



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Die Slowakei in der Fotografie von Karel Plicka

verfasst von

Simona Bérešová

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreut von: Dr. Monika Drechsler-Faber

Danksagung

Mein bester Dank gilt Frau Dr. Monika Drechsler-Faber für die Möglichkeit an diesem spannenden Thema zu arbeiten, wie auch für Ihre hilfreichen Ratschläge und Anregungen.

Ich möchte mich Matej Béreš bedanken, der mir ein geduldiger Helfer bei meinem ganzen Studium war.

Danken möchte ich auch meinen Eltern, Michaela und Ján, die mir das Studium ermöglichten und meinen Freunden, die mich immer unterstützten. Namentlich bedanke ich mich bei Stefanie Proksch-Weilguni, Jan Hermann und George Fuchsa für ihre Hilfe bei meiner Masterarbeit.

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	6
1. FORSCHUNGSSTAND	11
II. KAREL PLICKA IM KULTUR-POLITISCHEN KONTEXT	14
1. DIE HEIMATFOTOGRAFIE	14
1.1. ZWEI VERSIONEN DER HEIMATFOTOGRAFIE	17
1.2. DIE HEIMATFOTOGRAFIE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI	20
2. KAREL PLICKA UND DIE SLOWAKEI	24
2.1. DIE (TSCHECHO)SLOWAKISCHE NATION. VON DER GESCHICHTE ZUM MYTHOS	25
2.2. DER SLOWAKISCHE MYTHOS	29
2.3. DIE KUNST DER ZWISCHENKRIEGSZEIT IN DER SLOWAKEI. ZWISCHEN DER NATION UND DER MODERNE	32
2.4. DIE SLOWAKISCHE FOTOGRAFIE	33
III. DIE SLOWAKEI IN DER FOTOGRAFIE VON KAREL PLICKA	39
1. MATICA SLOVENSKÁ	39
2. POSTKARTEN (1925-1927)	42
2.1. SLOWAKISCHE REGIONEN	43
2.2. EINE TYPENGALERIE DES SLOWAKISCHEN VOLKES	45
3. SLOVENSKO (1937)	54
3.1. PARATEXTE, ODER WIE EIN BILDBAND POLITISCH WIRD	54
3.2. DER BUCHAUFBAU. EIN SPAZIERGANG DURCH DIE SLOWAKEI	59
3.3. DIE MOTIVE EINER IDEALEN SLOWAKEI	62

4. SLOVENSKO VO FOTOGRAFII KAROLA PLICKU (1949/ 1953)	67
4.1. DIE SLOWAKEI IN DEN NACHKRIEGSJAHREN	68
4.2. DER EINFLUSS DER KOMMUNISITISCHEN WENDE AUF DEN BILDBAND	70
4.3. DIE ENTWICKLUNG DER FOTOGRAFIE VON KAREL PLICKA (1925- 1949)	74
<u>IV. RESÜMEE</u>	<u>84</u>
<u>ABBILDUNGEN</u>	<u>88</u>
<u>KAREL PLICKA. LEBENS DATEN</u>	<u>138</u>
<u>LITERATURVERZEICHNIS</u>	<u>140</u>
<u>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</u>	<u>150</u>
<u>ABSTRACT</u>	<u>158</u>
<u>LEBENS LAUF</u>	<u>161</u>

I. EINLEITUNG

Die fotografische Tätigkeit von Karel Plicka verbindet sich unzertrennlich mit der Slowakei.¹ Im Jahre 1923 kam er als Angestellter des Volkskundereferats von Matica slovenská, einer Kultur- und Bildungsinstitution, hierher. Er sollte für das Referat durch das Land reisen, um Volkslieder zu notieren und zu sammeln. Bis zu dieser Zeit hatte alles darauf hingedeutet, dass aus Plicka entweder ein Lehrer oder ein professioneller Musiker werden würde. Seit seiner frühen Kindheit widmete er sich dem Gesang und dem Geigenspiel. Er studierte an der Lehreranstalt in Hradec Králové. Den Ersten Weltkrieg verbrachte er beim Militärorchester in Wien und im Jahr 1919 wurde er sogar zum Mitbegründer des Sängerkhors der Prager Philharmonie.² Seinem musikalischen Talent verdankte er auch das Engagement bei Matica slovenská, das sein Leben radikal verändern sollte. Es stellt nämlich den Anfang seiner Karriere als Fotograf, aber auch als Ethnologe und später sogar als Filmemacher dar.

Auf seinen Reisen durch die Slowakei trug Plicka ein bemerkenswertes Archiv an Volksliedern zusammen, worüber er zahlreiche wissenschaftliche Publikationen herausgegeben hat.³ Dies spielte eine wesentliche Rolle für die Entwicklung von Plicka als Fotograf. Denn während seiner Reisen notierte er nicht nur die Volkslieder, sondern fotografierte dabei auch die Menschen und ihre Umwelt. Diese Aufnahmen wurden bald als Postkarten der Matica slovenská publiziert. Bereits davor war Plicka als Amateurfotograf aktiv, laut seiner eigenen Aussage konstruierte er sich im Alter von zehn Jahren seine erste Kamera.⁴ Vor seinem Engagement für Matica Slovenská kam es jedoch zu keiner bedeutsamen Veröffentlichung seiner Aufnahmen.

Erst die Postkarten bedeuteten einen Durchbruch in seiner fotografischen Karriere, denn das billige Medium und der lange Zeitraum (1925-1938), in dem sie herausgegeben worden sind, ermöglichten ihre Verbreitung. Außerdem zeigen sie bereits Plickas fotografisches Programm, dem er sein Leben lang treu blieb. Dieses basiert auf der Darstellung des ländlichen Lebens, das er verherrlicht, wobei er sich

¹ Karel Plicka wurde in Wien im Jahr 1894 in eine tschechische Familie geboren, mit der er im Jahr 1900 nach Česká Třebová umsiedelte. Er starb 1987 in Prag (siehe Plickas Lebenslauf S. 138-139).

² Vgl. Slivka 1999, S. 240.

³ Für die Bibliographie von Plicka zum Thema der Folklore und der Musik siehe: Slivka 1999, S. 241-242.

⁴ Plicka, Jak jsme začínali, hg. von Slivka 1994, S. 132.

überwiegend auf das Traditionelle konzentriert und die Gegenwart und Moderne ausblendet. Das Programm hat er später auch auf seine Filme, die ebenso unter der Patronage von Matica slovenská entstanden sind, übertragen. Der bekannteste Film von Plicka ist *Zem spieva* [Die Erde singt]⁵ aus dem Jahr 1933, das ein lyrisches Porträt des slowakischen Landes und Volkes darstellt.⁶

Das slowakische Land und die Leute wurden auch zum Thema des ersten Fotobuches von Plicka mit dem Titel *Slovensko* [Slowakei], im Jahr 1937 wieder durch Matica slovenská herausgegeben. Gerade das Fotobuch wurde zum wichtigsten Medium von Plicka, das seine Fotografien bekannt machte, weil er während seines Lebens zahlreiche Bildbänder herausgegeben hat. In den Jahren des Zweiten Weltkriegs publizierte er ein Buch über Prag. Nach der Wiedervereinigung der Tschechoslowakei veröffentlichte Matica slovenská *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* [Die Slowakei in der Fotografie von Karol Plicka]⁷. Danach folgten Bücher über die Tschechoslowakei wie auch über einzelne Regionen des Landes, viele davon wurden wiederholt in mehreren Auflagen publiziert.⁸

Alle diese Bildbände, zusammen mit den Postkarten, haben eines gemeinsam, nämlich die Porträtierung der Heimat. Plickas Motive, die sich auf das ländliche Volk und die Natur, sowie auf die historische Architektur der Städte konzentrieren und die verherrlichende Art diese festzuhalten, machen aus ihm einen Vertreter der Heimatfotografie in der Slowakei. Die Heimatfotografie als Begriff entwickelte sich im deutschsprachigen Raum, wo sie in der Zwischenkriegszeit und während des Zweiten Weltkriegs auch sehr stark verbreitet war. Sie hatte zwar ihre regionalen Varianten in ganz Mitteleuropa, aber sie bezieht sich immer auf idealisierende Aufnahmen, die das ländliche Leben festhalten. Charakteristisch ist für die Heimatfotografie auch, dass sie dank ihrer Idealisierung immer vom Staat unterstützt wurde, weil sie bei der Bildung eines gewünschten Heimatbildes geholfen hat.⁹

Bezüglich der Fotografie von Plicka stellt sich dadurch die Frage, was genau die Heimat war, die er lebenslang fotografierte. Er begann mit dem Fotografieren nur fünf Jahre nach dem Zerfall der Habsburgischen Monarchie und der Entstehung der

⁵ Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von Simona Bérešová (weiter nur SB).

⁶ Für die Filmographie von Plicka siehe: Slivka 1999, S. 243-244.

⁷ Karel Plicka benutzte in der Slowakei die slowakische Form seines Namens Karol Plicka. Demnach steht bei seinen tschechischen Publikationen immer der Name Karel und bei den slowakischen Karol.

⁸ Für die Bibliographie von Plickas Bildbänden siehe: Slivka 1999, S. 242.

⁹ Mehr zur Heimatfotografie siehe z. B.: Cronin 2013; Faber 1995; Faber 2010; Hochreiter 1983; Holzer 2013; Sachsse, 2003; Wittkowsky, 2007.

Tschechoslowakischen Republik, die neue Identitätsmodelle für ihre Bewohner schaffen musste. Plickas erster Fotoband *Slovensko* entstand am Ende der Republik, als die tschecho-slowakischen Beziehungen bereits zugespitzt waren und der slowakische Nationalismus immer stärker wurde. Der Band über Prag wurde während der deutschen Okkupation Tschechiens von einem tschechischen Verlag herausgegeben und danach von einem deutschen. *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* erschien 1949, also nur ein Jahr nach der kommunistischen Machtübernahme in der Tschechoslowakei, bereits vier Jahre später wurde eine revidierte Version herausgegeben.

Die Frage, die diese Masterarbeit beschäftigt, ist einerseits, wie das Heimatbild von Plicka aussieht, andererseits in welcher Beziehung es mit den sich ändernden politischen Regimen stand. Dies wird anhand seiner ersten Publikationen, die sich der Slowakei widmen, untersucht. Es handelt sich um die Postkarten und die Bildbänder *Slovensko* aus dem Jahr 1937 und *Slovensko vo fotografii Karla Plicku* aus 1949, bzw. 1953. Diese wurden aus mehreren Gründen ausgesucht.

Einerseits kann hier die Entwicklung der Fotografie von Plicka betrachtet werden, die nach 1949 keine größeren Veränderungen mehr erlebte. Andererseits beziehen sich alle auf die Slowakei und haben dazu beigetragen, ein Bild über die slowakische Nation und ihre Heimat zu schaffen, was stark mit dem Herausgeber Matica slovenská verbunden ist. Denn Matica slovenská stellt bis heute eine Kultur- und Bildungsinstitution dar, die unter anderem auch das Ziel hat, das nationale Bewusstsein der Slowaken zu fördern. Sie war ein wichtiger Faktor bei den komplizierten tschecho-slowakischen Beziehungen, die gleich nach der Gründung der Republik im Jahr 1918 entstanden sind. In diesem Kontext war und ist Plicka als Tscheche, der für Matica slovenská die Slowakei fotografierte, eine interessante Erscheinung. Außerdem ist es auch interessant zu betrachten, wie sich die Veränderung der kultur-politischen Verhältnisse nach der Machtübernahme durch die Kommunisten in 1948 in *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* eingeschrieben hat.

Die Masterarbeit ist in zwei Teile unterteilt. Der erste Teil *Karel Plicka im kultur-politischen Kontext* bietet einen Rahmen für Plickas fotografisches Werk. Einerseits wird auf die Heimatfotografie eingegangen, die ein weitverbreitetes Phänomen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Europa war. Es werden die Voraussetzungen und typische Merkmale im Allgemeinen charakterisiert, sowie ihre deutsche und österreichische Variante vorgestellt, da sie in dieser Region

wahrscheinlich am stärksten von der Politik instrumentalisiert wurde. Anschließend wird auf die Heimatfotografie in der Tschechoslowakischen Republik eingegangen. Erstens wird die Terminologie behandelt, da es in diesem Raum keinen adäquaten Begriff zur Heimatfotografie gibt. Zweitens wird die Heimatfotografie im tschechischen Teil skizziert.

Die Heimatfotografie in der Slowakei wird dann im weiteren Teil näher betrachtet. Vorher wird jedoch noch die slowakische Geschichte wie auch die kulturpolitischen Verhältnisse vorgestellt, um ihre Rolle in der Gesellschaft, wie auch die Rolle von Plicka, besser verstehen zu können. Die Geschichte der Slowakei verbindet sich unzertrennlich mit der nationalen statt der staatlichen Geschichte, denn bis 1918 existierte die Slowakei auf der Landkarte Europas nicht. Mit der Entstehung der Tschechoslowakischen Republik wurde die slowakische Nation als solche zum ersten Mal anerkannt, bis dahin bildete die Bevölkerung nur eine ethnische Minderheit, die im Norden Ungarns lebte. Mit dieser Wende mussten auch neue Identifikationsmodelle entstehen, die nicht in der realen Vergangenheit gesucht wurden, da sie mit der *Fremdherrschaft* der Ungarn verbunden war. Stattdessen ist die Zuwendung zu einer mythischen Vergangenheit zu beobachten, die auf Stereotypen baut. Dabei spielten auch Künstler eine wesentliche Rolle, die sich das Ziel setzten eine moderne slowakische Kunst zu schaffen. Viele Künstler der Zwischenkriegszeit orientierten sich an nationalen Themen, die sie mittels einer modernen Formensprache darstellten. Dies hat sich auch auf die Fotografie übertragen, zu deren Hauptmotiv das ländliche Leben wurde.

Der Ansatz über die Zuwendung zum Mythos bezieht sich auf die Ausstellung *Slovenský Mýtus*, die im Jahr 2005 in der Slowakischen Nationalgalerie und im Slowakischen Nationalmuseum stattgefunden hat. Sie basiert auf der Publikation *Mýty naše slovenské* [Unsere slowakische Mythen], die in Kollaboration von EthnologInnen, HistorikerInnen, ArcheologInnen, SprachwissenschaftlerInnen und PublizistInnen mit dem Ziel verfasst wurde, die Mythen über die Slowakei und die Slowaken in einer popularisierenden Form wissenschaftlich aufzulösen.¹⁰ Die Ausstellung wollte nicht, wie die Publikation, die Mythen dekonstruieren, sondern ihre Erscheinungsform in der Kunst und der visuellen Kultur festhalten und

¹⁰ Vgl. Krekovič/ Krekovičová/ Mannová 2013 (2. Auflage).

kategorisieren.¹¹ Begleitend erschien auch ein Katalog, in dem das Slowakische und seine Mythen in der Kultur und Geschichte untersucht werden.¹² Zwar war in der Ausstellung die Fotografie reichlich vertreten, doch im Katalog fehlt eine Auseinandersetzung mit ihrer Position in dieser Problematik. Dies bewirkte das Verhältnis zwischen dem slowakischen Mythos und der Fotografie von Plicka zu untersuchen.

Der erste Teil *Karel Plicka im kultur-politischen Kontext* soll einen Rahmen für die Betrachtung von Plickas Fotografie und seinen Publikationen bilden. Es sollen die Umstände erörtert werden, unter denen sie entstanden sind. Im zweiten Teil *Die Slowakei in der Fotografie von Karel Plicka* werden die Postkarten sowie die ersten zwei Bildbänder über die Slowakei analysiert. Vorher wird auf den Herausgeber, Matica slovenská eingegangen, dank welchem das fotografische Werk von Karel Plicka, wie wir es kennen, überhaupt entstanden ist. Gleichzeitig wirft Matica aber auch einen politischen Schatten auf das Werk Plickas.

Als erstes werden die Postkartenfotografien von Plicka betrachtet, denn er präsentierte sich mit ihnen zum ersten Mal offiziell als Fotograf. Die Motive, die hier auftreten, bleiben in seinem Werk eine Konstante. In diesem Abschnitt wird einerseits die Typologie seiner Themen vorgestellt, andererseits die Art, wie er sie festgehalten hat, untersucht.

Des Weiteren wird sein erstes Fotobuch *Slovensko* aus dem Jahr 1937 behandelt. Zuerst erfolgt ein methodischer Ansatz zur Auseinandersetzung mit einem Bildband, der sich auf die Überlegungen von Michael Ponstingl anlehnt. In seinem Buch *Wien im Bild. Fotobildbände im 20. Jahrhundert* stellt er die Paratexte als Schlüsselwerkzeug zur Analyse eines (Bild)Bandes vor. Bei den Paratexten handelt es sich um Elemente, die den Inhalt eines Buches rahmen, also den Text oder in unserem Fall die Fotografien. Es existieren ganz unterschiedliche Formen von Paratexten, z. B. ist es der Buchumschlag, die Bildlegenden, das Vorwort, aber auch die gesellschaftlichen und politischen Bedingungen, unter denen der Bildband herausgegeben wurde.¹³ Bei der Auseinandersetzung mit *Slovensko* von Plicka werden einige Paratexte untersucht, hauptsächlich aber die, die den Stellenwert dieses Buches in der Zeit seiner Erscheinung nachzuvollziehen helfen. Was uns bei

¹¹ Vgl. Slovenský mýtus (Presstext) 2005.

¹² Vgl. Hrabušický 2006.

¹³ Vgl. Ponstingl 2008, S. 17-43.

Slovensko weiter interessieren wird, ist, wie sich die Fotografie von Karel Plicka seit den Postkarten entwickelt hat.

Die dritte Publikation, die behandelt wird, ist *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* aus dem Jahr 1949. Einerseits wird die damalige politische Situation betrachtet, denn nur ein Jahr vor dem Erscheinen dieses Bandes übernahmen die Kommunisten die Macht in der wiedervereinten Tschechoslowakei. Im Bezug auf diesen Bildband hatte die neue politische Situation zur Folge, dass das Buch in einer revidierten Form einige Jahre später herausgegeben wurde. Des Weiteren wird gezeigt, wie sich die Fotografie von Plicka in den mehr als zwanzig Jahren nach der Veröffentlichung der ersten Postkarten verändert hat und in wie weit diese Entwicklung mit der neu aufgestellten Doktrin des sozialistischen Realismus übereinstimmte.

1. FORSCHUNGSSTAND

Zwar wird Plicka als eine der wichtigsten Persönlichkeiten der Fotografie in der Tschechoslowakei betrachtet, aber es existiert nur eine monografische Publikation über ihn. Diese wurde von Martin Slivka verfasst, der bei Plicka Dokumentarfilm an der Akademie der bildenden Künste in Prag studierte. Plicka musste auf seinen Studenten einen großen Einfluss gehabt haben, denn einerseits studierte Slivka später auch Ethnografie und Folkloristik, andererseits verarbeitete er als einziger das Werk von Plicka. Seine erste Auseinandersetzung mit Plicka war der Film *Národný umelec prof. Karol Plicka* [Der Nationalkünstler Prof. Karol Plicka] aus dem Jahr 1972. Im Jahr 1982 veröffentlichte er die Monografie *Karol Plicka - Básnik obrazu* [Karol Plicka – Der Dichter des Bildes], die in einer revidierten Form im Jahr 1999 erneut erschienen ist. Des Weiteren initiierte Slivka im Jahr 1988 zusammen mit der Fotografin, Ethnografin und Nichte Plickas Ester Plicková sowie mit dem damaligen Direktor des Slowakischen Nationalmuseums Igor Krišteľ die Gründung des Museum von Plicka in Blatnica, einem kleinen Dorf in der Slowakei. Die Exposition stellt das Leben und Werk von Plicka mittels seiner Fotografien und Filme sowie seiner persönlichen Gegenstände vor. Und schließlich hat Martin Slivka im Jahr 1994 den Sammelband *Karol Plicka. O folkóre, fotografii, filme: Zborník článkov, štúdií a úvah*

[Karol Plicka. Über Folklore, Fotografie, Film: Sammelband von Artikeln, Studien und Überlegungen]¹⁴ herausgegeben, wo er die Schriften von Plicka veröffentlichte.¹⁵

In der Monografie *Karol Plicka. Básnik obrazu* widmet sich Slivka nicht nur der Fotografie von Plicka, sondern auch seiner ethnographischen und kinematographischen Tätigkeit, wobei das Augenmerk auf den Film gelenkt wird.¹⁶ Alle diese Aktivitäten von Plicka bettet der Autor in seinen Lebenslauf ein und versucht sie auch in den Kontext der Zeit zu stellen. Die Publikation stellt eine gründliche (und auch einzige) Verarbeitung des gesamten Werkes von Plicka dar, mit vielen nützlichen Daten und Fakten, die er dank seinem persönlichen Verhältnis zu Plicka erwerben konnte. Dieses Verhältnis hatte jedoch auch zur Folge, dass Plicka in dieser Publikation unkritisch und einseitig idealisiert wird.

Wie bereits erwähnt, gibt es keine anderen Publikationen, die sich ausschließlich dem fotografischen Werk von Plicka widmen. Trotzdem bekleidet er eine wesentliche Rolle in der slowakischen Fotografiegeschichte. Ľudovít Hlaváč, der Autor der ersten Publikation über die Geschichte der Fotografie in der Slowakei, die im Jahr 1987 erschienen ist, bezeichnet Plicka als den Begründer der hiesigen Dokumentarfotografie, da er mit der piktorialistischen Tradition gebrochen hat.¹⁷ Dieser Meinung schließt sich auch Aurel Hrabušický an, der zusammen mit Václav Macek im Jahr 2001 eine Überblickspublikation über die Fotografie in der Slowakei zwischen 1925 und 2000 verfasste. Hrabušický betont vor allem Plickas starken Einfluss auf die jüngeren Generationen.¹⁸

Der Autor stellt im Bezug auf Plicka auch einen kritischen Ansatz auf, in dem er von seinem *fremden Blick* spricht. Denn 1923 wurde aus Karel Plicka ein Reisender auf der Suche nach traditionellen slowakischen Liedern, dessen Wanderschaft von der kaum vorhandenen Infrastruktur in der Slowakei geprägt war. Die fast unberührte Natur mit den Dörfern, wo die Tradition immer noch lebendig war, musste in Plicka einen „*Kulturschock*“ auslösen, den Hrabušický mit dem ungefähr zeitgleichen „*slowakischen Schock*“ (formuliert von Marián Vároš) des Malers Martin Benka vergleicht. Die Reisen in die Slowakei sorgten bei beiden

¹⁴ Vgl. Slivka 1994.

¹⁵ Mehr zum Leben und Schaffen von Martin Slivka siehe: Association of Slovak Film Clubs/ Slovak Film Institute 2011 (DVD und Booklet).

¹⁶ Vgl. Slivka 1999.

¹⁷ Vgl. Hlaváč 1989, S. 155.

¹⁸ Vgl. Hrabušický/ Macek 2001, S. 16-35.

Künstlern für eine Neuorientierung und Fokussierung auf das Slowakische in ihrem Schaffen. In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff von Ján Abelovský „*slowakisches Tahiti*“ zu erwähnen, das die tschechischen Künstler, die in die Slowakei kamen, suchten.¹⁹ Die Fotohistorikerin Bohunka Koklesová beschreibt in ihrer Publikation zur offiziellen Fotografie des Slowakischen Staates während des zweiten Weltkrieges den Blick von Plicka sogar als einen von außen gerichteten, als einen „*kolonialen Blick*“.²⁰

Was jedoch bis jetzt in der Auseinandersetzung mit dem Werk von Karel Plicka fehlt, ist eine kritische Kontextualisierung mit den politischen und kulturellen Ereignissen seiner Zeit. Die unterschiedlichen Staatsformen, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf dem Gebiet der heutigen Slowakischen und Tschechischen Republik entwickelt haben, beeinflussten die Tätigkeit von Plicka sehr stark. Denn alle diese Staatsformen bemühten sich um ihre eigene Konzeption des Heimatbegriffs, der immer mit nationalen Fragen verbunden war. Zwar hat sich der Stil von Plickas Fotografien im Laufe der Zeit verändert, motivisch blieb er aber seiner Auffassung von Heimat treu. Die Tatsache, dass seine Bildbänder in diesen unterschiedlichen Staatsformen und Regimen herausgegeben worden sind, weist darauf hin, dass Plickas Heimatbild immer akzeptiert oder sogar gefördert wurde. Außerdem wurde in der Literatur über Plicka sein Werk nie in den Zusammenhang mit der Strömung der Heimatfotografie gebracht, die einen großen Stellenwert im deutschsprachigen Raum hatte und kann ein neues Licht auf seine Arbeit werfen.

¹⁹ Vgl. Hrabušický/ Macek 2001, S. 18.

²⁰ Koklesová 2009, S. 34.

II. KAREL PLICKA IM KULTUR-POLITISCHEN KONTEXT

1. DIE HEIMATFOTOGRAFIE

Der Begriff der Heimatfotografie bezieht sich auf idealisierte Ansichten von Landschaften, der Bauernwelt und ihrer Traditionen, wie auch von historischen Gebäuden und Denkmälern. Die Bedeutung dieses Begriffes hängt eng mit dem Verständnis von der *Heimat* zusammen. Der Terminus Heimat ist sehr komplex und wurzelt im 18. Jahrhundert. Seine Bedeutung reicht vom Aufklärungspatriotismus, der mit einem allgemeinen Respekt gegenüber einer bestimmten Region und ihrer Kultur verbunden ist, bis zu nationalistischen und rassistischen Auffassungen der *Blut und Boden* Ideologie.²¹ Um die Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand im deutschsprachigen Raum die Vorstellung einer romantischen, idealen Heimat, die im Gegensatz zu den Entwicklungen in der Gesellschaft stand, die mit der Industrialisierung und die Urbanisierung konfrontiert war. In dieser Zeit wird die Heimat immer stärker mit der Nation verbunden. Dabei wurde sie mit dem „*ländlichen Lebensraum*“ identifiziert, zu dem sich parallel eine „*Großstadtfeindschaft*“ entwickelte.²² Im letzten Drittel des Jahrhunderts entstand hier die Heimatschutzbewegung, die sich auf die Erhaltung der Heimat und der oben angeführten Werte konzentrierte. Sie hat dazu beigetragen, das romantische und idealisierte Bild der Heimat, das von Stereotypen geprägt ist, in der Gesellschaft zu festigen. Dies geschah dank Heimatliedern, -Büchern, später auch Heimatfilmen.²³ Im engen Verhältnis zur Heimatschutzbewegung stand auch der Denkmalschutz, der sich auf die Erhaltung der historischen Denkmäler konzentrierte, die Volkskunde, die sich als Ziel setzte, die heimische Kultur zu untersuchen und sie zu dokumentieren, wie auch der sich in dieser Zeit verbreitende Tourismus.

Im Kontext dieses Heimatverständnisses entstand auch die Heimatfotografie, die hauptsächlich mit der Zwischenkriegszeit und dem Zweiten Weltkrieg assoziiert wird. Die Verbindung der Fotografie mit der Heimat wurde bereits seit den 1890er Jahren als ein positives Kriterium angesehen.²⁴ Eine wesentliche Rolle spielten hierbei die Amateurfotografen, die um 1900 die Kunstfotografie entwickelten. Ihr Anspruch war es, die Fotografie in die Sphäre der hohen Kunst zu erheben, wobei sie

²¹ Vgl. Trnková, 2008, S. 151.

²² Vgl. Bausinger 1983, S. 213.

²³ Vgl. Bausinger 1983, S. 214.

²⁴ Vgl. Faber 2010, S. 130.

sich an malerischen Vorlagen inspirierten. Zur Parole der Kunstfotografie, die auch Piktorialismus genannt wird, wurde die Unschärfe, erzeugt dank unterschiedlichen Techniken und chemischen Prozessen.²⁵ Ein weiteres wichtiges Charakteristikum der Kunstfotografie ist das soziale Umfeld, in dem sie entstanden ist; hauptsächlich widmeten sich ihr Vertreter des Großbürgertums und des Adels. Erstens war dies eine soziale Schicht, die die finanziellen Möglichkeiten hatte, ihre fotografische Tätigkeit zu praktizieren ohne der Notwendigkeit, mit ihr auch ihren Lebensunterhalt verdienen zu müssen. Zweitens war es eine Schicht, die sich aktiv ihrem Freizeitleben widmen konnte. Mit der Freizeit verbreitete sich Ende des 19. Jahrhunderts der Tourismus in fremden Ländern aber auch im eigenen Land.²⁶ In diesem Milieu entstanden die ersten Fotografien der Heimat. Diese Aufnahmen wurden aber nicht so stark politisch aufgeladen, wie die Heimatfotografie in der Zwischenkriegszeit. Ihr Anspruch war es, vor allem künstlerisch zu sein und eine Stimmung zu erschaffen.²⁷

Parallel zur Kunstfotografie entwickelte sich die Heimatschutzbewegung, die die Fotografie zu dokumentarischen Zwecken verwendete. Die Entstehung dieser Bewegung verbindet sich mit Deutschland. Eine zentrale Rolle spielte dabei Paul Schultze-Naumburg (1869-1949), der ein Mitbegründer des Deutschen Bundes Heimatschutz (1904) war. Sein berühmtestes Werk, das mit dem Heimatschutz verbunden wird, ist die neunbändige Publikation *Kulturarbeiten*, die zwischen den Jahren 1904-17 herausgegeben wurde. Hier führte er die Funktion der Fotografie als ein Mittel zu pädagogischen Zwecken ein. Die Publikation baut auf fotografischen Konfrontationen von „guten“ und „schlechten“ Beispielen in Bereichen wie Architektur oder Land- und Städteplanung auf. Sein Werk zeigt einen Blick in die Vergangenheit, die er bewahren und erneuern wollte, gleichzeitig antizipiert es eine Feindseligkeit gegenüber der Moderne. Zu Schultze-Naumburg ist noch zu ergänzen, dass er eine stark rassistische Weltanschauung vertrat, die auch aus seinen Werken zu spüren ist.²⁸ Dieser ideologische Aspekt ist mit der späteren deutschen Heimatfotografie zutiefst verbunden.

Die Fotografie wurde auch in der Volkskunde verwendet, die sich im Zusammenhang mit dem neuen Heimatbewusstsein im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Deutschland etablierte. Sie setzte sich als Ziel, die Volkskultur, die

²⁵ Vgl. Faber 2010, S. 132.

²⁶ Vgl. Trnková 2008, S. 35-37.

²⁷ Vgl. Faber 2010, S. 131.

²⁸ Vgl. Bormann 1989, S. 26.

durch technologische und gesellschaftliche Veränderungen als bedroht wahrgenommen wurde, zu retten, zu archivieren und zu dokumentieren.²⁹ Laut Ulrich Hägele, der sich der Stellung der Fotografie in der Volkskunde widmete, entwickelte sich ihre Nutzung für das Fach im Zeitraum von ihren Anfängen bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs von einer „Sinnstiftung“ und „Identifikation“ zur „Ideologisierung.“ Demnach wurde die Fotografie in der Volkskunde zunächst als ein Dokumentationsmedium genutzt, anfänglich hauptsächlich bei der Rezeption der Tracht. Gleichzeitig verhalf die Fotografie, dank ihrer verstärkten Präsenz in den Printmedien, die volkskundlichen Themen zu popularisieren. Die Phase der Ideologisierung erfolgte hauptsächlich in den 1930er Jahren und während des Zweiten Weltkrieges, als die Volkskunde und die mit ihr verbundene Fotografie für die staatliche Propaganda benutzt wurde. Eine wichtige Rolle spielte dabei die rassistische wie auch die Heimatfotografie,³⁰ wobei zwischen diesen Kategorien keine deutliche Trennlinie existiert.

Die Kunstfotografie, die Heimatschutzbewegung wie auch die Entwicklung der Volkskunde als wissenschaftliches Fach waren prägende Faktoren bei der Entwicklung der Heimatfotografie. Sie übernahm die stark ästhetisierende und idealisierende Form von der Kunstfotografie, auch wenn sich die Fotografen langsam von der Unschärfe abgewendet haben. Sie verherrlichte das Landleben, die traditionellen Werte und eine „*arkadische Vergangenheit*.“³¹ Gleichzeitig stellte sie sich als visuelles Gegenpol zum Urbanen Zentrum, der Moderne und einem „*technologische Utopia*.“³² Durch die Verknüpfung der Heimatfotografie mit dem Heimatschutz und der Volkskunde sind mit ihr gewisse dokumentarische Qualitäten verbunden: sie sollte die traditionelle Lebensweise am Lande festhalten, die in der Zwischenkriegszeit in den meisten europäischen Ländern langsam am verschwinden war. In diesem Falle kann jedoch nicht von einer wirklichen Dokumentarfotografie die Rede sein. Viel mehr war ihr Ziel, ein Idealbild zu liefern, nicht die schwierige Realität der Bauern, so Otto Hochreiter: „*Ein Grundzug fotografischer Interpretation bäuerlicher Wirklichkeit ist weniger die dokumentarische Darstellung harter, besonders für den Bergbauern beschwerlicher Arbeit mit zumeist geringem Ertrag, sondern eine romantisierend verklärende Haltung, die ländliches Leben als eine*

²⁹ Vgl. Hägele 2007, S. 11.

³⁰ Vgl. Hägele 2007, S. 19.

³¹ Wittkowsky 2007, S. 161.

³² Wittkowsky 2007, S. 161.

*Gegenwelt zu einer von entfremdeter Arbeit und politischer Radikalisierung geprägten (groß-)städtischen Lebensweise begreift.*³³

1.1. ZWEI VERSIONEN DER HEIMATFOTOGRAFIE

Die Verbindung der Heimatfotografie mit der Kunstfotografie um 1900, mit der Heimatschutzbewegung und der Volkskunde, wie auch ihr idealisierender Charakter, die Ausrichtung auf eine arkadische Vergangenheit und die Konzentration auf das traditionelle ländliche Leben stellen ihre typischen Merkmale dar, die sich in all ihren regionalen Ausprägungen wiederfinden. Tatsächlich war die Heimatfotografie in der Zwischenkriegszeit und während des Zweiten Weltkrieg ein internationales Phänomen, wobei sich in jedem Land neben diesen gemeinsamen Merkmalen ihre lokalen Spezifika entwickelten, die stark vom politischen und kulturellen Kontext beeinflusst wurden. Eine wesentliche Stellung wurde der Heimatfotografie aber vor allem in den deutschsprachigen Ländern zugewiesen, mit denen ihre Entstehung auch verknüpft ist.³⁴ Daher wird die deutsche und österreichische Heimatfotografie kurz vorgestellt, wo sie sich zum Teil der offiziellen staatlichen Propaganda entwickelte.

In Deutschland wurde die Heimatfotografie zu einer dominanten Strömung in der Fotografie, hauptsächlich nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten im Jahr 1933. Sie wurde in die offizielle NS-Propaganda aufgenommen und als Richtlinie für Amateurfotografen präsentiert. Über das Verhältnis der Heimatfotografie zur deutschen nationalistischen Ideologie sagt ein Zitat von Willi Warstat zum zehnten Band des *Fotofreund-Jahrbuches* aus dem Jahr 1933 aus: *„Ueber die Heimatfotografie führt der Weg unmittelbar zur Heimatliebe, und aus dieser Heimatliebe muss zwangsläufig nationales Denken und Wollen erwachsen...“*³⁵ Was aber noch wichtiger erscheint, ist, dass sich selbst der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels zur Heimatfotografie ausdrückte. Bei der Gelegenheit einer Fotoausstellung im Jahr 1933 definierte er die Aufgabe der Fotografie, eine wahrhaftige Darstellung zu sein und verbot jegliches Eingreifen ins

³³ Hochreiter 1983, S. 414.

³⁴ Vgl. Wittkowsky 2007, S. 161.

³⁵ Warstat, Der zehnte Band des *Fotofreund-Jahrbuches* erscheint!, hg. von Sachsse 2003, S. 305.

Bild.³⁶ Doch wie Rolf Sachsse anmerkt, war der Realitätsanspruch nur gering, da nur schöne Aufnahmen Deutschlands und seiner arbeitenden Bevölkerung erlaubt waren.

Ein weiteres wichtiges Merkmal der deutschen Heimatfotografie, so Sachsse, war ihre Verbindung mit rassistischen Anschauungen: *„Allgegenwärtig war zu dem die rassistische Unterfütterung der Auswahl, indem der bildlich beschwörende, mindestens zu inszenierende Zustand einer handwerklich-ständischen, vorindustriell-agrarischen Gesellschaft als höchste Entwicklung arischer Kultur dargestellt wurde.“*³⁷ Dabei spielte die Typenfotografie eine wichtige Rolle, also eine Art von Porträtaufnahmen, die jedoch kein Individuum abbilden, sondern einen anonymen, stereotypisierten Vertreter einer bestimmten sozialen Gruppe. Die wohl berühmteste Darstellerin dieser Strömung war Erna Lendvai-Dircksen. Ihre stimmungsvollen und romantischen Bauernporträts wurden in zahlreichen Fotobüchern veröffentlicht und bei Ausstellungen präsentiert, wobei sie zur visuellen Stütze der *Blut und Boden* Ideologie wurden (Abb. 2).³⁸ Eine Gegenposition zu Lendvai-Dircksen präsentierte der heute viel geschätzter Fotograf August Sander, der sich um die Dokumentation der ganzen Buntheit der Gesellschaft der Weimarer Republik bemühte (Abb. 3). Zwar stellte er auch nur Menschentypen dar, also keine Individuen, doch im Gegenteil zu Lendvai-Dircksen zeigte er alle Schichten gleich, ohne eine bestimmte Gruppe hervorzuheben, weswegen seine Fotografie nach der Machtübernahme auch verboten wurde.³⁹

Ebenso wie in Deutschland, auch die Heimatfotografie in Österreich wurde zu einem wichtigen Phänomen der Zwischenkriegszeit. Nach dem Jahr 1933, als Engelbert Dollfuß und seine Christlichsoziale Partei zur Macht kamen, wurde die Heimatfotografie mit der staatlichen Ideologie zusammengesetzt. Die scheinbar unpolitischen Themen wie Landschaft, das ländliche Leben und die Bauerntypen wurden einerseits zur visuellen Abgrenzung gegenüber der links orientierten urbanen Arbeiterwelt Wiens und andererseits gegen den deutschen Nationalismus, der sich

³⁶ Vgl. Sachsse 2003, S. 135.

³⁷ Sachsse 2003, S. 136.

³⁸ Die Blut und Boden Ideologie wurde vom Reichsminister für Ernährung und Landwirtschaft Walther Darré formuliert. Laut ihm war die Krise in Deutschland durch den industriellen Kapitalismus und Urbanismus verursacht und die einzige Chance für das Land sah er in der Verbesserung der Lebensumstände der deutschen Bauern, die er als Repräsentanten der deutschen Rasse betrachtete. Diese verstand er als überlegen zu allen anderen und ihre Grundlage sah er in der Verbindung zum Boden und in ihrer Reinheit. Vgl. Lovin 1967, S. 279-288.

³⁹ Vgl. Wittkowsky 2007, S. 136-137.

nach der Machtübernahme Hitlers stärkte.⁴⁰ Die Fotografien, die das Land und seine Leute zeigten, sollten zur Identifikation der Bevölkerung mit Österreich verhelfen und den heimischen Tourismus fördern. Aus diesem Grund bekam die Heimatfotografie eine starke Unterstützung von der Regierung: Es wurden zahlreiche Publikationen herausgegeben, Ausstellungen organisiert und die Heimatfotografie nahm eine beträchtliche Stellung in fotografischen Fachzeitschriften wie auch in der österreichischen illustrierten Presse. Im Unterschied zu Deutschland war die Heimatfotografie nicht so stark von den rassistischen Anschauungen geprägt, sondern viel mehr mit einer Agrarromantik verbunden, die ihre Wurzeln noch in der Kunstfotografie um 1900 hatte.⁴¹ Zu den wichtigsten Vertretern der österreichischen Heimatfotografie gehörte Peter Paul Atzwanger, der sich ausschließlich auf die Bauern und die Berglandschaften von Tirol konzentrierte und Rudolf Koppitz (Abb. 4), der das Land und seine Leute porträtierte.⁴²

Gerade bei Koppitz kann das starke Engagement der österreichischen Regierung vor dem Anschluss an Deutschland bei der Heimatfotografie beobachtet werden. Denn zwei Ereignisse verhalfen Koppitz, seine Heimatfotografie berühmt zu machen. Das Erste war die größte österreichische Fotoausstellung der Zwischenkriegszeit *Österreichs Bundesländer im Lichtbilde*, die in Wien im Jahre 1933 stattgefunden hat. Es ging um eine Gruppenausstellung, die nach den Bundesländern gegliedert wurde und zu der auch ein begleitender Katalog erschienen ist. Wie schon der Titel verrät, zeigte die Schau Fotografien der österreichischen Heimat. Koppitz beteiligte sich an der Ausstellung mit 25 seiner Bilder aus Tirol, Burgenland, Wien und dem Niederösterreich, er gehörte auch dem Ausstellungskomitee an. Den größten Ruhm erlebte die Heimatfotografie von Rudolf Koppitz jedoch im Jahr 1936, als seine umfangreiche Einzelausstellung *Land und Leute* im Museum für Kunst und Industrie, dem heutigen Museum für angewandte Kunst in Wien stattgefunden hat, wo über 500 seiner Fotografien der Heimat gezeigt wurden. Beide Ausstellungen wurden vom Österreichischen Ständestaat offiziell unterstützt.⁴³

⁴⁰ Vgl. Holzer 2013, S. 126.

