

MYTHEN UND SYMBOLE IN DER TSCHECHISCHEN PHOTOGRAPHIE

Von Pavel Scheufler

Die Photographie als Quellengattung stand lange außerhalb des Blickfelds der historischen, aber auch der kunsthistorischen Forschung. Dabei hat dieses bemerkenswerte Medium eine weitaus größere Aussagekraft, als es auf den ersten Blick scheint. Besonders aufschlußreich ist es zu beobachten, wie die Gesellschaft die Photographie nutzt und mißbraucht und wie die Photographie umgekehrt auf die Gesellschaft zurückwirkt und sie beeinflusst. Die Analyse solcher direkten Wechselbezüge zwischen der kollektiven Gemütslage und den Stimmungen der Gesellschaft einerseits und der Photographie, die sie jeweils hervorbringt, andererseits kann auch dem Historiker neue Perspektiven eröffnen.

Im Rahmen unserer Fragestellung wird die Photographie als Kommunikationsmedium aufgefaßt. Ich abstrahiere von den künstlerischen und den technischen Aspekten und konzentriere mich auf den faktischen Inhalt der Bilder. Dem Problem des Verhältnisses zwischen Gesellschaft und Photographie will ich mich auf dem Wege der Fragen nähern, wie eine konkrete Photographie gewirkt hat, warum sie so gewirkt hat und wieso sie letztlich entstanden ist. Außer Betracht bleibt dabei die Kategorie des sogenannten „künstlerischen Wertes“; hingegen ist die Persönlichkeit des jeweiligen Autors von Interesse, sofern sie für Kontext und Umstände der Entstehung einer Aufnahme sowie für deren Wirkungen eine Rolle spielt. Jedes der Bilder, die hier vorgestellt werden, steht gleichsam für einen „Typus“: das heißt, daß die Motive jeweils in vielfacher Variation anzutreffen sind.

Das Thema der „Mythen und Symbole in der tschechischen Photographie“ ist deshalb so eminent interessant und wichtig, weil Mythen und Symbole eine Schlüsselrolle im Emanzipationsprozeß der modernen tschechischen Nation gespielt haben, wobei hier Mythos als ein überzeitliches Phänomen verstanden wird. Es geht um ausschließlich tschechische Arbeiten; „tschechisch“ in dem Sinne, daß ihre Autoren nationale Orientierung und Identität bewußt lebten und zur Schau trugen. Unter historischem Gesichtspunkt wird der Schwerpunkt auf Werken liegen, die noch im Kontext der Monarchie entstanden sind. Es soll allerdings auch gezeigt werden, daß sich bestimmte Motive in transformierter Gestalt bis in die sozialistische Ära hinein erhalten haben: Einige der traditionellen Mythen und Symbole wurden als Archetypen gleichsam zu integralen Bestandteilen des genetischen Codes der tschechischen Gesellschaft.

Als Ausgangspunkt wurden die Ursprungsmythen der tschechischen Nation gewählt, um anschließend jene Mythen zu behandeln, die sich an historischen Persönlichkeiten, historische Orte und die Herrscher knüpften. Schließlich soll das Motiv der Flagge zur Sprache kommen und am Rande auch die Mythen des Bauerntums sowie

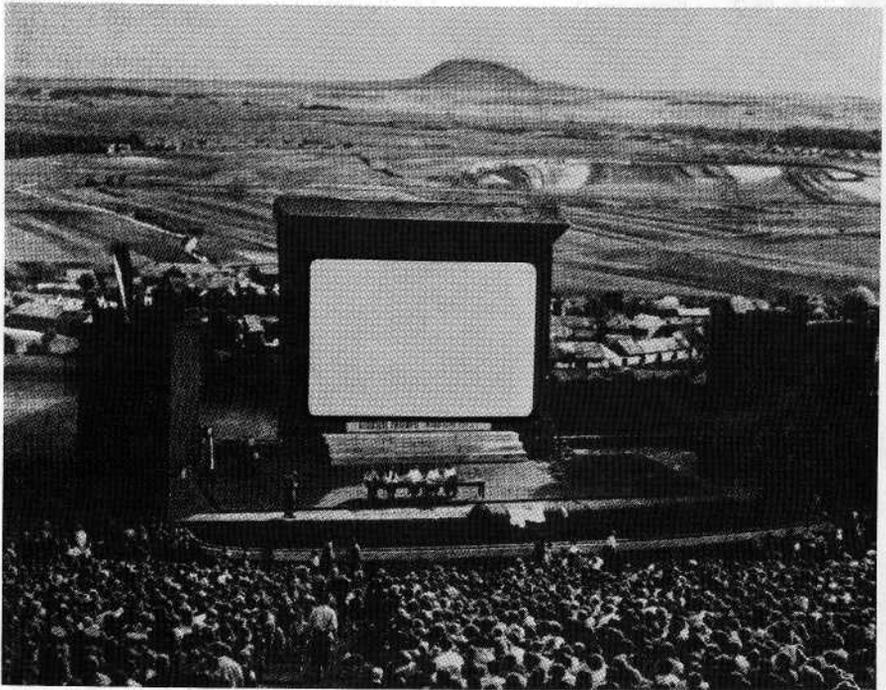
die der Technik und des Fortschritts. Es geht also um die Verknüpfung der spezifisch nationalen Thematik mit allgemeinen Gesichtspunkten der europäischen Zivilisation. Damit soll ein Beitrag zur Suche nach den Wurzeln der tschechischen nationalen Identität geleistet, und zugleich darauf aufmerksam gemacht werden, wie Photographien als historische Quelle genutzt und interpretiert werden können.

* * *

Das erste Beispiel, eine aus Anlaß des ersten Jahrestages der Tschechoslowakischen Republik herausgegebene Ansichtskarte, mutet in der lapidaren Symbolik wie eine vorgeifende Zusammenfassung an. Die plakative Komposition – eine Montage aus photographischen und zeichnerischen Elementen – verrät, daß die Karte für ein breites Publikum bestimmt gewesen sein muß. Sie zeigt eine Lektion aus der tschechischen Nationalgeschichte nach Palackýs Thesen und deren literarischer Verarbeitung nach Alois Jirásek: Die Vergangenheit symbolisieren einerseits der Georgsberg (Říp) als Ort des mythischen Ursprungs der Nation und andererseits Schild und Kelch als Attribute der hussitischen Revolution, des energischsten Aufbegehrens in der Geschichte der Tschechen. Die geflügelte weibliche Gestalt und der Regenbogen verkörpern die Vision der Zukunft. Das Datum erinnert an den Tod des Jan Hus – als ob eine verlorengegangene Bildunterschrift verkündet hätte: „Unsere Republik werden wir im Geiste der hussitischen Traditionen aufbauen.“

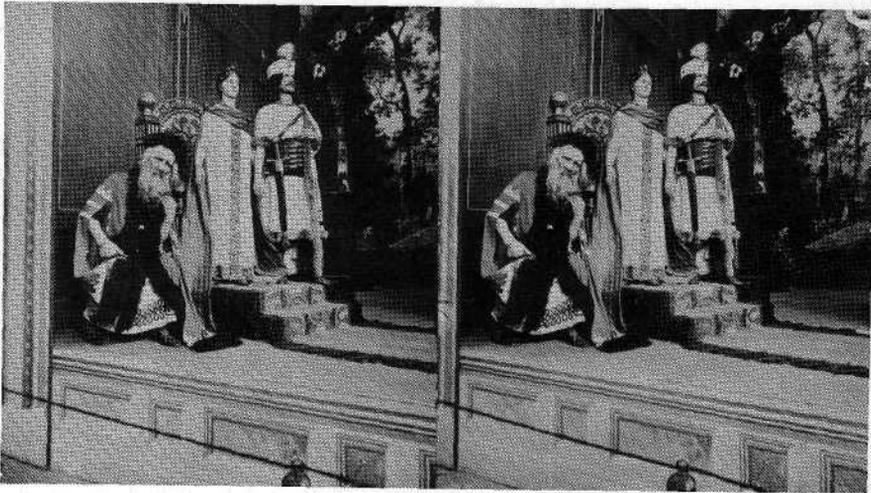


Die folgende Postkarte, ebenfalls für ein breites Publikum bestimmt, führt als weitere Dimensionen unseres Themas das zeitliche, das ideelle und das formale Moment ein. Im Unterschied zum vorhergehenden Bild handelt es sich hier um eine Dokumentaraufnahme. Die Darstellung ist noch plakativer und im Hinblick auf ihre ideologische Aussage noch prägnanter, einfacher zu erfassen: keine komplizierten Symbole, die historische Kenntnisse erfordern würden. Den Platz des geflügelten Genius mit der Vision der Zukunft nimmt hier eine große Projektionsfläche ein, die das Bild zu einem guten Teil ausfüllt und gleichsam in Konkurrenz zum mythischen Georgsberg tritt. Die Zukunft verkörpern hier die Bühne, die Tribüne, die Leinwand und das versammelte „Volk“. Das Bild trägt alle Züge engagierter Propaganda: die Volksmasse, die weiten Felder und den Wahlspruch unter der Projektionsfläche. Beide Beispiele illustrieren anschaulich, wie sowohl eine im Grunde eher schlicht arrangierte als auch eine dokumentarische Photographie im Dienste der Propaganda eine historische Botschaft zu vermitteln vermögen.



Zur Struktur des Mythos gehörten auch das Erzählen und Zeigen dessen, was sich zugetragen hat, „wie es wirklich war“. Letztlich hat sich die ganze tschechische Kultur so entwickelt, daß Belege und Zeugnisse für ihre Geschichtlichkeit gesammelt und zusammengefügt wurden. Das Photo „Krok, Libussa und Přemysl auf der Ethnographischen Ausstellung“ des Jahres 1895 zeigt Wachfiguren, ist also der Bildgattung nach wiederum eine Dokumentaraufnahme. Als Stereophotographie, die im Guck-

kasten von vielen Menschen betrachtet werden sollte, wurde das Bild jedoch zu einer gezielten Botschaft über den mythischen Ursprung des „tschechischen Stammes slavischer Nation“. In den heroischen Posen der Wachsfiguren schlug sich ein gängiges Klischee nieder. Die Darstellung bedurfte keiner näheren Erläuterung, sie war auch für Schulkinder auf Anhieb verständlich. Ihre Funktion war eine didaktische und psychologische.



Das Tableau vivant „Hommage an Palacký“ entstand 1895 auf der Bühne des Prager Nationaltheaters. Dominiert wird es von der auf Leinwand gemalten St. Wenzelskrone. Ihr direkt untergeordnet, aber in bezug auf die restliche Komposition auch ideell am höchsten, steht die Fürstin Libussa in der Pose der Prophetin, begleitet von Přemysl. Einen zweiten Höhepunkt bildet die Gestalt Palackýs. Neben ihm, freilich jenseits der Volksmenge, Kaiser Karl IV. Die Menschenmenge führt Jan Hus an; sein Gestus ist aus Václav Brožíks Gemälde „Jan Hus vor dem Konstanzer Konzil“ abgeleitet. Gleich hinter ihm steht Jan Žižka. Im zugrundeliegenden Schema waren die Namen und Rollen aller Figuren genau festgelegt; viele von ihnen können heute allerdings nicht mehr identifiziert werden, nicht zuletzt wegen der bescheidenen Qualität der Aufnahmen. Das Tableau stellt den Gegenpol zu den einfachen, klaren allegorischen Kompositionen für ein intellektuell anspruchsloses Publikum dar. Schon die Inszenierung auf der Bühne des Nationaltheaters bedeutet eine gewisse Exklusivität, und diese bestand auch darin, daß sich das Bild mit dem Abgang der Schauspieler auflöste. Die Photographie (beziehungsweise eine Zeichnung) war das einzige Mittel, das Bild und seine Botschaft einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Am stärksten hatte das Tableau von der Bühne herab gewirkt; in der photographischen Reproduktion verlor es durch die Dichte der Details im kleinen Format beträchtlich an Überzeugungskraft. Die künstlerische und dokumentarische Intention überlagerte in diesem Fall die ideologische.



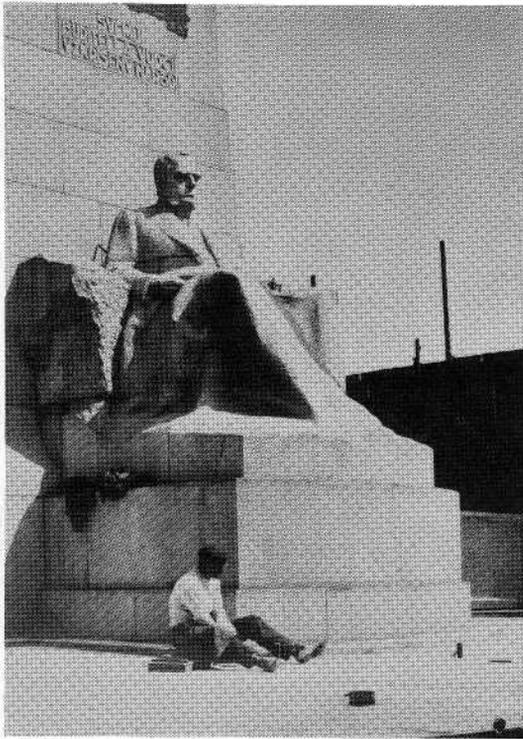
Eine weitere „Hommage an Palacký“: Die Montage einer Photographie mit einer Zeichnung in Kabinettformat wurde in großer Stückzahl vertrieben, war also dazu gedacht, im Album aufbewahrt zu werden. Hier überwiegt das künstlerische Moment; die inhaltliche Aussage bewegt sich auf der Ebene allgemein geläufiger Symbole. Das Bild ist als Ehrung der Persönlichkeit gedacht, eine ideologische oder didaktische Botschaft ist ihm nicht zu entnehmen. Der Photograph wollte Palacký als Menschen und Persönlichkeit zeigen, nicht seine Ideen vermitteln. In einer Zeit, als eine regelrechte Visitenkartenmanie herrschte und Visitenkarten mit Porträtfotos in Mode waren, zählte Palacký zu den meistphotographierten Persönlichkeiten der tschechischen Gesellschaft.

Es ist hinreichend bekannt, daß Palacký in seiner schwarzweißen, schematischen Sicht auf die Geschichte die hussitische Bewegung zum Glanzpunkt der tschechischen Geschichte erhob, daß er in ihr den ureigensten Ausdruck des tschechischen nationalen Charakters sah und sie als den wesentlichen Beitrag der Tschechen zur Menschheitsgeschichte feierte. Das von ihm gezeichnete Geschichtsbild beeinflusste die öffentliche Meinung über die tschechische Geschichte wohl am stärksten, und so war Palacký maßgeblich dafür verantwortlich, daß sich Tschechen und Deutsche in den böhmischen Ländern auseinanderentwickelt haben und die gemeinsame Kultur schließlich ganz verleugneten. Letztlich war es seine Darstellung der Geschichte, die zur selbstgewählten Isolation der tschechischen Gesellschaft geführt und die Neigung der Tschechen zur Selbstbespiegelung hervorgebracht hat.

