brno) †1991 ebd.

/
1927–1932
Architekturstudium an der Deutschen Technischen Hochschule, Brunn
/
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 Rudolfína Barbora Zukalová (1938 geschieden)
/
1938–1942
Anstellung beim Amt für Stadtplanung, Brunn
/
1942
Einberufung zum Kriegsdienst in der Wehrmacht als Angehöriger der deutschen Minderheit; Gefangenschaft
/
1945
Rückkehr nach Brunn; bis 1968 als freischaffender Karikaturist und Zeichner tätig
/
1946
Intensivierung der Auseinandersetzung mit den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten der Fotografie; Aufnahme der Arbeit an der Werkgruppe *Raněné 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 Zusammenschlusses mit den Fotograf:innen Eva Fuková, Emila Medková, Miroslav Hák und Josef Prošek
/
1961
Veröffentlichung der Monografie *Cykly* in der bedeutenden Reihe *Umělecká fotografie/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, Brunn, organisiert von Václav Zykmund
/
1966
Beteiligung an der Ausstellung *Surrealismus und Fotografie*, die Otto Steinert für das Museum Folkwang in Essen aus Brunn übernimmt

/
1968
Auszeichnung als »Verdienter Künstler« für seine Karikaturen und Cartoons
/
Nach 1968
Fotografische Illustrationen zu Publikationen über mährische Landschaften und Lokalgeschichte
/
1985
Veröffentlichung der Mappe *Raněné město/Verwundete Stadt* mit 18 Fotografien



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.¹ 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).² Als Vilém Reichmann also nach 1945 hieran anknüpfte, intensivierte er auch seine Auseinandersetzung mit dem kreativen Potenzial der Fotografie. Sein Drang nach künst-



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

7 / Vilém Reichmann, Lunapark, 1950

8 / Skupina Ra, Ausstellungskatalog, 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 Zykmand, 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).³

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.«⁴ 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.«⁵

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 Feiertagsmitten, in unerwarteten Augenblicken wann immer – urplötzlich sich selbst enthüllt, ihr Wesen«.⁶ Herbert Molderings findet diesbezüglich den Ausdruck der »Evidenz des Möglichen«.⁷ In den Titeln der beiden zentralen Werkgruppen *Kouzla/Zauberien* 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 Zusammenhange der Zyklen, denen sie entnommen sind) ihrem Wesen nach ganz bewußt nicht eindeutig sein wollen, sondern die Phantasie des Beschauers ansprechen, seine Interpretation provozieren«.⁸

Mit *Memento* und einigen anderen Fotografien, vor allem aus dem *Agave*-Zyklus (ab 1968),⁹ kommt Reichmann der surrealistischen Fotografie eines Brassäi – 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 Brassäi 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)

transzendiert 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.¹⁰ 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«.¹¹

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 Zykmund in der bedeutenden *Edition Kunstfotografie* 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 Zykmund organisiert.¹² 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 Zykmunds 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,



