

eine Zusammenfassung auf Deutsch. Viele der in dieser Rezension aufgeführten faktischen Fehler lasten natürlich auch auf der mangelnden redaktionellen Arbeit des Verlages Libri.

Wie ist die Monographie von Michaela Peroutková zusammenfassend zu bewerten? Das angestrebte Ziel, mittels belletristischer Schilderungen und Erinnerungen von Zeitzeugen die historische Erfahrung der Tschechen und Deutschen mit Vertreibung und Aussiedlung der Sudetendeutschen aus der Tschechoslowakei nach 1945 differenzierter zu analysieren, wurde nur partiell erreicht. Die Autorin hat ihren Erfolg untergraben, indem sie an das Thema mit zu wenig historiographischen Kenntnissen und zu vielen Vorurteilen und falsch angelegter Moralisierung herantrat.

Statt der sich wiederholenden einseitigen und irrtümlichen Vorwürfe der angeblichen Tabus tschechischer Historiker und Politiker sollte sie ihre Energie einer Vertiefung der Analysen widmen. Der größte Beitrag des Buches scheint mir deshalb darin zu liegen, dass es künftige Interessenten am tschechisch-(sudeten)deutschen Thema im Bild der literarischen Repräsentation auf einige thematisch relevante aber wenig bekannte Romane aufmerksam macht und dass es die Transkriptionen der Erinnerungen von einigen Zeitzeugen enthält.

*Petr Šafařík*

## **Die Große Tradition des tschechischen Surrealismus: Libor Fára und sein Werk**

Věra Velemanová, Vojtěch Lahoda, **Libor Fára / dílo**. Praha: Gallery, 2006, 559 Seiten. ISBN 80-86010-99-6

Die Erforschung der tschechischen Kunstzeitgeschichte fand bis zur Wende praktisch nicht statt. Umso lebendiger entfaltete sich diese Richtung der Kunstforschung in den 90ern und zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Die Ergebnisse wurden in einer Reihe von Katalogen zu bahnbrechenden Ausstellungen vermittelt. Gleichzeitig arbeitete man aber systematisch an einem in seinem Umfang einmaligen Forschungs- und Publikationsvorhaben: „Geschichte der tschechischen Kunst“. Diese, im Prager akademischen Institut für Kunstgeschichte verankerte große Synthese, die in sechs Teilen insgesamt 11 Bände umfasst, begann im Jahre 1984 in chronologischer Reihenfolge zu erscheinen. Bis zum Jahre 1989 wurden die bis zum Ende des Barocks reichenden Bände publiziert. Dann musste man warten – die Konzeption wurde umgestaltet und vor allem hatte man sich entschieden, auch die Nachkriegskunst zu bearbeiten.<sup>1</sup> Es erschien

---

<sup>1</sup> Nur erwähnen muss man hier die Tatsache, dass bei der in den 90er Jahren neu erstellten Konzeption nur teilweise die Fragwürdigkeit des Konzeptes einer „tschechischen“ Kunst thematisiert wurde und einerseits durch mindestens eine punktuelle Einschließung auch der böhmischen, mährischen und schlesischen Künstler, die sich keineswegs als „Tschechen“ sahen erweitert und andererseits auch regional mit etwas mehr Aufmerksamkeit für die Leistungen der „Provinz“ der bisherige prägende Zentralismus Prags und Böhmens etwas begrenzt wurde.

also dann in den Jahren 2001–2007 die moderne Synthese der tschechischen Kunstgeschichte des 19. und des 20. Jahrhunderts.

Es ist eine wunderbare Wissenschafts- und Kulturleistung. Die letzten drei Bände vermitteln in Wort und Bild sowohl die offizielle, als auch wie geduldete oder gar die reine Kunst der Dissidenten, dies von den letzten Jahren der Ersten Tschechoslowakischen Republik über die Kriegsjahre und die lange Zeit des kommunistischen Regimes bis zur Wende und der Notwendigkeit einer neuen Öffnung und Positionierung der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Es ist klar, dass eine solche Synthese, welche vor allem eine wirkliche Unmenge von Bildmaterial (von der Architektur über traditionelle Malerei, Grafik, Bildhauerei bis zur Photographie, Bühnenkunst und Design) an die Leser vermittelt und Künstler, Kunstgruppen und Ströme sortiert, in den meisten Kapiteln mehr informativ als analytisch ist und sich um einen Überblick bemüht.