Die Glorifizierung Palackýs, während seine Ideen zunehmend verflachten, und ein gewisser Narzißmus, mit dem die Tschechen auf ihre Geschichte zurückblickten, provozierten schon bei einigen Zeitgenossen eine Art nachsichtiger Ironie. Das Moment der Ironie und des Humors ist in der Photographie nur selten anzutreffen, schon weil

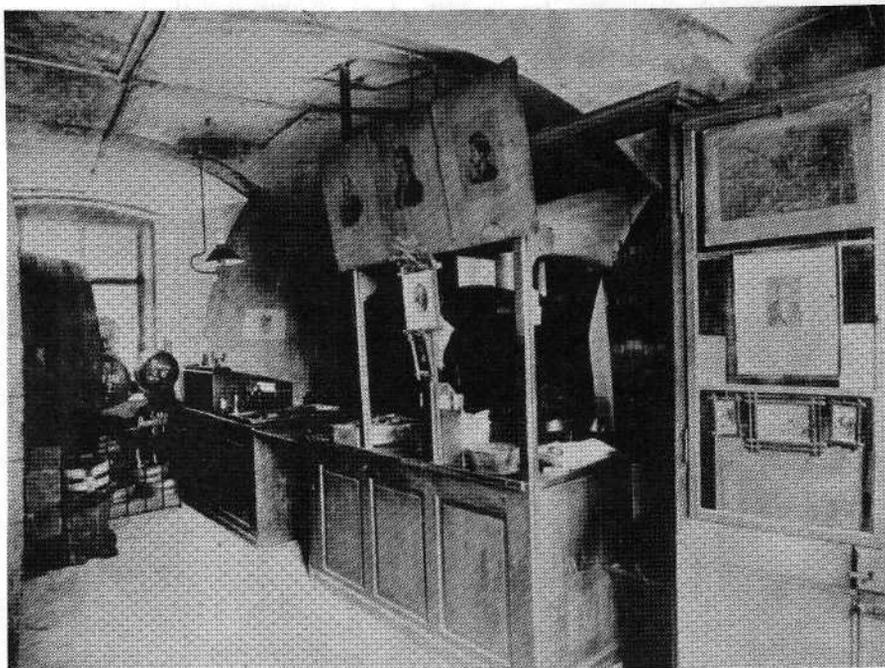


es eine Bereitschaft zur Selbstreflexion voraussetzt, die der tschechischen Gesellschaft in aller Regel fehlte; um so wertvoller sind die wenigen Zeugnisse. In den Jahren des wirtschaftlichen Aufschwungs nach der Jahrhundertwende wurde die Zeit dafür reif. Belege finden sich vor allem in der Literatur, etwa bei Jaroslav Hašek. Die Aufnahme des müden Mannes, wie er unter dem Palacký-Denkmal ausruht, verstehe ich als Versuch zur Selbstreflexion, zu ironischer Perspektive. Das Bild ist weder gestellt noch ein Zufallsprodukt. Der Photograph empfand im gegebenen Augenblick die Absurdität der Szene, er war dafür also offenkundig disponiert, und er reagierte. Die Sensibilität für das Absurde in der Kombination der Motive fügt sich ganz stimmig in die allgemeine Atmosphäre dieser Zeit ein, und sie ist auch charakteristisch für die Persönlichkeit des Photographen Jan Kříženecký, der in Böhmen als erster Filmkomödien gedreht hat.



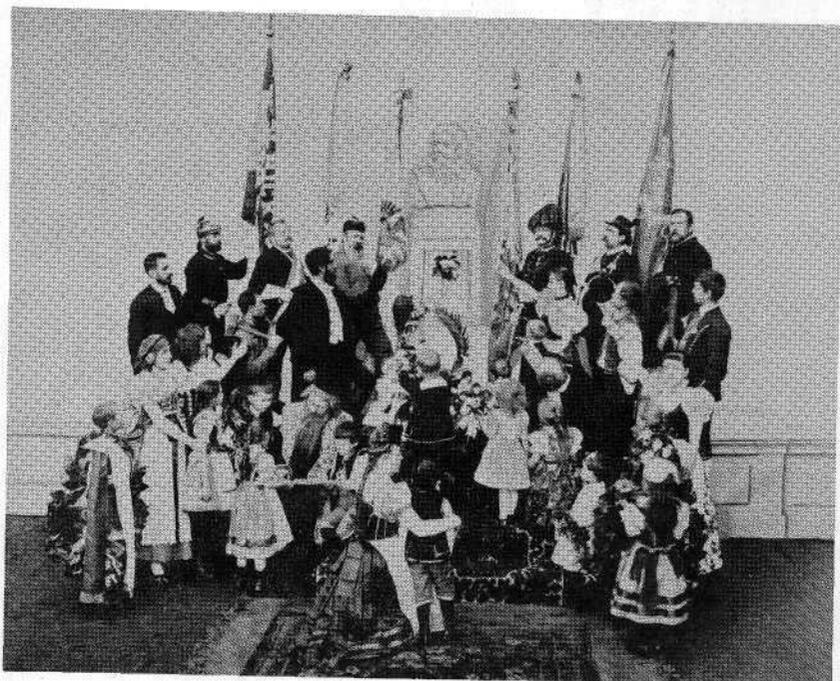
Eine momentane Situation festzuhalten, einen flüchtigen Augenblick, ist die wertvollste Chance, die sich einem Photographen bieten kann. Die Photographie entfaltet ihre größte künstlerische Macht und Überzeugungskraft nicht in arrangierten Szenen, sondern eben dort, wo mit sicherem Gespür der richtige Moment abgepaßt wird. In der Vielzahl der berichtenden und beschreibenden Aufnahmen aus dem 19. Jahrhundert sind einige Aufnahmen zu finden, die – ohne daß es beabsichtigt gewesen wäre – auch einen sozialkritischen Aspekt enthalten. Über dem Tresen der Schnapsbrennerei, nahe bei den Fäßchen mit der Aufschrift „Rum“, hängen Porträts von drei Persönlichkeiten, die im patriotischen Milieu tiefste Verehrung genossen. Sie hingen dort als Zeichen für die politische Überzeugung der Betreiber der Brennerei und ihrer Kundschaft. Jan Neruda berichtet, wie junge Mädchen aus national gesonnenen Familien Bildnisse Havlíčeks und Riegers am Gürtel trugen. Das Bild erweist sich also bei näherem Hinsehen als eine Art Sonde ins gesellschaftliche Klima der sechziger Jahre, es dokumentierte die – allgegenwärtigen – Requisiten, über die sich die tschechische Öffentlichkeit dieser Zeit definierte, und es ist charakteristisch, daß es sich um historische Reminiszenzen handelt.

Im 19. Jahrhundert war Johann Amos Comenius die einzige auch außerhalb Böhmens bekannte historische Gestalt, die das tschechische Volk als Symbolfigur beschwor – zu vergleichen weder mit Jan Hus noch mit Karl IV. Die enge Perspektive der Tschechen bei der Betrachtung der eigenen Geschichte tritt auch hier wieder



zutage. Vor der Büste hat sich der Sokol von Náchod versammelt, um Comenius die Reverenz zu erweisen. Die Tafeln geben das Datum an und identifizieren das Ereignis somit als Festakt zur dreihundertsten Wiederkehr von Comenius' Geburtsjahr. Ohne Zweifel kam jeder der Gestalten eine Bedeutung zu, die sich im nachhinein jedoch nicht mehr bestimmen läßt. Als Gedenkblatt war die Aufnahme offenkundig für einen engbegrenzten Kreis bestimmt, nicht nur für massenhafte Verbreitung. Im regionalen Kontext war das Bild sicher leicht verständlich; es enthält aber einige Motive, die nicht allgemein gebräuchlich waren, so daß heute nicht mehr alle Bedeutungsnuancen zu entziffern sind.

Das gleiche Motiv ist hier aufwendiger und zugleich epischer, mit künstlerischem Impetus, inszeniert. Die Aufnahme ist im Atelier entstanden, und sie zeigt, wie Vertreter verschiedener städtischer Korporationen, von Handwerks- bis hin zu Kulturvereinigungen, Comenius ihre Verehrung darbringen. Er selbst erscheint in der Rolleneinkleidung eines Lehrers – die Personifikation ist eines der wesentlichen Elemente des Mythos. Ideeller Mittelpunkt der Szene ist die Büste. Die Volksmenge drängt sich um die Lehrgestalt; Aufmerksamkeit schenken ihr jedoch nur drei Kinder, während alle anderen zu dem Denkmal aufschauen. Es ist eine eindrucksvolle Demonstration der Notwendigkeit von Mythen. Die Illusion als Motiv, so bezeichnend für die populäre Kunst des 19. Jahrhunderts, ist hier zur Vollendung geführt, das Bild ist sicherlich das Werk eines erfahrenen Photographen. Dank der Klarheit in der Aussage konnte das Photo auch in offiziellem, gesellschaftlichem Kontext zur Anwendung kommen,



etwa in Schulen oder Schulbehörden, und zwar unabhängig vom Ort seiner Entstehung – es war Schlan (Slaný) – überall in Böhmen. Der Vergleich zwischen beiden Aufnahmen zeigt, welche Rolle die Professionalität des Photographen bei der Inszenierung eines solchen Bildes spielte.

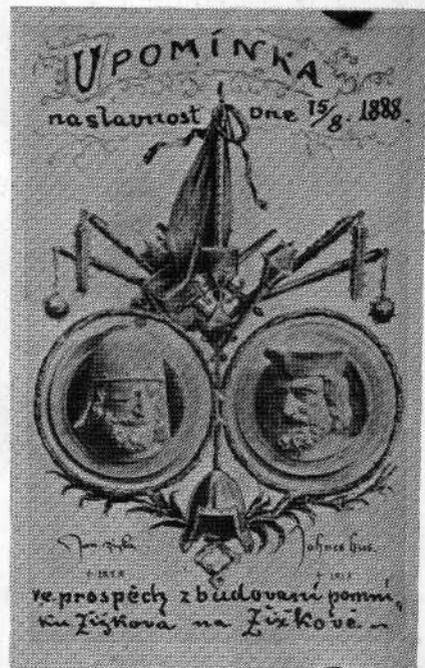
Neben den bereits genannten Figuren aus der tschechischen Mythologie gehörte Jan Žižka zu den wichtigsten. Verkörperte Jan Hus den Geist, so stand Žižka für Kraft, und eben deshalb wurde er weitaus häufiger dargestellt. Unter dem historischen Aspekt erscheint diese Resonanz absurd: Hussens Bedeutung ist eine übernationale, universale, während Žižka im Grunde nichts weiter war als ein fähiger Krieger. Dennoch: Er symbolisierte etwas, woran es dem tschechischen Volk in seinem Emanzipationsstreben zu mangeln schien. So war die Gestalt Žižkas aus Lebenden Bildern und verschiedenen Festakten kaum wegzudenken. Die Ausstattung mit Attributen blieb stets dieselbe: Augenbinde (mal über dem rechten, mal über dem linken Auge), in der Hand der Streitkolben und auf dem Gewand der Kelch. In dieser Formalisierung war die Figur auf den ersten Blick erkennbar, sie war zur Ikone erstarrt. In einer Zeit, die sich an der Vergangenheit berauschte, verkörperte der als Žižka kostümierte berühmte Schauspieler im Atelier des Photographen gleichsam auch den unauflöslchen Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart.



Neben der Vergegenwärtigung Žižkas mit Hilfe eines kostümierten Schauspielers waren auch Reproduktionen seines Bildnisses nach verschiedenen Kunstgegenständen sehr beliebt: In diesem Fall wurde um 1865 eine Plakette als Schmuckmotiv für eine Visitenkarte photographiert.

Das Časlauer Žižka-Denkmal gewinnt in dieser Photographie einen beinahe mysteriösen Zug. Die Untersicht steigert seine Monumentalität; außerdem ist der Hintergrund mittels eines Belichtungstricks abgedunkelt, so daß die Figur aus dem Bild her auszutreten scheint: Das steinerne Denkmal verwandelt sich in das Bild eines realen Heroen.

Wie wir bereits gesehen haben, waren photographische Reproduktionen ein beliebtes Schmuckmotiv für Visitenkarten. Es war eine kostengünstige Möglichkeit, das Medium der Photographie wie auch dessen Themen zu popularisieren. In diesem Beispiel wird das Photo von einer erläuternden Beischrift begleitet: „Zur Erinnerung an die Benefizfeier am 15. August 1888 zur Errichtung eines Žižka-Denkmals in Žižkov“. Die Darstellung feiert die neuerworbene Selbständigkeit der Gemeinde Žižkov, die ursprünglich als Teil der Königlichen Weinberger entstanden war. Die Tendenz zur Mythisierung ist unverkennbar.

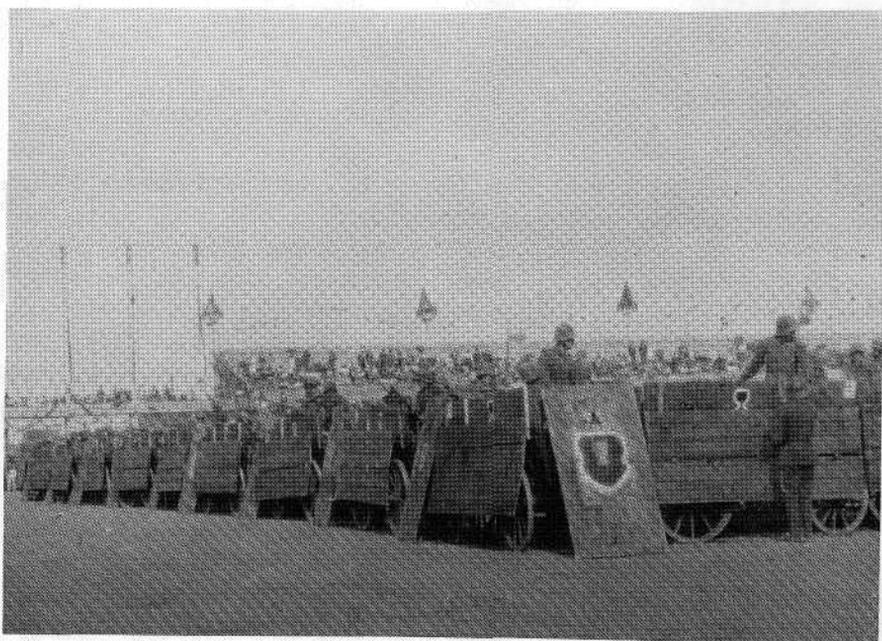


Zum Mythos um die Gestalt Jan Žižkas gehörte auch der Ort, an dem er gestorben sein soll. Die Aufnahme hat etwas Absurdes. Auf die Denkwürdigkeit des Ortes verweist nur das Täfelchen mit der Inschrift. Der kleine Grabhügel aus aufgeschichteten Steinen und die Stäbe, die die jungen Bäumchen stützen, wirken nicht sehr würdevoll, auch sehen die Bäumchen nicht so recht lebensfroh aus. Als Visitenkarte war das Bild zweifellos für ein breiteres Publikum bestimmt; daß es weder Ehrfurcht erweckt noch an Žižkas Heldentum denken läßt, war sicher nicht die Schuld des Photographen.

