

— Olena Kuprina —

Černobyl' hat kein Kindergesicht¹ ... Ästhetisierung der Katastrophe in der Fotografie

In seinem Buch *Mify Černobylja (Černobyl'-Mythen; 2006)* argumentiert der russische Atomphysiker und Publizist Sergej Pereslegin, dass es eine Katastrophe, wie sie sich am 26. April 1986 im Atomkraftwerk von Černobyl' ereignet hat, in Japan nie hätte geben können, da die Japaner im Gegensatz zu den Russen – gemeint sind damit die Bürger der Sowjetunion insgesamt – nicht auf gut Glück (*na avos'*) hoffen, sondern den Vorschriften penibel folgen würden (vgl. Pereslegin 2006, 410 f.). Eine gewisse Ironie lässt sich darin erkennen, dass nach 25 Jahren ein vergleichbarer Unfall im japanischen Fukushima die ganze Welt erschüttert hat, bei dem die Geschichte sich zu wiederholen scheint: mangelnde Aufklärung der Bevölkerung, fehlerhaftes Krisenmanagement, überforderte Regierungsmitglieder und Versuche, das Ausmaß der Gefahr zu verharmlosen. Die jüngsten Ereignisse in Fukushima haben die nicht verarbeiteten Traumata Černobyl's – wie den ursprünglichen Text eines Palimpsests – wieder zum Vorschein kommen lassen.

Die Historikerin Karena Kalmbach beschreibt die Bewertung der Katastrophe von Černobyl' als „ein Musterbeispiel der Perspektivität wissenschaftlicher und politischer Urteile“ (Meyer 2013, 150). So spielt die russische Regierung das Ausmaß der Katastrophe herunter und operiert mit Begriffen wie „Radiophobie“, um die Interessen der nationalen Atomindustrie zu schützen. Die Kontinuität der Atompolitik in Russland und die Bereitschaft, als Endlager für Atomabfälle zu dienen,² sprechen für sich selbst. Den Umgang der sowjetischen und später der russischen

1 Vgl. dazu den Titel der Interview-Sammlung mit sowjetischen Soldatinnen des Zweiten Weltkrieges *U vojny – ne ženskoe lico (Der Krieg hat kein weibliches Gesicht; 1985)* von Svjatlana Aleksievič. In diesem Buch thematisiert die Autorin die Unvereinbarkeit des Krieges mit dem weiblichen Wesen.

2 Vgl. dazu die Beiträge von Björn Slawik, Adam N. Stulberg, Robert G. Darst, Jane I. Dawson in *Osteuropa* 56, H. 4 (2006).

Regierung mit den Katastrophen beschreibt bereits Andreas Guski (2008) mit den Begriffen „Verharmlosung“, „Verdrängen“ und „Vergessen“. Diese Begrifflichkeit lässt sich ohne große Korrektur sowohl auf die Position der aktuellen ukrainischen als auch der belarussischen Regierung übertragen. Die Regierung von Lukašenka etwa hat die Folgen der Katastrophe für überwunden erklärt (Marples 2006) und auch bei den ukrainischen Staatsmännern findet sich keine Anerkennung für die Leistungen und das Leiden der Liquidatoren sowie für die Opfer, von einem Schuldbekenntnis seitens der Regierung ganz zu schweigen (Koschmal 2009).

Etwas differenzierter zeigt sich die Öffentlichkeit in den drei betroffenen Ländern. Bis auf einzelne Initiativen (u. a. der Verein *Černobyl'*, der von den Liquidatoren dieser und anderer Havarien gegründet wurde) scheint Russland den atomaren Unfall vergessen zu haben (Zorkaja 2006), es findet keine Aufarbeitung statt. In der belarussischen Öffentlichkeit gibt es Versuche, sich dem staatlich verordneten Vergessen³ zu widersetzen und durch die Mitarbeit an internationalen Projekten und Initiativen (deutsche Vereine wie *IBB*, *Kinder von Tschernobyl*) auf die Problematik aufmerksam zu machen. Die Situation in der Ukraine lässt sich als eine ambivalente beschreiben: Einerseits kann man mit Walter Koschmal die Verdrängung und das Ignorieren der Katastrophe durch die junge Generation konstatieren (vgl. Koschmal 2009), die das Geschehen als Teil der sowjetischen Geschichte und nicht als eine Komponente der nationalen ukrainischen Identität betrachten möchte und die Černobyl'-Ereignisse aus Scham zu vergessen versucht. Die kulturelle Elite – etwa Oksana Zabužko (Sabuschko 2012), Tamara Hundorova (2005) – sieht dagegen in Černobyl' den Auftakt zu grundlegenden Veränderungen in der ukrainischen Gesellschaft: Mit Černobyl' verbindet sie die Herausbildung eines neuen Bewusstseins oder den Anfang der Kooperation mit dem Westen. Der Unfall in Černobyl' wird als wichtiger Faktor im Kampf für die Unabhängigkeit der Ukraine und als Zeichen der Wiedergeburt der ukrainischen (postapokalyptischen) Literatur verstanden.