Die Tatsache, dass zu vielen der hier vermittelten Kunstphänomene analytische Studien bisher ausblieben, führt zudem zu einer bestimmten Subjektivität von vielen Betrachtungen. Die großen Persönlichkeiten der tschechischen bzw. tschechoslowakischen Kunst (die ganze slowakische Kunst bleibt selbstverständlich außen vor und auch die Beziehungen der tschechischen Künstlergemeinschaft zu den Slowaken konnten im besten Fall nur angedeutet werden) wurden hier also nicht extra „monographisch“ geschildert und sehr viele wichtige Künstler verschwinden so leider manchmal in der Masse.<sup>2</sup>

Ein Künstler, der lange Jahrzehnte irgendwie unauffällig arbeitete und dabei gleich mehrere Bereiche der tschechischen Kunst wesentlich beeinflusst hat, war der Prager Maler, Zeichner, Graphiker, Assamblagen- und Kollagenmacher, Buchgestalter, Bühnenbildner sowie Jazzmusiker Libor Fára (1925–1988). Noch der durch Eva Petrová (übrigens sehr kompetent geschriebene) Aufsatz in der *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* erwähnt 1995 lediglich zwei Zeitschriftenbeiträge über ihn.<sup>3</sup> Schon im selben Jahre 1995 erschien aber eine Fára gewidmete Nummer der (ursprünglich bis 1989 als Samizdat erschienenen) Zeitschrift *Revolver Revue* mit 35 Erinnerungen berühmter Künstler, Schriftsteller, Theaterleute und Kunsthistoriker.<sup>4</sup> Einen richtigen Durchbruch brachte dann eine große Retrospektivausstellung von Faras Lebenswerk in der Prager Burgreitschule im Jahre 1999. Sie wurde von einem guten Katalog mit fundierten Studien und gut ausgewählten Bildern sowie Photographien seiner Assamblagen und Kollagen begleitet.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Das ist ein Merkmal, das dieses wichtige große Werk mit einer neuen umfangreichen (insgesamt 2650 Seiten) Synthese der tschechischen Literaturgeschichte nach 1945 verbindet: Pavel Janoušek a kolektiv, *Dějiny české literatury 1945–1989* [Geschichte der tschechischen Literatur 1945–1989] I.–IV. (Praha: Academia, 2007–2008). Man muss allerdings erwähnen, dass für eine Information über die absolut meisten Künstler, die bis 1963 geboren wurden und welche nach 1990 nicht mehr lebten eine hochinformativ, zweibändige, im Prager Institut für Kunstgeschichte von Anděla Horová herausgegebene *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* (Neue Enzyklopädie der bildenden Kunst) zur Verfügung steht.

<sup>3</sup> Eva Petrová, Fára Libor, in *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, ed. Anděla Horová (Praha: Academia, 1995), S. 170f.

<sup>4</sup> 35 vzpomínek na Libora Fáru, *Revolver Revue* Nr. 28 (1995).

<sup>5</sup> Anna Fárová, Eva Petrová, Jan Rous, Věra Velemanová, *Libor Fára* (Praha: Galerie Gema, 1999).