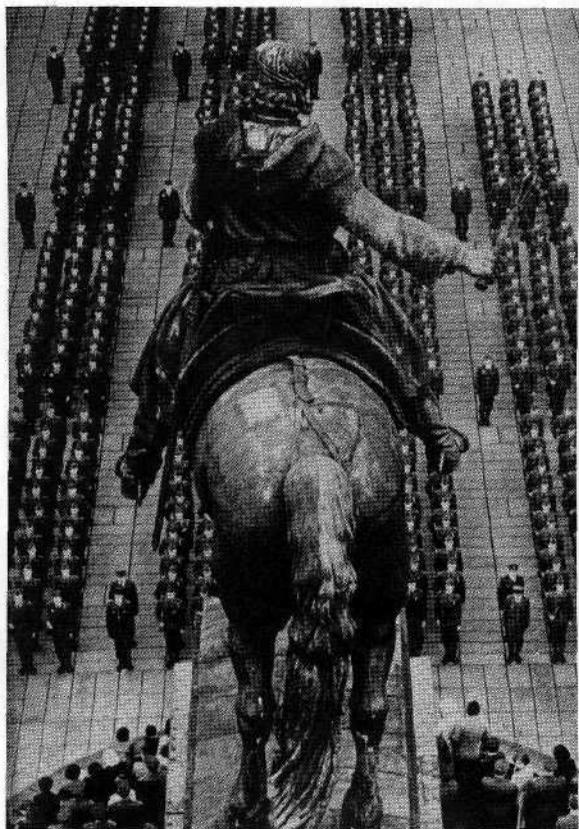


Mit bemerkenswertem Beharrungsvermögen begleitete die Beschworung und Aktualisierung der hussitischen Bewegung als Prinzip alle Aufbruchphasen der Tschechen: beginnend mit der nationalen Emanzipation über die Anfänge der Ersten Republik bis hin zum „Aufbau des Sozialismus“. Das zyklische Wiederkehren gehört zu den charakteristischen Merkmalen eines Mythos: Die Zukunft erscheint aus diesem Blickwinkel als Wiederbelebung einer ruhmreichen Vergangenheit. So beschworen die Tschechen an jedem Neubeginn die ruhmreichste Epoche ihrer Geschichte, die sich in der Zukunft gleichsam wiederholen sollte. Die hussitische Wagenburg auf dem Sokol-Kongreß des Jahres 1922 wirkt in dem kolorierten Diapositiv wiederum einigermaßen absurd. Die Mythisierung der hussitischen Bewegung war zu einem wichtigen Instrument der ideologischen Propaganda geworden. Ihre Überhöhung als „Glanzpunkt der tschechischen Geschichte“ ließ sich zwanglos sowohl für den Nationalismus des 19. Jahrhunderts als auch in der sogenannten „wissenschaftlichen Weltansicht“ der kommunistischen Ära nutzbar machen. Die Photographie mit ihrer Suggestion der Authentizität war da das ideale Medium. Man gewinnt angesichts solcher Bilder den Eindruck, als ob sich die Tschechen ständig der Kontinuität ihrer Geschichte hätten versichern müssen. Diese Belebung einer kriegerischen Epoche hat nichts Romantisches, sie hat nichts gemein etwa mit der Aufführung historischer

Turnierkämpfe. Vielmehr handelt es sich um politische Propaganda, vorgetragen von offizieller Seite und deshalb auch mit einer gewissen weihvollen Würde. Besonders bizarr wirkt die Kostümierung der „hussitischen Krieger“ in Uniformen der tschechoslowakischen Armee: Es sind Zeitgenossen, die sich hinter der hussitischen Wagenburg verstecken.



Auf diesem Photo aus dem Jahr 1981 legen die Rekruten ihren Eid auf dem Hügel Vítkov ab, zu Füßen des Žižka-Denkmal von 1946, der größten bronzenen Reiterstatue der Welt. Der Photograph hat die Perspektive so gewählt, daß Jan Žižka auf seine modernen Krieger herabblickt, die in seine Fußstapfen treten sollen. Die Aufnahme bekräftigt gleichsam das Gelübde und erweitert es um eine zusätzliche Dimension. Daß sie ideologisch-propagandistisch wirken soll, ist offensichtlich, sie ist darauf angelegt, den Betrachter zu manipulieren. Der Geist des Schauplatzes einer historischen Schlacht wirkte so stark, daß dort nicht nur das Denkmal, sondern auch ein Mausoleum für die Präsidenten der kommunistischen Tschechoslowakei errichtet wurde. Der einbalsamierte Leichnam des Arbeiterpräsidenten Klement Gottwald wurde hier unter den Klängen von Bedřich Smetanas Symphonie „Tábor“ zur letzten Ruhe gebettet. Das stetige Aktualisieren der hussitischen Tradition sollte auf die tiefreichenden Wurzeln der neuen Gesellschaftsordnung verweisen, und so wurde auch die alljährliche Zeremonie des Rekruteneides in diesem Sinne in Szene gesetzt.



Einen besonderen Platz nimmt im tschechischen Geschichtsdenken der Mythos des heiligen Wenzel ein, des wichtigsten Landespatrons. Die Tschechen empfanden sich immer als Herzog Wenzels Untertanen, und sein Kirchenfest war in Böhmen immer schon der bedeutendste Feiertag. In lebenden Bildern kam er im 19. Jahrhundert allerdings nur selten vor, und noch seltener oder nie als zentrale Figur.

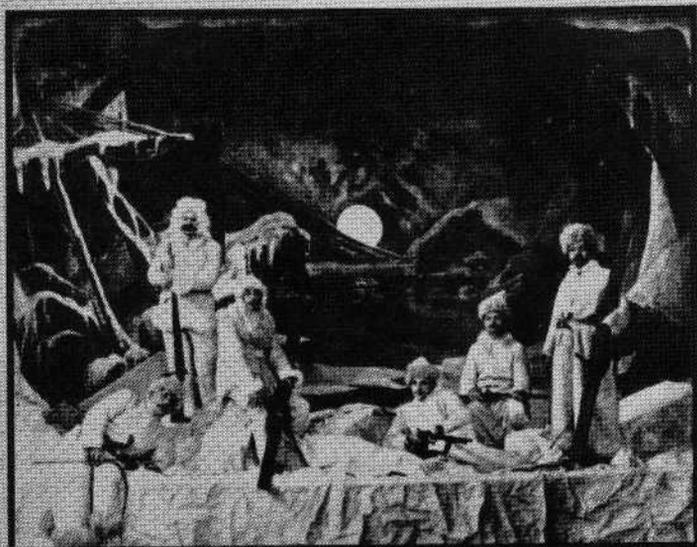
Auf dem kolorierten Diapositiv vom Sokol-Kongress des Jahres 1922 führt er, auf einem Schimmel reitend, das Heer an, das dem tschechischen Volk der Sage nach der-einst zu Hilfe eilen soll. Hinter dem Reiter ist die britische Flagge zu erkennen; es folgten Flaggen weiterer Länder, in deren Armeen tschechische Soldaten als Söldner Dienst taten. Die Symbolik ist klar: Das mythische Gefolge des heiligen Wenzel, die mythischen Ritter sind auferstanden und haben der Nation die Freiheit erkämpft. So bizarr und in der Idee auch absurd das Bild ist, so stark war seine Wirksamkeit in der Öffentlichkeit – nicht zuletzt deshalb, weil es Teil einer Serie von Diapositiven war, die vom zentralen tschechoslowakischen Lehrmittelverlag vertrieben wurde. Vorführungen solcher Lichtbilder gehörten an den Schulen zur staatsbürgerlichen Erziehung.



Das Tableau vivant „Tschechen am Nordpol“ vom tschechischen Künstler Karel Němec wurde am 5. April 1909 aufgeführt. Hier schmückt es eine Musikkassette mit dem gleichnamigen Hörspiel von Jára Cimrman. Jára Cimrman ist die fiktive Gestalt eines tschechischen Universalkünstlers aus den letzten Jahren der Monarchie – ebenso fiktiv wie die tschechischen Geschichtsmythen. Aus seinem Mythos ist ein Anti-Mythos erwachsen. Leitmotiv der unter dem Namen Jára Cimrmans bekannten Stücke – die übrigens zu den populärsten in der tschechischen Theaterliteratur gehören – ist die tschechische Mentalität. Als typisch tschechisch wird der rührende Eifer vorgeführt, mit dem Laientheater die dümmlichsten Sujets präsentieren, als typisch tschechisch wird amateurhafte Pseudogelehrsamkeit verspottet, tschechisch ist der Minderwertigkeitskomplex der nachhinkenden oder verkannten Weltläufigkeit, tschechisch ist die Glorifizierung der nationalen Schwächen und Kulte, tschechisch ist auch der Kult um Provinzgenies. Die berühmten Handschriftenfälschungen, die die tschechische nationale Mythologie so nachhaltig geprägt haben, waren aus eben jener Mentalität hervorgegangen, die die Autoren der Cimrman'schen Stücke karikieren. Die Inspirationsquelle dieser Werke liegt irgendwo in der nationalen Wiedergeburtbewegung mit ihren Mythen und Symbolen, die hier raffiniert ausgespielt werden. Der Cimrman'sche Humor ist ein Versuch der Vergangenheitsbewältigung, ein Versuch, sich der Last der Vergangenheit zu entledigen. Er entstand in der politisch entspannteren und kulturell lebendigeren Atmosphäre der sechziger Jahre, und die Figur Jára Cimrmans muß auch als Versuch angesehen werden, die tschechische nationale

Smoljak/CIMRMAN/Svěrák
**DOBYTÍ
SEVERNÍHO PÓLU**

*Čechem Karlem Němcem
5. dubna 1909*

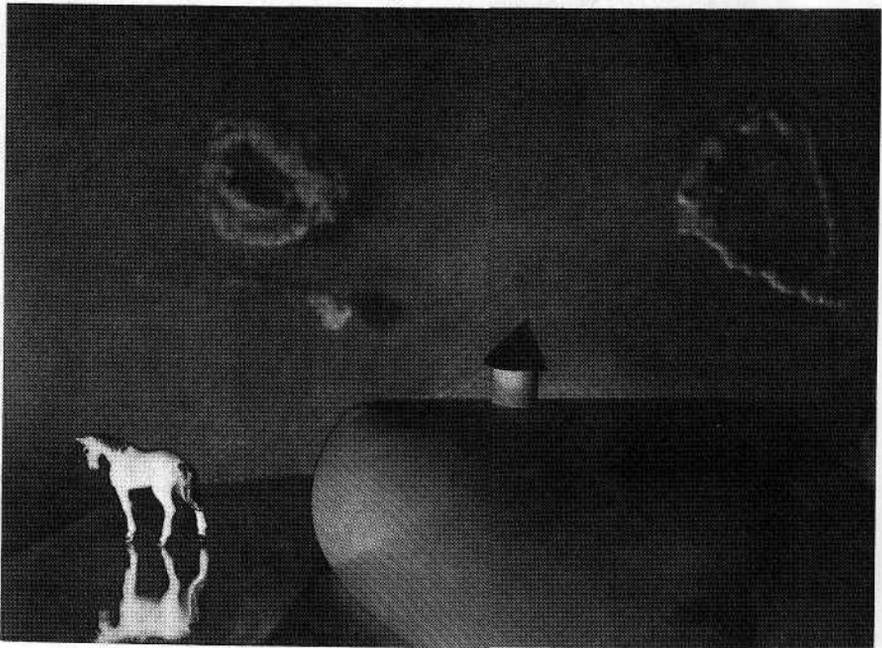


*„Češi na severním pólu“ se jmenoval živý obraz,
který pro návštěvníky výletní restaurace
Pod Vyšehradem vytvářela každou neděli
odpoledne místní sokolská jednota.
Černou ovci souboru byl Josef Janota
(vpravo v bílém), jenž večer
na téže jevišti
stával v konkurenčním
programu německém.*



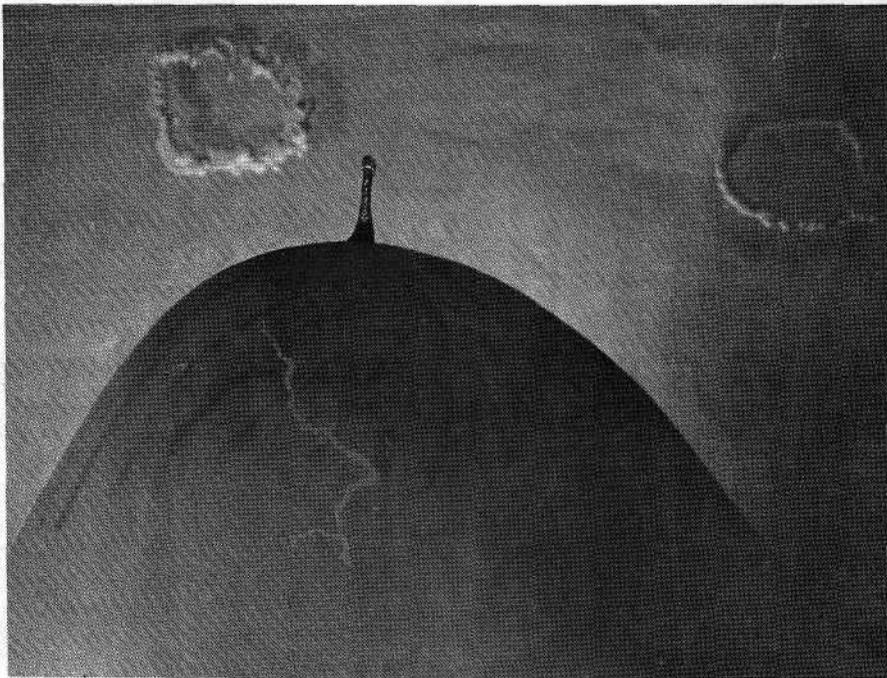
Mythologie zu demaskieren. Die Gestalt selbst verkörpert das bei den Tschechen so beliebte Spiel mit der Fiktion. Man denke in diesem Zusammenhang an die von Jaroslav Hašek gegründete fiktive „Partei des gemäßigten Fortschritts im gesetzlichen Rahmen“.