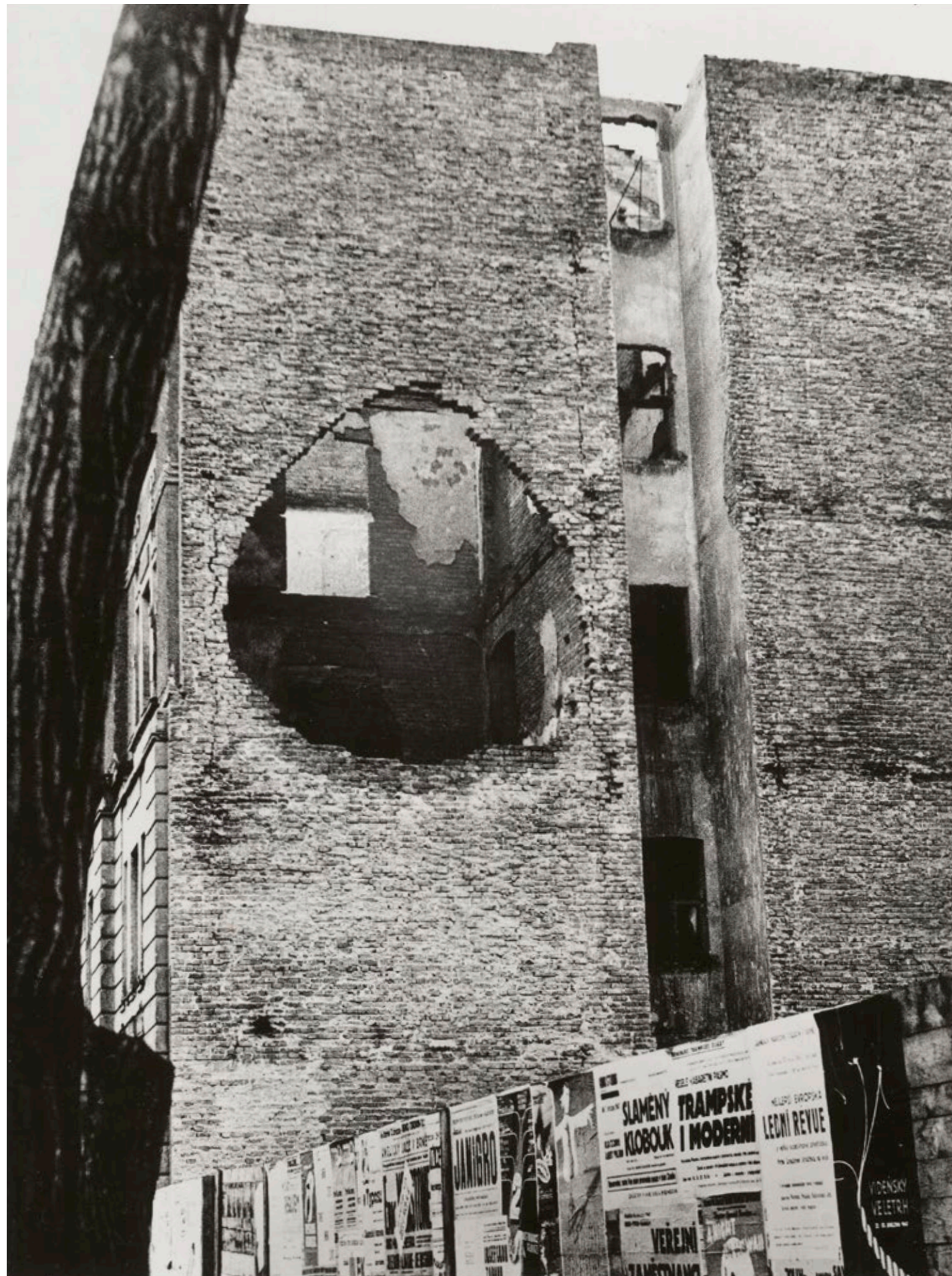
10 / Brassai, *Zufallsmagie (Keimende Kartoffel)*, 1931



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

Emila Medková, Miroslav Háek 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.

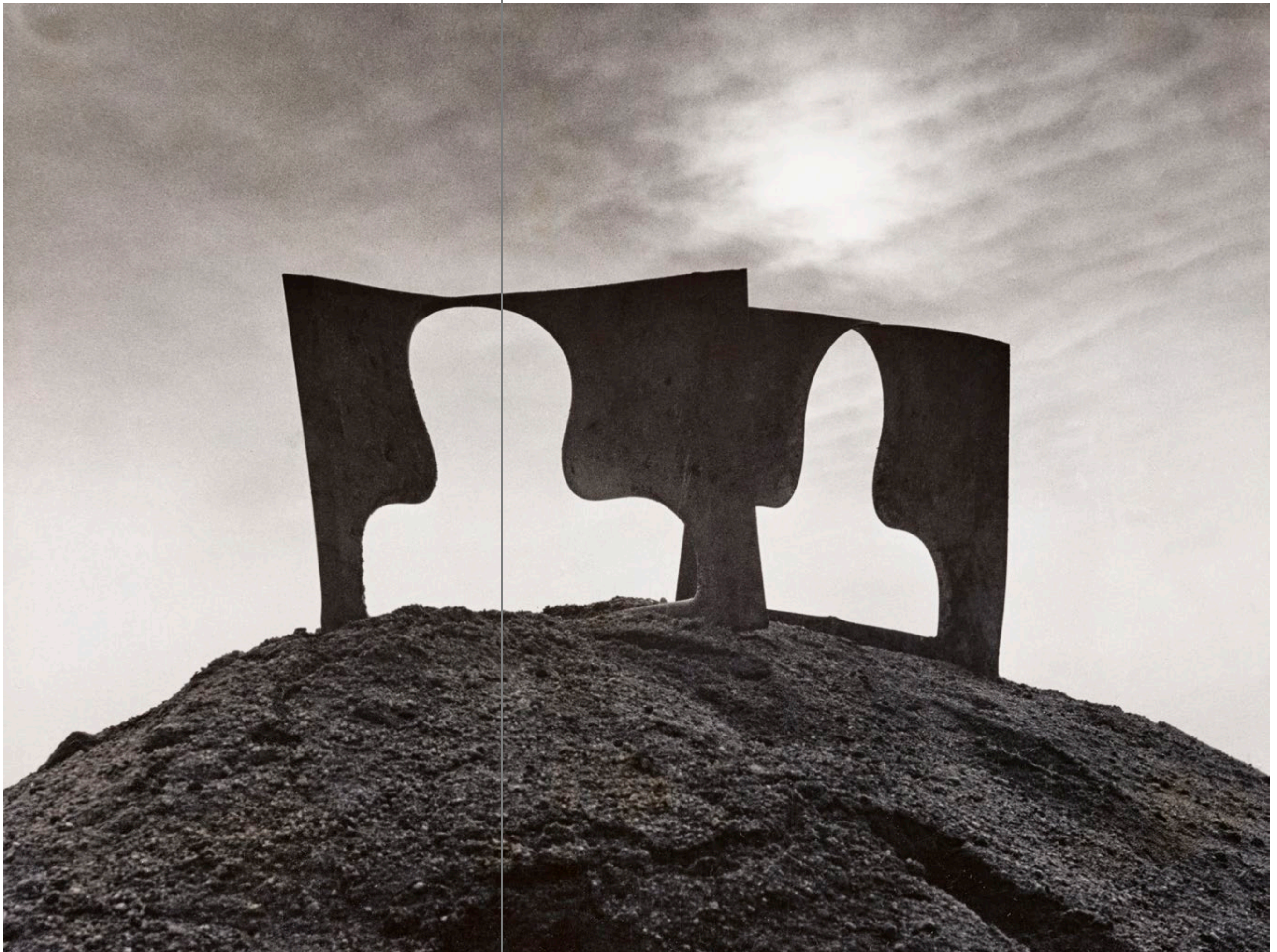
1 Den Titel der Werkgruppe legte Reichmann 1947 fest. Im selben Jahr zeigte er die Fotografien auch erstmals öffentlich in einer gemeinsamen Ausstellung mit der Gruppe Ra. 1985 edierte das Dům umění/Haus der Kunst in Brno eine Mappe mit 14 Fotografien und der tschechischen Übersetzung eines Gedichts 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 Zykmund 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

