

— Anja Burghardt —

Dokumentarische Kunstwerke

Beobachtungen zur Subjektivität in russischen und polnischen Photographien und Reportagen*

Als ich mich dem Photo Sturm auf den Winterpalais näherte, fragte ich: Was ist denn das für ein seltsames Photo? Er [sc. Lifšic, ein Angestellter des Museums der Revolution] antwortete – das ist inszeniert. Ich wunderte mich, warum steht dort nicht, daß es inszeniert ist? „Ja, also, weil eben alle denken, daß es ein Dokument ist. Sie haben sich daran gewöhnt.“ Eine schlechte Angewohnheit! (Rodtschenko 2011, 258, 261)¹

Mit diesem Zitat Aleksandr Rodčenkos möchte ich die Frage nach der Rezeption von Photographien an den Anfang stellen, eine Frage, die z. B. auch Pierre Bourdieu 1965 (dt. 1981) aufgeworfen hat: Ist es nichts als „Angewohnheit“, dass wir Photographien als „reale Abbilder der Wirklichkeit“ betrachten?

Rodčenko zumindest fällt die ausgestellte Photographie als merkwürdig auf; er stellt ihre Authentizität in Frage und damit, dass es sich überhaupt um ein Dokument handelt.² (Dass es sich bei diesem Bild um ein Kunstwerk handeln könnte, liegt vermutlich ohnehin nicht nahe.) Die Frage nach der Authentizität des Abgebildeten wird mittlerweile meines Wissens vorrangig in Bezug auf die Gestelltheit in der Personenphotographie diskutiert. Ansonsten steht die Frage nach der Echtheit

* Ich danke den TeilnehmerInnen beim JFSL 2013 für ihre Anregungen und Hinweise; insbesondere danke ich Thorben Philipp für seine Hinweise zur Photographiegeschichte und zur wissenschaftlichen Diskussion der Avantgarde-Photographie.

1 Aus dem *Notizbuch der LEF* (1927).

2 Vgl. dazu die Diskussion der Kinoki, Vertov 1966, (auf Deutsch die Auswahl Vertov 1973); zu Vertov vgl. Gruber 2006.

der abgebildeten Ereignisse verhältnismäßig selten im Zentrum der Aufmerksamkeit. Rodčenkos Reaktion auf das Bild verweist darauf, dass die Einschätzung eines Bildes als Dokument auf den Sehgewohnheiten einer Zeit beruht.³ Im Folgenden stehen zwei Fragen, die ebenfalls den Dokumentcharakter betreffen, im Mittelpunkt, und zwar, ob (i) Kunst dokumentarisch sein kann. Oder schließt nicht viel mehr die Ungebundenheit und Freiheit der Kunst – im Fall der Literatur also ihre „Fiktionalität“ – das Dokumentarische oder Faktuale aus? Und (ii) welche Rolle das Subjektive dabei spielt. Dabei wird „subjektiv“ nicht so sehr als Gegensatz zu einem Ideal des Objektiven, das einzig einen Anspruch auf Wahrheit oder Tatsächlichkeit bieten könne, verwendet. Vielmehr geht es darum, an welchen Stellen und in wieweit persönliche Aspekte von Photographen bzw. Reportern in ihren Werken zum Ausdruck kommen.⁴ Die Verbindung von Reportage und Photographie hat zum einen ihren Grund in der Photoreportage, eine vage bestimmte Gattung, die im Bereich des Journalistischen angesiedelt ist: Sie wird weder von der Dokumentarphotographie noch vom Photojournalismus klar abgegrenzt (vgl. Price 2009, 69–75); jedenfalls enthält sie sowohl Text als auch Photomaterial.⁵ Der andere Grund liegt in verschiedenen Parallelen in der Diskussion von Reportage und Photographie. Als eine Gemeinsamkeit beider Formen lässt sich herausstreichen, dass in beiden Fällen die Vermittlungsinstanz, also Photographen und Reporter, zwar sehr zurückgenommen, letztlich aber präsent ist. Das wird im Folgenden anhand von Personendarstellungen in ausgewählten russischen und polnischen Photographien und Reportagen diskutiert.

Zum Dokumentcharakter von Kunstwerken

Als Reportagen werden Texte bezeichnet, die zwischen Literatur und Journalismus stehen (oder zwischen Kunstwerk und Dokument). Egon Erwin Kisch umspielte das voller Ironie in *Über die Reportage* (1942). Nachdem der Reporter zunächst von seinem – vergeblichen – Versuch

3 Vgl. dazu beispielsweise Oksana Gavrišina: „Der Dokumentstatus (dokumental’nost’) [...] wird in der Photographie nicht über das Verhältnis zur Realität bestimmt, sondern über ihre Wechselbeziehung mit anderen Bildern.“ (Gavrišina 2011, 108)

4 Der Einfachheit halber verwende ich auch im Folgenden das generische Maskulinum. Wie sehr Photographie und Reportage männlich dominiert sind, ist eine Frage, der ich im Rahmen dieser Ausführungen leider genau so wenig nachgehen kann, wie der feministischen Kritik im Kontext der visuellen Kultur.