Ironie schwingt auch mit, wenn sich die Photographin K. S. (Kateřina Scheufflerová), die seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre tätig ist, der tschechischen Vergangenheit zuwendet. Dieses Bild thematisiert die Sage von dem Roß Šemík, das vom Wyschehrad in die Moldau gesprungen ist. Die weibliche Brust stellt den Wyschehrad-Felsen als sagenumwobene Residenz der Fürstin Libussa vor und verweist zugleich auf den erotischen Kern der Legende. Sie kann aber auch als Anspielung auf den Mädchenkrieg verstanden werden oder auf den Passus in der Cosmas-Chronik, wo Böhmen als das Land geschildert wird, wo Milch und Honig fließen. Die ironische Einstellung zu Mythen und Legenden, wie sie erst heute der jungen Generation gegeben ist, wird hier offenkundig. Charakteristisch ist auch die Vielschichtigkeit der Symbolik. In krassem Kontrast zu den schwelgerischen historisierenden Tableaux vivants des 19. Jahrhunderts wurde hier eine minimalistische Perspektive gewählt; das sagenhafte Roß ist ein Plastikpferdchen.



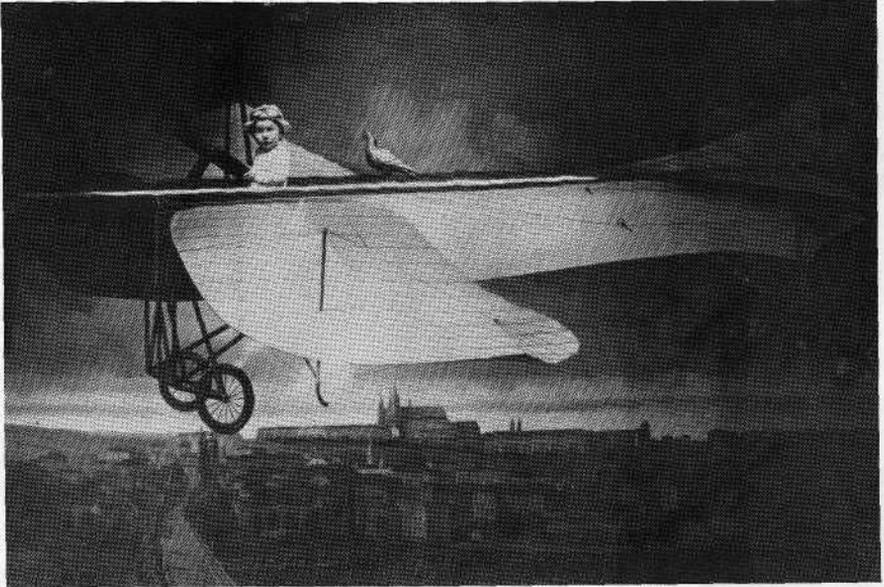
Der Wyschehrad gehört neben dem Georgsberg zu den mythischen Ursprungs-orten der tschechischen Nationalkultur. Deshalb wurde er zum Standort des „Slavin“, der letzten Ruhestätte der bedeutendsten Tschechen, gewählt. Die Maler der Romantik haben ihn sehr geschätzt. Für die Photographie dagegen war er schon immer problematisch – im Gegensatz zum Georgsberg, der sich als einzeln stehender Basalthügel bestens für die Rolle eines Symbols eignet, ist ein Felsen wie der Wyschehrad

nicht sehr photogen. Der ironisierende Akzent in der Aufnahme aus dem Zyklus „Tschechische Träume“ von derselben Photographin provoziert wiederum eine ganze Reihe von Assoziationen. Der Georgsberg war Schauplatz großer nationaler Demonstrationen, die sich seit 1868 bis in die jüngste Zeit zyklisch wiederholten, nach dem Zweiten Weltkrieg wurde dort ein Freilufttheater eingerichtet, wo das Prager Nationaltheater regelmäßig Libussa aufführte. Schon zuvor jedoch, als Ema Destinnová die Libussa in einer Freilichtvorstellung auf dem Wyschehrad gesungen hatte, klassifizierte Karel Teige die Veranstaltung als „super dada“. In der Aufnahme vermutet man auf den ersten Blick wieder eine Brust, aber schnell genug kommt man darauf, daß es eine Brust nicht sein kann. Es ist vielmehr ein Knie. Der Berg Georgsberg ist als lapidares, allen Tschechen auf Anhieb verständliches Symbol ein Archetyp, und dennoch wirkt sein Symbol weniger vertraut als das des Wyschehrad.



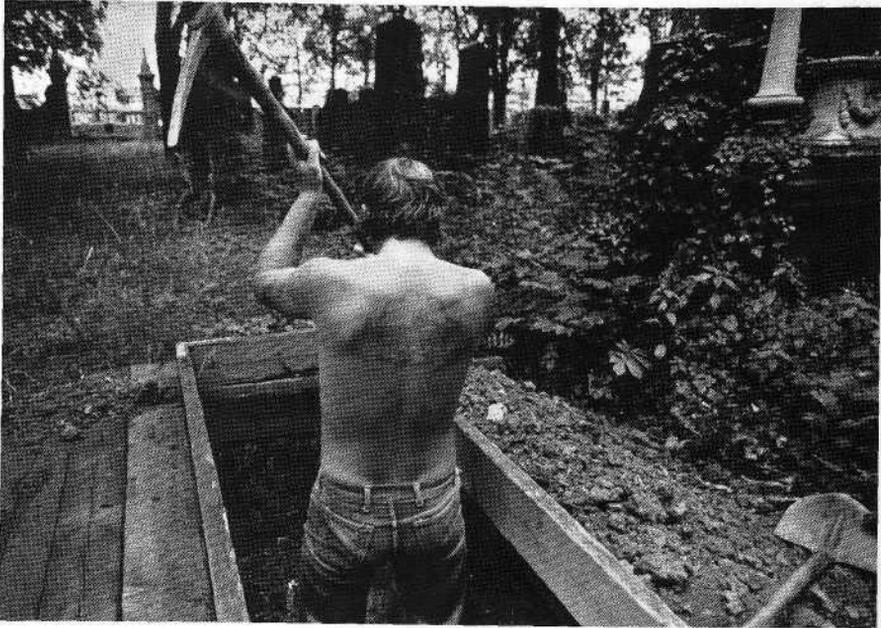
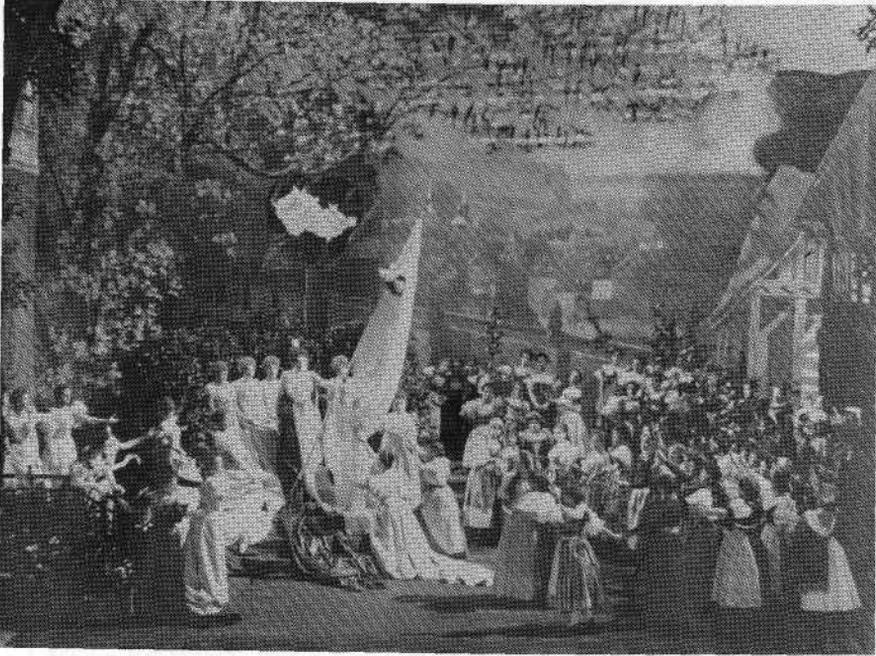
Anders als der Wyschehrad ist der Hradštin ebenso würdevoll wie photogen. Er ist die traditionsreiche Residenz der böhmischen Herrscher. Er wurde zu einem beliebten Motiv der Dekorationsmalerei, was zur Folge hatte, daß sich das Symbol in eine bloße Kulisse verwandelte. Nach der Jahrhundertwende fiel die erhabene Würde des historischen Denkmals dann endgültig der Banalisierung zum Opfer. Hier dient der Hradštin nurmehr als Hintergrund für das Flugzeug, das ihn als epochale Neuerfindung nicht zufällig halb verdeckt. Das Flugzeug ist ein Modell einer Maschine des Trautenauer Luftfahrtpioniers Igo Ettrich; sie hieß „Taubе“. In dem hier gegebenen Kompositionszusammenhang symbolisiert es, wenn auch in trivialer Form, den

technischen Fortschritt; auf bizarre Weise sind in dem Bild der historische Mythos und der erst im Entstehen begriffene Mythos der Technik miteinander verknüpft.



In dem Tableau vivant von Jan Mulač erscheint der Hradschin ebenfalls als Folie, doch spielt der Hintergrund hier eine wesentliche Rolle: Er unterstreicht das Tschechische des Sujets und verleiht ihm Monumentalität. Die Symbolsprache der Komposition ist faszinierend: Über der Gruppe der tschechischen Frauen hängt an dem erblühten Baum eine herzförmige Frucht, ein Apfel mit einer Karte der Länder der böhmischen Krone (wobei Österreichisch-Schlesien auffällig hervortritt). Die Frucht spielt auf die Erkenntnis der Selbständigkeit an, aber auch darauf, daß die tschechische Eigenständigkeit das Stadium der ersten Blüten nunmehr überwunden hat und zur Frucht herangereift ist. Die Frauen, die ihr ihre Huldigung erweisen, sind teils städtisch-bürgerlich gekleidet, teils tragen sie ländliche Trachten. Der Hradschin als Herrschersitz erhält so mit dem bäuerlichen Motiv ein Gegengewicht.

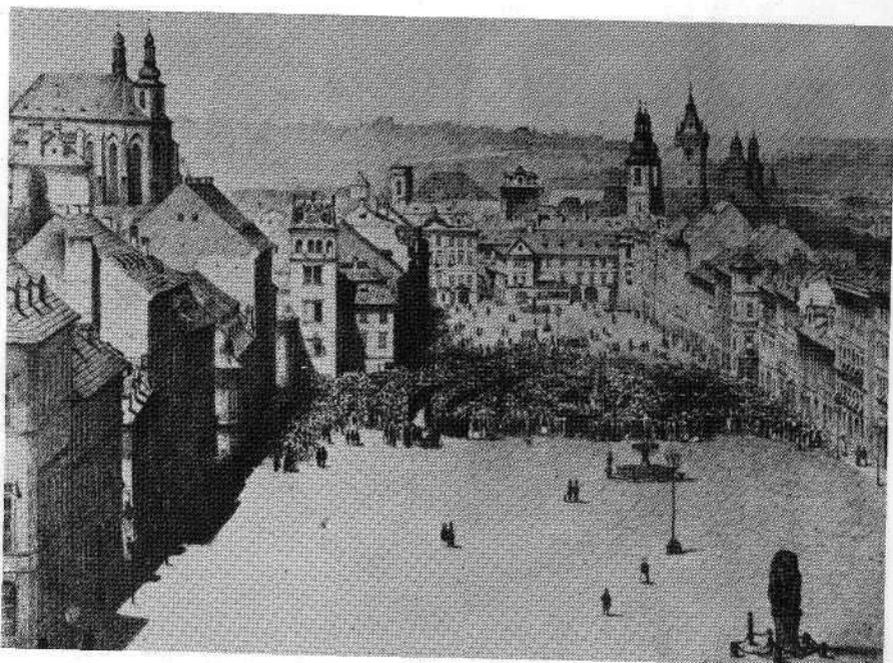
Die Aufnahme des Totengräbers mit dem tätowierten Panorama des Hradschin auf dem Rücken strahlt eine feine intellektuelle Ironie aus, wie sie für einige der in den achtziger Jahren tätigen Photographen charakteristisch ist. Die motivische Verkürzung läßt einen weiten Interpretationsspielraum offen: Man kann an ein Begräbnis der tschechischen Vergangenheit denken oder auch daran, daß jenen, die auf dem Hradschin residieren, eine Grube geschaufelt wird. Seit der Mitte der siebziger Jahre und die ganzen achtziger Jahre hindurch war die tschechische Photographie geradezu aufgeladen mit versteckten Anspielungen, oft ironischer Färbung. Die allgemeine



Stimmung schlug sich hier unmittelbar nieder, und der feine Humor bot gerade den Intellektuellen ein Ventil. In dieser Hinsicht genoß die Photographie unter allen Kunstgattungen wohl die größte Freiheit.

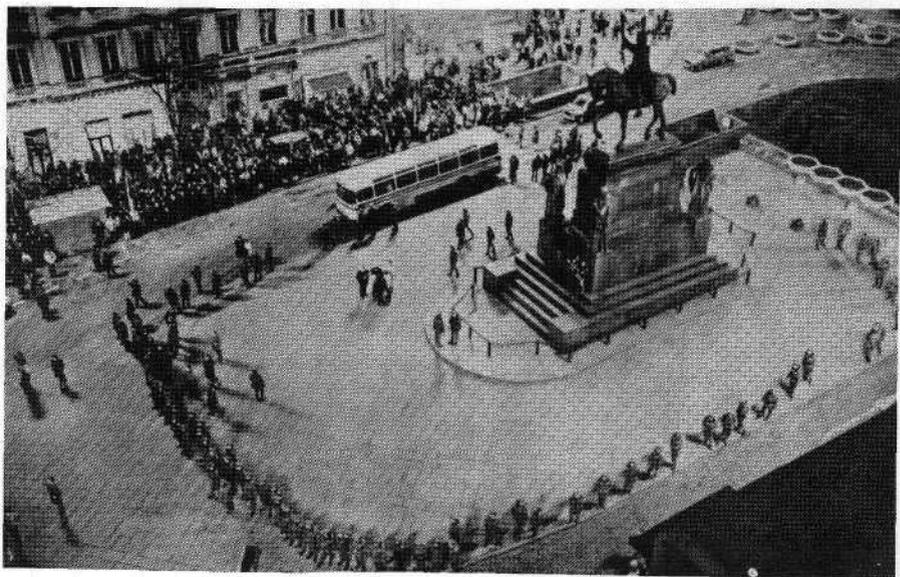
Der Mythos des heiligen Wenzel, wie er sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hat, war von Anfang an untrennbar mit der Örtlichkeit des späteren Wenzelsplatzes verknüpft. Die Errichtung des heutigen Wenzelsdenkmals war fraglos ein ideologisch motivierter Akt. Eine Statue des heiligen Wenzel hatte auf dem Platz aber schon früher gestanden, schon zu Zeiten, als er noch Roßmarkt hieß und auch als solcher genutzt wurde. Der Name Wenzelsplatz kam erst nach dem Jahr 1848 allmählich auf, nachdem zu Füßen der Wenzelsstatue die Messe gefeiert worden war, die in Prag die Revolution in Gang brachte. Die St. Wenzelsmesse sollte das erste in einer Reihe einschneidender politischer Ereignisse werden, die vom Wenzelsdenkmal ihren Ausgang nahmen. Zugleich war Wilhelm Treitz' Daguerrotypie die auch erste Dokumentaraufnahme in der böhmischen Photographiegeschichte. Zum ersten Mal wurde eine öffentliche Veranstaltung photographisch festgehalten, und es war auch das erste Mal, daß ein Photodokument – dann allerdings in lithographischer Vervielfältigung verbreitet – das politische Bewußtsein der Öffentlichkeit beeinflußt hat. Das Bild wirkte gleichsam als Symbol des Aufbegehrens und des Widerstandes – eine Konnotation, die dem Wenzelsdenkmal seither geblieben ist.