Die Černobyl'-Thematik hat schon längst die nationalen Grenzen überschritten. Das Interesse der internationalen Gemeinschaft sowie unterschiedlicher wissenschaftlicher Fachrichtungen an der ukrainischen Nuklearkatastrophe manifestiert sich in unzähligen Publikationen zu

3 Vgl. die in mehreren Sprachen herausgegebene Interview-Sammlung von Svatlana Aleksievič (Alexijewitsch 2006) oder die deutsch-belarussische Ausgabe fotografischer Bilder von Anatol' Kljaščuk (Lubricht/Kliashchuk 2006).

naturwissenschaftlichen Fragestellungen (u. a. Medizin, Umweltschutz, Atomphysik). Unter einem historisch-politischen Blickwinkel wird die Katastrophe etwa im Rahmen des Projektes der Universität Gießen *Politik und Gesellschaft nach Tschernobyl* analysiert. Gemessen an der Fülle der ästhetischen Černobyl'-Werke ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Problembereich eher zurückhaltend. Noch gibt es weder in den betroffenen Ländern noch im deutsch- oder englischsprachlichen Raum eine umfassende Studie, die die Katastrophe unter literatur- und besonders kulturwissenschaftlichen Aspekten analysiert. Die hohe Anzahl von Černobyl'-Werken könnte man durch den Reiz einer neuen spannenden – sogar offiziell geduldeten – Themenstellung nach langjähriger Stagnation in der Literatur und in der Kunst der Sowjetunion erklären. Ebenfalls wäre aber die Vermutung berechtigt, dass sich das Interesse der Literaten und Künstler an diesem traumatischen Ereignis als Opposition zur mangelnden Bereitschaft der sowjetischen Regierung und später der ihrer Nachfolgestaaten erklären lässt, sich mit den schmerzhaften und nicht unbedingt ehrenhaften Erinnerungen auseinanderzusetzen. Die Artefakte (Texte und Bilder), die die traumatischen Ereignisse der Atomkatastrophe literarisieren bzw. ästhetisieren, sind als Teil des Speichergedächtnisses zu sehen, das als Korrektiv und Alternative des offiziellen Funktionsgedächtnisses fungiert.⁴

Im Vordergrund dieses Beitrages steht vor allem die Černobyl'-Ästhetisierung in der Fotografie. Es gibt einige Fotobände zur Černobyl'-Thematik, die sowohl in den betroffenen Ländern (Ukraine, Belarus) als auch im Ausland (Deutschland, Italien) erschienen sind.⁵ Im Folgenden

4 Mit dem Terminus „das kulturelle Gedächtnis“ ersetzt Aleida Assmann die Begriffe „Tradition“, „Überlieferung“, „kulturelles Erbe“ (Assmann 2006, 52). Sie unterscheidet zwei Typen des kulturellen Gedächtnisses – das Speichergedächtnis und das Funktionsgedächtnis –, die sie als zwei einander ergänzende Modi der Erinnerungen versteht. Das Speichergedächtnis enthält „das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpaßter Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen. Beim Funktionsgedächtnis dagegen handelt es sich um ein ungeeignetes Gedächtnis, das aus einem Prozeß der Auswahl, der Verknüpfung, der Sinnkonstitution [...] hervorgeht. [...] Das kulturelle Funktionsgedächtnis ist an ein Subjekt gebunden, das sich als dessen Träger [...] versteht. Kollektive Handlungssubjekte wie Staaten oder Nationen konstituieren sich über ein Funktions-Gedächtnis, in dem sie sich eine bestimmte Vergangenheitskonstruktion zurechtlegen. Das Speichergedächtnis dagegen fundiert keine Identität. Seine [...] Funktion besteht darin, mehr und anderes zu enthalten, als es das Funktionsgedächtnis zuläßt.“ Es ist ein „nicht begrenzbares[s] Archiv mit seiner ständig sich vermehrenden Masse von Daten, Dokumenten, Erinnerungen“ (Assmann 2010, 137).

5 Der intermediale Zugang zur Černobyl'-Thematik hat jedoch bis dato kaum Interesse in der Forschung geweckt. Es mangelt sogar an kleineren, punktuellen Analysen. Die Zahl der Beiträge zu einzelnen Fotobänden ist ebenfalls überschaubar. Zu nennen sind die

wird ein Foto aus einem deutsch-belarussischen Projekt, dem Fotoband *Tschernobyl 1986–2006. Leben mit einer Tragödie*, exemplarisch vorgestellt. Der Band wurde im Auftrag der Stiftung des Landes Niedersachsen *Kinder von Tschernobyl* zum 20. Gedenktag der Tragödie herausgegeben. Er enthält vor allem Bilder von zwei Fotografen: dem Deutschen Rüdiger Lubricht und dem Belarussen Anatol' Kljaščuk (Anatol Kliashchuk). Den sprachlichen Teil bilden das Vorwort des Vorgesetzten des Kuratoriums der Stiftung, Heyo Eckel, Einleitungstexte beider Künstler am Anfang des Bandes sowie zwei kurze biografische Informationen zu den beiden Fotografen ungefähr in der Mitte des Bandes, wodurch eine Grenze zwischen deren Werken gezogen wird; alle Fotografien sind außerdem mit einer Unterschrift versehen. Da der Band sich an ein breites Publikum richtet, sind alle Textteile in drei Sprachen verfasst: Deutsch, Englisch und Russisch. Bereits in den Vorworten wird das Anliegen des Bandes formuliert: zu dokumentieren, wie Černobyl' die Menschen und die Landschaften verändert habe, und an die Nachhaltigkeit und das Ausmaß der Katastrophe zu erinnern (vgl. Lubricht/Kliashchuk 2006, 5).