⁴¹ Vgl. Hochreiter 1983, S. 414.

⁴² Vgl. Hochreiter 1983, S. 416.

⁴³ Vgl. Cronin 2013, S. 45-53.

1.2. DIE HEIMATFOTOGRAFIE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI

Die Heimatfotografie in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit entwickelte sich in einer kultur-politischen Atmosphäre, die die Kunst stark beeinflusste. Im Jahr 1918 entstand einerseits die Tschechoslowakische Republik, für die es notwendig war, ein eigenes Heimatbild zu erschaffen, mit dem sich ihre Bevölkerung identifizieren konnte. Andererseits wurde in diesem Jahr zum ersten Mal in der Geschichte die slowakische Nation anerkannt, was wiederum den Anspruch auf eine eigene nationale Kunst brachte. Dies war auch der Kontext in dem das fotografische Werk von Karel Plicka entstanden ist und der es wesentlich beeinflusste. Aus diesem Grund wird in diesem Teil nur auf die Problematik der Terminologie eingegangen und die tschechische Heimatfotografie in ihren Grundrissen skizziert. Der geschichtliche, ideologische und kulturelle Kontext von der slowakischen Heimatfotografie wie auch von Plickas Fotografie wird in den nächsten Kapiteln eingegangen.

1.2.1. Terminologie

In der slowakischen und auch tschechischen Fotogeschichte und Theorie existiert kein einheitlicher Begriff für das, was mit dem deutschen Terminus „Heimatfotografie“ beschrieben wird. Ľudovít Hlaváč verwendete diesbezüglich die Begriffe „*heimatkundliche*“ [vlastivedná] und „*ruralistische*“ [ruralistická] Fotografie, die er in seinem Buch zur sozialen Fotografie definiert. Die heimatkundliche Fotografie verbindet er mit der fotografisch-volkskundlichen Arbeit von Pavol Socháň und Karel Plicka. Gerade Plicka machte in seinem Werk eine Entwicklung von der dokumentarischen heimatkundlichen Fotografie hin zur ruralistischen, die Hlaváč mit Begriffen wie „*feierlicher Blick*“, „*bewundernder Respekt*“ oder „*herzliches Gefühl*“ beschreibt. Die ruralistische Fotografie von Plicka fand bald zahlreiche Nachfolger im Gebiet der Slowakei, darunter Ján Halaša (Abb. 14) und Viliam Malík (Abb. 15). Die ruralistische Fotografie charakterisierte Hlaváč als eine, die das traditionelle Dorfleben feiern wollte, das bereits am Verschwinden war. Er schreibt, dass die Fotografen natürlich auf Armut und schwere Arbeit trafen, ihre Stellung war aber eher mitfühlend, nicht kritisch wie in der sozialen Fotografie.⁴⁴ In seiner Publikation zur Geschichte der Fotografie in der Slowakei verwendet Hlaváč

⁴⁴ Hlaváč 1974, S. 54.

jedoch den Begriff ruralistische Fotografie nicht mehr, statt dessen benutzt er ausschließlich den Begriff heimatkundliche Fotografie, womit er die dokumentarische Fotografie der Slowakei bezeichnet, wie wir sie auch aus den Postkarten von Plicka kennen, ebenso benennt er so die idealisierende Fotografie des ländlichen Lebens.⁴⁵

Aurel Hrabušický führte die Bezeichnung „*krásnoslovenská fotografia*“ [schönheitsslowakische Fotografie] ein, die sich auf die illustrierte Zeitschrift *Krásy Slovenska* [Schönheiten der Slowakei] bezieht.⁴⁶ Die Zeitschrift entstand im Jahr 1921 und wurde vom Klub der slowakischen Touristen herausgegeben. Unter dem Motto „*Kennen das Vaterland!*“ [Poznajme otčinu!] wurde sie zum Forum nicht nur für heimatkundliche Texte sondern auch für Fotografien. Hauptsächlich Amateurfotografen aus den touristischen Vereinen publizierten hier ihre Aufnahmen, es finden sich hier aber auch Fotos von Plicka. Ansonsten führte Hrabušický keine neue Terminologie ein. Er betrachtet jedoch Plicka als Gründungspersönlichkeit der Heimatfotografie in der Slowakei, dessen Werk er mit dem von Martin Slivka eingeführten Begriff „*eine stille Feier der Slowakei*“⁴⁷ bezeichnet. Somit konnte er die Fotografien seiner Nachfolger als „*Aufnahmen in der Position von Plickas stillen Feier der Slowakei*“ charakterisieren.⁴⁸ Dies führte dazu, dass in der neueren slowakischen Fotogeschichte Plicka selbst zum Begriff für die Heimatfotografie auf diesem Gebiet geworden ist. Dies hat aber auch seine logische Begründung: dank den zahlreichen Publikationen, die Plicka zur (tschecho)slowakischen Heimat herausgab, die in hohen Auflagen und neuen Herausgaben erschienen sind, wurde seine visuelle Auffassung des Landes sehr stark unter der Bevölkerung verbreitet. Darüberhinaus blieb er seinem feierlichen Stil sein Leben lang treu, was ihn von den meisten seiner Nachfolgern unterscheidet, die sich in der Regel einem viel differenzierteren Programm widmeten.

1.2.2. Die tschechische Heimatfotografie

Bei der Auseinandersetzung mit der Tschechoslowakei führt Wittkovsky in seinem Überblick über die Heimatfotografie in Mitteleuropa nur Beispiele aus der Slowakei, an der Spitze mit Plicka, an. Im Bezug auf den Tschechischen Teil des

⁴⁵ Vgl. Hlaváč 1989, S. 155.

⁴⁶ Vgl. Hrabušický/ Macek 2001, S. 12.

⁴⁷ Vgl. Slivka 1999, S. 71.

⁴⁸ Hrabušický/ Macek 2001, 2001, S. 24.

Landes behauptet der Autor, dass es dort keine Heimatfotografie gab,⁴⁹ was jedoch nicht der Wahrheit entspricht. Tatsache ist zwar, dass sich hier eine sehr starke Fotomoderne ausgebildet hat, die einen wesentlichen Teil des wissenschaftlichen Interesses eingenommen hat. Dadurch mag es erscheinen, dass in dieser Region keine anderen Strömungen verbreitet waren.

Tatsächlich können die Wurzeln der Heimatfotografie in Tschechischen Ländern, wie in ganz Mitteleuropa, bereits in der Amateurfotografie um 1900 gefunden werden, die sich Hand in Hand mit dem nationalen Bewusstsein, der Verbreitung des Tourismus und der Heimatschutzbewegung entwickelte. Wie Petra Trnková schreibt, entstand auch hier das Bedürfnis einer „*romantischen Fixation der schwindenden Kultur*“ des ländlichen Lebens, was beispielsweise in der Serie über die Mährische Slowakei von Karel Dvořák zu sehen ist.⁵⁰ Wesentlich für die tschechische Heimatfotografie war die wichtige Rolle von Prag. Jedoch nicht das zeitgenössische moderne urbane Zentrum, sondern ein romantisches, idealisiertes Bild von Alt-Prag, das zum Motiv von zahlreichen Fotografen wurde.⁵¹

Nach dem Ersten Weltkrieg nahm das Interesse der Fotografen für Motive der Heimat noch mehr zu und Antonín Dufek bezeichnet diese Fotoströmung sogar als letzte Massenbewegung der Zwischenkriegszeit, der sich beinahe alle tschechischen Fotografen zugewandt haben, hauptsächlich aber Amateure.⁵² Anzumerken ist jedoch, dass Dufek bei der tschechischen Heimatfotografie Plicka als Zentralfigur beschrieben hat, ebenso wie es Hlaváč und Hrabušický bei der slowakischen taten. Für die Heimatfotografie aus beiden Teilen der Tschechoslowakei gilt aber, dass sie in den 1930er Jahren, als die Aggressivität Deutschlands gegenüber der Tschechoslowakei immer stärker wurde, patriotisch und als eine *visuelle Verteidigung* des Landes verstanden wurde.

In diesem Sinne wurde auch die Publikation *Praha ve fotografii Karla Plicky* [Prag im Lichtbild von Karel Plicka] wahrgenommen, die mit dem Vorwort von Zdeněk Wirth im Jahr 1940 erschienen ist, also bereits nach der Trennung der Tschechoslowakei.⁵³ Nach dem Fortgang Plickas aus der Slowakei engagierte ihn

⁴⁹ Vgl. Wittkowsky 2007, S. 161.

⁵⁰ Vgl. Trnková 2008, S. 148.

⁵¹ Vgl. Trnková 2008, S. 142.

⁵² Vgl. Dufek 1998, S. 351.

⁵³ Plicka 1940.

Wirth an der Staatlichen Anstalt für Fotomessungen [Státní fotoměřický ústav].⁵⁴ Im Auftrag der Anstalt fotografierte Plicka Prag und bereits nach einem Jahr hatte er genug Bildmaterial, um den Bildband herausgeben zu können. Das Leitmotiv, dass sich durch die ganze Publikation zieht, ist die Darstellung des alten Prag und seiner großen Geschichte, die sich in ihrer Architektur verkörpert. Neben ein paar Beispielen moderner Architektur dominieren hauptsächlich Veduten mit Gebäuden aus vergangenen Jahrhunderten wie auch Aufnahmen einzelner Bauten und ihrer Details (Abb. 5).

Slivka beschreibt dieses Werk als „*ein Heldenakt und eine politische Tat, die zum Patriotismus [der Tschechen] anregt*.“⁵⁵ Was er jedoch nicht in seiner Monografie von Plicka erwähnt, ist die Tatsache, dass der Bildband während des Krieges noch einmal herausgegeben wurde, diesmal jedoch vom deutschen *Volk und Reich* Verlag. Sein Gründer Friedrich Heiss, ein in Böhmen geborener Österreicher, der zum Anhänger der NSDAP Politik wurde, nach Berlin umsiedelte und hier zu erst die Zeitschrift und später den Verlag gründete. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurden im Verlag Propagandapublikationen herausgegeben, beispielsweise der Bildband *Reichsautobahn – Mensch und Werk* (1937) mit den Fotografien von Erna Lendvai-Dirksen aber auch Bücher, die die außenpolitischen Ziele des Deutschen Reichs verfolgten. Mehrere von ihnen zeigten eine starke Feindseligkeit gegenüber der Tschechoslowakischen Republik, z. B. *Die Wunde Europas, das Schicksal der Tschechoslowakei* (1938).⁵⁶

In diesem Verlag erschien auch die zweite Ausgabe von Plickas Prag, das genaue Jahr ist jedoch nicht bekannt, es wird vermutet, dass es zwischen 1940 und 1944 herausgegeben wurde.⁵⁷ In dieser Version gibt es kein Vorwort, sondern nur kunsthistorische Legenden zu den Künstlern, deren Werke im Band abgebildet sind und die von Anton Zankl stammen. Der Aufbau des Buches, was die Fotografien von Plicka betrifft, ist mehr oder weniger derselbe wie bei der ersten Ausgabe. Es finden sich aber kleine Unterschiede, wie das Auslassen einiger Fotografien oder eine veränderte Reihenfolge. Auffallend ist es, dass die Fotografien, die ausgelassen

⁵⁴ Diese Anstalt war eng mit dem Denkmalschutz in Tschechien verbunden und wurde im Jahre 1920 von Zdeněk Wirth gegründet. Zu ihren Aufgaben gehörte es, ein Bilderarchiv von Denkmälern zu schaffen wie auch ein Denkmal-Verzeichnis im Sinne der Dehio-Handbücher vorzubereiten. Vgl. Marešová/ Mezihoráková/ Uhlíková 2014, S. 10.

⁵⁵ Slivka 1999, S. 36. [Übersetzung SB]

⁵⁶ Vgl. Jaeger 2012, S. 440-455.

⁵⁷ Vgl. Jaeger 2012, S. 453.

wurden, hauptsächlich diejenigen sind, die entweder moderne Architektur abbilden, oder in denen das Tschechische zum Vorschein kommt – z. B. Fotografien auf denen sich Beschriftungen in tschechischer Sprache befinden. Am bizarrsten zeigt sich das Eingreifen in die Fotografie *Podloubí na někdejším Vaječném trhu (XIV.-XVI. stol.)*, [Laubengang am ehemaligen Eiermarkt (XIV.-XVI. Jhr.)] (Abb. 6). Die tschechischen Werbetafeln, die sich hier befinden wurden für die deutsche Ausgabe einfach wegetuschiert (Abb. 7). Diese kleinen Details verraten viel über die Politisierung des Alltags im Protektorat Böhmen und Mähren, wie auch über die damalige deutsche Propaganda, die gerade durch diese unauffälligen Kleinigkeiten ins Leben der damaligen Gesellschaft tief eindringen konnten.

2. KAREL PLICKA UND DIE SLOWAKEI

Das Anliegen von Karel Plicka war es, in seinen Fotografien wie auch Filmen das Typische des von ihm fotografierten Ortes festzuhalten; das, was nirgendwo anders zu finden sei.⁵⁸ In der Slowakei, wo er in den ersten zwanzig Jahren seiner fotografischen Aktivität tätig war, war es die Landschaft, das Volk mit seinen Traditionen und die altertümlichen Städte, also typische Motive der Heimatfotografie, die laut Plicka die nationale Kultur bilden.⁵⁹ Dabei war er sich vielleicht dessen nicht bewusst, dass er dank seiner Fotografien sowie Filmen und Verbreitung dieser, die Vorstellung über das typisch Slowakische, wenn nicht erschuf, dann zumindest festigte. Denn gerade in der Zwischenkriegszeit war die Suche nach der slowakischen nationalen Identität ein höchst aktuelles Thema, das tief auch in die Sphäre der Kultur eingedrungen ist. Gleichzeitig wurde in dieser Zeit auch die nationale Identität der jungen Tschechoslowakischen Republik gesucht, wobei das Konzept der Heimat, mit dem sich die Bevölkerung identifizieren konnte, konstruiert werden musste, ähnlich wie in Österreich nach dem Zerfall der Habsburgermonarchie. Um diese Prozesse besser nachvollziehen zu können, ist es von Vorteil, einen kurzen Exkurs in die Geschichte der slowakischen Nation zu machen, was gleichzeitig auch der politisch-kulturelle Kontext von Plickas Schaffen war.

⁵⁸ Vgl. Plicka, Slovensko vo fotografii Karola Plicku, hg. Slivka 1994, S. 138.

⁵⁹ Vgl. Plicka, Slovensko vo fotografii Karola Plicku, hg. Slivka 1994, S. 137.

2.1. DIE (TSCHECHO)SLOWAKISCHE NATION. VON DER GESCHICHTE ZUM MYTHOS

Bevor auf die nationale Geschichte der Slowakei näher eingegangen wird, sollen noch einige Überlegungen über die Begriffe der Nation und des Nationalismus angeführt werden. Diese Begriffe wurden in zahlreichen historischen, soziologischen und politologischen Abhandlungen analysiert, trotzdem existiert keine allgemeine Definition dieser zwei Termine. Es können jedoch zwei Auffassungen wahrgenommen werden: Einerseits die Auffassung der Nationalisten, die sie als einen universalen und ewigen Bestandteil der menschlichen Gesellschaft ansehen, wenn nicht sogar als ihre Grundlage. Die neuere Forschung, die nicht von Nationalisten verfasst wurde, zu denen beispielsweise Miroslav Hroch, Eric Hobsbawm, John A. Armstrong, Benedict Anderson oder Anthony D. Smith gehören, bieten zwar unterschiedliche Definitionen der Nation und des Nationalismus an, alle Autoren treffen sich jedoch in der Meinung, die die „Natürlichkeit“ der Nationen bezweifelt und sie als gesellschaftliche Konstrukte ansieht, die zu ihrer heutigen Form am Ende des 18. Jahrhunderts gelangt sind. In diesem Kontext wird die Nation eng mit einer zentralistischen staatlichen Regierungsform wahrgenommen, die die nationale Identität festigt. Dazu dient ihr die Geschichte wie auch die Mythen über den gemeinsamen Ursprung, das gemeinsame Territorium und die eigenen kulturellen Attribute wie z. B. die Sprache oder die Traditionen.⁶⁰

Für den Kontext der ersten Tschechoslowakischen Republik ist es von Vorteil die Definition der Nation vom tschechischen Historiker Jan Rychlík anzuführen, der sich der Problematik der Slowakei in der Tschechoslowakei widmete. Laut ihm, existieren zwei Arten von Nationen, die ethnische und die politische. Die politische Nation umfasst die Summe von Bewohnern eines bestimmten Staates. Sie entsteht, indem eine ethnisch unterschiedliche Bevölkerung eines Gebietes einer staatlichen Macht gehorcht und dabei zur bewussten Zugehörigkeit zu einer bestimmten Einheit gelangt. Die ethnische Nation weist auf eine kultur-ethnische Einheit innerhalb eines Staates hin.⁶¹ Beide Bedeutungen spielen eine wesentliche Rolle, um die Situation in der ersten Tschechoslowakischen Republik besser verstehen zu können. Heutzutage ist es selbstverständlich Tschechen und Slowaken als zwei unterschiedliche ethnische

⁶⁰ Mehr zur Theorie über die Nation siehe die Anthologie: Hroch 2003.

⁶¹ Vgl. Rychlík 1997, S. 15.

Nationen wahrzunehmen, im Jahr 1918 war die Trennlinie jedoch nicht so eindeutig und es existierten Bemühungen, die Tschechoslowakei als eine politische aber auch als eine ethnische Nation zu präsentieren. Die Differenz zwischen diesen zwei Völkern war nicht so einfach festzustellen, da beide einen slawischen Ursprung haben, in derselben Region leben und eine ähnliche Sprache sprechen.

Die unterschiedliche Entwicklung der zwei Völker wurde durch die über Jahrhunderte andauernde politische wie auch wirtschaftliche Grenzziehung verursacht. Die auseinandergehende historische Entwicklung führte gleichzeitig zu einem unterschiedlichen historischen Bewusstsein der Tschechen und Slowaken. Die Tschechen (Böhmen und Mähren) hatten seit dem Mittelalter eigene staatliche Formen, dadurch existierte ein kontinuierliches Bewusstsein über das Tschechische. Dagegen war der einzige historische Staat, mit dem sich die Slowaken identifizierten, Großmähren aus dem 9. Jahrhundert. Damals gehörten jedoch die Bewohner noch zur ethnischen Gruppe der mährischen Slawen; in den Quellen aus dieser Zeit gibt es keine Erwähnungen über die Slowaken in diesem Wortlaut.⁶² Eine eigene Identität entwickelte sich erst nach der Gründung des Ungarischen Königreichs, als sich die hiesigen Slawen von den Magyaren, mit denen sie ab jetzt in einem Staat lebten, unterscheiden mussten. Ab dieser Zeit (bis zum Jahr 1918) bewohnten die zukünftigen Slowaken den Norden des Landes, der als Oberungarn bezeichnet wurde, und bildeten im Staat eine ethnische Minderheit.

Die slowakischen und auch tschechischen nationalen Bewegungen entwickelten sich am Ende des 18. Jahrhunderts und standen in einer ständigen Interaktion. Diese Zeit wird allgemein als Geburtsstunde der modernen Nationen in Europa angesehen, die einen emanzipatorischen Charakter hatten, da sie ein Gegenkonzept zu den feudalen gesellschaftlichen Strukturen aufstellten. Einen befreienden Charakter hatten damals auch die slowakische und tschechische nationale Bewegung, die sich mit dem Widerstand gegen die ungarische und deutsche Herrschaft verbinden. In der Slowakei wird dieser Prozess als *slovenské národné obrodzenie* bezeichnet, was sich als *slowakische nationale Wiedergeburt* oder *Erweckung* übersetzen lässt und der bis zum Jahr 1918 andauerte. Für die nationale Bewegung in der Slowakei ist es charakteristisch, dass sie sich um einen (kleinen) Kreis von Intellektuellen konzentrierte, der die typischen Attribute der slowakischen

⁶² Vgl. Krekovič 2013, S. 22.

Nation quasi erschaffen musste. Zwar lebten die Slowaken über Jahrhunderte auf einem Gebiet, aber wie bereits angeführt, gründeten sie keinen gemeinsamen Staat, hatten keine gemeinsame Religionsbekenntnis und auch keine einheitliche Sprache, die zum Kern der slowakischen nationalen Bewegung wurde.⁶³

Als Vater der slowakischen nationalen Erweckung wird Anton Bernolák bezeichnet. Bernolák war ein katholischer Priester, der als erster eine einheitliche slowakische Sprache formulierte, die sogenannte *berňolákovčina* [Das Bernolakische], und in seinem philologischen Traktat *Slovenská gramatika* [Slowakische Grammatik] im Jahr 1790 veröffentlichte, wobei er als Basis das westslowakische Dialekt auswählte. Er entwickelte *berňolákovčina* für die katholische Bevölkerung Oberungarns, damit sie eine liturgische Sprache hatten, die sie verstehen konnten, wie die Protestanten das Kralitzer-Tschechisch benutzten. Diese enge Verbindung zum Katholizismus war auch der Grund, wieso sein Versuch scheiterte und seine Sprache sich nicht etablieren konnte.⁶⁴

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten sich nationale Konzeptionen, die auf dem Verhältnis zwischen Tschechen, Mähren und Slowaken basierten, die wichtig auch in der ersten Tschechoslowakischen Republik wurden. Einerseits entstanden Ideen über die eigenständige tschechische und slowakische Nation mit jeweils eigener Sprache. Andererseits entwickelte sich die Idee einer gemeinsamen tschechoslowakischen Nation mit einer gemeinsamen Sprache. Diese ging hauptsächlich von der tschechischen Seite aus, wo sich die Auffassung herausbildete, dass die Sprache auf dem Gebiet der Slowakei, ähnlich wie in Mähren, nur ein tschechischer Dialekt sei und dass es sich ursprünglich bei der Bevölkerung um Tschechen handelt. Da es in der Slowakei noch kein richtiges Bewusstsein über die eigene Nationalität gab, kam es auch hier zur Unterstützung dieser Denkweise.

Mit dem Aufkommen der Ľudovít Štúr-Generation, auch *štúrovci* genannt, in den 1830er Jahren, kam es zur intensiveren Propagierung der Differenzen zwischen den Slowaken und Tschechen. Mit der Kodifikation der slowakischen Sprache im Jahr 1843 wurde die Separation der beiden Nationen definitiv festgelegt.⁶⁵ Diese wurde von Ľudovít Štúr, Jozef Hurban und Michal Hodža initiiert und als Grundlage wählten sie den mittelslowakischen Dialekt aus. Zwar waren *štúrovci* Lutheraner, im

⁶³ Vgl. Kodajová 2013, S. 111.

⁶⁴ Vgl. Maxwell 2009, S. 85-87.

⁶⁵ Vgl. Rychlík 1997, S. 26.

Gegenteil zu Bernolák proklamierten sie ihre Sprache aber als eine pan-konfessionelle, also für alle Slowaken bestimmt, wodurch sie einen größeren Einfluss auf die Bevölkerung haben konnten.⁶⁶ Das Revolutionsjahr 1848 führte die nationale Bewegung von der literarischen und sprachlichen Ebene hin zur politischen, wobei die Tschechen als Verbündete der Slowaken auftraten. Die Forderungen an die Verfassung des österreichischen Kaiserreiches gingen in die Richtung der Anerkennung der Nationen. Dabei konnten die Tschechen und Slowaken nicht gleich argumentieren; die Tschechen beriefen sich auf das historische Recht, was für die Slowaken unmöglich war, daher lehnten sie sich an das Naturrecht an, also an die slowakische Ethnie, die Oberungarn bewohnt und eine eigene Kultur hat (womit die Sprache und Traditionen gemeint waren). Diese Anforderungen wurden verweigert, wonach sich Štúr mehr oder weniger vom öffentlichen Auftreten zurückzog. Die von *štúrovci* kodifizierte Sprache wurde aber in einer revidierten Form von Martin Hattala aufgenommen und bildet das Fundament der heutigen slowakischen Sprache.⁶⁷

Anfangs der 1860er Jahren kam es zu einer politischen Auflockerung in Ungarn und die Slowaken konnten ihre ersten nationalen Institutionen gründen: die drei slowakischen Gymnasien in Revúca, Martin und Kláštor pod Znievom, wie auch *Matica slovenská*, auf die es im Bezug auf Plickas Tätigkeit in der Slowakei noch zu sprechen kommt. Diese Auflockerung dauerte jedoch nur bis zum Österreichisch-Ungarischen Ausgleich im Jahr 1867. Danach kam es im slowakischen Gebiet zur sogenannten *Magyarisierung*, was in der Praxis bedeutete, dass die slowakische Sprache und alle slowakischen Institutionen wie auch Organisationen, die nach 1848 entstanden waren, verboten wurden und jeder, der sich zur slowakischen Nationalität bekannte, wurde von der Seite der Regierung diskriminiert.⁶⁸

Zur Veränderung der Verhältnisse in der Slowakei kam es erst mit der Entstehung der Tschechoslowakischen Republik. Ihre Konstitution wurde im *Pittsburgher Abkommen* aus dem Jahr 1918 unterschrieben, das von den tschechischen und slowakischen Exilgruppen in den USA unterzeichnet wurde. Darin stand, dass die beiden Völker einen gemeinsamen Staat gründen, wobei die Slowakei eine eigene autonome Verwaltung und als die offizielle Sprache das Slowakische

⁶⁶ Vgl. Maxwell 2009, S. 121.

⁶⁷ Vgl. Maxwell 2009, S. 136.

⁶⁸ Vgl. Rychlík 1997, S. 11-40.

haben sollte, was jedoch nicht eingehalten wurde und zu großen Auseinandersetzungen führte.

Aus der national-ideologischen Sicht entwickelten sich im Laufe der nächsten Jahre drei Hauptkonzeptionen, die ihren Ursprung noch im 19. Jahrhundert hatten. Die erste war die *Großtschechische Konzeption*, die eine Politik und Ideologie definierte, die den neuen Staat ausschließlich als die Erneuerung des tschechischen Staates verstanden hat, der um die slowakischen Gebiete bereichert wurde. Die Slowaken wurden dabei nicht als eine eigene Nation betrachtet, nur als ein Stamm, der schrittweise mit den Tschechen verschmelzen sollte.⁶⁹ Den extremen Gegenpol dazu bildeten die *Autonomisten*. Anfänglich sprachen sie nur von einer größeren Selbstständigkeit der Slowakei, wobei sie sich auf das *Pittsburgher Abkommen* berufen haben. Diese Auffassung verbindet sich vor allem mit der *Andrej Hlinka Slowakischen Volkspartei* (HSLŠ), die sich immer mehr gegen die Tschechen radikalisierte und im Jahr 1939 die Trennung erreichte, die den Beginn des slowakischen faschistischen Staates bedeutete.⁷⁰ Die dritte Konzeption war der *Tschechoslowakismus*, der als offizielle Staatsideologie der Regierung proklamiert wurde. Dabei handelte es sich um eine breite Skala an Theorien und Taktiken, die die Vorstellung über ein tschechoslowakisches Volk verbunden hat, wie auch das Misstrauen gegenüber der Fähigkeit der Slowakei, sich selbst zu verwalten. Für diese Annahme gab es jedoch auch reale Gründe. Die Slowakei musste nämlich *slowakisiert* werden – nach dem Fortgang der Ungarn gab es einen Mangel an Beamten, Lehrern und anderen Facharbeitern, weswegen hunderte Tschechen in die Slowakei umsiedelten, darunter auch Karel Plicka. Sie glichen nicht nur den Personaldefizit aus, sondern halfen auch bei der Gründung von Institutionen wie z. B. Universität, Museen, Theater usw. Es gab viele Anhänger des *Tschechoslowakismus* auch unter den Slowaken, die die slowakische Autonomie als Bedrohung der staatlichen Einheit empfunden haben.⁷¹

2.2. DER SLOWAKISCHE MYTHOS

Die Situation in der Ersten Republik war also aus der national-ideologischen Sicht sehr instabil und die drei Strömungen polarisierten die Bevölkerung, was sich

⁶⁹ Vgl. Lipták 2011, S. 114.

⁷⁰ Vgl. Lipták 2011, S. 121-124.

⁷¹ Vgl. Lipták 2011, S. 115-120.

noch durch die schwierige wirtschaftliche Lage vertieft. Die Tschechen hatten ihre Geschichte, Kultur und Intelligenz, die auch in die Slowakei verbreitet wurde. Das Häufigste (und Einzige), was in der Slowakei bewundert wurde, war die Natur und die Folklore. Dies führte auch zum Problem, dass mit der Entstehung der Republik zwar die slowakische Nation endlich anerkannt wurde, es war jedoch nicht klar, wie diese Tatsache in die Realität umgesetzt werden sollte. Und so kam es dazu, dass der Ausweg nicht rational gesucht wurde, sondern in der irrationalen Zuwendung zur mythischen Vergangenheit, die die Legitimität der slowakischen Nation bezeugen sollte.⁷²

Es existieren drei Quellen für die slowakischen Hauptmythen. Erstens ist es das Reich von Samo im 7. Jahrhundert, mit dem sich der Mythos des ersten Anführers der hiesigen Slawen verbindet. Zweitens ist es das bereits erwähnte Großmährenreich aus dem 9. Jahrhundert. Hier entstanden die zwei wichtigsten Mythen, einerseits über die Hl. Kyrill und Method, die die erste slawische Schrift entwickelten und das Christentum verbreiteten und zweitens der Mythos über Svätopluk, den stärksten Anführer, der bis heute als König der Slowaken bezeichnet wird. Mit Svätopluk endete Großmähren und das hiesige slawische Volk kam für die nächsten 1000 Jahre unter die ungarische Regierung und Verwaltung. Dies führte zur dritten Gruppe der Mythen über die Slowaken als ein plebejisches Volk, die auf dem Bewusstsein des gemeinsamen Gebietes, Abstammung, Sprache, Kultur, Mentalität und der Folklore basieren. Dies hat mit der Tatsache zu tun, dass die *Magyarisierung* die ländliche Bevölkerung am wenigsten berührte, was die Bewahrung von eigenen Traditionen ermöglichte. Einerseits führte es dazu, dass in der slowakischen nationalen Bewegung immer nur das plebejische Volk und seine Reinheit gepriesen wurden. Andererseits verursachte es die Identifikation der Nation mit einer bestimmten sozialen Schicht, nämlich den Bauern und Hirten. Daraus konnten dann unterschiedliche mythologische Typen entstehen, z. B. der Hirte, oder der Hirte-Räuber, den die Figur des slowakischen Robin Hoods, Juraj Jánošík, popularisierte.⁷³

Der Grund für die Zuwendung zur mythischen Geschichte war das Verzichten der Slowaken spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts auf die eigene historische Vergangenheit, die als Eigentum anderer Nationen angesehen wurde (der Ungarn und

⁷² Vgl. Abelovský 2006, S. 10.

⁷³ Vgl. Krekovičová 2006, S. 113-123.

der Österreicher).⁷⁴ Anstatt der Geschichte wurde der Mythos zur Legitimierung der slowakischen Nation verwendet. Denn der Mythos hat die Macht, wie es Roland Barthes feststellen konnte, die Geschichte in Natur zu verwandeln:⁷⁵ „*Was die Welt dem Mythos liefert, ist ein historisches Reales, das – wie weit es auch zurückreichen mag – definiert ist durch die Art und Weise, wie die Menschen es hervorgebracht oder gebraucht haben; und was der Mythos zurückgibt, ist ein natürliches Bild dieses Realen.*“ Somit „*ist es der Verlust der Historizität der Dinge, die den Mythos ausmacht. Die Dinge verlieren in ihm die Erinnerung daran, dass sie hergestellt worden sind [...]*Ein Zaubertrick hat das Reale umgestülpt, hat es von Geschichte entleert und mit Natur gefüllt.“⁷⁶ In diesem Sinne nennt Barthes den Mythos *eine entpolitisierte Rede*. Den Mythos allgemein versteht er als eine Rede, also eine Kommunikationsform, die unterschiedliche Gestalt annehmen kann: verbale, schriftliche aber auch visuelle.⁷⁷ Mit dem Begriff politisch meint er das Ensemble von menschlichen Verhältnissen in ihrer realen gesellschaftlichen Struktur. Das Entpolitisieren heißt in diesem Sinne die Ausblendung dieser gesellschaftlichen Strukturen.⁷⁸

Das Legitimieren der slowakischen Nation durch ihre mythische Vergangenheit ist auch in diesem Sinne zu verstehen. Die historische Geschichte, die mit der *Fremdherrschaft* der Ungarn verbunden war, wurde ausgeblendet. Stattdessen wurden die Mythen verwendet um die Natürlichkeit, oder den Ursprung der Nation zu bezeugen. In diesem Prozess spielte die Kunst eine wichtige Rolle, die die Macht hat, diesen Mythen eine Gestalt zu verleihen. Wie aber Krekovičová anmerkt, erscheinen in der Kunst vielmehr Stereotypen, die die Mythen illustrieren und sie im kollektiven Gedächtnis festigen. Denn ein Stereotyp stellt eine konventionelle Vorstellung über etwas dar und wird oft mit dem Begriff „typisch“ verbunden. Erst wenn eine Narration, also eine Geschichte zum Stereotyp oder zum Symbol hinzugefügt wird, entsteht ein Mythos.⁷⁹

⁷⁴ Vgl. Abelovský 2006, S. 10.

⁷⁵ Vgl. Barthes 2012, S. 278.

⁷⁶ Barthes 2012, S. 295.

⁷⁷ Vgl. Barthes 2012, S. 251.

⁷⁸ Vgl. Barthes 2012, S. 295.

⁷⁹ Vgl. Krekovičová 2006, S. 113.

2.3. DIE KUNST DER ZWISCHENKRIEGSZEIT IN DER SLOWAKEI. ZWISCHEN DER NATION UND DER MODERNE

Die Kunst in der Slowakei nach 1918 wurde tatsächlich zu einem wichtigen Bestandteil im Prozess der Legitimierung der slowakischen Nation und trug wesentlich zur Etablierung ihrer Mythen hinzu. Wie der Kunsthistoriker Ján Abelovský konstatierte, wurde für die Slowaken in dieser Zeit zum wichtigsten Ziel die utopischen Träume von *štúrovci* zu Ende zu bringen. Da die nationalen Themen ab dem 19. Jahrhundert hauptsächlich auf dem Gebiet der Literatur und Dichtung waren, standen die Künstler vor der Aufgabe, eine neue, aktuelle aber auch nationale Kunst zu schaffen.⁸⁰ Diesbezüglich überrascht die Frage von Abelovský nicht, ob die slowakische Malerei der Jahre 1918-1948 überhaupt modern war.⁸¹ Wie er schreibt, verhinderten Aspekte wie die Konzentration auf die eigene Nation und die Vergangenheit, aber auch die Absenz eines urbanen Zentrums, die Entwicklung der Moderne im westeuropäischen Sinne.⁸² Zwar verwendete die Malerei eine moderne und experimentelle Formensprache, sie war jedoch vom Anspruch auf einen nationalen Inhalt belastet, wodurch sich keine autonome Kunst entwickeln konnte.⁸³ Zu den bekanntesten Vertretern gehörte Martin Benka (Abb. 8) und Ľudovít Fulla (Abb. 9).

Nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Skulptur wurde das Nationale zum Hauptmotiv. Die wichtigste Rolle spielten dabei die Denkmäler, die jedoch durch ihre Verbindung zum Auftraggeber immer eine klassischere Form hatten, als die zeitgenössische Malerei. Die zentrale Persönlichkeit war in dieser Zeit Ján Koniarek (Abb. 10), der programmatisch eine nationale Tradition in der slowakischen Bildhauerei anstrebte.⁸⁴

Ebenso in der Architektur wurde ein nationaler Stil gesucht. Als Vater dieser Bewegung wird Blažej Bulla mit seinen slowakischen Häusern aus den 1890er Jahren angesehen. Er hat die Arbeit von Dušan Jurkovič inspiriert, dem wohl bekanntesten Architekten dieser Strömung, der noch am Anfang des Jahrhunderts einen

⁸⁰ Vgl. Abelovský 2006, S. 10.

⁸¹ Vgl. Abelovský 2006, 9.

⁸² Dies ist eine Konzeption der Geschichte der modernen Kunst im 20. Jahrhundert in der Slowakei. Die Verbindung der Kunst mit nationalen Themen ist durchaus eine der dominantesten Erscheinungen, parallel dazu gab es jedoch auch Künstler (und Fotografen), die sich anderen Themen widmeten. Mehr zur Problematik der Moderne in der Slowakei siehe: Hrabušický 2011.

⁸³ Vgl. Abelovský 2006, S. 9-25.

⁸⁴ Vgl. Bajcurová 2006, 58.

spezifischen Stil entwickelte, in dem er Elemente der Wiener Secession und der vernakularen Architektur verbunden hat (Abb. 11).⁸⁵

Für die Kunst der Zwischenkriegszeit war hauptsächlich der Mythos über das plebejische Volk zentral. Dies hatte als Ursache die Identifizierung des Großteils der Nation primär mit den Bauern und Hirten, also mit einer gesellschaftlichen Gruppe. Die städtische Bevölkerung, die Intellektuellen oder die oberen gesellschaftlichen Schichten waren nicht in diesem Konzept integriert. Dies hat mit der Ausblendung der eigenen Geschichte zu tun, denn gerade in den Städten war vor 1918 ein viel stärker ungarischer und deutscher Einfluss, die Intelligenz konnte sich nicht in der Slowakei an slowakischen Schulen bilden und die oberen Schichten war die Aristokratie, die sich überwiegend zur ungarischen Nationalität bekannte. Somit wurde im Leben der ländlichen Bevölkerung das typisch Slowakische gesucht, was zu einem der Leitmotive der Zwischenkriegszeitkunst in der Slowakei wurde. Es haben sich ikonographische Typen aus diesem Mythos entwickelt, die durch alle Medien zirkulierten. Zu den am meisten verbreiteten Motiven gehörte der ländliche Mensch in Tracht, seine Arbeit, die christlichen Rituale und Volksbräuche, die Mutterschaft, die Kinderwelt und nicht zuletzt die Landschaft und das Dorf. Sogar die zeitgenössische Architektur konnte durch die Verwendung der Volksornamente und der traditionellen Materialien diesen Mythos unterstützen. Dank der Quantität der Darstellungen des ländlichen Lebens schuf die Kunst weit verbreitete Stereotypen, die den Mythos im kollektiven Gedächtnis der slowakischen Gesellschaft (bis heute) festigen konnte.

2.4. DIE SOWAKISCHE FOTOGRAFIE

Die Fotografie in der Slowakei spielte in dieser Entwicklung ebenso eine wichtige Rolle wie die anderen Medien. Ľudovít Hlaváč setzt die Anfänge des Verhältnisses der Fotografie und der slowakischen Nation bereits in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, da in mehreren Fotoateliers Porträtserien von wichtigen Persönlichkeiten der nationalen Bewegung entstanden. Zu den bedeutsamsten gehört die Serie von Ivan Branislav Zoch aus den 1860er Jahren.⁸⁶ An diese Tätigkeit knüpfte zu Ende des Jahrhunderts Pavol Socháň an, dessen Fotografie in zwei Gruppen geteilt werden kann. Einerseits sind es Porträts von Persönlichkeiten der nationalen Bewegung, zweitens handelt es sich um Aufnahmen des Volkslebens und

⁸⁵ Vgl. Bořutová 2012, S. 94-111.