An keinem anderen Ort in den böhmischen Ländern oder der Tschechoslowakei kam es seit 1848 zu so vielen politischen Demonstrationen. Angelpunkt war im 20. Jahrhundert allerdings schon das neue, größere Denkmal im oberen Teil des Platzes, in der Achse des Nationalmuseums. Die magische Kraft des Denkmals als Symbol

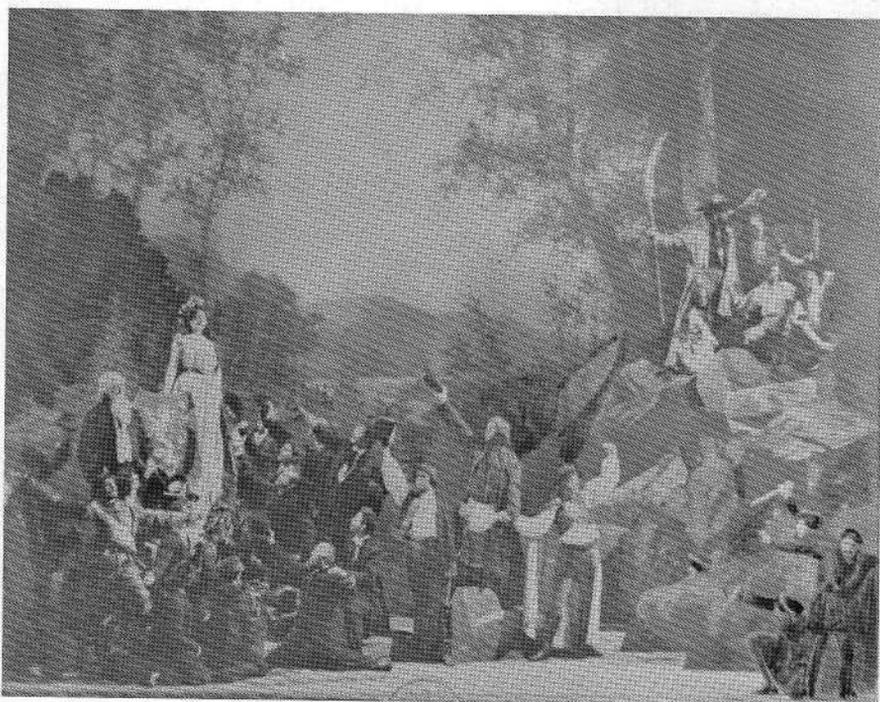


einer ruhmreichen Vergangenheit zog vor allem Gegner des kommunistischen Regimes an. Das Denkmal entwickelte sich zu einem geradezu mythischen Ort des Widerstandes. Im August 1968 war hier die zentrale Informationsbörse. Jan Palach übergießte sich seinerzeit unweit des heiligen Wenzel mit Benzin und lief dann als lebende Fackel auf ihn zu. Bei Demonstrationen wurde die unmittelbare Umgebung des Denkmals aus guten Gründen von der Polizei abgeschirmt; im Frühjahr 1969 wurde hier ein Wald aus kleinen Fichten aufgebaut, damit man sich dem Denkmal nicht nähern konnte. Dem Dämon des Mythos konnten sich also auch die Hüter des Regimes nicht entziehen. So war es auch im Januar und im November 1989. Die Aufnahme eines Photoreporters stammt aus dem Januar 1989. Kann man sich einen besseren Beweis für die politische Macht eines Mythos vorstellen?

Das Denkmal verkörperte längst nicht mehr einen Heiligen, es hatte nichts mehr mit Religion zu tun, es war vielmehr zu einem nationalen Symbol geworden, zu einem Symbol der Schicksale des tschechischen Volkes. Der Mythos des Landespatrons hatte sich in die zivile Sphäre verlagert, das Martyrium des Heiligen wurde mit dem Martyrium der Nation identifiziert. Dieser Bedeutungswandel reicht so weit, daß vielen heute gar nicht mehr bewußt ist, daß es sich eigentlich um einen Heiligen handelt. Für die Photographen ist die Gestalt in ihrer popularisierten Funktion eines allgemein zutiefst verehrten Symbols weiterhin ein reizvolles Thema. Variiert und bildlich artikuliert werden hier die verschiedensten Bedeutungsaspekte, auch widersprüchliche, und es fehlt auch nicht an Reflexionen von der ironischen Warte aus. Es gibt in Böhmen kein anderes Denkmal und keinen anderen Ort mit auch nur annähernd so wirksamer Symbolkraft, und es dürfte nicht einen einzigen Tschechen geben, dem dieser magische Ort der Ehrfurcht und des Trotzes unbekannt ist.



In Lebenden Bildern des 19. Jahrhunderts erschien häufig die allegorische Figur der „Tschechia“ als Verkörperung der Nation. In dieser Aufnahme ist dargestellt, wie ihr Vertreter aller Volksschichten huldigen. Die Beschützer des Vaterlandes belauern den Feind, der sich voller Heimtücke zwischen den Felsen hervordrängt. Ich konnte keine Quelle finden, die die „Lektüre“ des Bildes erleichtern würde. Die Komposition mythisiert das „Volk“. Die zentrale Figur in der Gruppe um die „Tschechia“ trägt Tracht, ebenso die „Vaterlandsverteidiger“, deren Anführer – natürlich – als Chode kostümiert ist. Unter phototechnischem Aspekt sind hier die nachgezeichneten Gestalten der Feinde interessant, die im Augenblick der Aufnahme vermutlich in Bewegung waren. Das Bild war – schon aufgrund der bescheidenen Qualität – wahrscheinlich nur für das Theaterpublikum, als Erinnerung an die Aufführung, bestimmt. Zur breiteren Propagierung der Veranstaltung hätte sich eine Zeichnung besser geeignet, der allerdings das authentische Moment gefehlt hätte.



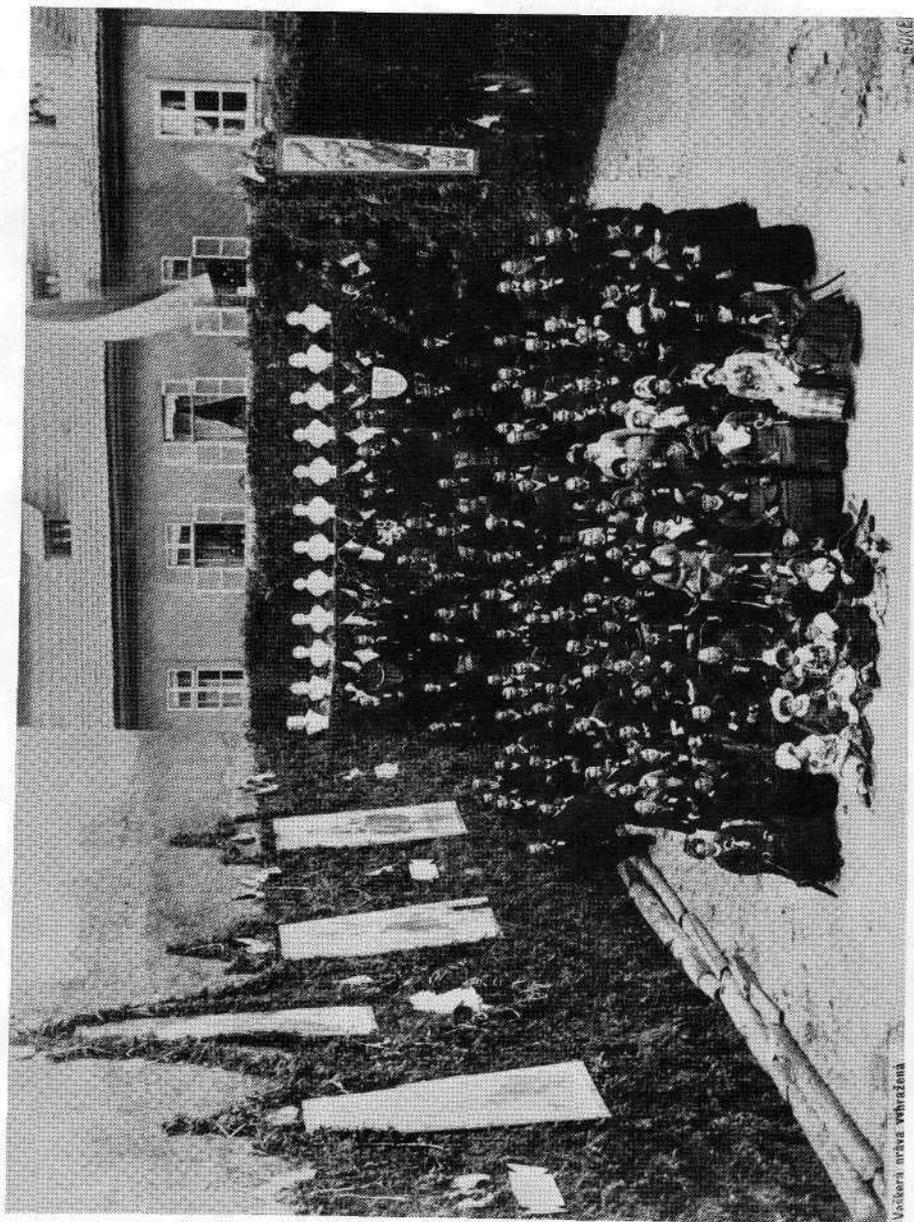
In diesem Fall handelt es sich um eine in Písek entstandene Atelierraufnahme mit eher lapidarer Aussage. Der Anlaß, zu dem das Bild angefertigt wurde, ist ebenso unbekannt wie sein Autor. Zu beiden Seiten der „Tschechia“ sind hier Personifikationen Mährens und Schlesiens angeordnet, gekennzeichnet durch Wappenschilder. Das Buch in den Händen der „Tschechia“ verweist auf die historischen Privilegien. Die Mädchenfigur könnte die junge Freiheit verkörpern, die männlichen Figuren vertreten jeweils verschiedene Bevölkerungsgruppen: ein Sokol-Angehöriger, ein Student, ein Bauer

mit Sense, ein Intellektueller; der Arbeiter ist etwas in den Hintergrund gerückt. Mit seiner leicht lesbaren Komposition und eingängigen Symbolik konnte das Bild gut für ein breites Publikum bestimmt gewesen sein.



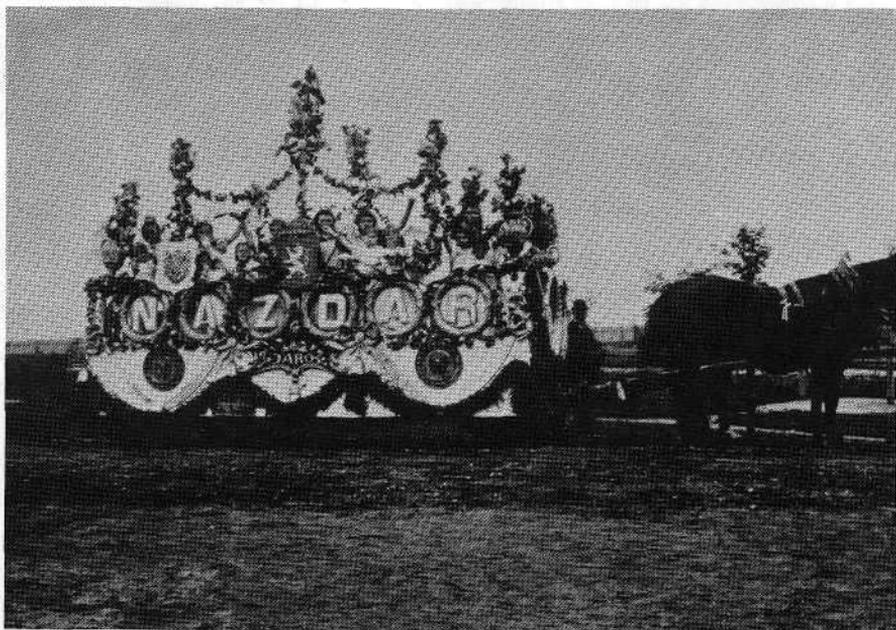
In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts hat sich allem Anschein nach ein Kanon von Mythen und Symbolen herausgebildet, die bei feierlichen Anlässen zitiert wurden. Fast vollständig zeigt sie uns dieses im Gasthaus U Halánků aufgenommene Gruppenbild tschechischer Amerika-Emigranten aus dem Jahr 1888. Den zentralen Platz unter den nationalen Symbolen und den Büsten der böhmischen Könige nimmt die Büste Kaiser Franz Josefs I. ein, umgeben von Bildern historischer Orte, die als Landschaftsbilder formuliert sind.

Symbolische Bedeutung hatte im Laufe des 19. Jahrhunderts auch das ländliche, bäuerliche Milieu angenommen, wie es bereits aus der vorigen Aufnahme zu ersehen war. Der Mythos entwickelte sich als Bild des reinen, unverdorbenen Landbewohners, der unberührt geblieben war von den Lastern des städtischen Lebens und von der deutschen Sprache, die in den Städten vorherrschte. Natürlich haben dieses Bild auch Nachklänge der Romantik beziehungsweise deren spezifisch tschechischer Variante geprägt. Trachten wurden zu einem beliebten Motiv der Photographie; die Aufnahmen wurden oft in Serien herausgegeben. Die ländliche Tracht wurde zu einem unentbehrlichen Requisit verschiedenster nationaler Feierlichkeiten; in lebenden Bildern symbolisierte sie das Bauerntum. Die Aufnahme vom Blumenfest auf der Prager Sophieninsel dokumentiert nachgerade eine Übersättigung mit bäuerlicher Symbolik.