Das Foto (Lubricht/Kliashchuk 2006, 150), das hier behandelt werden soll, wurde von Anatol' Kljaščuk, dem 1957 in Vyniscy geborenen belarussischen Journalisten, aufgenommen, der nach der Katastrophe durch Belarus und die Ukraine reiste und die Betroffenen fotografierte. Im Folgenden wird zunächst der Inhalt des fotografischen Bildes in Verbindung mit den Gestaltungsmöglichkeiten dargestellt, danach wird das erzählerische Potenzial der Fotografie überprüft und abschließend die Frage nach deren Botschaft gestellt.

Aufsätze von Andrea Zink (2011), Daniel Bürkner (2009) und Christiane Daum (2009). Andrea Zink arbeitet vor allem auf der inhaltlichen Ebene – mit der Thematisierung von Ratlosigkeit, Nichts, Stagnation und Leere des Daseins, Nivellierung des Unterschiedes zwischen dem Menschen und dem Gegenstand in literarischen (dokumentarischen) Texten und in fotografischen Bildern. Außerdem konzentriert sich die Forscherin auf die phänomenologischen Eigenschaften der Fotografie (Statik und Referentialität), die sich als besonders geeignet erweisen, um die Ereignislosigkeit in der Černobyl'-Region nach der Katastrophe zu thematisieren. Auf soziologische und philosophische methodische Ansätze stützend, analysiert Daniel Bürkner journalistische, künstlerische und touristische Černobyl'-Bilder. Der Forscher versucht, die Strategien der Darstellung der Sichtbarkeit der Strahlung und der dadurch bedingten Ungreifbarkeit der Katastrophe in den Bildern herauszuarbeiten. Es sind vor allem die Bilder von Robert Polidori und Igor' (Ihor) Kostin, welche die Forscher interessieren. Diesem Fotografen ist ebenfalls der Beitrag von Christiane Daum gewidmet, in dem deren Arbeitsweisen vergleichend dargestellt sind: So wird Kostin als Kriegsfotograf bezeichnet, da er das Geschehen vor Ort fotografiert. Robert Polidori wird dank seiner Konzentration auf die Häuser und Straßen Pryp''jat's als Architekturfotograf kategorisiert. Der hier vorgestellte Fotoband wurde noch nie zum Untersuchungsobjekt gewählt.

Thematisierung der Folgen der Katastrophe in der Fotografie

Das Thema kranker Kinder und Jugendlicher von Černobyl' findet sich in allen Bildern Kljaščuks in diesem Band. Dies steht zwar in Einklang mit dem Namen und dem Anliegen der Stiftung, wurde jedoch nicht unmittelbar von der Stiftung in Auftrag gegeben: Die Fotografien stammen aus früheren Jahren; einige wurden in Zeitabständen von 10–12 Jahren aufgenommen, in jedem Fall noch bevor das Projekt geplant wurde. Das Bild mit der Unterschrift *Ksjuscha im Krankenhaus, März 2005*, das hier exemplarisch analysiert wird, bildet keine Ausnahme: auch hier wird ein krankes Mädchen abgebildet. Die Hauptaussage – Kinder als unschuldige Opfer der Katastrophe – wird in diesem Foto auf verschiedenen Ebenen wiederholt unterstützt. Das Bild stellt ein kleines Mädchen dar, das sich an einem Tropf festhält. Das Kind ist doppelt an den Tropf gebunden: mittels der Hand und durch den Schlauch, den man hinter seinem Rücken erkennen kann. Diese zweifache Bindung deutet zum einen auf die Abhängigkeit seines Lebens von der Medizin, zum anderen erlaubt sie das Mädchen und den Tropf, die eine zentrale Position im Bild einnehmen und das Motiv der Fotografie darstellen, als eine Einheit zu verstehen. Auffallend sind die Proportionen: der Tropf ist größer als das Kind, trotz der Aufnahme in Hochformat sieht man nicht sein Ende, er steigt empor, über die Grenze des Bildes hinaus. Somit erscheint das Mädchen noch kleiner und dadurch verletzlicher, unterlegen. Der Tropf ist metonymisch als Zeichen der Krankheit zu verstehen und seine betonte Übergröße – als Metapher für die Übermacht der Erkrankung.

