

Essays zur Ausstellung

**Soziale Reportagen
von Irena Blühová**

David Bláha
Fedora Parkmann
Julia Secklehner

20.6. – 12.9. 2024

David Bláha: Aufbau eines persönlichen Archivs als Weg, den eigenen Nachlass zu konstruieren. Ausstellungen und Veröffentlichungen von Irena Blühová's Fotografien in den 1970er und 1980er Jahren.

In den 1980er Jahren veröffentlichte die tschechoslowakische Zeitschrift Fotografie drei Teile einer kurzen Serie mit dem Titel *Vzpomínky Ireny Blühové* (Irena Blühová's Erinnerungen). Die schon damals gefeierte slowakische „Mutter der sozialen Fotografie“ stellte ihre Geschichten wie folgt vor: *„Ich möchte Sie mit einem kleinen Teil des Werkes bekannt machen, der die turbulenten Jahre des Klassenkampfes und des Krieges überstanden hat.“*¹ In ihrem Text beschreibt Blühová ausführlich den Entstehungskontext ihrer eigenen Fotografien, die bis heute überlebt haben, und sie beklagt ihre begrenzte Auswahl: *„Leider gingen die meisten Fotografien und Negative während des Krieges durch die Faschisten, insbesondere durch die damalige Geheimpolizei des ÚŠB (Zentralamt für Staatssicherheit) und der Gestapo, verloren. (...) So haben nur Fragmente der damaligen Dokumente, zum Teil nur Kopien von Kopien und Reproduktionen von alten Reproduktionen, den Weg in diese Sammlung gefunden, und der technische Wert und die thematische Kohärenz der Bilder leiden natürlich darunter.“*²

Nur wenige fotografische Archive sind so erhalten, wie es sich Historiker und Historikerinnen der Fotografie wünschen würden. Doch wie ist es, mit einem Archiv zu arbeiten, das nicht nur nicht in seiner idealen Vollständigkeit erhalten ist, sondern sogar hauptsächlich aus diesen „Kopien von Kopien“ besteht? Während sich im fotografischen Nachlass von Irena Blühová einige Original-Kontaktpositive aus den späten 1920er und frühen 1930er Jahren befinden, handelt es sich bei der überwiegenden Mehrheit der Bilder aus der Zwischenkriegszeit um spätere Reproduktionen der Künstlerin aus den 1970er und 1980er Jahren. Diese wurden oft von der Künstlerin selbst von einem einzigen erhaltenen Positiv oder einer zeitgenössischen Druckreproduktion angefertigt, da sie wusste, dass das Originalnegativ endgültig verloren

war. Diese „Originalreproduktionen“ widersetzen sich in gewisser Weise der in der Kunstfotografie üblichen Besessenheit von originalen Autorenabzügen und verlieren etwas von ihrer Aura der Einzigartigkeit. Blühová unkonventionelle Arbeit mit neuen Abzügen offenbart auf subtile Weise, wie sie zu ihren fotografischen Bildern stand und was ihr an ihnen wichtig war.

Blühová retuschierte ihre späteren Kopien grundsätzlich nicht. In ihren Reproduktionen bewahrte sie bewusst die unterschiedlichen Beschädigungen und Zeitspuren, die sich auf den Originalbildern manifestiert hatten. Diese Vorgehensweise bestätigte indirekt ihre Absicht, trotz ihrer Ausbildung in den perfekt ausgestatteten Fotowerkstätten des Bauhaus in Dessau, die Realität dokumentarisch einzufangen, statt das fotografische Bild übermäßig zu ästhetisieren. Bereits in den 1920er Jahren entstanden ihre frühen Bilder unter improvisierten häuslichen Bedingungen. Sie wurden mit einer Amateurkamera von Görtz-Tenax aufgenommen und im Keller auf einer Maschine, *„die Imro Weiner aus einem alten Abzugsapparat selbst gebaut hat, die dafür aber umso überzeugender ist.“*³ Bei der Anfertigung neuer Kopien folgte sie keinerlei Einschränkungen bezüglich der Originalmaße oder -kompositionen. Sie vergrößerte, beschnitt und veränderte die Fotografien nach ihrem eigenen Ermessen.

Gleichzeitig zeugen diese späten Reproduktionen von dem Wunsch, das eigene Werk, das zu diesem Zeitpunkt aufgrund vieler persönlicher und politischer Einflüsse fragmentiert und in Teilen verloren war, sorgfältig zu ordnen. Sie beweisen, dass Blühová für künftige Generationen zumindest einen Eindruck ihrer eigenen fotografischen Arbeit bewahren wollte, die ursprünglich nicht für Galerieräume gedacht war, sondern – nach ihren eigenen Worten – für die kommunistische Presse, für Interpellationen im Parlament und allgemein zur Verbesserung der Bedingungen der einfachen arbeitenden Menschen. Die überwiegende Mehrheit dieser „Reproduktionen von Reproduktionen“, die im Archiv zu finden sind, stammt aus einer Zeit, in der die Künstlerin ein halbes Jahrhundert später zurückblickt

und ihre eigene Geschichte so erzählt, wie sie sich daran erinnert und wie sie möchte, dass andere sich an sie erinnern. Sie ist (wie wir alle bis zu einem gewissen Grad) die erste Autorin ihrer eigenen Biografie, die sie gerne jedem erzählte, der bereit war zuzuhören. Dass sie ihre eigenen fotografischen Arbeiten rettete und neue Kopien davon anfertigte, indem sie selbst analoge Reproduktionen von Original-Positivabzügen oder manchmal (in Notfällen) sogar Reproduktionen aus Zeitungen anfertigte, hing auch mit der neuen Welle der Aufmerksamkeit zusammen, die ihre Arbeit zu dieser Zeit wieder erhielt.

