

# I. Einführung

## 1 Thema, Fragestellung und Zielsetzung

In der kommunistischen Tschechoslowakei hatte das „Leben in Wahrheit“ nicht nur eine existentielle Dimension. Vielmehr habe es, so Václav Havel 1978 in seinem wegweisenden Essay „Versuch, in der Wahrheit zu leben“, auch eine noetische, moralische und sogar eine *politische* Dimension.<sup>1</sup> In diesem System habe die Wahrheit, im Gegensatz zum „Leben in Lüge“ als Stützpfeiler der „posttotalitären Ordnung“, sogar die „Rolle eines *Machtfaktors*, ja einer *politischen Kraft*“.<sup>2</sup> Laut Havel ist die Verweigerung eines „Leben(s) in Lüge“, die Rebellion gegen die ritualisierte Ordnung des Regimes, ein Versuch, die „unterdrückte Identität und Würde (zu) finden, seine Freiheit (zu) verwirklichen.“<sup>3</sup> Havels Definition des politisch Andersdenkenden bezieht sich in erster Linie auf ihre schriftlichen Artikulationsformen. Sie kritisierten öffentlich und systematisch die Mängel und Lügen des Systems: „Es sind eher intellektuell veranlagte, also ‚schreiblustige‘ Menschen, denn die schriftliche Äußerung ist das bedeutendste – und oft auch das einzige – politische Mittel, über das sie verfügen und das die Aufmerksamkeit – vor allem des Auslands – auf sie lenken kann. Andere Arten des ‚Lebens in Wahrheit‘ verlieren sich nämlich aus der Sicht eines ausländischen Beobachters in dem schwer durchschaubaren Rahmen einer bestimmten lokalen Umgebung oder (...) erscheinen als irgendeine weniger sichtbare Ergänzung der schriftlichen Äußerung.“<sup>4</sup>

Václav Havels Beschreibung der Dissidenten als „schreiblustige Menschen“ bestimmt bis heute ihre (Selbst-)Wahrnehmung unter dem Primat einer Schriftkultur. Sie dominiert nach wie vor auch die Forschungsansätze zur Geschichte der politischen und kulturellen Opposition gegen die kommunistische Diktatur in der Tschechoslowakei. So charakterisierte in den späten 1980er Jahren Gordon H. Skilling, profunder Kenner der ost(mittel)europäischen Oppositionsbewegungen, auch den Dissens in der ČSSR als eine „Typewriter Culture“.<sup>5</sup> Eine Kultur, deren wesentlicher Ausdruck in schriftlichen Texten lag, die mithilfe einer Schreibmaschine angefertigt und als Typoskripte den Weg in die unabhängigen Kommunikationskanäle des *Samizdat* und *Tamizdat* fanden.<sup>6</sup> Unberücksichtigt blieben bei der Analyse und

1 Der tschechische Originaltitel lautet „Moc bezmocných“ (Macht der Machtlosen). Havels Definition eines Dissidenten bezieht sich auf jene Bürger des Sowjetblocks, „die sich entschlossen haben, in der Wahrheit zu leben“ (žít v pravdě). An dieser Definition orientiert sich der Titel der deutschen Übersetzung von Gabriel Laub: HAVEL, Václav: Versuch, in der Wahrheit zu leben. Von der Macht der Ohnmächtigen. Reinbek 1980, 28 f.

2 Ebd., 29.

3 Ebd., 27.

4 Ebd., 47 f.

5 SKILLING, Gordon H.: Samizdat and an Independent Society in Central and Eastern Europe. Ohio 1989, 26.

6 *Samizdat* (russ.): jenseits der Zensur im Selbstverlag hergestellte Publikationen; *Tamizdat* (russ.): im westlichen Ausland gedruckte Samizdat-Ausgaben. Vgl. EICHWEDE, Wolfgang:

Aufarbeitung der Geschichte des Dissenses bislang hingegen die visuellen, speziell fotografischen Dokumente, die zeitgleich innerhalb der alternativen Milieus in der Tschechoslowakei entstanden sind. Ungeachtet dieser gemeinsamen Erfahrungen konzentrierte sich die historiographische Forschung bei der Aufarbeitung der Kultur des Dissenses<sup>7</sup> bisher meist auf schriftliche Dokumente, während sie die „sinnliche Evidenz“ und die „metaphorische Leistung fotografischer Bilder“<sup>8</sup> weitgehend ignorierte. Die Ursachen lagen in einer generellen Skepsis gegenüber Bildern begründet, die im Zuge des *pictorial turn* Mitte der 1990er Jahre auch den Geschichtswissenschaften attestiert wurde.<sup>9</sup> In diesem Zusammenhang sprach der Bildtheoretiker William J. T. Mitchell von einer „ikonischen Panik“, die Händeringen und ikonoklastische Gesten auslöse.<sup>10</sup> Vor diesem Forschungshintergrund erscheint es lohnenswert und reizvoll, einen ersten Versuch zu unternehmen, den Gegenstand Bild, konkret das Medium *Fotografie*, in die zeit- und kulturhistorische Forschung über die Dissenskulturen in Ost(mittel)europa einzuführen.

So zielt die vorliegende Untersuchung darauf, fotografische Zeugnisse in den Forschungsdiskurs zur Geschichte des Dissenses einzubringen. Sie geht parallel zur „Typewriter Culture“ von der Existenz einer „Camera Culture“ im Dissens aus, die als spezifische Form einer unabhängigen fotografischen Praxis unter den Bedingungen einer kommunistischen Diktatur entstanden ist. Die Untersuchung geht ferner davon aus, daß Fotografien als alternativer visueller Speicher ein Gegengedächtnis zur offiziellen Bildpolitik schaffen und gleichzeitig als Ausdruck einer widerständigen Handlung interpretiert werden können. Die alternative „Camera Culture“ stand in einem Wechselverhältnis zur „Typewriter Culture“, denn – so die Ausgangsthese –, regimekritische Diskurse manifestierten sich nicht nur in Form von politischen Traktaten, Essays oder in fiktionalen Texten. Die Fotografen teilten dieselbe diskursive Sphäre mit den verfeimten Schriftstellern, Künstlern, Musikern und Wissenschaftlern<sup>11</sup>, die aus politischen Gründen mit Berufs- und Publikationsverbot in den 1970/80er Jahren belegt waren. Sie nutzten dieselbe Infrastruktur und bedienten sich

Archipel Samizdat. In: Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: die 60er bis 80er Jahre. Hg. von FORSCHUNGSSTELLE OSTEUROPA, Bremen 2000 (Dokumentationen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa, 8), 8–19, hier 8; BOCK, Ivo / HÄNSGEN, Sabine / SCHLOTT, Wolfgang: Kultur jenseits der Zensur. In: Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: die 60er bis 80er Jahre. Hg. von FORSCHUNGSSTELLE OSTEUROPA, Bremen 2000 (Dokumentationen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa, 8), 64–77, hier 65.

- 7 Der Begriff „Dissens“, auf lat. *dissidere* zurückgehend, ist dem englischen Wort *dissenter*, ursprünglich für religiöse Abweichler, entlehnt, bezieht sich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung auf die Tätigkeit der tschechoslowakischen Bürger- und Menschenrechtsbewegung.
- 8 Vgl. SCHULZ, Martin: Ordnungen der Bilder: Eine Einführung in die Bildwissenschaften. München 2009, 80.
- 9 Vgl. MITCHELL, William J. T.: Pictorial Turn. Eine Antwort. Briefwechsel mit Gottfried Böhm. In: Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. Hg. von Hans BELTING, München 2007, 37–46, hier 40.
- 10 Ebd.
- 11 Die einheitliche Verwendung der maskulinen Bezeichnungen erfolgt hier ausschließlich aus Gründen der besseren Lesbarkeit.

der Netzwerke des *Samizdat* bzw. *Tamizdat*. Sie machten ähnliche Erfahrungen von staatlicher Verfolgung, die sie mit ihren je eigenen Ausdrucksmitteln künstlerisch verarbeiteten.

Angeichts von Tausenden fotografischer Überlieferungen aus den Dissens-Gruppierungen in Ost- und Ostmitteleuropa, ihrer Heterogenität im professionellen Anspruch sowie dem Spektrum an unterschiedlichen Genres und Sujets ist für einen ersten analytischen Zugriff auf diesen Untersuchungsgegenstand eine Fokussierung notwendig.<sup>12</sup> Zumal diese regimekritischen Fotografien aus der kommunistischen Ära nicht systematisch gesammelt worden sind. Sie werden in Archiven, Museen und privaten Sammlungen weltweit aufbewahrt, doch fehlen häufig schriftliche Überlieferungen zu ihrer Entstehung.<sup>13</sup> So besteht bei der Beschäftigung mit diesem Quellenkorpus ein wesentlicher Teil der Aufgabe darin, die dargestellten Sujets, die Intention des Fotografen, der Auftraggeber oder der Verwendung der Bilder zu rekonstruieren und für die künftige Forschung zu sichern. In diesem Sinne versteht sich die Studie auch als ein Beitrag zur Erschließung der in den Fotografien eingeschriebenen Geschichte(n).

Die Fokussierung erfolgt für die vorliegende Studie in der Konzentration auf das Werk von Ivan Kyncl, einem Protagonisten der tschechoslowakischen „Camera Culture“ im Dissens. Er gehörte seit Anfang der 1970er Jahre zu dem oppositionellen Milieu, das sich 1977 zur ersten Menschen- und Bürgerrechtsinitiative in der ČSSR unter dem Namen *Charta 77* formierte. Innerhalb dieses Milieus dokumentierte Kyncl aus einer Insider-Perspektive Personen, Orte und Ereignisse aus den Anfangsjahren der *Charta 77*. In dem kurzen Zeitraum seit ihrer Gründung bis zu seiner Emigration (1980) schuf Kyncl ein umfangreiches Konvolut an Schwarz-Weiß-Fotografien, das in eindrucksvoller Weise den Alltag der Chartisten dokumentiert. Es enthält Tausende von Porträts und Gruppenaufnahmen verfeimter Schriftsteller, Künstler, Publizisten, Wissenschaftler und ehemals hochrangiger Politiker des „Prager Frühlings“ und zeigt ihre vielfältigen Aktivitäten innerhalb der so genannten „Parallelen Polis“ (V. Benda).<sup>14</sup> Dokumentiert sind literarische Lesungen, Seminare der Untergrunduniversität, Aufführungen des privaten Wohnungstheaters von Vlasta Chramostová bis hin zu Rockkonzerten verbotener Bands oder Nikolausabende für die Kinder verhafteter Bürgerrechtler.