Auf dem Tropf sieht man ein Stofftier, einen Kater. Diesem Stofftier kommt eine Art leitmotivische Funktion zu, bei der es mehrfach in den Fotos auftaucht und so offenbar eine besondere Verbundenheit zwischen dem dargestellten Mädchen und einem typischen Kindheitsattribut vermittelt werden soll, dessen semantische Bezüge offensichtlich sind. Die Komposition des Bildes ist sehr einfach und besteht aus einem Hauptelement (Motiv: Mädchen und Tropf) sowie dem Hintergrund, es sind keine Nebenelemente vorhanden. Im Hintergrund befindet sich die bloße Wand des Krankenhauses, das Bild kommt ohne zusätzliche Dekoration aus. Die Objekte im Vordergrund sind scharf dargestellt. Sie sind gut erkennbar, wodurch das Hauptelement hervorgehoben wird. Der Hintergrund ist dagegen unscharf, nicht zu hell und ohne auffällige Farben. Dies zusammen mit der simplen Komposition lässt die Hauptaussage noch eindringlicher wirken, nichts lenkt von dem Hauptmotiv ab.

Das Foto ist kein Schnappschuss. Das Mädchen weiß, dass es fotografiert wird, und schaut direkt in die Kamera. Durch den Blickkontakt

wird eine Verbindung zum Betrachter erzeugt. Das abgebildete Kind ist der lebendige und gleichzeitig mahnende Beweis nachhaltiger Folgen der Katastrophe. Es scheint, dass es mit seiner Präsenz sagen möchte: ‚Ich bin da, ich bin krank, die Katastrophe ist nicht vorbei, vergessen Sie es nicht.‘ Durch die frontale Ansicht und die Auswahl der Perspektive – es ist eine Normal- oder Zentralperspektive, also eine Aufnahme auf Augenhöhe – bekennt sich der Fotograf zum Abgebildeten. Mittels dieses Verfahrens wird beim Betrachter Mitleid erzeugt. Da sich das Objektiv auf Augenhöhe des fotografierten Mädchens befindet, kann man davon ausgehen, dass der Fotograf kniet. Im slavischen kulturellen Raum könnte man diese Position als eine Geste der Hochachtung verstehen, oder auch als eine Entschuldigung für die Taten der Erwachsenen bzw. für deren Untätigkeit an den Tagen unmittelbar nach der Havarie (die zu spät veranlasste Evakuierung). Auch hiermit drückt der Fotograf seine Empathie zum Dargestellten aus.

Mit seiner rechten Hand hält sich das Mädchen am Tropf fest, seine linke Hand ist zur Faust geballt. Vom ganzen Gesicht sieht man nur die Augen, die Ruhe bzw. Gefasstheit auszustrahlen scheinen. Vielleicht zeugt dieser Blick vom Willen, dem Schicksal mit Optimismus entgegenzutreten und die nötigen Untersuchungen und Behandlungen über sich ergehen zu lassen. Dies würde auch die geballte linke Hand bestätigen, die sich sowohl als Zeichen des Leides als auch des Kampfes verstehen lässt.

Das Mädchen trägt keine Krankenhauskleidung, sondern ist zivil gekleidet: eine Bluse, Jeans, dazu eine kleine Tasche und eine Halskette. Im Kontext lässt sich vermuten, dass die Mütze mit Schleifen den rasierten Kopf der Abgebildeten bedeckt. Die Vermutung wird unterstützt durch die Mundschutzmaske, die auf den nach einer Chemotherapie notwendigen Schutz vor Infektionen deutet. Durch die „normale“ Bekleidung und eine nicht aufdringliche Betonung der Krankenhausattribute entsteht einerseits der Eindruck, dass die Erwachsenen (die Eltern, das medizinische Personal) sich bemühen, andere Bereiche der Kindheit nach Möglichkeit freudig zu gestalten. Andererseits lässt die (hervorgehobene) Normalität der Kinderkleidung die Tragik der Situation noch mehr zum Tragen kommen.

Alle Fotografien von Kljaščuk sind schwarz-weiß. Auch das hier analysierte Bild bildet keine Ausnahme. Interessanterweise sind die Fotografien von seinem deutschen Kollegen Lubricht farbig. Der deutsche Fotograf vereint vor allem Bilder der zerstörten Stadt Prypj’jat’, der in der Zone zurückgelassenen verstrahlten Fahrzeuge, der zugewachsenen

Häuser, der Natur, die die Oberhand wiedergewinnt. Die Menschen – die selten zum fotografierten Objekt werden – lächeln in die Kamera. Die Fotografien ähneln den Propagandabildern aus der Sowjetzeit, die die Botschaft vermitteln sollten, dass der Mensch die Katastrophe im Griff hat. Die Unterschriften sind neutral: *Im Kindergarten; Schule*. Kljaščuks Bilder unterscheiden sich bereits auf der inhaltlichen Ebene, sein Hauptmotiv bilden (tot-)kranke Kinder als Folge der Katastrophe. Sowohl die Wahl des Motivs als auch eine hervorgehobene Emotionalität⁶ der Bilder spricht für die Kultivierung eines nationalen Opfer-Mythos. Das Anliegen des Fotografen ist es, beim Betrachter Mitleid zu erwecken. Er entscheidet sich für die Schwarzweißfotografie, um die Ernsthaftigkeit der Situation hervorzuheben. Dem gleichen Ziel dient die Statik der Bilder. Beides verweist auf die Unmöglichkeit der Veränderung. Zudem bietet die monochrome Technik die Möglichkeit, das Verfahren des Kontrastes einzusetzen: Die Gestalt des Mädchens ist mit weißer Farbe verknüpft: weiße Bluse, Mütze, Socken, Schuhe und der Mundschutz. Der Boden ist dagegen schwarz und auch der Hintergrund wird in überwiegend dunklen Farben gehalten. Durch den Farbkontrast wird zum einen erneut das Hauptmotiv hervorgehoben, zum anderen steht die weiße Farbe metonymisch für ‚Unschuld‘. Das passive Opfer (victima) wird in der Regel mit ‚Unschuld‘ und ‚Reinheit‘ konnotiert (vgl. Assmann 2006, 80).