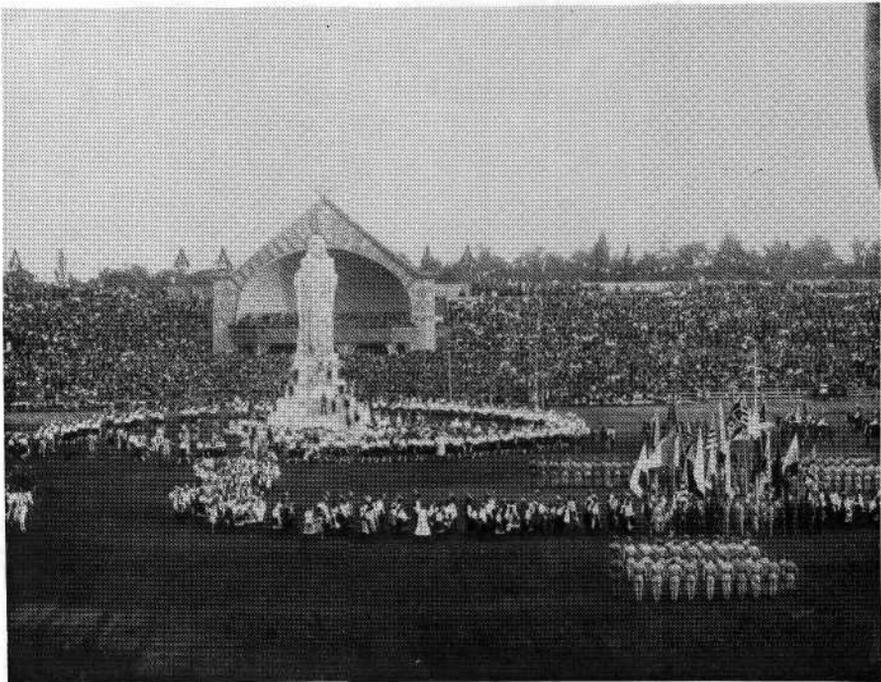
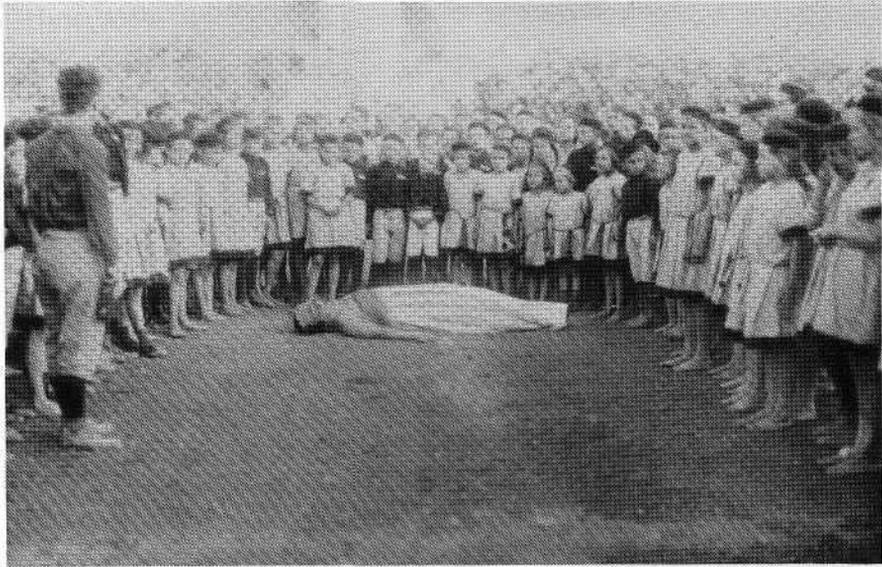




Solche Wagen mit allegorischen Kompositionen waren eigentlich bewegliche Tableaux vivants. Noch vor einigen Jahren wurden sie bei Umzügen zum Ersten Mai eingesetzt. Dieser Wagen mit dem Titel „Frühling“ stammt aus den Feierlichkeiten zur Eröffnung der Ethnographischen Ausstellung in Schlan/Slaný im Jahre 1894. Mit der Aufschrift *Nazdar* wünschte man der Ausstellung Erfolg. Es ist symptomatisch, daß aus dieser Ermunterung später eine gängige Grußformel geworden ist. Thema ist – wieder einmal – der mythische Uranfang. Mit dem Frühling beginnt in der Landwirtschaft das Jahr, und im übertragenen Sinne steht der Frühling für den Beginn des Lebens und für Wiedergeburt. Von Bedeutung ist hier auch das Motiv der Biene, das uns auf anderen Bildern bisher noch nicht begegnet ist. In der Literatur der nationalen Wiedergeburt waren Bienen und Honig Symbole des Slaventums, in direktem Zusammenhang mit dem Symbolmotiv der Linde – dem Pendant zur deutschen Eiche. Des weiteren stand die Biene für Fleiß und Tüchtigkeit. Der Wagen quillt über von Blumen, spielt also auch auf den Fleiß an, der das Gelingen des beginnenden Jahres und, allgemeiner, des neuen Lebens garantieren soll.



Ein faszinierendes Bild ist die „Wiedererweckung des Vaterlandes“, die auf dem Sokol-Kongreß des Jahres 1922 aufgeführt worden ist. Die Szene wurde für das anwesende Publikum arrangiert, nicht auf die photographische Aufnahme hin. Das kolorierte Dia gehörte zu der bereits genannten Serie von Diapositiven für schulischen Gebrauch. Vor den Augen einer Schar Schulkinder in Sokol-Tracht lag die Personifikation des Vaterlandes im Staub, erhob sich dann feierlich und schritt auf die monumentale Statue der Freiheit zu. Thematisiert wird hier das zyklische Auf und Ab, ein zentrales Element des Mythos. Die Geburt oder Wiedergeburt ist der Beginn eines neuen Zyklus. Die Aufnahme der Statue stammt von den Proben, das andere Bild wurde während der Feier selbst aufgenommen. Das Motiv der Freiheitsstatue, zumal in dieser „amerikanischen Auffassung“, ist in der tschechischen Ikonographie ungewöhnlich. Es könnte hier als Anspielung auf die Geburt des selbständigen amerikanischen Staates gedacht sein.

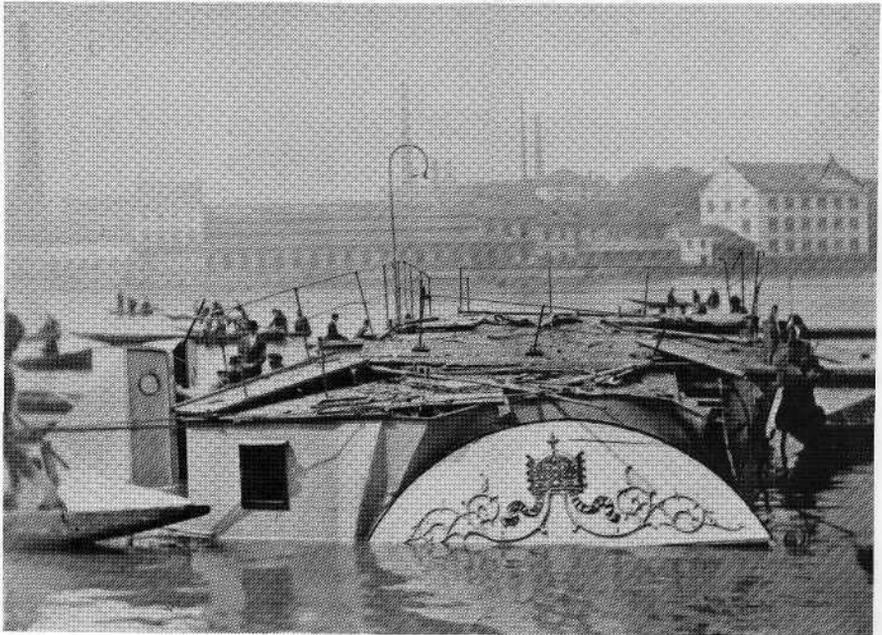




Elementare Attribute der tschechischen Nationalität waren die rot-weiße Flagge oder ein Band in diesen Farben, das Löwenwappen und die St. Wenzelskrone. Sie gehörten zur Ausschmückung aller erdenklichen Festlichkeiten. Die hier gezeigte St. Wenzelskrone aus Blumen zierte anlässlich der internationalen pharmazeutischen Ausstellung 1896 das Karree vor dem Industriepalast auf dem Prager Ausstellungsgelände. Ähnlich wie im Falle des Hradschin wird in dem Motiv eine Tendenz zur Profanierung des traditionsreichen Symbols spürbar.

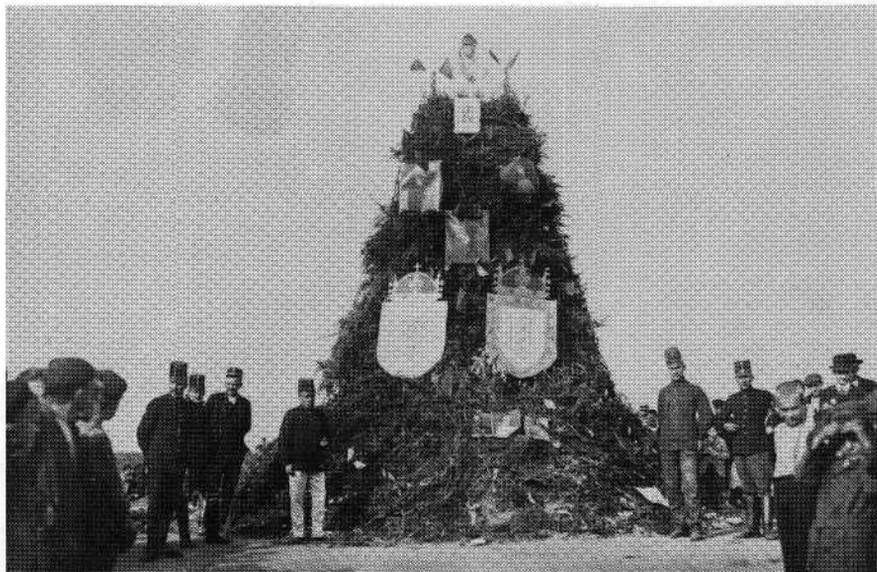


Ein ähnliches Schicksal erlitt auch der heraldische Löwe auf der Jubiläumsausstellung von 1891, die die Macht und das Selbstbewußtsein des tschechischen Kapitals demonstrieren sollte, begegnete er doch dem Besucher praktisch auf Schritt und Tritt. Die Aufnahmen belegen, wie absurd sich das Wappen auf einem Zuckerhut ausnimmt oder wie bizarr es in Verbindung mit den Würsten des Metzgers Antonín Chmel wirkte. Das Symbol war zum Klischee abgesunken. In der Masse der Varianten auf der Jubiläumsausstellung ist seine Funktion als feierliches Zeichen des Tschechentums verlorengegangen, es wurde zum aufdringlichen Versatzstück. Allerdings war es in dieser Zeit allgegenwärtig, sowohl bei festlichen Anlässen als auch im Alltag.



Die Bildunterschrift „Die St. Wenzelskrone geht unter“ hat den Zauber unbeabsichtigter Symbolkraft. Das Bild stammt aus einer Reportage über die Havarie des Dampfers Franz Josephs I. im Jahre 1898 in der Zeitschrift Světozor. Der Photograph hat ganz folgerichtig das allgemein bekannte Symbol gewählt, um das tragische Moment hervorzuheben. Die Bildunterschrift belegt zugleich die für die Zeit charakteristische außerordentliche Sensibilität für Symbolik und die Fähigkeit, sie auf eine andere Ebene zu transponieren, als es der Photograph ursprünglich beabsichtigt hatte. Die Katastrophe wird in ihrer Bedeutung noch gesteigert, zu einer nationalen Tragödie stilisiert. Der Photograph František Bruner-Dvořák hatte am Ort des Geschehens mehrere Aufnahmen gemacht, auch von den Bergungsarbeiten, jedoch nur Gesamtansichten; das Motiv der Krone war die einzige Detailaufnahme. Es ist wenig wahrscheinlich, daß der Hofphotograph Ferdinands d'Este selbst eine ironisierende Reflexion über einen bevorstehenden Untergang dessen, was die Krone symbolisierte, im Sinn gehabt hätte. Eine solche Assoziation wäre ungeschicklich gewesen; was die Journalisten der Zeitschrift Světozor mit der zweideutigen Formulierung der Bildunterschrift bezweckten, war ein Appell an die patriotischen Gefühle der Leser. Für ironische Selbstreflexion war es noch zu früh, und sie brach sich dann zuerst in der Literatur Bahn.

Im Rückgriff auf die Tradition der Sommer-Sonnwendfeuer, mit denen im Frühjahr der Beginn neuen Lebens gefeiert wurde, verbrannte man nach dem Oktober 1918 die Symbole der Monarchie. Die Aktion fand auf dem symbolträchtigen Schauplatz der Schlacht am Weißen Berg statt, mit der das vielzitierte dreihundertjährige *Temno* über Böhmen hereingebrochen war. Die Symbolik bedurfte keiner weiteren Erläuterung; das Bild wurde als Postkarte vertrieben.



Mittels Postkarten wurde auch das Bild eines symbolischen Grabes der nationalen Knechtschaft verbreitet, versehen mit dem wirkungsvollen Titel: „Unseren Märtyrern / 1621 / Unterdrückung / 1620–1918“. Die Faszination durch die Unterdrückung und das Leid von „300 Jahren“ steigerte sich einerseits bis zu einer nachgerade masochistischen Perspektive auf diese Epoche, andererseits bildete sie aber auch eine schlagkräftige Waffe der nationalen „Wiedergeburt“-Ideologie. Es ist bemerkenswert, wie sich noch die kommunistische Propaganda nach 1945 dieser Faszination bediente; sie stützte sich dabei nicht nur auf die nationalistischen Instinkte der Volksmassen, sondern auch auf die theoretischen Ausführungen der tschechischen Linken aus der Zwischenkriegszeit. So konnte Zdeněk Nejedlý eine Analogie zwischen dem Zeitalter der „Finsternis“ und der Zeit der nationalsozialistischen Okkupation ausmachen und ebenso das Volk, das während des Februar-Putsches 1948 die städtischen Plätze füllte, um glorreich über die „Obrigkeit“ zu siegen, als direkten Erben der hus-

sitischen Traditionen apostrophieren. „Den Weißen Berg wetzumachen“, forderte Nejedlý anspornend in einer seiner Nachkriegsreden. Die Frustration über die eigene Vergangenheit schwang darin noch ebenso mit wie schon 1918 und 1945.



Nach der Gründung der Ersten Republik war das Bedürfnis, die tschecho-slowakische Gemeinsamkeit zu bekräftigen, auf beiden Seiten stark ausgeprägt, obwohl diese nicht ohne historische Traditionen war. Dieses Miteinander sollte das in einem Atelier in Zipser-Neudorf (Spišská Nová Ves) photographierte Tableau vivant verkörpern. Zentrales Motiv sind die Kämpfergestalten, die darauf verweisen, daß die Freiheit erst erkämpft werden mußte und auch Opfer gefordert hat. Die schwarzgekleidete Gestalt steht wohl für die Reaktionäre, die die Geburt des neuen Staates in Angst und Schrecken versetzten. Die Komposition enthält alle unentbehrlichen Symbole; am stärksten wirkt aber die kämpferische Stimmung.