Ivan Kyncls umfangreiches Werk, das rund 15.000 Fotonegative aus den 1960er und 1970er Jahren umfaßt, kann hier nicht in Gänze untersucht werden. Vielmehr fokussiert die Studie auf einen Werkausschnitt unter der ikonographischen Zuordnung „Visualisierung von Repressionen“. Auf diesen Fotografien dokumentierte Kyncl den Alltag im Dissens, jenseits der fröhlichen Bilder von gemeinsamen Festen oder Zusammenkünften. Kyncl fotografierte als einziger Fotograf Gefängnisse, in

12 HAMERSKY, Heidrun: Einführung. Fotografierte Geschichte(n) der Andersdenkenden. In: Gegenansichten. Fotografien zur politischen und kulturellen Opposition in Osteuropa 1956–1989. Hg. v. DERS., Berlin 2005, 8–11, hier 10.

13 Ebd.

14 Vgl. Kapitel I, 5.1.

denen politische Häftlinge einsaßen, Gerichtssäle, in denen Bürgerrechtlern der Prozeß gemacht wurde, und er dokumentierte die Observierung der Andersdenkenden. Mit dieser Sujetwahl setzte sich Kyncl von anderen nonkonformen Fotografen ab.

Ein weiteres Merkmal, das den Fotografen Ivan Kyncl zu einer Ausnahmeerscheinung macht, und damit auch die Fragestellung lenkt, ist die gezielte Publikation seiner Fotografien in westlichen Medien. Denn Kyncl fotografierte nicht für die Schublade oder lediglich für einen kleinen Kreis von Gleichgesinnten. Vielmehr ließ er über konspirative Wege seine Fotografien ins Ausland schmuggeln, um die westliche Öffentlichkeit über die Lage der Dissidenten in der Tschechoslowakei aufzuklären. Unabhängig von der Frage, ob Ivan Kyncl sich selbst für einen politischen Akteur hielt, gewinnen seine Fotografien im Kontext eines autoritär regierten Staates unweigerlich eine politische Dimension.

Die Singularität seines fotografischen Zugangs gab den Impuls, sich mit diesem Werkkorpus eingehender zu befassen. Aus dem Werk ergab sich wiederum das Interesse an der Biographie von Ivan Kyncl. Denn wie konnte sich in einem System der staatlichen Kontrolle Ivan Kyncl als unabhängiger Fotograf durchsetzen, der etwas umzusetzen versuchte, was der amerikanische Fototheoretiker Allan Sekula als Anspruch an eine „wirklich kritische sozialdokumentarische Fotografie“ formulierte: „(Sie) wird sich mit dem Verbrechen befassen, dem Prozeß, dem Justizsystem und dessen offiziellen Mythen.“<sup>15</sup> So zielt die Studie schließlich darauf zu erforschen, ob und unter welchen Bedingungen es einem Fotografen in der Tschechoslowakei möglich war, „wirklich kritisch sozialdokumentarisch“ tätig zu sein, inwieweit sich seine Fotografien zu provokanten *Störbildern* entwickeln konnten, um das tschechoslowakische Regime unter Rechtfertigungsdruck setzen zu können. Daß Kyncls fotografische Tätigkeit den staatlichen Kontrollorganen nicht verborgen blieb, liegt auf der Hand. Um so mehr drängt sich die Frage auf, welche biografischen Bedingungen Ivan Kyncl in den Kreis der tschechoslowakischen Bürgerrechtler brachten und welche Konsequenzen sich aus seiner Tätigkeit als „Fotograf der Charta 77“ ergaben.

Von der Kenntnis der lebensgeschichtlichen Zusammenhänge sind desweiteren Aufschlüsse für die Interpretation des Werkes zu erwarten. Allerdings nicht in der Weise, daß aus der Biographie das Werk erklärt werden soll. Mit Hilfe der biografischen Skizze, die sich weitgehend auf die Zeit seiner fotografischen Tätigkeit in den 1970er Jahren in der ČSSR beschränkt, soll Ivan Kyncl als Individuum innerhalb struktureller Zusammenhänge faßbar werden. So können auch die Spielräume erhellt werden, die er innerhalb dieser Kontexte nutzte bzw. sich erkämpfte. Denn erst vor diesem Hintergrund lassen sich die Originalität und der Stellenwert seines Werkes adäquat bestimmen.

Als Hypothese wird angenommen, daß eine fotografische Praxis im Kontext einer Diktatur dann ein subversives Potential entwickelt, wenn die unter

15 SEKULA, Allan: Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden. Bemerkungen zur Politik der Repräsentation. In: Theorie der Fotografie 1839–1995. Hg. von Wolfgang KEMP und Hubertus von AMELUNXEN, Bd. I-IV, München 2000, hier Bd. IV, 120–129, hier 126.

konspirativen Bedingungen hergestellten Fotografien mit ideologisch abweichenden Sujets in einen massenmedialen Publikationskreislauf eingespeist werden. Der Begriff *subversiv* wird hier aber nicht als Synonym für *alternativ* oder *nonkonform* verstanden, vielmehr steht er für eine Eingrenzung auf jene Fotografien, die bereits damals durch Publikation eine direkte Konfrontation mit dem Regime riskierten. Als Indikatoren der Subversivität sind die staatlichen Sanktionen in Reaktion auf den medialen Gebrauch dieser Fotografien zu werten.<sup>16</sup> Der Nachweis erfolgt weitgehend auf Basis der Akten der Staatssicherheit.

Schließlich will die Arbeit die These untermauern, daß die Fotografie als ästhetisches Artefakt, politischer Code und soziale Praxis ein zentraler Teil der ost(mittel)-europäischen Protestkultur war. Auf diese Weise leistet die Studie zum fotografischen Schaffen von Ivan Kyncl einen Beitrag zur weiteren Präzisierung unterschiedlicher widerständiger Ausdrucksformen zwischen künstlerischer Selbstbehauptung und zivilem Protest.

## 2 Forschungsstand

Der 2004 verstorbene Ivan Kyncl gilt in der zeithistorisch interessierten tschechischen Öffentlichkeit als „Fotograf der Charta 77“. Diese Bewertung verdankt er seinem Fotobuch über die Menschen der *Charta 77*. Es entstand Ende der 1970er Jahre in Zusammenarbeit mit seinem Vater, dem bekannten Publizisten Karel Kyncl. Nach der Publikation in schwedischer (1983) und englischer Sprache (1985)<sup>17</sup> erschien es 1990 erstmals auch auf Tschechisch unter dem Titel „Po jaru přišla zima“.<sup>18</sup> In der Ausstellungsbroschüre zu Ivan Kyncls erster Ausstellung in West-Berlin nach seiner Emigration finden sich aus der Feder von Kyncls Förderer und Freund, Jan Kavan, sowohl biografische Anmerkungen wie auch eine erste Einschätzung des politischen Charakters seiner Fotografien.<sup>19</sup> Mehr als 20 Jahre später wurde zwar mit seiner ersten Einzelausstellung „Ivan Kyncl – Fotograf Charty 77“, die 2007 anlässlich des 30. Gründungsjubiläums der *Charta 77* in Prag zu sehen war, sein Werk auch der tschechischen Öffentlichkeit zugänglich, doch ist eine eingehende wissenschaftliche

16 Vgl. Kapitel III, 2.

17 KYNCL, Ivan / KYNCL Karel: *Efter vår kommer vinter* [Nach dem Frühling kam der Winter]. Stockholm 1983; DIES.: *After the Spring Came Winter*. New York 1985.

18 Die tschechische Ausgabe basiert auf der früheren schwedischen und tschechischsprachigen Publikation. Für die tschechische Fassung wurden lediglich einige sachliche Korrekturen und Ergänzungen vorgenommen sowie ein zweites Nachwort eingefügt. Darin kommentiert Karel Kyncl, zehn Jahre nach der Konzeption des Buches, seine früheren politischen Einschätzungen rückblickend in selbstironischer Weise. Vgl. KYNCL, Ivan / KYNCL, Karel: *Po jaru přišla zima aneb zamyšlení nad vlastní knížkou o Chartě 77* [Nach dem Frühling kam der Winter oder Reflektionen über das eigene Buch zur Charta 77]. Praha 1990.

19 Vgl. KAVAN, Jan: Über den Fotografen Ivan Kyncl. In: *Aus der Traum? Fotografien aus Polen und der Tschechoslowakei von Bernd Markowsky und Ivan Kyncl*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der *Galerie 70*, Berlin West 1982, 42–44.

Auseinandersetzung mit dem Fotografen und dessen Werk bislang ausgeblieben.<sup>20</sup> Eine Ausnahme bilden Milan Pokornýs kurze Beschreibung der Auswirkungen der politischen Tätigkeit des Vaters, Karel Kyncl, auf die Biographie seines Sohnes<sup>21</sup> sowie Vorarbeiten zum Werk von Ivan Kyncl.<sup>22</sup>

## 2.1 Zeit- und kulturhistorische Forschungen zum Dissens in der Ära der „Normalisierung“

Der Untersuchungszeitraum konzentriert sich auf Ivan Kyncls Schaffen in den 1970er Jahren und fällt damit in die Ära der sogenannten „Normalisierung“ (normalizace).<sup>23</sup> Die zeithistorische Erforschung der Normalisierungsära begann bereits vor 1989 und wurde insbesondere von emigrierten tschechischen Historikern vorangetrieben. Sie setzten sich vielfach mit dem Phänomen der politischen Opposition gegen das „Normalisierungsregime“ unter Gustáv Husák auseinander.<sup>24</sup> In ihren Arbeiten analysierten sie die politischen Ziele der oppositionellen Gruppierungen, insbesondere der *Charta 77*. Damit dienten die Studien gleichzeitig zur Popularisierung der Oppositionsbewegungen in den westlichen demokratischen Staaten.<sup>25</sup>