5 Theoretische Diskussionen der Photoreportage als Gattung gibt es soweit ich sehen kann kaum. Barbara Basting (2011) diskutiert verschiedene Aspekte des Zusammenspiels von Text und Bild; vgl. auch Barthes’ Diskussion (1990) in dem Abschnitt *Das Bild* (11–27).

berichtet, ein Copyright auf die in seinen Texten dargestellten Ereignisse einzuklagen, geht er zum verbotenen Bericht über den Friedhof einer Strafanstalt über. Spätestens hier lässt sich nicht mehr entscheiden, welche der berichteten Ereignisse wirklich geschahen. Verstärkt wird diese Ungewissheit durch die letzte Episode über die Reise von Bratislava nach Prag auf dem Wasserweg, letztlich eine Weltumsegelung in einem Flussschiffchen, die in einer absurden Durchquerung des Rheins gipfelt, bei der das Fluchen der drei Männer, welche die komplette Schiffsbesatzung bilden, den göttlichen Zorn heraufzubeschwören weiß, was sich in guter paganer Tradition in Blitz-Tiraden äußert – je nach Qualität der Fluchworte – und so das Boot sicher die Klippen im Rhein umschiffen lässt.

Gemeinhin nehmen wir Reportagen jedenfalls als Tatsachenberichte wahr und sind durchaus geneigt, ihnen Glauben zu schenken, auch wenn sie – die Diskussion um den Wahrheitsgehalt von Kapuścińskis Reportagen (vgl. Domosławski 2010) hat das in den letzten Jahren gezeigt – nicht immer und notwendig bei den Tatsachen bleiben. Bestärkt wird der dokumentarische Charakter von Reportagen bei aller Kunstfertigkeit von Gérard Genette (1992). Er sieht die Grundlage für ein Erzählen von Tatsächlichem (in Anlehnung an Lejeunes „autobiographischen Pakt“) darin, dass Erzähler und Autor in diesem Fall identisch sind bzw. in der Lektüre so gedacht werden. Damit einher geht – so ist zudem zu betonen – dass ein direkter „Weltbezug“ oder „Tatsachengehalt“ gegeben ist, so dass es sich bei den entsprechenden Texten nicht um „geschlossene“ Kunstwerke handelt.⁶

Photographien

Für Photographien verläuft und verlief die Diskussion über ihren Status als Kunstwerk oder Dokument insofern anders als für Reportagen und deren mögliche Abweichungen von der Realität, als seit der Erfindung von Daguerreotypie und Photographie ihr ureigenstes Merkmal ihre Indexikalität war.⁷ Aufgrund der photo-chemischen Verfahren galten sie im wahrsten Sinne des Wortes als „Abbilder“ der Wirklichkeit. Zu betonen ist, dass ein Gutteil der Photographien, die wir heute als Kunstwer-

6 Vgl. Genette (1992) das dritte Kapitel: *Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung*, 64–95. Für einen entsprechenden Fiktionalitätsbegriff vgl. z. B. Köppe 2008, insbesondere 35–45.

7 Derick Price und Liz Wells verweisen auf die dreifache Zeichenstruktur der Photographie, die neben indexikalischem Zeichen auch ikonisches und symbolisches Zeichen (im Sinne von Charles S. Peirce) ist (vgl. Wells 2009, 46). Barthes (2003) verbindet in seinem „Esist-so-gewesen“ (86 f.) die Indexikalität mit den verschiedenen Zeiten, die sich in der Photographie verschränken.

ke wahrnehmen, zur Zeit ihrer Entstehung als Dokumente gemacht und auch rezipiert wurde.⁸

Das Changieren zwischen Dokument und Kunstwerk tritt beispielsweise in der Definition des Photographen und Photo-Theoretikers Allan Sekula (1978) in Hinblick auf Cartier-Bressons Photographien hervor: „Documentary is thought to be art when it transcends its reference to the world, when the work can be regarded, first and foremost, as an act of self-expression on the part of the artist.“ (zitiert nach Wells 2009, 73) Ein greifbares Kriterium gibt diese Definition jedenfalls nicht. Vielmehr spricht diese Beschreibung dafür, dass keine klare Abgrenzung vorgenommen werden kann.

Bourdieu's bereits erwähntes Argument – wir betrachteten Photographien rein aus Gewohnheit als Abbildungen der Wirklichkeit – hat insofern einige Berechtigung, als es mit dem Piktorialismus Ende des 19. Jahrhunderts (in Russland in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts) auch jenseits der Portraitphotographie üblich wurde, die Negative nachzubehandeln.⁹ Mit der Nachbehandlung jedenfalls war das Bild nicht mehr „unmittelbarer Abdruck“ einer Wirklichkeit. Vielmehr galten die entstehenden Photographien als tiefer Ausdruck des Künstlers.¹⁰ Der Kunststatus der Bilder wird eben auf das Subjektive (nun wirklich im Gegensatz zu einer Objektivität im Sinne des schlichten Abbildens) zurückgeführt. Aber wie weit trägt diese Begründung?

Rodčenko war einer derjenigen, die vehement dafür eintraten, dass Photographien die Wirklichkeit (und zwar die der UdSSR) darstellen sollen,¹¹ dass die Photographen dies aber in ihrer eigenen „Handschrift“

8 Abigail Solomon-Godeau (2003) diskutiert die über lange Zeit selbstverständliche Gleichsetzung der Photographie mit Dokumentation. Erstmals sei die Bezeichnung „dokumentarisch“ 1926 von dem britischen Filmproduzenten John Grierson verwendet worden (vgl. 54, Anm. 1). Sie weist darauf hin, dass die Bezeichnung in späteren Verwendungsweisen häufig eher so viel wie „sozial konnotiert“ bedeutet, was v. a. in der britischen und amerikanischen Dokumentarphotographie bzw. Photoreportage deutlich wird. Für eine Kritik dieser Praxis vgl. Rosler 2004.