Das Löwenwappen ist in den Anfangsjahren der Ersten Tschechoslowakischen Republik in den Hintergrund gedrängt worden, da der Löwe ein Symbol des König-

reiches Böhmen gewesen war. An seine Stelle trat folgerichtig die Flagge des neuen Staates. Allerdings hat die Flagge als Staatssymbol nie die gleiche Akzeptanz erreicht wie in manchen anderen Ländern, wo sie ganz selbstverständlich auch zur Dekoration von Familienfeiern gehört. Vermutlich liegt das daran, daß die Flagge noch so jung ist.

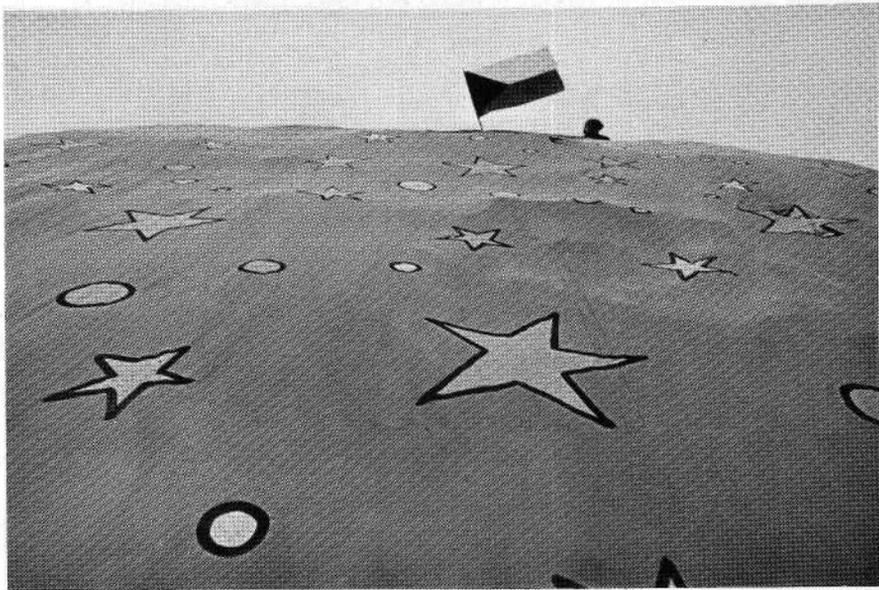


Im folgenden Bild stammt die kämpferische Stimmung aus einer anderen Quelle. In den kommunistischen Ritualen haben den Platz der tschechoslowakischen Flagge rote Fahnen eingenommen, die auf den proletarischen Internationalismus verwiesen. Die Abkürzung ROH steht für „Revolutionäre Gewerkschaftsbewegung“. Alles war revolutionär, alles stand im Zeichen des Kampfes. So trägt diese Aufnahme den Titel „Wir

kämpfen für den Frieden“. Es handelt sich um ein an Banalität grenzendes Dokument der Agitation, wie sie in den fünfziger Jahren üblich war. Der Bedeutungswandel der Flagge, der sich in der Zwischenzeit vollzogen hat, wird hier offenkundig.



Die vorhergehende Photographie von Radovan Boček wurde nicht nur als Plakatmotiv für die Photoausstellung zu den Novemberereignissen des Jahre 1989 ausgewählt; sie wurde selbst gleichsam zu einem Symbol dieser Zeit. Thema ist hier, wie es für die nationale Symbolik in der tschechischen Photographie so typisch ist, die Magie eines Ortes. Unter der bemalten Plane verbirgt sich nämlich der Sockel des monumentalen Stalin-Denkmal auf der Letná. Dank seiner allusiven Motivsprache wurde das Photo – neben einer Aufnahme von der Demonstration am 17. November – zum meistgenutzten und bekanntesten Bild der Samtenen Revolution.



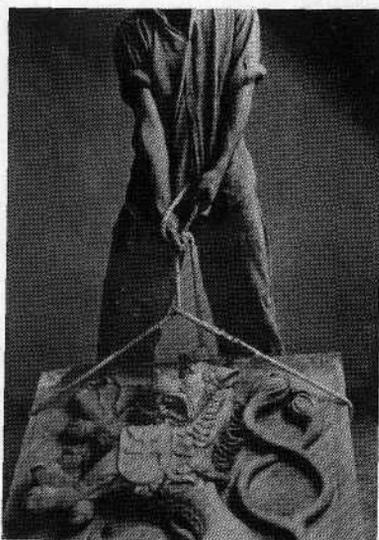
Die Aufnahme mit dem Titel „Tschechisches Volk, wovor sollte ich mich fürchten, solange ich an Dich glaube?“ stammt aus dem Atelier einer Vereinigung von Photographen, die sich *Bratrstvo* (Bruderschaft) nennt. Die Gruppe hatte sich schon vor dem November 1989 zusammengeschlossen, und ihre Arbeit ist ein Beleg für das Prinzip der zyklischen Wiederkehr in der Kunst. Das *Bratrstvo* bezieht seine Inspiration aus der Agitationskunst des sogenannten sozialistischen Realismus der fünfziger Jahre, in der es Archetypen und andere bleibende Werte wie Optimismus, Heroismus, Selbstbewußtsein und Einfachheit entdeckt. Mitglieder der Vereinigung sagen, daß sie die

Kunst der fünfziger Jahre als eine spezifisch kommunistische Variante der Pop-art betrachten. Die Zeit fasziniert sie vor allem wegen der „phantastischen Fähigkeit, Positives mit Negativem zu vermischen“. Es geht dem *Bratrstvo* darum, allgemeingültige, überzeitliche Symbole zu schaffen. In ihrem Manifest erklären sie, daß sie die Tradition wiedererwecken und zeigen wollen, wie sie in Widerspruch zu ihrem Bezwingen, dem Modernismus, geriet. Patriotismus und Slavismus sind die zentralen Ideen dieser Photographengruppe.



Die Mitglieder des *Bratrstvo* verkünden, daß sie einen neuen, menschlichen Realismus anstreben, in dem der Akzent auf der „Reinheit“ liegen soll. Sie entdecken die seelenvolle Lyrik neu, die Melancholie, das Sentiment, Naivität und Nostalgie – Gemütszustände und Stimmungen, die sie für typisch slavisch halten. All dies lokali-

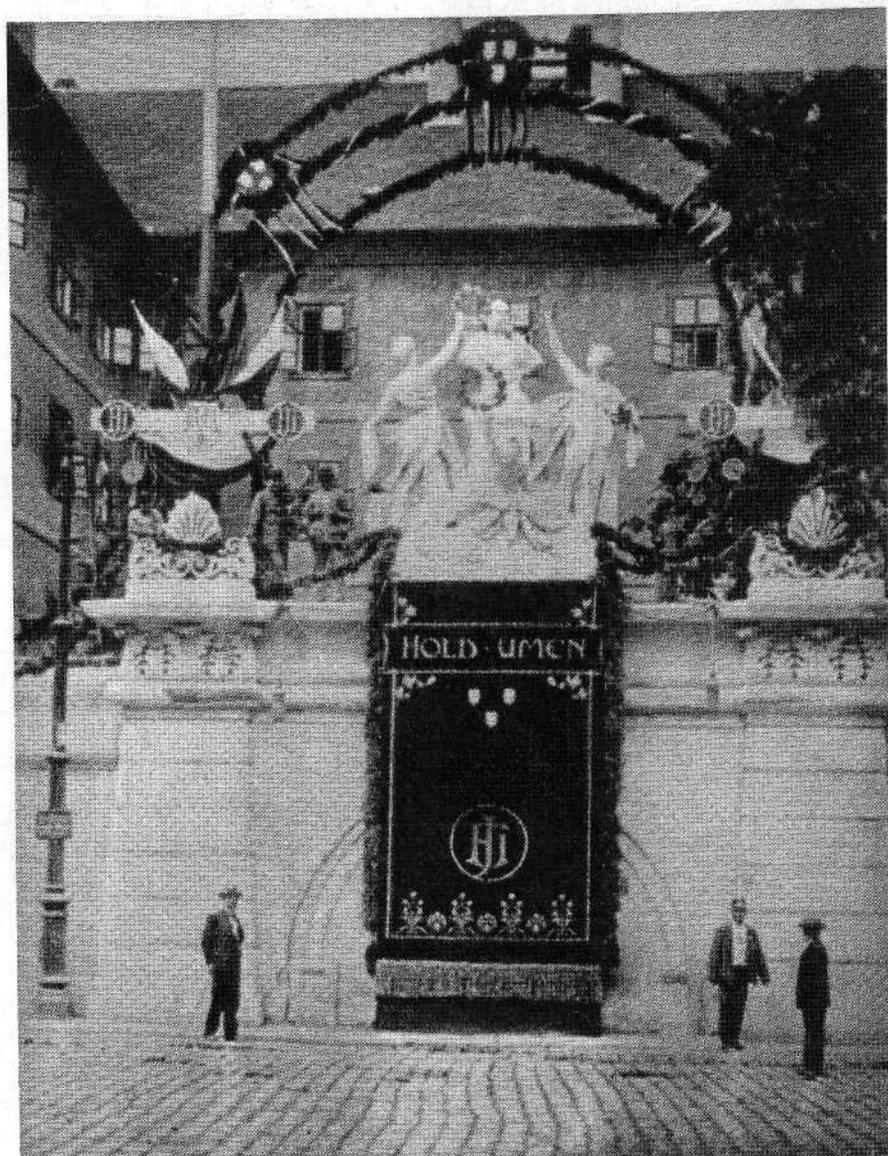
sieren sie besonders in Mähren. Die Aufnahme trägt den Titel *Pod rozžhavenou oblohou třešňový letěl jejich smích*, zu deutsch etwa: „Unter dem glühenden Himmel flog ihr kirschrotes Lachen dahin“.



Besonders interessieren sich die Mitglieder des *Bratrstvo* nach eigenem Bekunden für nationale Traumata, so für den kollektiven Minderwertigkeitskomplex der Tschechen. Ihre Bilder sind also gleichsam eine weitere Stufe in der Entwicklung unseres Themas: ein Versuch, zu den Ursprüngen zurückzukehren.



Die Übersicht der Mythen und Symbole in der tschechischen Photographie wäre nicht vollständig, wenn wir nicht auch die Persönlichkeit des Herrschers und die Mythen und Symbole, die sich an sie knüpften, einbeziehen würden. Tschechische Photographen haben den Kaiser natürlich auf Reisen photographiert, und zwar in zeittypischer Weise. Unter dem Aspekt unseres Themas sind die Dekorationen von



Interesse, die aus Anlaß kaiserlicher Besuche aufgebaut worden sind. In ihnen mischt sich in der Regel nationale Symbolik mit Bekundungen der Loyalität, wobei erstere oft vorherrscht. Unübersehbar wurde an Triumphatoren und anderen Festdekorationen immer auch auf den jeweiligen Stifter hingewiesen.

Wie alle anderen Mythen und Symbole ist auch die Ehrfurcht vor dem Mythos des Herrschers verflacht, so daß es zu Banalisierungen kommen konnte, wie dieses Beispiel zeigt. Es handelt sich um den Stand des Blumenhändlers G. Dittrich auf der Jubiläumsausstellung von 1891. Auch wenn heute ein solches Arrangement eher zu den Kuriositäten zu zählen scheint, wurde Dittrichs Stand auf der Ausstellung mit einer Goldmedaille prämiert.



Die repräsentative Aufnahme aus dem Pavillon der Eisenhütte von Komorau (Komárov) auf der Jubiläumsausstellung zeigt nicht nur das Sortiment der Produkte und die Produktion selbst, vertreten durch die Bilder der Hochöfen, sondern enthält auch eine kunstvoll konstruierte Allegorie der nationalen Tradition. Das Bild war auch eine willkommenen Gelegenheit, dem *in effigie* anwesenden Kaiser die Reverenz zu erweisen, der hier vom heiligen Wenzel und von Johann Amos Comenius begleitet wird. Der heilige Wenzel, Landespatron Böhmens, steht gleichsam für die Religion und die weit zurückliegende Vergangenheit, während Comenius die Gelehrsamkeit und die jüngere Geschichte verkörpert. Zugleich verweist er auf die Unterdrückung des tschechischen Volkes nach der Schlacht am Weißen Berg. Kaiser Franz Joseph I. verkörpert einerseits die Loyalität der Tschechen, andererseits die Gegenwart. Der Exkurs in die Geschichte Böhmens war zugleich als Anspielung auf die alte Tradition der Hüttenwerke von Komorau gedacht.

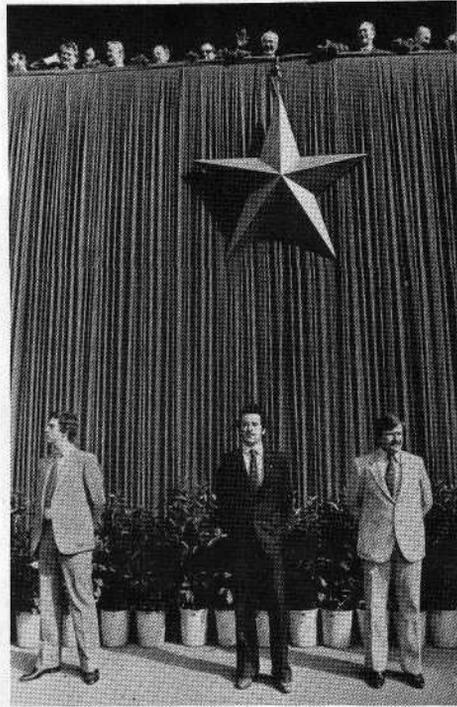


Die Motive und Attribute, die man aus den lebenden Bildern und Festdekorationen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sind später auch in photographische Werke eingeflossen, mit denen die Persönlichkeit T. G. Masaryk mythisiert werden sollte. Das vorhergehende Bild heißt „Hommage der Gewerbetreibenden von Münchengrätz an den Befreier-Präsidenten“.



Hold živnostníctva a obchodníctva mnicbovobradskeho prezidentovi.

Die offiziellen Photos von den Maikundgebungen hatten ihre feststehende Ikonographie. Dana Kyndrová ironisierte mit ihren Aufnahmen nicht nur das Pompöse dieser Veranstaltungen, sondern entdeckte auch groteske, absurde Züge und karikierte schon dadurch, daß sie sie photographisch festhielt. Als Karikaturen der Zeit und ihrer Repräsentanten wurden Kyndrovás Bilder auch wahrgenommen und verstanden.