- 20 Die Ausstellung fand vom 13.2.–31.3.2007 in der *Galerie J. Sudek* statt. Begleitend zur Ausstellung erschien der zweisprachige Katalog: *Ivan Kyncl – Fotograf Charty / Photographer of Charta 77*. Ed. by Czech Photo. Praha / Prague 2007. Er enthält eine Auswahl von 42 Reproduktionen von Ivan Kyncls Schwarzweiß-Fotografien aus dem Milieu der *Charta 77* sowie drei Beispiele seines Schaffens als Theaterfotograf in Großbritannien. Zudem enthält der Katalog eine Kurzdarstellung von Ivan Kyncls Vita mit einem tabellarischen Lebenslauf, der allerdings einige Datierungsfehler aufweist.
- 21 Vgl. POKORNÝ, Milan: Karel Kyncl. *Život jako román* [Karel Kyncl. Ein Leben wie ein Roman]. Praha 2005, 204 f.
- 22 Vgl. HAMERSKY, Heidrun: Subversive Bildstrategien. Ivan Kyncls Gerichts- und Gefängnisfotografien aus der Tschechoslowakei der 1970er Jahre im Kontext der Illustrierten *Stern*. In: *Zeitenblicke* 10/2 (2011), URL: [http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Hamersky/index\\_html](http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Hamersky/index_html) (10.05.2014); DIES.: Dissens im Bild: Das fotografische Werk von Ivan Kyncl. In: *Osteuropa* 11 (2010), 235–248.
- 23 Der Begriff „Normalisierung“ (tsch.: normalizace) bezeichnet den Zeitraum von der militärischen Invasion der Tschechoslowakei durch sowjetische Truppen und vier verbündete Armeen des Warschauer Pakts 1968 bis zum Untergang des kommunistischen Regimes 1989. Die von der sowjetischen Regierung unter L. Brežnev angeordnete Normalisierung zielte darauf, die Parteiherrschaft der KPČ nach den Demokratisierungsbestrebungen während des Prager Frühlings durch politische Säuberungen wiederherzustellen und zu konsolidieren. Vgl. TŮMA, Oldřich: „Normalizace“ und Repression in der Tschechoslowakei 1968–1989. In: *Repression und Wohlstandsversprechen. Zur Stabilisierung von Parteiherrschaft in der DDR und der ČSSR*. Hg. v. Christoph BOYER und Peter SKYBA, Dresden 1999, 129–140, hier 129.
- 24 Vgl. PELIKÁN, Jiří: Sozialistische Opposition in der ČSSR. Analyse und Dokumente des Widerstands seit dem Prager Frühling. Frankfurt a. M. 1974. – PREČAN, Vilém: *Knihy Charty: hlasy z domova* [Das Buch der Charta: Stimmen aus der Heimat]. Köln 1977. – KUSIN, Vladimír V.: *From Dubček to Charter 77 – A Study of „Normalisation“ in Czechoslovakia 1968–1978*. Edinburgh 1978.
- 25 Überblick über den Forschungsstand zum tschechischen und slowakischen Dissens bei PAUER, Jan / VILÍMEK, Tomáš: Dissens in der Tschechoslowakei und der DDR – Forschungsstand.



Nicht selten waren die Forscher auch politische Aktivisten und Unterstützer dieser Menschenrechtsbewegungen.<sup>26</sup>

Die erste umfassende Studie zur Geschichte der *Charta 77* und der Menschenrechtsbewegung in der ČSSR aus westlicher Sicht lieferte der Politikwissenschaftler Gordon H. Skilling 1981.<sup>27</sup> Er beschrieb die Anfangsjahre der tschechoslowakischen Menschen- und Bürgerrechtsbewegung, ihre Entstehung, Strukturen, Methoden sowie ihre Zielstellung und ordnete sie in einen internationalen Kontext ein. In seiner Studie „Samizdat and an Independent Society in Central and Eastern Europe“ widmete er sich dem Phänomen *Samizdat* in der UdSSR, Ost(mittel)europa und China auf vergleichender Ebene.<sup>28</sup> Skilling verfolgte darin nicht nur einen politologischen, sondern auch einen kulturwissenschaftlichen Ansatz, indem er u. a. Literatur und Rockmusik als Ausdrucksformen einer „Independent Society“ in seine Analyse einbezog. Er bediente sich eines phänomenologischen Untersuchungsansatzes, ohne die spezifischen medialen Aspekte in seiner Analyse zu berücksichtigen. Fragen nach der Materialität oder Medialität unterschiedlicher widerständiger Ausdrucksformen waren zu diesem Zeitpunkt noch kein Forschungsgegenstand. Doch Skilling öffnete mit seiner Studie nicht nur eine ländervergleichende, sondern auch eine interdisziplinäre Perspektive, die über rein politologische Deutungsansätze hinauswies.

Nach 1989 änderte sich zunächst wenig im methodologischen Zuschnitt der zeithistorischen Arbeiten zur Geschichte der oppositionellen Bewegung in der Tschechoslowakei. Es dominierten faktographische Rekonstruktionen der zentralen Ereignisse, die zur „Samtenen Revolution“ geführt hatten.<sup>29</sup> Diskutiert wurden Rolle und Beitrag der politischen und zivilgesellschaftlichen Gruppierungen an den politischen Veränderungen von 1989. In diesem Forschungsbereich setzte Milan Otáhal 1994 mit seiner sozialgeschichtlich geprägten Studie einen neuen Akzent, indem er den Zusammenhang von Opposition, Macht und Gesellschaft in der tschechischen Gesellschaft der 1970er und 1980er Jahre einer eingehenden strukturellen Analyse unterzog.<sup>30</sup> Auch wenn die Slowakei in seiner Untersuchung unberücksichtigt blieb, gilt seine Studie im Bereich der Sozialgeschichte bis heute als ein Standardwerk.<sup>31</sup>

In: Das andere Osteuropa von den 1960er Jahren bis zu den 1980er Jahren: Berichte zur Forschungs- und Quellenlage. Hg. v. d. FORSCHUNGSSTELLE OSTEUROPA (Arbeitspapiere und Materialien 95), Bremen 2008, 65–84.

26 Zur Popularisierung der *Charta 77* im Westen u. a. durch Wissenschaftler wie G. H. Skilling, siehe PONTUSO, James: The Dissident Reception. How Charter 77 Won the West. In: *Charta 77. Od obhajoby lidských práv k demokracické revoluci. 1977–1989* [Die Charta 77. Von der Verteidigung der Menschenrechte zur demokratischen Revolution]. Hg. von Markéta DEVÁTÁ, Jiří SUK und Oldřich TŮMA, Praha 2007 (Sammelband zur Konferenz anlässlich des 30. Gründungsjubiläums der *Charta 77*, 21.–23.3.2007 in Prag), 57–66.

27 Vgl. SKILLING, Gordon H.: *The Charter 77 and Human Rights in Czechoslovakia*. London 1981.

28 Vgl. SKILLING (wie Anm. 5).

29 Vgl. GRUNTORÁD, Jiří: *O nezávislých iniciativách v Československu* [Über die unabhängigen Initiativen in der Tschechoslowakei]. Praha 1989.

30 Vgl. OTÁHAL, Milan: *Opozice, moc, společnost. Příspěvek k dějinám „normalizace“* [Opposition, Macht, Gesellschaft. Beitrag zur Geschichte der „Normalisierung“]. Praha 1994.

31 Vgl. PAUER / VILÍMEK (wie Anm. 25), hier 70.

Parallel zu sozialhistorischen und politologischen Studien ist auch die umfangreiche Herausgabe wissenschaftlicher Quelleneditionen für die Aufarbeitung der Zeitgeschichte von Bedeutung. Besonders herauszustellen ist die jahrzehntelange intensive Forschungstätigkeit Vilém Prečans im Zusammenhang mit der Erschließung der Dokumente der *Charta 77* in einer dreibändigen Gesamtausgabe.<sup>32</sup> Erforderlich wäre, diese Texteditionen mit der Erschließung fotografischer Quellen zu ergänzen. Jüngste zeithistorische Publikationen machen inzwischen zwar ausgiebig illustrativen Gebrauch von visuellen Dokumenten, ohne jedoch ihren Status als Quelle in die Untersuchung mit einfließen zu lassen.<sup>33</sup>

Eine methodologische Erweiterung der tschechischen zeithistorischen Forschung manifestierte sich in der Gründung des Instituts für *Oral History* am Institut für Zeitgeschichte in Prag im Jahr 2000.<sup>34</sup> Seither wird in großangelegten Projekten mittels lebensgeschichtlicher Interviews der Alltag in der kommunistischen Diktatur in seinen unterschiedlichen Facetten erforscht. Im Fokus der Befragungen stehen nach wie vor überwiegend Repräsentanten der Dissens-Gruppierungen aus den politischen, kulturellen, kirchlichen oder studentischen Milieus,<sup>35</sup> in geringerem Umfang auch die Funktionsträger aus den kommunistischen Eliten.<sup>36</sup> Die Forschungen sind häufig aus einer alltags- und sozialgeschichtlichen Perspektive auf Fragen nach den individuellen Überlebensstrategien unter den Bedingungen der kommunistischen Diktatur ausgerichtet. Neben den tschechischen Forschungsarbeiten liegen inzwischen aufschlußreiche historische und ethnographische Untersuchungen aus dem deutschsprachigen Raum vor<sup>37</sup>, darunter v. a. die Studie von Marketa Spiritova über die tschechischen Intellektuellen nach dem „Prager Frühling“. Detailliert zeigt sie die Bandbreite an Praktiken und Überlebensstrategien auf, welche die Betroffenen