9 Saburova (2006) weist darauf hin, dass in einem Photoatelier gemeinsam mit dem Photographen ein Künstler arbeitete, der jedes Photo nachbearbeitete. Bekannte Beispiele piktorialistischer Photographie sind etwa Sergej Lobovikovs *Das Kopfkissen der Witwe* (Anfang 1900), oder auch Boris Ignatovičs *Wind*.

10 Die Diskussion steht vor dem Hintergrund des Ringens um eine Anerkennung der Photographie als Kunst. Vgl. zur frühen russischen Photographie Saburova 1993, zur Dokumentarphotographie und zum Piktorialismus in Russland Barchatowa 1993. Allgemein zur Geschichte der russischen Photographie vgl. Stigneev 2011; die umfassendste Geschichte der polnischen Photographie liefert Mazur 2010.

11 Für den „Fotografie-Streit“ vgl. Schahadat 2012.

tun und dass sie neue Sehweisen entwickeln müssen. Gute Photographie vereint also Tatsachengehalt mit etwas sehr Persönlichem. In *Perestrojka chudožnika* (1936)¹² beispielsweise diskutiert er verschiedene Photographen nicht zuletzt unter dem Gesichtspunkt, wie interessant ihre Photos in dieser Hinsicht sind. Er spricht sich explizit gegen die Inszenierung aus; das Abbilden der Wirklichkeit liegt für ihn darin, dass das Dargestellte keine eigens für das Bild gemachten „Schauspiele“ sind.¹³

Meine These ist, dass sich – zumindest bei einer Reihe von Sujets – das Nicht-Inszenierte daran zeigt, dass das Verhältnis zwischen Photograph und Photographiertem deutlich wird. Besonders bei Photographien von Menschen tritt dieses Verhältnis hervor: Bei solchen Bildern zeigt sich eine persönliche (subjektive) Ebene gleich zweifach, nämlich in dem Verhältnis zweier Menschen zu einander. Die Subjektivität äußert sich dabei auf unterschiedliche Weisen, wie in der Diskussion einiger Beispiele im Folgenden gezeigt werden soll.



Aleksandr Rodčenko: Vladimir Majakovskij, Varvara Stepanova, Osip Beskin und Lilja Brik, 1926. © Bildrecht, Wien, 2013.

12 Veröffentlicht in *Sovetskoe foto* (1936), vgl. Rodtschenko 2011, 299. Der Text ist hier unter dem Titel *Der Umbau des Künstlers* komplett abgedruckt (299–311); vgl. 305 ff. für die Diskussion der Photographien von Šajchet, Fridljand, Al'pert, Langman und Šagin u. a.

13 Vgl. Tupitsyn 1996, für eine Diskussion der Darstellungsweise in der Avantgarde-Photographie insbesondere Kapitel 3 (66–98).

In der morgendlichen Szene am Tisch richten (von links nach rechts) Vladimir Majakovskij, Varvara Stepanova und Lilja Brik ihren Blick in unterschiedliche Richtungen; einzig Osip Beskin (rauchend) sieht direkt in die Kamera. Drei weitere Tassen legen nahe, dass weitere Anwesende nicht mit abgebildet sind. Rodčenko muss ein Stück vom Tisch entfernt stehen, zeigt das Bild doch eine leichte Aufsicht, die nur kleine fehlende Ecke des Tisches deutet auf den Abstand des Photographen. Die Sitzenden bestimmen ziemlich genau den Bildausschnitt. Auf dem Tisch steht und liegt allerlei herum, so zufällig verteilt, dass man kaum von einem Arrangement der vorhandenen Gegenstände ausgehen kann. Daraus entsteht der Eindruck eines Schnappschusses, mutmaßlich eine Frühstücksszene, zu deren visueller Anteilnahme die Betrachtenden eingeladen werden. Das Licht verleiht dem Bild seine besondere Atmosphäre: es lässt die Ränder, insbesondere den Hintergrund links, wo die Fensterflügel eher erahnbar als wirklich sichtbar sind, fast allzu hell erscheinen. Diese Morgenszene scheint von einer gewissen Leichtigkeit und Beiläufigkeit geprägt; verstärkt durch das geöffnete Fenster und die leichte Kleidung entsteht der Eindruck eines Sommertages. Majakovskijs aufgeknöpftes Hemd unterstreicht die Atmosphäre von Vertrautheit. Beskin fällt dadurch auf, dass er als einziger in die Kamera blickt.¹⁴ Seinem Gesicht geben Licht und Schatten zudem eine markante Kontur.

Worin liegt nun das Subjektive? Zunächst, so scheint mir, in dem Aufnahme„gegenstand“ selbst. Auch wenn wir nichts über das Verhältnis von Rodčenko zu den anwesenden Personen wüssten, so muss eine Bekanntschaft, wenn nicht Vertrautheit bestehen: Die drei übrigen Personen scheinen in anderes versunken zu sein, etwas, das man in privaten Räumen gemeinhin nur tut, wenn man zwischen nahestehenden Menschen ist. Die Bildelemente legen nahe, dass das Photo aufgenommen wurde, weil hier eine bestimmte Atmosphäre, eine irgendwie bemerkenswerte Situation besteht – und die würde ich in der Vertrautheit sehen, welche durch den Lichteinfall und die Wahl des Bildausschnitts visuell eindrucksvoll wird.