Trotzdem wird Fára in der schon erwähnten Synthese der jüngsten Kunstgeschichte nur ansatzweise (vor allem bei den Auflistungen der Künstlergruppen) erwähnt. Seine wichtigsten Bilder, Graphiken, Kollagen und Assamblagen wurden hier nicht reproduziert. Er gehört irgendwie in keine klar definierbare Schublade der verschiedenen Kunstrichtungen. Eine richtige Aufmerksamkeit widmete man ihm nur im Bereich der künstlerischen Bühnen- und Kulissengestaltung, wo seine Leistungen als eine Wende in der tschechischen Bühnenbildung der 60er und 70er Jahre gewürdigt werden, als auch im Kapitel über Theaterplakate, wo Fára wieder zur modernen Klassik dieser Zeit zählt.<sup>6</sup>

Schon im Jahre 2006 erschien dabei ein großzügig ausgestattetes Buch, das der Theaterstätigkeit sowie der „freien“ Kunst von Fára gewidmet wurde und das zum Hauptthema dieser Besprechung wird. Der Band stützt sich in mancherlei Hinsicht auf die schriftliche Dokumentation und Kunstsammlung, welche die Witwe von Fára, zugleich eine der wichtigsten und angesehensten tschechischen Historikerinnen und Theoretikerinnen der modernen Photographie, Anna Fárová, gesammelt und geordnet hat. Ihre Erinnerungen dienen auch den beiden Autoren des Bandes als Hauptquelle für die Schilderung von Fáras Leben, seiner Bildung und seinen Kunstaktivitäten in den 40er und den frühen 50er Jahren.<sup>7</sup>

Der erste Teil des Buches beschäftigt sich mit der Theaterarbeit von Fára. Věra Velemanová beschreibt die Anfänge, die Gruppe der jungen Surrealisten, die im Prager Gartenviertel Spořilov schon in den Kriegsjahren tätig gewesen waren und auch Kontakte zur älteren Generation der tschechischen Surrealisten suchten. Sie sammelten sich dann um Karel Teige, den „Papst“ der tschechischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit und diese künstlerisch sehr produktive Verbindung blieb über alle historischen Umstürze hinweg bis zu seinem Tod im Jahre 1951 bestehen. Der Surrealismus, eigentlich die einzige künstlerische Bewegung in Tschechien, welche weder mit den Nationalsozialisten, noch mit den Kommunisten kollaborierte (und die aus den ihr eigenen Gründen gar nicht im Stande war, zu kollaborieren), wurde – in seinem Geiste, nicht notwendigerweise auch in seiner formellen Sprache – eine der größten Inspirationsquellen für die „andere“ Kunst des ersten Jahrzehnts des kommunistischen Regimes in der Tschechoslowakei.

In den 50ern begann Fára mit den Prager Theatern zusammenzuarbeiten. Die wichtigsten Inszenierungen bereitete er aber in den 60ern im berühmten Theater am Geländer vor, wo seine minimalistische, die Absurdität der Texte akzentuierende Betrachtung der Schauspiele von Alfred Jarry, Eugen Ionesco, Samuel Beckett, Slawomir Mrozek, Fernando Arrabal aber auch Shakespeare den Dramen zusätzliche Werte gab. Fára hat in den 60ern auch die weit über das Theatermilieu wirkende Zeitschrift *Divadlo* (Das Theater) graphisch gestaltet. Diese Arbeit bereitete ihm dann auch eine Brücke zur Tätigkeit an einer anderen künstlerisch pro-

---

<sup>6</sup> Věra Ptáčková, „Scénografie 1958–1970“, in *Dějiny českého výtvarného umění VI/1. 1958–2000*, ed. Rostislav Švácha, Marie Platovská (Praha: Academia, 2007), S. 295–307, hier S. 304–306: „Zur Schlüsselvorstellung wurde die Inszenierung von Jarry's König Ubu (1964 Grossman – Fára): im Kontext des Theaters eine Wende, in den breiteren Zusammenhängen eine Ausnahmetat. [...] Fára wurde Initiator der Aktionsbühnengestaltung der 70er Jahre.“ S. 307.