- 32 Vgl. *Charta 77 – Dokumenty* [Charta 77 – Dokumente]. Hg. v. Blanka ČISAŘOVSKÁ und Vilém PREČAN, Bd. 1–3, Praha 2007. Band 3 enthält eine über 50 Seiten umfassende Bibliographie zur *Charta 77*. Einige unbetitelte Fotografien zieren die Innenseite des ersten Bandes und wurden auch zur Gestaltung des Schubers verwendet. Es handelt sich dabei um Fotografien Ivan Kyncls.
- 33 Vgl. BLÁŽEK, Petr: Typologie opozice a odporu proti komunistickému režimu: přehled koncepcí a limity bádání [Typologie der Opposition und des Widerstands gegen das kommunistische Regime: Übersicht der Konzeptionen und Grenzen der Forschung]. In: *Opozice a odpor proti komunistickému režimu v Československu 1968–1989*. Hg. v. DEMS., Praha 2005.
- 34 Zur Geschichte des Instituts vgl. PAUER / VILÍMEK (wie Anm. 25), 66 sowie <http://www.coh.usd.cas.cz/en/about-us> (10.05.2014).
- 35 Stellvertretend für die Fülle an Einzeluntersuchungen, vgl. JECHOVÁ, Květa: Lidé Charty. Zpráva o biografickém výzkumu [Die Menschen der Charta 77. Bericht zur Biographieforschung]. Praha 2003. – VILÍMEK, Tomáš: Solidarita napříč hranicemi: Opozice v ČSSR a NDR po roce 1968 [Solidarität über Grenzen hinweg: Opposition in der ČSSR und DDR nach 1968]. Praha 2010.
- 36 Vgl. Mocní? A bezmocní? Politické elity a dissent v období tzv. Normalizace [Die Mächtigen? Und die Ohnmächtigen? Politische Eliten und der Dissent in der sogenannten Ära der Normalisierung]. Hg. v. Miroslav VANĚK. Praha 2006.
- 37 Vgl. GRAEVENITZ, Karoline von: Die „Untergrunduniversität“ der Prager Bohemisten. Ein Fallbeispiel für Parallelkultur in der „normalisierten“ ČSSR. Bremen 2008 (Arbeitspapiere und Materialien 100). – SPIRITOVA, Marketa: Hexenjagd in der Tschechoslowakei: Intellektuelle zwischen Prager Frühling und dem Ende des Kommunismus. Köln 2010.



entwickelten, um ihre veränderte existentielle Situation zu bewältigen. Spiritova macht deutlich, wo überall sich bis 1989 „Inselchen der Freiheit“ gebildet hatten, vor allem auch jenseits der *Charta 77*.<sup>38</sup> Trotz der Vielzahl an Untersuchungen im Bereich der *Oral History* sind Akteure aus der kulturellen Sphäre – abgesehen von einigen der exponierten Repräsentanten der *Charta 77* – kaum bildende Künstler, Musiker, Theaterleute oder Fotografen als spezifische Berufsgruppe thematisiert.

Im Jahr 2000 erschien in Bremen aus Anlaß der Ausstellung „Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre“ ein Aufsatzband, in dem Historiker, Literatur-, Kunst- und Politikwissenschaftler erstmals eine vergleichende kulturhistorisch ausgerichtete Darstellung des historischen Phänomens *Dissens* lieferten.<sup>39</sup> Hier wurde der politische und literarische Samizdat gleichermaßen als Ausdruck einer widerständigen Praxis betrachtet, gleichwertig zu Dokumenten, die den repressierten musikalischen Underground oder die in den kommunistischen Ländern nicht ausgestellten Werke nonkonformer Künstler bezeugen. Die Hierarchisierung von schriftlichen und nichtschriftlichen Quellen war in dieser Konzeption obsolet geworden. Wenn auch solche visuellen Medien wie Fotografie, Film und Video in dem Ausstellungskatalog keine Berücksichtigung fanden, so erhielten sie in der Ausstellung einen eigenen, oft auch vergleichenden Stellenwert. Diesem kombinierten Ansatz von Zeit- und Kulturgeschichte ist auch die vorliegende Untersuchung verpflichtet.

Eine weitreichende Veränderung der Forschungsperspektive auf die kommunistische Vergangenheit der Tschechoslowakei zeichnete sich seit dem Jahr 2007 ab. Eingeleitet wurde sie mit einer Gesetzesnovelle, die den Zugang zu den Akten des tschechoslowakischen Staatssicherheitsdienstes (StB) neu regelte und gleichzeitig das Institut zum Studium totalitärer Diktaturen (ÚSTR) ins Leben rief.<sup>40</sup> Die Geschichte der „Normalisierungsära“ wie auch der Dissens werden nunmehr in der tschechischen Historiographie vielfach durch das Prisma der Staatssicherheit und ihrer Aktenbestände wahrgenommen. Dabei setzen sich diese Studien in der Regel aus der Kombination: Analyse und Edition von StB-Akten zusammen.<sup>41</sup> Vor allem Studien in den von ÚSTR herausgegebenen Zeitschriften *Securitas imperii* und *Paměť a dějiny* stützen sich weitgehend auf die Akten der Staatssicherheit als Quellen für die Bearbeitung eines breiten Themenspektrums.<sup>42</sup> Diese Forschungen zeugen von einer nach wie vor wirksamen Faszination für die StB-Akten. Hierbei

38 SPIRITOVA (wie Anm. 37).

39 Vgl. Samizdat (wie Anm. 6).

40 Englische Fassung der Gesetzesnovelle zur Gründung des ÚSTR, siehe <http://www.ustrcr.cz/data/pdf/normy/act181-2007.pdf>. (10.05.2014).

41 Für die Untersuchung relevante Studien sind hier v. a.: BLAŽEK, Petr / BURSÍK, Tomáš: Pražský proces 1979. Vyšetřování, soud a věznění členů Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných [Der Prager Prozeß 1979. Ermittlungen, Gerichtsprozeß und Inhaftierung der Mitglieder des Komitees zur Verteidigung der zu Unrecht Verfolgten]. Praha 2010. – MLYNÁRIK, Ján: Akce Delta. Dissidenti proti diktatuře 1981–1982 [Aktion Delta. Dissidenten gegen die Diktatur 1981–1982]. Praha 2009.

42 Online-Version der Zeitschriften unter <http://www.ustrcr.cz/cs/pamet-a-dejiny> und <http://www.ustrcr.cz/cs/securitas-imperii> (10.05.2014).

stehen investigative Studien zu einzelnen Akteuren und ihrer Zusammenarbeit mit der Staatssicherheit, die Funktionsweise des Überwachungsapparats oder die Zusammenarbeit der Behörden innerhalb des Ostblocks im Vordergrund.<sup>43</sup> Bemerkenswert ist eine Publikation des ÚSTR zur Observationsfotografie der Staatssicherheit, die als wissenschaftlicher Sammelband zu einer Ausstellung dieser Fotografien entstand.<sup>44</sup> Die darin enthaltenen Aufsätze bieten detaillierte, auch für diese Untersuchung wertvolle Einblicke in die Observationspraktiken und -techniken der Staatssicherheit.

## 2.2 Alternative Fotografie in der Ära der „Normalisierung“

So sehr die tschechische Historiographie noch innerhalb ihres klassischen disziplinären Rahmens verbleibt, um so mehr gilt dieser Befund auch in Bezug auf die tschechische Fotografiegeschichte. Als Nischendisziplin ist die Theorie und Geschichte der Fotografie kein Lehrfach an den Universitäten des Landes, sondern ist an die Kunsthochschulen angebunden, bzw. ist Gegenstand der wissenschaftlichen Vermittlung im Rahmen von fotografischen Sammlungen in Museen.<sup>45</sup> Wenige ausgewiesene Spezialisten, häufig Wissenschaftler und Fotografen in Personalunion, forschen und publizieren im Schnittfeld zwischen Ausstellungspraxis, Fotokritik und Fotografiegeschichte. Sie betreiben in der Regel die Fotogesichtsschreibung in Anlehnung an die kunsthistorische Form- und Stilgeschichte. So befassen sie sich primär mit den ästhetisch-stilistischen Entwicklungslinien und ordnen die Fotografen und ihre Werke in den kunst- bzw. fotohistorischen Kanon der nationalen Fotografiegeschichte ein. Eine eingehende Betrachtung spezifischer fotografischer Praktiken in Abhängigkeit von dem historischen Kontext ihrer Entstehungs- und Produktionsbedingungen, d. h. Fragen nach den gesellschaftlichen und politischen Bezügen, bleibt aber häufig ausgeklammert. Verallgemeinernd gesagt, zeichnen sich die tschechischen fotogesichtlichen Publikationen einerseits durch enzyklopädisch angelegte Überblicksdarstellungen<sup>46</sup> aus, die über die Entwicklung einzelner fotografischer

43 DVOŘÁKOVÁ, Jiřina: Státní bezpečnost v letech 1945–1953: organizační vývoj zpravodajských a státně bezpečnostních složek [Die Staatssicherheit in den Jahren 1945–1953: Organisationsentwicklung der nachrichten- und staatssicherheitsdienstlichen Einheiten]. Praha 2007. – FROLÍK, Jan: Ještě k nástinu organizačního vývoje státobezpečnostních složek Sboru národní bezpečnosti v letech 1948–1989 [Ergänzungen zum Abriss der Organisationsentwicklung der staatssicherheitsdienstlichen Einheiten des Korps der Nationalen Sicherheit in den Jahren 1948–1989]. In: Sborník archivních prací 52/2 (2002), 371–520.

44 Praha objektivem tajné policie / Prague through the lens of the secret police. Ed. by ÚSTAV PRO STUDIUM TOTALITNÍCH REŽIMŮ / INSTITUTE FOR THE STUDY OF TOTALITARIAN REGIME. Praha / Prague 2008.

45 In der Tschechischen Republik gibt es derzeit sechs Hochschulen, die das Studienfach „Fotografie“ anbieten. Allerdings geht es vorrangig um die künstlerische Ausbildung von Fotografen. Einen eigenen Lehrstuhl für die Geschichte und Theorie der Fotografie gibt es bislang noch nicht. Die beiden größten musealen Fotografie-Sammlungen befinden sich im Kunstgewerbemuseum in Prag und im Mährischen Landesmuseum in Brünn.