14 Zum Anblicken oder Zurückblicken in Photographien, das ursprünglich dem Photographen gilt, dann aber insofern auch die Betrachtenden einbezieht, als sie die Perspektive des Photographen teilen, vgl. Barthes 2003, neben dem bereits erwähnten Abschnitt Kapitel 46 (122–124) für die Vehemenz, mit der uns eine Photographie „direkt in die Augen“ (122) sehen kann. Bei Rodčenos Bild fällt das insofern auf, als die Flasche und die zwei Gläser scharf gestellt sind, ein häufiges Mittel der Blicklenkung in der Photographie. Vgl. zur Wichtigkeit der Blicke für die Betrachterlenkung Belting 2006 (vgl. auch Belting 2001).

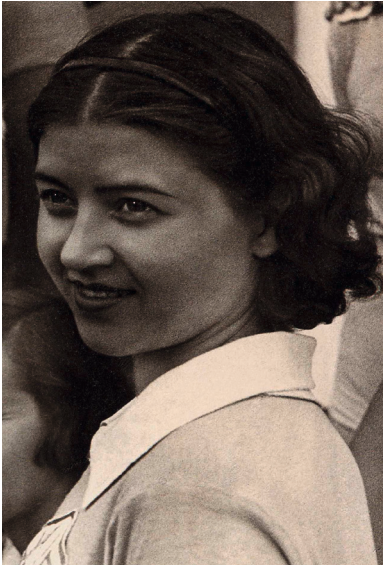


Aleksandr Rodčenko: Varvara Stepanova, 1924. © Bildrecht, Wien, 2013.



Aleksandr Rodčenko: Varvara Stepanova, 1928. © Bildrecht, Wien, 2013.

Wie das Verhältnis zwischen Photograph und photographierter Person ins Bild tritt, zeigen auch diese beiden Portraits von Varvara Stepanova: Stepanovas Mimik verrät das enge Verhältnis zwischen ihr und Rodčenko. Auf dem Portrait von 1924 ist sie direkt auf Augenhöhe, das Lachen scheint spontan, ihre Haltung und ihr Blick suggerieren eine Vertrautheit mit dem Photographen. Beim zweiten Portrait von 1928 – abermals mit einer leichten Aufsicht – arbeitet Rodčenko wieder mit dem Licht: Stepanovas Hand und vor allem das Gesicht werden von der Lampe beleuchtet. Schaut sie auf, weil sie angesprochen wurde? Der Spiegel legt hier eine Schinksituation nahe; eindeutig ungestellt wirkt das linke Photo. Das bringt es mit sich, dass wir Stepanovas Haltung nicht als Pose wahrnehmen und entsprechend ihren Blick als „unmaskiert“, und somit meinen, sie als Person zu sehen. Ebenso direkt ist auch Rodčenkos „Blick“, der durch die Kamera gegeben ist. Der Photograph ist gewissermaßen „im Gespräch“ mit der Photographierten. Ein Effekt dessen ist der Eindruck ihrer Vertrautheit. Was immer man zu dem Verhältnis der beiden Personen assoziieren mag, die Bilder suggerieren, dass die Betrachtenden hier eine persönliche Seite dieser beiden Menschen zu sehen bekommen.



Aleksandr Rodčenko: Sportlerin, 1936. © Bildrecht, Wien, 2013.



Aleksandr Rodčenko: Elizaveta Ignatevič im Zoo in Moskau, 1934. © Bildrecht, Wien, 2013.

Vergleicht man nun dieses Portrait einer Sportlerin (1935) mit Stepanovas Portraits, dann fällt eine andere Art der Nicht-Inszenierung auf: Die Sportlerin ist versunken in den Anblick von etwas Entferntem. Den Photographen beachtet sie nicht, falls sie ihn überhaupt bemerkt haben sollte. Offenbar steht sie – etwas erhöht oder mit etwas Abstand – zwischen anderen Sportlern. Auf der Aufnahme sichtbar ist ihre Zufriedenheit, oder gar Freude an dem Spektakel. Abermals zeigt sich mit einer emotionalen Äußerung, die ungestellt scheint, (etwas von) ihre(r) Person. Das Subjektive des Photographen kommt darin zum Ausdruck, dass er diese Szene für mitteilens- oder festhaltenswert erachtete; die gewählte Normalsicht ließe sich als verhaltene Sympathie interpretieren.

Verfremdet durch die Vogelperspektive und die eigentümliche Schrägstellung ist hier ein Seehund mit der Photoreporterin Elizaveta Ignatevič abgebildet. Sie lächelt ihm zu, offenbar amüsiert. Wie bei der Sportlerin steht der Photograph außen, ist nicht Teil des Geschehens und zumindest in diesem Augenblick von Tier und Mensch unbemerkt. Verfremdet wird die Szene durch die Drehung, die Rodčenko hier vornimmt. Kippte man das Bild um 90° im Uhrzeigersinn, so dass die Szene nicht in der Schräge gehalten

ten ist, erschien das Ganze als eine niedliche, eher langweilige Tierszene. So hingegen entsteht in der nicht-natürlichen Stellung eine eigenartig intim wirkende Begegnung zwischen Photoreporterin und Seehund. Das subjektive Moment besteht darin, dass der Photograph der Situation mit dem ungewöhnlichen Kamerawinkel einen Witz verleiht.