Das erzählerische Potenzial der Fotografie

Eine Fotografie ist eine Momentaufnahme, daher scheint es problematisch, über ihre Narrativität zu sprechen. Dennoch evozieren Kljaščuks Fotos ein Feld der Narration, das man nach Anne-Kathrin Hillenbach (2012, 73–79) in dreifacher⁷ Hinsicht beschreiben kann: (1) die Geschichte kann aus einem Bild evoziert werden, (2) die Geschichte kann aus den Bildsequenzen rekonstruiert werden oder (3) die Fotografie kann die Geschichte eines fiktiven Textes, in den diese eingebettet ist, ergänzen oder hinterfragen. Wenn in den ersten zwei Fällen die Einbildungskraft des Betrachters gefragt ist, damit eine Geschichte überhaupt entsteht, so ist die Fotografie im dritten Fall ein Bestandteil einer bereits vorhandenen Erzählung.

6 Zur Emotionalisierung der Geschichte als Verfahren der viktimologischen Identitätspolitik vgl. Assmann 2006, 77.

7 Ein vierter Punkt, den Hillenbach nicht behandelt, der aber auch von Bedeutung sein könnte, ist die Positionierung eines Bildes bzw. einer Bildersequenz innerhalb des ganzen Fotobandes.

In unserem Beispiel könnte man über eine Kombination aller drei Möglichkeiten sprechen: Wir könnten eine Geschichte aus dem analysierten Bild evozieren, die wir aber im Kontext von zwei anderen Bildern Ksjuša verstehen werden, die ebenfalls in den Band aufgenommen sind; die drei Fotografien bilden eine Sequenzgeschichte. Die dritte Möglichkeit nimmt eine modifizierte Gestalt an: Es gibt keinen fiktiven Text, mit dem das Bild korrespondieren könnte, aber die Unterschriften, der Titel des Bandes und die Vorworte bilden ebenfalls einen verbalsprachlichen Kontext für das Bild; obwohl bei den Vorworten zu beachten ist, dass sie im Nachhinein verfasst wurden und somit den Bildern angepasst sind.

Hillenbach (78) ist der Ansicht, dass die Abbildung eines Menschen eher zum Erzählen animiert als diejenige einer Landschaft. Der Betrachter versteht das Bild als authentisch und sieht es als einen Wirklichkeitsausschnitt mit einem Vorher und einem Nachher. In unserem Beispiel gibt es ein zweistufiges Vorher: 1) die länger zurückliegende Vergangenheit ist im Kontext des Bandes die Katastrophe von Černobyl', 2) die nähere Vergangenheit – die Diagnose und eventuell eine oder einige von Ksjuša bereits überstandene Therapien. Das in der Unterschrift angegebene Datum, 2005, spricht dafür, dass es sich nicht um eine Erkrankung infolge einer unmittelbaren Bestrahlung handelt: Das Mädchen wurde ca. 13–14 Jahre nach der Katastrophe geboren, also handelt es sich um eine genetisch bedingte Folgeerkrankung, die implizit auf die gefährlichen Langzeitfolgen der Katastrophe verweist.

Wie bereits erwähnt, gibt es drei Aufnahmen von Ksjuša (Lubricht/Kliashchuk 2006, 150 f., 153). Alle drei Bilder sind genau datiert und bilden eine Chronologie der Geschichte ab: März 2005 – Juni 2005 – 23. August 2005. Während die Vorgeschichte aus dem Kontext des Bandes rekonstruiert werden kann, ist die Nachgeschichte materiell in den zwei letzteren Bildern präsent. Diese Fotografien stellen ein zweistufiges Nachher dar: einmal mit einer positiven Wendung und einmal mit einer negativen Entwicklung. Erneut wird das Verfahren des Kontrastes eingesetzt. Das zweite Foto bildet Ksjuša zusammen mit ihrer Mutter ab, der Betrachter erkennt ihre Tasche und den Kater. Das Mädchen wird von der Mutter abgeholt, es lächelt. Das Bild zeigt einen glücklichen Moment und ist gefühlsbetont: beidseitige Freude des Wiedersehens, innige Mutterliebe. Sehr wahrscheinlich gibt das Foto die Szene der Hoffnung auf Heilung wieder. Die Vergeblichkeit dieser Hoffnung zeigt jedoch das letzte Bild mit der Unterschrift *Acht Stunden vor dem Tod*. Diese Unterschrift definiert das Ende der Geschichte. Das letzte Foto zeigt Ksjušas Gesicht im Großformat. Es ist schwierig sich vorzustellen, dass sie in

einigen Stunden sterben wird, ihr Gesicht wirkt sehr ruhig und sogar zufrieden, ruft grenzenlose Zärtlichkeit hervor. Der Kontrast zwischen dem abgebildeten Kind – Kindheit verstehe ich hier als die Anfangsphase des Lebens – und dem in der Unterschrift angekündigten Tod als Ende des Lebens soll tiefe Spuren im Gedächtnis des Betrachters hinterlassen.