46 Vgl. u. a. ANDĚL, Jaroslav: Česká fotografie 1840–1950 [Die tschechische Fotografie 1840–1950]. Praha 2004. – BIRGUS, Vladimír / SCHEUFLER, Pavel: Fotografie v Českých zemích: 1839–1999 [Die Fotografie in den böhmischen Ländern: 1839–1999]. Praha 1999. Viele der

Genres und Stilrichtungen informieren, andererseits durch kenntnisreiche Künstler- und Werkmonographien kanonisierter Fotografen.<sup>47</sup>

Von diesen methodologischen Zugängen weichen in jüngster Zeit vor allem Foto-Kuratoren ab, die im Rahmen von Fotoausstellungen übergreifende kulturhistorische Fragestellungen aufwerfen, wie zum Beispiel die Reflexion nationaler Identität im Medium Fotografie.<sup>48</sup> Sie nehmen Bezug auf aktuelle theoriegeleitete Debatten außerhalb der fotohistoriographischen Disziplin. Für die vorliegende Untersuchung ist das Ausstellungsprojekt „Third Side“ zu nennen, das Antonín Dufek für die Mährische Landesgalerie in Brunn 2008 kuratierte.<sup>49</sup> Dufek, der seit den 1960er Jahren Kurator der fotografischen Sammlung der Landesgalerie ist, entwickelte hier erstmals einen Interpretationsrahmen für das breite Spektrum von Fotografien aus der Ära der „Normalisierung“, den er mit dem Begriff der *Alternative* zu fassen suchte. Er kritisierte die allzu simple Aufteilung der Werke nach den Kategorien *dissidentisch* oder *konform*. Diese Trennung sei schon deshalb nicht praktikabel, da sie ohnehin jeweils nur auf wenige Einzelfälle zuträfe.<sup>50</sup> Dufeks Kritik einer solchen dichotomischen Kategorisierung ist sicherlich zuzustimmen, wenngleich sein Vorschlag einer *alternativen* Fotografie wiederum die Gefahr einer Nivellierung von spezifischen, von der Staatsideologie abweichenden fotografischen Positionierungen birgt, wie sie Ivan Kyncl's Werk darstellt. Dufeks Konzeption einer *alternativen* Fotografie erweitere ich deshalb um die Unterkategorie der *subversiven* Fotografie.<sup>51</sup> Zugrunde liegt die Einsicht, daß fotografisches Handeln trotz staatlicher Kontrolle und Bildzensur vielfältig und individuell geprägt war. Dieser Tatsache kann mit einer differenzierten Begrifflichkeit eher Rechnung getragen werden.

Ein argumentativer Strang stützt sich deshalb auf die Erkenntnisse der tschechischen fotohistorischen Arbeiten aus den 1990er und frühen 2000er Jahren. So publizierte 1990 der Fotohistoriker Bohuslav Blažek in der Fachzeitschrift *Československá fotografie* einen Beitrag zur „verbotenen Fotografie“.<sup>52</sup> Von einem

Überblicksdarstellungen und Ausstellungskataloge von tschechischen Fotohistorikern erscheinen mindestens zweisprachig (tsch. / engl.). Publikationen von nicht tschechischen Autoren zur tschechischen Fotogeschichte sind bislang kaum vorhanden.

47 Über Sammlerstatus verfügt inzwischen die im Verlag Torst erscheinende zweisprachige (tsch./ engl.) Edition *edice FotoTorst*, in der namhafte tschechische Fotografen und ihr Werk vorgestellt werden.

48 Vgl. DUFEK, Antonín: „My“ 1948–1989: fotografie ze sbírky Moravské galerie v Brně [„Wir“ 1948–1989: Fotografien aus der Sammlung der Mährischen Galerie in Brno]. Brno 1999. – MOUCHA, Josef: Fotogenie Identity / The Photogeny of Identity. In: Fotogenie Identity. Pamět české fotografie / The Photogeny of Identity. The Memory of Czech Photography. Ed. by IDEM, Praha 2006, 19–22.

49 Vgl. DUFEK, Antonín: Třetí strana zdi. Fotografie v Československu 1969–1988 ze sbírky Moravské galerie v Brně / Third Side of the Wall. Photography in Czechoslovakia 1969–1988 from the Collection of the Moravian Gallery in Brno. Brno 2008.

50 Vgl. DUFEK (wie Anm. 49), 3 [Textteil ohne Paginierung].

51 Vgl. Kapitel III, 2.

52 Vgl. BLAŽEK, Bohuslav: Zakázané fotografie [Verbotene Fotografien]. In: Československá fotografie XLI/5 (1990), 207–208.

hermeneutischen Gesichtspunkt ausgehend, definierte er acht Kriterien zur Bestimmung „verbotener Fotografien“ der 1970er und 1980er Jahre als: „kompromittierendes Material, das im Fall eines Diebstahls jemanden beschädigen konnte; als Aufnahme, mit der jemand absichtlich kompromittiert wurde; als Freude für diejenigen, deren Gesichter in der Öffentlichkeit verboten waren, als Material, das ihre illegalen Treffen unerschrocken festhielt; als Beweisstück zur Belehrung künftiger Generationen; als Spekulation darauf, daß diese riskante Rarität sich einmal auszahlen würde; als Versuch, unter den Verfeimten einen Platz zu finden; als Hoffnung darauf, daß, wenn einmal ihre Zeit käme, sie auch den Fotografen mit ‚nach oben‘ spülen würde; als Beleg des eigenen Mutes.“<sup>53</sup> Die jeweiligen Intentionen der Fotografen seien, so Blažek weiter, aber eher zweitrangig. Entscheidend sei vielmehr, daß diese Fotografen nicht das fotografierten, was alle anderen ohnehin auch sahen, sondern, daß sie „die politisch unerwünschten Geschehnisse als fotografiewürdige Sujets erkannten.“<sup>54</sup> Blažeks Feststellung, „daß das sehende Sehen“ eine „Bürgerpflicht eines jeden“ sei, bildet den Ausgangspunkt meiner These, daß die Wahrung künstlerischer Autonomie im Kontext einer Diktatur als eine Form widerständigen Handelns betrachtet werden muß.<sup>55</sup> Blažek stellt acht Fotografen aus dem Bereich der dokumentarischen Fotografie seit 1968 vor, darunter auch eine ganzseitige Schwarzweiß-Fotografie Ivan Kyncls von einer Inszenierung des Prager Wohnungstheaters mit der verfeimten Nationalschauspielerin Vlasta Chramostová.<sup>56</sup> Mit Blick auf die unterschiedlichen historischen Entstehungsbedingungen seiner Bildbeispiele zeigt sich aber, daß der Begriff der „verbotenen Fotografie“ meines Erachtens auch nur bedingt zur Kennzeichnung der alternativen Fotografien tauglich ist. Das betrifft vor allem die Unterschiede in den Produktionsbedingungen, unter denen beispielsweise Josef Koudelkas weltberühmt gewordene Fotografien von der gewaltsamen Niederschlagung des „Prager Frühlings“ oder Miloň Novotnýs Fotos vom Trauerzug für Jan Palach entstanden. Beide Fotografen konnten ungehindert auf den Straßen fotografieren, wenngleich bereits kurz nach Beginn der Niederschlagung des Prager Frühlings ihre Aufnahmen nur noch im Westen publiziert werden konnten. In den 1970er Jahren war der öffentliche Raum unter der Kontrolle der Staatsmacht. Äußerungen von Widerstand gegen das Regime auf den Straßen beschränkten sich auf individuelle Handlungen, die für Fotografen kaum vorhersehbar waren. Erst als sich der Protest gegen das Regime aus den Wohnungen erneut auf die Straßen verlagerte, entstanden 1988 und 1989 wieder Fotoaufnahmen, die an die Machart der Fotografien von 1968/69 anknüpften.

Blažeks Begriff der *dissidentischen* Fotografie (*disidentská fotografie*), den er quasi synonym für die *verbotene* Fotografie verwendete, blieb innerhalb des fotohistorischen Diskurses ohne Echo. Erst 2001 griff der Fotograf und Fotohistoriker Josef Moucha diesen Gedanken im Rahmen seiner Überblicksdarstellung über den

53 BLAŽEK (wie Anm. 52). [Aus dem Tschechischen übersetzt von H. H.].

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Vgl. ebd., 220.

Zusammenhang von Fotografie und Widerstand in den beiden totalitären Diktaturen des 20. Jahrhunderts in der Tschechoslowakei wieder auf.<sup>57</sup> Mouchas Studie bildet, ebenso wie Blažeks Zeitschriftenaufsatz, die fotohistorisch argumentierende Ausgangsbasis für die vorliegende Untersuchung. Verdienst beider Autoren ist es, daß Ivan Kyncls Werk Eingang in die tschechische Fotografiegeschichte gefunden hat. Diese Tatsache ist angesichts des schwierigen Verhältnisses zwischen den exilierten und nicht exilierten Fotografen eine nicht zu unterschätzende Würdigung innerhalb des Kanonisierungsprozesses in der tschechischen Fotografiegeschichte des 20. Jahrhunderts.<sup>58</sup> Moucha konkretisierte zudem Kyncls fotohistorische Verortung dahingehend, daß er ihn innerhalb der damals jüngsten Generation der sozialdokumentarischen Fotografen (1950er Jahrgänge) verortete.<sup>59</sup> Seine profunde Studie und die darin aufgeworfenen Fragen fanden bislang noch keine unmittelbare Fortsetzung innerhalb der tschechischen fotohistorischen Diskurse. Eine Ursache dafür mag sein, daß die Studie nicht in einem fotohistorischen, sondern in einem zeit- und kulturhistorischen Rahmen publiziert wurde. Sie ist Teil eines Sammelbandes zur alternativen Kultur, der aus kulturhistorischer Perspektive die Geschichte der tschechischen Gesellschaft von 1945 bis 1989 darstellt.<sup>60</sup>

Die beschränkten Ausstellungs- und Publikationsmöglichkeiten unter den Bedingungen der Zensur thematisierten die einstigen Protagonisten der unabhängigen Kultur in Publikation seit den frühen 1990er Jahren. So gab die seit 1977 mit Berufs- und Publikationsverbot belegte Fotohistorikerin und Kuratorin Anna Fárová in der Fachzeitschrift *Výtvarné umění* einen Überblick über die Situation unabhängiger Fotografen in den 1980er Jahren. In ihrer Aufzählung von Fotografen, die sie seit den späten 1970er Jahren und im Laufe der 1980er Jahre in temporären Ausstellungen jenseits des offiziellen Museums- und Galeriebetriebs ausstellte, findet sich aber kein Hinweis auf eine Zusammenarbeit mit Ivan Kyncl.<sup>61</sup> So muß vorläufig davon ausgegangen werden, daß Kyncl in diesem Rahmen nicht ausstellte.

57 Vgl. MOUCHA, Josef: Fotogenie rezistence 1939–1989 [Die Fotogenität des Widerstands 1939–1989]. In: *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Hg. v. Josef ALAN, Praha 2001, 307–375. Moucha verwendet den Begriff der *nonkonformen* Fotografie.

58 Zu den Werken exilierter tschechoslowakischer Fotografen vgl. *Československá fotografie v exilu (1939–1989)* [Die tschechoslowakische Fotografie im Exil (1939–1989)]. Hg. v. Anna FÁROVÁ, Praha 1992. – *Česká fotografie v exilu* [Die tschechische Fotografie im Exil]. Hg. v. Bob KRČIL, New York-Brno 1990.