⁸⁶ Vgl. Hlaváč 1989, S. 51.

der Folklore in der Slowakei (Abb. 12). Diese verwendete er als Dokumente für seine ethnografischen Studien, gleichzeitig wurden sie unter der Bevölkerung weit verbreitet, denn sie wurden jahrelang als Postkarten herausgegeben.⁸⁷

Somit wird Pavol Sochán als Vorgänger von Karel Plicka betrachtet. Im Jahr 1924 stellte Sochán seine Postkartenaktivität ein, wobei Plicka in diesem Jahr damit angefangen hat. Martin Slivka, der Biograph beider Fotografen, schreibt in diesem Zusammenhang von einer „*kongenialen Fortführung*“ dessen, was Sochán eingeführt hat, wobei Plicka eine eigene Handschrift und ein eigenes künstlerisches Programm entwickelte.⁸⁸ Wenn Slivka die Fotografen vergleicht, spricht er vom selben Interesse für das slowakische Volk, das die beiden heroisierten. Keiner der Fotografen nutzte die Praktiken der Kunstfotografie, trotzdem findet Slivka zu beiden ein malerisches Pendant – zu Sochán den Maler Jozef Hanula (Abb. 13), zu Plicka den Maler Martin Benka (Abb. 8), wobei all diese Künstler das Thema des Slowakischen verbindet. Den größten Unterschied zwischen Sochán und Plicka sieht Slivka in den unterschiedlichen technologischen Möglichkeiten, die ihnen zur Verfügung standen. Bei Sochán hebt er den Blick auf das Ganze hervor, bei Plicka die Vorliebe fürs Detail, was Slivka mit der in den 1920er Jahren aufkommenden Strömung der *Neuen Sachlichkeit* verbindet.⁸⁹

Nach 1918 legt der Fotohistoriker Ľudovít Hlaváč den Beginn der Dokumentarfotografie in der Slowakei fest, wobei er sie als Abwendung vom Piktorialismus verstanden hat. Hlaváč definierte für die Dokumentarfotografie zwei Hauptströmungen, die heimatkundliche und die soziale. Für beide war das ländliche Volk, sein Leben und Kultur zentral, nur die Art wie sie aufgenommen wurden, war unterschiedlich.⁹⁰

Die heimatkundliche Fotografie, wie bereits erwähnt, zeichnete sich durch Stilisierung und das Festhalten der traditionellen Slowakei aus. Damit ist das auf Traditionen beruhende Leben des ländlichen Volkes gemeint, wodurch auch die Fotografie den slowakischen Mythos aufnimmt. Die heimatkundliche Fotografie

⁸⁷ Zu den größten Serien gehören *Slovenské kroje* [Slowakische Trachten], die eine breite Galerie des bäuerlichen Menschen zeigen, weiter *Obrazy Slovenska* [Bilder der Slowakei] mit Aufnahmen der slowakischen Landschaft, Dörfer und Städte und schließlich die Kollektion *Slovenské album* [Slowakisches Album], die Porträts der Vertreter der slowakischen nationalen Bewegung umfasste. Vgl. Slivka/ Strelinger 1985, S. 50.

⁸⁸ Vgl. Slivka/ Strelinger 1985, S. 83.

⁸⁹ Vgl. Slivka/ Strelinger 1985, S. 82.

⁹⁰ Vgl. Hlaváč 1989, S. 167.

wurde zwischen Amateuren stark verbreitet, hauptsächlich zwischen den Mitgliedern der touristischen Vereine. Ihre Fotografien wurden meistens in der Monatszeitschrift *Krásy Slovenska* [Die Schönheiten der Slowakei] veröffentlicht.⁹¹ Es kann eigentlich seit Sochán eine kontinuierliche Linie der Heimatfotografie in der Slowakei beobachtet werden, die auch lange nach Zwischenkriegszeit existierte. Eine lebenslängliche Faszination an der ländlichen Welt zeigt sich zum Beispiel bei Ján Halaša (Abb. 14) oder Viliam Malík (Abb. 15).

Zur idealisierenden heimatkundlichen Fotografie entwickelte sich parallel ab den 1920er Jahren die soziale Fotografie, die die realen Lebensumstände der Menschen festhielt. Zu den frühesten Arbeiten gehören die Fotografien von Irena Blühová (Abb. 16) und die Aufnahmen der Bergarbeiter von Sergej Protopopov (Abb. 17). Die Blütezeit erlebte die soziale Fotografie in der Slowakei in den 1930er Jahren. Es entstanden zwei Fotogruppen, beide nannten sich *Sociofoto*. Die erste wurde 1930 in Bratislava gegründet, in dieser wirkte auch Blühová. Die zweite formierte sich im Jahr 1934 und sie bestand aus Mitgliedern des touristischen Vereins *Naturfreunde*. Zu weiteren wichtigen Vertretern dieser Strömung gehörte Karol Aufricht, Ján Halász, Miloš Dohnány, Ilja J. Marko aber auch Viliam Malík.⁹² Die soziale Fotografie in der Slowakei war ein Teil dieser Strömung, die sich nicht nur in Europa, sondern auch in Nordamerika entwickelte. Sie stand in direkter Beziehung zu den linken politischen Bewegungen. Ihr Ziel war es visuelle Dokumente über das Leben von den sozial-schwächeren Klassen zu sammeln.⁹³

Der Grund, wieso die heimatkundliche und soziale Fotografie in der slowakischen Fotogeschichte immer nebeneinander auftreten, ist, weil beide zum Thema das ländliche Leben hatten. Die Slowakei war in der Zwischenkriegszeit immer noch ein Agrarland mit eher marginal ausgebauter Industrie und wenigen Städten, die Mehrheit der Bevölkerung lebte demnach am Lande. Dies hatte zur Folge, dass überwiegend die Bauern die ärmste Gesellschaftsschicht bildeten und nicht das städtische Proletariat, wie in Westeuropa.⁹⁴ Dadurch wurde auch in der sozialen Fotografie ebenso das ländliche Leben zum Leitmotiv. Diese Strömung

⁹¹ Vgl. Hlaváč 1989, S. 155.

⁹² Vgl. Hlaváč 1989, S. 168-169.

⁹³ Vgl. Hrabušický/ Macek 2001, S. 41.

⁹⁴ Vgl. Lipták 2011, S. 101-112.

charakterisierte Hlaváč als ein spezifisches Phänomen in der slowakischen Fotografie, ebenso wie es Abelovský für die Malerei feststellen konnte.⁹⁵

Der größte Unterschied zwischen diesen zwei Fotoströmungen war die Art, wie die Fotografen das Motiv aufgenommen haben. Einerseits war es die Idealisierung der Heimatfotografie gegenüber der *Realität* der sozialen Fotografie. Dies erfasste Iva Mojžišová bei einem Vergleich von Plicka mit Blühová, da beide zu ungefähr derselben Zeit an denselben Orten fotografierten: „*Plicka fotografierte die Welt, die singt, Blühová die Welt, die keinen Grund fürs singen hat.*“⁹⁶ Andererseits war die Heimatfotografie viel konservativer als die soziale, die für die modernistischen Prinzipien offener war. Darauf hatte der tschechische Fotograf Jaromír Funke Einfluss, der an ŠUR unterrichtete und somit auf die jüngere fotografische Generation wirken konnte.⁹⁷ Seine Fotografie, die während seiner Tätigkeit in der Slowakei entstand, könnte mit zwei Kategorien charakterisiert werden, nämlich das Neue Sehen (Abb. 18) und die soziale Fotografie (Abb. 19), die sich natürlich oft überschneiden.⁹⁸

Als Gründungspersönlichkeit der modernen Dokumentarfotografie wird von Hlaváč wie auch von Hrabušický Karel Plicka wegen seiner Abkehr von den piktorialistischen Praktiken hin zur „reinen“ Fotografie angesehen.⁹⁹ Zwar wurde der Fotograf durch seine idealisierenden Aufnahmen der ländlichen Slowakei bekannt, seine frühe Fotografie aus den 1920er Jahren zeigt jedoch unter anderem Ansichten, die an die soziale Fotografie von Irena Blühová erinnern. Um das Jahr 1930 entwickelte sich Plickas Stil zu einem stark idealisierten und klassischen. Dieser Konservatismus von Plicka wie auch das Thema der Heimat hatte einen starken Einfluss auf die jüngeren Fotografen, wodurch die Entwicklung der modernen Fotografie in der Slowakei laut Hrabušický gebremst wurde.¹⁰⁰ Dieser Zustand ist jedoch typisch für die Slowakei, wie an den Beispielen aus anderen Kunstgattungen

⁹⁵ Vgl. Hlaváč 1974, S. 61.

⁹⁶ Mojžišová 1989, S. 80. [Übersetzung SB]

⁹⁷ ŠUR ist die Abkürzung für Škola umeleckých remesiel [Kunstgewerbeschule] in Bratislava, die eine avantgardistische Lehranstalt für bildende und angewandte Kunst im Sinne vom Bauhaus darstellte. Die bekanntesten modernen Künstler aus der ganzen Tschechoslowakei unterrichteten hier, zum Beispiel Ludovít Fulla, Mikuláš Galanda, Zdeněk Rossman oder Julie Horrová. ŠUR hatte auch eine Fotoklasse, zu erst von Jaromír Funke geleitet, gefolgt von Jindřich Kožehuba. Später unterrichtete die Fotografie auch Plicka. Sein Hauptfach an ŠUR war jedoch der Film, er eröffnete hier nämlich im Jahre 1938 die Klasse für Film und kinetische Fotografie. Leider existierte sie nur ein Semester lang, denn im Jahr 1939 wurde ŠUR geschlossen. Mehr zu ŠUR siehe: Mojžišová 2013.

⁹⁸ Vgl. Mojžišová 2013, S. 83-84.

⁹⁹ Vgl. Hlaváč 1989, S. 155; Hrabušický/ Macek 2001, S. 17.

¹⁰⁰ Vgl. Hrabušický/ Macek 2001, S. 25.

gezeigt wurde. Die Moderne in der Slowakei ist von nationalen Themen unzertrennlich, egal auf welchem Gebiet. Für die slowakische moderne Fotografie ist es charakteristisch, wie Hrabušický anmerkte, dass sie sich nicht in einem kontinuierlichen Programm entwickelt hat, dass aber einige Elemente der neuen Fotografie oder der neuen Sachlichkeit in die heimatkundliche und ebenso in die soziale Fotografie gelangten. Dadurch wurde ihre visuelle Radikalität gemildert und sie zeigt sich eher als ein Nebenprodukt der grundsätzlichen Fotoströmungen der 1920er und 1930er Jahre in Europa.¹⁰¹

Das Jahr 1939, als die Tschechoslowakische Republik auseinanderfiel und die totalitäre Slowakische Republik entstand, führte radikale Veränderungen in die ganze tschechoslowakische Gesellschaft und natürlich auch in die Fotografie ein. Die neue Regierungsideologie griff die slowakische mythische Geschichte auf und proklamierte den Staat als die Vollendung der tausendjährigen Bemühungen der Slowaken um eine eigene Staatlichkeit. In diesen Prozess wurde natürlich auch die Heimatfotografie einbezogen, die eine gewisse Zeitlosigkeit visualisiert, in dem sie die altertümliche Lebensweise des Volkes festhält, wobei wiederum Plicka als Referenzfigur diente. Dies wurde zu einem wichtigen Bestandteil der staatlichen Propaganda, so Bohunka Koklesová: *„Die Visualisierung vom Phänomen der Zeitlosigkeit, auch wenn sie bereits der ethnographischen Vorkriegsfotografie eigen war, weckte in der Nation magisches, vorhistorisches Bewusstsein auf und sie überordnete es der historischen Sicht auf die Gesellschaft und die Kultur.“*¹⁰² Zu den aktivsten Fotografen dieser Zeit gehörte Jozef Cincík, ein Fotoamateur, der während des Krieges für die Slowakische Presseagentur arbeitete. Er widmete sich vor allem Fotoreportagen über offizielle staatliche Veranstaltungen wie auch von der Front. In seinem Werk finden wir jedoch auch zahlreiche Serien, die in der Tradition von Plickas Fotografie stehen, z. B. über das Orava Schloss (1941).¹⁰³

Ebenso wurde nach dem Krieg und nach der kommunistischen Revolution in der wiedergegründeten Tschechoslowakei im Jahr 1948 die idealisierte Fotografie des Ländlichen für die neue Propaganda verwendet. Die neu aufgestellte Doktrin des sozialistischen Realismus in der Kunst war zwar auf die utopische kommunistische

¹⁰¹ Vgl. Hrabušický 2000, S. 197.

¹⁰² Koklesová 2009, S. 34. [Übersetzung SB]

¹⁰³ Vgl. Koklesová 2009, S. 223.

Zukunft orientiert, wobei die idealisierten, positiven Bilder des einfachen, arbeitenden ländlichen Volkes dazu nicht im Konflikt standen.¹⁰⁴

Die Heimatfotografie, dank ihrer scheinbaren Zeitlosigkeit und Ursprünglichkeit die das ländliche Volk erhebt, mit dem die slowakische Nation identifiziert wurde und die die negativen Aspekte ausschließt, wurde von ganz entgegengesetzten Ideologien benutzt und für ihre eigenen Ziele instrumentalisiert. Diese Prozesse können wir auch an den monografischen Publikationen von Karel Plicka beobachten, die dasselbe fotografische Programm zeigen, in die sich jedoch der gesellschaftlich-politische Kontext immer hineinschlich und auf eine unauffällige Weise die Bedeutung des Werkes veränderte.

¹⁰⁴ Vgl. Hrabušický/ Macek 2001, S. 220.

III. DIE SLOWAKEI IN DER FOTOGRAFIE VON KAREL PLICKA

Die professionelle fotografische Tätigkeit von Plicka fing in der Slowakei an und wird eng mit ihr verbunden. Dabei spielte die Institution *Matica slovenská* eine wesentliche Rolle, für die er zwischen den Jahren 1923 und 1939 arbeitete. Im Rahmen seines Engagements entstanden die ersten Fotografien, von *Matica slovenská* veröffentlicht, zuerst in der Form von Postkarten und später im Medium des Fotobuches. Diese Institution spielt gleichzeitig eine wesentliche Rolle in der Geschichte der Slowakei und in der Entwicklung der slowakischen Nation, was auf die Fotografie von Plicka eine bedeutsame Wirkung hatte. Aus diesem Grund wird in einem kurzen Exkurs die Geschichte von *Matica slovenská* beschrieben.¹⁰⁵

1. MATICA SLOVENSKÁ

Matica slovenská wird als Bildungs- und Kulturinstitution aller Slowaken, ohne Unterschied zwischen den Konfessionen oder Ständen charakterisieren. Hierbei handelt es sich um ein Phänomen der slawischen Völker im 19. Jahrhundert, nachdem sich ihr nationales Selbstbewusstsein intensivierte. Als erste entstand die serbische *Matica* im Jahr 1826, woher auch der Begriff *Matica* stammt und unter anderem Bienenstock bedeutet, der zu ihrem Symbol wurde. Dieser Name wurde von den anderen slawischen Völkern übernommen. Die Hauptfunktionen waren überall ungefähr dieselben: Verteidigung und Repräsentation des Volkes; Entwicklung der Kultur, Literatur und Wissenschaft; Publikationstätigkeit und schließlich die Zusammenarbeit mit anderen, hauptsächlich slawischen, Institutionen. Die slowakische *Matica* entstand im Jahr 1863 in Turčiansky Svätý Martin, einer Stadt, in der sich seit dem frühen 19. Jahrhundert die Persönlichkeiten des slowakischen Nationalkampfes und der Nationalerweckung konzentrierten. Die Institution wurde

¹⁰⁵ Als Quelle für die Geschichte von *Matica slovenská* dient die Publikation *Matica slovenská. Dejiny a prítomnosť* [Matica slovenská. Geschichte und Gegenwart] herausgegeben von Tomáš Winkler und Michal Eliáš im Jahr 2003 im Verlag von *Matica slovenská*. Es ist notwendig, eine kritische Stellung dieser Publikation gegenüber einzunehmen, da sie die gegenwärtige Denkweise dieser Institution reflektiert, die als rechts-nationalistisch bezeichnet werden kann. Zwar distanziert sich die Publikation vom Politikum des Ersten Slowakischen Staates und das Wirken von *Matica slovenská* im Slowakischen Nationalen Widerstand gegen Hitler (1944) betont, trotzdem proklamiert sie konservativ nationalistische Meinungen, die sehr stark gegen die Ungarn, Tschechen und alles Linke orientiert sind. Sie heroisiert Persönlichkeiten, die das totalitäre Regime des Slowakischen Staates direkt oder indirekt unterstützten, ohne jegliche Kritik. Das Problem der Auseinandersetzung mit dieser Institution ist, dass es kaum Publikationen über sie gibt, die nicht von *Matica slovenská* selbst herausgegeben wurden. Aus diesem Grund wurde die Publikation von Tomáš Winkler und Michal Eliáš für diese Abhandlung genutzt, da keine andere so viele historische Fakten beinhaltet. [SB]

vom Kaiser bewilligt, doch nach dem Ausgleich von Österreich-Ungarn im Jahr 1867, hat sich die Situation für Matica verändert. In dieser Zeit intensivierten sich die Bemühung von der Seite Ungarns, aus der Bevölkerung eine einheitliche ungarische Nation zu schaffen, wobei die Slowaken, Ukrainer, Serben und Rumänen nur mehr als ethnische Gruppen gelten sollten. Matica slovenská wurde danach von den Behörden überwacht und immer wieder des Panslavismus angeklagt, der als eine gegenstaatliche Ideologie in der Donaumonarchie angeprangert wurde. Unter diesem Vorwurf wurde Matica slovenská im Jahr 1875 aufgelöst.¹⁰⁶

Die Neugründung von Matica slovenská erfolgte erst im Jahr 1919, nach der Entstehung der Tschechoslowakischen Republik ein Jahr zuvor, in welcher die Slowaken zum ersten Mal in der Geschichte als eigenständige Nation anerkannt wurden und auch als eine der Gründungsnationen des neuen Staates fungierten. Sie entstand dank der Unterstützung von Vavro Šrobár, dem damaligen Minister mit Vollmacht für die Slowakei und unter der Patronage des Präsidenten Tomáš Garrigue Masaryk. In den 1920er Jahren gehörten zu den Funktionären von Matica sowohl Slowaken als auch Tschechen, was zur kulturellen Integration der Slowakei in dem neuen Staat beitragen sollte. Zu den wichtigsten Persönlichkeiten dieser Zeit gehörten der Verwalter Jozef Škultéty und der Sekräter Štefan Krčmery, die die Tätigkeit von Matica stark prägten. Die Institution sollte im Sinne der ersten Matica offen für alle Slowaken sein, die Bildung fördern und sich stärker auf die junge Generation orientieren. Ein wichtiger Punkt war, dass sie unpolitisch sein sollte. Dafür wurde sie von der slowakischen rechten Presse stark kritisiert. Diese war ein Organ der *Slowakischen Volkspartei* [Slovenská ľudová strana - SĽS], die die slowakische Autonomie anstrebte. Das einzige Gebiet auf dem Matica slovenská politisch aktiver wirkte, war die Sprache, wo sie eindeutig den Standpunkt verteidigte, das Slowakische sei eine eigenständige Sprache, wodurch sie sich an SĽS näherte.

Die apolitische Stellung von Matica änderte sich anfangs der 1930er Jahre, als es zu einem markanten Personaltausch kam. Krčmery verließ 1932 wegen seiner Krankheit die Institution, Škultéty ist zwar noch geblieben, jedoch in einer passiven Position. Das Hauptwort erhielt der Schriftsteller Jozef Cíger Hronský, zuerst als Sekretär, nach der Entstehung des Slowakischen Staates als Verwalter. Nun nahm Matica eine radikalere Stellung ein, orientiert auf den slowakischen Nationalismus

¹⁰⁶ Vgl. Eliáš/ Winkler 2003, S. 31-96.

und gegen den Tschechoslowakismus, was unter anderem dazu führte, dass Tschechen in der Institution immer weniger Kompetenzen inne hatten.¹⁰⁷

Eine der Aufgaben, der sich Matica stellte, war, eine institutionelle Basis für die Wissenschaft zu gründen, da eine derartige Einrichtung in der Slowakei fehlte.¹⁰⁸ Im Jahr 1920 entstanden die ersten Referate für Sprachwissenschaften, Geschichte, Schulbücher (später Pädagogisches Referat), bildende Kunst (später Referat für Kunst) und schließlich Volkskunde und Denkmalschutz, wobei dieser später in die Kompetenzen der Referate für Geschichte und Kunst übergegangen ist. Das Ziel des Referats für Volkskunde war die komplexe Erforschung der materiellen und geistlichen Kultur des slowakischen Volkes und das Sammeln vom volkskundlichen Material.¹⁰⁹

Karel Plicka war infolge seines Interesses für die Folklore wie auch seiner musikalischen und künstlerischen Begabung, die ideale Person für diese Arbeit und wurde 1923 vom Volkskundereferat auch engagiert. Ursprünglich war seine Aufgabe, nur Volkslieder im Terrain zu sammeln. Bei diesen Wanderungen machte er jedoch auch Fotografien von den Menschen und ihrer Umwelt, deren Lieder er notierte und sammelte. Dank dessen konnte das Referat nicht nur ein Archiv der verbalen Volkstradition aufbauen, sondern auch ein fotodokumentarisches und ab 1926 sogar ein Filmarchiv zu gründen. Natürlich waren Plicka und das Referat von Matica slovenská nicht die Einzigen, die sich der volkskundlichen Forschung widmeten, dieses Fach hatte seine institutionelle Basis ebenfalls an der Philosophischen Fakultät der Comenius Universität, im Slowakischen Nationalmuseum, in der Slowakischen musealen Gesellschaft und weiteren Einrichtungen. Auf Anregung von Alica Masaryková, der Tochter des Präsidenten und der Leiterin des Tschechoslowakischen Roten Kreuzes, wurde ein Volkskunderat gegründet, der alle Experten verbinden sollte und der Matica slovenská untergestellt wurde. Diese Initiativen sind vom damaligen Gefühl abzuleiten, dass das traditionelle Leben des Volkes am Verschwinden sei. Diese Haltung ist auch in Schriften von Plicka zu finden, so

¹⁰⁷ Vgl. Eliáš/ Winkler 2003, S. 118-190.

¹⁰⁸ Neben der im Jahr 1919 gegründeten Comenius Universität in Bratislava war Matica slovenská die wichtigste wissenschaftliche Institution im Gebiet der Slowakei. Diese Funktion verlor sie mit der Gründung der Slowakischen Akademie für Wissenschaft und Künste [Slovenská akadémia vied a umení - SAVÚ], die in den Jahren 1942-45 tätig war und später der Slowakischen Akademie der Wissenschaften [Slovenská akadémia vied - SAV], die im Jahr 1953 entstand.

Vgl. Eliáš/ Winkler 2003, S. 209.

¹⁰⁹ Vgl. Eliáš/ Winkler 2003, S. 238.

schreibt er beispielsweise in einem Artikel aus dem Jahr 1927: *„Die echte und ursprüngliche Volkskunst ist an ihrem Ende. Wir sind Zeitgenossen eines schnellen und absoluten Untergangs der alten Traditionen, die seit Jahrhunderten blühten und bis vor kurzem unangetastet blieben. Und in diesem historischen Augenblick ist es notwendig, sie zu beschreiben, bevor sie ohne Spur untergehen.“*¹¹⁰

Es ist wichtig zu betonen, dass Plicka bei Matica slovenská als Wissenschaftler tätig war und nicht als Künstler. Er gab zahlreiche Publikationen heraus, die sich einer breiten Skala von Bereichen der slowakischen Volkskultur widmeten und hielt etliche Vorträge in mehreren Ländern ab. Auch seine Fotografie und Film waren ursprünglich als Dokumentationen gedacht (dass sich ihr Charakter verändert hat, wird hier später behandelt). Dank Plickas vielfältiger Tätigkeit für das Referat, wurde er im Jahr 1933 zu seinem Vorsitzenden ernannt.

Leider kam es in dieser Zeit zur Eskalation des Verhältnisses zwischen den Tschechen und Slowaken im Land, was sich auch auf das Klima in Matica slovenská auswirkte. Es ereigneten sich personelle Veränderungen in der Leitung, Plicka verlor seinen Patron Štefan Krčméry, an dessen Stelle Jozef Cíger Hronský kam und Matica sich mit den radikalen Meinungen der HSĽS immer mehr identifizierte. Diese Atmosphäre, wie auch Plickas Misserfolg mit dem Film *Zem spieva* [Die Erde singt] hatte wahrscheinlich zur Folge, dass er seine Tätigkeit für Matica slovenská immer mehr einschränkte. Im Jahr 1937 fing er bei Škola umeleckých remsiel (ŠUR) an zu unterrichten und 1939, nach seinem Fortgang nach Prag, trat er von seiner Funktion in Matica slovenská offiziell ab.¹¹¹

2. POSTKARTEN (1925-1927)

Die Postkarten mit den Fotografien, die Plicka bei seinen ethnographischen Reisen machte und die Matica slovenská herausgegeben hat, sind innerhalb von einigen Jahren kontinuierlich in mehreren Serien erschienen. Slivka führt an, dass die ersten zwei Serien im Jahr 1924 herausgegeben wurden und die letzten in 1926.¹¹² Laut Dáša Ferklová, der Kuratorin des Slowakischen Nationalmuseums, wo sich der Hauptteil des Nachlasses von Plicka befindet, wurden die Postkarten zwischen 1925 und 1927 publiziert. Dies bezeugen auch die Postkarten selbst, denn es befindet sich

¹¹⁰ Plicka, Primitivismus Novohradských vrchů, hg. von Slivka 1994, S. 43. [Übersetzung SB]

¹¹¹ Vgl. Eliáš/ Winkler 2003, S. 243.

¹¹² Vgl. Slivka 1999, S. 242.

auf ihrer Rückseite die Jahreszahl 1927. Bis ins Jahr 1938 wurden die Postkarten immer wieder nachgedruckt.¹¹³

Die Postkarten erschienen insgesamt in fünfzehn Serien. Zwei Serien tragen den Titel *Slovenské kraje* [Slowakische Regionen] mit je zehn und sechzehn Postkarten. Die Beschriftung auf der Rückseite ist nur in slowakischer Sprache und berichtet über den Titel der Edition, der Serie und über den Ort, an welchem die jeweilige Fotografie entstanden ist. Außerdem befindet sich hier auch die Information über den Fotografen, Karel Plicka und über Matica slovenská als Herausgeber (Abb. 20). Die Edition der restlichen dreizehn Serien, die je aus zehn Postkarten bestehen, trägt keinen einheitlichen Titel. Jede Gruppe, bis auf die ersten zwei, hat ihren eigenen Namen, der sich auf den Entstehungsort der Fotografien bezieht. Im Unterschied zu *Slovenské kraje*, wurden diese nicht mehr von Matica slovenská herausgegeben, sondern von ihrem Volkskundereferat, bei welchem Plicka angestellt war. Die Beschriftung ist zweisprachig, slowakisch-französisch und die dreizehnte Serie ist slowakisch-englisch. Die Nummerierung ist bei allen fünfzehn Serien identisch: die Nummer der Serie wird in römischen Zahlen angegeben und die Nummer der Postkarte in arabischen.

2.1. SLOWAKISCHE REGIONEN

Die Edition *Slovenské kraje* [Slowakische Regionen] besteht aus Landschaftsfotografien und ist dem höchsten Gebirge der Slowakei gewidmet, der Hohen Tatra, nach dem beide Serien auch benannt wurden (*Vysoké Tatry*). Es dominieren Aufnahmen von Berglandschaften oder einzelnen Bergen. Fotografien, die einen konkreten Gipfel abbilden, wie wir es z. B. auf der Postkarte *Končistá (2.540 m) od juhu* [Končistá (2.540 m) von Süden] (Abb. 21) sehen, sind meistens Hochformate mit einem stark nach oben gelegten Horizont, über dem sich nur ein schmaler Himmelstreifen zeigt. Dank dieses kompositorischen Prinzips konnte Plicka die Monumentalität der einzelnen Berge Tatras betonen. Es finden sich mehrere Fotografien in diesen Serien, die denselben Ort aus verschiedenen Perspektiven zeigen. So wird zum Beispiel der Gebirgssee Popradské pleso und der Weg zu ihm dokumentiert (Abb. 22-23).

¹¹³ Für diese Information danke ich PhDr. Dáša Ferklová vom Slowakischen Nationalmuseum in Martin.

In *Slovenské kraje* befinden sich auch Aufnahmen von Wasserfällen, deren verschwommener Charakter und weiche Konturen stark an die Stimmungslandschaften der Kunstfotografie erinnern. In den Postkarten *Pod Dlhým (Nižným) vodopádom Studenovodským* [Unter dem Langen (Niederen) Studenovodský Wasserfall] und *Dlhý vodopád Studenovodský*, [Der Lange Studenovodský Wasserfall] (Abb. 24-25) bekommt die Materie des fließenden Wassers einen nahezu nebligen Charakter, die die Felsen weich umschließt. Die piktorialistische Tradition war in der Slowakei der Zwischenkriegszeit, ähnlich wie in allen mitteleuropäischen Ländern, immer noch sehr verbreitet und erfreute sich großer Popularität. Zu den beliebtesten Motiven gehörte die Heimat, die beispielsweise von den Fotoamateuren Ján Halaša oder Ladislav Rozman festgehalten wurden.¹¹⁴ Dies war der Kontext, in dem die Fotografien von Plicka entstanden sind und der einen Einfluss auf sein Werk hatte, wie es die zwei Aufnahmen der Wasserfälle bezeugen. Solche Bilder sind jedoch eine Seltenheit in der Fotografie Plickas aus den 1920er Jahren. Er selbst äußerte sich immer sehr kritisch gegenüber den piktorialistischen Praktiken: „... *diese Kunst* [der Fotografie] *dürfen wir nicht in den Ergebnissen der chemischen Prozesse suchen, die eventuell irgendwelche suggestive Stimmungen schaffen sollen, damit die Fotografie dem malerischen Bild ähnelt. Es gab schon viele Versuche, die wirkliche Kunst mit einem einfachen Trick zu umgehen, wie zum Beispiel das Weichmachen von Konturen. Diese über Jahre andauernde Unsitte sollte in der Fotografie eine sogenannte künstlerische Stimmung erzeugen. In meiner Praxis vermeide ich alle –ismen und bin Befürworter der realistischen Fotografie. Ich mag eine deutliche, scharfe Zeichnung, die Sonne und plastische Beleuchtung; es ermöglicht mir bei der Arbeit ein scharfes und genaues Sehen. Dem künstlerischen Ausdruck werden damit keine Grenzen gestellt. Im Gegenteil, je schärfer mein Objektiv aufzeichnet, desto besser.*“¹¹⁵

Die Fotografie *Na Hrebienku (1.280)* [Auf Hrebienok (1.280)] (Abb. 26) zeigt eine marginale Erscheinung im Oeuvre von Karel Plicka. Es handelt sich um eine Aufnahme, bei der eine kleine Gruppe von Menschen den Ausblick auf die prächtige Berglandschaft der Tatra genießt. Das Ungewöhnliche hier ist, dass die Männer zeitgemäße Kleidung der 1920er Jahre tragen, was nicht so oft in Plickas Fotografien vorkommt. Wenn er aber schon den zeitgenössischen Menschen abbildet, erscheint er

¹¹⁴ Vgl. Hrabušický/ Macek 2001, S. 16.

¹¹⁵ Plicka, *Ako sa komponuje kniha fotografií*, hg. von Slivka 1994, S. 179-180. [Übersetzung SB]

immer nur als Staffage in seinen Bildern. Plicka war ein Fotograf des ländlichen Volkes, das in seiner Auffassung in der Tracht bekleidet ist. Sie bildete für ihn einen ewigen und zeitlosen Wert im Unterschied zur vergänglichen Mode. Dieser Anspruch zeigt sich dann einige Jahre später beim Fotografieren der Prager Architektur noch stärker. Im Vorwort seines Fotobuches Prag aus dem Jahr 1959 steht es: *„In meinen Prager Aufnahmen gebe ich Acht auch auf solche vermeintlich unwichtigen Sachen wie Fahrzeuge, zeitgenössische Kleidung, also Details, die einem ständigen Wandel unterliegen. Schon nach ein paar Jahren kann uns das lustig vorkommen, was wir heute bewundern.“*¹¹⁶

2.2. EINE TYPENGALERIE DES SLOWAKISCHEN VOLKES

Die restlichen dreizehn Serien, herausgegeben vom Volkskundereferat der Matica slovenská, zeigen im Unterschied zu *Slovenské kraje* nicht Landschaften, sondern hauptsächlich Menschen aus verschiedenen Teilen der Slowakei und ihre Umwelt. Dadurch erschaffen sie eine Typengalerie des slowakischen Volkes. Für die Darstellung von Typen, ob in der Fotografie, Malerei oder Grafik, ist es charakteristisch, dass die Menschen schematisiert, romantisiert und verharmlost gezeigt werden. Ihre Realität, die Umstände in denen sie leben, werden dabei ausgeblendet. Doch wie Wolfgang Kos in der Einleitung zum Katalog über die Wiener Typen schreibt: *„Trotz ihrer Tendenz zur Stereotypisierung sind die Abbildungen informative Zeitdokumente...“*¹¹⁷ Dies lässt sich auch über Plickas Fotografien von Menschen sagen. Er porträtierte das slowakische Volk, wobei er charakteristische Vertreter der einzelnen Regionen aussuchte. Die meisten stellen idealisierte Aufnahmen dar, frei von den schweren Verhältnissen, die das Leben der ländlichen Bevölkerung der Zwischenkriegszeit geprägt haben. Es finden sich jedoch unter seinen Postkartenbildern auch solche, die die Armut nicht verschweigen.

Plicka fotografierte alle Altersgruppen, er machte ganzfigürliche Porträts, wie auch Nahaufnahmen von Gesichtern. Die Bildnisse *Chlapec „s retiazkou“* [Junge „mit Kette“] aus Detva (Abb. 27) oder *Mladá žena* [Junge Frau] aus Heľpa (Abb. 28) stellen Studien der slowakischen Gesichter dar. Der Junge *„mit Kette“* ist eine der wenigen frühen Aufnahmen Plickas, in denen der Fotografierte einen direkten Augenkontakt mit dem Betrachter aufnimmt. In den meisten Fotografien stilisiert

¹¹⁶ Plicka, Jak jsem fotografoval Prahu, hg. von Slivka 1994, 146. [Übersetzung SB]

¹¹⁷ Kos 2013, S. 16.

Plicka seine Modelle so, dass sie weg von der Kamera schauen. Dies zeigt sich meistens bei seinen ganzfigürlichen Aufnahmen, wie zum Beispiel in *Chlap* [Mann], XI/2 (Abb. 29).

Die Typengalerie Plickas besteht nicht nur aus Aufnahmen von Einzelpersonen, was in *Mladý zat' a mladucha z Rozbehov* (Bratislavská župa) [Junger Bräutigam und Braut aus Rozbehy (Bratislava Gespanschaft)] (Abb. 30) zu sehen ist. Die Darstellung ist statisch, zwischen dem Bräutigam und der Braut kommt es kaum zur Interaktion. Dass die beiden ein Ehepaar sind, ist lediglich daran zu sehen, dass sie sich an der Hand halten. Ansonsten stehen beide steif und schauen vor sich hin. Es ist sichtbar, dass hier das Interesse von Plicka eher der Tracht gewidmet war, als den zwei Personen. In der Fotografie *Dievča a šuhaj z Piešťan* [Mädchen und Bursche aus Piešťany], (Abb. 31) ist immer noch das wissenschaftliche Interesse an der Tracht erkennbar, was vor allem die Posierung des Mädchens zeigt, dank welcher die spezifische Tragweise der Kleidung betrachtet werden kann. Trotzdem wird dieser Charakter durch die Interaktion zwischen den zwei Figuren etwas gemildert, die mittels Augenkontakt entsteht und eine Art von Intimität bildet.

Zu den beliebtesten Motiven von Plicka gehörten die Darstellungen alter Menschen, die sehr oft in seinen fotografischen Veröffentlichungen, ob in den Postkarten oder Büchern, erscheinen. Er selbst äußerte sich dazu: *„Manchmal hat man mir vorgeworfen, dass ich nur Greise und Greisinnen fotografiere. Ich fühlte jedoch zu diesen greisen Köpfen eine ehrliche, höchste Bewunderung. [...] Im jeden von ihnen war das große Leben eines Menschen eingeschrieben, wie es nur die Natur machen kann: mit allem Guten wie auch der Erbarmungslosigkeit, mit der Philosophie, die keinen Ehrgeiz kennt... Es waren charakteristische Köpfe: manchmal mit Zügen eines Eroberers und Herrschers, heroisch, manchmal wieder patriarchal, fast biblisch ehrwürdig.“*¹¹⁸

Diese Faszination Plickas für die *greisen Köpfe* zeigt sich an seinen Fotografien, die Studien der Gesichter darstellen. Ein charakteristisches Beispiel für so ein Porträt ist *Starec z Brezovej* [Greis aus Brezová] (Abb. 32). Der alte Mann schaut mit ernstem Gesicht direkt in die Kamera, wobei sein Kopf vor dem dunklen Hintergrund nahezu leuchtet. Ein ganz anderes Beispiel bildet die Darstellung des Mannes aus Detva (Abb. 33). Der Fokus auf das Gesicht aus Profil in Verbindung mit

¹¹⁸ Plicka, Ako sa komponuje kniha fotografií, hg. von Slivka 1994, S. 178. [Übersetzung SB]

der traditionellen Kleidung entnimmt dem Fotografierten jegliche Individualität und wird zum Volksgesicht par excellence.

Es finden sich auch ganzfigürliche Aufnahmen der alten Menschen unter Plickas Postkarten, bei denen auch die Kleidung oder die Umgebung der Fotografierten abgebildet wird, so zum Beispiel in *Goralská starena se Polhory* [Goralische Greisin aus Polhora] (Abb. 34) oder *Žena z Vel'kej Kubry* [Frau aus Vel'ká Kubra] (Abb. 35). Beide Aufnahmen sind für Plicka eher untypisch. Der Akzent auf die Hände der Frauen verweist auf ihre schwere Arbeit, der gefallene Holzzaun hinter der goralischen Greisin und die nackten Füße der Frau aus Vel'ká Kubra deuten auf die ärmlichen Verhältnisse hin, in denen sie lebten. Außer diesen statischen Porträtaufnahmen, finden sich hin und wieder auch Fotografien mit handelnden Menschen. Durch die Wahl der starken Untersicht entsteht in *Kostolník* [Kirchendiener] (Abb. 36) die Wirkung einer tiefen Konzentration des alten Mannes bei der Vorbereitung des Weihrauchs für die Messe.

Ein noch beliebteres Sujet als die alten Menschen stellt die Kinderwelt im Oeuvre Karel Plickas dar. Nicht nur in der Fotografie, sondern auch in seinen Filmen hat sie einen hohen Stellenwert; in *Zem spieva* [Die Erde singt] bilden die Kinderspiele das Finale des Filmes. Slivka interpretiert diese Szenen folgenderweise: „Die Jugend, der Optimismus, die unzerbrechliche Vitalität sind eine poetische Pointe der singenden Erde, die mit diesem jungen Leben auch weiterhin singen wird.“¹¹⁹ Diese symbolische Bedeutung des neuen Lebens ist auch in den Fotografien von Plicka zu sehen. Zum Beispiel *Malý Hel'pan* [Der Kleine aus Hel'pa] (Abb. 37) zeigt einen kleinen Jungen, der wohl nur vor kurzer Zeit gehen lernte. Bekleidet in einem traditionell gestickten Gewand und Hut symbolisiert er die jüngste Generation, die die Volkstradition weiterführen soll. Der Respekt von Plicka gegenüber den Kindern zeigt sich markant an seiner Komposition. Der Fotograf präsentiert den kleinen Jungen frontal aus einer direkten Sicht, wodurch er fast das ganze Bildfeld ausfüllt und als *großer kleiner Mensch* erscheint.

Die Faszination Plickas für die slowakischen Kinder bezieht sich jedoch auch auf seine ethnografischen Interessen. Denn die Kinderspiele waren aufs engste mit der verbalen Volkstradition, mit Liedern und Sprüchen, verbunden. Im Jahr 1964 gab er

¹¹⁹ Slivka 1999, S. 174. [Übersetzung SB]

sogar eine Monografie zum Kinderspiel Das goldene Tor heraus,¹²⁰ das gleichzeitig auch in deutscher Version erschienen ist. Im Jahr 1974 war Plicka Choreograph einer tanz- und musikalischen Inszenierung zum selben Thema, die vom Tschechoslowakischen Staatsensemble für Lieder und Tanz aufgeführt wurde.¹²¹ Dieses folkloristische Interesse von Plicka überträgt sich natürlich auch auf seine Fotografien. Viele von Ihnen sind Aufnahmen von alten Kinderspielen, wie zum Beispiel das Blinde Pferd-Spiel (Abb. 38). Natürlich ist hierbei die Tracht auch von wesentlicher Bedeutung. Dieser Fokus zeigt sich zum Beispiel in *Motív* [Motiv] (Abb. 39). Unter den Kinderaufnahmen sind auch typisierte Porträts zu finden. Ein Paradebeispiel dafür ist *Motív* [Motiv] (Abb. 40), das einen Jungen mit einem Schaf auf den Händen zeigt, der als Vertreter der Hirtenbevölkerung in der Slowakei gelten kann.¹²²

Neben der Kinderwelt findet sich hin und wieder auch das Sujet der Mutterschaft in den Fotografien von Plicka. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist *Žena s dieťaťom zo Žaškova* [Mutter mit Kind aus Žaškov] (Abb. 41), wo eine junge Frau zu sehen ist, die ihr kleines Kind auf dem Rücken trägt. Die Kinder wurden oft in der abgebildeten Weise getragen, meistens aufs Feld, wo die Mütter arbeiteten. Gleichzeitig erscheint dadurch auch die starke Verbundenheit zwischen Mutter und Kind. Ein anderes Exempel stellt *Žena s dievčaťom* [Frau mit Mädchen] (Abb. 42) dar, in welchem nicht ihre Beziehung die wichtigste Rolle spielt. Viel mehr kommt das ethnographische Interesse Plickas an den Trachten zum Vorschein. Synchron dazu werden die zwei Gestalten mittels der starken Untersicht monumentalisiert, was eine geläufige Strategie Plickas zur Verherrlichung des Volkes war. Einen ähnlichen Charakter hat auch die Fotografie *Rodina* [Familie] (Abb. 43), wo eine Mutter mit Sohn und Tochter in der Hügellandschaft von Heľpa abgebildet ist. Zwischen den Figuren kommt es zur keiner Interaktion, denn alle blicken in ihrer statischen Position in die Ferne, wodurch sie wie Monumente wirken.