Am Anfang dieses „zweiten Lebens“ von Irena Blühová Sozialfotografien der Zwischenkriegszeit stand die retrospektive Wanderausstellung *Sociálna fotografia na Slovensku* (Sozialfotografie in der Slowakei), die 1971 in Bratislava, Brunn und Banská Štiavnica gezeigt wurde. Kurator der Ausstellung war Ľudovít Hlaváč. Blühová war Mitglied des Ausstellungskomitees und steuerte einen eigenen Text zum Ausstellungskatalog bei.⁴ Die Ausstellung war in Anlehnung an die Ausstellungen zur Sozialfotografie der Zwischenkriegszeit thematisch gegliedert: Blühová's Fotografien erschienen in den Sektionen „Ohne Brot“, „Ungepflügte Felder“ oder „Mädchen und Frau, das gleiche Los“. Hlaváč's langjähriges Interesse an diesem Thema führte 1974 zu der Sammelpublikation *Sociálna fotografia na Slovensku* (Sozialfotografie in der Slowakei), in der Blühová zu Recht eine Schlüsselrolle spielt und als entscheidende Person dargestellt wird, um die sich die berühmte Gruppe *Sociofoto* bildete.⁵

Im selben Jahr fand auch Blühová's erste Einzelausstellung in der Galerie Profil in Bratislava statt, in der sie sich zum ersten Mal als unabhängige Künstlerin (und nicht als Mitglied sozialer Fotografengruppen) einer breiten Öffentlichkeit vorstellte. In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre nahm sie dann an Treffen von Memoirenschreiberinnen und -schreibern bei Bauhaus-Kolloquien in der damaligen DDR teil, und 1977 stellte sie ihre Arbeiten im Bauhaus-Archiv in West-Berlin aus. In den 1970er und 1980er Jahren wurden ihre Fotografien auch in anderen Galerien

in Deutschland, Finnland, Ungarn und natürlich in der Slowakei präsentiert – 1984 fand Blühovás erste (und bisher letzte) große Retrospektive in der Städtischen Galerie Bratislava statt, die wiederum von Ľudovít Hlaváč übernommen wurde.⁶ Das Interesse an ihrem Werk hielt bis zu ihrem Lebensende im Jahr 1991 an, als das erste monografische Buch, das Blühovás Werk zusammenfasst, veröffentlicht wurde und damit ihre systematische Arbeit der letzten zwanzig Jahre abschloss.⁷

Es sei erwähnt, dass Irena Blühovás fotografisches Werk bis heute etwas im Schatten ihrer eigenen Interpretationen steht, die in den 1970er und 1980er Jahren grundlegend geprägt wurden und denen alle späteren Autoren mit Respekt gefolgt sind. So spricht Blühová vor allem von der Sozialfotografie und der soziographischen Reportage, in der sie den größten Beitrag ihres Werkes sieht – doch neben den berühmten Fotografien tauchen bei der Auseinandersetzung mit dem Nachlass auch andere Dimensionen ihres Werkes auf, die zu Unrecht übersehen werden. Blühovás Werk kann beispielsweise aus der Perspektive der Volksfotografie interpretiert werden. Schließlich empfand sie sich selbst als eine der Menschen, die sie festhielt, ohne formelle Ausbildung in der Fotografie. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit bietet die ethnographische Fotografie. Die Fotografien in ihrem Archiv sind keineswegs bloß eine Sammlung menschlichen Leids und Elends, sondern vielmehr eine facettenreiche Darstellung des Lebens auf dem slowakischen Land, so wie sie es vorfand und selber erlebte.

Eine eingehende Analyse des persönlichen Fotoarchivs aus dem Nachlass von Irena Blühová und die darauf folgende Vorbereitung zur Präsentation ihres Werks erfordern eine genaue Betrachtung ihrer eigenen Gedanken während der Erstellung sowie der historischen Umstände, die ihrem Archiv zugrunde liegen. In dieser einzigartigen Situation offenbart sich Blühová als eine Frau von fester Überzeugung über die Bedeutung ihres Schaffens, unbeirrt von den Herausforderungen ihrer Zeit: sei es die Bescheidenheit der 1920er Jahre oder das scheinbar unüberwindliche Hindernis

des Verlusts ihres Archivs während des Zweiten Weltkriegs. Das Durchstöbern des fotografischen Archivs von Irena Blühová enthüllt eine Mischung aus bekannten Meisterwerken und bisher unentdeckten Bildern. Die Geschichte ihrer schrittweisen Entstehung ist ein grundlegender Aspekt, der die Diskussion darüber prägt, wie das fotografische Werk von Irena Blühová der Öffentlichkeit präsentiert und interpretiert werden soll.

¹ Irena Blühová, *Vzpomínky Ireny Blühové*, in: *Fotografie XXIV*, nr. 1, 1980, S. 18.

² *Ibidem*, S. 22.

³ Irena Blühová, *Vtedy burcovali, dnes pripomínajú*, in: Ľudovít Hlaváč (ed.) *Sociálna fotografia na Slovensku: Retrospektívna výstava k 50. výročiu KSČ* (kat. výst.), Bratislava 1971.