59 Moucha listet neben Ivan Kyncl auch Vlastimil Trešňák, Bohumil Krčil, Dana Kyndrová, Lubomír Kotek, Karel Kameník und als jüngsten in dieser Reihe den Fotografen Karel Cudlín auf. Vgl. MOUCHA (wie Anm. 57), 354. Dieser Zuordnung folgen auch Birgus und Mlčoch in der jüngsten Überblicksdarstellung zur tschechischen Fotografie. Vgl. BIRGUS, Vladimír / MLČOCH, Jan: *Tschechische Fotografie des 20. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog. Bonn-Prag 2009, 239.

60 Vgl. *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945–1989* [Alternative Kultur. Geschichte der tschechischen Gesellschaft 1945–1989]. Hg. v. Josef ALAN, Praha 2001.

61 Vgl. FÁROVÁ, Anna: 9 & 9 (Činoherní klub, Plasy), 11 (Fotochema), 37 (Chmelnice). In: *Výtvarné umění / The Magazine for Contemporary Art 95/3–4* (1995) (Themenheft: *Zakázané umění / Forbidden Art I*, bearb. v. Milena SLAVICKÁ und Marcela PÁNKOVÁ), 75–82.

Gegenwärtig beschäftigt sich die tschechische fotohistorische Forschung in Bezug auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem mit jenen fotografischen Werken, die unter dem Oberbegriff „alternative Fotografie“ gefaßt werden. Das Interesse an der unzensurierten Fotografie der 1970/80er Jahre schlägt sich eher in journalistischen Beiträgen und in Ausstellungen nieder. Dazu gesellen sich sogenannte fotografische Memoiren als eine eigene Publikationsform. Eine breitere öffentliche Aufmerksamkeit erregte beispielsweise die dreisprachige Fotoedition „My underground“ des tschechischen Performance-Künstlers Abbé Libánský, die den Charakter eines persönlich gefärbten „Familienalbums“ des tschechischen Undergrounds trägt.<sup>62</sup> Anhand von Hunderten Fotografien läßt Libánský das alternative Milieu des einstigen musikalischen Undergrounds neu aufleben.

Zusammenfassend kann über den Erkenntnisstand der tschechischen fotohistorischen Forschung gesagt werden, daß im Rahmen der gegenwärtig sich vollziehenden Kanonisierungsprozesse der dokumentarischen Fotografie aus den 1970er und 1980er Jahren sich der Begriff der *alternativen* Fotografie durchzusetzen scheint.<sup>63</sup> Dieser vergleichsweise weit gefaßte Begriff reflektiert die Komplexität einer fotografischen Praxis, die sich entweder in loser Anbindung an Institutionen oder außerhalb der institutionalisierten Strukturen vollzog. Was in den 1970er Jahren als ideologisch abweichendes Sujet nicht erwünscht war oder gegen die Ästhetik des sozialistischen Realismus verstieß, fiel in der Regel entweder der Selbstzensur des Fotografen zum Opfer oder wurde unter Verzicht auf eine offizielle Präsentation nur für den privaten Gebrauch oder für einen engen Interessentenkreis fotografiert. Ein solchermaßen weit gefaßter Begriff einer *alternativen* Fotografie dient zwar als gemeinsamer Nenner der produktionsästhetischen Abgrenzung zur staatlich beauftragten Fotografie. Doch er suggeriert gleichzeitig eine künstlerische Homogenität nonkonformer Fotografen, die es unter dem Dach der *alternativen* Fotografie ebenso wenig gab wie in der nonkonformen Literatur oder Musik. Eine eigene Handschrift auszubilden, bedeutete bereits den Bruch mit dem sozrealistischen Dogma, nach dem sich der Künstler einer höheren Idee zu unterwerfen hatte.<sup>64</sup> Aus diesem Grund ist die Beantwortung der Frage nach der auffällig geringen Anzahl an radikalen oder politisch provokanten fotografischen Positionen im Genre der dokumentarischen Fotografie der 1970er Jahre, wie sie das Werk Ivan Kyncls repräsentiert, nicht allein mit dem bislang entwickelten Konzept einer *alternativen* Fotografie möglich.

Ausgehend von diesem Erkenntnisstand will die vorliegende Untersuchung neben den ästhetischen und inhaltlichen Spezifika vor allem Ivan Kyncls

62 LIBÁNSKÝ, Abbé J.: My Underground, rodinné fotoalbum – family album – familienalbum 1972/82. Praha 2004.

63 In Bezug auf die 1980er Jahre führte Antonín Dufek jüngst den Begriff der subversiven Dokumentarfotografie in den tschechischen Fotodiskurs ein, der anders als in den westlichen Ländern bislang in Tschechien nicht verwendet wurde. Dufek verwendet den Begriff dort als Synonym zu „alternativ“. Vgl. DUFEK, Antonín: Z památníku. K subversivní dokumentaristice osmdesátých let [Aus den Erinnerungen. Zur subversiven Dokumentaristik der achtziger Jahre]. In: Fotograf 18 (2011), 3–4, hier 3.

64 BIRGUS / MLČOCH (wie Anm. 59), 198.



photografische Praxis und seinen spezifischen Beitrag zur Visualisierung von zivilem Widerstand analysieren, um auf dieser Grundlage den Stellenwert seines Werkes im Kontext der Geschichte der „Normalisierungsära“ genauer als bislang bestimmen zu können.

### 2.3 Visualisierung von zivilem Widerstand

Angesichts der zunehmenden Bilderfülle einer medialisierten Gesellschaft setzt sich das 2011 erschienene Handbuch zur politischen Ikonographie mit einer Auswahl an Stichworten zu den politischen Prozessen im 20. Jahrhundert auseinander.<sup>65</sup> Es enthält neben den Stichworten *Diktatur*, *Propaganda* oder *Sozialismus* auch den Begriff der *Opposition*.<sup>66</sup> Welche Visualisierungen dieser Begriff erfahren hat, der übergreifend als Gegenbegriff „zur etablierten Meinung, die im parlamentarischen System durch die von der Mehrheit gestützte Regierung“ verstanden wird, erkundet der Kunsthistoriker Detlef Hoffmann.<sup>67</sup> Er verweist zunächst auf die längste Traditionslinie in Europa, die sich in der parlamentarischen Opposition in Großbritannien herausgebildet hat. Anhand von Darstellungen der Versammlungen im *House of Commons* in London belegt er, wo sich bis in die Gegenwart die politischen Gegner „Auge in Auge“ gegenüber sitzen.<sup>68</sup> Politische Opposition konnte in diesem Fall allein schon durch die räumliche Konstellation sichtbar gemacht werden, zumal auch die Kleidung der Parlamentarier v. a. im 18. Jahrhundert ein entscheidendes und sichtbares Distinktionsmerkmal darstellte.<sup>69</sup> In Bezug auf eine politische Opposition *außerhalb* des Parlaments, die für den hier untersuchten Zusammenhang bedeutsam ist, sind es Protestformen, die aus der Arbeiterbewegung kommen und beispielsweise in der Bewegung der britischen und amerikanischen Suffragetten (1904–1914) weiter entwickelt worden sind. Für die Durchsetzung ihrer politischen Ziele (Wahlrecht für Frauen) setzten die Suffragetten nicht nur performative Protestmittel (Demonstrationen, Formen von „Happenings“) ein, sondern auch visuelles Material wie Banner, Postkarten, eigene Zeitungen oder Anstecknadeln.<sup>70</sup> Doch im Gegensatz zu den tschechoslowakischen Bürgerrechtlern in den 1970er Jahren konnten sie den öffentlichen Raum zu politischen Zwecken nutzen. Allerdings verband die Bürgerrechtler mit den Suffragetten ein gemeinsames Merkmal. Beide nutzten intensiv das Medium Fotografie, um ihre Aktionen zu dokumentieren, sie zu popularisieren und sich gegen das ihnen von der Presse angehängte negative Image zur Wehr zu setzen.

Die bei Hoffmann zur Illustrierung seines Beitrags zum Begriff der *Opposition* verwendeten Fotografien sind ausnahmslos mit dem Hinweis „unbekannter Fotograf“

65 Vgl. Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 1–2. Hg. v. Uwe FLECKNER, Martin WARNKE und Hendrik ZIEGLER, München 2011.

66 HOFFMANN, Detlef: Opposition. In: Handbuch der politischen Ikonographie. Hg. v. Uwe FLECKNER, Martin WARNKE und Hendrik ZIEGLER, München 2011, Bd. 2, 188–196.

67 Ebd., 188.

68 Vgl. ebd., 189.

69 Vgl. ebd.

70 Vgl. ebd., 191.

versehen. Das betrifft nicht nur die Abbildung der Suffragetten, sondern auch das aus dem Jahr 1957 stammende Foto von Soldaten, die in Little Rock (Arkansas) schwarze Kinder auf ihrem Weg zur Schule schützen oder die Aufnahme eines Anführers der Organisation *Vietnam Veterans against the War*.<sup>71</sup> Angesichts der fehlenden Autorschaft drängt sich der Eindruck auf, daß die fotografische Dokumentation von zivilem Widerstand kein Thema ist, mit dem sich Fotografen einen Namen machen können. Im Gegensatz zu den Foto-Ikonen des 20. Jahrhunderts, die überwiegend Momente der Gewalt bzw. deren schreckliche Folgen für die Opfer dieser Gewalt zeigen und deren Autoren oft berühmt wurden.<sup>72</sup> Das trifft auf Nick Uts Foto-Ikone des Vietnamkriegs „Das Mädchen Kim Phúc“ (1972) ebenso zu wie auf Josef Koudekas Fotografien von den Panzern, die den „Prager Frühling“ (1968) beendeten.

Auch ziviler Widerstand, der sich, wie in der Tschechoslowakei der 1970er Jahre fernab der öffentlichen Bühne in privaten Räumen, in den Schreibstuben der Dichter oder in der privaten Aufführung eines Theaterstücks vollzog, wurde tausendfach fotografisch dokumentiert.<sup>73</sup> Diese Fotos bilden jedoch – anders als etwa Abbildungen streikender Werftarbeiter in Danzig 1980 – keinen offenen Widerstand ab. Sie zeigen keine Aufschriften, keine Transparente mit Losungen und keine gewaltsamen Zusammenstöße mit der Ordnungsmacht, wie beispielsweise 1970 bei dem Arbeiteraufstand in Stettin oder die Zusammenstöße zwischen Anhängern der *Solidarność*-Bewegung und der militärischen Sicherheitskräfte des WRON (Militärrat der Nationalen Verteidigung) nach Ausrufung des Kriegsrechts im Dezember 1981 in Polen, die durch die Weltpresse gingen.<sup>74</sup> Statt dessen sind es weitgehend unauffällige, unspektakuläre Aufnahmen unterschiedlicher gesellschaftlicher Aktivitäten, die in der Dissensforschung als „Private Kultur“, „Zweite Kultur“ oder „Parallele Polis“ bezeichnet werden. Eine Foto-Ikone des zivilen Widerstands gegen das „Normalisierungsregime“ der 1970er Jahre in der ČSSR gibt es offenbar aufgrund der fehlenden äußeren Dramatik nicht. Welchen Beitrag Ivan Kyncl's Fotografien im Zusammenhang mit der Visualisierung dieses nicht sichtbaren zivilen Widerstands leistete, untersucht die vorliegende Studie.