¹²⁰ Plicka 1964.

¹²¹ Slivka 1999, S. 241.

¹²² Die Hirten spielen eine wesentliche Rolle im Mythos des Slowakischen. Die slowakische Bevölkerung am Lande wurde in zwei Gruppen geteilt, in Hirten und Landwirte. Trotz einer Mehrheit an Landwirten entstand ein viel ausgebreiteter Stereotypus über die Slowaken als Hirten. Vgl. Krekovičová 2006, S. 120.

2.2.1 Realität versus Idealisierung

Wie beim Motiv der Greisen bereits skizziert wurde, machte Plicka nicht nur idealisierte Aufnahmen von Menschen, die die schweren Verhältnisse in ihrem Leben ausblenden. Hauptsächlich in den Fotografien, in denen die Arbeit thematisiert wird, kommt die Armut der Menschen am stärksten hervor. Wenn die Abbildungen *Rozsieváč z Moštišť (Púchovská dolina)* [Säer aus Moštište (Púchov Tal)] (Abb. 44) oder *Žena z Nedelišť* [Frau aus Nedelište] (Abb. 45) mit beispielsweise dem Jungen „mit Kette“ (Abb. 27) verglichen wird, zeigt sich gleich ein markanter Unterschied. Der Junge stellt einen idealisierten Volkstypus dar, der von seinen Lebensumständen herausgenommen und entindividualisiert wird. Im Gegenteil dazu wurde der Säer aus Moštište bei der Arbeit und die Frau aus Nedelište barfuß in ihrer Realität aufgenommen. In *Trepanie konopi* [Aufbereitung des Hanfs] (Abb. 46) zeigt sich der schwere Alltag noch stärker. Plicka machte hier eine Aufnahme von dieser typisch weiblichen Tätigkeit, die von Frauen aus drei Generationen ausgeübt wird. Die Umgebung, die aus einfachen Häusern mit Heudächern und rissigen Wänden besteht, weist auf die Armut der Menschen hin. Symbolisch wird dies noch durch den kahlen Baum im Vordergrund unterstrichen. Es ist üblich, dass Plicka mittels der Vegetation seine Aufnahmen symbolisch zu Ende erzählt.

Auch die wenigen Ansichten der Architektur zeigen keine pittoresken Darstellungen der Dörfer und sind eher Dokumente des schwierigen Lebens auf dem Lande. In *Ulica v Hruštine* [Straße in Hruštín] (Abb. 47) sind der eingestampfte Weg, der schiefe Zaun und die Absenz von jeglichen Dekorationselementen jene Spuren, die auf die ärmlichen Umstände der Menschen hinweisen. Dies wird in *Komora z Horného Tisovníka* [Kammer aus Horný Tisovník] (Abb. 48) und in *Goralská chalupa z Polhory* [Goralhaus aus Polhora] (Abb. 49) noch stärker akzentuiert. In beiden Beispielen besteht die abgebildete Architektur aus nicht dauerhaften Materialien, die es zur Folge haben, dass die Bauten erscheinen, als wären sie am Ende ihres Lebens. Vor dem *Goralhaus aus Polhora* sind auch seine Einwohner abgebildet, deren einfache Kleidung wie auch ihre Haltung zur trübseligen Atmosphäre dieser Aufnahme beitragen. Diese Fotografien von Plicka stehen nahe zur sozialen Fotografie, die sich zum Beispiel mit dem Werk von Irena Blühová verbindet (Abb. 16).

Trotz dieser Beispiele dominieren bei Plicka feierliche Darstellungen des slowakischen Volkes. Er selbst äußerte sich dazu, als er bei einem Interview auf die Frage Antwortete, welche seine Lieblingsmotive seien: „...*die, die meinem Naturell entsprechen, meiner Lebenseinstellung, „der Stimme des Blutes“, die groß und schön in ihrem Wesen sind, auch wenn es nicht auf den ersten Blick erscheint [...] Vielleicht, dass sie sich nun etwas über rosarote Brillen denken werden, über geschlossene Augen, über soziale Fragen und Ähnliches. Im Gegenteil. Ich sehe gut. In meinem Leben habe ich aus unmittelbarer Nähe so viel Armut, Elend wie auch Hoffnungslosigkeit gesehen und kennen gelernt, dass ich als meine Pflicht sehe, den Künstler gegenüber all dies in Kontrast zu stellen.*“¹²³

Einen fruchtbaren Boden für idealisierte Aufnahmen des slowakischen Volkes boten Plicka christliche Feiern und Sonntage an. Denn an diesen Tagen erschien der Mensch in feierlicher Tracht, frei von den Sorgen des Alltags. Außerdem waren die christlichen Feiertage mit Bräuchen und Ritualen verbunden, was die Lebendigkeit der alten Tradition unter dem Volk bezeugte. Es befinden sich mehrere Aufnahmen in den Postkartenserien, die den Sonntag im Volksleben darstellen. In *V nedel’u pred kostolom* [Am Sonntag vor der Kirche] (Abb. 50) sind die abgebildeten Frauen aus Detva in einer Position zu sehen, die für Plickas Fotografie nicht üblich ist, und zwar entspannt in feierlichen Trachten auf dem Boden sitzend. In so einer Aufnahme zeigt sich, wie sich der Sonntag im Leben der ländlichen Bevölkerung vom Rest der Woche unterschieden hat. Es war der Tag, der Gott gewidmet war und an dem nicht gearbeitet wurde. Dass die Kirche auch ein Teil der Kinderwelt war, stellt die Aufnahme *Do kostola* [In die Kirche] (Abb. 51) dar. Plicka fotografierte hier eine Gruppe von Mädchen auf dem Weg zur Kirche, wodurch sie als eine Momentaufnahme erscheint. Das Momenthafte ist eher eine unübliche Erscheinung in der Fotografie von Plicka, denn meistens posieren die Modelle eindeutig für ihn. In dieser Fotografie beachten die Mädchen den Fotografen nicht, bis auf zwei in der vorderen Reihe, die in die Kamera schauen. Das Momenthafte wird auch noch durch die abgeschnittenen Personen an den Rändern betont.

Ein Schauplatz von Volkstypen bot sich Plicka bei der Pilgerfahrt in Frivald an, der er eine ganze Serie widmete. Hier kamen Menschen aus unterschiedlichen Teilen des Landes, natürlich alle in für ihre Gegend typischen Gewändern. Vor allem

¹²³ Plicka/ Baran, Umělec, jemuž se život stal koníčkem..., hg. von Slivka 1994, S. 161.
[Übersetzung SB]

den weiblichen Trachten widmete Plicka eine hohe Aufmerksamkeit und machte Aufnahmen, die sie von vorne wie auch von hinten zeigen. Seine Fotografien stellen zum Beispiel die Frauen aus Zliechov und Fačkov vor. Dieses Vorgehen lässt den Ethnografen in Plicka zum Vorschein bringen, jedoch die Art wie er die Menschen in seinen Fotografien festhält, ist einem nüchternen, wissenschaftlich-dokumentarischen Blick sehr entfernt. *Ženy zo Zliechova* [Frauen aus Zliechov] (Abb. 52) trägt eine mystische Atmosphäre in sich, erzeugt durch die Versenkung der einen Frau in das Heilige Wort wie auch durch den fixierenden Blick der anderen. In *Zliechovský Kroj* [Tracht aus Zliechov] (Abb. 53) wiederum, kommt die Inszenierung der zwei kleinen Mädchen stark hervor. Bereits hier wird das Motiv des Schleiers der mit dem Rücken zum Fotografen stehenden Frauen zu einem starken visuellen Element, der in *Ženy z Fačkova* [Frauen aus Fačkov] (Abb. 54) die Dominanz übernimmt. Wie Aurel Hrabušický bemerkte, wurde später diese Komponente dank ihrer visuellen Kraft ein beliebtes Motiv bei den slowakischen Fotografen, beispielsweise bei Viliam Malík (Abb. 15).¹²⁴ Die spezifischen Trachten sind jedoch nicht nur ein Thema für die slowakischen Fotografen, sondern auch für die Maler. Eine Studie der Tracht aus Zliechov finden wir bei Martin Benka (Abb. 55), der ein Pendant in der Malerei zu Plicka darstellt. Beide verwendeten die visuelle Kraft der Trachten für ihre Kunst und beide monumetnalisieren dadurch dank künstlerischer Mittel das slowakische Volk.

Die Religiosität präsentiert Plicka nicht nur in Aufnahmen von Menschen, sondern auch von der Architektur. Er widmete fast eine ganze Serie den Holzkirchen (Abb. 56), die eine typische Bautradition auf dem Gebiet der Slowakei darstellen. In dieser Serie konzentrierte er sich ausschließlich auf Kirchen aus der sich im Osten der Slowakei befindenden Zempliner Gespanschaft. Ebenfalls faszinierte ihn auch die Schnitzerei, die hauptsächlich in seinen Aufnahmen von Friedhofskreuzen zu sehen ist. Diese erscheinen hin und wieder in den Serien und außer der dokumentarischen Funktion, die diese handwerkliche Tradition festhält, spielen sie wohl im übertragenen Sinne auch die Rolle eines *Memento Mori* (Abb. 57).

2.2.2. Važec

Abschließend werden noch die fünfte und sechste Serie besprochen, die dem Dorf Važec gewidmet sind. In der slowakischen Kunst erfreute sich dieser Ort einer großen Beliebtheit, wohl wegen seiner Lage am Fuße der Hohen Tatra. Die

¹²⁴ Vgl. Hrabušický/ Macek 2001, S. 18.

Fotografien, die hier entstanden sind, bilden hauptsächlich eine Typengalerie, wobei der Fokus auf die Tracht gestellt wird. Die Aufnahmen *Nevesta* [Braut] (Abb. 58) und *Nevesta (Detail)* [Braut (Detail)] (Abb. 59) präsentieren das typische Brautkleid aus Važec. Die gleiche Frau ist ebenfalls in der Fotografie *Mladá žena* [Junge Frau] (Abb. 60) zu sehen, hier trägt sie aber ein anderes feierliches Gewand, das reich geschmückt ist.

Nur ein einziges Porträt der ganzen Postkartenedition von Plicka verrät den Namen des Fotografierten. Es handelt sich um die Aufnahme *Mladý gazda Janko Il'avský* [Der junge Bauer Janko Il'avský] (Abb. 61). Janko Il'avský war eine wichtige Persönlichkeit des kulturellen Lebens in Važec; er sammelte, ähnlich wie Plicka, Volkslieder und gründete ein Volksensemble, wodurch er zur Erhaltung der Traditionen seines Dorfes viel beigetragen hatte.¹²⁵ Ob der Name wegen seiner Tätigkeit im Titel angeführt wurde, ist nicht eindeutig, da der Name auch auf seinem Hemd gestickt ist. Außerdem erscheint Janko Il'avský ebenfalls auf einer weiteren Fotografie, hier aber wie alle Modelle Plickas, anonym, gekennzeichnet nur als ein Säer (Abb. 62).

Auch das beliebte Sujet der Kinderwelt vergaß Plicka in Važec nicht festzuhalten. Zu den beeindruckendsten Fotografien gehört *Detský motív* [Kindermotiv], VI/ 9 (Abb. 63), die die frontale Perspektive auf die Kinder zeigt, die vom Fotografen oft bei Kinderaufnahmen verwendet wurde. Die Serien aus Važec beinhalten auch Fotografien, die die Mutterschaft thematisieren. Die Aufnahme *Žena s dieťaťom* [Frau mit Kind] (Abb. 64) präsentiert eine Frau in Tracht, die ihr Kind auf dem Rücken trägt. Die Kulisse für ihre Aufnahme bildet die traditionelle Architektur aus Važec und dahinter die prächtigen Gipfel der Hohen Tatra. All diese Elemente machen aus dieser Frau einen vorbildhaften Typus der slowakischen Mutter.

Im Jahr 1931 kam es in Važec zu einem großen Brand, der fast das ganze Dorf zerstörte, was hauptsächlich durch die Vertreter der sozialen Fotografie dokumentiert wurde. Der Fotograf Jaromír Funke machte zusammen mit dem Architekten und Graphikdesigner Zdeněk Rossmann und dem Literaten Daniel Okáli eine kritische Fotoreportage über die Situation in Važec nach dem Brand für das links-radikale Avantgardemagazin *Nová Bratislava* (Abb. 65-66). Die Künstler Funke und Rossmann waren zwar ursprünglich aus Tschechien, trugen jedoch dank ihrer

¹²⁵ Janko Il'avský, mit dem ganzen Namen Ján Il'avský-Podkrivánsky, lebte von 1902 bis 1983. Vgl. Hyben o.J.

pädagogischen Tätigkeit an ŠUR wesentlich zur Etablierung moderner Prinzipien in der slowakischen Fotografie, Typografie wie auch Architektur bei. Während ihres Wirkens in Bratislava widmeten sie sich gemeinsam foto-typographischen Werken im Sinne des *Typofotos* von László Moholy Nagy, der diese avantgardistische Erscheinung folgend beschreibt: *„Die typografischen Materialien selbst enthalten starke optische Fassbarkeiten und vermögen dadurch den Inhalt der Mitteilung auch unmittelbar visuell – nicht nur mittelbar intellektuell – darzustellen. Die Fotografie als typografisches Material verwendet, ist von größter Wirksamkeit. Sie kann als Illustration neben und zu den Worten erscheinen, oder als „Fototext“ an Stelle der Worte als präzise Darstellungsform, die in ihrer Objektivität keine individuelle Deutung zulässt. Aus den optischen und assoziativen Beziehungen baut sich die Gestaltung, die Darstellung auf: zu einer visuell-assoziativ-begrifflich-synthetischen Kontinuität: zu dem Typofoto als eindeutige Darstellung in optisch gültiger Gestalt.“*¹²⁶

Bei der Fotoreportage *Vážec* handelt es sich um ein Typofoto von Funke und Rossmann. Interessant ist es für die vorliegende Abhandlung, da sie auch Fotografien von Plicka verwendeten, die er in den 1920er Jahren machte (Abb. 65). Seine Aufnahmen dienen in der Reportage als Vergleichsbeispiele des alten Vážec vor dem großen Brand zu den Fotografien von Funke, die die Ortschaft nach der Zerstörung dokumentieren. Im übertragenen Sinne reflektiert diese Gegenüberstellung auch die Position Plickas in der zeitgenössischen Fotografie. Zwar wandte er sich weg von dem damals bereits endendem Phänomen des Piktorialismus ab und war ein überzeugter Befürworter der fotografischen Schärfe, die ein Charakteristikum der fotografischen Moderne der Zwischenkriegszeit war. Trotzdem behielt er während seiner langen Karriere immer die konservative Position bei und widmete sich nie avantgardistischen Experimenten, wie es Funke tat.

¹²⁶ Moholy-Nagy, 1967, S. 36.

3. SLOVENSKO (1937)

Ein wichtiges Ereignis in der fotografischen Karriere von Karel Plicka war die Erscheinung seines ersten Fotobuches *Slovensko* [Slowakei], das von Matica slovenská zu Weihnachten 1937 herausgegeben wurde. Es bildet eine Zusammenfassung des Werks von Plicka, das er während seiner Tätigkeit in der Slowakei geschaffen hat. Das Buch besteht aus seinen Postkartenaufnahmen, aus den Film Stills von *Zem spieva*, wie auch aus ganz neuen Fotografien, die er in den 1930er Jahren machte. Gleichzeitig handelt es sich um ein Repräsentationsbuch, das die Slowakei mittels Fotografien von Plicka darstellt. Dank einiger Elemente, wie dem Vorwort, mancher Fotografien aber auch dem Buchcover entwickelt sich im Band eine klare politische Aussage, die im Einklang mit der damaligen tschechoslowakischen Regierung stand. Das Buch *Slovensko* könnte als einer ihrer letzten Versuche, die Tschechoslowakei als ein einheitliches Land zu präsentieren, betrachtet werden.

3.1. PARATEXTE, ODER WIE EIN BILDBAND POLITISCH WIRD

Die angeführten Elemente gehören zu den sogenannten „Paratexten“. Eine ausführliche Definition der Paratexte legt Michael Ponstingl in seiner Publikation *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts* vor.¹²⁷ Wie er anführt, existieren unterschiedliche Formen von Paratexten: erstens sind es schriftliche, zu denen der Autorname, Buchtitel, Vor- und Nachwort, Motto, Widmung, Impressum, Kapitelüberschriften, Anmerkungen oder Inhaltsverzeichnis gehören; zweitens handelt es sich um ikonische Paratexte, also Abbildungen; drittens materielle, das heißt alles zur Buchausstattung gehörende wie Schutzumschlag und Einband, Buchformat, Papier, Typografie und Layout; und schließlich viertens die faktischen Paratexte, das heißt die Kontexte, in den das Buch entsteht (Verlag, die eventuell übergeordnete Buchreihe, Auszeichnungen, Rezensionen oder Informationen über den Autor, wie sein Alter, Geschlecht, Beruf usw.).

Die Paratexte stellen demnach Elemente dar, die den „*unwandelbaren Text*“ (bzw. Bilder) für jede Edition neu rahmen, um ihn den neuen Erfordernissen wie zum Beispiel dem historischen Kontext anpassen zu können. Sie werden von den Autoren-, Verleger- oder Herausgeberintentionen bestimmt, wodurch sie sich auf die

¹²⁷ Vgl. Ponstingl 2008, S. 17-43.

Interpretation des Textes auswirken. Es sind also Begleiterscheinungen, die jedes Buch rahmen und dessen Leseart vorbestimmen.¹²⁸ Gleichzeitig stellen die Paratexte ein ideales Werkzeug dar, mit dessen Hilfe die Konfigurationen und Beziehungen zwischen Text und Bild analysiert werden können.¹²⁹ All diese Arten von Paratexten fügen zu den Fotografien von Plicka, die den Hauptinhalt von *Slovensko* bilden, einen politischen Kontext hinzu und machen daraus ein staatliches Repräsentationsbuch. Wie und welche Elemente dazu dienen, wird im Folgenden untersucht.

Erstens ist es der Stellenwert von Karel Plicka als Autor der Fotografien, der sich in seinen späteren Bildbänden verändert. Ponstingl schreibt, dass in den unterschiedlichen Paratexten „verdichten Autoren und Verleger ihren Zugang zum Thema, zugleich ihr Verständnis von Fotografie(n) und die Rolle, die sie ihr im Buch zugestehen wollen.“¹³⁰ Im Mittelpunkt der Publikation stehen die Fotografien von Plicka, jedoch nicht er als ihr Autor. Auf dem Umschlag, der Vorderseite wie auch auf dem Buchrücken, steht nirgendwo der Name von Plicka, sondern immer nur der Titel *Slovensko* (Abb. 67). Erst im Buchinneren wird unter dem Titel der Name des Fotografen wie auch des Herausgebers Matica slovenská angeführt. Diese Beobachtung ist interessant im Bezug auf spätere Publikationen von Plicka, die meistens wie *Praha ve fotografii Karla Plicky* [Prag in der Fotografie von Karel Plicka] oder *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* [Slowakei in der Fotografie von Karol Plicka] betitelt sind. Die Präsenz des Autorennamens im Titel des Buches deutet von Anfang an auf einen subjektiven Blick auf das Thema.

Im Gegenteil dazu stellt *Slovensko* durch den Titel und die weniger artikulierte Autorschaft indirekt den Anspruch dar, das Land aus einer objektiveren Sicht präsentieren zu wollen. Dies wird mittels des slowakischen Symbols auf dem Cover und einer eingebundenen slowakischen Landkarte unterstrichen. Außerdem befinden sich im Band sechs Fotografien, deren Autor nicht Plicka ist. Es handelt sich um eine Aufnahme des Mausoleums von General Milan Rastislav Štefánik und weiter um Fotografien von Hölen.¹³¹ Die Redaktion war wohl der Meinung, dass diese Bilder in

¹²⁸ Vgl. Ponstingl 2008, S. 17.

¹²⁹ Vgl. Ponstingl 2008, S. 10.

¹³⁰ Ponstingl 2008, S. 17.

¹³¹ Auf der letzten Seite, wo sich ebenso das Impressum befindet, steht eine Anmerkung, die über das Copyright dieser Fotografien berichtet: Die Fotografien auf den Seiten 125-128 wurden vom Verbund der Demänov-Höhlen in Liptovský Sv. Mikuláš ausgeliehen, die auf den Seiten 212-213 vom Klub der tschechoslowakischen Touristen in Prag, die Fotografie des Štefánik Mausoleums auf Seite 27 von E. Petrůj in Brno.

einem repräsentativen Werk über die Slowakei nicht fehlen sollten und hat sie trotz der unterschiedlichen Autorschaft integriert.

Die Elemente, die den Charakter von *Slovensko* als ein staatliches Repräsentationsbuch am markantesten artikulieren, stellen das Vorwort und sein Autor dar. Der Verfasser der Einleitung war der Präsident des Slowakischen Landes Josef Országh, der gleichzeitig auch einer der Vorsitzenden von Matica slovenská war. Die Verwaltungseinheit des Slowakischen Landes ist erst im Jahr 1928 entstanden, als die von Ungarn geerbte Landesorganisationform der Gespanschaften (nach denen teilweise auch Plickas Postkarten geordnet waren) geändert und die Republik in vier Länder geteilt wurde. Wie der slowakische Historiker Dušan Kováč schreibt, hat sich durch diese Reform die zentralistische Regierungsform nicht geändert und der Landespräsident, als der höchste Funktionär, war nur ein Beamter der Regierung in Prag.¹³²

In diesem Sinne wird Országh auch in der Publikation zur Geschichte von Matica slovenská als ein „*Tschechoslowakist*“ beschrieben, wodurch er immer in Opposition zu den meisten Mitgliedern der Institution stand.¹³³ Er wurde 1931 zum Vorsitzenden von Matica slovenská gewählt, was eine lebenslängliche Ehrenfunktion war. Nach dem Zerfall der Tschechoslowakei hat Matica slovenská die Gründung der Slowakischen Republik im Jahr 1939 unterstützt, womit Országh natürlich nicht einverstanden war und seinen Posten niedergelegt hatte.¹³⁴ In der Präsenz von Országh bei Matica slovenská kann auch die Präsenz der Regierung verstanden werden. In der damaligen Atmosphäre war dies nicht unwichtig, da Matica zwar eine staatliche Institution war, sich jedoch ab den 1930er Jahren von der staatlichen Ideologie immer mehr entfernte und dem Politikum der Oppositionspartei HSĽS näherte, die die slowakische Autonomie anstrebte.

Im Vorwort zu *Slovensko* von Országh befindet sich keine Anmerkung oder Information über Plicka und seine Fotografien. Es handelt sich hierbei um eine Beschreibung der Slowakei, bei der die angesprochenen Themen mit Plickas Motiven korrespondieren. Diese Tatsache positioniert nun die Publikation endgültig in die Rolle eines staatlichen Repräsentationsbandes und nicht eines Autorbuches von Plicka. Zu einer direkten politischen Aussage in der Einleitung kommt es im letzten

¹³² Vgl. Kováč 2000, S. 187.

¹³³ Vgl. Eliáš/ Winkler 2003, S. 139, 144.

¹³⁴ Vgl. Eliáš/ Winkler 2003, S. 193.

Abschnitt, in dem steht: *„Die Čechoslovakische Republik wurde zu einem Eingangstor durch welches in die Slowakei neues Leben strömt, damit ihre alte Welt in die Fülle ihrer lautereren Schönheit erglänzte. Die Čechoslovakische Republik stellt sie politisch und kulturell in das Herz und in den Schnittpunkt der Wege Europas. Es wird ihr eine Aufwertung ihrer geografischen Lage ermöglicht, eine Neubelebung, welche ihrer alten Kultur einen geeigneten, modernen, weltweiten Rahmen gibt.“*¹³⁵

Wenn nun die Atmosphäre des Jahres 1937 in Betracht gezogen wird, in der diese Wörter geschrieben wurden, wird die politische Funktion des Bildbandes klar erkennbar.

In der zweiten Hälfte der 1930er Jahren wurde die Tschechoslowakei immer mehr der Aggression Hitlers und der Passivität seitens ihrer Verbündeten, Frankreich und Großbritannien, ausgesetzt, was schließlich 1938 zum Münchner Abkommen führte. Die innenpolitische Lage war genauso unstabil, hauptsächlich durch die Bestrebungen der HSĽS um die slowakische Autonomie, was ihr 1938 gelungen ist. 1939 wurde schließlich die Republik in das Protektorat Böhmen und Mähren und die Slowakische Republik zerbrochen. In diesen bewegten Zeiten entstand der Bildband *Slovensko* von einem tschechischen Fotografen, der eine idealisierte Slowakei zeigt, die aus traumhafter Natur, großer Geschichte und traditionsbewusstem Volk besteht. Diese Publikation wurde von Matica slovenská herausgegeben, die eine Befürworterin der slowakischen Autonomie war und die Einleitung Orzságh geschrieben, der in dieser Geschichte als Vertreter der staatlichen tschechoslowakistischen Ideologie figurierte. Die politischen Verbindungen, die sich in diesem Bildband treffen, erscheinen paradox und reflektieren zugleich die komplizierte Situation in den letzten Jahren der Existenz der Ersten Tschechoslowakischen Republik.

Nicht nur die Einleitung, sondern auch zwei Fotografien tätigen ein direktes politisches Statement. Es geht um die Fotografien des Mausoleums von Milan Rastislav Štefánik, die sich auf den Seiten 26 und 27 befinden (Abb. 68-69). Die erste zeigt die monumentale Architektur von der Vogelperspektive. Es muss sich um eine Aufnahme handeln, die vom Flugzeug gemacht wurde, denn in der Umgebung vom Mausoleum befindet sich kein höherer Punkt, wobei sich noch mehrere solche Perspektiven im Band befinden. Die zweite Fotografie stellt eine Detailansicht des

¹³⁵ Zitiert aus der deutschen Übersetzung des Vorworts die sich in der Publikation befindet. Orzságh 1937, S. VIII.

Sarkophags und eines der Obeliskten dar. Hierbei handelt es sich jedoch um die Aufnahme, die nicht von Plicka stammt, wie es bereits erwähnt wurde. Das Politische in diesen Fotografien hängt mit der Persönlichkeit des Generals Štefánik zusammen wie auch mit dem Bau des Mausoleums, das ein kontroverses Thema in der Zwischenkriegszeit war.

Milan Rastislav Štefánik (1880-1919) war Astronome, französischer Militärpilot und Offizier, General, Gründer der tschechoslowakischen Legionen, Politiker und Kriegsminister. In die Geschichte der Tschechoslowakei schrieb er sich jedoch dank seiner Tätigkeit im Widerstand während des Ersten Weltkrieges ein. Als einziger Slowake wirkte er hier neben Masaryk und Beneš auf höchsten Positionen und war zusammen mit ihnen einer der drei Gründerväter der Ersten Tschechoslowakischen Republik. Er schuf diplomatische Beziehungen mit Frankreich und Italien, dank welchen diese die Entstehung des neuen Staates im Jahre 1918 anerkannten. Leider konnte er nur die ersten Monate der neuen Republik miterleben, denn im Mai des Jahres 1919 ist er bei einem Flugzeugunfall verunglückt.¹³⁶

Alle drei Gründungsväter wurden in der Zwischenkriegszeit heroisiert: Masaryk als „*Präsident Befreier*“, Beneš als „*Präsident Erbauer*“ und schließlich Štefánik als ein tragisch verunglückter Held, der sich für sein Volk opferte.¹³⁷ Somit wurde Štefánik auch zum beliebten Motiv in der bildenden Kunst und es entstanden zahlreiche Kunstwerke zu seinen Ehren. Das bekannteste ist das Mausoleum, dessen Fotografien sich in Plickas *Slovensko* befinden.¹³⁸ Dieses wurde vom Architekten Dušan Jurkovič¹³⁹ initiiert wie auch realisiert. Das Mausoleum wurde am Hügel Bradlo erbaut, wo Štefánik beerdigt wurde. Es handelte sich um ein riesiges

¹³⁶ Vgl. Kováč 2000, S. 166-167.

¹³⁷ Vgl. Zemko 2010, S. 212.

¹³⁸ Es lohnt sich eine kurze Anmerkung über ein anderes Denkmal von Štefánik zu machen, nämlich über die Statuengruppe von Bratislava, das das Schicksal von Štefániks Namen nach seinem Tod wie auch die slowakische Geschichtsschreibung illustriert. Das Denkmal wurde nach zehn jähriger Vorbereitung im Jahre 1938 von Bohumil Kafka an der Stelle erbaut, wo vorher eine Statue von Maria Teresia gestanden war, die nach der Entstehung der Republik als Zeichen der Kaiserreichs zerstört wurde. Das Štefánik-Denkmal bestand aus zwei unterschiedlich großen Pillonen, auf dem kleineren wurde der General dargestellt, auf dem größeren ein Löwe, der in seinem Maul das tschechoslowakische Staatssymbol trug. Während des Zweiten Weltkrieges wurde der tschechoslowakische Löwe zusammen mit der Säule entfernt. Nach dem Krieg wurde die Statue von Štefánik für ein anderes Denkmal verwendet und 1954 wurde schließlich auch sie zerstört, da seine Person als feindlich gegenüber dem kommunistischen Regime bezeichnet wurde. Vgl. Bajcurová 2006, S. 55-56.

¹³⁹ Dušan Jurkovič (1868-1947) gehört zu den wichtigsten Architekten der Tschechoslowakei, der moderne Architektur mit der volkstümlichen verbunden hat mit dem Ziel eine nationale Architektur zu entwickeln. Zu seinen bekanntesten Bauten gehört das Gemeinschaftshaus in Skalica (Abb. 11), das Badehaus in Luhačovice oder das Mausoleum von Štefánik. Mehr zu Jurkovič siehe: Bořutová 2009.

Bauprojekt, das wegen seinen hohen Kosten stark von den Zeitgenossen kritisiert wurde. Nach langen Vorbereitungen wurde es schließlich im Jahr 1928 offiziell enthüllt, wobei die ganze politische Elite des Staats teilgenommen hat. Das Datum der Enthüllung wurde mit den Feierlichkeiten des zehnjährigen Jubiläums der Entstehung der Republik verbunden.¹⁴⁰ Dadurch wurde die Legende um Štefánik bestärkt und das Mausoleum wurde zu seiner Kultstätte. In einem Repräsentationsband über die Slowakei, wie es *Slovensko* von Plicka war, konnte natürlich dieser politisch aufgeladene Ort nicht fehlen. Auf der anderen Seite bildet die Architektur des Mausoleums ein außergewöhnliches Werk der modernen Architektur in Mitteleuropa, das sich die Aufmerksamkeit des Fotografen wie auch der Gesellschaft mit Recht verdient.

3.2. DER BUCHAUFBAU. EIN SPAZIERGANG DURCH DIE SLOWAKEI

Nun soll aber der Blick auf den Aufbau des Bildbandes gerichtet werden; auf seine Gestaltung, Fotografien und ihre Konfiguration. Das Layout machte für Plicka Jozef Cincík und es wurde für fast alle seine späteren Publikationen mit kleinen Unterschieden verwendet. Auf jeder Seite befindet sich jeweils ein großes, mittig zentriertes Bild mit einer Beschriftung darunter. *Slovensko* ist viersprachig: slowakisch, deutsch, englisch und französisch. Nicht nur die Bildbeschriftungen sondern auch die Einleitung, das Inhaltsverzeichnis wie auch das Impressum erscheinen in allen vier Sprachen. Die Beschriftungen sind, bis auf ein paar Ausnahmen, informativ gehalten, ebenso wie bei den Postkarten. Diese Charakteristik bleibt auch in den späteren Publikationen erhalten. Die Abbildungen haben im ganzen Buch nicht ein einheitliches Format. Bei den Doppelseiten wird eine strenge Ordnung verfolgt, die Fotografien sind hier immer gleich groß und gleich orientiert.

Der Band stellt eine Kompilation aus Fotografien von Plicka, die bereits als Postkarten publiziert wurden, wie auch aus seinen späteren Aufnahmen. Mehrere davon stehen in Verbindung mit seinem Film *Zem spieva* und zwar als Film Stills, so zum Beispiel die *Flachsernte in der Tatra* (Abb. 70). Auch bei der Komposition der Abfolge der einzelnen Fotografien sind Parallelen mit der Filmtätigkeit von Plicka zu finden. Es hat sich das Manuskript zu seiner Vorlesung erhalten, in dem er sich dem Thema widmet, wie ein Fotografie-Buch komponiert wird. Hier äußert er sich unter

¹⁴⁰ Vgl. Magurová/ Vrabcová 2010, S. 249-258.

anderem auch zum Verhältnis zwischen einem Bildband und einem Film: *...Es geht hier um eine gewisse Analogie zum filmischen Schaffen, auch wenn nicht so gründlich und streng, wie es beim Film ist. Die Gesetze der Filmkomposition übertrage ich auch auf den Aufbau vom Buch. In der Filmpraxis heißt es, dass Szene auf Szene anknüpft, damit die Handlung ihren fließenden Ablauf hat. Das Gleiche ist auch beim Buch notwendig.*¹⁴¹ An dieser Aussage ist zu erkennen, dass Plicka einem Bildband Qualitäten zuschreibt, die sich im Raum (der Seiten) und Zeit (Abfolge der Seiten) abspielen. Und tatsächlich zieht sich durch das ganze Buch eine einheitliche Narration hindurch. Es stellt quasi einen Spaziergang durch das Land. Dabei kommt es zur Vermischung der einzelnen Motive, die in Kategorien, wie Stadtansichten und Landschaften, Fotografien einzelner Objekten (Architektur, Kunstwerke, Volkshandwerk) und schließlich Volkstypen unterteilt werden können.

Das Entrée des Bildbandes stellen Aufnahmen von Bratislava dar, der Hauptstadt, die die Slowakei verortet. Eine ähnliche Strategie verwendete er auch bei *Zem spieva*, wo die Einleitung Szenen aus Prag bildeten.¹⁴² Die ersten Fotografien zeigen das Rathaus, das den Kern der Stadt darstellt (Abb. 71). Danach kommen Stadtansichten, mit den Hauptdominanten von Bratislava. Das Fotografieren von populären Motiven war für Plicka ein Problem, zu dem er sich wie folgt äußerte: *„Es sind Aufnahmen, über die man sagen kann, dass sie einfach von der Natur aus gegeben sind und sich selbst der Fotokamera anbieten. Im Slang sagen wir zu ihnen Postkarten. Damit so ein bekanntes Motiv nicht nur zur Postkarte wird, muss man es doch etwas anders sehen, als es von anderen wahrgenommen wurde.“*¹⁴³ Diese andere Sicht von Plicka zeigt sich exemplarisch in *Bratislava, Burgruine* (Abb. 72). Hier präsentiert Plicka die Stadt mit der Burg und dem Dom vom anderen Ufer der Donau, wobei er in den Vordergrund sich im Schatten befindende Bäume eingesetzt hat, hinter welchen die Dominanten erscheinen. Dieses kompositorische Prinzip verwendete er auch bei anderen bekannten Motiven, wie z. B. bei den Aufnahmen der Hohen Tatra in *Lomnitzer Spitze* (Abb. 73) oder *Beim Kriváň-See* (Abb. 74). Weiter im Buch führt Plicka durch die Straßen von Bratislava, wobei er die Stadt als einen Ort des Zusammentreffens von Alt und Neu präsentiert. Es sind Aufnahmen, auf

¹⁴¹ Plicka, Ako sa komponuje kniha fotografií, hg. von Slivka 1994, S. 174. [Übersetzung SB]

¹⁴² Es hat sich eine andere Version von *Zem spieva* erhalten, in der Aufnahmen von Bratislava den Film eröffnen. Dies wurde jedoch nicht von Plicka während des Zweiten Weltkrieges gemacht. Das Original existiert nicht mehr. Vgl. Slivka 1999, S. 138-139.

¹⁴³ Plicka, Ako sa komponuje kniha fotografií, hg. von Slivka 1994, S. 181. [Übersetzung SB]

denen sowohl die Straßen der Altstadt festgehalten werden, z. B. *Bratislava, Michaeler Turm* (Abb. 75) als auch Fotografien neuer Architektur wie *Das neue Bratislava* (Abb. 76).

Nach den Fotografien von Bratislava folgen Aufnahmen der nicht weit entfernten Ortschaft Devín [Theben]. Hier befindet sich eine der ältesten Burgruinen auf dem Gebiet der Slowakei und der Fluss March fließt in die Donau hinein, wodurch dieser Ort schon immer ein Motiv für die Kunst war, so auch für Plicka (Abb. 77). Die weiteren Fotografien zeigen den Westen der Slowakei; seine Städte, Burgen und Schlösser mit ihren Kunstwerken sowie die Menschen, wobei Plicka langsam und unauffällig den Betrachter in den Norden des Landes bewegt. Er führt ihn durch die Straßen von Trnava (Abb. 78), präsentiert die Holzschnitzerei aus Svätý Júr (Abb. 79), zeigt das Schloss von Smolenice (Abb. 80), und blickt auf die Dächer der wichtigsten Gebäude der Stadt Trenčín (Abb. 81).

Dazwischen befinden sich Aufnahmen vom ländlichen Volk, von seinem Leben (Abb. 82), sowie der wilden Natur (Abb. 83). Die Region von Orava stellt die nördlichste Gegend dar, die Plicka mit seiner Kamera besuchte. Hier befindet sich ein altes Schloss, das er in einer äußerst romantischen Weise aufgenommen hat (Abb. 84). Der Fluss, von Felsen umgeben auf denen ein kleines Wrack hängt, lenkt den Blick des Betrachters zum Schloss. Die Aufnahme erhält durch diese Komposition eine merkwürdige Atmosphäre. Von hier aus führt die Reise durch die Mittelslowakei in den Süden. Es werden die ruhmreichen Bergstädte Kremnica (Abb. 85), Banská Štiavnica (Abb. 86) und Banská Bystrica (Abb. 87) präsentiert.

Danach folgen Fotografien vom Nordosten des Landes. Es befindet sich hier eine Sequenz von Aufnahmen der reichen mittelalterlichen Städte Levoča und Kežmarok, die sich abwechseln (Abb. 88-89). Ein weiterer Halt auf Plickas Fotoreise ist die Burgruine Spiš, die er ähnlich wie das Schloss Orava in einer stark romantisierenden Art aufgenommen hat (Abb. 90). Bei der Burgruine Spiš setzt er jedoch noch mehr fotografische Möglichkeiten ein, hier hauptsächlich den Lichtkontrast, um eine Stimmung zu erzeugen. Die Rundreise führt weiter über die ostslowakischen Städte Košice (Abb. 91) und Prešov (Abb. 92) und endet mit einer Abfolge von Aufnahmen aus der Hohen Tatra (Abb. 93).

Das Finale des Bildbandes bildet eine Galerie der Volksmenschen aus unterschiedlichen Teilen der Slowakei, was wieder ein Element darstellt, das Plicka

von *Zem speiva* übernommen hat. Den Schlusspunkt des Bildbandes stellt die Fotografie eines kleinen Kindes dar, wobei es sich um einen Film Still aus *Zem spieva* handelt (Abb. 94). Das kleine Kind wird dank seines traditionellen Hemdes und Hutes zum Träger der Volkstradition. Seine Jugend wird durch den jungen, nach dem Winter noch immer kahlen Baum betont und durch die starke Untersicht, die es den Wolken ermöglicht, ein großes Teil des Bildraumes zu füllen, monumentalisiert. Der Titel dieser Fotografie, *Slovakischer Frühling*, legt einen schweren Pathos auf dieses Bild, der sich auf die Zukunft des slowakischen Volkes richtet.

3.3. DIE MOTIVE EINER IDEALEN SLOWAKEI

Thematisch definiert Országh in seinem Vorwort vier Hauptmerkmale der Slowakei: Die Natur, die Volkskultur, die hohe Kunst und das Zusammenleben der Moderne mit der alten Welt. Diese bilden gleichzeitig auch die Hauptmotive, die in den Fotografien von Plicka zu finden sind, auch wenn Országh sie direkt nicht anspricht.¹⁴⁴

Erstens ist es die Natur, die Országh mit Begriffen wie „*Urwelt*“ oder eine „*Welt eigener, atemberaubender Romantik*“ beschreibt. Mit diesen Wörtern zielt er wohl auf die Aufnahmen, die die slowakische Natur ohne jegliche Spur von Menschen zeigen. Die meisten davon bilden die Hohe Tatra ab und präsentieren ihre prächtigen Gipfellandschaften (Abb. 95) sowie die Stärke der Naturkräfte (Abb. 96).