<sup>7</sup> Diese Erinnerungen sind jüngst auch in Buchform erschienen: Anna Fárová, *A pásky by se tam ovce*, in *Dvě tváře* (Praha: Torst, 2009), 867–1047.

minenten Prager Bühne: *Činoherní klub* (Schauspielklub). Mit Beginn der 60er bis zum Jahre 1976 konnte er auch als Gast für die traditionellen „steinernen“ großen Theater arbeiten. Er begleitete seine Bühnen- und Kostümentwürfe sowie Gestaltungen auch mit graphisch wertvollen Plakaten, die eine eigene künstlerische Qualität hatten. In den Jahren 1968–1972 wirkte er auch in Berlin und besonders erfolgreich in Basel. Velemanová beschreibt in ihrem in Prolog, fünf thematische Kapitel und Epilog gegliederten Text (S. 15–203) mit viel Akribie seine im Prager Theaterinstitut heute gut dokumentierten Arbeiten und verdeutlicht Fáras außerordentliche Fähigkeit, sich einfühlsam mit den Regisseuren sowie Schauspielern oder Mimen zugunsten der Inszenierung als eines organischen Ganzen anzustrengen.

Der zweite Abschnitt des Buches (S. 205–502) ist der „Freien Schöpfung“ Fáras gewidmet. Vojtěch Lahoda, einer der größten und kundigsten Kennern der tschechischen Kunst des 20. Jahrhunderts und zugleich ein sehr fleißiger Forscher und Autor bietet dem Leser hier eine virtuose Künstlerbiographie im Sinne einer genetischen Analyse seiner Werke bzw. seines schöpferischen Weges an. Er stellt Fára in möglichst breite Kontexte seiner künstlerischen, aber auch literarischen, filmischen und musikalischen Interessen, sucht zudem nach seinen Inspirationsquellen, schildert seine höchst komplizierte Persönlichkeit, die ihre Freundschaften zu den wichtigsten Personen der tschechischen Kultur von den 40ern bis zu den 80ern und vor allem eine ausgeprägte Liebe zu seiner inspirierenden Frau und seiner Familie mit erotischen Seitensprüngen vor allem mit einem seit den 70er Jahren ansteigenden zerstörerischen Alkoholkonsum „kompensierte“.

Der Ausgangspunkt Fáras war also der Surrealismus. Lahoda widmet dieser Basis seines Werkes das lange Kapitel „Express von Surrealismus“ (S. 215–304). Dann – seit der Rückkehr vom Militärdienst im Jahre 1955 – kam die Zeit der „Suche nach dem Modernismus“ und die Zeit der „Rhythmen“. Diese zwei Kapitel zeigen Fáras Versuche, seine bisherige, eindeutig surrealistische Malerei und Graphik mit der (seit 1956 und besonders seit der staatlichen Erlaubnis von 1958 zur Gründung von Künstlergruppen) für Kritiker und ideologische Aufseher der 50er Jahre doch etwas mehr erträglichen lyrischen oder rhythmisierenden Abstraktion der Stilleben zu versöhnen. Seine erste Ausstellung wurde 1957 in Prag eröffnet.

Seit dem Ende der 50er arbeitete Fára sehr intensiv als Buchgraphiker: dies war für ihn finanziell notwendig und diese Arbeit (wie Lahoda auf S. 368 sagt) begeisterte ihn. Die reiche Bildausstattung des Bandes erlaubt es dem Leser, sich ein sehr einprägsames Bild über diese Bereiche von Fáras Tätigkeit zu verschaffen: Meiner Meinung nach (Lahoda interpretiert diese Werke nicht) ist hier deutlich schon wieder seine „surrealistische Religion“ zu erkennen, natürlich „nur“ in der Art und Weise der Gestaltung von Buchumschlägen.

Von diesen Werken geht Lahoda weiter zu den bildhauerartigen Werken und Objekten der 60er Jahre. Er nennt diese Epoche in Fáras Werk in einer Anspielung auf die Poetik von Alfred Jarry „Ubovština“ (Ubueske Werke). Die Kunstkritik der späten 60er sprach in diesem Kontext über „Neodada“ (Luděk Novák 1969). Fára begann in dieser Zeit mit der Gestaltung poetisch absurder hölzerner Assamblagen. Die wunderbaren, oft sehr komplizierten und handwerklich perfekt durchgeführten „hölzernen Bilder“ mit dadaistischen oder surrealen Themen kommen dann immer wieder bis zu seinem Tod in seiner umfangreichen Produktion vor. Lahoda analysiert in diesem Kapitel (S. 369–406) diese Werke und ihre Serien, als auch ihre