⁴ Bei aufmerksamer Lesung stellt sich heraus, dass es sich um die ursprüngliche Fassung des Textes handelt, die Blühová später zu dem zitierten ersten Teil von 'Vzpomínky' (Erinnerungen) von 1980 umgearbeitet hat.

⁵ Ľudovít Hlaváč, *Sociálna fotografia na Slovensku*, Bratislava 1974, S. 188.

⁶ *Fotografie Ireny Blühovej* (kat. výst), Galerie města Bratislavy – Mirbachův palác, duben-květen 1984, Bratislava 1984.

⁷ Václav Macek – Iva Mojžíšová – Dušan Škvarna, *Irena Blühová*, Martin 1991. In diesen 20 Jahren veröffentlichte sie nicht nur ihre Memoiren und nahm an Treffen teil, die bis in die 1920er und 1930er Jahre zurückreichten, sondern sie versuchte auch, an ihre frühere Arbeit anzuknüpfen und begann wieder zu fotografieren - die Natur, Freunde oder ganz normale Menschen, so einfach wie früher.

Aus dem Tschechischen übersetzt von Gilles Yann Smrkovsky.

Fedora Parkmann: Irena Blühová und die tschechische Sozialfotografie

In einem Brief aus dem Jahr 1964 an František Kalivoda reflektiert Irena Blühová ihre Aktivitäten in der Zwischenkriegszeit als politisch engagierte Fotografin und Mitglied der slowakischen Arbeiterfotografengruppe *Sociofoto*.¹ Kalivoda, eine Schlüsselfigur der tschechischen Bewegung für Sozialfotografie, bereitete ein Buch zu diesem Thema vor und hatte sie gebeten, Einzelheiten über die Geschichte von *Sociofoto* zu erzählen. Blühová erklärte, dass es das Ziel der Gruppe war, Kunst und politischen Kampf miteinander zu verbinden, indem sie Bildmaterial für die Agitprop der Kommunistischen Partei produzierte, insbesondere Fotos, die die soziale Ungerechtigkeit in den ärmsten Teilen der Slowakei aufzeigen.

Dass Kalivoda die Arbeit von *Sociofoto* in sein geplantes, aber nie realisiertes Buch über die tschechische Sozialfotografie aufnehmen wollte, ist ein Beweis für die künstlerische Affinität zwischen den beiden Gruppen. Beide wurden in den frühen 1930er Jahren gegründet und teilten das gleiche Bestreben, Kunst und Revolution durch Fotografie und kollektive Aktionen zu vereinen. Ein Zeichen dieser Nähe war die Teilnahme von *Sociofoto*-Mitgliedern, darunter auch Blühová, an den internationalen Ausstellungen für Sozialfotografie, die 1933 und 1934 in Prag und Brunn stattfanden. Durch die Rekonstruktion des tschechischen Kontextes, in dem Blühová's Fotografien erschienen, beleuchtet dieser Aufsatz die transnationale Dimension ihrer aktivistischen Arbeit und die vernetzte Struktur der Arbeiterfotografie-Bewegung.

Der Gründungsmoment der tschechischen Sozialfotografie fiel im Herbst 1931 mit der Einrichtung der Film-Foto-Gruppe (*fi-fo*) innerhalb des linken Künstler- und Schriftstellerverbands *Levá fronta* (Linke Front). *Fi-fo* wurde sowohl in Prag als auch in Brunn unter der Leitung des marxistischen Film- und Fotokritikers Lubomír Linhart sowie des Architekten František Kalivoda ins Leben gerufen. Linhart

fungierte als maßgeblicher Sprecher der Gruppe und prägte in seinem wegweisenden Buch von 1934 die Definition und ästhetische Grundlagen der tschechischen Sozialfotografie. Dabei ließ er sich von den bereits bestehenden sowjetischen Ansätzen zur Fotografie als Waffe im Klassenkampf und zur kommunistischen Propaganda inspirieren. Linhart grenzte die Sozialfotografie bewusst von den privaten Vergnügen und ästhetischen Bestrebungen ab, die in den Amateurfotoclubs gepflegt wurden, und verband sie stattdessen mit sozialen, politischen und kulturellen Problemen, wodurch er ihr eine aktive Rolle in der Gesellschaft zuschrieb. Fotografen wurden ermutigt, die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Arbeiter und Armen zu dokumentieren und diese Aufnahmen öffentlich zu verbreiten, um den sozialen Kampf zu unterstützen. In dieser Hinsicht teilte die tschechische Sozialfotografie ähnliche Ziele wie ihr slowakisches Pendant *Sociofoto* sowie Gruppen in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden und anderen Ländern. *Fi-fo* wurde somit Teil der transnationalen Bewegung der Arbeiterfotografie, die Ende der 1920er Jahre in der Sowjetunion und in Deutschland begonnen hatte und sich in ganz Europa verbreitete. Im Gegensatz zu ihren ausländischen Pendants organisierte *fi-fo* jedoch erfolgreich zwei große internationale Ausstellungen, auf denen Werke tschechoslowakischer und ausländischer Teilnehmer und Teilnehmerinnen präsentiert wurden. Viele von ihnen waren Mitglieder von Arbeiterfotografengruppen. Dies traf auch auf die Mitglieder von *Sociofoto* zu, deren Fotografien zusammen mit anderen Beispielen für Arbeiterfotografie von den tschechischen Organisatoren verwendet wurden, um die Bedeutung dieser Produktion in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens und ihren internationalen Einfluss zu demonstrieren.