Hillenbach (2012, 79 f.) weist auf die Möglichkeit hin, übliche Kategorien der Narrativität wie Zeit, Raum und Figurenkonzeption auf die Fotografie anzuwenden. Dabei ist natürlich deren medial bedingte Spezifik zu beachten. Bei dem Versuch mit diesen Kategorien zu arbeiten, stellt es sich heraus, dass es nur im Zusammenspiel mit den verbalsprachlichen Komponenten möglich ist. So ist der Zeitrahmen des Geschehens in den Unterschriften angegeben: vom März 2005 bis zum 23. August 2005, knappe sechs Monate, wobei natürlich kontextbedingt der Anfang der Geschichte am 26. April 1986 sein müsste. Die sechs Monate lassen auf den sehr schnellen Verlauf der Krankheit schließen. Der konkrete, kleine Raum des Geschehens – das Krankenhaus – ist ebenfalls in der Unterschrift genannt. Zu dem Ort bzw. dem Staat gibt es keine nähere Erläuterung, es könnte sowohl Belarus als auch die Ukraine sein. Die Frage ist, inwieweit die genaue Bestimmung des Ortes relevant ist. Die Beantwortung dieser Frage lässt sich im Zusammenhang mit der Kategorie der Figurenkonzeption betrachten, die ein Spannungsverhältnis zwischen einer Individualisierung und Typisierung aufweist. Dem Bild liegt die Geschichte eines konkreten Mädchens zugrunde. Die Unterschrift *Ksjuscha im Krankenhaus* identifiziert nicht nur das im Bild Dargestellte, der Vorname individualisiert gleichsam die Fotografie und unterstreicht ihre Authentizität; die Koseform verweist erneut darauf, dass es sich um ein Kind handelt, der Diminutiv ruft Zärtlichkeit und Mitgefühl bei den Betrachtern hervor. Andererseits gehört dieses Bild, genauso wie alle anderen in diesem Band, zu so genannten typischen Bildern: Das kranke Mädchen steht stellvertretend für alle kranken Kinder Černobyl's. Unter solchen Umständen ist der genaue Ort, nicht nur die Stadt, sondern auch der Staat – die Ukraine oder Belarus – ohne besondere Relevanz: Für beide Länder würde die im Bild implizierte Aussage zutreffen, beide befinden sich nach der Katastrophe in einer ähnlichen Situation. Der französische Soziologe Guillaume Grandazzi erweitert den Wirkungsraum der Katastrophe, indem er die Černobyl'-Ereignisse nicht nur mit der Ukraine und Belarus verknüpft:

Eine Welt, in der nicht nur die Zukunft unsicher ist, sondern auch der Alltag; eine Welt, in der die einfachsten, banalsten Tätigkeiten –

essen, spazierengehen – zu potentiellen „Risikotätigkeiten“ werden ... droht jedem Land, das auf die Atomenergie setzt und sie durch Risikomanagement zu beherrschen glaubt. (Grandazzi 2006, 14)

Auf unser Beispiel übertragen heißt das: Kljaščuks Bilder von kranken Kindern stellen nicht eine regionale, sondern eine globale Problematik dar. Die nationale Dimension der Černobyl'-Katastrophe wird transzendiert, die Katastrophe erfährt eine anthropologische Erweiterung.

Die Botschaft der Fotografie

Als eine der wichtigen Funktionen der Fotografie als Medium definiert Jeanne Boerkey (2011, 139–152) die Vermittlung einer Botschaft, die im Idealfall die Betrachter zur Handlung animieren sollte. Die Instrumentalisierung der Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie und rhetorischer Figuren zur Erreichung dieses Ziels bildet den Forschungsgegenstand der Fotorhetorik. Unter diesem Aspekt betrachtet, verfolgt Kljaščuk mit seinem Bild (bzw. mit seinen Bildern) eine Sachinstruktion, d. h. er macht auf die Folgen der Katastrophe, konkret auf die Problematik der kranken Kinder Černobyl's, aufmerksam. Dabei greift er zum einen auf bestimmte Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie zurück: Er verwendet z. B. eine einfache Komposition und eine unscharfe Darstellung des Hintergrundes, um die anthropologische Dimension hervorzuheben; die Verfahren des Kontrastes, der Metaphorisierung und Metonymisierung verstärken diese. Von besonderer Relevanz ist zum anderen das Zusammenspiel mit den textverbalen Elementen (dem Bandtitel, den Vorworten, den Unterschriften), die den (Kommunikations-)Kontext für die Bilder schaffen. Ohne diese Textteile wäre die Analyse der ausgewählten Fotografie in der Form kaum möglich bzw. wären auch eine andere oder sogar einige andere Interpretationen zulässig.