zeitgenössische kritische Rezeption und Interpretation. Er zeigt nebenbei wie die Themen und Muster von den Assamblagen und Kollagen in seine Plakate, in seine Buchgraphik und sogar direkt in Fáras Bühnengestaltung durchsickerten. Die Zeit um seinen fünfzigsten Geburtstag (die Jubiläumsfeierlichkeit im Jahre 1975 wurde zur Legende der inoffiziellen tschechischen Kultur dieser Zeit) brachten dem Künstler (in klarer Verbindung mit den Tätigkeiten seiner Frau als Historikerin der Photographie und Kuratorin von Ausstellungen der wichtigen europäischen und tschechischen Photographen) Material und Thema für Kollagen mit Segmenten von Photographien oder von photographischen Papieren. Die Kommentare, mit denen Freunde des Künstlers diese Werke und Serien begleiteten, sowie Lahodas Analysen sehen hier schon wieder surrealistische Prinzipien und Thematisierungen. „Vielleicht mit einem Echo der surrealistischen Spiele und einer *cadavre exquis* hat Fára für sich ein weiteres Hohes Spiel gestaltet, dessen Gesetze er schon vorher formulierte und diese dann mit Inhalt füllte“, sagt dazu Lahoda auf Seite 431. Was könnte schon näher an der Poetik des (tschechischen, somit also selbstverständlich poetisierten) Surrealismus sein als die Collagen, welche Fára um 1980 aus Fragmenten von durch den alten Klassiker der tschechischen Photographie, Josef Sudek, weggeworfenen Abzügen gestaltete und welche Lahoda mit folgenden Worten interpretiert: „[...] Im Fenster zeigen sich undefinierbare Zielscheiben, die, wenn wir genauer hinsehen, die Form von Brüsten annehmen können. In einem Moment spüren wir hinter dem Fenster Fragmente der weiblichen Körperlichkeit, so als ob dahinter ein Frauenakt verborgen wäre. Es sind dort aber auch Fáras weiße Kugeln, jene ewigen Symbole der Melancholie.“ (S. 444).

Mitte der 80er war Fáras alkoholische Selbstzerstörung sozial schon so unerträglich, dass er seine, durch das kommunistische Regime übrigens streng verfolgte Familie (Anna Fárová gehörte zu den ersten Mitgliedern der Charta 77 und wurde durch die Polizei entsprechend behandelt und sozial schikaniert) verließ und sich in seinem Atelier mit Rausch und Arbeit definitiv versenkte.<sup>8</sup> Dieser Epoche ist das Kapitel „Die Sprache des Materials“ gewidmet (S. 483–490). Er griff in diesen Jahren zum alten, durchgerosteten Blech und benutzte es für seine Assamblagen im Zyklus „Blechsprache“. Gleichzeitig machte er surreale Kollagen – u. a. aus angebranntem Papier (vor allem der Zyklus „Ich höre Dich sprechen“). Das Thema der Kommunikation über die Grenzen der Realität hinweg dominierte also seine letzten, überwiegend einsamen Jahre. Eines Tages wurde er neben den Arbeitstischen am Boden liegend tot aufgefunden.

Anna Fárová, die anerkannte erste Dame der tschechischen Photographie, hat in der Zeit nach der Wende nicht nur eine riesige Ausstellungs- und Publikationsaktivität entfalten

---

<sup>8</sup> Lahoda widmet Fáras Lebensumständen im Buch viel Aufmerksamkeit in seiner Frühphase, also bis zur Mitte der 50er. Später überwiegt aber fast vollständig sein Interesse für Fáras Werk. Wenn wir allerdings über die traumatische Spätphase des Künstlers nachdenken, sollten wir nicht vergessen, dass er seit 1973 keine Theateraufträge im Ausland, seit der Mitte der 70er bis auf Ausnahmen auch in tschechischen Theatern kaum Arbeit bekommen hatte (letztmals 1981). Seit Mitte der 70er finden wir in seiner großen Buchgestaltungstätigkeit immer weniger neue Bücher, eher Zweitausgaben oder sprachlich mutierte Ausgaben seiner älteren Arbeiten. Die politische Verfolgung seiner Frau beeinflusste also notwendigerweise negativ auch seine Arbeitschancen. Alkohol begrenzte dann sicher rückwirkend seine Auftragsmöglichkeiten. Die politische Komponente des traurigen Schicksals Fáras sollte trotzdem nicht aus dem Blickwinkel verschwinden.