### 3 Theoretischer Rahmen

Diese Arbeit ist an der Schnittstelle zwischen Zeit- und Kulturgeschichte sowie der Bildwissenschaft angesiedelt.<sup>75</sup> Sie ist als interdisziplinäres Projekt angelegt, das Ivan Kyncl's Fotografien als Artefakt und als Quelle erschließt, sie in ihren

71 Vgl. ebd., 193.

72 Vgl. dazu u. a.: *Das Jahrhundert der Bilder: 1949 bis heute*. Hg. v. Gerhard PAUL. Göttingen 2008.

73 Zahlreiche Fotobeispiele in: HAMERSKY (wie Anm. 12).

74 Vgl. ebd., 74 und 80–83.

75 Die Bildwissenschaft versteht sich weniger als eine eigenständige Disziplin, eher als ein übergreifendes Forschungsfeld, das sich auf einer interdisziplinären Grundlage mit dem Phänomen Bild und Bildlichkeit befaßt. Vgl. FRANK, Gustav / LANGE, Barbara: *Einführung in die Bildwissenschaft: Bilder in der visuellen Kultur*. Darmstadt 2010, 7–17.

historischen Kontext stellt und als soziale, kulturelle und politische Praxis analysiert. Mit dieser Arbeit wird nicht ausschließlich ein bildbasierter Ansatz verfolgt, sondern das fotografierende Subjekt, d. h. der Fotograf steht als sozialer Akteur gleichrangig im Zentrum der Untersuchung.

Folglich sind zwei Forschungsstränge relevant, die miteinander kombiniert den theoretisch-methodischen Rahmen des Vorhabens abstecken: Zum einen die zeit- und kulturhistorische Dissensforschung, zum anderen die mit dem Medium Fotografie befaßte Bildwissenschaft. Beide Disziplinen haben sich in jüngster Zeit angenähert: Mit dem *iconic turn* bzw. *pictorial turn* hat die Geschichtswissenschaft die Bildwissenschaft entdeckt und versucht nun, die Versäumnisse vieler Jahrzehnte nachzuholen, in denen das Bild meist Illustration, selten aber Quelle war.<sup>76</sup> Die Einsicht, daß nicht nur ein Wort ein mit Bedeutung aufgeladenes Zeichen ist, sondern dies auch für bildliche Darstellungen gilt, basiert auf Erkenntnissen der Kulturwissenschaft.<sup>77</sup> Sie hat in den zurückliegenden Jahren eine Fülle an bildtheoretischen Ansätzen hervorgebracht, die in dem Versuch gipfeln, die Bildwissenschaften als eine neue Disziplin zu etablieren.<sup>78</sup>

Ausgehend von den theoretischen Vorüberlegungen zum Forschungsgegenstand Bild innerhalb der Kulturwissenschaft entwickelte der Historiker Gerhard Paul im Zuge der visuellen Wende das Konzept einer *Visual History*.<sup>79</sup> Sie umfaßt nach Paul „das ganze Feld der visuellen Praxis der Selbstdarstellung, der Inszenierung und Aneignung der Welt sowie schließlich die visuelle Medialität von Erfahrung und Geschichte.“<sup>80</sup> Sie habe die Aufgabe, „die Forschung für die komplexen Zusammenhänge von Bildstruktur, -Produktion, -Distribution, -Rezeption und Traditionsbildung zu sensibilisieren und einen Rahmen der Bearbeitung

76 Vgl. zur Begriffsbildung: MITCHELL, W. J. T.: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago-London 1994, 3–34. – BOEHM, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Was ist ein Bild? Hg. v. DEMS. München 1994, 11–34. Einen Überblick über den Entstehungskontext und die Herausbildung des *Iconic Turn* sowie dessen Anwendung in den verschiedenen Disziplinen gibt BACHMANN-MEDICK, Doris: *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek 2006, 329–380.

77 Vgl. JÄGER, Jens: *Fotografie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung*. Tübingen 2000. – DANIEL, Ute: *Kompendium Kulturgeschichte: Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*. Frankfurt a. M. 2001. – MOEBIUS, Stephan: *Kultur*. Bielefeld 2009.

78 Als führender Theoretiker der bildwissenschaftlichen Forschung hat sich insbesondere der Philosoph Klaus Sachs-Hombach hervorgetan. Vgl. u. a.: SACHS-HOMBACH, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln 2003. – *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Hg. v. DEMS. Köln 2005. Aus dem Bereich der Kunstgeschichte sind zu nennen u. a.: SCHULZ (wie Anm. 8). – BREDEKAMP, Horst: *Bildwissenschaft*. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Stuttgart 2003, 56–58. – BELTING, Hans: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001. Im Zuge der sich etablierenden Bildwissenschaften wurde an der Universität Basel der Nationale Forschungsschwerpunkt (NFS) „Bildkritik“ eingerichtet, der von dem Kunsthistoriker und Philosophen Gottfried Boehm geleitet wird. Siehe unter: <http://www.eikones.ch/> (10.05.2014).

79 Vgl. PAUL, Gerhard: *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Einführung*. In: *Visual History. Ein Studienbuch*. Hg. v. DEMS, Göttingen 2006, 7–36.

80 PAUL (wie Anm. 79), 25.

bereit zu stellen.<sup>81</sup> Paul behandelt Bilder sowohl als Abbildungen wie auch als Bildakte, einem von Horst Bredekamp entwickelten Begriff<sup>82</sup>, um die Visualität von Geschichte einerseits und die Historizität des Visuellen andererseits zu thematisieren.<sup>83</sup> Damit grenzt er sich von der historischen Bildkunde ab, da nach Ansicht von Paul diese in ihrer methodischen Anlehnung an die Kunstgeschichte den analytisch schwer greifbaren neuen Bildmedien nicht gerecht werde. Vielmehr gehe es darum, „Bilder über ihre zeichenhafte Abbildhaftigkeit hinaus als Medien zu untersuchen, die Sehweisen konditionieren, Wahrnehmungsmuster prägen, historische Deutungsweisen transportieren und die ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit organisieren.“<sup>84</sup>

Dieser Forschungsrahmen ist für die Problemstellung der vorliegenden Arbeit insofern produktiv, als er dazu beiträgt, die visuellen Quellen als erkenntnisfördernden Gegenstand in der Geschichtswissenschaft zu etablieren und die für ihre Analyse notwendige Re- / Kontextualisierung als methodisches Verfahren herauszustellen. So bietet Pauls *Visual History* einen konzeptionellen Ansatz, ohne allerdings eigenständige Analyseverfahren zu entwickeln, die er aus unterschiedlichen Disziplinen entlehnt. Paul verweist auf Erkenntnisse und Methodiken, die vor allem innerhalb der Kunstgeschichte, der Soziologie und für die neueren Bildmedien auch innerhalb der Medien- und Kommunikationswissenschaften entwickelt und erprobt worden sind.<sup>85</sup> So ist letztlich jede mit Bildern befaßte Untersuchung stets auch mit derjenigen Disziplin verbunden, deren Analyseverfahren sie anwendet. Deshalb stützt sich die hier vorliegende Studie bei der Bildanalyse auf die methodischen Verfahren der Kunstgeschichte.

Auf einen besonders engen Zusammenhang von Fotografie und Geschichte wies der Fototheoretiker Bernd Stiegler hin. Demnach ist die Fotografie „das Medium, das am innigsten mit der Geschichte verknüpft ist. Jedes Foto zeugt, so will es der Common Sense, von einem spezifischen historischen Moment, der durch das Bild, mit ihm und in ihm eingefangen, gebannt und in eingefrorene und wieder erweckbare Realpräsenz verwandelt wird.“<sup>86</sup> Daß es sich hierbei aber keineswegs um ein rein mimetisches Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit handelt, gilt inzwischen als triviale Erkenntnis. Doch nach wie vor wird die Spezifik des fotografischen Bildes in Abgrenzung zu anderen visuellen Produktionen (Malerei, Grafik, etc.) von dem Paradoxon bestimmt, daß nach Ansicht von Stiegler „die Fotografie radikaler Zweifel an der Evidenz des Sichtbaren und zugleich seine emphatische Proklamierung“ ist.<sup>87</sup> Aus fototheoretischer Sicht ist das fotografische Bild nicht nur

81 JÄGER, Jens: Fotografie und Geschichte. Frankfurt a. M.-New York 2009, 100.

82 Vgl. BREDEKAMP, Horst: Bildakte als Zeugnis und Urteil. In: Mythen der Nationen. Hg. v. Monika FLACKE, Berlin 2004, 29–66, hier 29 f.