Die erste Ausstellung fand vom 22. April bis zum 7. Mai 1933 in Prag statt und wurde später in Brünn wiederholt. Der Katalog propagierte eine marxistische Auffassung von Fotografie als „zweckgerichtete künstlerische Arbeit, die die fotografische Kamera in den Mittelpunkt des Klassenkampfes als Waffe stellt“ und forderte dokumentarische Fotografien, die das politische Bewusstsein durch

die Aufdeckung sozialer Ungerechtigkeiten schärfen könnten.² Künstlerische Gestaltung und formaler Ausdruck wurden nicht ausgeschlossen, jedoch nur insoweit gewünscht, als sie sich dem Inhalt des Fotos und seiner Botschaft an den Betrachter unterordneten. Diese Präferenz für den Informationswert der Fotografien spiegelte sich in der Anordnung der fast 200 tschechoslowakischen Fotografien nach sozialpolitischen Themen (Umwelt, Kinder, Arbeit, Freizeit, Krieg, Armut, Massen, Fabriken, Typen, Studien) wider, anstatt nach den Namen der Fotografinnen und Fotografen, wie es in Fotografie Ausstellungen üblich war. Die Aussteller umfassten Mitglieder verwandter linker Verbände wie der *Föderation der proletarischen Leibeserziehung* (Federace proletářské tělovýchovy), des *Verbandes der sozialistischen Fotografie* (Svaz socialistické fotografie), des *Tschechoslowakischen Touristenklubs* (Klub československých turistů), der f5-Fotogruppe und Sociofoto sowie Amateurfotografen und Fotojournalisten wie Alexandr Paul und František Illek. Internationale Teilnehmer wurden in eigenen Bereichen präsentiert und umfassten die französischen *Amateurarbeiterfotografen* (Amateur Worker Photographers, APO), ein amerikanisches Ensemble, das nur bei der Brünner Wiederholung gezeigt wurde, sowie 50 sowjetische Fotografien, bereitgestellt von *Soyuzfoto* und einem ukrainischen Fotokollektiv. Zwei von Blühová Fotografien waren in der Sektion für Kinder ausgestellt. Darüber hinaus wurden viele Werke, einschließlich der von *Sociofoto*, unter dem Namen der Gruppe präsentiert, um zu suggerieren, dass sie das Ergebnis kollektiver Arbeit waren. Während die individuelle Autorschaft weiterhin relevant war, wurde sie innerhalb der Arbeiterfotografie-Bewegung zunehmend umstritten. Die französischen *APO* hatten sie vollständig aufgegeben, während andere Gruppen wie Sociofoto einen gemischten Ansatz verfolgten. Einige ihrer Mitglieder, wie Blühová und Karol Aufricht, stellten ihre Arbeit trotz ihres Engagements für „kollektive Kunst“ weiterhin individuell aus.³

Die zweite Ausstellung fand vom 15. Juni bis zum 8. Juli 1934 ausschließlich in Prag statt, nachdem der Brünner Ableger am 5.

September 1933 von der Polizei verboten worden war.⁴ Sie war noch umfangreicher und vielfältiger als die erste Ausstellung in Bezug auf die Auswahl der Teilnehmer und Teilnehmerinnen. Es wurden 240 tschechoslowakische Fotografien präsentiert, sowohl von unabhängigen Fotografen und Fotografinnen als auch von Mitgliedern verschiedener Fotogruppen wie *fi-fo*, *f5* und *Sociofoto* bis hin zur konservativeren Amateur-Fotografenvereinigung *ČKFA*. Das internationale Netzwerk hatte sich ebenfalls erweitert und umfasste nun Fotografien der französischen *Amateurarbeiterfotografen Ouvriers* sowie des belgischen Fotoclubs *Vooruit*, ebenso wie Fotografen aus den Niederlanden, Ungarn, Litauen und der UdSSR. Darüber hinaus wurden ein Dutzend Fotobücher von tschechoslowakischen Teilnehmern und von *Soyuzfoto* präsentiert, sowie ein Film mit dem Titel *Durch Prag im Frühling 1934*.

Das tschechoslowakische Ensemble wurde erneut nach sozialpolitischen Themen gegliedert (Arbeit, Freizeit, Arbeitslosigkeit, Landarbeit, Slowakei und Karpatenrussland, Region Ostrava, Reichtum, Wohnen, Kinder, Frauen, Armut, die Straßenserie, Erholung, Krisen, Typen, Massen, Studien), während die internationalen Fotografien größtenteils nach Ländern geordnet waren. Dadurch waren Fotografien desselben Autors oft in verschiedenen thematischen Abschnitten zu finden, was darauf hindeutete, dass ihre visuelle Identität dem kollektiven Blick auf ein bestimmtes soziales Phänomen untergeordnet war. Zum Beispiel wurden Blühovás Ansichten von slowakischen Dörfern im Abschnitt über die Slowakei neben denen ihrer Kollegin Karol Aufricht sowie in den Abschnitten über Kinder und Landarbeit gezeigt. Die Arbeit von *Sociofoto* war offensichtlich ein integraler Bestandteil der tschechischen Auseinandersetzung mit der aktivistischen Fotografie. In seinem Buch über Sozialfotografie, das zeitgleich mit der zweiten Ausstellung veröffentlicht wurde, skizzierte Lubomír Linhart eine fotografische Ästhetik, basierend auf einer breiten Auswahl an Werken von Fotografen aus *fi-fo*, *Sociofoto* und ihren ausländischen Kollegen.⁵ Die Ausstellung und das Buch insgesamt können somit als ein bedeutender Versuch betrachtet werden,

den funktionalen und politisch engagierten Ansatz der Sozialfotografie sowohl lokal als auch international zu etablieren.