Sicherlich suggerieren auch Bilder von Szenerien oder Gegenständen eine Haltung des Photographen und lassen somit – wie es gemeinhin heißt in Bildauschnitt, Licht, Tiefenschärfe etc. – eine persönliche Dimension aufscheinen. Die Gestaltungsweise verliert m. E. den Dokumentcharakter erst in Extremfällen (also wenn das Bild ins Unerkennbare geht, so dass sich der Weltbezug verliert). Das spricht dafür, dass die Gleichsetzung von Subjektivität und Kunst – und somit also Nicht-Dokument –, die verschiedentlich vorgenommen wird, nicht haltbar ist. Auch das Dokument kann subjektiv sein und auch das Dokument kann kunstvoll sein.

Eine andere m. E. zentrale Ebene der Subjektivität des Photographen klang bereits in der Wohnungsszene an: „Eben dies“ soll festgehalten werden, also etwas Bemerkenswertes einer Szene. Man könnte es – in Anlehnung an den narratologischen Begriff der *Tellability* (*Erzählwürdigkeit*) – als *Abbildungs-* oder allgemeiner als *Darstellungswürdigkeit* benennen. Die kann im Gegenstand selbst gründen (im tagesaktuellen Photojournalismus erhält dies eine weniger persönliche Spielart), oder aber in Lichtverhältnissen, in der Komposition oder anderen gewissermaßen ästhetischen Aspekten.

Reportagen

In der Wahl des Erzählgegenstandes aufgrund von dessen Darstellungswürdigkeit liegt m. E. die offenkundige Parallele im subjektiven Gehalt von Photographie und Reportage. Im Folgenden möchte ich der Frage, wo und wie der Reporter auftritt und im Text als Person zum Tragen kommt, an zwei gänzlich unterschiedlichen Beispielen nachgehen: an Anna Politkovskajas Tschetschenien-Reportagen und Mariusz Szczygiels Reportage *Reality*.

Bei Anna Politkovskajas *Vtoraja Čečenskaja* (2002; *Tschetschenien. Die Wahrheit über den Krieg*) fällt zunächst die direkte Erzählung in der Ich-Form auf. Fast mag man sich fragen, warum wir der Glaubwürdigkeit dieses Ichs ohne Zweifel begegnen. Denn in anderen Kontexten wird eine so dezidierte persönliche Einschätzung nicht unbedingt als tatsachengetreue Information wahrgenommen. Ist es also – um Rodčenkos Zitat noch einmal aufzugreifen – nichts als eine „Angewohnheit“, dass wir Reportagen Glauben schenken?

Ich denke nicht. Vielmehr gibt es Hinweise im Text, die so deutlich auf ein Hier und Jetzt und auf ein Erleben oder Erfahren verweisen, und somit die Sprecherin in einer konkreten Umgebung lokalisieren, wie das in fiktionalen Texten unsinnig oder redundant wäre. So verwendet Politkovskaja beispielsweise häufig Verben wie „gehen“, „fahren“, „stehen“; zentral sind die Wahrnehmungen, auf sprachlicher Ebene die Häufigkeit von „sehen“ oder „hören“. Zu dem Eindruck direkter Teilnahme trägt bei, dass Orte vielfach direkt benannt werden (ohne, dass dem die Mitteilung voranginge, die Reporterin habe sich dorthin begeben). Häufig werden die Menschen, denen die Reporterin begegnet, direkt zitiert. Neben dem Eindruck eines Erlebens und einer Unvermitteltheit meinen wir somit andere Personen „direkt“ zu „hören“. Dadurch geschieht zudem eine Art Verifizierung. In dem Bericht über die vollkommene Zerstörung des Ortes Dubja-Jurt beispielsweise zitiert Politkovskaja neben den Aussagen der Überlebenden den – übrigens einzig kritischen – russischen Militärbericht über diesen wüsten und völlig übertriebenen Akt der Zerstörung. So ist also die Bestätigung eines Ereignisses und dessen Einschätzung durch verschiedene Instanzen gewissermaßen die Gewähr für den Wahrheitsgehalt des Gesagten. Das Subjektive der Reporterin ist dann eher mittelbar gegeben, gründet das Berichtete doch letztlich in ihren Erfahrungen und Begegnungen und in ihrer Auswahl in der Reportage.

Das Subjektive kommt aber auch auf andere Weisen zum Ausdruck, beispielsweise über rhetorische Mittel. Das können ungewöhnliche Wortfolgen sein, Parallelismen u. ä. mehr. Interessant sind in diesem Kontext rhetorische Fragen, die häufig zugleich als Leseransprachen erscheinen und dabei teilweise ein Wir erzeugen.

Хазимат

[...] Вот и случилось: впервые не в кино увидела опухшую от голода бабушку, и никто теперь не сотрет эту картину из моей памяти. Это произошло почти год спустя после начала войны, в самом центре Чири-Юрта, среди перенасыщенной людской массы, в бывшей школе № 3.