Zweitens ist es der Mensch, mit dem Országh die „*ursprüngliche Volkskultur*“ und die „*althergebrachte Bauernkultur*“ verbindet. Die Darstellungen des Menschen stehen dank ihrer Überzahl im Zentrum des Fotobuches. Es finden sich unter ihnen auch Aufnahmen des zeitgenössischen Stadtmenschen, der jedoch immer nur als Staffage figuriert. Porträts und Nahaufnahmen machte Plicka lediglich vom ländlichen Volk. Es befindet sich hier eine Typengalerie des slowakischen Volkes, die den charakteristischen Menschen einer Region oder eines Dorfes darstellt. Plicka fotografierte alle Generationen, von Kindern (Abb. 97) und Kinderspielen (Abb. 98) über junge Bräute (Abb. 99) und Burschen (Abb. 100), Bauern (Abb. 101) und Bäuerinnen (Abb. 102) bis zu Greisen (Abb. 103). Dabei komponierte Plicka manche Doppelseiten kontrastvoll im Bezug auf das Alter der Menschen. Der Greisin von *Kirchgang im oberen Hron-Tal* (Abb. 104) stellt der Fotograf das *Mädchen aus*

¹⁴⁴ Országh 1937, S. VII-VIII.

Závadka (Abb. 105) gegenüber. Solche Konfrontationen sollten wohl dazu dienen, das auf Traditionen beruhende Leben des Volkes zu präsentieren, was auch Országh in seinem Vorwort anspricht: „*Bis zum heutigen Tag kann man hier noch immer das Leben der Dorfmenschen von der Wiege bis zum Grabe in seinen alten patriarchalischen Formen finden.*“¹⁴⁵

Auch das Thema der Mutterschaft und der Familie ist im Bildband zu finden. *Mutter mit Kind aus Čičmany* (Abb. 106) stellt eine statische, ganzfigürliche Aufnahme dar, die nur vom Mädchen etwas aufgebrochen wird, das sich fest an seine Mutter drückt. Ein anderes Beispiel ist *Levice, Frauen an der Wiege* (Abb. 107). Hier sehen wir das Bündnis zwischen drei Generationen, die Großmutter und die Mutter an der Wiege, in der das kleine Kind liegt. Die feierliche Tracht der Frauen wie auch die ornamental dekorierte Decke des Kindes sind Spuren der Volkstraditionen, die von einer Generation auf die andere übertragen wurden. Diese zeigen sich auch in *Fujarasieler aus Detva* (Abb. 108), wo die ganze Familie in festlicher Bekleidung dargestellt wird, wobei der Vater auf *Fujara*, ein typisch slowakisches Musikinstrument, spielt.

Sonn- und Feiertage werden im Band *Slovensko* mehrmals thematisiert. Bei diesen Gelegenheiten boten sich Plickas Kamera die Menschen in ihren schönsten Trachten an. In *Chorvátsky Grob, am Sonntag* (Abb. 109) präsentiert er die Ornamente der Kleidung der Mädchen zugleich von Vorne und von Hinten. Gleichzeitig konnte Plicka an den Feiertagen unterschiedliche Bräuche und Traditionen festhalten (Abb. 110). Auf einer Doppelseite stellt er heidnische Sitten dem Christentum gegenüber. Auf der linken Seite befindet sich die Fotografie *Sie tragen die Todesgöttin aus dem Dorf (Frühlingsmythos)* (Abb. 111), die als Film Still beim drehen von *Zem spieva* entstanden ist. Es handelt sich um ein Ritual, das am Ende des Winters vollzogen wird. Dabei wird die Todes- / Wintergöttin Morena in Form einer Strohpuppe aus dem Dorf weggetragen, verbrannt und ins fließende Wasser geworfen, damit der Frühling und mit ihm das neue Leben kommen kann. Als Pendant dazu befindet sich auf der rechten Seite *Vor der Kirche* (Abb. 112). Hier sind die für Plicka typischen Rückenfiguren einer größeren Gruppe von Frauen und Mädchen zu sehen, die vor der Kirche knien und zum Kreuz beten, das sich als ein Wahrzeichen über ihnen befindet.

¹⁴⁵ Országh 1937, S. VII.

Wenn die neuen Fotografien, die Plicka in den 1930er Jahren schuf, mit seinen Postkarten verglichen werden, ist eine Tendenz zur Idealisierung des Menschen zu sehen. Dabei verwendet er ein neues Mittel, das später für ihn typisch wird, nämlich die Wolken. In *Sommerabend im oberen Hron-Tal* (Abb. 113) sehen wir zwei Mädchen, die sich umarmen und in die Weite vor sich hinschauen. Das Thema der Weite oder sogar der Unendlichkeit wird durch den tief gestellten Horizont angedeutet. Dieser macht die Mädchen gleichzeitig zu Monumenten in der Berglandschaft. Die späte Sonne beleuchtet sie, wobei ein Lichtspiel auf ihren Gesichtern erzeugt wird. Die Wolken, die über den Mädchen ziehen, fügen eine dramatische Atmosphäre in die Abbildung ein. Ein weiteres neues Element in *Slovensko* sind die Nahaufnahmen von Gesichtern, die mit starkem Licht-Dunkel-Kontrast arbeiten, der eine gewisse Intimität sowie Psychologisierung hervorbringt (Abb. 114-115). Die Verwendung von einer derartigen Lichtregie beim Porträtieren des Volksgesichtes ist auch für Erna Lendvai-Dircksen typisch (Abb. 2). Ein wichtiger Unterschied zwischen diesen zwei Fotografen sind jedoch die Beschriftungen der jeweiligen Bildern. Plicka, wie bereits erwähnt wurde, verwendete informative und nüchterne Beschriftungen, Lendvai-Dircksen dagegen hoch assoziative, die die *Blut und Boden* Ideologie praktisch erzwingen.¹⁴⁶ Die Idealisierung des Volkes ist jedoch für beide Fotografen charakteristisch.

Ab den 1930er ist das Dokumentarische in den Fotografien von Plicka langsam am Verschwinden. Die Armut und die schweren Umstände der Menschen, die in den Postkarten präsent waren, werden ausgeblendet. Diese Veränderung erscheint am markantesten in den Aufnahmen von der Arbeit des Volkes. In *Slovensko* befindet sich beispielsweise eine Doppelseite, wo auf der einen Seite ein kleines Mädchen (Abb. 116) bei Handarbeit gezeigt wird und auf der anderen eine Frau beim Spinnen (Abb. 117). Die Zusammensetzung von traditioneller Arbeit, Kind und Frau, beide natürlich bekleidet in Tracht, bringt mit sich eine Metapher über das arbeitsfrohe und traditionsbewusste slowakische Volk. Die Arbeit wird als eine Tugend präsentiert und nicht als ein Mittel zur Anschaffung vom Wohnen und der Nahrung wie in der sozialen Fotografie von Irena Blühová (Abb. 16). Es finden sich mehrere Aufnahmen der ländlichen Arbeit, die gleichzeitig eine harmonische Verbindung zwischen dem Land und den Leuten betonen. So sehen wir zum Beispiel

¹⁴⁶ Vgl. Frecot 2005, S. 81-82.

wie Menschen ein Feld unter der Burg Lietava noch ohne jegliche Mechanisierung bearbeiten (Abb. 118), wie ein Hirte Schafe auf die Weide unter die Kleine Fatra treibt (Abb. 119) oder das enge Zusammenleben der Berghirten mit den Tieren in der Niederen Tatra (Abb. 58, S. 120).

Das dritte Thema, das Országh in seinem Vorwort definiert, ist die Kunst und Kultur, wobei er hier die „*nationale Volkskunst*“ der „*hohen Kultur*“ gegenüberstellt. Die Volkskunst war für Plicka ein wichtiges Thema. Er reihte in den Band Fotografien ein, in denen er den Fokus auf die Tracht stellte. In manchen verselbstständigen sich die Trachtenformen nahezu und befreien sich von ihren Trägern. So zum Beispiel erscheinen die Rückenfiguren der knienden *Bäuerinnen aus Čičmany* (Abb. 121) in ihren weißen Kleidern und Kopftüchern als Geschöpfe aus einer anderen Welt, was noch durch den starken Lichtkontrast unterstrichen wird. Wie Plicka die Formen der Trachten für seine Fotografien ausnutzen konnte, zeigt sich auch in *Bäuerin aus Ždiar* (Abb. 122), jedoch in einer ganz anderen Weise als in der Aufnahme aus Čičmany. Er setzte hier die pyramidale Gestalt der Frau in der Tracht in Beziehung mit den dreieckförmigen Holzdächern und den im Hintergrund liegenden Bergen.

In *Slovensko* präsentiert Plicka auch andere Arten der visuellen Volkskunst, viel mehr als in seinen Postkartenserien. Ein neues Element, das hier immer wieder erscheint, sind die typisch geschmückten Gefäße, mit denen Plickas Modelle posierten (Abb. 123). Die Verbindung zwischen Mensch und seiner Kunst wird in der Aufnahme *Švajnsbach, bemalte Feuerstelle (Slovakische Volkskunst)* (Abb. 124) hervorgehoben. Hier wird die Frau nahezu ins Ornament hineingesetzt und dank ihrer Tracht zu seinem Bestandteil. Außerdem befinden sich im Buch auch Aufnahmen, die nur volkskünstlerische Objekte abbilden, wie beispielsweise alte Friedhofskreuze oder Holzkirchen, die bereits aus den Postkartenserien bekannt sind. Was aber ein ganz neues Motiv ist, sind Fotografien der musealen Präsentation von Volkskunst im Slowakischen Nationalmuseum in Martin (Abb. 125). Diese reflektieren das ethnographische Interesse von Plicka an der Volkskunst, ihrer Sammlung und Aufbewahrung für die Zukunft.

Die Gegenüberstellung der Volkskunst zur „*hohen Kultur*“ oder auch zum „*bewussten künstlerischen Schaffen*“, wie es Országh beschreibt, findet sich auf einer Doppelseite, wo die Frau aus Švajnsbach mit ihrem gestickten Tuch in der Hand (Abb. 126) mit dem prächtigen barocken Hochaltar aus der Universitätskirche in

Trnava (Abb. 127) konfrontiert wird. Im Buch ist auch eine Serie von Fotografien zu finden, die die mittelalterlichen Kunstwerke in Levoča zeigen, den Plicka im Jahr 1980 eine eigene Monografie widmete.¹⁴⁷ Unter diesen Aufnahmen befinden sich sowohl Ansichten von ganzen Altären als auch von Details, deren Ausdruckskraft mittels passenden Blickwinkel und Lichtkontrasten verstärkt wird (Abb. 128).

Das letzte Motiv, dass von Országh definiert wird, ist die Moderne oder die „neue Slowakei“, die neben dem „Alten in einem rasendem Tempo wuchs.“¹⁴⁸ Dieses Nebeneinanderleben vom Alten und Neuen zeigt sich exemplarisch in der Aufnahme mit dem Titel *Bratislava, Zeichen der Jahrhunderte* (Abb. 129). Sie wurde vom Rathausturm aus geschossen und zeigt seinen Renaissanceflügel, das klassizistische Primatialpalais und Manderlák im Hintergrund, das erste moderne Hochhaus von Bratislava. Die Co-Existenz dieser Kontraste erscheint im Buch noch mehrmals, aber nicht mehr in einzelnen Aufnahmen, sondern in ihrer Konstellation. Ein Paradebeispiel dafür ist das Foto *Banská Bystrica, altes Rathaus* (Abb. 130) und das auf der folgenden Seite *Bad Sliach* (Abb. 131). Hier wird den mittelalterlichen und Renaissancegebäuden des Rathauses die Transparenz der modernen Architektur, die auf neue Materialien und Industrieherstellung gebunden ist, gegenübergestellt. Plicka wählte hier Bautypen aus, die ein spezifisches Phänomen ihrer Zeit darstellen; das Rathaus, das eine der wichtigsten Institutionen des Mittelalters und der frühen Neuzeit war, die das politische repräsentative Zentrum der freien Städte bildete.¹⁴⁹ Demgegenüber steht die Therme, die in der Zwischenkriegszeit in der Tschechoslowakei ein wichtiges soziales Phänomen war und unter anderem auch vom Staat gefördert wurde und mit der modernen Architektur verbunden war.¹⁵⁰

Das Zusammenspiel von Plickas Fotografien mit dem Text von Országh konstruiert ein idealisiertes Bild der Slowakei, die ein Teil der Tschechoslowakischen Republik war und in der die wilde Natur, das ursprüngliche Landleben und die Moderne nebeneinander in Frieden existierten. Dabei wurden die sozialen, ökonomischen oder politischen Probleme ausgeblendet. Dies war charakteristisch für die Heimatfotografie im Allgemeinen, jedoch mit einem Unterschied bei Plicka, der die Moderne, die mit dem Urbanen verbunden, nicht negativ dargestellt hat. Im Gebiet der Slowakei der Zwischenkriegszeit konnte es tatsächlich zur keiner

¹⁴⁷ Plicka 1980.

¹⁴⁸ Országh 1937, S. VII.

¹⁴⁹ Vgl. Koch 2008, S. 355-356.

¹⁵⁰ Vgl. Šlachta 2000, S. 220.

Großstadtfeindschaft kommen, wie beispielsweise in Österreich oder Deutschland, denn es gab hier keine richtige multikulturelle Großstadt wie Wien oder Berlin. Trotzdem bilden Fotografien, die das moderne Leben festalten, nur eine Randgruppe in Plickas Œvre, und sie dienten wohl dem Zweck, die unterschiedlichen Facetten der Slowakei im Buch zeigen zu wollen.

4. SLOVENSKO VO FOTOGRAFII KAROLA PLICKU (1949/ 1953)

Im Jahre 1939 verließ Karel Plicka die Slowakei und verbrachte den Krieg in Prag. Slivka bezeichnete diese Periode in seinem Leben als eine „*unterbrochene Pilgerung*“.¹⁵¹ Und tatsächlich war Plickas Tätigkeit in der Slowakei nur unterbrochen und nicht beendet, denn gleich nach dem Krieg kehrte er zurück. Wieder bereiste er und fotografierte das Land, woraus sein nächster Bildband *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* [Die Slowakei in der Fotografie von Karol Plicka] entstanden ist. Dieses wurde ebenso wie *Slovensko* von Matica slovenská herausgegeben und erschien im Jahr 1949 mit dem Vorwort von Laco Novomeský.¹⁵²

Plicka kehrte jedoch nicht in dasselbe Land zurück, das er im Jahr 1939 verlassen hatte. Während des Krieges konnte die Slowakei zum ersten Mal in der Geschichte die so lang angestrebte Erfahrung mit einem eigenen Staat machen. Dieser war jedoch durch das völkische Regime unter der Führung der HSĽS geprägt und befand sich in der Position eines Satelits des Dritten Reiches. Außerdem kam Plicka in ein Land zurück, das in den letzten Kriegsjahren zerstört wurde: bei den Kämpfen des Slowakischen Nationalaufstands [Slovenské národné povstanie - SNP] und der Roten Armee gegen die slowakischen und deutschen Militäreinheiten. Gleichzeitig kam er in die Slowakei zurück, die erneut ein Teil der Tschechoslowakischen Republik war, wobei die komplizierten tschecho-slowakischen Beziehungen vor dem Krieg auch in den neuen Staat übertragen wurden. Die Lösung der sogenannten

¹⁵¹ Slivka 1999, S. 32. [Übersetzung SB]

¹⁵² Ladislav „Laco“ Novomeský (1904-1976) war Lehrer, Dichter, Journalist und Politiker. Seit den frühen 1920er Jahren schloss er sich der linken Bewegung an und gründete zusammen mit Vladimír Clementis die links-avantgarde Zeitschrift DAV. Gleichzeitig war er bei unterschiedlichen tschechischen wie auch slowakischen kommunistischen Zeitschriften tätig. Ab dem Jahr 1940 wurde er zu einem der aktivsten Organisatoren der Widerstandsbewegung gegen das völkische Regime in dem slowakischen Kriegsstaat und wurde zum Mitglied des illegalen Slowakischen Nationalrats. Nach dem Krieg wurde er zum Beauftragten für Schulwesen und Aufklärung ernannt. Im Jahr 1950 wurde er festgenommen, in Haft blieb er bis ins Jahr 1956. Nach seiner Rehabilitation in 1963 wurde er zum Mitarbeiter des literarischen Instituts der Slowakischen Akademie der Wissenschaften. Nach dem Einfall der Armee des Warschauer Paktes im August 1968 ist er aus Protest von seinen Funktionen abgetreten, acht Jahre später starb er. Vgl. Drug 2006, S. 18-24.

„Slowakischen Frage“ wurde erneut zu einem der wichtigsten politischen Themen. Und schließlich erwartete das Land eine weitgreifende Veränderung; im Februar 1948 kam es zum Sieg der Kommunistischen Partei, die für die nächsten 41 Jahre zur Alleinherrscherin über die Republik wurde. Nur ein Jahr nach dem „siegreichen Februar“ erschien der neue Bildband von Plicka. Die Frage, die uns im weiteren beschäftigen wird, ist, ob und in welcher Weise diese neuen politischen Umstände eine Wirkung auf Plickas Fotografie und sein neu erschienener Bildband hatten. Bevor auf diese Problematik näher eingegangen wird, wird die Situation nach dem Jahr 1945, in der sich die Slowakei befand, kurz skizziert.

4.1. DIE SLOWAKEI IN DEN NACHKRIEGSJAHREN

Die Wiedergründung der Tschechoslowakischen Republik bezieht sich auf das Kaschauer Regierungsprogramm, das von Edvard Beneš am 5. April 1945 proklamiert wurde. Beneš war der letzte Präsident der ersten Tschechoslowakischen Republik wie auch der Exil-Regierung in London, die zwischen den Jahren 1940-1945 existierte, und bekleidete auch im neuen Staat diesen Posten. Die ersten Nachkriegswahlen fanden im Jahr 1946 statt. Gewonnen hat sie die Kommunistische Partei mit Klement Gottwald an der Spitze. Für die zukünftigen Ereignisse ist es jedoch wichtig anzumerken, dass in der Slowakei die Demokratische Partei der Sieger war. Nach den Wahlen machte die Kommunistische Partei alles Mögliche (und Unmögliche), um ein politisches Monopol zu erlangen, was schließlich zu den Ereignissen im Februar 1948 führte.¹⁵³

Zu den wichtigsten Problemen, die der neuen Regierung bevorstanden, gehörten der Wiederaufbau und die Erneuerung der Infrastruktur des Landes, die Verhandlungen über die Aussiedlung und Konfiszierung des Besitztums der deutschen und ungarischen Bevölkerung (was teilweise auch realisiert wurde) und schließlich die „slowakische Frage“. Beneš und sein Umkreis wollten das zentralistische politische System der Vorkriegsrepublik erneuern.¹⁵⁴ Dagegen stand der Slowakische Nationalrat, der noch während des SNP entstanden ist, und der sich für eine tschecho-slowakische Föderation einsetzte. Die Kommunistische Partei unterstützte die slowakische Selbstständigkeit, jedoch nur bis zu den Wahlen 1946. Nach der Niederlage der Partei in der Slowakei führte sie einen ganz anderen Kurs ein

¹⁵³ Vgl. Kováč 2000, S. 249.

¹⁵⁴ Vgl. Kováč 2000, S. 248.

und orientierte sich ebenso auf die zentralistische Regierungsform. Nach den Wahlen nahm die neue Regierung dem Slowakischen Nationalrat alle wichtigsten Kompetenzen weg, die politische Macht konzentrierte sich von nun an in Prag.¹⁵⁵

Im Februar 1948 machten die Kommunisten einen staatlichen Putsch, der die Alleinherrschaft der Partei in der Tschechoslowakei startete. Im Juni desselben Jahres trat Beneš von der Funktion des Präsidenten ab. Zu seinem Nachfolger wurde Klement Gottwald ernannt und zum Regierungsvorstand Antonín Zápotocký. Von nun an wurde zum gemeinsamen Nenner des Parlaments, der Regierung und des Präsidenten die Kommunistische Partei. Ab diesem Zeitpunkt orientierte sich die Außenpolitik ausschließlich an die Sowjetunion an der Spitze mit Stalin; der Markt, die Industrie, die Landwirtschaft und die Kultur, alles wurde verstaatlicht und zentralisiert, die ganze Gesellschaft wurde zu Angestellten des Staates.¹⁵⁶

Vom Sowjetvorbild wurde auch die Politik der Angst und des Terrors übernommen. In April 1948 fingen die politischen Prozesse an, die zuerst gegen die Opposition orientiert waren: die Demokratische Partei, die Kirche und die Intelligenz. Später richteten sich die Prozesse gegen die eigenen, kommunistischen Reihen. In der Slowakei wurden diese mit den Mitgliedern der Partei unter dem Motto „*Kampf gegen den bourgeoisen Nationalismus*“¹⁵⁷ durchgeführt. Diese Prozesse hatten einen anti-slowakischen Hintergrund und sollten die SNP-Generation beseitigen, die das föderative Modell der neuen Republik durchsetzen wollte. Es war also eine Art von Prävention gegenüber der Wiederaufstellung der „slowakischen Frage“.

Bei diesen Prozessen wurde die slowakische politisch-intellektuelle Elite ausgelöscht. Der Vorsitzende des Beauftragtenausschusses¹⁵⁸ Gustáv Husák, der Minister für Außenpolitik Vladimír Clementis und der Beauftragte für Kultur und Aufklärung Laco Novomeský, alle drei führende Organisatoren des SNP, wurden im Jahr 1950 des *bourgeoisen Nationalismus* angeklagt, von ihren Funktionen abgerufen

¹⁵⁵ Vgl. Kováč 2000, S. 253.

¹⁵⁶ Vgl. Kováč 2000, S. 263.

¹⁵⁷ Dem Begriff widmete sich Lubomír Lipták bereits in den 1960er Jahren überraschend zutreffend angesichts dessen, dass er den Text nicht mal zwanzig Jahre nach den Prozessen verfasste, als viele „Täter“ nicht nur lebten, sondern immer noch an der Macht waren. Lipták charakterisiert den *bourgeoisen Nationalismus* als einen flexiblen Begriff, zu dem fast alles passte: Nationalismus, Chauvinismus, Antisemitismus, eigene slowakische Konzeptionen der sozialistischen Politik und Kommunistischen Partei u.a. Dabei spielte eine wichtige Rolle, wie Lipták schreibt, der nationale Zugang zum Aufbau des Sozialismus, der nach dem Februar 1948 in die Kategorie der „*politischen Deviationen*“ verschoben wurde. Sie wurden als Straftat und Verrat betrachtet. Mit jedem, der des *bourgeoisen Nationalismus* angeklagt wurde, wurden Prozesse geführt, nach denen er entweder im Gefängnis oder am Schafott landete. Vgl. Lipták 2011, S. 271.

¹⁵⁸ Ein Organ der Regierung in Prag, der für die Verwaltung der Slowakei zuständig war.

und festgenommen. Der Prozess mit Clementis wurde bereits im Jahr 1952 durchgeführt und er wurde hingerichtet. Husák und Novomeský hatten mehr „Glück“, denn die Prozesse mit ihnen wurden erst im Jahr 1954 durchgeführt, also bereits nach dem Tod von Stalin und Gottwald, was auch das langsame Ende des Stalinismus im ganzen Mittel- und Osteuropa bedeutete. Husák bekam lebenslängliche Haft, Novomeský zehn Jahre.¹⁵⁹

4.2. DER EINFLUSS DER KOMMUNISTISCHEN WENDE AUF DEN BILDBAND

Die politischen Entwicklungen nach 1948, die alle Sphären der tschechoslowakischen Gesellschaft beeinflussten, haben sich auch auf dem Schicksal des neuen Bilbandes von Plicka unterschrieben. Wie bereits erwähnt, wurde es von Matica slovenská mit dem Vorwort von Laco Novomeský im Jahr 1949 herausgegeben. Das Vorwort reflektiert die neuen Verhältnisse; die Wortwahl wie auch die angesprochenen Themen gehen Hand in Hand mit der kommunistischen Ideologie. Novomeský stellte ins Zentrum seines Textes die allerwichtigste kommunistische Tugend, die Arbeit, mittels Aussagen wie: *„Alles ist ein direktes Werk unseres Menschen oder indirektes Werk seiner fleißigen Arbeit.“*¹⁶⁰

Des Weiteren zeigt sich hier auch der optimistische Glaube an die sozialistische Zukunft. Der Sieg der Partei wurde damals als ein geschichtlicher Schnittpunkt proklamiert, dass die alten Klassenstrukturen ab jetzt abgelöst worden seien und der Weg für den Kommunismus, als eine ideale Zukunft, vorbereitet wäre. In diesem Sinne wurde die Kunst (des umstrittenen sozialistischen Realismus) als Mittel zur Darstellung der gewollten Zukunft verwendet.¹⁶¹ Auch die Fotografie sollte am Aufbau des Sozialismus partizipieren, ihre Hauptaufgabe war es, zu zeigen, wie ideal das Leben sein wird.¹⁶² Diesen Anspruch konnte die Fotografie von Plicka, die auf die Erhaltung der Traditionen, also auf das Vergangene, orientiert ist, nicht erfüllen. Diese Diskrepanz mit der damaligen Kulturpolitik konnte Novomeský aber

¹⁵⁹ Beide wurden bereits 1956 freigelassen, als der „Persönlichkeitskult“ offiziell verurteilt wurde. Völlig rehabilitiert wurden sie jedoch erst im Jahr 1963. Husák erwartete noch eine große politische Karriere; Er wurde zum Präsidenten der Republik in der Zeit der Normalisierung, die sich als politische Gegenreaktion auf den „Prager Frühling“ im Jahr 1968 in die Geschichte eingeschrieben hat. Sie bedeutete eine erneuerte Säuberung der tschechoslowakischen Gesellschaft, jedoch nicht so eine blutige wie in den Jahren 1948-53, dafür dauerte sie die nächsten 21 Jahre. Vgl. Kováč 2000, S. 268.

¹⁶⁰ Novomeský 1949, ohne Seitenangabe. [Übersetzung SB]

¹⁶¹ Vgl. Kusá 2007, S. 64.

¹⁶² Vgl. Koklášová 2013, S. 208.

in seinem Vorwort aufheben, wodurch die Macht der Paratexte demonstriert wird. Er machte nämlich darauf aufmerksam, dass die von Plicka präsentierte Slowakei die Überwindung der slowakischen Vergangenheit darstellt. Weiter schreibt er, dass die Volkskultur zwar immer noch lebendig ist, aber die „*stoltzen Burgen, die adeligen Paläste, die herrischen Schlösser und Kurien sind nur noch architektonische Sehenswürdigkeiten und touristische Attraktionen.*“¹⁶³ Seinen Text schließt Novomeský mit der Anmerkung ab, dass Plicka ein neues Werk *Nová tvár Slovenska* [Das neue Gesicht der Slowakei] vorbereitet, das das Bild der neuen Slowakei darstellen wird.¹⁶⁴ Ein solches Buch ist nie erschienen und wenn das Schaffen von Plicka betrachtet wird, wird es klar, dass es auch nie entstehen konnte.

Plicka schuf zwar nie einen Band über die neue Slowakei, es musste aber eine neue, revidierte Ausgabe von *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* herausgegeben werden. Denn 1950, nur ein Jahr nach der Erscheinung des Buches, wurde Laco Novomeský des *bourgeois Nationalismus* angeklagt und kam dadurch auf die schwarze Liste der Kommunisten. Auch Matica slovenská wurde wegen ihrem nationalen Programm und Engagement für das Regime unbequem. Einerseits war sie ein Dorn im Auge der kommunistischen Regierung auf Grund ihrer aktiven Stellung im slowakischen Kriegsstaat, andererseits wegen ihrer Führungskräfte nach dem Krieg, gegen die nun politische Prozesse unter der Parole des *bourgeois Nationalismus* geführt wurden. Unter anderen gehörten zu diesen neuen Feinden aus den Reihen von Matica slovenská Vladimír Clementis, Mitglied ihres Gremiums, und Laco Novomeský, der hier den Posten des Vorsitzes hatte.¹⁶⁵ Das Regime hat sich mit der Institution nicht durch ihre Schließung auseinandergesetzt sondern durch die Abnahme ihrer Kompetenzen. Der Verbund-Status von Matica slovenská wurde aufgelöst und sie wurde in eine Aufklärungsinstitution verwandelt. All ihre Wissenschaftsreferate, die seit 1920 aufgebaut wurden, wurden geschlossen; die institutionelle Basis für die Forschung in der Slowakei ist auf die Akademie der Wissenschaften übergegangen. Seitdem schränkte sich die Tätigkeit von Matica slovenská nur noch auf die Popularisierung von Wissensachften und der Folklore ein,

¹⁶³ Novomeský 1949, ohne Seitenangabe. [Übersetzung SB]

¹⁶⁴ Novomeský 1949, ohne Seitenangabe. [Übersetzung SB]

¹⁶⁵ Vgl. Eliáš/ Winkler 2003, S.154.

wodurch sie ihre ehemalige Wirkung als Bildungsstätte der slowakischen Gesellschaft verloren hat.¹⁶⁶

Die Verbindung des Bandes von Plicka mit Novomeský und Matica slovenská führte dazu, dass es im Jahr 1953 neu herausgegeben wurde, nicht mehr von Matica slovenská sondern vom Verlag Osveta in Martin.¹⁶⁷ Was aber am meisten in die Augen stecht, ist die Ausscheidung von Novomeský aus der Publikation, sein Vorwort wurde durch ein anderes, von Plicka selbst verfasst, ausgetauscht. Hier zeigt sich die Macht des Regimes, unbequäme Menschen nicht nur zu beseitigen, sondern sie auch vom kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft auszulöschen, was mit dem Begriff „*vaporisieren*“ von George Orwell bezeichnet werden kann, dessen Roman *1984* bei der Auseinandersetzung mit diesem Teil der tschechoslowakischen Geschichte in den Sinn kommt.¹⁶⁸

Plicka musste sein Werk wahrscheinlich vor den kommunistischen Autoritäten rechtfertigen, denn aus seiner neuen Einleitung ist indirekt eine Verteidigung seiner Arbeit zu spüren. Er richtet seinen Fokus auf die Bauernwelt und ihre über Jahrhunderte sich entwickelnde Volkskunst, die am markantesten in der Feiertagstracht zum Vorschein kommt. Dies rechtfertigte Plicka mit der Anmerkung, dass die Volkskultur ab dem Ersten Weltkrieg am verschwinden sei, was die Notwendigkeit ihrer Dokumentation impliziert. Weiter im Text beschrieb er die Prächtigkeit der slowakischen Kunst und Architektur, die sich ab der Zeit von Kyrill und Method entwickelte. Diese Aufnahmen verteidigt er mittels eines ähnlichen Kommentars, das bereits Novomeský in seinem Vorwort verwendete und das auf das neue politische Paradigma hinweist: *„Heute bilden die Ruinen alter Schlösser eine prächtige romantische Kulisse, aber in der Zeit ihres Glanzes haben sie sich durch Härte in die Geschichte des slowakischen Volkes eingeschrieben [...] In Ruinen liegen stolze Burgen auf hohen Felsen und die Schlösser des fremden oder entfremdeten*

¹⁶⁶ Vgl. Eliáš/ Winkler 2003, S. 169.

¹⁶⁷ Dieser Verlag wurde im Jahr 1953 gegründet (demnach ist Plickas Buch eine seiner ersten Publikationen überhaupt) und er spezialisierte sich auf Bildbände.

Vgl. Hrabušický/ Macek 2001, S. 115.

¹⁶⁸ „Der Name wurde aus den Listen gestrichen, jede Aufzeichnung von allem, was einer je getan hatte, wurde vernichtet; daß man jemals gelebt hatte, wurde erst geleugnet und dann vergessen. Man war ausgelöscht, zu nichts geworden; man wurde „vaporisiert“, wie das gebräuchliche Wort dafür lautete.“ Orwell 2008, S. 24.

*Adels haben eine neue Aufgabe erhalten, sie dienen den Bedürfnissen des slowakischen Volkes.*¹⁶⁹

Womit aber das neue Regime das größte Problem haben konnte, war, dass Plickas Bildband alles andere als den Aufbau des Sozialismus zeigte, was zur wichtigsten Funktion der Fotografie in den 1950er Jahren wurde.¹⁷⁰ Dies erklärte der Fotograf folgenderweise: *„Ich wollte in dem Buch nicht solche Selbstverständlichkeiten zeigen, wie es z. B. die prächtigen Straßen der modernen Städte sind. Ich habe mich bemüht etwas zu zeigen, was für die slowakische Landschaft charakteristisch ist, vor allem Dokumente vergangener Zeiten.“*¹⁷¹

Ein Zeugnis für diese ideologischen Revisionen der Geschichte zeigt sich auch bei der Auswahl der Fotografien in den zwei Versionen von *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*. Hierbei handelt es sich um die Aufnahme des Mausoleums von Milan Rastislav Štefánik (Abb. 132), dessen Person bereits bei der Abhandlung über *Slovensko* von 1937 angesprochen wurde. Im Band von 1949 wird der Fotografie eine prominente Stellung zugestellt. Sie ist hier die Nummer zwei, gleich nach der Ruine von Devín, wodurch indirekt die Geschichte der Slowakei angedeutet wird; von ihren Anfängen im Mährenreich bis zur Tschechoslowakischen Republik.

Štefánik wurde während des Aufstands gegen den totalitären Slowakischen Staat wie auch in der neugegründeten Tschechoslowakei als Symbol für den gemeinsamen Staat der Tschechen und Slowaken verwendet.¹⁷² Ab Anfang der 1950er Jahren kam es jedoch zur Zäsur in der Deutung seiner Persönlichkeit und aus der Legende über Štefánik wurde eine Antilegende. Die kommunistische Diktatur versuchte nicht nur alle lebenden Gegner ihrer Ideologie zu vernichten, sondern auch die Toten, die eine andere Republik und Politik symbolisierten. Zu diesen Feinden gehörte Natürlich auch das *„Triumvirat“* der Ersten Republik: Masaryk, Beneš und Štefánik. Ihre *„Vaporisierung“* wurde zunächst durch das Aufstellen eines neuen historischen Paradigmas realisiert, in dem ihre Verdienste negiert wurden, später versuchte man sie sogar vom gesellschaftlichen Bewusstsein auszulöschen. Außerdem wurden auch ihre physischen Symbole, von Denkmälern bis zu den Straßennamen,

¹⁶⁹ Plicka 1953, ohne Seitenangabe. Das Vorwort erschien in diesem Buch neben slowakisch, russisch und englisch auch auf Deutsch.

¹⁷⁰ Vgl. Koklesová 2013, S. 21.

¹⁷¹ Plicka 1953, ohne Seitenangabe.

¹⁷² Vgl. Zemko 2010, S. 214.

beseitigt.¹⁷³ Das Mausoleum von Štefánik wurde wohl wegen seiner Größe zwar nicht zerstört, aber fast vergessen, was dank seiner Lage abseits von größeren Städten und Kommunikationen nicht so schwierig war. Zum Vergessen verhalf auch die darauf folgende Absenz von Bildern des Mausoleums in Büchern und Periodika. Seine Abbildung verschwand auch aus Plickas Bildbändern. In *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* aus dem Jahr 1953 sucht man vergeblich nach ihr, sie wurde durch eine Ansicht des Ufers in Bratislava ersetzt (Abb. 133).

4.3. DIE ENTWICKLUNG DER FOTOGRAFIE VON KAREL PLICKA (1925-1949)

Die beschriebenen Gegebenheiten um die Publikation *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* reflektieren die Atmosphäre in der Tschechoslowakei in den Jahren zwischen 1948 und 1953, die Lipták als die Periode des Stalinismus bezeichnete. Trotzdem blieb Plicka in seiner Fotografie der Auffassung von der Slowakei als eine Welt der altertümlichen Traditionen treu, die er seit den 1920er Jahren entwickelte. Über seine Rückkehr in die Slowakei im Jahr 1946 äußerte er sich: „Und wieder sah ich die Slowakei in einer neuen Schönheit, als ob ich sie zum ersten Mal sehen würde...“¹⁷⁴ Dies führte ihn dazu, wie Slivka berichtet, dass er das Land erneut fotografierte, woraus das neue Buch entstanden ist.¹⁷⁵

Die Themen und der Aufbau des Bandes sind sehr ähnlich zu seinem ersten aus dem Jahr 1937. Es werden auch mehrere Fotografien publiziert, die bereits in *Slovensko* oder als Postkarten erschienen sind.¹⁷⁶ Aus diesen Gründen wird im Weiteren nicht auf die Analyse des Bandes fokussiert, sondern auf die Entwicklung der Fotografie von Plicka und ihrer Präsentation, die dank dem fortwährenden Thema über die Slowakei gut verfolgbar ist. Zweitens wird untersucht, wie sich diese Entwicklung in den neuen politischen und gesellschaftlichen Umständen positionieren konnte.

¹⁷³ Vgl. Zemko 2010, 215.

¹⁷⁴ Plicka, Ako sa komponuje kniha fotografií, hg. von Slivka 1994, S. 183. [Übersetzung SB]

¹⁷⁵ Vgl. Slivka 1999, S. 38.

¹⁷⁶ Zu den neu geschaffenen Fotografien gehören Serien aus Dobrá Niva, Očová oder Vyšný Sliač, die die Menschen aus diesen Dörfern porträtieren.

4.3.1. Von der Faktografie zur Lyrik

Die Einleitung zum Band von 1953 fängt Plicka mit einem Satz an, mit dem er die zwei markantesten Merkmale des Buches andeutet: „*Das Buch, das ich hier vorlege, will ein Lob und eine Verherrlichung der Slowakei sein, die mir teuer ist.*“¹⁷⁷ Einerseits wird hier die Absicht angesprochen, die Slowakei aus der Sicht von Plicka zu präsentieren, was bereits durch den Titel „Slowakei in der Fotografie von Karol Plicka“ aufgestellt wird. Damit löst sich das Buch vom Anspruch auf Objektivität seines ersten Bildbandes *Slovensko* ab, es wird hier die subjektive Sicht von Plicka betont. Die Außergewöhnlichkeit seines Blickes akzentuiert bereits 1949 Novomeský in seinem Vorwort: „*Wir gingen durch die Szenerien unserer Berge und Niederungen, Waldstillleben und der unregulierten Wildnis, neben alten Schlössern und Kirchen, zwischen den Menschen unsrer Heimat, aber erst die empfindliche Linse Plickas Kamera, die seine fotografischen Gedichte der außergewöhnlichen Schönheit aufschreibt, entdeckte auch für uns die seltenen Merkwürdigkeiten unserer Umwelt, unseres Lebens.*“¹⁷⁸

Andererseits wird im Eröffnungssatz der Einleitung von Plicka der idealisierende Charakter der Fotografien angedeutet, der sich im Vergleich zu seinem ersten Bildband, geschweige von den Postkartenfotografien, viel pointierter zeigt. In seinem Werk kann die Entwicklung von einem leicht dokumentarischen Stil zur starken Idealisierung seiner Objekte beobachtet werden. Das Motiv blieb in Plickas Fotografie immer das Selbe, doch während er bei den Postkartenbildern noch „alles Sehenswerte“ festgehalten hat, ist für *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* die Stilisierung ein charakteristisches Merkmal. Die Aufnahmen aus den Postkartenserien, die die Armut des slowakischen ländlichen Volkes festhalten wie beispielsweise *Goralská chalupa z Polhory* [Goralhaus aus Polhora], (Abb. 49) oder *Rozsieveč z Moštišť (Púchovská dolina)* [Säer aus Moštište (Púchov Tal)], (Abb. 44) sind in *Slovensko* wie auch *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* nicht mehr zu finden. Die Arbeit wird nur noch idealisiert präsentiert, wie wir bei *Spinnerin aus Piešťany* (Abb. 117) im Band von 1937 gesehen haben. Auch das Dorf wird nur noch von seiner schönen, pittoresken Seite dargestellt, wie es *Motív zo Ždiaru* [Motiv aus Ždiar] (Abb. 134) in Plickas zweitem Fotobuch illustriert.

¹⁷⁷ Plicka 1953, ohne Seitenangabe.