Weiterhin provoziert der Künstler mit seinen Bildern rationale Werturteile seitens der Rezipienten: Es besteht Einigkeit, dass das Geschehen als negativ beurteilt wird: Es hätte nie soweit kommen dürfen und darf auch nie mehr geschehen. Mit verschiedenen Datierungen seiner Fotografien (1993, 2005) weist Kljaščuk darauf hin, dass die schwerwiegenden Ausmaße der Tragödie nicht nur zu unserer Gegenwart, sondern auch zu unserer Zukunft gehören. Die Entscheidung des Künstlers, kranke Kinder zum Hauptmotiv seiner Fotografien zu wählen, lässt sich als Hinweis auf die Gefährdung der demographischen Entwicklung einer Nation interpretieren. Somit wird das Bild nicht nur als Erinnerungsanlass verstanden, sondern als Mittel im Kampf gegen das Vergessen bzw.

Verdrängen. Die Funktionen des fotografischen Bildes, die es mit dem Gedächtnisbild gemeinsam hat – den Augenblick festzuhalten, diesen für spätere Zeiten zu konservieren und als Band zwischen der Vergangenheit und Gegenwart zu spannen – werden erweitert. Die Katastrophe fand zwar in der Vergangenheit statt und die Bilder sind in der Vergangenheit aufgenommen worden, aber das darin Abgebildete lässt sich nur schwer als Vergangenheit definieren. Das Oxymoron – die Wortgruppe ‚Zukunft‘ und ‚Erinnerung‘ – in Bezug auf Černobyl' finden wir bereits bei Grandazzi, der seinen Artikel *Die Zukunft erinnern. Gedenken an Tschernobyl* betitelt und Černobyl'-Ereignisse wie folgt definiert:

Die Katastrophe von Tschernobyl lässt sich nicht auf einen Punkt in der Vergangenheit fixieren ... Sie zwingt uns, die Zeitachse umzukehren und ein Gedächtnis des Künftigen zu entwickeln, eine Erinnerung an die vom Atom kolonisierte Zukunft. (Grandazzi 2006, 13)

Kljaščuk erhebt einen allgemeinen bzw. weltweiten Geltungsanspruch und beabsichtigt, das soziale Handeln zu beeinflussen.⁸ Oder in der Terminologie von Boerkey sprechend: Er verfolgt eine Handlungsinstinktion, appelliert an die Weltgemeinschaft, die Tragödie nicht zu vergessen, die Opfer zu unterstützen und verlangt Prävention, um weiteren Tragödien vorzubeugen. Kljaščuk setzt dabei auf die Authentizität der Dokumentation. Während die Literatur als Medium vor allem durch ihre Fiktionalität charakterisiert ist, wird der Fotografie seit ihrer Entstehung von den Rezipienten Authentizität zugeschrieben, die Fähigkeit, die (materielle) Wirklichkeit abzubilden. Diesem eher problematischen Begriff wird in der Forschung der der Indexikalität vorgezogen. Bei der Indexikalität handelt es sich zwar um eine Abbildung eines vor der Kamera präsenten (gestandenen) Objektes, die freie Wahl der Gestaltungsmöglichkeiten des Fotografen ist dabei aber nicht ausgeschlossen (vgl. Hillenbach 2012, 47 f.). Genau hier liegt der Unterschied zur Authentizität. Zudem spiegeln die indexikalischen Eigenschaften der Fotografie deren Doppelpotenzial – als Dokument und als ästhetisches Werk. Das

8 Das Černobyl'-Projekt brachte Kljaščuk weltweiten Ruhm, seine Fotografien wurden in verschiedenen Ländern (Österreich, Deutschland, Belgien, Dänemark, Irland, Kanada, Polen, Schweiz, Japan) und sogar im Europäischen Parlament in Brüssel ausgestellt. Es ist ihm wohl gelungen, die Öffentlichkeit für die nachhaltigen, grausamen Folgen eines atomaren Unfalls zu sensibilisieren. Auch Fukushima hatte den weiteren Anstoß zu einem Überdenken der Situation gegeben, doch sprechen viele Regierungen weiterhin von einer sicheren Atomenergie und verlängern die Laufzeiten für ihre Atomkraftwerke.

Ästhetische in der Fotografie bilden die individuell gewählten Gestaltungsmöglichkeiten, die die subjektive Sichtweise der Wirklichkeit des Fotografen spiegeln und mit deren Hilfe eine Wirkung auf den Betrachter ausgeübt werden kann. Kljaščuk verstärkt diese Wirkung durch die hervorgehobene Emotionalität seiner Bilder. Affektive Bilder prägen sich rascher ins Gedächtnis eines Individuums ein, werden in das kulturelle Gedächtnis integriert und wechseln gegebenenfalls von dem kulturellen Archiv (Speichergedächtnis) ins Funktionsgedächtnis.