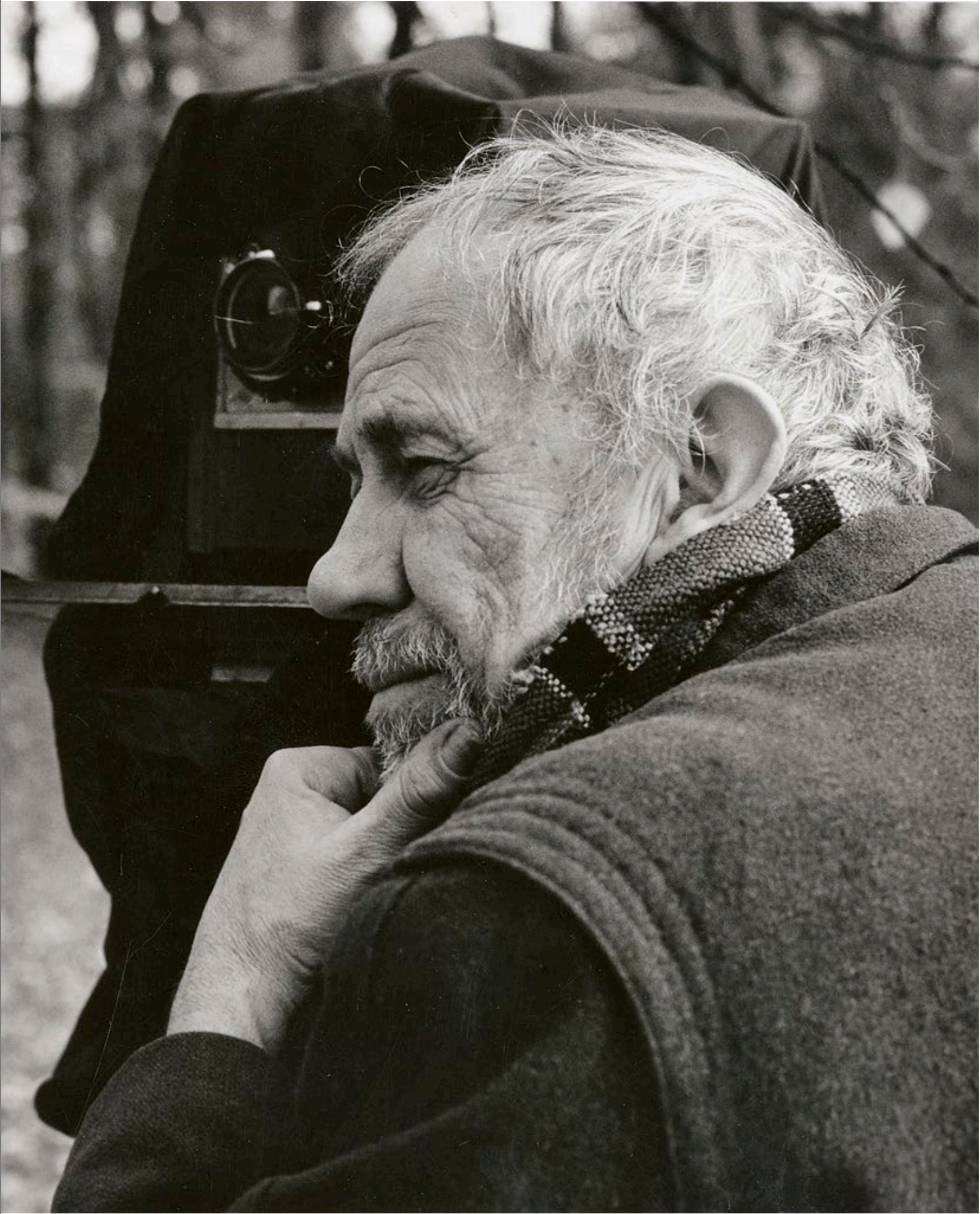
Josef Sudek

*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 Amateur-
fotografen, 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 Foto-
klub zusammen mit Jaromír Funke, Adolf
Schneeberger und anderen Mitbegründer
der Tschechischen Fotografischen Gesell-
schaft
- / **Ab 1927**
Atelier auf dem Újezd in Prag
- / **1928**
Veröffentlichung der Mappe *Svatý Vit/*
Sankt Veit (15 Originalabzüge in einer limi-
tierten Auflage von 120 Stück, signiert und
nummeriert)

- / **1932**
Erste Einzelausstellung
- / **1940–1954**
Werkgruppe *Okno mehó ateliéru/*
Das Fenster meines Ateliers; Hinwendung
zur Großformatkamera; Anfertigung von
Kontaktabzügen
- / **Ab 1948**
Mitgliedschaft im Verband der tschecho-
slowakischen 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/Staatsver-
lag für schöne Literatur, Musik und Kunst
(SNKLHU); Preis der Hauptstadt Prag
- / **1959**
Bezug eines weiteren Ateliers auf dem
Úvoz; Veröffentlichung des Buches
Praha panoramatická/Prag panoramatisch,
wiederum im Verlag SNKLHU
- / **1961**
Ernennung zum »Verdienten Künstler«

- / **1963**
Einzelausstellung in der Galerie
Československý spisovatel/Der tsche-
choslowakische Schriftsteller
- / **1966**
Orden der Arbeit
- / **1981**
Veröffentlichung einer Neuauflage von
Vítězslavs Nezvals *Pražský chodec/*
Der Prager Spaziergänger mit Illustratio-
nen nach Fotografien von Josef Sudek
- / **1990**
Tod der Schwester und langjährigen
Assistentin Božena Sudková; Schenkung
des fotografischen Nachlasses an das
Kunstgewerbemuseum (UPM) und die
Nationalgalerie in Prag
- / **1995**
Eröffnung der Josef-Sudek-Galerie des
UPM in der ehemaligen Atelierwohnung
auf dem Úvoz





/ 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 Zaubergarten –
 Ankunft des Abends
 1948–1964



/ 38 /
 Josef Sudek
 Spaziergang durch
 den Zaubergarten –
 Spitze
 1956

Josef Koudelka

*1938 Boskovice

/

1952

Erste Aufnahmen von Familie und Freunden

/

1956–1961

Ingenieurstudium an der Technischen Universität, Prag (Praha)

/

1961

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

/

1961–1967

Hauptberuflich als Luftfahrtingenieur 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 Kunstgewerbemuseum Prag; Einzelausstellung *Koudelka Returning*, Kunstgewerbemuseum 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*¹ (1965–1970) arbeitete.

Josef Koudelka wuchs in Boskovice, Mähren auf und wurde durch einen Freund seines Vaters für die Fotografie begeistert.² Die ersten Aufnahmen machte er von seiner Familie und Freund:innen mit einer Bakelit-Kamera. Nach dem Ingenieursstudium war er zunächst als Luftfahrtingenieur 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.³ 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.⁴ 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.⁵ 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.⁶ 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.⁷ 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.⁸ 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«⁹, 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.¹⁰ 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 Parteiangehörige 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.¹¹ 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





Zwischen Avantgarde und Repression. Tschechische Fotografie 1948–1968 ist einem international bedeutenden Kapitel der Foto-
geschichte 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 ge-
prägt. Es folgte eine kurze, weit über die Grenzen der Tschecho-
slowakei 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 Brunn 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. Ins-
gesamt ergibt sich so ein vielfältiges und überraschendes Bild
der tschechischen Fotografie nach dem Zweiten Weltkrieg.
Zusätzlich zum umfangreichen Katalogteil vermitteln die Bei-
träge von tschechischen und deutschen Fotohistoriker:innen
einen lebendigen Eindruck von den kulturellen, gesellschaft-
lichen und politischen Rahmenbedingungen der Zeit.