¹⁷⁸ Novomeský 1949, ohne Seitenangabe. [Übersetzung SB]

Am deutlichsten lässt sich die Entwicklung seiner Fotografie in den Porträts des Volkes verfolgen. Bereits bei den Postkarten formiert sich die Tendenz zur Idealisierung, vor allem durch die Entindividualisierung der Menschen und ihre Verwandlung in Typen, wie auch durch ihre Isolierung von den zeitgenössischen Ereignissen. Trotzdem bleiben die Menschen in Verbindung mit ihrer, wenn auch verzerrten, Realität verbunden. In *Mladý zat' a mladucha z Rozbehov (Bratislavská župa)* [Junger Bräutigam und Braut aus Rozbehov (Bratislava Gespanschaft)] (Abb. 30) zeigt Plicka feierlich das junge Paar in ihren schönen Trachten. In der Aufnahme erscheinen jedoch kleine Details, wie der Zaun aus Ästen, die den Betrachter den realen Alltag, in den die feierliche Kleidung der Dargestellten nicht dazu gehört, ahnen lassen. „*The pictures talk to you through a cooperation of numerous details, there is no escaping them*“ wie es Hrabušický auf den Punkt brachte.¹⁷⁹

Ebenso die statische Pose des Paares ist ein Merkmal des „jungen“ Plickas. Dieses Element überwand er in den nächsten Jahren, in dem die Modelle nicht mehr in solch steifen Stellungen für ihn posieren mussten. Außerdem kam es in den späteren Fotografien zur Interaktion zwischen den abgebildeten Figuren, wie wir es in *Slovensko* von 1937 *Beim Brunnen in Detva* (Abb. 102) sehen. Andererseits befreite sich Plicka vom Statischen durch eine intime Darstellungsweise, bei der die Protagonisten oft in sich vertieft zu sein scheinen und in die Ferne schauen, wie es in *Bäuerin aus Jarembina* (Abb. 99) zu sehen ist. Bei diesen Beispielen aus *Slovensko* sehen wir eine Verbindung zwischen dem Menschen und seiner Umwelt, was für die meisten Darstellungen des Volkes in diesem Bildband charakteristisch ist. Dies veränderte sich in *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*. In den meisten Porträts nahm er die Menschen aus ihrer Welt heraus und stellte sie vor einen neutralen oder verschwommenen Hintergrund. Dadurch konnte der Fotograf den Fokus auf den fotografierten Menschen verstärken, wie es *Detva, šuhaj s fujarou* [Detva, Bursche mit Fajara] (Abb. 135) illustriert.

Ebenso sind in diesem Band zahlreiche Aufnahmen vertreten, in denen der Fokus auf das Gesicht gestellt wird. Solche Gesichtsstudien tauchen bereits bei den Postkarten (Abb. 27) wie auch in *Slovensko* (Abb. 114) auf, jedoch immer nur durch ein-zwei Beispiele vertreten. Erst im Band von 1949 stellen sie eine Mehrheit der Porträts dar. In diesen Fotografien, die das Antlitz des Volkes präsentieren, was eins

¹⁷⁹ Hrabušický/ Macek 2001, S. 19.

der verbreitetsten Themen der Zwischenkriegszeit war,¹⁸⁰ zeigt sich ebenso die Isolierung des Menschen, verstärkt durch eine ausdrucksvolle Lichtregie. Ein repräsentatives Beispiel dafür stellt *Mladá žena z Maduníc* [Junge Frau aus Madunice] (Abb. 136) dar. Der starke Ausdruck dieser Fotografie wird durch die bemerkenswerte Lichtregie und den damit verbundenem Licht-Dunkel-Kontrast erzeugt. Dadurch konnte Plicka die Aufmerksamkeit nicht nur auf das schöne Gesicht der Frau lenken, sondern auch auf die Spitze, die es umrahmt. Sie wird durch den Schatten ihres Ornaments betont, der auf die Haut der Frau fällt, wie auch durch den schwarzen Hintergrund auf der anderen Seite.

Die Entwicklung Plickas Fotografie illustrieren seine Aufnahmen von Mädchen mit Part, einem spezifischen Kopfschmuck, die wir in allen drei Publikationen finden. *Dievčatá z Veľkého Lômu* [Mädchen aus Veľký Lôm] (Abb. 137) aus den Postkarten sind ganzfigürlich, in einer statischen Pose dargestellt. Im Vergleich zu den folgenden Fotografien ist hier der dokumentarische Blick von Plicka aus den 1920er Jahren zu spüren, was mit seiner Tätigkeit für das Volkskundereferat von Matica slovenská verbunden war. Viel mehr als auf den ästhetischen Ausdruck, der für ihn später so wichtig wurde, konzentrierte er sich hier auf das Dokumentieren der Trachten, in denen die zwei Mädchen angezogen sind. In der Aufnahme *Mädchenkopfschmuck aus Novohrad* (Abb. 138) aus dem Band von 1937 löst sich die statische Pose des Modells wie auch der harte dokumentarische Blick von Plicka auf. Seine Aufmerksamkeit orientierte sich nicht mehr nur auf die Tracht, sondern auch auf das Mädchen und ihr Gesicht mit einem leichten, unauffälligen Lächeln. Und schließlich zeigt die Fotografie *Očová, dievča v parte* [Očová, Mädchen in Part] (Abb. 139) aus der Publikation von 1949, wie die Konzentration von Plicka auf das Gesicht übergegangen ist. In dieser Aufnahme sehen wir nicht nur die Isolierung der Gestalt von ihrer Umgebung durch den neutralen Hintergrund, sondern, auch fast gar nichts von der Tracht. Durch den Fokus auf das Gesicht, das einen großen Teil des Bildes ausfüllt, passt sogar das Part nicht hinein, wodurch es die tragende Funktion des Themas verliert, die durch den Titel aufgestellt wird. Den dokumentarischen Blick von Plicka ersetzte sein Fokus auf die ästhetischen Qualitäten und das Schöne, die für ihn im Laufe der Jahre immer wichtiger wurden. Ľudovít Hlaváč fasste die Entwicklung von Karel Plicka vortrefflich zusammen: „*Von der Faktografie hat sich*

¹⁸⁰ Vgl. Uecker 2007, S. 469-484.

die Aufnahme zur Lyrik, Bewunderung, Heroisierung fortbewegt, hauptsächlich bei den Volkstypen, aber auch bei der Landschaft und Architektur.“¹⁸¹

Diese Veränderung der Fotografie von Plicka zeigt sich auch in den Landschaften durch die Arbeit mit Wolken, die ab den 1940er Jahren zu seinem typischen Merkmal geworden sind. Auf den Postkarten erscheinen die Wolken eher selten und wenn, dann sind sie ganz unauffällig, wie es in *Končistá (2.540 m) od juhu* (Abb. 21) zu sehen ist. In *Slovensko* erscheinen bereits Aufnahmen, die den Himmel plastisch gliedern, was sich in *Kremnica* (Abb. 85) zeigt. Diese Fotografien sind jedoch noch nicht so zahlreich vertreten, wie im Bildband von 1949, wo sie eine Mehrheit der Landschaftsaufnahmen bilden. Hier bekommen die Wolken einen pompösen Charakter, den die Aufnahme *Slowakischer Frühling* (Abb. 94) aus *Slovensko* bereits einführt. Es zeigt sich eine neue Kompositionspraktik von Plicka, die er später bei einer Vielzahl von Fotografien einsetzte. Die Aufnahmen werden durch den Horizont in die Sphäre der Erde und des Himmels geteilt, wobei dank den Wolken beide visuell gleich ausdrucksstark erscheinen. Ein beinahe extremes Beispiel dafür im Band von 1949 ist *Dolina Váhu pri Beckove* [Váh-Tal bei Beckov] (Abb. 140), wo die Erde im Vergleich zum Himmel mit den monumental wirkenden Wolken nur einen schmalen Streifen einnimmt.

4.3.2. Plickas Fotografie und der sozialistische Realismus

Die Entwicklung des fotografischen Stils von Plicka ermöglichte es ihm, die Slowakei in seinem Bildband von 1949 in einer stark idealisierten und schönen Weise darzustellen. Beim Durchblättern entsteht leicht der Anschein, dass Plicka in einer ganz anderen Slowakei unterwegs war, die nicht eben von der Front zerstört wurde und nun in Trümmern lag. Mit Recht konnte Slivka *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* mit Begriffen wie „Feierlichkeit“, „Monumentalität“ und „lyrischer Akzent“ charakterisieren.¹⁸² Als ob Plicka nach dem Krieg noch viel stärker vom „Schönen gefesselt wurde“ als vor ihm.¹⁸³ Die Frage, die uns im Folgenden beschäftigen wird,

¹⁸¹ Hlaváč 1989, S. 166. [Übersetzung SB]

¹⁸² Slivka 1999, S. 39.

¹⁸³ Ausgedrückt mit dem Titel der Ausstellung über die dokumentarische Fotografie der 1950er Jahre in der Slowakei - *Zaujatí krásou. Päťdesiate roky v dokumentárnej fotografii/ Captivated by Beauty. The 1950s in Documentary Photography*. Sie hat in der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava im Winter 2013/14 stattgefunden. Kuratiert wurde sie von Aurel Hrabušický und Bohunka Koklesová, die auch den gleichnamigen Katalog herausgegeben haben. Der Titel der Ausstellung bezieht sich auf eine Fotografie von Ivan Kozáček aus dem Jahr 1960.

ist, in welcher Position die Entwicklung von Plicka zu den Verhältnissen in der Tschechoslowakei nach 1948 stand. Es wurde gezeigt, dass sich das neue politische Klima auf *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* durchaus unterschrieben hat. In welcher Beziehung stand aber seine Fotografie zur Kommunistischen Wende und ihrer Kulturpolitik?

Nach 1948 wurde die Doktrin des sozialistischen Realismus in der Tschechoslowakei übernommen. Dieser wurde in den 1930er Jahren in der Sowjetunion formuliert, was sich hauptsächlich mit dem Literaten Maxim Gorkij und dem Politiker Alexander Alexandrovič Ždanov verbindet. Dieser Begriff verknüpft in sich zwei Bedeutungen, die sich einerseits auf die Form und andererseits auf den Inhalt vom Kunstwerk beziehen. Der *Realismus* stellt einen ästhetischen Begriff dar, der sich auf die Theorie der „*Wiederspiegelung*“ von Lenin beruft. Diese basiert auf dem Anspruch, dass das Kunstwerk der realen Welt ähneln soll. Der Begriff *sozialistischer* ist ein ideologischer, der sich auf die neue politisch-ökonomische Struktur bezogen hat. Er stand in Verbindung mit der materialistischen Geschichtstheorie des Marxismus-Leninismus, die besagt, dass sich die menschliche Gesellschaft von den niedrigsten Formen der gesellschaftlichen Ordnung hin (wie der Feudalismus oder Kapitalismus) in Richtung zur höchsten Form entwickelt, nämlich zum Kommunismus. Dabei stellt der Sozialismus seine niedrigere, vorbereitende Phase dar. Das *sozialistische* stellt also eine Zukunftsorientierung auf, die auch auf die Kunst übertragen wird. Somit wurde im sozialistischen Realismus zum wichtigsten Kriterium, die utopische kommunistische Zukunft in einer realistischen Form darzustellen. Dadurch kam der sozialistische Realismus in Konflikt mit dem *alten* Realismus, der sich auf die aktuelle Lage der Welt konzentrierte, wobei der Fokus meistens auf die negativen Aspekte gestellt wurde.¹⁸⁴

Die Problematik der Fotografie nach 1948 in der Slowakei wurde erst kürzlich wissenschaftlich aufgegriffen und untersucht bei der Ausstellung *Captived by Beauty* in der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Die Kuratorin Bohunka Koklesová widmete sich in ihrem Beitrag für den Ausstellungskatalog dem sozialistischen Programm in der Fotografie. Wie sie schreibt, wurde die Fotografie nach Februar 1948, ebenso wie alle Bereiche der Kunst, als politische Waffe im Namen der Ideologie wahrgenommen. Somit nahm der sozialistische Realismus eine ambivalente

¹⁸⁴ Vgl. Bilik 2009, S. 40-41.

Stellung zu den Avantgarden ein. Einerseits grenzte er sich formal wie auch inhaltlich von ihnen ab, andererseits übernahm er die modernistischen Strategien, die Gesellschaft mittels Kunst verändern zu wollen. Ebenso nahm der sozialistische Realismus die Meinungen der Moderne über die Fotografie als eine objektive Wahrheit auf. Die Fotografien, massenhaft publiziert in den Printmedien, sollten die Bevölkerung von der positiven Entwicklung der Gesellschaft und Wirtschaft unter der Leitung der Partei überzeugen. Dies wurde von einer neuen Doktrin in der Fotografie begleitet, die bestimmte, was und wie fotografiert werden konnte.¹⁸⁵ Die sozialistische Fotografie sollte idealisierend und schön sein, wie es der Kurator Aurel Hrabušický in seinem Beitrag ausführt. Es wurde ihr das Ziel des sozialistischen Realismus aufgestellt, eine schöne und utopische Vision der kommunistischen Zukunft in realen Formen darzustellen, wodurch sie sich in einer ambivalenten Stellung befand; die Form musste *realistisch* bleiben, repräsentieren sollte sie aber die Vorstellung von einer nicht existierenden zukünftigen idealen Gesellschaft.¹⁸⁶

Wo ist die Position von Plicka in diesen neuen Zeiten, die eine neue Auffassung der Fotografie brachten? Wie konnten sich seine Aufnahmen in dieser zukunftsorientierten Propaganda durchsetzen, die ein altertümliches und vorindustrielles Bild von der Slowakei darstellen? Musste er seine Interessen und Absichten in der Einleitung zum Bildband und damit das ganze Buch rechtfertigen oder war seine Fotografie doch mit den neuen Anforderungen kompatibel?

In den Texten zur zeitgenössischen Fotografie aus den 1950er Jahren wurde das Programm der sozialistischen Fotografie genau definiert. Die Motive, die abgebildet werden durften, waren Arbeit und Landschaft (hauptsächlich industrielle, die den wirtschaftlichen Vortschritt zeigen sollten). Weiter waren es Sujets wie das politische Leben, Rekreation der Arbeiter und Sport, Massenkulturaktionen wie der Erste Mai, aber auch Porträts, die Kinder- und Familienwelt darstellen. Sehr wichtig im Kontext von Plicka ist, dass zu den erlaubten Motiven auch das Volkstümliche gehörte,¹⁸⁷ da es als eine der Säulen der sozialistischen Gesellschaft betrachtet wurde. Die sozialistische Auffassung des Volkstümlichen geht von der romantischen

¹⁸⁵ Vgl. Koklesová 2013, S. 208-209.

¹⁸⁶ Vgl. Hrabušický 2013, S. 216.

¹⁸⁷ Vgl. Koklesová 2013, S. 210.

Tradition des 19. Jahrhunderts aus, in der es als Ausdruck einer Nation verstanden wurde, wobei das arbeitende Volk eine wichtige Rolle spielte.¹⁸⁸

Motivisch war also Plicka auf der „sicheren Seite“. Auch die Art, wie er seine Motive darstellte, konnte sich mit dem neuen Paradigma vereinen. Vor allem seine Hinwendung zum Schönen und Idealen entsprach den Anforderungen der neuen sozialistischen Kunsttheorie, die sich gegen einen kritischen Realismus aussprach. Plicka stellte zwar nicht den Aufbau des Sozialismus und die (zukünftige) ideale Gesellschaft dar, dank des Optimismus und der Feierlichkeit, die seine Fotografie aus *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* ausstrahlen, geriet aber seine Arbeit nicht in Konflikt mit dem Modell des sozialistischen Realismus. Plicka hatte einen Lieblingspruch von Anton Franc, den er bei zahlreichen Gelegenheiten zitierte und der genau die Qualität seines Werkes ausdrückt, die mit der neuen Kunstauffassung übereinstimmte: *„Wenn ich zwischen der Schönheit und der Wahrheit wählen sollte, würde ich gar nicht nachdenken: ich würde die Schönheit wählen, weil ich mir sicher bin, dass sie in sich eine höhere und tiefere Wahrheit beinhaltet als die Wahrheit selbst.“*¹⁸⁹

Ein charakteristisches Merkmal von Plickas Fotografie ist nicht nur die Idealisierung seiner Motive sondern auch ein bewusster Konservativismus, was den formalen Aufbau seiner Aufnahmen betrifft und was ebenso den Ansprüchen der sozialistischen Fotografie entsprach. In den Texten zur Fotografie aus dieser Zeit sind konkrete Anweisungen zu finden, wie eine Fotografie auszusehen hatte. Sie sollte *realistisch* sein, das heißt, sie sollte dem realen Blick des menschlichen Auges entsprechen. Damit war ein klassischer Aufbau gemeint, der sich von den modernistischen Praktiken abwendete. Es durften keine Verkürzungen oder Übertreibungen verwendet werden und das Licht sollte mit der Realität korrespondieren. Die Komposition musste einfach und klar sein, damit es zu keinen mehrdeutigen Interpretationen oder versteckten Metaphern kommen konnte. Dies sollte mittels zentraler Situierung des Motivs erreicht werden, die Verschiebung von wichtigen Elementen an den Rand der Fotografie war buchstäblich unerwünscht.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Später wurde die Bedeutung des Volkstümlichen erweitert und bedeutete auch die Verständlichkeit eines Kunstwerkes fürs Volk (verstehe auch Massen). Vgl. Balogh 2009, S. 50.

¹⁸⁹ Plicka/ Slivka, *Záznam besedy s prof. Karolom Plickom a rež. Martinom Slivkom*, hg. von Slivka 1994, S. 268. [Übersetzung SB]

¹⁹⁰ Vgl. Koklesová 2013, S. 210.

Dank dem formalen Konservativismus von Plicka konnten seine Fotografien auch diese Anforderungen erfüllen. Als Beispiel dafür können seine Aufnahmen der Burg Devín dienen. Die erste erschien in *Slovensko* von 1937 (Abb. 141) und zeigt die Ruine auf den Felsen von einer starken Untersicht, die zu ihrer Monumentalisierung wesentlich beiträgt, die aber gleichzeitig der realen Sicht beim Besuch dieser Burg entspricht. In derselben Zeit machte auch Jaromír Funke eine Fotografie von Devín (Abb. 142), ungefähr vom gleichen Standpunkt. Für beide Fotografien ist die starke Untersicht charakteristisch, die zur Dramatisierung des Motivs beiträgt. Trotz ihrer vielen Gemeinsamkeiten reflektieren diese Aufnahmen die unterschiedlichen Positionen der beiden Fotografen. Plicka blieb bei einer klassischen Komposition, die auf die vertikale Zentralachse gerichtet ist. Funke dagegen dynamisierte die Aufnahme dank der Verwendung von Diagonalen und der Drehung des Objektivs, wodurch der Turm gefährlich schief im Bildraum steht. Der klassische Zugang zur Komposition von Plicka zeigt sich noch stärker in seiner Aufnahme von Devín aus *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* (Abb. 143), bei der die Zentrierung des Motivs noch ausgewogener erscheint als in seiner früheren Fotografie.

4.3.3. Das fotografische Programm von Karel Plicka

In diesem Kontext ist es wichtig, noch eine Anmerkung über das Verhältnis von Plickas Stilwandel und der Aufstellung des sozialistischen Realismus als eine Doktrin für die Kunst nach 1948 zu machen. Wie es im Abschnitt über die Entwicklung seiner Fotografie gezeigt wurde, ist Plickas Tendenz zur Idealisierung bereits in den 1920er Jahren zu spüren und ihre markante Verstärkung noch vor dem Krieg zu erkennen. Wir können also davon ausgehen, dass sich zwischen seiner Entwicklung und dem Aufstellen des sozialistischen Realismus keine kausales Verhältnis vollzogen hat. Wie bereits Ľudovít Hlaváč¹⁹¹ andeutete und Aurel Hrabušický ausführlicher formulierte,¹⁹² entwickelte Plicka sein eigenes und einheitliches fotografisches Programm, das er sein Leben lang verfolgte. Er erarbeitete sich eine eigene „präzise formulierte Autorenkonzeption, mittels der

¹⁹¹ Vgl. Hlaváč 1989, S. 166.

¹⁹² Vgl. Hrabušický/ Macek 2001, S. 23.

Projektion seines innerlichen Modells des Schaffens“,¹⁹³ die den externen (fotografischen) Bewegungen widerstehen konnte.

Trotz des unabstreitbaren Programms in Plickas Fotografie, der auf klassischer Form und Idealisierung des Motivs beruht, finden sich in seinem Œuvre Aufnahmen, die sich diesem entziehen. Einerseits sind es Aufnahmen von Plicka, die einen starken Einfluss auf die Entwicklung von fotografischen Strömungen in der Slowakei hatten, die der Entwicklung des Fotografen Plicka jedoch nicht entsprachen. Als solche können die frühen dokumentarischen Fotografien betrachtet werden, wie zum Beispiel *Goralská chalupa z Polhory* (Abb. 49) aus den 1920er Jahren, die als Vorreiter der sozialen Fotografie der 1930er Jahre, an der Spitze mit Irena Blühová, gelten können (Abb. 16). So eine Art von Fotografie würde jedoch nach dem Jahr 1948 nicht toleriert gewesen sein, da sie dem *alten* und nicht dem *sozialistischen* Realismus entsprachen.

Andererseits gehören zu den Aufnahmen von Plicka, die mit seinem Programm nicht übereinstimmen, jene, in denen der Einfluss der fotografischen Avantgarden der Zwischenkriegszeit zu spüren ist. Dass sich solche Fotografien in Plickas Schaffen finden, ist nicht wirklich überraschend, da er im Kontakt mit den tschechoslowakischen Vertretern der modernen Fotografie stand. Denn Plicka war als Pädagoge an ŠUR tätig, die zu den progressiven künstlerischen Bildungsinstitutionen dieser Zeit, im Sinne vom Bauhaus, gehörte. Ein Beispiel für den Einfluss der progressiven Fotoströmungen zeigt sich in *Lan sa suší* [Der Flachs trocknet] (Abb. 144), das paradoxerweise erst in der Publikation von 1949 veröffentlicht wurde. Dass es sich jedoch um eine Aufnahme noch aus der Zwischenkriegszeit handelt, bezeugt die in *Slovensko* von 1937 publizierte Fotografie *Flachsernte in der Tatra* (Abb. 70), die von einem anderen Standpunkt geschossen wurde. Während in dieser die Arbeit der Frauen auf dem Feld thematisiert wird, wird in *Lan sa suší* die visuelle Ausdruckskraft des Flachses zum Motiv erhoben. Aus dieser Aufnahme „*durchscheint der ästhetische Selbstzweck des neuen Sehens*“,¹⁹⁴ im Sinne der Fotografien von Albert Renger-Patzsch aus seinem Bildband *Die Welt ist schön* von 1928 (Abb. 145).

¹⁹³ Hrabušický/ Macek 2001, S. 23. [Übersetzung SB]

¹⁹⁴ Hrabušický/ Macek 2001, S. 79. [Übersetzung SB]

IV. RESÜMEE

Für diese Masterarbeit standen zwei Leitfragen zu der Fotografie von Karel Plicka im Mittelpunkt. Einerseits war es der Einfluss des kultur-politischen Kontexts, in dem seine Aufnahmen der Heimat entstanden sind. Andererseits war es Plickas Fotografie selbst – die Motive, der Stil und die Entwicklung. Dies wurde anhand seiner Postkarten (1925–1927) und seiner Fotobildbänder *Slovensko* (1937) und *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* (1949/ 1953) untersucht, wobei die Slowakei das gemeinsame Thema für alle drei darstellt. Dadurch reflektieren die Publikationen einerseits die problematische Stellung des Landes, andererseits kann die stilistische Entwicklung beobachtet werden, die Plickas Fotografie in diesen mehr als zwanzig Jahren durchlebte.

Bereits in den Postkartenbildern ist das fotografische Programm von Plicka zu finden, das auch in den folgenden Jahren charakteristisch für ihn blieb. Zu seinen beliebtesten Motiven gehörten der Volksmensch mit seiner Tracht, seinen Bräuchen, seiner Umwelt, dem Dorf und der Natur, sowie die historische Architektur der Slowakei, die ihre Geschichte widerspiegelt. Nicht nur die Motive auch die idealisierende Art, mittels welcher sie Plicka darstellte, ist bereits in seinen frühesten Fotografien zu finden. Gleichzeitig zeigt sich hier noch ein starker Bezug auf die Realität der Menschen, die oft von Armut geprägt war. *Slovensko* von 1937 beinhaltet solche Aufnahmen nicht mehr. Die Publikation präsentiert nur noch ein idealisiertes Bild des Volkslebens. Dieser Charakter zeigt sich noch stärker in seinem Band von 1949, wo er seine Modelle völlig aus ihrer Welt herausnimmt und sich auf ihre Gesichter konzentriert.

Plickas Motive, wie auch seine idealisierende Art sie aufzunehmen, machen aus ihm einen Vertreter der Heimatfotografie in der Tschechoslowakei. Die Heimatfotografie als Begriff ist vor allem mit dem deutschsprachigen Raum verbunden, wo sie in der Zwischenkriegszeit zu einem politisch aufgeladenen Phänomen wurde. In der (Tschecho)Slowakei stand dieses ideale Heimatbild im engen Verhältnis zu den nationalen Ideologien, die sich hier entwickelten. Im Jahr 1918 entstand die erste Tschechoslowakische Republik und gleichzeitig wurden auch die Slowaken zum ersten Mal als eine Nation anerkannt, was jedoch zu nationalen Auseinandersetzungen führte. Die Regierungsform war eine zentralistische, die sich in Prag konzentrierte und die zur offiziellen Staatsideologie das Konzept der

einheitlichen tschechoslowakischen Nation aufstellte. Dazu entstand eine Opposition in der Slowakei, die die Slowaken als eine eigenständige Nation proklamierte. Beide Ideologien waren damals jung und mussten ihre eigenen Identitätsmodelle schaffen, wozu auch die Heimatfotografie instrumentalisiert wurde.

In der slowakischen Heimatfotografie spielten die idealisierten Aufnahmen der Bauernwelt eine wichtige Rolle. Denn es gab hier eine starke Tendenz, die eigene Identität nicht in der realen Vergangenheit zu suchen, die als *fremd* wahrgenommen wurde, sondern in mythischen Geschichten. Einen der wichtigsten Mythen stellt die Vorstellung über die Identifikation der Slowaken mit dem reinen (verstehe *unmagyarisiert*) ländlichen Volk dar. Daher wurde auch die Konzeption der slowakischen Heimat mit dem ländlichen Leben verbunden. Das Landleben entwickelte sich zu einem der verbreitetsten Themen der Kunst der Zwischenkriegszeit in der Slowakei. Auch in der Fotografie wurde es zu einem der Leitmotive, wobei sich in diesem Bezug zwei Bewegungen formierten. Erstens war es die soziale Fotografie, die die realen Umstände und die Armut festgehalten hat, zweitens war es die Heimatfotografie, die idealisierte Aufnahmen des Volkslebens darstellte. In der Fotogeschichte wird Plicka als Vater beider Strömungen angesehen, da die Postkartenbilder beides zeigen, die Armut sowie das Idealbild.

Der Band *Slovensko* von 1937 präsentiert allerdings nur noch eine typische Heimatfotografie, welche die realen Umstände der Menschen ausblendet. Gleichzeitig zeigt sich, dass die damalige politische Situation viel mehr auf den Band einwirkte, als auf die Postkarten, die mehr mit einem ethnographischen Ansatz verbunden sind. Vor allem die Auseinandersetzung mit den Paratexten wie das Vorwort, der Buchdeckel, oder auch die Autorschaft enthüllen den politischen Charakter von *Slovensko*: Das Vorwort wurde von Jozef Országh verfasst, dem Präsidenten des Slowakischen Landes sowie einem Vertreter der Tschechoslowakischen Regierung; das slowakische Zeichen, als einzige Dekoration des Buchdeckels, deutet auf die Organisationsstruktur der Republik hin, die in vier Länder unterteilt war; die unbetonte Autorschaft von Plicka verweist auf eine scheinbar objektive Darstellung des Landes – all diese Elemente machen aus *Slovensko* ein staatliches Repräsentationsbuch über die Slowakei, das eine harmonische Tschechoslowakei in ihren letzten Jahren präsentieren sollte.

Die politischen Umstände hatten einen noch stärkeren Einfluss auf Plickas zweiten Band *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* von 1949, denn nur ein Jahr

davor kam es zur kommunistischen Wende in der Tschechoslowakei. Diese Veränderungen sind bereits im Vorwort von Laco Novomeský spürbar, der Plickas Fotografien für die neue Ideologie angepasst hat. Novomeský wurde jedoch 1950 während der politischen Prozesse angeklagt und festgenommen. Daher wurde er, sowie *Matica slovenská*, die für die neue Regierung unbequem wurde, zum Grund, wieso dieser Bilband vier Jahre später in einer revidierten Form neu herausgegeben werden musste. In dem neuen Band wurde das Vorwort von Novomeský durch eines von Plicka ersetzt und es verschwanden auch Fotografien, die für die neue Regierung problematisch sein konnten.

Die Postkarten aus den 1920er Jahren, der Band *Slovensko* von 1937 wie auch *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* von 1949 und 1953 reflektieren die unterschiedlichen gesellschaftlichen und politischen Umstände, unter denen sie entstanden sind. Gleichzeitig präsentieren sie aber immer das gleiche fotografische Programm von Karel Plicka, das sich zwar stilistisch entwickelte, das jedoch in seinen Grundzügen dasselbe blieb. Nicht nur die Fotografie von Plicka, auch die Heimatfotografie im Allgemeinen war von unterschiedlichen Staats- und Ideologieformen unterstützt. Zum Beispiel wurde die Heimatfotografie in Deutschland nach 1933 zur Richtlinie für die Amateurfotografen. Paradoxerweise versuchte sich der österreichische Ständestaat in derselben Zeit auch mittels der Heimatfotografie von Deutschland abzusondern. Dies zeigt, dass die scheinbar unschuldige visuelle Sprache der Heimatfotografie, welche die idealsierte und auf Traditionen bauende Bauernwelt darstellt, doch eine sehr politische Botschaft transportiert.

ABBILDUNGEN



Abb. 1 Karel Plicka bei der Vorbereitung einer Aufnahme, 1956



Abb. 2 Erna Lendvai-Dircksen,
Handwerkertochter
(Das deutsche Volksgesicht - Schleswig-
Holstein, 1939)

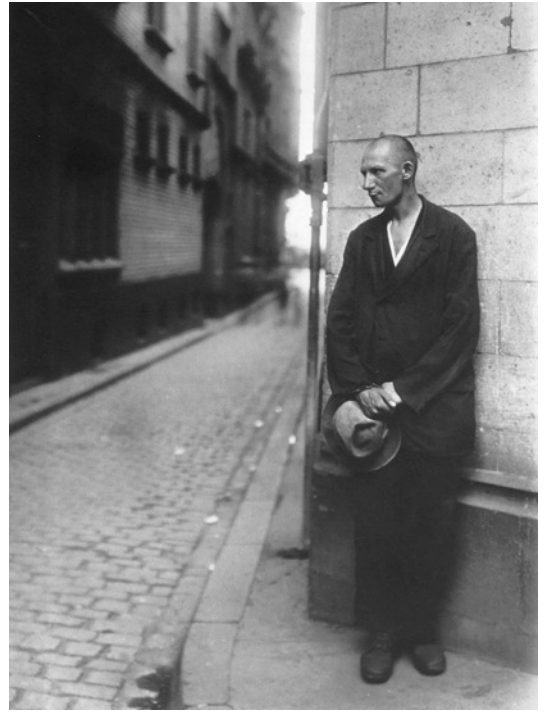


Abb. 3 August Sander, *Arbeitsloser,*
Köln (Antlitz der Zeit. Sechzig
Aufnahmen deutscher Menschen des
20. Jahrhunderts, 1929)



Abb. 4 Rudolf Koppitz, *Schwere Bürde*, nach 1930



Abb. 5 Karel Plicka,
Ein Geflecht aus Malá strana-Dächern
(Praha ve fotografii Karla Plicky, 1940)



Abb. 6 Karel Plicka, Laubengang am
ehemaligen Eiermarkt (XIV.-XVI. Jhr.)
(Praha ve fotografii Karla Plicky, 1940)



Abb. 7 Karel Plicka, *Das Brunwigshaus in
der Meister-Eberhard-Gasse*
(Prag im Lichtbild von Karel Plicka, 1940)



Abb. 8 Martin Benka, *Na pole*
[Aufs Feld], 1934, Öl auf
Leinwand, 140,0x115,0 cm, SNG
Bratislava



Abb. 9 Ľudovít Fulla, *Pieseň a práca*
[Das Lied und die Arbeit], 1934-1935, Öl auf
Leinwand, 165,0x200,5 cm,
SNG Ružomberok



Abb. 10 Ján Koniarek, *Oráč* [Der
Ackermann], Bronzeguss, 1936,
Galéria Jána Koniarka v Trnave



Abb. 11 Dušan Jurkovič,
Gemeinschaftshaus in Skalica,
1904



Abb. 12 Pavol Sochán,
Detviansky šuhaj [Bursche aus
Detva], Serie *Slowakische
Trachten*, Postkarte hg. 1913,
13,6x8,7 cm, SNG Bratislava



Abb. 13 Jozef Hanula,
Na rodnej hrude [Auf dem Vaterboden], 1908,
Öl auf Leinwand, 80x120 cm,
SNG Bratislava



Abb. 14 Ján Halaša, *Na pristenke*, [Vor dem Haus], 1937, Schwarzweißfotografie auf
Papier, 30x33 cm, SNG Bratislava



Abb. 15 Viliam Malík, *Ženy z Oravského Lieskového* [Frauen aus Oravské Lieskové, Schwarzweißfotografie auf Papier, 57,5x46,5 cm, SNG Bratislava



Abb. 16 Irena Blühová, *Na senách I* [Beim Heu I], 1929, Schwarzweißfotografie auf Papier, 40,3x30,4 cm, SNG Bratislava

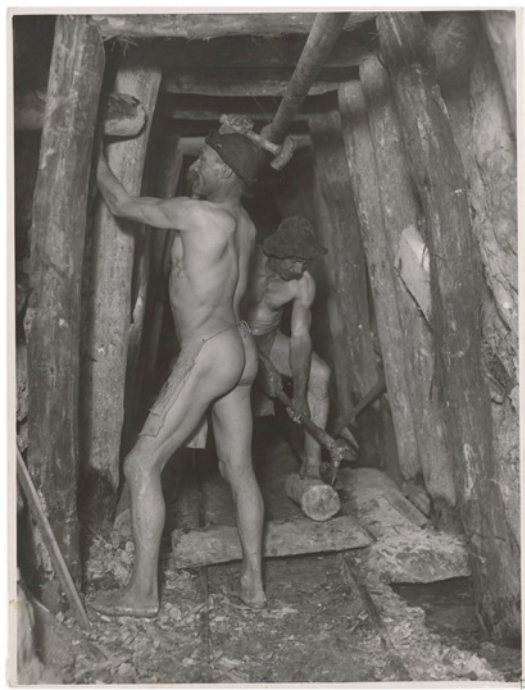


Abb. 17 Sergej Protopopov, *Vydreovanie chodieb* [Verholzerung der Flure], 1927-1929, Schwarzweißfotografie auf Papier, 23,5x18,0 cm, SNG Bratislava



Abb. 18 Jaromír Funke, *Mestská sporitelňa* [Städtische Sparkasse], 1932/ 2011, Giclée-Druck auf Papier, 31,4x30,6 cm, SNG Bratislava



Abb. 19 Jaromír Funke, *Špatné bydlení* [Schlechtes Wohnen], 1932/ 2011, Giclée-Druck auf Papier, 31,2x30,4 cm, SNG Bratislava

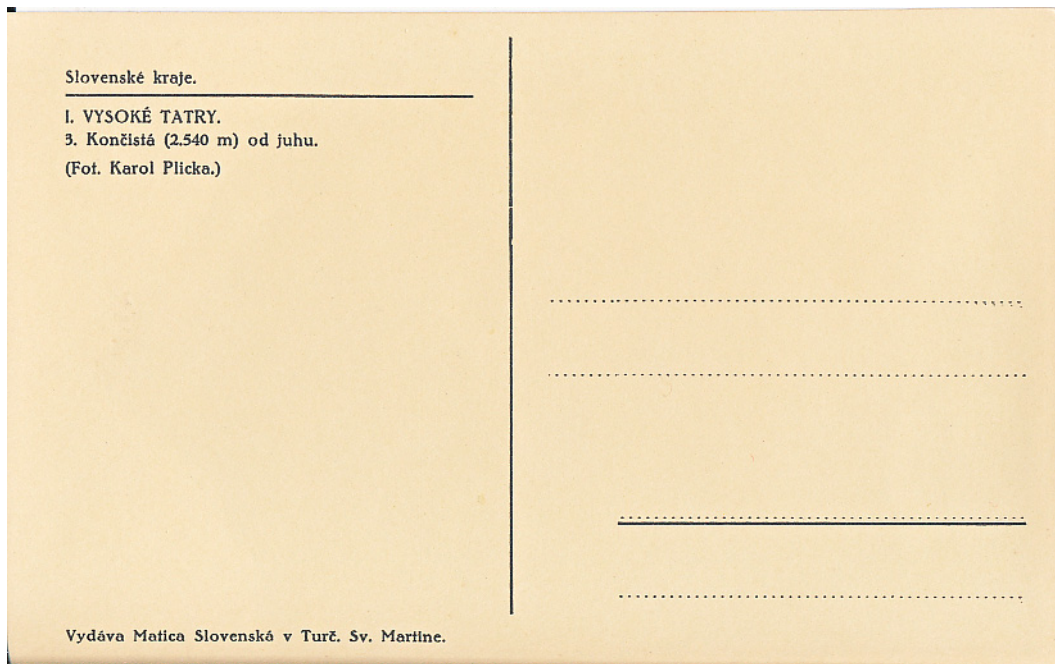


Abb. 20 Karel Plicka, *Končistá (2.540 m) od juhu* [Končistá (2.540 m) von Süden], I/3, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte (Rückseite), 8,8x14cm, Privatbesitz



Abb 21 Karel Plicka, *Končistá (2.540 m) od juhu* [Končistá (2.540 m) von Süden] , I/3, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte, 14x8,8cm, Privatbesitz



Abb. 22 Karel Plicka, *Cestou Štrbského k Popradskému plesu* [Auf dem Weg vom Štrba- zum Popradsee], I/ 4, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte, 14x8,8 cm, Privatbesitz



Abb. 23 Karel Plicka, *Mengusovská dolina s cesty k Popradskému plesu* [Mengustal auf dem Weg zum Popradsee], I/ 5, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte, 14x8,8 cm, Privatbesitz



Abb. 24 Karel Plicka, *Pod Dlhým (Nižným) vodopádom Studenovodským* [Unter dem Langen (Niederen) Studenovodský Wasserfall], I/ 10, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte, 8,8x14 cm, Privatbesitz

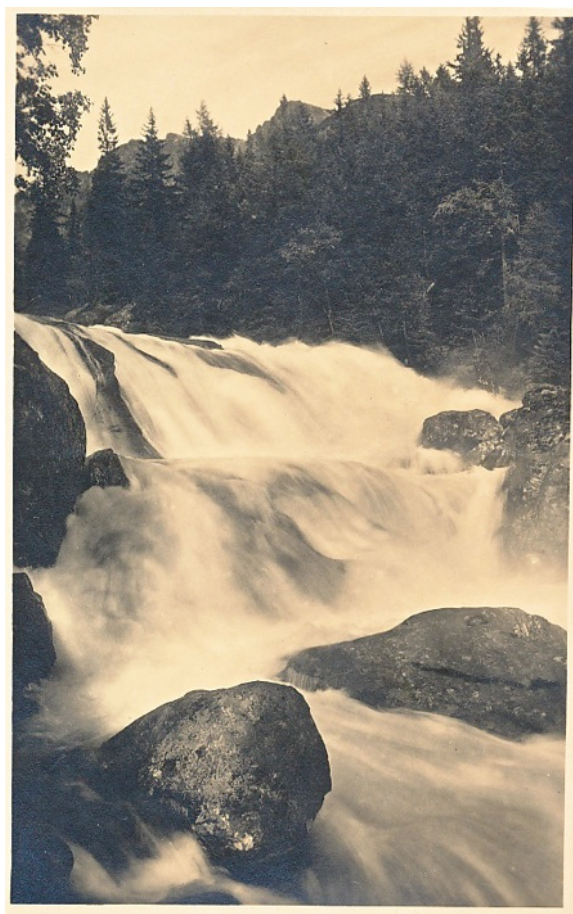


Abb. 25 Karel Plicka, *Dlhý vodopád Studenovodský*, [Der Lange Studenovodský Wasserfall], II/ 15, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte, 14x8,8 cm, Privatbesitz



Abb. 26 Karel Plicka, *Na Hrebienku (1.280)* [Auf Hrebienok (1.280)], II/ 9, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte, 8,8x14 cm, Privatbesitz



Abb. 27 Karel Plicka, *Chlapec „s retiazkou“* [Junge „mit Kette“], IV/ 2, Serie *Detva* (Zvolen Gespanschaft), 1925-1927, Postkarte, 14x8,8 cm, Privatbesitz



Abb. 28 Karel Plicka, *Mladá žena* [Junge Frau], XI/ 7, Serie *Hel'pa* (Gemer *Gespanschaft*), 1925-1927, Postkarte, 14,3x8,8 cm, Privatbesitz



Abb. 29 Karel Plicka, *Chlap* [Mann], XI/ 2, Serie *Hel'pa* (Gemer *Gespanschaft*), 1925-1927, Postkarte, 14,3x8,8 cm, Privatbesitz



Abb. 30 Karel Plicka, *Mladý zať a mladucha z Rozbehov* (Bratislavská župa) [Junger Bräutigam und Braut aus Rozbehov (Bratislava Gespanschaft)], II/ 7, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,3 cm, Privatbesitz