Das folgende Bild des bekannten Fotoreporters Pavel Cudlín dokumentiert eigentlich eine Wahlkampfveranstaltung in Budweis (České Budějovice), an der Václav Havel teilgenommen hat. In Wirklichkeit zeigt es eindrucksvoll, wie die Gestalt des Präsidenten mit den besonderen Darstellungs- und Stilmitteln der Photographie in eine Ikone verwandelt werden kann. Havel war zur Symbolfigur eines neuen Zeitalters geworden. Auf dem bekanntesten Wahlplakat mit dem Porträt Havels stand der Wahlspruch: „Wahrheit und Liebe werden die Lüge und den Haß besiegen!“ Die Zerstörung der alten Mythen ging unmittelbar in den Aufbau neuer Mythen über.

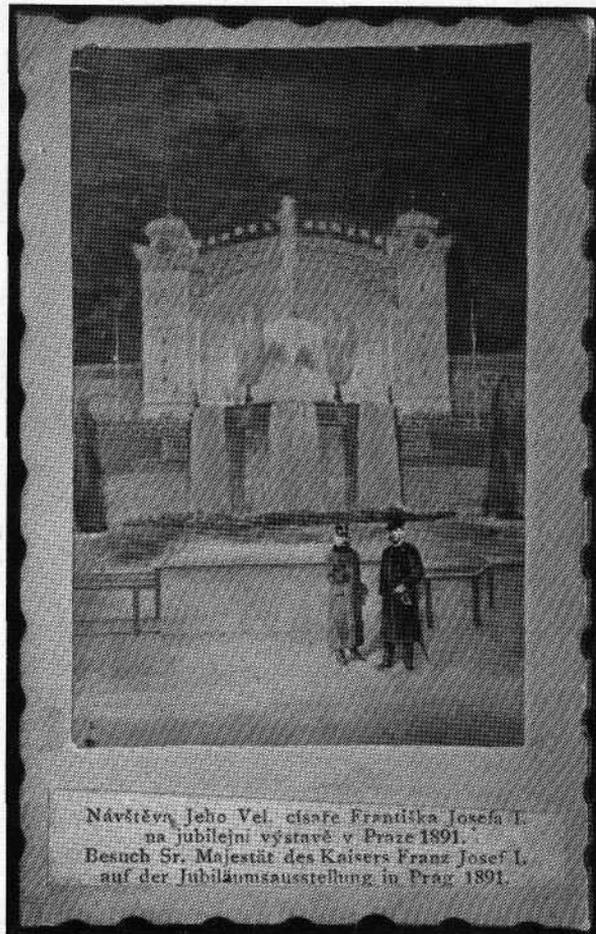


Die Photomontagen des Photographen A. Malý haben einiges Aufsehen erregt, als sie im Februar dieses Jahres ausgestellt wurden, denn sie stellten bis zu einem gewissen Grad den Mythos des so beliebten Präsidenten in Frage. Vielleicht wollte Malý Havels feine und entgegenkommende Art karikieren, vielleicht auch sein Lächeln. Möglich auch, daß es um nichts weiter ging als um eine spielerische neo-dadaistische Projektion ohne tiefere Bedeutung oder um den Wunsch zu demonstrieren, daß man sich in der Tschechischen Republik heutzutage sogar schon erlauben kann, den Präsidenten zu karikieren. Jedenfalls wurde eine ähnliche Darstellung des Premierministers Klaus in

zeremonieller Umarmung mit Vladimír Mečiar als Karikatur aufgefaßt und mit Begeisterung vielfach photokopiert und weitergereicht. Es scheint, daß nach einer Phase geradezu frommer Ehrfurcht vor wichtigen Persönlichkeiten eine Zeit der Profanierung und sogar Verkitschung eben dieser Verehrung gekommen ist, ihrerseits gefolgt von einer Ära, in der die groteske, ironische Abbeviatur herrscht und die früheren Idole entmythisiert werden. Diese Entwicklungslinie haben wir schon an anderen Beispielen beobachten können.



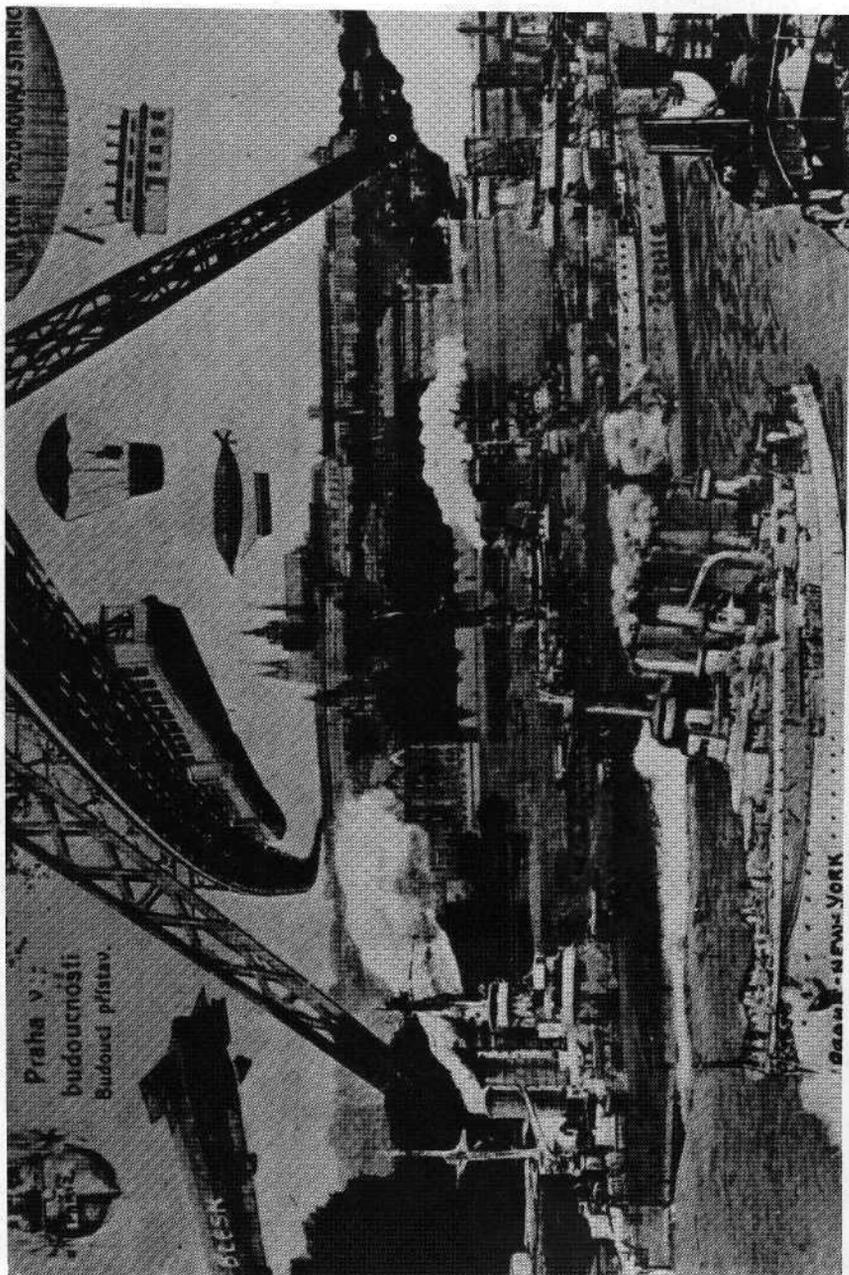
Auch die neuen Symbole aus dem Bereich der Technik wurden im Geiste der Traditionspflege präsentiert. Der Stolz der Jubiläumsausstellung 1891 war František Křižík's elektrisch betriebener Springbrunnen mit seinen bunten Lichteffekten. Er war der sichtbare Beweis für den Erfolg eines tschechischen Erfinders, und er symbolisierte zugleich den Beginn des elektrifizierten Zeitalters. Die Photomontage, die den Kaiser zusammen mit dem böhmischen Statthalter vor der Fontäne zeigt, muß wie ein Appell oder gar wie eine Herausforderung gewirkt haben. Die symbolträchtige Gestalt des Herrschers verbindet sich hier mit der Symbolik der neuen Technik und dem Tschechentum, verkörpert in der Figur des Statthalters.



Es war kein Zufall, daß die Photoreportage über die erste Fahrt eines Automobils durch Prag im Jahre 1898 am Ausgangsort, auf der Prager Burg, beginnt. Das Symbol der neuen Technik verschmolz mit der Symbolik des historischen Ortes; die Bedeutung dieser Jungfernfahrt erreichte so die Dimension einer historischen Tat. In der Aufnahme wird dieses Moment zusätzlich durch den gewählten Zeitpunkt betont: Das Automobil verläßt soeben den ersten Ehrenhof der Burg.

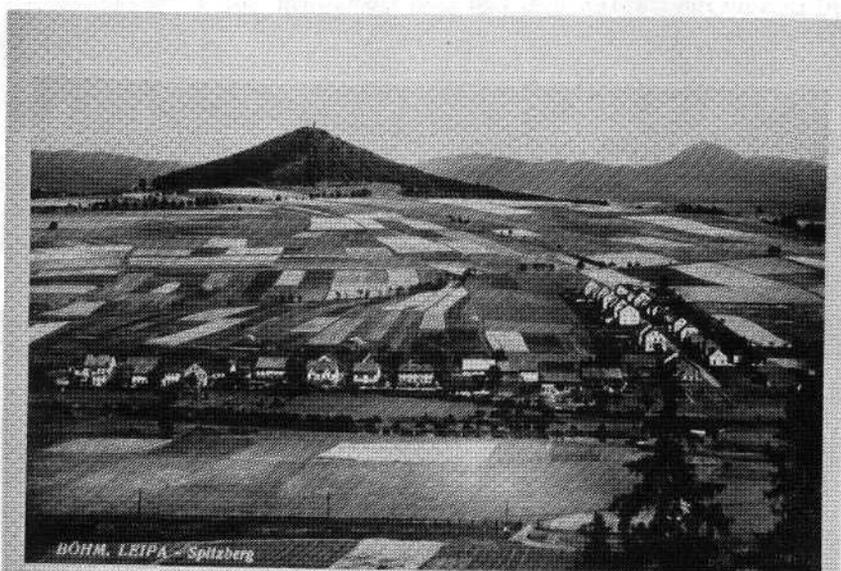


Der neue Mythos der Technik war also rasch mit dem alten Mythos des Ortes verquickt worden. In dieser phantasmagorischen Montage ist die Ansicht von Prag mit der Vision eines großen, zweifellos weltberühmten Hafens für Schiffe und Heißluftballons kombiniert. Das Postkartenbild aus der Zeit um 1900 illustriert in gewisser Weise den tschechischen Minderwertigkeitskomplex in bezug auf die eigene Bedeutung, auf den eigenen Platz in der Welt, und es spiegelt auch die rauschhafte Begeisterung für Eisenarchitektur und moderne Transport- und Verkehrsmittel wider.



Ähnlich die Postkarte mit dem Titel „Der Georgsberg – Říp in der Zukunft“ von 1905. Der Mythos vom Ursprung der tschechischen Nation trifft hier auf die Vision einer zukünftigen Realität, der mythische Ort unterliegt seiner Nutzung für Tourismus und Geschäft. Mythos und Wirklichkeit begegnen sich, der Kreis schließt sich ...





Jaroslav Barta: Böhmisches Leipa — Spitzberg, 1930



Jaroslav Barta: Česká Lípa — Špičák, 1988

ČECHY KRÁSNÉ, ČECHY MĚ (SLOVENSKO REVYJIMAJE)

20

Auch der Vergleich kann Symbolkraft entfalten. Zwei Ansichtskarten von Böhmisches-Leipa-Spitzberg (Česká Lípa-Špičák), die eine von 1930 und die andere, vom selben Punkt aus und mit dem gleichen Objektiv, von 1988. Der Kreis hat sich geschlossen.

* * *

In meinen abschließenden Überlegungen möchte ich zur Photographie selbst zurückkehren. Es ist bezeichnend, daß sich die Photographie, wo sie Erhabenes und dem Volk Teures festhalten sollte, oftmals auf einem niedrigen Niveau bewegt hat, degradiert zum bloßen Werkzeug zur Verbreitung einer Ideologie. Seinerzeit galt gerade dies als Gewinn und als Vorzug des Mediums. Die Photographie war allzusehr von der Erfüllung ihrer utilitären Funktionen in Anspruch genommen und wohl auch belastet, als daß sie sich als Kunstgattung hätte entfalten können. Es ist charakteristisch, daß sich in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts kein einziger tschechischer Photograph der Thematik des normalen täglichen Lebens angenommen hat, auch nicht entsprechende Motive für arrangierte Kompositionen verwendet hat. Die vorherrschenden Themen der komplizierten Lebenden Bilder standen durchweg im Zeichen der nationalen Emanzipation. Bis zur Jahrhundertwende ist auch kein Anzeichen für ironische oder zumindest kritische Distanz zur tschechischen Gesellschaft zu entdecken. Die Loyalität gegenüber dem Herrscherhaus und das gleichzeitige Streben nach nationaler Emanzipation wurden nicht als schizophrene begriffen. Um die Jahrhundertwende veränderte sich die Situation allmählich. Das Selbstbewußtsein der tschechischen Gesellschaft, gestützt eher auf wirtschaftliche als auf politische Fortschritte, ermöglichte endlich eine gewisse Distanz zu sich selbst und brachte auch die Fähigkeit zur Selbstironie mit sich. Der Einblick in diese Entwicklung, wie ihn eine Serie von Photographien vermitteln kann, bleibt jedoch zwangsläufig schematisch, vor allem im Vergleich mit der Literatur. So fehlt es in der Photographie an Belegen für die Tendenzen zur Negation des Vorangegangenen, wie sie jede Neuordnung der Verhältnisse im Land begleiteten.

Zu den charakteristischen Eigenschaften der tschechischen Gesellschaft gehörte es, ihre Existenz auf Illusionen zu gründen. Und dennoch ist es ihr gelungen, sich einen eigenen Staat aufzubauen. Auch die Photographie lebt von der Illusion. Die Mythen und Symbole werden in photographischen Aufnahmen, die sie doch eigentlich dokumentieren sollen, vielleicht wirkungsvoller demaskiert als in der Interpretation eines literarischen oder philosophischen Werkes. Auch die Wahrheitstreue, die Authentizität der Photographie ist letztlich nichts als Illusion. Treffen beide verschiedenen Illusionen aufeinander, so können daraus, wie wir gesehen haben, interessante Phänomene hervorgehen, die mehr über die Mentalität der Gesellschaft aussagen als über die Natur des Mediums Photographie selbst*.

Übersetzt von Michaela M a r e k

* Diesem Aufsatz liegt der Vortrag des Verfassers im Collegium Carolinum am 5. November 1993 zugrunde.