Гравюра, как известно, пишется в один цвет. Такова и Хазимат Гамбиева: высохшая статичная старуха-беженка с раздутыми суставами, со вздутым животом – она вся будто выписана черным по пергаменту, без полутонов. Черный рисунок морщин на коже неестественного тона. Обтянутый нос – еще одна линия черноты. Темные обводы обострившихся

скул – тоже. Шея, как под веревку ... Блокада Ленинграда в Миллениум. И опять – в Европе, которой сейчас куда больше дела до пышных торжеств в честь наступления нового века, чем до Чечни – одной из европейских территорий.

Хазимат очень больна. И в общем-то никакая не старуха. Ее младшей дочке только 13 лет, а самой – 51. Болезнь же, превратившая Хазимат в гравюру наяву, называется просто – дистрофия. Хронический голод.¹⁵ (Politkovskaja 2003)

Der Beginn ist ganz persönlich: das Entsetzen über einen Anblick von etwas, das eigentlich so sehr in der Ferne liegt, dass es sonst nur aus Filmen bekannt ist. Die dann folgende Beschreibung der Flüchtlingsfrau als Gravur ist erschreckend eindrücklich und zugleich abermals ganz persönlich: sie führt uns diese 51-Jährige Hungerskranke nahezu bildlich vor Augen. Von daher ist diese Passage durchaus kunstvoll. Zugleich wird mit dem Bezug auf die Blockade Leningrads ein historischer Kontext eröffnet, der als zentrales Ereignis im russischen kollektiven Gedächtnis – unterstrichen durch den Hinweis auf das gleichgültige Europa – den Charakter eines Aufschreis, von Wut oder einer Aufforderung erhält. Wie auch immer gefasst: es handelt sich um sehr persönliche Äußerungen.

An anderen Stellen sind es die Schlussfolgerungen Politkovskajas, die ein Individuum hervortreten lassen, oder auch die Schilderungen ihres eigenen Verhaltens, die sie als umsichtige, sehr wache und aufmerksame Person erscheinen lassen. Da dieses Bild aus den situativen Interaktionen mit den Menschen, denen sie begegnet, hervorgeht, trägt das keinerlei Züge einer Inszenierung.

15 „Chasimat. [...] Zum ersten Mal sehe ich in der Realität, nicht im Kino, eine vor Hunger aufgedunsene alte Frau – und dieser Anblick wird für lange Zeit in meinem Gedächtnis bleiben. Es war fast ein Jahr nach Kriegsbeginn direkt im Zentrum von Tschiri-Jurt, in der hoffnungslos überfüllten damaligen Schule Nr. 3 [...]. Eine Gravur ist ja bekanntlich in einer einzigen Farbe gehalten. Und genauso sah auch Chasimat Gambujewa aus. Knochendürr, mit geschwollenen Gelenken und aufgetriebenem Leib, schien die alte Flüchtlingsfrau wie mit schwarzem Strich auf Papier gebannt ohne Zwischentöne. Das schwarze Muster der Falten auf einer Haut von unnatürlicher Farbe. Die eingefallene Nase – eine einzige schwarze Linie. Dunkle, spitz hervorspringende Jochbeine. Die Blockade Leningrads im Millennium. Und wieder in Europa, das jetzt viel zu sehr mit den rauschenden Festen zu Ehren des anbrechenden neuen Jahrtausends befasst ist, um an Tschetschenien – auch ein europäisches Territorium – zu denken. Chasimat ist schwer krank. Und eigentlich ist sie keine Greisin. Ihre jüngste Tochter ist erst 13, sie selbst ist 51. Die Krankheit, die Chasimat zu einer wandelnden Gravur gemacht hat, heißt ganz einfach Dystrophie. Chronischer Hunger.“ (Politkovskaja 2008, 26 f.)

Auch in Mariusz Szczygieł's Reportage *Reality* (2001) scheint die Person des Reporters in seiner Werthaltung auf.

1. Janina Turek, matka trojga dzieci, 1.10.1996 r. zjadła na obiad zupę pieczarkową z makaronem, gulasz z kartofflami, buraczki i winogrona na deser. Czterdzieści lat wcześniej, 19.02.1956 r., też zjadła obiad zwyczajny i pożywny: kielbasę grzaną z musztardą kremką, chleb, kompot z jabłek, łożo kakaowy i keks.
- 21.03.1973 r. odebrała dwa głuche telefony;
- 21.06.1976 r. znalazła na ulicy nowe skarpetki elastyczne dziecięce;
- 15.08.1981 r. odstąpiła synowi kartki na mięso; 2.01.1982 r. córka przyniosła jej kilka jabłek;
- [...].¹⁶ (Szczygieł 2001)

Dieser Beginn (!) der Reportage ist skurril. Eben in der Tatsache eines solchen Anfangs zeigt sich m. E. das Befremden des Reporters gegenüber seiner „Heldin“ Janina Turek. Dieses wird dann im Weiteren der Reportage verschiedentlich nahegelegt und teilweise expliziert. Bei Szczygieł ist es allerdings weniger die Rhetorik, die eine subjektive Ebene evoziert, als vielmehr zunächst einmal die (nur teilweise in der Reportage selbst vorgenommene Begründung der) Auswahl aus den 728 Heften. Darüber hinaus gibt es Passagen der Reflexion, er verweist auf andere Tagebücher und führt eine Reihe von Autoren und ihre Gründe für das Schreiben von Tagebüchern an.