Abb. 31 Karel Plicka, *Dievča a šuhaj z Piešťan* [Mädchen und Bursche aus Piešťany], I/4, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,3 cm, Privatbesitz



Abb. 32 Karel Plicka, *Starec z Brezovej* [Greis aus Brezová], I/ 8, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,3 cm, Privatbesitz

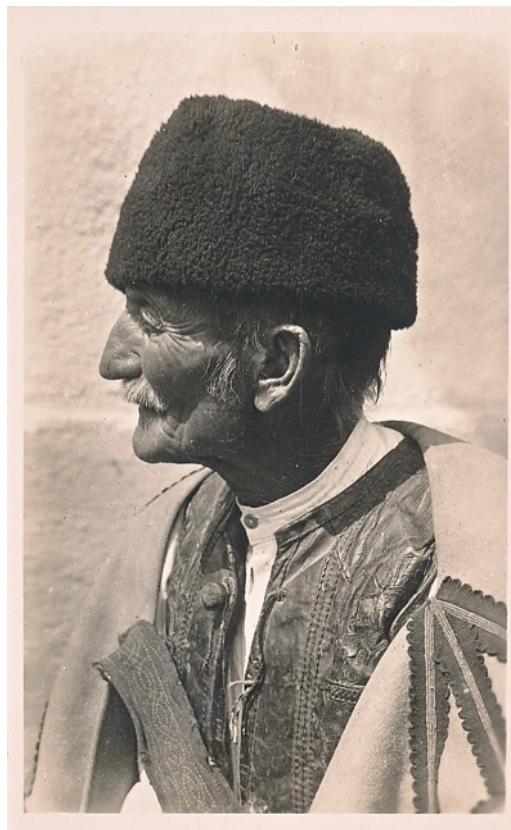


Abb. 33 Karel Plicka, *Chlap [Kerl]*, IV/ 4, Serie *Detva* (Zvolen Gespanschaft), 1925-1927, Postkarte, 14x8,8 cm, Privatbesitz



Abb. 34 Karel Plicka, *Goralská starena se Polhory* [Goralische Greisin aus Polhora], IX/ 6, Serie *Orava Gespanschaft*, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,8 cm, Privatbesitz



Abb. 35 Karel Plicka, *Žena z Vel'kej Kubry* [Frau aus Vel'ká Kubra], II/ 9, 1925-1927, Postkarte, 14x8,8 cm, Privatbesitz



Abb. 36 Karel Plicka, *Kostolník* [Kirchendiener], XII, 4, Serie *Hel'pa* (Gemer Gespanschaft), 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,8 cm, Privatbesitz



Abb. 37 Karel Plicka, *Malý Hel'pan* [Der Kleine aus Hel'pa], XIII/ 7, Serie *Ostern in Hel'pa* (Horehronie), 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,8 cm, Privatbesitz



Abb. 38 Karel Plicka, *Hra na slepého koňa* [Das blinde Pferd-Spiel], XIII/ 9, Serie *Ostern in Hel'pa (Horehronie)*, 1925-1927, Postkarte, 8,8x13,9 cm, Privatbesitz



Abb. 39 Karel Plicka, *Motív* [Motiv], XIII/ 3, Serie *Ostern in Hel'pa (Horehronie)*, 1925-1927, Postkarte, 8,8x13,9 cm, Privatbesitz



Abb. 40 Karel Plicka, *Motív* [Motiv], XIII/ 4, Serie *Ostern in Hel'pa (Horehronie)*, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,8cm, Privatbesitz



Abb. 41 Karel Plicka, *Žena s dieťaťom zo Žaškova* [Mutter mit Kind aus Žaškov], IX/3, Serie *Orava Gespanschaft*, 1925-1927, Postkarte, 14,2x8,8 cm, Privatbesitz



Abb. 42 Karel Plicka, *Žena s dievčaťom* [Frau mit Mädchen], IV/ 7, Serie *Detva (Zvolen Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,7 cm, Privatbesitz



Abb. 43 Karel Plicka, *Rodina* [Familie], XII/ 9, Serie *Hel'pa (Gemser Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,2 cm, Privatbesitz



Abb. 44 Karel Plicka, *Rozsieváč z Moštišťa (Púchovská dolina)* [Säer aus Moštište (Púchov Tal)], I/1, 1925-1927, Postkarte, 14x8,7 cm, Privatbesitz



Abb. 45 Karel Plicka, *Žena z Nedelišťa* [Frau aus Nedelište], III/ 5, Serie *Novohrad Berge*, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,7 cm, Privatbesitz



Abb. 46 Karel Plicka, *Trepanie konopi* [Aufbereitung des Hanfs], VII/ 9, Serie *Zemplín Gespanschaft*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,2 cm, Privatbesitz



Abb. 47 Karel Plicka, *Ulica v Hruštíne* [Straße in Hruštín], IX/ 8, *Orava Gespanschaft*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x13,9 cm, Privatbesitz



Abb. 48 Karel Plicka, *Komora z Horného Tisovníka* [Kammer aus Horný Tisovník], III/ 10, Serie *Novohrad Berge*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x13,9 cm, Privatbesitz



Abb. 49 Karel Plicka, *Goralská chalupa z Polhory* [Goralhaus aus Polhora], IX/ 10, Serie *Orava Gespanschaft*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x13,9 cm, Privatbesitz



Abb. 50 Karel Plicka, *V nedel'u pred kostolom* [Am Sonntag vor der Kirche] IV/ 5, Serie *Detva* (Zvolen Gespanschaft), 1925-1927, Postkarte, 8,7x13,9 cm, Privatbesitz



Abb. 51 Karel Plicka, *Do kostola* [In die Kirche], XII/ 6, Serie *Hel'pa* (Gemer Gespanschaft), 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,4 cm, Privatbesitz



Abb. 52 Karel Plicka, *Ženy zo Zliechova* [Frauen aus Zliechov], X/ 5, Serie *Von der Pilgerfahrt in Frivald (Trenčín Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,1 cm, Privatbesitz



Abb. 53 Karel Plicka, *Zliechovský Kroj* [Tracht aus Zliechov], X/ 7, Serie *Von der Pilgerfahrt in Frivald (Trenčín Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,1 cm, Privatbesitz



Abb. 54 Karel Plicka, *Ženy z Fačkova* [Frauen aus Fačkov], X/ 9, Serie *Von der Pilgerfahrt in Frivald (Trenčín Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,1 cm, Privatbesitz



Abb. 55 Martin Benka, *Zliechov*, 1933, Öl auf Leinwand, Privatbesitz



Abb. 56 Karel Plicka, *Drevený kostol v Zboji* [Holzkirche in Zboj], VII/ 8, Serie *Zemplín Gespanschaft*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,3 cm, Privatbesitz

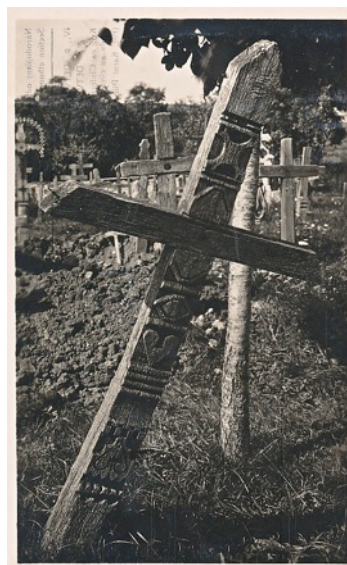


Abb. 57 Karel Plicka, *Križ na cintoríne. Ludová rezba* [Kreuz am Friedhof. Volksschnitzerei], IV/ 9, Serie *Detva (Zvolen Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 14,3x8,7 cm, Privatbesitz



Abb. 58 Karel Plicka, *Nevesta* [Braut], VI/2, Serie *Vážec* (*Liptov Gespanschaft*), 1925-1927, Postkarte, 14,1x8,7 cm, Privatbesitz



Abb. 59 Karel Plicka, *Nevesta* [Braut] - Detail, VI/3, Serie *Vážec* (*Liptov Gespanschaft*), 1925-1927, Postkarte, 14,1x8,7 cm, Privatbesitz



Abb. 60 Karel Plicka, *Mladá žena* [Junge Frau], VI/ 7, Serie *Vážec* (*Liptov Gespanschaft*), 1925-1927, Postkarte, 14,1x8,7 cm, Privatbesitz



Abb. 61 Karel Plicka, *Mladý gazda Janko Il'avský* [Der junge Bauer Janko Il'avský], V/ 1, Serie *Vážec (Liptov Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 14,1x8,7 cm, Privatbesitz



Abb. 62 Karel Plicka, *Rozsieváč* [Säer], VI/ 4, Serie *Vážec (Liptov Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 14,1x8,7 cm, Privatbesitz



Abb. 63 Karel Plicka, *Detský motív* [Kindermotiv], VI/ 9, Serie *Vážec* (Liptov *Gespanschaft*), 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,1 cm, Privatbesitz



Abb. 64 Karel Plicka, *Žena s dieťaťom* [Frau mit Kind], VI/ 7, Serie *Vážec* (Liptov *Gespanschaft*), 1925-1927, Postkarte, 14,1x8,7 cm, Privatbesitz



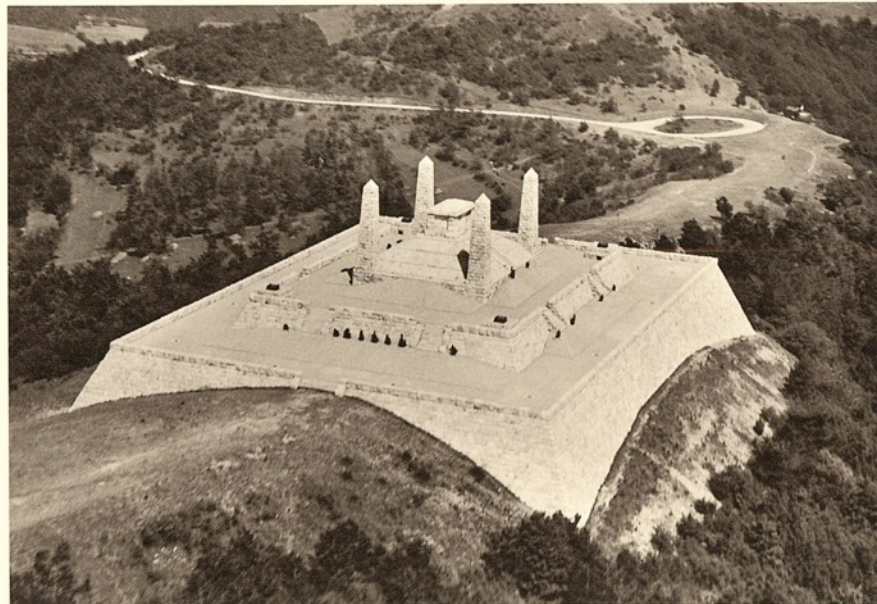
Abb. 65 Jaromír Funke, Zdeněk Rossmann, Daniel Okáli, *Vážec* –Fotoreportage aus *Nová Bratislava* (Neues Bratislava), 1/ 1931, S. 2



Abb. 66 Jaromír Funke, Zdeněk Rossmann, Daniel Okáli, *Vážec* –Fotoreportage aus *Nová Bratislava* (Neues Bratislava), 1/ 1931, S. 3



Abb. 67 Buchdeckel von Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937



26

Bradlo, mohyla generála M. R. Štefánika
Bradlo, Mausoleum des General Štefánik's

Bradlo, Mausolée du Général Štefánik
Bradlo, Memorial of Gen. Štefánik

Abb. 68 Karel Plicka, *Bradlo, Mausoleum des General's Štefánik* (Slovensko, 1937)

27



Bradlo, detail mohyly
Bradlo, Detail des Mausoleums

Bradlo, Détail du Mausolée
Bradlo, Detail of memorial

Abb. 69 Karel Plicka, *Bradlo, Detail des Mausoleums* (Slovensko, 1937)

132



Práca s ľanom v Tatrách
Flachsernte in der Tatra

La récolte du lin dans les Tatras
Harvest of flax in the Tatras

Abb. 70 Karel Plicka, *Flachsernte in der Tatra* (Slovensko, 1937)



Abb. 71 Karel Plicka,
Bratislava, Rathaus (Slovensko, 1937)



Abb. 72 Karel Plicka,
Bratislava, Burgruine (Slovensko, 1937)



Abb. 73 Karel Plicka,
Lomnitzer Spitze (Tatra)
(Slovensko, 1937)



Abb. 74 Karel Plicka,
Beim Kriváň-See (Slovensko, 1937)

Abb. 75
Karel Plicka,
*Bratislava,
Michaeler Turm*
(Slovensko, 1937)



Abb. 76
Karel Plicka,
Das neue Bratislava
(Slovensko, 1937)



Abb. 77 Karel Plicka, *Ruine von Devín* (Slovensko, 1937)



Abb. 79 Karel Plicka, *Svätý Jur, Mariae Tod* (Holzschnitzerei) (Slovensko, 1937)



Abb. 78 Karel Plicka, *Trnava* (Slovensko, 1937)



Abb. 80 Karel Plicka, *Burg Smolenice* (Slovensko, 1937)



Abb. 81 Karel Plicka, *Burguine Trenčín* (Slovensko, 1937)

Abb. 82
Karel Plicka,
Burgruine
Vršatec
(Slovensko,
1937)

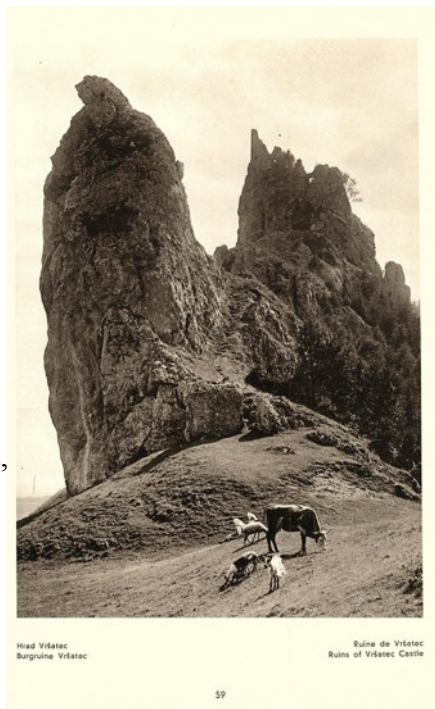


Abb. 83
Karel Plicka,
Rozsutec in
der Kleinen
Fatra
(Slovensko,
1937)



Abb. 84
Karel Plicka, *Schloss*
Orava von Norden
(Slovensko, 1937)



Abb. 85 Karel Plicka,
Kremnica
(Slovensko, 1937)

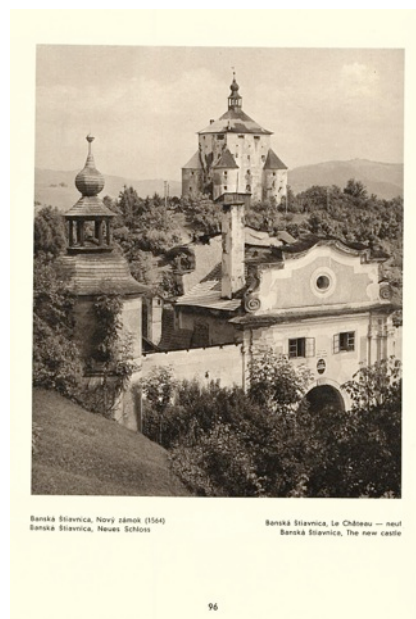


Abb. 86 Karel Plicka,
Banská Štiavnica, Neues
Schloss (Slovensko, 1937)



Abb. 87 Karel Plicka,
Banská Bystrica
(Slovensko, 1937)

Abb. 88
Karel Plicka,
Levoča, das
Thurzo-Haus
(Slovensko
1937)

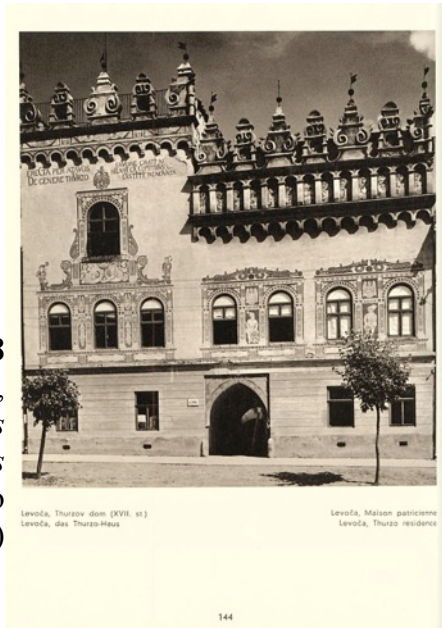


Abb. 89
Karel Plicka,
Kežmarok,
Kirche und
Glockenturm
(Slovensko
1937)



Abb. 90 Karel Plicka,
Burgruine Spiš
(Slovensko, 1937)



Abb. 91 Karel Plicka,
Der Dom in Košice
(Slovensko, 1937)



Abb. 92 Karel Plicka,
Prešov, Renaissance-Häuser
(Slovensko, 1937)

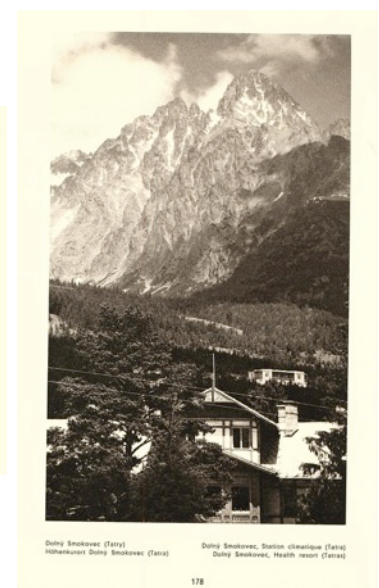


Abb. 93 Karel Plicka,
Höhenkurort,
Dolný Smokovec (Tatra)
(Slovensko, 1937)



Abb. 94 Karel Plicka, *Slovakischer Frühling* (Slovensko, 1937)



Abb. 95 Karel Plicka, *Die Hohe Tatra aus der Vogelperspektive* (Slovensko, 1937)



Abb. 96 Karel Plicka, *Velká Vysoká, Tatra* (Slovensko, 1937)



Abb. 97
Karel Plicka,
*Kindchen aus
Mariková*
(Slovensko,
1937)



Abb. 98 Karel Plicka, *Hirtenknaben beim Spiel*
(Slovensko, 1937)



Abb. 99 Karel Plicka,
Bäuerin aus Jarembina
(Slovensko, 1937)



Abb. 100 Karel Plicka,
Hirt aus Osturňa
(Slovensko, 1937)



Abb. 101 Karel Plicka,
Bauer aus Kochanovce
(Slovensko, 1937)



Abb. 102 Karel Plicka, *Beim Brunnen in Detva*
(Slovensko, 1937)

Abb. 103
Karel
Plicka,
*Stickerin
aus
Zliechov*
(Sloven-
sko, 1937)





Abb. 104 Karel Plicka, *Kirchgang im Oberen Hron-Tal* (Slovensko, 1937)



Abb. 105 Karel Plicka, *Mädchen aus Závadka* (Slovensko, 1937)



Abb. 106 Karel Plicka,
Mutter mit Kind aus Čičmany
(Slovensko, 1937)



Abb. 107 Karel Plicka,
Levice, Frauen an der Wiege
(Slovensko, 1937)



Abb. 108 Karel Plicka,
Fujaraspieler aus Detva
(Slovensko, 1937)



Nedela v Chorvatskem Grobu
Chorvatsky Grob, am Sonntag

A Chorvatsky Grob, le dimanche
Sunday in Chorvatsky Grob

Abb. 109
Karel Plicka,
Chorvatsky Grob,
am Sonntag
(Slovensko, 1937)



Veľkonočný pondelok vo Vajnorych
Am Ostermontag in Vajnory

Lundi de Pâques à Vajnory
Easter Monday in Vajnory

Abb. 110
Karel Plicka,
Am Ostermontag
in Vajnory
(Slovensko, 1937)



Vynášanie Mareny v Gemerí
Sie tragen die Todesgöttin aus dem Dorf (Frühlingsmythos)

On emporte la déesse - hiver
Removal of Death - Goddess

Abb. 111
Karel Plicka,
Sie tragen die
Todesgöttin
aus dem Dorf
(Frühlingsmythos)
(Slovensko, 1937)



Pred kostolom (Gemer)
Vor der Kirche

Devant l'église
Before a church

Abb. 112
Karel Plicka,
Vor der Kirche
(Slovensko, 1937)

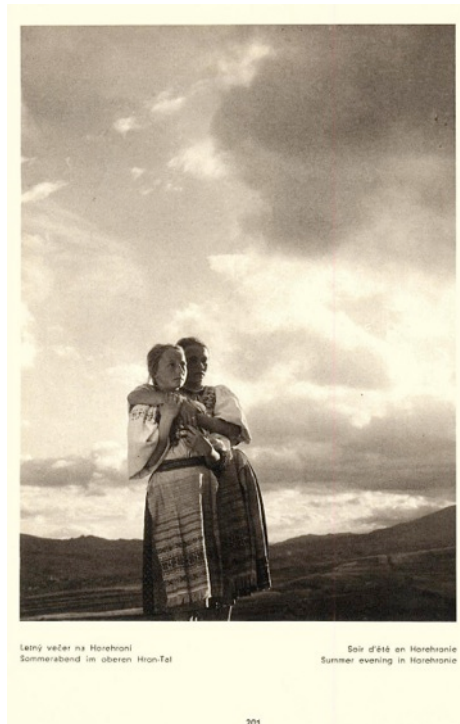


Abb. 113 Karel Plicka, *Sommerabend im oberen Hron-Tal* (Slovensko, 1937)



Abb. 114 Karel Plicka, *Bäuerinnen aus Párnica* (Slovensko, 1937)

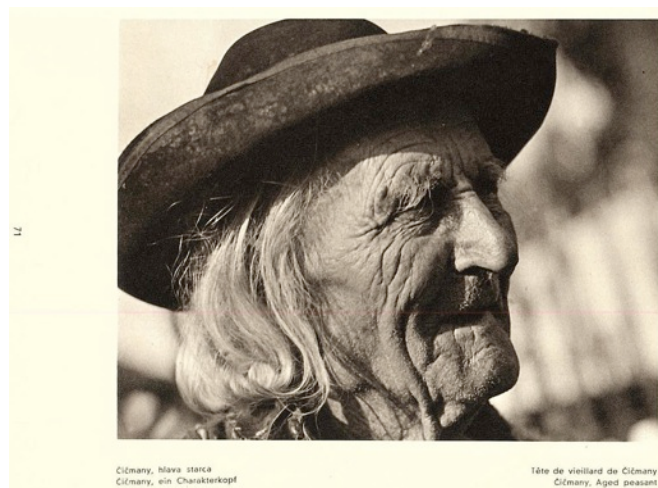


Abb. 115 Karel Plicka, *Čičmany, ein Charakterkopf* (Slovensko, 1937)



Dievčatko z Púchovskej doliny
Kind aus dem Púchover Tal

Fillette de Púchov
A girl from Púchov

44

Abb. 116 Karel Plicka, *Kind aus Púchover Tal* (Slovensko, 1937)



Priadka z Piešťan
Spinnerin aus Piešťany

Fileuse de Piešťany
A spinner from Piešťany

45

Abb. 117 Karel Plicka, *Spinnerin aus Piešťany* (Slovensko, 1937)



Abb. 118 Karel Plicka, *Burg Lietava* (Slovensko, 1937)

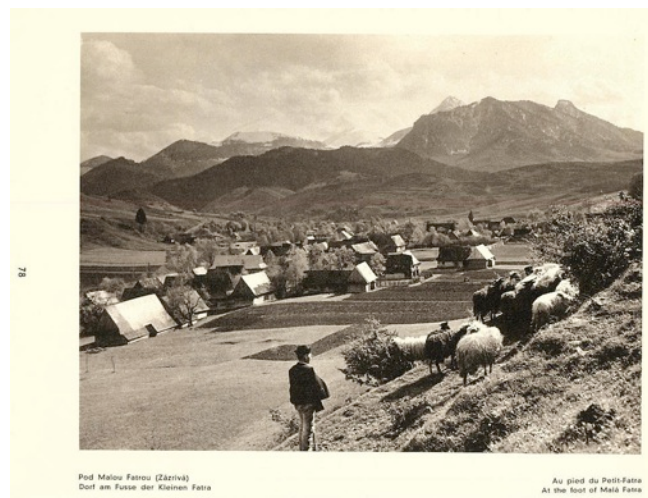


Abb. 119 Karel Plicka, *Dorf am Fusse der Kleinen Fatra* (Slovensko, 1937)



Abb. 120 Karel Plicka, *Motiv aus der Niederen Tatra* (Slovensko, 1937)



Abb. 121 Karel Plicka, *Bäuerinnen aus Čičmany* (Slovensko, 1937)



Abb. 122 Karel Plicka, *Bäuerin aus Ždiar* (Slovensko, 1937)



Abb. 123 Karel Plicka,
*Bäuerin in der Tracht von
Abelová*
(Slovensko, 1937)

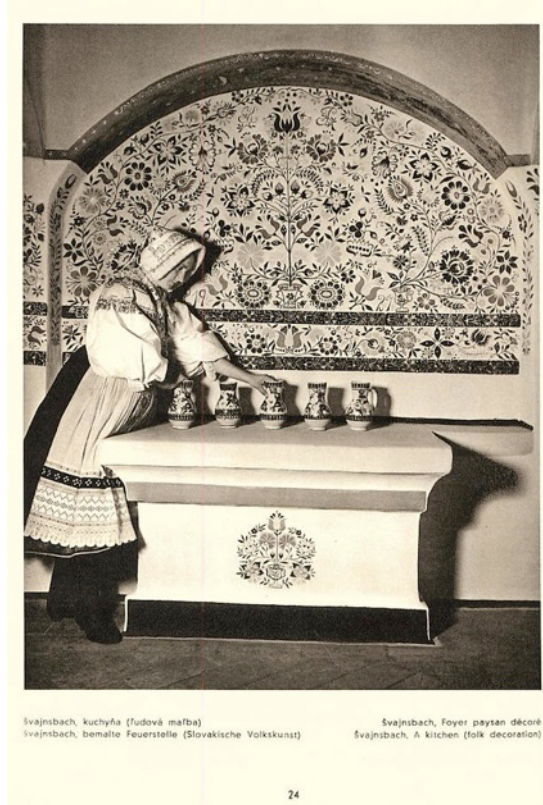


Abb. 124 Karel Plicka,
*Švajnsbach, bemalte Feuerstelle
(Slovakische Volkskunst)*
(Slovensko, 1937)



Abb. 125 Karel Plicka,
Turčiansky Sv. Martin, Slowakisches Nationalmuseum
(Slovensko, 1937)



Svajnsbach, pred odhodom do kostola
Svajnsbach, vor dem Kirchgang

Svajnsbach, la parure du Dimanche
Svajnsbach, Before leaving for church

20



Trnava, univerzitný kostol (1440)
Trnava, Universitätskirche

Trnava, Eglise de l'Université
Trnava, University church

21

Abb. 126 Karel Plicka
Švajnsbach, vor dem Kirchgang
(Slovensko, 1937)

Abb. 127 Karel Plicka
Trnava, Universitätskirche
(Slovensko, 1937)



Levoča, detail gotických jaslí (XVI. st.)
Levoča, Detail der gotischen Krippe

Levoča, Crèche gothique
Levoča, Birth of Jesus

Abb. 128 Karel Plicka, *Levoča, Detail der gotischen Krippe* (Slovensko, 1937)

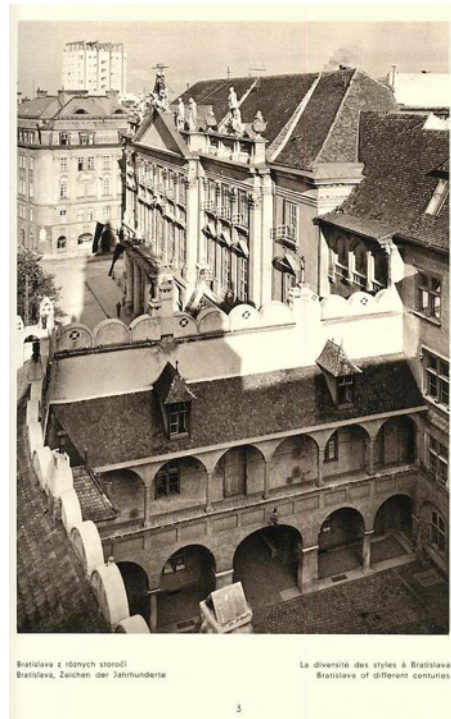


Abb. 129 Karel Plicka, *Bratislava, Zeichen der Jahrhunderte* (Slovensko, 1937)



Abb. 130 Karel Plicka, *Banská Bystrica, altes Rathaus* (Slovensko, 1937)



Abb. 131 Karel Plicka, *Bad Sliac* (Slovensko, 1937)



Abb. 132 Karel Plicka, *Bradlo, Mausoleum von General M. R. Štefánik*
(Slovensko vo fotografii Karola Plicku, 1949)



Abb. 133 Karel Plicka, *Donau unter der Bratislava-Burg*
(Slovensko vo fotografii Karola Plicku, 1953)



Abb. 134 Karel Plicka, *Motiv aus Ždiar* (Slovensko vo fotografii Karola Plicku, 1949)



Abb. 135 Karel Plicka, *Detva, Bursche mit Fujara* (Slovensko vo fotografii Karola Plicku, 1949)



Abb. 136 Karel Plicka, *Junge Frau aus Madunice* (Slovensko vo fotografii Karola Plicku, 1949)



Abb. 137 Karel Plicka, *Mädchen aus Velký Lôm*, Postkarte, 1925-1927, Privatbesitz



Abb. 138 Karel Plicka, *Mädchenkopfschmuck aus Novohrad* (Slovensko, 1937)



Abb. 139 Karel Plicka, *Očová, Mädchen in Part* (Slovensko vo fotografii Karola Plicku, 1949)



Abb. 140 Karel Plicka, *Váh-Tal bei Beckov* (Slovensko vo fotografii Karola Plicku, 1949)

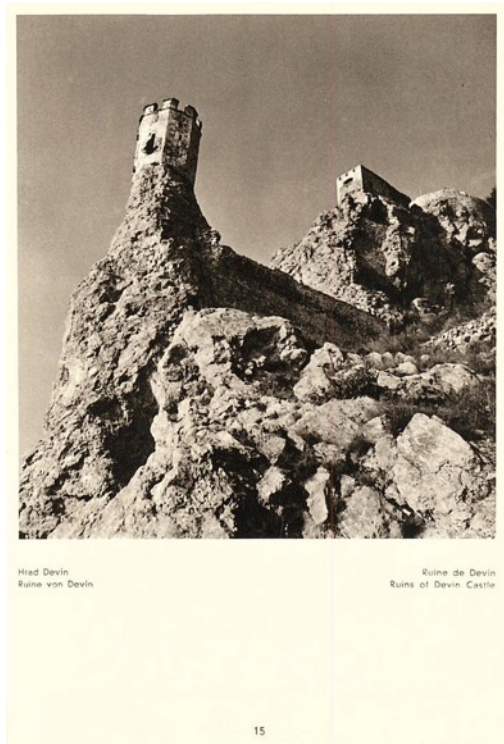


Abb. 141 Karel Plicka, *Burgruine von Devín* (Slovensko, 1937)

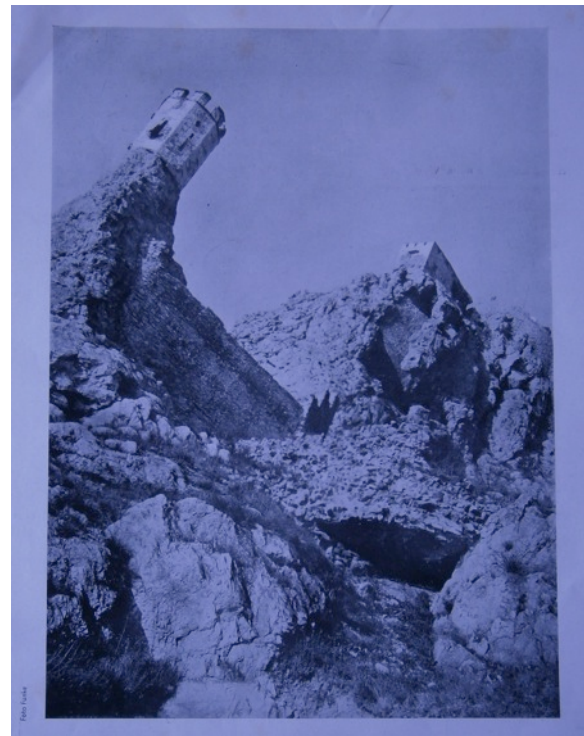


Abb. 142 Jaromír Funke, *Devín* (Nová Bratislava 1931)



Abb. 143 Karel Plicka, *Burgruine Devín* (Slovensko vo fotografii Karola Plicku, 1949)



Abb. 144 Karel Plicka, *Der Flachs trocknet*
(Slovensko vo fotografii Karola Plicku, 1949)



Abb. 145 Albert Renger-Patzsch, *Schuhleisten im Faguswerk Alfeld*, 1926,
Gelatin Silberabzug, Hannover, Sprengel Museum

KAREL PLICKA. LEBENS DATEN

- 14.10.1894 geboren in Wien
- 1899-1900 Mitglied der Wiener Sängerknaben
- 1900 Umzug mit der Familie nach Česká Třebová
- 1909-1913 Studium an der pädagogischen Akademie in Hradec Králové
- 1913-1914 Studium des Geigenspiels in Berlin
- 1914-1916 Lehrtätigkeit an der Schule in Úpice
- 1916-1914 Militärdienst in Wien als Mitglied des Militärorchesters/ Engagement bei der Wiener Oper
- 1918-1919 Lehrtätigkeit an der Schule in Nové Město nad Metují
- 1920-1923 Gründung des Sängerknaben Chors der Tschechischen Philharmonie zusammen mit Václav Talich und Jaroslav Křička
- 1923-1938 Engagement für das Volkskundereferat von Matica slovenská
- 1925-1927 Entstehung der Postkartenfotografien, die bis 1938 von Matica slovenská herausgegeben wurden
- 1926-1928 Dreharbeiten am Film *Za slovenským ľudom* [Dem slowakischen Volk folgend]
- 1927-1931 Studium an der Philosophischen Fakultät der Comenius Universität in Bratislava – Musikwissenschaft und Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt auf musikalische Folkloristik und Volkskunde
- 1929 Dreharbeiten am Film *Po horách po dolách* [Durch die Berge und Täler]
- 1930-1933 Dreharbeiten am Film *Zem spieva* [Die Erde singt]
- 1933-1936 Reise durch die USA als Mitglied einer Delegation von Matica slovenská/ Entstehung des Filmes *Za Slovákmi od New Yorku po Mississippi* [Den Slowaken von New York nach Mississippi folgend]
- 1937 Fotobildband *Slovensko* [Slowakei]
- 1937-1939 Lehrtätigkeit an Škola umeleckých remesiel [Kunstgewerbeschule] in Bratislava – Klasse für kinetische Fotografie und Kinematographie
- 1939-1945 Umzug nach Prag/ Engagement an der Staatlichen Anstalt für Fotomessungen

- 1940 Fotobildband *Praha ve fotografii Karla Plicky*, hg. von Česká grafická unie/ deutsche Version *Prag im Lichtbild von Karel Plicka*, hg. vom Volk und Reich Verlag
- 1945 Rückkehr in die Slowakei
- 1946-1950 Gründung der Filmfakultät der Akademie der musischen Künste in Prag, wo er zum Dekan der Fakultät und zum Professor für Kamera ernannt wurde
- 1949 Fotobildband *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* [Die Slowakei in der Fotografie von Karel Plicka]/ Neuerscheinung im Jahr 1953
- 1957 Fotobildband *Praha královská* [Königliches Prag]
- 1959 Fotobildband *Vltava* [Moldau]
- 1960 Ausstellung *Praha stovežatá* [Hundertturm-Prag] in Wien
- 1962 Fotobildband *Pražský hrad* [Die Prager Burg]
- 1964 Fotobildband *Zlatá brána* [Das goldene Tor]
- 1969 Ausstellung *Praha stovežatá* [Hundertturm-Prag] in Göteborg, Stockholm und Uppsala
- 1970 Ausstellung *Praha královská* [Königliches Prag] in Wien/ Ausstellung *Praha v díle národního umelca Karla Plicky* [Prag im Werk vom Nationalkünstler Karel Plicka] in Olomouc
- 1970-1972 Wanderausstellung über Prag in Japan, USA, Canada, Mexiko, Australien, England, Jugoslawien, Italien und Rumänien
- 1971 Fotobildband *Spiš* [Zips]
- 1974 Fotobildband *Československo* [Tschechoslowakei]
- 1976 Ausstellung *Lud Československa očami národného umelca Karola Plicku* [Das Volk der Tschechoslowakei mit den Augen des Nationalkünstlers Karol Plicka] in Prag
- 1980 Fotobildband *Levoča*
- 6.5.1987 gestorben in Prag
- 1988 Eröffnung des Museums von Karel Plicka in Blatnica, als eine Einrichtung des Slowakischen Nationalmuseums

LITERATURVERZEICHNIS

QUELLEN

Plicka 1937

Karol Plicka, Slovensko, Martin 1937.

Plicka 1940

Karel Plicka, Praha ve fotografii Karla Plicky, Praha 1940.

Plicka o.J.

Karel Plicka, Prag im Lichtbild von Karel Plicka, Prag o.J.

Plicka 1953

Karol Plicka, Slovensko vo fotografii Karola Plicku, Martin 1953.

Plicka 1964

Karol Plicka, Zlatá brána. Slovenské deti vo svojich tradičných hrách, Martin 1964.

Plicka 1980

Karol Plicka, Levoča, Martin 1980.

Plicka, Ako sa komponuje kniha fotografií, hg. von Slivka 1994

Karol Plicka, Ako sa komponuje kniha fotografií, in: Martin Slivka (Hg.), Karol Plicka. O folklóre, fotografii, filme. Zborník článkov, štúdií a úvah, Martin 1994, S. 174-186.

Plicka, Jak jsem fotografoval Prahu, hg. von Slivka 1994

Karel Plicka, Jak jsem fotografoval Prahu, in: Martin Slivka (Hg.), Karol Plicka. O folklóre, fotografii, filme. Zborník článkov, štúdií a úvah, Martin 1994, S. 143-150.

Plicka, Primitivismus Novohradských vrchu, hg. von Slivka 1994

Karel Plicka, Primitivismus Novohradských vrchu, in: Martin Slivka (Hg.), Karol Plicka. O folklóre, fotografii, filme. Zborník článkov, štúdií a úvah, Martin 1994, S. 42-43.

Plicka, Slovensko vo fotografii Karola Plicku, hg. von Slivka 1994

Karel Plicka, Slovensko vo fotografii Karola Plicku, in: Martin Slivka (Hg.), Karol Plicka. O folklóre, fotografii, filme. Zborník článkov, štúdií a úvah, Martin 1994, S. 136-139.

Plicka/ Baran, Umělec, jemuž se život stal koníčkem..., hg. von Slivka 1994

Karel Plicka/ Ludvík Baran, Umělec, jemuž se život stal koníčkem..., in: Martin Slivka (Hg.), Karol Plicka. O folklóre, fotografii, filme. Zborník článkov, štúdií a úvah, Martin 1994, S. 157-167.

Plicka/ Slivka, Záznam besedy s prof. Karolom Plickom a rež. Martinom Slivkom, hg. von Slivka 1994

Karol Plicka/ Martin Slivka, Záznam besedy s prof. Karolom Plickom a rež. Martinom Slivkom. in: Martin Slivka (Hg.), Karol Plicka. O folklóre, fotografii, filme. Zborník článkov, štúdií a úvah, Martin 1994, S. 258-268.

SEKUNDÄRLITERATUR**Association of Slovak Film Clubs/ Slovak Film Institute 2011**

Martin Slivka. Výber z tvorby/ selected works, hg. von Association of Slovak Film Clubs/ Slovak Film Institute, Bratislava 2011.

Abelovský 2006

Ján Abelovský, Identita a moderna. Podoby národného mýtu v tvorbe osobností programovo slovenského maliarstva rokov 1918-1948, in: Aurel Hrabušický (Hg.), Slovenský mýtus (Kat. Ausst., Slovenská Národná Galéria, Bratislava, 2005/ 2006), Bratislava 2006, S. 9-25.

Bajcurová 2006

Katarína Bajcurová, Hrdinovia, mýty, pomníky, monumenty. Poznámky k rokom 1900-1945, in: Aurel Hrabušický (Hg.), Slovenský mýtus (Kat. Ausst., Slovenská Národná Galéria, Bratislava, 2005/ 2006), Bratislava 2006, S. 48-59.

Balogh 2009

Magdolna Balogh, Poznámky k ideovo-historickému kontextu pojmu „ľudovosť“ v stredoeurópskom socialistickom realizme, in: World Literature Studies, 2/ 2009, S. 42-57.