83 Vgl. PAUL (wie Anm. 79).

84 Ebd.

85 Vgl. Ebd., 24.

86 STIEGLER, Bernd: Zeigen Fotografien Geschichte? In: Fotogeschichte 25/95 (2005), 3–14, hier 3.

87 DERS.: Theoriegeschichte der Fotografie. München 2006, 10.

als Paradoxon, sondern auch als eine „hybride Konstruktion“ (Allan Sekula) zu verstehen.<sup>88</sup>

So sind für diese Untersuchung die kritischen, dekonstruktivistischen Forschungsansätze v. a. der amerikanischen Fototheoretiker Allan Sekula, Abigail Salomon-Godeau oder John Tagg, forschungsleitend. Sie wandten sich mit ihren Arbeiten bereits seit den 1980er Jahren gegen eine reduktive Betrachtungsweise des Untersuchungsgegenstands Fotografie.<sup>89</sup> Die deutsche Foto- und Medienwissenschaftlerin Susanne Holschbach faßte diese kritischen Ansätze in der Erkenntnis zusammen: „Die Fotografie gibt es nicht. Sie besitzt keine Identität, keine Eigenart, keine spezifische Bedeutung unabhängig von derjenigen, die ihr in den kulturellen, gesellschaftlichen und institutionellen Kontexten ihrer vielfältigen Einsätze zugewiesen wird.“<sup>90</sup> Die gegenseitige Abhängigkeit von Sinnstiftung und Kontext beschrieb John Tagg für das Medium Fotografie als ein Wechselverhältnis von Produktion, Distribution und Zirkulation: „Photographs are material items produced by a certain elaborate mode of production and distributed, circulated and consumed within a given set of social relations; images made meaningful and understood within the very relations of their production and sited within a wider ideological complex which must, in turn, be related to the practical and social problems which sustain and shape it.“<sup>91</sup>

Die vorliegende Untersuchung knüpft in zweierlei Hinsicht an die beschriebenen fototheoretischen Erkenntnisse an. Sie nimmt die Interdependenzen zwischen Fotografie und Gesellschaft, wie sie sich schließlich in der Ausformung einer spezifischen fotografischen Praxis in einer Diktatur widerspiegeln, in den Blick. Und sie richtet ihren Fokus auf die Rolle des Fotografen als Akteur innerhalb des gesellschaftlichen Systems, ausgehend von dem Befund, daß weder die *Visual History* noch die mitunter allzu theorielastigen bildwissenschaftlichen Arbeiten die Fotografen als Bildproduzenten ausreichend in ihren Analysen berücksichtigen. Aus diesem Grund unternimmt die vorliegende Arbeit anhand einer zumindest partiellen Rekonstruktion von biografischen Schlüsselereignissen im Leben von Ivan Kyncl den Versuch, der Subjektivität des fotografischen Bildes einerseits und der individuellen künstlerischen Leistung andererseits Rechnung zu tragen. Sie folgt damit der Position des Medienwissenschaftlers Thomas Wheeler, der die Funktion der Fotografie wie folgt definierte: „Photography is a human act, and therefore subjective, a selective act, and therefore interpretive (...) By deciding what’s interesting or important enough to photograph, selecting a position, pointing the camera in a certain direction, leaving some things in and others out, and deciding when to trip the

88 Vgl. SEKULA, Allan: Der Handel mit Fotografien. In: *Paradigma der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. I. Hg. v. Herta WOLF, Frankfurt a. M. 2002, 255–290, hier 262.

89 Vgl. HOLSCHBACH, Susanne: Einleitung: Vom Paradigma zu den Diskursen. In: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. II. Hg. v. Herta WOLF, Frankfurt a. M. 2003, 7–21.

90 DIES. (wie Anm. 89), 17.

91 TAGG, John: *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis 2005, 188.

shutter, a photographer edits the universe of space and time, recording not absolute truth but a personal vision of reality.“<sup>92</sup>

Die individuell geprägte Sicht auf die Wirklichkeit, im Sinne einer bewußten Stellungnahme des Fotografen, kommt besonders im Genre der sozialdokumentarischen Fotografie zum Tragen. Innerhalb der Gattung der Dokumentarfotografie verortet die tschechische ftohistorische Forschung auch Ivan Kyncls Werk der 1970er Jahre.<sup>93</sup> Nicht nur in der Tschechoslowakei, sondern weltweit erfuhr das sich in den 1930er Jahren etablierte Genre eine Wiederbelebung in den 1970er Jahren. In den USA und Westeuropa wandte sich der sozialdokumentarische Stil aus einer zumeist politisch linksorientierten Position heraus gegen einen ästhetischen, nostalgisch gefärbten Konservativismus und gegen die kommerzialisierte Fotografie der Werbung und Pressefotografie.<sup>94</sup> In Ost(mittel)europa setzte er sich hingegen, parallel zur staatlich gelenkten, konformistischen sozialdokumentarischen Fotografie, als nonkonforme fotografische Haltung gegen die zu Klischees erstarrten offiziellen Foto-Narrative der staatlichen Propaganda ab.<sup>95</sup> Die sozialdokumentarische Fotografie versteht sich seit ihren Anfängen, die auf den dänisch-amerikanischen Fotografen Jacob Riis (1849–1914) und seine Reportagen über die Situation von Immigranten in New York Ende des 19. Jahrhunderts zurückgehen, bewußt als Ausdruck einer subjektiven Haltung, in der sich die Parteinahme auf Seiten sozial diskriminierter gesellschaftlicher Gruppen widerspiegelt.<sup>96</sup> Deshalb gilt sie im Vergleich zu anderen fotografischen Gattungen als subjektiv und intentional im Sinne einer sozialen (oder politischen) Handlungsstimulanz, wie es Thomas Wheeler mit Blick auf Jacob Riis’ formulierte: „His mission (...) was to stimulate action against a system that allowed such indignity and inhumanity to exist.“<sup>97</sup> Auch Ivan Kyncl fand in der sozialistischen Gesellschaft der ČSSR ausreichend Reibungspunkte für eine spezifische fotografische „Mission“. In seinem Werk finden sich Fotoreportagen über die Angehörigen der Roma-Minderheit, über den Alltag in Altersheimen oder Porträts von Menschen am Rande der Gesellschaft zu den schließlich auch die staatlich verfolgten politisch Andersdenkenden gehörten. Die Untersuchung beschränkt sich auf die Analyse der Fotografien der verfolgten Bürgerrechtler und versucht herauszuarbeiten, welche „Mission“ Ivan Kyncl mit seinen Fotografien verfolgte, in

92 Arthur Goldsmith zitiert nach WHEELER, Thomas H.: *Phototruth or Photofiction? Ethics and Media Imagery in the Digital Age*. Mahwah-New Jersey 2002, 80.

93 Vgl. Kapitel I, 2.2.

94 TAGG (wie Anm. 91), 17.

95 Vgl. BIRGUS / MLČOCH (wie Anm. 59), 197–230. Zu den dokumentarischen Tendenzen in der sowjetischen Fotografie der 1970er Jahre siehe u. a. BARKHATOVA, Elena: *Soviet Policy on Photography*. In: *Beyond Memory. Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*. Ed. by Diane NEUMAIER, New Brunswick/N. J. 2004, 47–65.

96 Vgl. WHEELER (wie Anm. 92), 84. Das bekannteste und immer wieder in diesem Zusammenhang angeführte Beispiel ist das FSA-Projekt (Farm Security Administration) aus den 1930er Jahren. Hier ging es um eine der wohl größten Regierungs-Werbekampagnen überhaupt, die mithilfe von sozialdokumentarischen Fotografien der Einführung eines umfangreichen Sozialprogramms dienen sollten.

97 DERS., ebd.



welcher Weise er seine Erfahrung mit dem kommunistischen Regime verarbeitete und welches Bild von den Dissidenten und damit indirekt auch vom kommunistischen Regime in der ČSSR seine Fotografien reflektieren.

#### 4 Methodisches Vorgehen

Aus dem skizzierten Forschungsrahmen ergibt sich ein interdisziplinärer methodischer Zuschnitt der Untersuchung. Die Bearbeitung der Frage nach der Spezifik der fotografischen Praxis erfolgt in drei inhaltlich miteinander verbundenen Arbeitsschritten: historiographische Rekonstruktion biografischer Schlüsselereignisse im Leben Ivan Kyncls (Kap. II), kulturhistorische Analyse der fotografischen Praxis im Rahmen der tschechoslowakischen Bürger- und Menschenrechtsbewegung (Kap. III) und exemplarische kunsthistorische, hermeneutisch orientierte Fotoanalysen (Kap. IV). Ansätze biografischer wie auch sozial- und kunsthistorischer Methoden werden in jeweils unterschiedlicher Schwerpunktbildung kombiniert.

So baut die Untersuchung zur Biographie und zur fotografischen Praxis (Kap. II und III) im Wesentlichen auf der Auswertung qualitativer Interviews auf.<sup>98</sup> Im Kontext der Arbeit konnten die Interviewten als Zeugen und Informanten zum Teil auch als Experten bestimmt werden, womit der Einsatz eines Leitfragenkatalogs nahelag. Er wurde entsprechend der vier Befragungsgruppen (Familienangehörige, Berufskollegen, Wegbegleiter im Dissens und Fotohistoriker) variiert.<sup>99</sup> Der Grundaufbau des Fragerasters gliedert sich in drei thematische Komplexe: a) zur Person Ivan Kyncl, b) zu Funktion und Gebrauch des Mediums Fotografie im Kontext der Bürgerrechtsbewegung, c) zu den Hintergründen einzelner Fotografien (faktographische Angaben, Entstehung, Verwendung) anhand der von der Interviewerin vorgelegten Fotos Ivan Kyncls. Je nach Narratorengruppe, die sich aus zwei Kategorien zusammensetzte, d. h. aus Personen, die Ivan Kyncl persönlich kannten und teils mit ihm zusammenarbeiteten, sowie aus Personen, die ihn nicht persönlich kannten, aber über sogenanntes Experten- bzw. Insiderwissen verfügten, da sie selbst als Fotografen in den 1970er Jahren tätig waren, wurde der Fragenkatalog jeweils angepaßt. Die mit Hilfe der Interviews erhobenen Daten bildeten im Wesentlichen das Materialfundament der vorliegenden Untersuchung. Darüber hinaus flossen in die Analyse

98 Der Grundtyp eines „qualitativen Interviews“ ist die „nicht standardisierte persönliche Befragung einer einzelnen Person durch (...) einen einzelnen Interviewer (...), die anhand eines mehr oder weniger offenen Leitfadens (oder einer bloßen thematischen Vorgabe) in einer neutralen (...) Gesprächsatmosphäre mit informationsermittelnder (...) Zielsetzung durchgeführt wird.“ SPÖHRING, Walter: *Qualitative Sozialforschung*. Stuttgart 1995, 150.

99 Hierbei handelte es sich v. a. um die befragten Lehrer I. Kyncls an der FAMU oder um Fotografen, die sich nicht zum Dissens zählten, aber über die institutionelle Organisation der Fotografausbildung Auskunft geben konnten. Zum Experteninterview vgl. MEUSER, Michael / NAGEL, Ulrike: *ExpertInneninterviews: vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion*. In: *Qualitativ-empirische Sozialforschung: Konzepte, Methoden, Analysen*. Hg. v. Detlef GARZ und Klaus KRAIMER, Opladen 1991, 441–471, hier 442 f.