Die Konzentration des Künstlers auf die Opfer-Thematik lässt sich zum einen als ein effektives Mittel gegen das Vergessen und das Verdrängen der Katastrophe verstehen, zum anderen aber läuft Kljaščuk Gefahr, zur Konstruktion einer viktimologischen Identität beizutragen. Diese stellt jedoch laut Aleida Assmann keine Lösung des Problems des traumatischen Opfergedächtnisses dar, sondern bildet eher einen Teil dieses Problems (vgl. Assmann 2006, 81). Kljaščuk konstruiert einen modernen Monomythos, der nur *eine* Geschichte erlaubt. Durch Auswahl eines bestimmten Inhaltes schließt er die anderen Inhalte aus; durch die Detailgenauigkeit bei der Darstellung der Opfer-Thematik und den Nachdruck, der ihr verliehen wird, wird diese Geschichte zum verbindlichen Muster. Černobyl' wird auf ein bestimmtes Moment reduziert, das anschließend stark herausgearbeitet wird. Diese Methode ist bereits aus dem offiziellen (sowjetischen und post-sowjetischen) heroischen Mythos Černobyl' bekannt. Kljaščuk versucht zwar semantisch einen anderen Mythos aufzubauen, aber auch er konstruiert nur den *einen*.

Literaturverzeichnis

- Alexijewitsch, Swetlana: Der Krieg hat kein weibliches Gesicht. Berlin 2004 (erstmalig 1985).
- Alexijewitsch, Swetlana: Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft. Berlin 2006 (erstmalig 1997).
- Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2010.
- Boerkey, Jeanne: Fotorhetorik. Schlüssel zur Botschaft des fotografischen Bildes. Düsseldorf 2004.
- Bürkner, Daniel: „Eine vollkommen neue Realität“. Transgression des Wahrnehmbaren in den Bildern Tschernobyls. In: Maßlose Bilder: visuelle Ästhetik der Transgression. Hg. von Ingeborg Reichle. München 2009, S. 189–206.

- Daum, Christine: Der Kriegsreporter und der Architekturfotograf. Die Tschernobyl-Fotos von Igor' Kostin und Robert Polidori. In: Osteuropa 56, 4 (2006), S. 63–70.
- Guski, Andreas: Die Stimme der Opfer. Vom Umgang mit Katastrophen in Russland. In: Osteuropa 58, 4–5 (2008), S. 69–80.
- Grandazzi, Guillaume: Die Zukunft erinnern. Gedenken an Tschernobyl. In: Osteuropa 56, 4 (2006), S. 7–18.
- Hillenbach, Anne-Kathrin: Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses. Bielefeld 2012.
- Hundorova, Tamara: Pisljačornobyl's'ka biblioteka. Ukrajins'kyj literaturnyj postmodern. Kyiv 2005.
- Kalmbach, Karena: Tschernobyl und Frankreich. Die Debatte um die Auswirkungen des Reaktorunfalls im Kontext der französischen Atompolitik und Elitenkultur. Frankfurt/M. 2011.
- Koschmal, Walter: Zwischen(-)Mythen? Ukrainisches Erinnern an Čornobyl' (zwischen Zeigen und homöopathischem Erzählen). In: Die Welt der Slaven 54, 2 (2009), S. 201–224.
- Lubricht, Rüdiger/Kliashchuk, Anatol: Tschernobyl 1986–2006. Leben mit einer Tragödie. Bremen 2006.
- Marples, David: Diktatur statt Ökologie. Krisenmanagement in Lukašenkas Belarus. In: Osteuropa 56, 4 (2006), S. 117–129.
- Meyer, Jan-Henrik: Rezension zu Kalmbach, Karena: Tschernobyl und Frankreich. Die Debatte um die Auswirkungen des Reaktorunfalls im Kontext der französischen Atompolitik und Elitenkultur. Frankfurt/M. 2011. In: Neue Politische Literatur 58, 1 (2013), S. 150–151.
- Tschernobyl. Vermächtnis und Verpflichtung. Hg. von Astrid Sahn/Manfred Sapper/Volker Weichsel. Berlin 2006 (= Osteuropa 56, 4).
- Pereslegin, Sergej: Mify Černobylja. Moskva 2006.
- Sabuschko, Oksana: Planet Wermut: Oleksandr Dovženko – Andrej Tarovskij – Lars von Trier, oder Der Diskurs des Horrors. In: Oksana Sabuschko. Planet Wermut. Essays. Wien 2012, S. 41–103.
- Zorkaja, Natalija: Strahlendes Desinteresse. Atomenergie in Rußlands Öffentlichkeit. In: Osteuropa 56, 4 (2006), S. 235–238.
- Zink, Andrea: Versuche über das Nichts. Tschernobyl in Text und Bild. In: Osteuropa 61, 7 (2011), S. 81–94.

Zur Autorin

Olena Kuprina (Dr. phil.), studierte Slavistik und Germanistik an der Staatlichen Pädagogischen Hochschule für Fremdsprachen in Horlivka

(Ukraine) (1995–2000) und an der LMU München (2002–2005); promovierte an der Universität Regensburg zum Thema *Märchentransformationen. Figurenanalysen zu russischen und ukrainischen Volks- und Kunstmärchen* (2006–2009). Seit 2009 Lehrbeauftragte am Institut für Slavistik an der Universität Regensburg.