tet, sondern auch viel Energie und Geld dazu eingesetzt, um die Werke ihres verstorbenen Mannes zusammen zu bringen, zu ordnen und Fachleuten, sowie der breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Lahoda beschließt seinen Text mit der Überlegung, wie der Künstler zu verordnen sei: „[...] Fáras Werk passt tatsächlich nicht in die Hauptströmung der Informell-Kunst der sechziger Jahre 60er und letztlich auch nicht existenziell zugespitzte Neue Figuration, obwohl er dort ab und da eingereiht wird. Es scheint so, dass es mit seiner reinen Bildästhetik etwas komplizierter war. Sein Werk lässt sich nur schwer in die kunsthistorischen Tendenzen eingliedern. [...] Seine Intention war es eher, den Gedanken des Umrisses als Instrument im Geiste des Surrealismus zu erneuern [...]“ (S. 493)

Surrealismus hat bis heute eine große und fruchtbare Tradition in der tschechischen Kunst (Literatur, Film ebenso in den bildenden Künsten). Man verbindet diese Tendenz allerdings mit seiner „klassischen“ Linie, die am besten und im großen Stil von Jan und Eva Švankmajer verkörpert wurde.<sup>9</sup> Fára war anders: er blieb, meiner Meinung nach, der Tradition der Werke von Karel Teige näher. Er hat nicht die Welt „hinter der Realität“ – bunt und wie Švankmajer mit einem gesellschaftlich kritischen Akzent – beschrieben. Er respektierte die Optik des Surrealismus und spielte sein Hohelied in dessen Diskurs.

Das wunderbare Buch über Libor Fára wird durch eine Chronologie von Fáras Lebensweg und eine Auflistung seiner Ausstellungen ergänzt. Polana Bregantová bearbeitete einen Katalog seiner typographischen Werke und erstellte seine Bibliographie. Es folgt die Auflistung seiner Bühnengestaltungen und eine Übersicht der Filme, an denen er sich als Schauspieler beteiligte. Dann kommt die Liste der 614 im Buch reproduzierten Werke von Libor Fára bzw. von den Photographien zu seiner Biographie. Das Buch endet mit einem Namenregister. Insgesamt muss man von einer Bahn brechenden und dabei dankbar schönen Publikation mit einer besonderen Bedeutung für eine verständnisvolle Entschlüsselung der tschechischen Nachkriegskunst sprechen.

*Jiří Pešek*

Vojtěch Belling, **Legitimita moci v postmoderní době: Proč potřebuje EU členské státy?** [Die Legitimität der Macht in der postmodernen Zeit. Warum braucht die Europäische Union Mitgliedsstaaten?]. Brno: Mezinárodní politologický ústav Masarykovy univerzity, 2010, 211 S. ISBN 978-80-210-5081-5\*

Die vorgelegte Monographie beschäftigt sich mit dem Problem der Legitimität und seiner Beziehung zur Frage der Souveränität sowie mit dem Problem der uralten Auseinandersetzung zwischen den transzendentalen und positivistischen Paradigmen des modernen

<sup>9</sup> Vergleich Katalog der großen retrospektiven Ausstellung der Švankmajers in der Prager Burgreitschule 2004: Eva Švankmajerová, Jan Švankmajer, *Jídlo* (Praha: Arbor vitae, 2004).

\* Diese Rezension entstand im Rahmen des Forschungsprojekts MSM 2160841 „Entwicklung der tschechischen Gesellschaft in der Europäischen Union: Herausforderungen und Risiken“ und wurde an der Fakultät für Sozialwissenschaften der Karlsuniversität in Prag erstellt