Obwohl die Ausstellungen von der Presse unterschiedlich aufgenommen wurden, hatten sie einen nachhaltigen Einfluss auf die tschechische Fotografieszene. Die Kritiken, die hauptsächlich in der linken Presse veröffentlicht wurden, lobten im Allgemeinen das innovative künstlerische Programm der Ausstellungen und das Gesamtkonzept, das auf der Kombination von formalen Merkmalen der Fotografie mit einem starken sozialen Inhalt und Zweck beruht. Die meisten Rezensenten kommentierten die Tatsache, dass die durch die Fotografien vermittelten Informationen über die Form dominierten. Das *Magazin DP* begrüßte dies als ein Zeichen für die neue Aufgabe der Fotografie: „*zeigen, anklagen und warnen*“.⁶ Für einen Rezensenten der Zeitschrift *Mladý socialista* (Junger Sozialist) steigerte die formale „*Einfachheit*“ der Bilder ihre Absage an „*die raffinierte, künstlerische Qualität der Fotografie*“ ihre „*Wirksamkeit*“.⁷ Andere Rezensenten waren jedoch der Meinung, dass dies die formale und technische Qualität der Fotografien negativ beeinflusste.

Obwohl die *fi-fo*-Gruppe im Herbst 1934 zu einem Ende gekommen war, entfalteten die Ausstellungen eine fruchtbare Diskussion über die Funktionalität der Fotografie im tschechischen Kontext. Zwei bedeutende Ereignisse, beide mit Lubomír Linhart verbunden, trugen dazu bei, den Diskurs über Fotografie in der Tschechoslowakei in Richtung Informationswert, politisches Engagement und Kunst zu lenken. Im Jahr 1936 wurde eine internationale Ausstellung organisiert, die ein breites Spektrum von experimentellen bis hin zu dokumentarischen Ansätzen präsentierte, und gleichzeitig wurde die moderne Fotografie als Teil des *Kunstverein Mánes* (Spolek výtvarných umělců Mánes) institutionalisiert. Wie Linhart betonte, wurde die Fotografie nun als ein Medium anerkannt, das „*nicht nur abbildet und interpretiert, sondern auch die Welt und die Wirklichkeit verändert*“.⁸

- ¹ Blühová to Kalivoda, 15 April 1964. Kalivoda papers, Brno, Muzeum města Brna.
- ² *Výstava sociální fotografie* (exh. cat.), Palác Metro, Prague 1933, S. 6.
- ³ *Sociofoto* (exh. cat.), Pálffy palác, Bratislava 1933.
- ⁴ *II. mezinárodní výstava sociální fotografie* (exh. cat.), Palác Metro, Prague, 1934.
- ⁵ Lubomír Linhart, *Sociální fotografie*, Prague, Jarmila Prokopová, 1934.
- ⁶ F, “Výstava sociální fotografie v Metru“, *Magazin DP*, 1933, N. 2, S. 37.
- ⁷ jim, “Výstava sociální fotografie“, *Mladý socialista* XV, 1933, N. 5, S. 38.
- ⁸ Lubomír Linhart, *Výstava fotografií* (exh. cat.), Mánes building, Prague 1938, S. 8.

Aus dem Englischen übersetzt von Gilles Yann Smrkovsky.

Julia Secklehner: Amateurnetzwerke und Jugendaktivismus: Netzwerke der mitteleuropäischen Sozialfotografie

In einem Interview aus dem Jahr 1983 über ihr Studium am Bauhaus Dessau, wo sie vom Frühjahr 1931 bis zum Frühjahr 1932 eingeschrieben war, bezeichnete Irena Blühová das Bauhaus als „eine Schule, die Menschen schuf, um menschlich zu werden“.¹ Diese Betonung der „Menschlichwerdung“ durch Blühová ist von besonderer Bedeutung, da sie einen zentralen Aspekt ihrer fotografischen Praxis anspricht, der sie seit ihren frühesten Tagen als Fotografin begleitet hat: soziales Engagement und das Aufdecken von sozialer Ungerechtigkeit in einer der am meisten benachteiligten Regionen Zentraleuropas, der östlichen Tschechoslowakei. Gleichzeitig verweist der Kommentar auf die zentrale Positionierung des Bauhauses, die dazu neigt, die Netzwerke der Fotografin jenseits des Bauhaus-Kontextes zu verschleiern. Ein genauerer Blick auf das „Menschliche“ in der Praxis der Fotografin erlaubt es, diese Annahme zu revidieren, indem man die soziale Fotografie als eine starke Bewegung in Zentraleuropa der Zwischenkriegszeit betrachtet, die Blühová mit gleichgesinnten Fotografinnen und Fotografen in der Region verband.

Nachdem sie 1925 ihre erste soziografische Dokumentarserie in Horná Mariková aufgenommen hatte (die heute verloren ist), wurde Blühová zu einer zentralen Figur der sozialen Fotografie in der Tschechoslowakei, die soziografische Studien, Fotografie und politischen Aktivismus miteinander verband.² Sie engagierte sich in Aktivistengruppen wie *Sociofoto*, die sie 1934 mitbegründete, und *Sarló*. Blühová's Fotografie war stark von ihrem Einsatz als dokumentarische „Waffe“ im Einklang mit linker Politik geprägt.³ Blühová agierte in diesem Kontext nicht allein, sondern war Teil eines größeren Netzwerks aktivistischer Fotografie, in dem das „menschliche“ Element nicht nur in den entstandenen Bildern präsent war, sondern sich auch in der Praxis des gemeinsamen Fotografierens, Publizierens und Ausstellens manifestierte. Die Bewegung für soziale Fotografie basierte auf ehrenamtlicher Arbeit, die die Aktivisten

in ihrer Freizeit und auf eigene Kosten leisteten, und stützte sich auf informelle Netzwerke in ganz Zentraleuropa. Sie stellte eine Form des Aktivismus dar, die das Erscheinungsbild der Fotografie in dieser Region grundlegend veränderte.⁴ Indem sie ethnographische Interessen, modernistische Sichtweisen und eine Verbindung zur (kommunistischen) Parteipolitik miteinander verband, produzierte die Sozialfotografie „aktivistische Dokumente“, die eng mit der zeitgenössischen Politik und dem sozialen Engagement verwoben waren und das Medium eng an seine Ursprungsorte banden, während es gleichzeitig in ständigem Dialog mit Bewegungen im Ausland stand.⁵

Ein zentrales Merkmal der sozialen Fotografie war ihre kollektive Natur, die bewusst darauf abzielte, einzelne Fotografen nicht in den Vordergrund zu rücken, sondern gemeinsame Vertretung zu bevorzugen. Deshalb blieben Ausstellungen sowie Veröffentlichungen in linken Magazinen wie *DAV*, *Az Út*, *Tvorba* und *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* anonym oder wurden im Namen der Gruppe veröffentlicht, was es schwierig machte, die Autorinnen und Autoren einzelner Fotografien zu bestimmen.⁶ Von Anfang an war die Idee der Kollektivität ein zentraler Bestandteil der Aktivitäten, insbesondere wenn es darum ging, verschiedene Orte zu besuchen und zu dokumentieren. Tatsächlich haben die Praktiken der kollektiven Bildproduktion und des Reisens ihre Wurzeln bereits im späten Habsburgerreich, insbesondere durch Organisationen wie den *Verein der Naturfreunde*. Dieser wurde 1895 in Wien gegründet und förderte als sozialistische Organisation „sinnvolle“ Freizeitaktivitäten durch Beschäftigung mit der Natur, Wandern und Weiterbildung durch Seminare und organisierte Reisen. Bis 1905 gründete der Verein seinen internationalen Zweig, *Naturfreunde Internationale* und mehrere Fotoclubs. Bis 1933 zählte er über 200.000 Mitglieder in 22 Ländern, darunter auch die Tschechoslowakei und Ungarn. Während anfangs der Fokus der Fotoclubs auf Landschafts- und touristischer Fotografie lag, führte der Aufstieg der Arbeiter- und Sozialfotografie in den 1920er Jahren auch zur Einbeziehung weniger idealisierter Themen.

In Wien luden die *Naturfreunde* Aktivistengruppen aus Nachbarländern ein, ihre Arbeiten auszustellen. So veranstaltete zum Beispiel die Fotografengruppe des Munka-Kreises, einem von dem avantgardistischen Künstler Lajos Kassák gegründeten Verband von linken Künstlern, nach Ausstellungen in Budapest und Bratislava 1932 eine Ausstellung, die von der Organisation ebenfalls unterstützt wurde. Verbindungen zwischen *Sociofoto* und den *Naturfreunden* in Bratislava bestanden durch Persönlichkeiten wie Karol Aufricht.⁸ In den 1930er Jahren entwickelten sich verschiedene Gruppen in Zentraleuropa in unterschiedliche Richtungen und arbeiteten auf verschiedenen Ebenen zusammen oder bezogen sich aufeinander. Bezüglich Blühovás sozialer Fotografieaktivitäten sind hier zwei Gruppen von besonderer Bedeutung: *Sarló* und der *Jugendkunstverein Szeged*.

Aus der Pfadfinderbewegung in Bratislava im Jahr 1925 hervorgegangen, vertrat *Sarló* zunächst die Interessen der ungarischen Minderheit in der Tschechoslowakei und bemühte sich, die ungarische Identität (*magyarság*) jenseits politischer Grenzen durch verschiedene Programme zu bewahren.⁹ Die Gruppe ließ sich maßgeblich von den Ideen des siebenbürgischen Schriftstellers und Linguisten Dezső Szabó inspirieren, der die ungarische Identität im bäuerlichen Leben verankerte. *Sarló* betrachtete seine Aufgabe als pädagogische und „zivilisatorische“ Mission sowie als Chance, die ungarische Dorfkultur zu erhalten. Deshalb organisierte *Sarló* in Dörfern Märchennachmittage und Leseunterricht und sammelte zudem Volksmärchen und ethnografisches Material. Ende der 1920er Jahre entwickelte sich *Sarló* zunehmend in eine linksgerichtete politische Richtung und konzentrierte sich verstärkt auf die Dokumentation der Verarmung ländlicher Gemeinschaften, wodurch die Gruppe enger mit der sozialen Fotografiebewegung verbunden wurde.¹⁰ Blühová beteiligte sich früh an den fotografischen Aktivitäten der Gruppe und schloss sich gleichgesinnten Fotografinnen und Fotografen wie Rosie Ney auf ausgedehnten Reisen zu Dörfern und Gehöften in der Ostslowakei und der Karpatenukraine an. Wandertouren, folkloristisches Interesse und

soziales Engagement waren bei diesen Aktivitäten eng miteinander verwoben. Die Teilnahme international aktiver Persönlichkeiten (wie Ney, die zu dieser Zeit bereits in Paris lebte) verband den Aufruf zu internationaler Solidarität durch progressive Figuren mit einem engen Engagement in lokalen Kontexten.¹¹ Anders ausgedrückt: Die Netzwerke, in denen Blühová durch die Sozialfotografie involviert war, zeigen, dass die globale „Bauhaus-Verbindung“, die oft als Kern ihrer internationalen Kontakte betrachtet wird, nur ein Aspekt ihrer vielschichtigen Aktivitäten war. Neben der Tschechoslowakei und der Weimarer Republik spielten auch ungarische Verbindungen eine bedeutende Rolle. Dies wird nicht nur durch Sarló betont, sondern auch durch die Einbeziehung des *Jugendkunstvereins Szeged* (Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának) deutlich.

Gegründet im Jahr 1930 als Kollektiv von aktivistischen Studenten aus Disziplinen wie Literatur, Soziologie, Psychologie, bildender Kunst und Fotografie, bestand die Hauptmotivation des *Jugendkunstvereins Szeged* darin, realistische Darstellungen des Landlebens zu schaffen und dabei Folklore sowie ethnographisches Material zu sammeln.¹² Im Sommer 1932 organisierte die Gruppe die Ausstellung *Fünfzehn Kilometer vom Stadtzentrum zum Gehöft* als Teil ihrer Aktivitäten, in der Arbeiten der Fotografin Judit Kárász gezeigt wurden.¹³ Obwohl es gegen die üblichen Praktiken der zentraleuropäischen Sozialfotografie sprach, die Arbeiten eines einzelnen Fotografen in einer soziografischen Ausstellung zu zeigen, stand Kárászs Ausstellung dennoch in engem Dialog mit Entwicklungen in der gesamten Region: *Fünfzehn Kilometer vom Stadtzentrum zum Gehöft* bezieht sich auf ein Projekt von Blühová mit demselben Namen, das als Teil einer *Sarló*-Ausstellung in Bratislava im Jahr 1931 organisiert wurde und sich auf die Darstellung verarmter Dörfer als Opfer der städtischen Ausbeutung konzentrierte.¹⁴ Die Verbindung zwischen den beiden Fotografinnen lässt sich auf das Bauhaus in Dessau zurückführen, wo Kárász, wie auch Blühová, in der kommunistischen Studentenfraktion (Kostufra) aktiv waren. Die beiden arbeiteten eng an der Schule zusammen und teilten ihre Zeit zwischen Fotografie, Kursarbeit und Parteiaktivitäten auf. Wie der gemeinsame Titel ihrer

Ausstellungen in Szeged und Bratislava zeigt, hatten die politischen Affinitäten und die enge Zusammenarbeit der beiden Fotografinnen einen nachhaltigen Einfluss auf ihre Arbeit nach ihrer Rückkehr in die Tschechoslowakei und nach Ungarn.¹⁵ Über die persönliche Verbindung hinaus zeigen die ähnlichen Ansätze in Blühovás und Kárászs sozialer Fotografie, dass eine Kombination aus gemeinsamen politischen Interessen, künstlerischer Ausbildung und Engagement in lokalen Jugendgruppen dazu beitrug, ein einheitliches Bild von ländlicher Armut in Zentraleuropa zu konstruieren. Die Wiederholung von Themen und Titeln in den Ausstellungen unterstreicht die weit verbreitete Armut, die die Ausstellung aufdecken wollte. Die Bilder in Kárászs Ausstellung, die keine individuellen Titel hatten, sollten, ähnlich wie die weitreichenden Arbeiten sozialer Fotografengruppen in der Region insgesamt, als kollektive Botschaft fungieren und eine kohärente Erzählung privilegieren. Ein umfassenderer Blick auf die Sozialfotografie in Zentraleuropa während der Zwischenkriegszeit zeigt nicht nur Blühovás weitreichende Netzwerke als aktivistische Fotografin, sondern betont auch die grundlegend mehrsprachige und multiethnische Umgebung, die von aktivistischen Jugendgruppen in einem zunehmend konservativen politischen Klima gefördert wurde. Während die Forschung zu sozialen Fotografiebewegungen überwiegend innerhalb eines nationalen Rahmens durchgeführt wurde, insbesondere wenn sie an ländliche Gemeinschaften als Orte „nationaler Ursprünge“ gebunden ist, zeigen Organisationen wie *Sociofoto*, die *Naturfreunde* und *Sarló*, dass ein solcher Ansatz den internationalen Verflechtungen der sozialen Fotografie der damaligen Zeit nicht gerecht werden kann.¹⁶ In Zusammenarbeit bauten die Arbeiten der in diesen Gruppen engagierten Fotografinnen und Fotografen ein gemeinsames Bild des ländlichen Lebens und der Armut in Zentraleuropa auf, das sich ständig im Dialog befand.