Erst gegen Ende erhalten die Listen eine weitere Dimension, als die Tochter auf Ansichtskarten stößt, welche ihre Mutter nie abgeschickt habe.

8. [...]

Widokówka zapisana, gdy skończyła 59 lat: „Skąd bierze się u mnie tyle tęsknoty za czymś, ten niedosyt serca? Muszę być bardzo opanowana. Nie uzewnętrzniać potrzeb.“¹⁷ (Ebd.)

16 „Reality. Janina Turek, Mutter von drei Kindern, aß am 1.10.1996 zu Mittag eine Pilzsuppe mit Nudeln, Gulasch und Kartoffeln und rote Rüben und zum Nachtisch Trauben. Vierzig Jahre zuvor, am 19.2.1956, hatte sie ebenfalls ein normales Mittagessen zu sich genommen: heiße Wurst mit Kremersenf, Brot, Apfelkompott, Kakaokuchen und Bischofsbrot. / Am 21.3.1973 nahm sie zweimal das Telefon ab, ohne daß sich jemand meldete. / Am 21.6.1976 fand sie auf der Straße neue elastische Kinderstrümpfe. / Am 15.8.1981 trat sie ihrem Sohn Fleischkarten ab. / Am 2.1.1982 brachte ihre Tochter ihr ein paar Äpfel mit.“ (Szczygieł 2001,19)

17 „Eine Ansichtskarte, geschrieben bei Vollendung des neunundfünfzigsten Lebensjahres:

In Szczygiełs neutralem Ton erhält diese Mitteilung keine eigene Wertung. Man mag sich bei der Lektüre wundern, dass das selbstauferlegte Verbot, irgendetwas von sich mitzuteilen, so weit geht, dass selbst die eigenen Hefteinträge, die ja nur für sich selbst geschehen, in ein scheinbar bedeutungsloses Auflisten münden. Eine nicht abgeschickte Postkarte – an sich selbst also? Rätselhaft bleibt die Heldin der Reportage jedenfalls bis zum Schluss.

9.

11.11.2000 roku, sobota. Ostatni wieczór w życiu Janiny Turek wypełniło oglądanie telewizji. Umarła nagle. Dostała zawału nazajutrz, po wyjściu z domu. Przechodnie wezwali pogotowie. Nad ranem jeszcze napisała karteczkę: „Ewuniu, od trzeciej w nocy bardzo boli mnie serce. Pewnie zawał. Zażyłam tabletki“. Przed trzecią zdążyła obejrzyć:

71 040 – „Panorama“;

71 041 – „Słowo na niedzielę“;

71 042 – film „Zabawa w Boga“.¹⁸ (Ebd.)

Die Darstellung der Einsamkeit dieser Frau und ihrer eigentümlichen Angst, etwas von sich Preis zu geben – mutmaßlich nach dem traumatischen Erlebnis, dass ihre Mutter ihr damals sehr persönliches Tagebuch gelesen hat, vielleicht aber auch aufgrund der Verhaftung ihres Mannes durch die Gestapo, seiner Rückkehr aus Auschwitz und nach Jahren der offenbar nie verwundenen Trennung (sie hat sich von ihm scheiden lassen) – vermitteln am Ende weniger das Bild eines einfühlsamen als vielmehr eines kopfschüttelnden Reporters. Denn aus der Ratlosigkeit und den vielen offenen Fragen angesichts der 71.042 Einträge befreit er die Lesenden (wohlweislich?) nicht.

Schlussbemerkung

Bei aller medialen Differenz bestärkt die Photographie, der aufgrund ihrer Indexikalität ein Tatsachengehalt zukommt, und deren Kunstcha-

„Woher habe ich so viel Sehnsucht nach etwas, diese Unerfülltheit des Herzens? Ich muß sehr beherrscht sein. Die Bedürfnisse nicht nach außen tragen.“ (33)

18 „11.11.2000, Samstag. Der letzte Abend im Leben Janina Tureks ist erfüllt mit Fernsehen. Sie stirbt plötzlich. [...] Am Morgen hat sie noch eine Karte geschrieben: ‚Ewunia, seit drei Uhr nachts tut mir das Herz weh. Sicher ein Infarkt. Ich habe Tabletten genommen.‘ Vor drei Uhr sah sie die folgenden Sendungen: / 71 040 – ‚Panorama‘ / 71 041 – ‚Das Wort zum Sonntag‘ / 71 042 – den Film ‚Gott spielen.‘“ (35)

rakter kaum mehr in Frage steht, die Möglichkeit faktualen Erzählens der Reportage. Auch in ihr stehen Tatsachen- und Kunstgehalt einander nicht entgegen. Künstlerische Gestaltung einerseits und Subjektivität (oder: persönlicher Ausdruck) andererseits gilt es zu unterscheiden. Zudem muss beides noch einmal von dem Aspekt, ob es sich um ein Dokument (bzw. ein dokumentarisches Kunstwerk) oder ein *fiktionales* Kunstwerk handelt, getrennt werden. Zwar greifen alle drei Größen – Kunstwerkstatus, Dokumentcharakter und Subjektivität – ineinander; aber die künstlerische Überformung tut dem Dokumentcharakter keinen Abbruch – zumindest nicht notwendig. Eben so wenig schränkt das Hervortreten (oder wohl häufiger: das Aufscheinen) eines Subjekts die Glaubwürdigkeit ein, im Gegenteil: Manchmal scheint es, als sei es überhaupt erst *aufgrund* eines persönlichen Blickwinkels und einer persönlichen Stimme gegeben, dass Photographien und Reportagen glaubwürdig sind und unser Interesse wecken.