Barthes 2012

Roland Barthes, Mythen des Alltags, Berlin 2012.

Bausinger 1983

Hermann Bausinger, Auf dem Wege zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte, in: Der Bürger im Staat, Bd. 33, 1983, S. 211-216.

Bílik 2009

René Bílik, Slovenská literatúra po roku 1945, I. (1945-1963). Vysokoškolské učebné texty, Trnava 2009.

Bormann 1989

Norbert Bormann, Paul Schultze-Naumburg 1869-1949. Maler – Publizist – Architekt, Essen 1989.

Bořutová 2009

Dana Bořutová, Architekt Dušan Samuel Jurkovič, Bratislava 2009.

Bořutová 2012

Dana Bořutová, Slovak architecture on the path of emancipation, in: HERITO. heritage, culture & the present, 9/ 2012, S. 94-111.

Cronin 2013

Elisabeth Cronin, Rudolf Koppitz und die Österreichische Heimat, in: Monika Faber (Hg.), Rudolf Koppitz. Photogenie, (Kat. Ausst. Moravská galerie, Brno 2013), Wien 2013, S. 44-53.

Drug 2006

Šimon Drug, Životopisná skratka, in: Miroslav Pekník, & Eleonóra Petrovičová (Hg.), Laco Novomeský. Kultúrny politik, politik v kultúre. Bratislava 2006, S. 18-26.

Dufek 1998

Antonín Dufek, Fotografie třicátých let, in: Vojtěch Lahoda/ Mahulena Nešlehová/ Marie Platovská/ Rostislav Švácha/ Lenka Bydžovská (Hg.), Dějiny českého výtvarního umění (IV/2). 1890/1938, Praha 1998, S. 323-354.

Eliáš/ Winkler 2003

Michal Eliáš, Tomáš Winkler, Matica slovenská. Dejiny a prítomnosť, Martin 2003.

Faber 1995

Monika Faber, Land und Leute (1930-1936), in: Monika Faber (Hg.), Rudolf Koppitz 1884-1936 (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1995/ Frankfurter Kunstverein, Frankfurt 1995/ University of Iowa Museum, Iowa City 1996), Wien 1995, S. 106-125.

Faber 2010

Monika Faber, Berge statt Kathedralen, in: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst. Wien Museum, Wien 2010), Wien 2010, S. 130-136.

Frecot 2005

Janos Frecot, Das Volksgesicht, in: Monika Faber/ Janos Frecot, Portrait im Aufbruch. Photographie in Deutschland und Österreich 1900-1938 (Kat. Ausst. Neue Galerie New York/ Ablertina, Wien 2005), Ostfildern-Ruit 2005, S. 78-89.

Hägele 2007

Ulrich Hägele, Foto-Ethnologie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft, Tübingen 2007.

Hlaváč 1974

Eudvít Hlaváč, Sociálna fotografia na Slovensku, Bratislava 1974.

Hlaváč 1989

Eudovít Hlaváč, Dejiny slovenskej fotografie, Martin 1989.

Hochreiter 1983

Otto Hochreiter, Ländliches Leben. Zur Darstellung des Bauern und der alpinen Landschaft, in: Otto Hochreiter/ Timm Starl (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich. Band 1 (Kat. Ausst. Wien, Museum des 20. Jahrhunderts... Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum 1983-1985), Bad Ischl 1983, S. 413-424.

Holzer 2013

Anton Holzer, Fotografie in Österreich. Geschichte, Entwicklungen, Protagonisten 1890-1955, Wien 2013.

Hrabušický 2000

Aurel Hrabušický, Epifenomén slovenskej fotografickej moderny, in: Zora Rusinová, 20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia, Bratislava 2000, S. 195-202.

Hrabušický/ Macek 2001

Aurel Hrabušický/ Václav Macek, Slovak Photography 1925-2000. Modernism - Post-Modernism - Post-Photography, Bratislava 2001.

Hrabušický 2006

Aurel Hrabušický (Hg.), Slovenský mýtus (Kat. Ausst., Slovenská Národná Galéria, Bratislava, 2005/ 2006), Bratislava 2006

Hrabušický 2011

Aurel Hrabušivký (Hg.): Nové Slovensko – (ťažký) zrod moderného životného štýlu. 1918 – 1949 (Kat. Ausst. Slovenská Národná galéria, Esterházyho palác Bratislava 2011/2012), Bratislava 2011.

Hrabušický 2013

Aurel Hrabušický, Captived by Beaty, Tired of the Sun. New Slovakia in the 1950s, in: Aurel Hrabušický/ Bohunka Koklesová, Captived by the Beauty. The 1950s in Documentary Photography (Kat. Ausst. Slovenská národná galéria, Bratislava 2013/2014), Bratislava 2013, S. 215-217.

Hroch 2003

Miroslav Hroch, Pohledy na národ a nacionalizmus, Praha 2003.

Jaeger 2012

Roland Jaeger, Bücher zum Zeitgeschehen. Der Volk und Reich Verlag, Berlin, in: Manfred Heiting, Authopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Band I., Göttingen 2012, S. 444-455.

Koch 2008

Wilfried Koch, Evropská architektura. Encyklopedie evropské architektury od antiky po současnost, Praha 2008.

Kodajová 2013

Daniela Kodajová, Politický testament Ľudovíta Štúra, in: Eduard Krekovič/ Elena Mannová/ Eva Krekovičová (Hg.), Mýty naše slovenské, Bratislava 2013, S. 111-119.

Koklesová 2009

Bohunka Koklesová, V tieni Tretej ríše. Oficiálne fotografie Slovenského štátu, Bratislava 2009.

Koklesová 2013

Bohunka Koklesová, The Socialist Program in Photography, in: Aurel Hrabušický/
Bohunka Koklesová, Captived by the Beauty. The 1950s in Documentary
Photography (Kat. Ausst. Slovenská národná galéria, Bratislava 2013/2014),
Bratislava 2013, S. 208-214.

Kos 2013

Wolfgang Kos, Einleitung, in: Wolfgnag Kos (Hg.), Wiener Typen. Klischees und
Wirklichkeit (Kat. Ausst. Wien Museum, Wien 2013). Wien 2013, S. 14-23.

Kováč 2000

Dušan Kováč, Dejiny Slovenska, Praha 2000.

Krekovič/ Mannová/ Krekovičová 2013

Eduard Krekovič/ Elena Mannová/ Eva Krekovičová (Hg.), Mýty naše slovenské,
Bratislava 2013.

Krekovič 2013

Eduard Krekovič, Kto sme a odkedy sme tu?, in: Eduard Krekovič/ Elena Mannová/
Eva Krekovičová (Hg.), Mýty naše slovenské, Bratislava 2013, S. 9-23.

Krekovičová 2006

Eva Krekovičová, Výtvarné umenie ako médium verzus naratívnosť a slovenská
národná mytológia, in: Aurel Hrabušický (Hg.), Slovenský mýtus (Kat. Ausst.,
Slovenská Národná Galéria, Bratislava, 2005/ 2006), Bratislava 2006, S. 113-123.

Kusá 2006

Alexandra Kusá, Mýtus socialistického realizmu verzus slovenský mýtus, in: Aurel
Hrabušický (Hg.), Slovenský mýtus (Kat. Ausst., Slovenská Národná Galéria,
Bratislava, 2005/ 2006), Bratislava 2006, Lipták, Ľ. (2011). Slovensko v 20. storočí.
Bratislava, S. 63-73.

Lipták 2011

Ľubomír Lipták, Slovensko v 20. storočí, Bratislava 2011.

Lovin 1967

Clifford R. Lovin, Blut und Boden: The Ideological Basis of the Nazi Agricultural Program, in: Journal of the History of Ideas, 28/ 2/ 1967, S. 279-288.

Magurová/ Vrabcová 2010

Katarína Magurová/ Eva Vrabcová, Spolok pre vybudovanie pomníka generálovi Milanovi Rastislavovi Štefánikovi, in: Miloslav Čaplovič/ Bohumila Ferenčuhová/ Mária Stanová (Hg.), Milan Rastislav Štefánik v zrkadle prameňov a najnovších poznatkov historiografie, Bratislava 2010, S. 249-258.

Marešová/ Mezihoráková/ Uhlíková 2014

Jana Marešová/ Klára Mezihoráková/ Kristína Uhlíková, Akademické soupisy uměleckých památek. Věda kolem nás | Prostory společné paměti, Praha 2014.

Maxwell 2009

Alexander Maxwell, Choosing Slovakia, London/ New York 2009.

Moholy-Nagy 1967

Laszlo Moholy-Nagy, Malerei, Fotografie, Film, Mainz/ Berlin 1967.

Mojžišová 1989

Iva Mojžišová, Dve cesty od tvorby k odboju. Grete Schütteová-Lihotzká a Irena Blühová, in: Ars. Umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied, 1-2/ 1989, S. 75-84.

Mojžišová 2013

Iva Mojžišová, Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928-1939, Bratislava 2013.

Novomeský 1949

Laco Novomeský, Vorwort, in: Karol Plicka, Slovensko vo fotografii Karola Plicku, Martin 1949, ohne Seitenangabe.

Orwell 2008

George Orwell, 1984, hg. von Becker, Manfred, ohne Ortsangabe 2008.

Országh 1937

Jozef Országh, Vorwort, in: Karol Plicka, Slovesnko, Martin 1937, S. VII-VIII.

Ponstingl 2008

Michael Ponstingl, Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts Wien 2008.

Rychlík 1997

Jan Rychlík, Češi a Slováci ve 20. století. Česko-slovenské vzt'ahy 1914-1945, Bratislava 1997.

Sachsse 2003

Rolf Sachsse, Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Dresden 2003.

Šlachta 2000

Štefan Šlachta, Funkcionalizmus na Slovensku, in: Zora Rusinová (Hg.), 20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia, Bratislava 2000, S. 217-222.

Slivka/ Strelinger 1985

Martin Slivka, Alexander Strelinger, Pavol Socháň. Fotograf a dielo, Martin 1985.

Slivka 1994

Martin Slivka, Karol Plicka o folklóre, fotografii, filme. Zborník článkov, štúdií a úvah, Martin 1994.

Slivka 1999

Martin Slivka, Karol Plicka. Básnik obrazu, Martin 1999.

Trnková 2008

Petra Trnková, Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914, Brno 2008.

Uecker 2007

Matthias Uecker, The Face of Weimar Republic Photography. Physiognomy and Propaganda in Weimar Germany, in: Monatshefte 4/ 2007, S. 469-484.

Warstat, Der zehnte Band des Fotofreund-Jahrbuches erscheint!, hg. von Sachsse 2003

Willi Warstat, Der zehnte Band des "Fotofreund-Jahrbuches erscheint!", 1933, in: Rolf Sachsse, Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Dresden 2003, S. 305.

Wittkovsky 2007

Matthew Wittkowsky, Foto: Modernity in Central Europe 1918-1945, London/ Washington 2007.

Zemko 2010

Milan Zemko, Milan Rastislav Štefánik medzi legendami a antilegendami. Premeny ich podôb v politicko-spoločenských zmenách 20. Storočia, in: Miloslav Čaplovič/ Bohumila Ferenčuhová/ Mária Stanová (Hg.), Milan Rastislav Štefánik v zrkadle prameňov a najnovších poznatkov historiografie, Bratislava 2010, S. 211-218.

ONLINE RESSOURCEN**Hyben o.J.**

Michal Hyben, Ján Ilavský-Podkrivánsky, o.J., in: www.obecvazec.sk, (23.8.2014),

URL:

<http://www.obecvazec.sk/jan-ilavsky-podkrivansky.phtml?id3=38761>.

Slovenský mýtus (Pressetext) 2005

Slovenská národná galéria Bratislava , Slovenský mýtus 2005, in: www.sng.sk (29.10.2014), URL:

<http://www.sng.sk/archiv/html/index6d33.html?loc=1&id=8&nid=600&yr=2005>

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. Karel Plicka bei der Vorbereitung einer Aufnahme, 1956
Quelle: Martin Slivka, Karol Plicka. Básnik obrazu, Martin 1999, S. 72
2. Erna Lendvai-Dircksen, *Handwerkertochter*, 1939 (veröffentlicht
Quelle: Lendvai-Dircksen, Erna: Das deutsche Volksgesicht - Schleswig-Holstein, Bayreuth 1939, S. 29. (Prometheus Bildarchiv)
3. August Sander, *Arbeitsloser, Köln*, 1928, Fotografie
Quelle: Gunther Sander (Hg.): August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892-1952, München 1980, S. 409.
4. Rudolf Koppitz, *Schwere Bürde*, nach 1930, Fotografie, Photoinstitut Bonartes Wien
Quelle: Faber, Monika (Hg.): Rudolf Koppitz 1884-1936, Wien 1995, S. 125. (Prometheus Bildarchiv)
5. Karel Plicka, *Spleť malostranských střeš* [Ein Geflecht aus Malá strana-Dächern]
Quelle: Karel Plicka: *Praha ve fotografii Karla Plicky*, Praha 1940, S. 1 (Foto: Simona Bérešová)
6. Karel Plicka, *Podloubí na někdejším Vaječném trhu (XIV.-XVI. stol.)* [Laubengang am ehemaligen Eiermarkt (XIV.-XVI. Jhr.)]
Quelle: Karel Plicka: *Praha ve fotografii Karla Plicky*, Praha 1940, S. 169
7. Karel Plicka: Karel Plicka, *Das Brunwigshaus in der Meister-Eberhard-Gasse (XIII.-XVI. Jhr.)*
Quelle: *Prag im Lichtbild von Karel Plicka*, Volk und Reich Verlag Prag (ohne Jahresangabe), S. 171
8. Martin Benka, *Na pole* [Aufs Feld], 1934, Öl auf Leinwand, 140,0x115,0 cm, SNG Bratislava
Quelle: Aurel Hrabušický (Hg.), Slovenský mýtus. Bratislava 2006, S. 147.
9. Ludovít Fulla, *Pieseň a práca* [Das Lied und die Arbeit], 1934-1935, Öl auf Leinwand, 165,0x200,5 cm, SNG Ružomberok
Quelle: http://www.sng.sk/upload/images/235/SNG--OP_10.jpg, 23.10.2014 (sng.sk)
10. Ján Koniarek, Oráč [Der Ackermann], Bronzeguss, 1936, Galéria Jána Koniarka v Trnave
Quelle: http://www.gjk.sk/resize/domain/flox/files/zbierky/jan-koniarek/p-215.jpg?width_x=640&width_y=640, 23.10.2013 (gjk.sk)
11. Dušan Jurkovič, Gemeinschaftshaus in Skalica, 1904
Quelle: Dana Bořutová, Slovak architecture on the path of emancipation, in: Herito. Heritage, Culture & the Present, 9/ 2012, S. 97
12. Pavol Sochán, Detviansky šuhaj [Bursche aus Detva] aus der Serie Slovenské kroje [Slowakische Trachten], 1892-1913, Schwarzweiß-Lichtdruck und Farbdruck auf Karton, Postkarte hg. 1913, 13,6x8,7 cm, SNG Bratislava
Quelle: http://www.webumenia.sk/web/guest/detail/-/detail/id/SVK:SNG.UP-DK_2640/Pavol%20Sochán, 23.10.2014 (webumenia.sk)
13. Jozef Hanula, Na rodnej hrude [Auf dem Vaterboden], 1908, Öl auf Leinwand, 80,0x120,0 cm, SNG Bratislava
Quelle: http://webumenia.sk/web/guest/detail/-/detail/id/SVK:SNG.O_313/Jozef%20Hanula, 23.10.2014 (webumenia.sk)
14. Ján Halaša, Na prístenke, [Auf der Veranda], 1937, Schwarzweißfotografie auf Papier, Vintage-Print, 30x33 cm, SNG Bratislava
Quelle: http://webumenia.sk/web/guest/detail/-/detail/id/SVK:SNG.UP-DK_757/Ján%20Halaša, 23.10.2013 (webumenia.sk)

15. Viliam Malík, *Ženy z Oravského Lieskového* [Frauen aus Oravské Lieskové, Schwarzweißfotografie auf Papier, Vintage-Print, 57,5x46,5 cm, SNG Bratislava
Quelle: http://webumenia.sk/web/guest/detail/-/detail/id/SVK:SNG.UP-DK_2792/Viliam%20Mal%C3%ADk, 23.10.2014 (webumenia.sk)
16. Irena Blühová, *Na senách I* [Beim Heu], 1929, Schwarzweißfotografie auf Papier, Vintage-Print, 40,3x30,4 cm, SNG Bratislava
Quelle: http://www.webumenia.sk/web/guest/detail/-/detail/id/SVK:SNG.UP-DK_1099/Irena%20Blühová, 23.10.2014 (webumenia.sk)
17. Sergej Protopopov, *Vydvrevovanie chodieb* [Verholzerung der Flure], 1927-1929, Schwarzweißfotografie auf Papier, Vintage-Print, 23,5x18,0 cm, SNG Bratislava
Quelle: http://www.webumenia.sk/web/guest/detail/-/detail/id/SVK:SNG.UP-DK_2157/Sergej%20Protopopov, 23.10.2014 (webumenia.sk)
18. Jaromír Funke, *Mestská sporiteľňa* [Städtische Sparkasse], 1932/ 2011, Giclée-Druck auf Papier, Neudruck, 31,4x30,6 cm, SNG Bratislava
Quelle: http://www.webumenia.sk/web/guest/detail/-/detail/id/SVK:SNG.UP-DK_4234/Jarom%C3%ADr%20Funke, 23.10.2014 (webumenia.sk)
19. Jaromír Funke, *Špatné bydlení* [Schlechtes Wohnen], 1932/ 2011, Giclée-Druck auf Papier, 31,2x30,4 cm, SNG Bratislava
Quelle: http://www.webumenia.sk/web/guest/detail/-/detail/id/SVK:SNG.UP-DK_4240/Jarom%C3%ADr%20Funke, 3.11.2014 (webumenia.sk)
20. Karel Plicka, *Končistá (2.540 m) od juhu* [Končistá (2.540 m) von Süden], I/3, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte (Rückseite), 8,8x14cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
21. Karel Plicka, *Končistá (2.540 m) od juhu* [Končistá (2.540 m) von Süden], I/3, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte, 14x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
22. Karel Plicka, *Cestou Štrbského k Popradskému plesu* [Auf dem Weg vom Štrba- zum Popradsee], I/ 4, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte, 14x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
23. Karel Plicka, *Mengusovská dolina s cesty k Popradskému plesu* [Mengustal auf dem Weg zum Popradsee], I/ 5, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte, 14x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
24. Karel Plicka, *Pod Dlhým (Nižným) vodopádom Studenovodským* [Unter dem Langen (Niederen) Studenovodský Wasserfall], I/ 10, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte, 8,8x14cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
25. Karel Plicka, *Dlhý vodopád Studenovodský*, [Der Lange Studenovodský Wasserfall], II/ 15, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte, 14x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
26. Karel Plicka, *Na Hrebienku (1.280)* [Auf Hrebienok (1.280)], II/ 9, Serie *Vysoké Tatry* [Hohe Tatra], 1925-1927, Postkarte, 8,8x14cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
27. Karel Plicka, *Chlapec „s retiazkou“* [Junge „mit Kette“], IV/ 2, Serie Detva (Zvolen Gespanschaft), Postkarte, 14x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
28. Karel Plicka, *Mladá žena* [Junge Frau], XI/ 7, Serie Heľpa (Gemer Gespanschaft), 1925-1927, Postkarte, 14,3x8,8cm, Privatbesitz

- Foto: Simona Bérešová
29. Karel Plicka, *Chlap* [Mann], XI/ 2, *Hel'pa (Gemer Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 14,3x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 30. Karel Plicka, *Mladý zať a mladucha z Rozbehov* (Bratislavská župa) [Junger Bräutigam und Braut aus Rozbehy (Bratislava Gespanschaft)], II/ 7, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,3cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 31. Karel Plicka, *Dievča a šuhaj z Piešťan* [Mädchen und Bursche aus Piešťany], I/4, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,3cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 32. Karel Plicka, *Starec z Brezovej* [Greis aus Brezová], I/ 8, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,3cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 33. Karel Plicka, *Chlap [Kerl]*, IV/ 4, Serie *Detva (Zvolen Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 14x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 34. Karel Plicka, *Goralská starena se Polhory* [Goralische Greisin aus Polhora], IX/ 6, Serie *Orava Gespanschaft*, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 35. Karel Plicka, *Žena z Veľkej Kubry* [Frau aus Veľká Kubra], II/ 9, 1925-1927, Postkarte, 14x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 36. Karel Plicka, *Kostolník* [Kirchendiener], XII, 4, Serie *Hel'pa (Gemer Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 37. Karel Plicka, *Malý Hel'pan* [Der Kleine aus Hel'pa], XIII/ 7, Serie *Ostern in Hel'pa (Horehronie)*, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 38. Karel Plicka, *Hra na slepého koňa* [Das blinde Pferd-Spiel], XIII/ 9, Serie *Ostern in Hel'pa (Horehronie)*, 1925-1927, Postkarte, 14x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 39. Karel Plicka, *Motív* [Motiv], XIII/ 3, Serie *Ostern in Hel'pa (Horehronie)*, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 40. Karel Plicka, *Motív* [Motiv], XIII/ 4, Serie *Ostern in Hel'pa (Horehronie)*, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,8cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 41. Karel Plicka, *Žena s dieťaťom zo Žaškova* [Mutter mit Kind aus Žaškov], IX/3, Serie *Orava Gespanschaft*, 1925-1927, Postkarte, 14,2x8,8 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 42. Karel Plicka, *Žena s dievčaťom* [Frau mit Mädchen], IV/ 7, Serie *Detva (Zvolen Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,7 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 43. Karel Plicka, *Rodina* [Familie], XII/ 9, Serie *Hel'pa (Gemer Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,2 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
 44. Karel Plicka, *Rozsieváč z Moštišť (Púchovská dolina)* [Säer aus Moštište (Púchov Tal)], I/1, 1925-1927, Postkarte, 14x8,7 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová

45. Karel Plicka, *Žena z Nedelišťa* [Frau aus Nedelište], III/ 5, Serie *Novohrad Berge*, 1925-1927, Postkarte, 13,9x8,7 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
46. Karel Plicka, *Trepanie konopi* [Aufbereitung des Hanfs], VII/ 9, Serie *Zemplín Gespanschaft*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,2 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
47. Karel Plicka, *Ulica v Hruštíne* [Straße in Hruštín], IX/ 8, *Orava Gespanschaft*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x13,9 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
48. Karel Plicka, *Komora z Horného Tisovníka* [Kammer aus Horný Tisovník], III/ 10, Serie *Novohrad Berge*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x13,9 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
49. Karel Plicka, *Goralská chalupa z Polhory* [Goralhaus aus Polhora], IX/ 10, Serie, *Orava Gespanschaft*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x13,9 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
50. Karel Plicka, *V nedeľu pred kostolom* [Am Sonntag vor der Kirche] IV/ 5, Serie *Detva (Zvolen Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x13,9 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
51. Karel Plicka, *Do kostola* [In die Kirche], XII/ 6, Serie *Heľpa (Gemer Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,4 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
52. Karel Plicka, *Ženy zo Zliechova* [Frauen aus Zliechov], X/ 5, Serie *Von der Pilgerfahrt in Frivald (Trenčín Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,1 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
53. Karel Plicka, *Zliechovský Kroj* [Tracht aus Zliechov], X/ 7, Serie *Von der Pilgerfahrt in Frivald (Trenčín Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,1 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
54. Karel Plicka, *Ženy z Fačkova* [Frauen aus Fačkov], X/ 9, Serie *Von der Pilgerfahrt in Frivald (Trenčín Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,1 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
55. Martin Benka, *Zliechov*, 1933, Öl auf Leinwand, 28x20 cm, Privatbesitz
<http://www.soga.sk/aukcije-obrazy-diela-umenie-starozitnosti/aukcije/100-jubilejna-vecerna-aukcia/benka-martin-zliechov-29392>,
56. Karel Plicka, *Drevený kostol v Zboji* [Holzkirche in Zboj], VII/ 8, Serie *Zemplín Gespanschaft*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,3 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
57. Karel Plicka, *Kríž na cintoríne. Ludová rezba* [Kreuz am Friedhof. Volksschnitzerei], IV/ 9, Serie *Detva (Zvolen Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,3 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
58. Karel Plicka, *Nevesta* [Braut], VI/2, Serie *Vážec (Liptov Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 14,1x8,7 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
59. Karel Plicka, *Nevesta* [Braut] - Detail, VI/3, Serie *Vážec (Liptov Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 14,1x8,7 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
60. Karel Plicka, *Mladá žena* [Junge Frau], VI/ 7, Serie *Vážec (Liptov Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 14,1x8,7 cm, Privatbesitz

Foto: Simona Bérešová

61. Karel Plicka, *Mladý gazda Janko Il'avský* [Der junge Bauer Janko Il'avský], V/ 1, Serie *Vážec (Liptov Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 14,1x8,7 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
62. Karel Plicka, *Rozsieváč* [Säer], VI/ 4, Serie *Vážec (Liptov Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 14,1x8,7 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
63. Karel Plicka, *Detský motív* [Kindermotiv], VI/ 9, Serie *Vážec (Liptov Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 8,7x14,1 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
64. Karel Plicka, *Žena s dieťaťom* [Frau mit Kind], V/ 7, Serie *Vážec (Liptov Gespanschaft)*, 1925-1927, Postkarte, 14,1x8,7 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
65. Jaromír Funke, Zdeněk Rossmann, Daniel Okáli, *Vážec* –Fotoreportage aus *Nová Bratislava* (Neues Bratislava), 1/ 1931, S. 3
Foto: Simona Bérešová
66. Jaromír Funke, Zdeněk Rossmann, Daniel Okáli, *Vážec* –Fotoreportage aus *Nová Bratislava* (Neues Bratislava), 1/ 1931, S. 3
Foto: Simona Bérešová
67. Buchdeckel von Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937
68. Karel Plicka, *Bradlo*, Mausoleum des General's Štefánik,
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 26
69. Karel Plicka, *Bradlo*, *Detail des Mausoleums*, in: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 27
70. Karel Plicka, *Flachsernte in der Tatra*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 132
71. Karel Plicka, *Bratislava*, *Rathaus*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 1
72. Karel Plicka, *Bratislava*, *Burgruine*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 5
73. Karel Plicka, *Lomnitzer Spitze (Tatra)*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 186
74. Karel Plicka, *Beim Kriváň-See*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 187
75. Karel Plicka, *Bratislava*, *Michaeler Turm*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 8
76. Karel Plicka, *Neues Bratislava*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 13
77. Karel Plicka, *Ruine von Devín*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 18
78. Karel Plicka, *Trnava*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 28
79. Karel Plicka, *Svätý Jur*, *Mariae Tod (Holzschnitzerei)*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 31
80. Karel Plicka, *Burg Smolenice*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 39
81. Karel Plicka, *Burgruine Trenčín*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 41
82. Karel Plicka, *Burgruine Vršatec*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 59

83. Karel Plicka, *Rozsutec in der Kleinen Fatra*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 66
84. Karel Plicka, *Schloss Orava von Norden*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 79
85. Karel Plicka, *Kremnica*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 93
86. Karel Plicka, *Banská Štiavnica, Neues Schloss*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 96
87. Karel Plicka, *Banská Bystrica*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 106
88. Karel Plicka, *Levoča, das Thurzo-Haus*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 144
89. Karel Plicka, *Kežmarok, Kirche und Glockenturm*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 145
90. Karel Plicka, *Burgruine Spiš*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 160
91. Karel Plicka, *Der Dom in Košice*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 163
92. Karel Plicka, *Prešov, Renaissance-Häuser*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 168
93. Karel Plicka, *Höhenkurort Dolný Smokovec (Tatra)*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 178
94. Karel Plicka, *Slowakischer Frühling*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 216
95. Karel Plicka, *Die Hohe Tatra aus der Vogelperspektive*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 177
96. Karel Plicka, *Veľká Vysoká, Tatra*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 181
97. Karel Plicka, *Kindchen aus Maríková*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 42
98. Karel Plicka, *Hirtenknaben beim Spiel*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 197
99. Karel Plicka, *Bäuerin aus Jarembina*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 143
100. Karel Plicka, *Hirt aus Osturňa*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 137
101. Karel Plicka, *Bauer aus Kochanovce*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 25
102. Karel Plicka, *Beim Brunnen in Detva*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 111
103. Karel Plicka, *Stickerin aus Zliechov*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 58
104. Karel Plicka, *Kirchgang im Oberen Hron-Tal*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 194
105. Karel Plicka, *Mädchen aus Závadka*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 195
106. Karel Plicka, *Mutter mit Kind aus Čičmany*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 62
107. Karel Plicka, *Levice, Frauen an der Wiege*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 101

108. Karel Plicka, *Fujaraspierer aus Detva*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 108
109. Karel Plicka, *Chorvátsky Grob, am Sonntag*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 35
110. Karel Plicka, *Am Ostermontag in Vajnory*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 34
111. Karel Plicka, *Sie tragen die Todesgöttin aus dem Dorf (Frühlingsmythos)*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 214
112. Karel Plicka, *Vor der Kirche*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 215
113. Karel Plicka, *Sommerabend im oberen Hron-Tal*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 201
114. Karel Plicka, *Bäuerinnen aus Párnica*
Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 70
115. Karel Plicka, *Čičmany, ein Charakterkopf*
Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 71
116. Karel Plicka, *Kind aus Púchover Tal*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 44
117. Karel Plicka, *Spinnerin aus Piešťany*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 45
118. Karel Plicka, *Burg Lietava*
Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 56
119. Karel Plicka, *Dorf am Fusse der Kleinen Fatra*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 78
120. Karel Plicka, *Motiv aus der Niederen Tatra*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 122
121. Karel Plicka, *Bäuerinnen aus Čičmany*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 69
122. Karel Plicka, *Bäuerin aus Ždiar*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 140
123. Karel Plicka, *Bäuerin in der Tracht von Abelová*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 118
124. Karel Plicka, *Švajnsbach, bemalte Feuerstelle (Slovakische Volkskunst)*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 24
125. Karel Plicka, *Turčiansky Sv. Martin, Slowakisches Nationalmuseum*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 86
126. Karel Plicka, *Švajnsbach, vor dem Kirchgang*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 20
127. Karel Plicka, *Trnava, Universitätskirche*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 21
128. Karel Plicka, *Levoča, Detail der gotischen Krippe*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 152
129. Karel Plicka, *Bratislava, Zeichen der Jahrhunderte*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 3
130. Karel Plicka, *Banská Bystrica, altes Rathaus*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 102
131. Karel Plicka, *Bad Sliač*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 103
132. Karel Plicka, *Bradlo, mohyla generála M. R. Štefánika* [Bradlo, Mausoleum von General M. R. Štefánik]

- Quelle: Karol Plicka, *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*, Martin 1949, S. 2
133. Karel Plicka, *Dunaj pod bratislavským hradom* [Donau unter der Bratislava-Burg]
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*, Martin 1953, S. 4
134. Karel Plicka, *Motív zo Ždiaru* [Motiv aus Ždiar]
Quelle: Plicka, *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*, Martin 1949, S. 209
135. Karel Plicka, *Detva, šuhaj s fujarou* [Detva, Bursche mit Fujara]
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*, Martin 1949, S. 109
136. Karel Plicka, *Mladá žena z Maduníc* [Junge Frau aus Madunice]
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*, Martin 1949, S. 109
137. Karel Plicka, *Dievčatá z Veľkého Lômu* [Mädchen aus Veľký Lôm], I/ 3, Serie
Novohrad-Berge, 1925-1927, Postkarte, 14,1x8,7 cm, Privatbesitz
Foto: Simona Bérešová
138. Karel Plicka, *Mädchenkopfschmuck aus Novohrad*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 116
139. Karel Plicka, *Očová, dievča v parte* [Očová, Mädchen in Part]
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*, Martin 1949, S. 87
140. Karel Plicka, *Dolina Váhu pri Beckove* [Váh-Tal bei Beckov]
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*, Martin 1949, S. 50
141. Karel Plicka, *Burgruine von Devín*
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko*, Martin 1937, S. 15
142. Jaromír Funke, Devín
Quelle: Nová Bratislava, 1/ 1931, ohne Seitenangabe
143. Karel Plicka, *Hrad Devín, južná strana* [Burgruine Devín]
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*, Martin 1949, S. 1
144. Karel Plicka, *Lan sa suší* [Der Flachs trocknet]
Quelle: Karol Plicka, *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*, Martin 1949, S. 188
145. Albert Renger-Patzsch, *Schuhleisten im Faguswerk Alfeld*, 1926, Gelatinesilberabzug,
16,9x22,8 cm, Hannover, Sprengel Museum
Quelle: DILPS, Ruhr-Universität Bochum, Kunstgeschichtliches Institut, Ruhr-Universität Bochum (Prometheus Bildarchiv)

*Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

ABSTRACT

Deutsch

Der Titel dieser Masterarbeit *Die Slowakei in der Fotografie von Karel Plicka* entspringt einem Bildband von Plicka und verrät bereits teilweise die Schwerpunkte dieser Analyse. Sie liegen auf der Fotografie von Karel Plicka (1894-1987), der in der Tschechoslowakei nicht nur als Fotograf sondern auch als Filmemacher, Musiker und Ethnograph bekannt war. Alle seine Aktivitäten verband das Interesse für die Volkskultur seiner Heimat. Sie wurde auch zum Hauptmotiv seiner Fotografie, der sich Plicka als Ethnograph anfangs der 1920er Jahre begonnen hat zu widmen. Sie entstand im Rahmen seines Engagements für das Volkskundereferat der slowakischen Kultur- und Bildungsinstitution Matica slovenská, für das er Volkslieder aus der Slowakei sammeln sollte und aber auch fotografierte. Diese Aufnahmen wurden als Postkarten publiziert und dadurch in der Bevölkerung bekannt und beliebt. Im Jahr 1937 ist Plickas erster Fotobildband *Slovensko* [Slowakei] erschienen, das, ebenso wie die Postkarten, die Slowakei zum Thema hatte. Den Zweiten Weltkrieg hat Plicka in Prag verbracht, doch nach dessen Ende kehrte er wieder in die Slowakei zurück, fotografierte hier und brachte 1949 ein weiteres Fotobildband *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* [Die Slowakei in der Fotografie von Karel Plicka] heraus.

Anhand dieser drei Publikationen lassen sich bei der Auseinandersetzung mit der Fotografie von Plicka zwei Linien verfolgen. Die erste Linie ist seine Fotografie selbst, also die Motive und der Stil. Wie sich zeigt, bleiben die Motive in Plickas Schaffen konstant: von Anfang an konzentriert er sich auf die Darstellung des ländlichen Volkes, seiner Traditionen und seiner Umwelt wie auch auf die Natur und historische Architektur. Im Gegensatz zu den Motiven kann eine Entwicklung bezüglich seines Stils beobachtet werden, nämlich von einem dokumentarischen hin zum idealisierendem. Plickas Motive, die in der Zwischenkriegszeit mit der Heimat sehr stark assoziiert wurden wie auch seine idealisierende Art sie festzuhalten, machen aus ihm einen Vertreter der Heimatfotografie in der Tschechoslowakei. Ein wichtiges Merkmal der Heimatfotografie ist auch, dass sie hauptsächlich in der Zwischenkriegszeit und während des Zweiten Weltkriegs politisch instrumentalisiert wurde - bekannt ist ihre Aufnahme in die offizielle Propaganda im NS-Deutschland oder im österreichischen Ständestaat.

Dies führt zur zweiten Linie, die anhand von Postkarten und den ersten zwei Bildbänder von Plicka beobachtet werden kann und zwar ihr Verhältnis zu den politischen und gesellschaftlichen Umständen, unter denen sie entstanden sind. Bei den Postkarten und *Slovensko* ist es hauptsächlich die Position von Plickas Fotografie einerseits in den komplizierten tschecho-slowakischen Verhältnissen sowie andererseits in der Bildung einer slowakischen Identität. Bei *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* ist es das Verhältnis zur damals neu aufgestellten kommunistischen Ideologie in der Tschechoslowakei.

Zusammenfassend ist das Anliegen dieser Masterarbeit anhand den ersten drei Publikationen über die Slowakei von Karel Plicka erstens zu definieren, wie sein Heimatbild aussieht, und zweitens seine Position in den sich wandelnden gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen festzuhalten.

English

The title of this master's thesis is *Slovakia in the Photography of Karel Plicka*, the origins of the title stem from one of Plicka's books of photography with the same title, and it partly reveals the focus of the research for this paper. That focus lays with the development and evolution of Karel Plicka's (1894-1987) photography. He was not only known for his photography but also as a filmmaker, musician and ethnographer in Czechoslovakia. All of these activities were connected and directly tied to his interest for the folk culture of his homeland, which then become the overriding motif in his photograph. Plicka's career started as an ethnographer in the early 1920's when he was employed by the ethnology department of the Slovak cultural and educational institution, Matica slovenská. In the course of collecting cultural folk songs from Slovakia, he additionally developed an interest in photographing the people, their culture and the environment. In turn, these pictures became widespread among the people thanks to the publishing of his work through the medium of postcards published by the institute Matica slovenská. In 1937, due to the success of the postcards, the institute published his first book of photography called *Slovensko*. The overriding theme for this book as well as the postcards was the topic of Slovakia. Plicka spent the Second World War in Prague and returned to Slovakia at the war's conclusion where he then continued his passion for photography

and had his second book published in 1949 titled *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* [Slovakia in the Photography of Karol Plicka].

The basis of this thesis is the examination of Plicka's photography as revealed within the three publications. Those publications lead to two distinct lines of analyzing his photographic work. The first line of analysis consists of the photography itself, the motifs and their style. It is apparent that the motifs within Plicka's work remain constant throughout – from the beginning he focused on the depiction of the rural folk, their traditions, environment and architecture as well as the nature surrounding them. In contrast to the consistency of Plicka's motifs, his style can clearly be described as evolving – namely shifting from a documentary focus to one of idealizing the subject matter. His photography motifs and the idealistic style mirror the perception of the term homeland in the time between the end of World War I and World War II, thus making him a classic representative of the *Heimatsfotografie* [homeland photography] in Czechoslovakia. One important feature of *Heimatsfotografie* is its political exploitation and instrumentalisation – well known is its integration and use within the official propaganda of NS-Germany and the Federal State of Austria.

This leads to the second line as found within the postcards and the first two books of photography - it is their relation to the political and social circumstances under which they emerged. In the case of the postcards and the book *Slovensko*, Plicka's photography is set within the complicated Czech-Slovak relationship as well as within the building and establishment of a Slovak identity. In *Slovensko vo fotografii Karola Plicku* it is the relationship to the recently established communist ideology and political system in Czechoslovakia.

Summarizing, it is the aim of this master's thesis to take the first three publications about Slovakia from Karel Plicka and examine his homeland subject matter as he saw it on the one side, and on the other, as it was used within the changing social and political circumstances that he lived in.

LEBENS LAUF

SIMONA BÉREŠOVÁ

geboren 1991 in Banská Bystrica (Slowakei)

Studium

2013/14	Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt Universität zu Berlin/ Erasmussemester
Seit 2012	Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien/ Masterstudium
2009 – 2012	Institut für Kunstgeschichte, Comenius Universität in Bratislava/ Bachelorstudium

Praktika

2014	Knoll Galerie Wien (Österreich)
2013	Freies Museum Berlin (Deutschland) Cyprián Majerník Galerie, Bratislava (Slowakei)
2012	Stadtgalerie Bratislava (Slowakei)
2010	Orava Galerie, Dolný Kubín (Slowakei)

Publikationen

2013	Simona Bérešová, Retrospektíva Meret Oppenheim, in: Jazdec/Rider, Vol.5, N. 3-4/2013, S.13. Simona Bérešová, <i>Cinematic Scope</i> , in: Jazdec/ Rider, Vol. V., N. 1/ 2013, S. 9. Simona Bérešová, <i>Fresh News Delivery</i> , in: Young Fresh – Place for contemporary photography – Rezension, http://www.young-fresh.eu/index.php/cs/teorierecenze/699-fresh-news-delivery-simona-beresova .
2012	Simona Bérešová, <i>Antonín Hořejš – Priekopník modernizmu na Slovensku</i> (Bachelorarbeit), Institut für Kunstgeschichte, Comenius Universität in Bratislava.

Kuratierte Ausstellungen/ Projekte

- 2014** *Kunstreise Bratislava* in Zusammenarbeit mit Knoll Galerie Wien
Unicorn is more than Nation, Gruppenausstellung, Knoll Galerie Wien
 und Budapest
- 2013** *1963 – Die Neoavantgarde in der slowakischen bildenden Kunst*,
 Cyprián Majerník Galerie, Bratislava
Zweiter Eintrag: Ausstellung von Ján Jánoš, Café Artforum Bratislava -
 als Teil des künstlerisch-kuratorischen Projektes *Expedícia*
Erster Eintrag: Ausstellung von Rita Koszorús, Café Artforum
 Bratislava – als Teil des künstlerisch-kuratorischen Projektes *Expedícia*
- 2012** *8 PROMILE*, Kníhkupectvo u Bandyho, Bratislava