Mit dem Hauptziel, ein realistisches Bild des Landlebens zu präsentieren, übernahm die Sozialfotografie verschiedene Strategien der modernistischen Fotografie, um den ‚Wahrheitswert‘ ihrer Arbeit zu betonen. Fotoserien wie *Fünfzehn Kilometer vom Stadtzentrum*

zum *Gehöft* konstruierten Erzählungen aus mehreren Blickwinkeln, die Dorfbevölkerungen als Opfer des modernen Kapitalismus darstellten und gleichzeitig die idyllischen Aspekte des Landlebens betonten. Diese idyllischen Elemente reflektierten das ethnographische Interesse, das ein wesentlicher Bestandteil der fotografischen Aktivitäten in der Region war. So umfasste die Sozialfotografie viele Facetten und zeigte die Komplexitäten und Widersprüche des menschlichen Lebens an den gesellschaftlichen Rändern. Blühová's Engagement in verschiedenen Aktivistengruppen unterstreicht die Bedeutung einer Basisarbeit, bei der Zusammenarbeit und ein gemeinsamer Blick auf die sozialen Randgebiete Zentraleuropas im Mittelpunkt stehen. Indem sie über Vorstellungen von künstlerischem Exzeptionalismus hinausging, zeigte Blühová, wie wichtig es war, eine kollektive Praxis zu fördern, die die vielfältigen sozialen Realitäten der Region abbildete.

¹ Irena Blühová, "Fragebogen einer ehemaligen Bauhaus-Schülerin oder Mein Weg zum Bauhaus," in *Das Bauhaus im Osten: Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928-1939*, ed. Susanne Anna (Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997), 191. Dušan Škvarna, Václav Macek a Iva Mojžišová, *Irena Blühová*, (Martin: Osveta, 1991).

² Daniela Mrázková a Vladimír Remeš, *Tschechoslowakische Fotografen 1900-1940*. (Leipzig: Fotokinoverlag, 1983), S. 58.

³ Irena Blühová, "Fragebogen einer ehemaligen Bauhaus-Schülerin," 195. Fedora Parkmann, "Asserting Photography's Social Function: Exhibitions of Soviet Photography in Interwar Czechoslovakia," *History of Photography*, 45:2 (2021): 139–161. *The Worker Photography Movement: 1926–1939*, ed. Jorge Ribalta, (Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofia 2011).

⁴ "Revoluční úloha fotografie," *Československá fotografie: časopis pro ideovou a odbornou výchovu fotografických pracovníků* 31:2 (1980), S. 56.

⁵ *Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945*, ed. Matthew S. Witkovsky, (London: Thames & Hudson 2007), S. 141.

⁶ "Revoluční úloha fotografie," S. 56.

⁷ Anton Holzer, *Rasende Reporter: Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, (Darmstadt: Primus, 2014), S. 254–258.

⁸ "Revoluční úloha fotografie," S. 56.

⁹ Deborah S. Cornelius, "In search of the nation: Hungarian minority youth in the new Czechoslovak republic", *Nationalities Papers* 24:4 (1996), S. 713.

¹⁰ Keith Hitchins, "Erdélyi Fialatok: The Hungarian Village and Hungarian Identity in Transylvania in the 1930," *Hungarian Studies* 21 (2007), S. 89.

¹¹ Rastislav Rusnák, "In Search of Rosie Ney. A Life Reflected Through the Lives of Others," *European Journal of Media, Art and Photography* 11:2 (2023): 84–95.

¹² Gyula Lencsés, "A Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiuma külföldi kapcsolatairól," in *A szegediség változásai*, eds. Anita Hegedűs a Konstantin Medgyesi, (Szeged: Móra Ferenc Museum, 2020), S. 134–145.

¹³ Magdolna Szábo, “Judít Kárász”, in *A szegedi zsidóság és a fotográfia (Bäck Mancsi, Kárász Judít, Liebmann Béla, Müller Miklós)*, ed. István Tóth, (Szeged: Múzeumi Tudományért Alapítvány Szeged, 2014), S. 17–27.

¹⁴ *Szociofotó. Kiállítási katalógus*, ed. Edgár Balogh (Bratislava: Sarló, 1931), Béla Albertini, A Sarló szociofotós vonulata, (Bratislava : Madách, 1993).

¹⁵ The twophotographers stayed in touch until Kárász’s death in 1976.

¹⁶ Aurel Hrabušický and Václav Macek, *Slovak Photography 1925-2000*, (Bratislava: Slovak National Gallery, 2001). Ľudovít Hlaváč, *Sociálna fotografia na Slovensku*. (Bratislava: Pallas, 1974).

Aus dem Englischen übersetzt von Gilles Yann Smrkovsky.

-

Übersetzungen: Gilles Yann Smrkovsky

Die Rosa-Luxemburg-Stiftung unterstützte die Erstellung der Essays, Materialien für Kinder und Begleitprogramme zur Ausstellung. Die Ausstellung wird in Zusammenarbeit mit dem Slowakischen Designzentrum und mit Unterstützung des Tschechisch-Deutschen Zukunftsfonds produziert. Das Projekt der Galerie Fotograf wird mit finanzieller Unterstützung des Kulturministeriums der Tschechischen Republik und im Jahr 2024 mit einem Zuschuss der Stadt Prag realisiert.



Česko-německý
fond budoucnosti



Deutsch-Tschechischer
Zukunftsfonds



MINISTRY OF CULTURE
CZECH REPUBLIC

artalkdesignum

J&T BANKA

DEPAUL

Ulica nie je domov