Literaturverzeichnis

- Barchatowa, Jelena: Realismus und Dokumentation: Photographie als Fakt; Piktorialismus: Photographie als Kunst. In: Russische Photographie 1840–1940. Hg. von David Elliott. Berlin 1993, S. 41–50; S. 51–60.
- Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt/M. 1990.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt/M. 2003.
- Bastin, Barbara: Wer sehen will, muss lesen, Wer lesen will, muss sehen. In: du 816 (2011), S. 15–22.
- Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001.
- Belting, Hans: Der Blick im Bild. Zu einer Ikonologie des Blicks. In: Bild und Einbildungskraft. Hg. von Bernd Hüppauf/Christoph Wulf. München 2006, S. 121–144.
- Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hg. von Pierre Bourdieu et al. Frankfurt/M. 1981, S. 85–109.
- Domoslawskis, Artur: Kapuściński – non-fiction. Warszawa 2010.
- Gavrišina, Oksana: Imperija sveta: fotografija kak vizual'naja praktika epochi «sovremennosti». Moskva 2011.
- Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. München 1992.
- Gruber, Klemens (Hg.): Verschiedenes über denselben: Dziga Vertov 1896–1954. Wien u. a. 2006 (= Maske und Kothurn: Beiheft 18).

- Kisch, Egon Erwin: Von der Reportage (1942). In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 7: Marktplatz der Sensationen, Entdeckungen in Mexiko. Hg. von Bodo Uhse/Gisela Kisch. Berlin 1984, S. 277–286.
- Köppe, Tilmann: Literatur und Erkenntnis: Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke. Paderborn 2008.
- Mazur, Adam: Historie fotografii w Polsce 1839–2009. Warszawa 2010.
- Politkovskaja, Anna: Vtoraja Čečenskaja. Moskva 2003. (Hier zitiert nach <http://tapirr.narod.ru/polit/politkovskaya/vt_ch.htm>; letzter Zugriff am 20.12.2013.)
- Politkowskaja, Anna: Tschetschenien. Frankfurt/M. 2008.
- Price, Derrick: Surveyors and Surveyed. In: Photography. A critical introduction. Hg. von Liz Wells. London, New York 2009, S. 69–115.
- Rodtschenko, Alexander: Schwarz und Weiß. München 2011.
- Rosler, Martha: Fragments of a Metropolitan Viewpoint. In: City Cultures Reader. Hg. von Malcolm Miles et al. London u. a. 2004, S. 118–24.
- Saburova, Tat'jana: Vvedenie. In: Portret v russkoj fotografii. Izbrannye proizvedenija 1850–1910-ch gg. iz sobranija gosudarstvennogo istoričeskogo muzeja. Hg. von Tat'jana Saburova. Moskva 2006, S. 8–23.
- Saburova, Tatjana: Frühe Meister der russischen Photographie. In: Russische Photographie 1840–1940. Hg. von David Elliott. Berlin 1993, S. 31–40.
- Schahadat, Schamma: Fotografiestreit und Formalismusvorwurf: Fotografie, Wirklichkeit und Evidenz in der sowjetischen Fotografie der 192er/30er Jahre. In: Wiener Slawistischer Almanach 69 (2012), S. 358–410.
- Solomon-Godeau, Abigail: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Hg. von Herta Wolf. Frankfurt/M. 2003, S. 53–74.
- Stigineev, Valerij T.: Vek fotografii: 1894–1994. Očerki otečestvennoj fotografii. Moskva 2011.
- Szczygiel, Mariusz: Reality. <<http://www.mariuszszczygiel.com.pl/reportaz3.html>> (letzter Aufruf am 03.01.2014).
- Szczygiel, Mariusz: „Reality“ (2001). In: Von Minsk nach Manhattan. Hg. von Martin Pollack. Wien 2006, S. 19–35.
- Tupitsyn, Margarita: The Soviet Photograph 1924–1937. Yale 1996.
- Vertov, Dziga: Schriften zum Film. München 1973.
- Vertov, Dziga: Stat'i, dnevniki, zamysly. Moskva 1966.

Wells, Liz (Hg.): *Photography. A critical introduction*. London, New York 2009.

Zur Autorin

Anja Burghardt, Studium der Slavistik und der Philosophie in Hamburg und London (abgeschlossen 2002 bzw. 2004). Mitarbeiterin in der DFG-Forschergruppe Narratologie (Universität Hamburg, 2004–2007), 2007–2015 wiss. Mitarbeiterin bzw. Dozentin am Fachbereich Slawistik der Universität Salzburg. Seit 01.04.2015 Assistentin am Institut für Slavische Philologie der LMU München, Lehrstuhl Prof. Dr. Riccardo Nicolosi.

Promotion über die Lyrik Marina Cvetaevas (2009); z. Z. neben *Photographie* ein Forschungsprojekt zum Zusammenspiel von Gattung und Stimme in der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts.