

Schamma Schahadat

**FOTOGRAFIESTREIT UND FORMALISMUSVORWURF:  
FOTOGRAFIE, WIRKLICHKEIT UND EVIDENZ  
IN DER SOWJETISCHEN FOTOGRAFIE DER 1920ER / 30ER JAHRE**

In Vladimir Nabokovs Roman *Korol', dama, valet (König, Dame, Bube)* schickt der Unternehmer Dreier seiner untreuen Ehefrau (von der er aber nicht weiß, dass sie untreu ist) eine Fotografie von sich aus dem Skiurlaub:

На снимке улыбался Драйер, в лыжном костюме, с палками в руках, и лыжи лежали параллельно, и кругом был яркий снег, и на снегу – тень фотографа. (Nabokov 1990, 209)

Auf dem Foto lächelte Dreier,<sup>1</sup> im Skianzug, die Stöcke in den Händen, die Skier lagen parallel nebeneinander, und rund herum war leuchtender Schnee und auf dem Schnee – der Schatten des Fotografen.<sup>2</sup>

Interessant an dieser Stelle ist der „Schatten des Photographen“, der bloßlegt, dass auch eine Fotografie, wie jedes Kunstwerk, gemacht ist. Zugleich zeugt gerade diese Fotografie davon, dass hier mehr Schein als Sein am Werk ist:

Он мечтал делать всякие стремительные христиании и телемарки,-- резко поворачивать в облаке снега, лететь дальше по склону,-- но Бог был, видимо, против этого. На снимке, однако, он вышел настоящим лыжником, и долго он любовался им, прежде чем сунуть его в конверт. (Ebd.)

Er [Dreier] träumte davon, alle möglichen Christiana- und Telemark-Schwünge zu machen, in einer Wolke von Schnee abrupt die Richtung zu ändern und über den Hang weiterzusausen, doch Gott war scheinbar dagegen. Auf der Fotografie stand er wie ein richtiger Skiläufer da, und lange bewunderte er sich auf dem Foto, bevor er es in den Umschlag steckte.

<sup>1</sup> In der deutschen Übersetzung von Dieter E. Zimmer ist Драйер als Dreyer übersetzt, da der Roman jedoch eine Dreiecksgeschichte umfasst, wäre Dreier vielleicht die richtigere Transkription.

<sup>2</sup> Die Übersetzungen aus dem Russischen sind, wenn nicht anders angegeben, von mir, Sch. Sch.

Der Künstler-Fotograf und Gott scheinen miteinander zu ringen um den Skiläufer Dreier, und zumindest auf der Fotografie siegt der Künstler und bildet etwas ab, für das es kein Original gibt – einen guten Skiläufer, der in Wirklichkeit ein schlechter ist.

Vladimir Nabokov schrieb seinen Roman *Korol', dama, valet* 1928, und es geht ihm darin, wie in den meisten seiner Bücher, um die Unmöglichkeit, das Leben und das Schicksal zu kontrollieren. Die Fotografie spielt dabei nur eine Nebenrolle, doch schrieb Nabokov den Roman zufällig genau in dem Jahr, das in der sowjetischen Fotografie-Geschichte als Fotografie-Streit einging und dessen Protagonist der Fotograf Aleksandr Rodčenko war. In der Fotografie-Debatte, die 1928 auf den Seiten der Zeitschrift *Novyj LEF* (Neue Linke Front der Künste) geführt wurde, kritisierten Kollegen aus den eigenen Reihen (Boris Kušner und Sergej Tret'jakov) Rodčenkos Perspektive „von unten nach oben“ oder „von oben nach unten“ („сверху вниз“, „снизу вверх“, anon. 1928).

In den 1930er Jahren geriet Rodčenko dann in die Schusslinie von Fotografie-Funktionären wie Leonid Mežericer, einem Photographen und Kritiker der Zeitschrift *Sovetskoe foto* (Das sowjetische Foto), und von Jakov Sbinevič, einem TASS-Korrespondenten und dem Leiter von „Sojuzfoto“. Diese Angriffe gipfelten in der Debatte um Rodčenkos Foto „Pionier“ („Der Pionier“) (Abb. 1).<sup>3</sup> So wurden in der Zeitschrift *Proletarskoe foto* (Das proletarische Foto) „Stimmen aus dem Volke“ abgedruckt, von denen eine den *Pionier* als „Verzerrung des Antlitzes unserer Pionierbewegung“ bezeichnet („искажение лица нашего пионерского движения“).<sup>4</sup> Der Kritiker Leonid Averbach nannte den *Pionier* ein „Monster mit einer riesigen Hand, krumm, und überhaupt wird die ganze Symmetrie des Körpers zerstört“ („какое-то чудовище с одной громадной

<sup>3</sup> Rodčenko hat eine ganze Reihe von Pionierfotos gemacht, die ersten beiden 1928, auf denen ein Pionier (wahrscheinlich sein Neffe Aleksandr, s. dazu Lavrent'ev 1991, 72) von oben fotografiert wird; auf einem der Fotos hält der Pionier die Hand zum Gruß nach oben, auf dem anderen hat er die Hand in die Hüfte gestemmt. Die Fotos sind abgedruckt in Heft 6 von *Novyj LEF*, 1928; ein Wiederabdruck findet sich bei Lavrent'ev 1991, 51. Es gibt weitere Pionier-Fotos aus dem Jahr 1930: „Pionier“ („Der Pionier“), wo das Gesicht eines lächelnden Jungen von unten nach oben fotografiert ist (man sieht vom Hals aus auf seinen Mund, seine Nasenlöcher und auf den Rest des Kopfes), „Pionierka“ („Die Pionierin“), das ein Mädchen ebenfalls aus einer schrägen Perspektive von unten nach oben zeigt, aber weniger radikal als das Bild des Jungen. Das vielleicht berühmteste Pionier-Foto ist „Pionier-trubač“ („Der Pionier-Trompeter“), ebenfalls 1930, das einen Trompete blasenden Jungenkopf, von unten aufgenommen, mit aufgeblasenen Backen zeigt. (Alle Fotografien sind abgedruckt bei Lavrent'ev 1991, 51f.) – Aus den Aussagen Averbachs lässt sich deuten, dass der salutierende „Pionier“ der Stein des Anstoßes war, aber auch der „Pionier-trubač“ wurde heftig kritisiert, s. dazu von Dewitz 2009, 21, und Gaßner 1982, 52.

<sup>4</sup> *Proletarskoe foto* 1931, 2, S. 15, zit. nach Stigneev 2009, 90.

рукой, кривое и вообще с нарушением всякой симметрии тела“).<sup>5</sup> Ähnlich kritisiert wurde seine Fotografie „Rabota s orkestrom“ („Arbeit mit dem Orchester“, Abb. 2), 1933, weil dieses Foto „nicht Freude, sondern Herabwürdigung zeigt, wegen der Perspektive“ (Rodtschenko 2011a, 293) („показывает не радость, а приниженность из-за точки съемки“; Rodčenko 1935,4), während Rodčenko zeigen wollte, dass auch eine künstlerische Tätigkeit, in diesem Fall die Tätigkeit der Musiker, Teil des allgemeinen Arbeits- und Aufbauprozesses ist.



Abb. 1: Пионер (Der Pionier), 1928

Was mich am Fotografie-Streit interessiert, ist erstens der Kontext – zunächst das Jahr 1928 – und zweitens die Diskussion über die Aufgabe der Fotografie. Dabei ging es um nichts Geringeres als um die Evidenzfähigkeit der Fotografie: wie schafft es die Fotografie, möglichst viel Wirklichkeit abzubilden und dabei als Medium unsichtbar zu bleiben, d.h. den medial unverfälschten Blick zu garantieren? Durch eine ungewöhnliche Perspektive, meint Rodčenko, da diese ein Sehen ermöglicht anstelle eines Wiedererkennens; durch das Fotografieren bestimmter sozialistischer Errungenschaften, meint Boris Kušner, Anhänger der „Literatur des Faktums“.

<sup>5</sup> Aus dem Stenogramm des Plenums der RAPP, 3. Oktober 1928, zit. nach Lavren'tev 1992, 72; Averbach bezieht sich hier auf das Foto von 1928 mit dem salutierenden Pionier (s. Anm. 3).

Im Fotografiestreit ging es unter anderem um das richtige Sehen, was die russischen Formalisten als ein „neues Sehen“ postuliert haben (s. dazu Lachmann 1970).

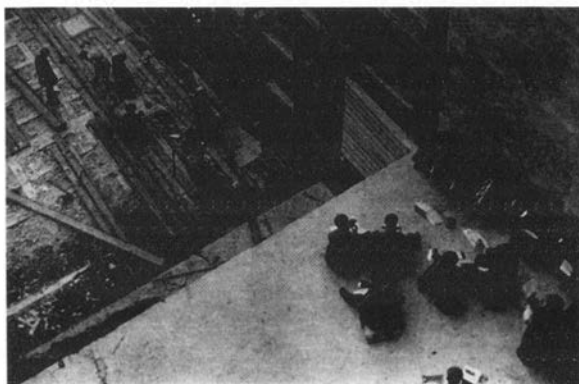


Abb.: 2 Работа с оркестром (Arbeit mit dem Orchester), 1933

In der (avantgardistischen) Moderne hingen Sehen und Wahrnehmung mit dem Bedürfnis nach Unmittelbarkeit, Authentizität, Präsenz, Gleichzeitigkeit und Evidenz zusammen – alles Konzepte, die die neuen Medien (sei es Film, sei es Fotografie) in einem nicht geahnten Maße zu erfüllen versprochen. In Russland 1928, mit der zunehmenden Uniformierung des Denkens und der Künste, wurde das Sehen eindeutig ideologisch, und dieses ideologische Sehen kollidierte mit dem originellen Sehen der Avantgarde. Bevor ich mich der Fotografie in Russland in den 1920er und 1930er Jahren zuwende, soll zunächst die Beziehung zwischen Sehen, Wahrnehmen und Evidenz hergestellt werden, um in einem nächsten Schritt zwei Varianten des neuen (fotografischen) Sehens vorzustellen, die eine andere Art von Evidenz postulierte als das offizielle Sehen: die Perspektive „von oben nach unten“ und „von unten nach oben“ sowie die Momentaufnahme. Diese zwei Verfahren gehören zu einem Sehregime, das Aleksandr Rodčenko seit den 1920er Jahren in der sowjetischen Fotografie etabliert hat und das er in seinen Artikeln und auch in seinen privaten Aufzeichnungen wie dem Tagebuch den politischen Wendungen anzupassen versucht hat. Dabei ist er aber letztlich gescheitert; seinen Ruhm als wohl bekanntester und einflussreichster russischer Avantgarde-Fotograf oder auch als „one of the most influential photographers of the 20th century“, wie William Meyers (2012) anlässlich einer Ausstellung in Krakau 2012 schrieb, hat er nicht mehr erlebt. Er starb 1956; den Stalinismus hat er überlebt, Repressionen aber hatte er gleichwohl zu erleiden.

## 1. Wahrnehmung und Evidenz

Evidenz hängt unmittelbar mit dem Sehen zusammen, sei es mit einem rhetorischen „Vor-Augen-Stellen“, einer sprachlichen Aktualisierung eines Bildes, sei es eine bildliche Aktualisierung.<sup>6</sup> Das Konzept der Evidenz hat zwar in seiner Geschichte mehrere unterschiedliche Akzentuierungen erfahren, ist aber seit der Antike in ein semantisches Feld eingebettet, das „Augenscheinlichkeit“, „Präsenz“, „Unmittelbarkeit“ und „sinnliche Wahrnehmung“ – so bei Epikur – umfasst (nach Halbfass 1972, 829). Eine entscheidende Wende des Evidenz-Begriffs findet statt, als er im Zuge des Positivismus im 19. Jahrhundert aus dem Bereich rationalen Wissens in jenen des Glaubens verschoben wird (Halbfass 1972, 831) und die Augenscheinlichkeit nicht mehr objektiv offensichtlich, sondern subjektiv privat erscheint.<sup>7</sup> Evidenz wird damit zu einer Frage der Perspektive und der Interpretation, und in dem Moment, in dem die Augenscheinlichkeit subjektiv ist, kann ein Streit über die verschiedenen Sehweisen sich entzünden.

Das Konzept der Evidenz ist somit abhängig von Konzepten des Sehens und des Sehenden, des Betrachters. Beides, sowohl der Status des Sehens als auch der des sehenden Subjekts, erfahren im Laufe der Zeit mehrere Veränderungen, oder, genauer gesagt: Erschütterungen. Das Feld des Sehens und der Sichtbarkeit konfiguriert sich ständig neu, und der Sehsinn, so Ralph Kohlen, „ist kein unschuldiger Sinn“ (Kohlen 2009, 11). Die Geschichte des Sehens zeugt von Versuchen, diesen mithilfe technischer und medizinischer Experimente zu perfektionieren.

Die Revolution, die in der Beziehung zwischen dem sehenden, oder genauer: dem beobachtenden Subjekt und dem Apparat stattfand, setzt Jonathan Crary in seiner Studie *Techniques of the Observer* zu Beginn des 19. Jahrhunderts an, also vor der Erfindung der Fotografie und des Films: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, so Crary, kam es zu einer Neudefinition des Beobachters und zu einem „modern and heterogeneous regime of vision“ (Crary 1990, 3). Der „klassische Beobachter“ war fixiert in der camera obscura, die eine objektive Grundlage für eine gesehene „Wahrheit“ versprach.<sup>8</sup> Spätestens mit Kant rückte dann das Subjekt ins Zentrum, was dazu führte, dass die „Wahrheit“ nicht mehr in dem empirischen Außen, sondern in der anatomisch-physiologisch begründeten Wahrnehmung des Subjekts gesucht wurde (Crary 1990, 69ff.). Neue

<sup>6</sup> Zum Vor-Augen-Stellen s. Campe 1997 – für den Hinweis auf diesen Aufsatz danke ich Bettine Menke.

<sup>7</sup> Halbfass (1972, 830) zitiert hier Wolfgang Stegmüller *Metaphysik, Wissenschaft, Skepsis*. Frankfurt a. M./Wien 1954, 102.

<sup>8</sup> Newton und Locke zum Beispiel bestimmten die camera obscura einerseits als Wahrnehmungsmaschine empirischer Phänomene, andererseits wirkten diese Phänomene aber auch auf den Beobachter und führten zur Introspektion und Selbstreflexion; Crary, aaO., S. 40.

technologische Erfindungen, wie zum Beispiel das Stereoskop<sup>9</sup>, beförderten diese Zerstörung einer außerhalb des Betrachters liegenden Wahrheit. Zusammenfassend formuliert Crary, dass die Beziehung zwischen Auge und optischem Apparat in der klassischen Zeit (im 17. und 18. Jahrhundert) metaphorisch war – das Auge und der Apparat waren durch eine konzeptuelle Ähnlichkeit miteinander verbunden –, während der moderne Beobachter in einer metonymischen, einer Kontiguitätsbeziehung zum Apparat stand (Crary 1990, 129). Dabei ging es in dieser Neuvermessung des Beobachters um mehr als um das Sehen: Reorganisiert wurde nicht nur der Blick, sondern auch Wissen, soziale Praktiken, der Körper und die Machtverhältnisse (Crary 1990, 3). Denn Maschinen sind, so Gilles Deleuze, sozial, bevor sie technisch werden.<sup>10</sup>

Die Fotografie erschien zumindest in ihrer Frühzeit als ein Medium, das Evidenz versprach, und zwar in zweifacher Hinsicht: zum einen schien sie – als (metonymische) Verlängerung des menschlichen Auges, das durch die Apparatur perfektioniert wurde – die absolute Mimesis zu garantieren und damit als „bleibende Dokumentation sichtbarer Wahrnehmungen“ (Sprengel 2005, 129), zum anderen konnte sie die Zeit stillstellen. Die Fotografie lässt sich so zusammendenken mit dem Ereignis,<sup>11</sup> der Momentaufnahme, die den flüchtigen Augenblick festhält. Verführerisch erschien zudem die Verbindung von Natur und Kultur, die die Fotografie auf bisher ungeahnte Weise herstellte. Bernd Stiegler zeigt, dass die Fotografie über ein Jahrhundert lang als „eigentümliches Doppelbild der Natur“ (Stiegler 2006, 17) rezipiert wird, als

eine vollkommene Wiedergabe des Gegenstandes [...], ganz gleich, ob diese nun als ‚zweite Schöpfung‘, als bildliches Simulakrum oder aber als ästhetisch mangelhafte Verdoppelung des kontingenten Gegenstandes, als vollkommen oder verurteilenswert beschrieben wird. (ebd., 16f.)

Als vorläufiges Ende der „bildmäßigen [oder piktorialistischen] Fotografie“ (ebd., 185) bestimmt Stiegler das Jahr 1928, als der Fotografiethoretiker Erwin Quedefeld in seinem Aufsatz *Am Wendepunkt* eine Entwicklung auf den Punkt

<sup>9</sup> S. dazu Crary, aaO., S. 124ff. Das Stereoskop ermöglichte eine räumliche Darstellung von Bildern und das, was man sah, hing von der Nähe bzw. Distanz zum Geschehen ab. Daher wurde das Stereoskop auch zunehmend mit erotischer und pornographischen Darstellungen in Verbindung gebracht. (Crary 1990, 127).

<sup>10</sup> Ich beziehe mich hier auf die englische Ausgabe von Deleuzes *Foucault* (Deleuze 1999, 34), da heißt es: „the machines are social before being technical.“

<sup>11</sup> Wie Claudia Öhlschläger es tut in ihrem Aufsatz „Evidenz und Ereignis“ (Öhlschläger 2005), in dem sie, ausgehend von Karl Bohrs Konzept der Plötzlichkeit in Verbindung mit der Ästhetik Ernst Jüngers („Jüngers Ästhetik der ‚Plötzlichkeit‘ scheint das vor Augen stellen zu können, was sich sprachlicher Repräsentation zu entziehen droht: den Augenblick des Sterbens in seiner Evidenz“, 203), Robert Musils „poetische Momentaufnahmen im Kontext der Moderne“ untersucht.

bringt, die bereits seit dem Ende des 1. Weltkriegs die Fotografie in eine neue Richtung gelenkt hatte:

Ob wir wollen oder nicht, wir stehen heute vor einem Wendepunkt. Es gibt kein Ausweichen mehr. [...] Die alte künstlerische Fotografie läuft sich tot. Sie ist heute auf dem absoluten Nullpunkt angekommen.<sup>12</sup>

Das „Neue Sehen“, das in den Schriften zur Fotografie gefordert und in den Fotografien umgesetzt wird, stellt der Mimesis einer Kunstfotografie eine Fotografie des Faktischen entgegen; in Russland spricht Aleksandr Rodčenko in etwa zur selben Zeit von der fotografischen Reportage, die an Stelle einer Kunstfotografie tritt.<sup>13</sup> Dabei geht es nicht mehr um bloßen Realismus, wie Renate Lachmann über die Faktografie schreibt:

Keine Ähnlichkeit mit der Realität ist gefordert, sondern diese selbst als Dokument, als Faktum, die sich selbst ins Wort [oder hier: ins Bild] setzt. (Lachmann 2011, 98)

Doch wird gerade diese Fotografie, die Rodčenko als besonders wirklich und wahrhaftig bezeichnet, als Korrektur eines alten, falschen Sehens, einer falschen Perspektive, spätestens ab 1928 hinterfragt und als eine Verfälschung der Wirklichkeit – und somit als anti-evident – angesehen. Die Crux liegt darin, dass „Wirklichkeit“ jeweils unterschiedlich definiert wird: für Rodčenko ist es eine Wirklichkeit, die durch ein neues Sehen – anstelle eines Wiedererkennens, wie es bei den Formalisten heißt – sichtbar gemacht wird; für Boris Kušner, der 1928 in der Zeitschrift *LEF* ein Streitgespräch mit Rodčenko führt, kann Wirklichkeit nur abgebildet werden mithilfe einer Zentralperspektive; für die offizielle und auch die populäre Kritik ist es eine Wirklichkeit, die bereits dem Diktum des Sozialistischen Realismus unterworfen ist und eine ins Bild gesetzte lichte Zukunft verkörpert. Evidenz wird damit zu einer Frage der Perspektive, indem sie die Wirklichkeit je unterschiedlich vor Augen stellt.<sup>14</sup>

In dem Moment, in dem die Perspektive in Frage gestellt wird bzw. zwischen

<sup>12</sup> Erwin Quedefeld, Der Wendepunkt. In: *Der Photograph* 1928, Nr. 6, 21-23; Nr. 7, S. 25-27, S. 21, zit. nach Stiegler 2006, 185.

<sup>13</sup> In *Puti sovremennoj fotografii* (Rodčenko 1928, 36; *Wege der zeitgenössischen Fotografie*) schreibt Rodčenko: „Налицо новая борьба – чистой фотографии с прикладной, художественной фотографией, с фоторепортажем“ (deutsch Rodtschenko 2011b, 242: „In der Tat findet ein neuer Kampf statt: der reinen gegen die zweckgebundene Photographie, der künstlerischen Photographie gegen die Photoreportage.“)

<sup>14</sup> Heike Schlie (2011) macht diese Fragwürdigkeit der Evidenz (was wird evident gemacht? Wie evident können Bilder sein, wenn sie von der Perspektive abhängen?) explizit, wenn sie schreibt: „Bilder sind nicht evident, weil man sie interpretieren muss, aber sie sind Zeugnisse“ (Schlie 2011, 26) – damit hat sie wahrscheinlich Recht, doch wird es im folgenden darum gehen, den Evidenzanspruch, den Bilder haben, zu untersuchen.

einer „richtigen“ und einer „falschen“ Perspektive unterschieden wird (so wird Rodčenko in der Fotografie-Debatte die „falsche“ Perspektive vorgeworfen), wird eine weitere Funktion der Fotografie in den postrevolutionären 1920er Jahren deutlich: Die Wirklichkeit soll mithilfe des Bildes nicht nur abgebildet, sondern auch angeeignet werden – das Bild verspricht einen unmittelbaren Zugriff auf diese Wirklichkeit. Die Fotografiegeschichte der 1920er und 30er Jahre hat damit auch Teil am Diskurs der Unmittelbarkeit; mithilfe technischer Medien wird versucht, sich die Wirklichkeit und die Dinge näher zu holen. Hat der Symbolismus versucht, sich die Wirklichkeit (die für die Symbolisten eine transzendente war) mithilfe der Wörter anzueignen, so setzt die Avantgarde in den 1920er Jahren technische Mittel – den Film, die Fotografie – ein und begründet damit eine „Wende zum Optischen“ (Wilke 2010, 45).<sup>15</sup> Die Neukonfigurierung der optischen Wahrnehmung mithilfe technischer Mittel verspricht einen unmittelbaren, „wahren“ Zugriff auf die Welt.

Rodčenos Programm einer Fotografie, die die moderne, zeitgenössische Wirklichkeit abbildet (und für Rodčenko ist das eine Wirklichkeit, die keine „allgemeinen Gesetze“ mehr enthält, sondern die sich vielmehr in einem ständigen Experiment befindet)<sup>16</sup> lässt sich auf zwei Begriffe zuspitzen: auf den „Blickwinkel“ bzw. die Perspektive sowie auf die „Momentaufnahme“. Diesen beiden *differentiae specifica* möchte ich im folgenden anhand der Schriften Aleksandr Rodčenos – vor dem Hintergrund der sowjetischen Fotografie der 1920er und 30er Jahre – nachgehen.

## 2. Die Perspektive „von unten nach oben“ und „von oben nach unten“: Das neue Sehen

Aleksandr Rodčenko hat seine künstlerische Laufbahn als gegenstandsloser Maler begonnen und hat sich ab etwa 1922 der Fotografie zugewandt. Wie viele andere Avantgardenkünstler ist auch Rodčenko nach einer Phase abstrakter Kunst, die gegen die Kunst als Repräsentation gerichtet war, wieder zur bildlichen Darstellung zurückgekehrt,<sup>17</sup> was bei ihm mit seiner Hinwendung zur Fotografie zu-

<sup>15</sup> Zu den Diskursen der Unmittelbarkeit in der deutschen Diskurslandschaft s. Wilke 2010. Wilke spricht von „historischen Wahrnehmungssituationen“ und „epochaler Relativität“ in Bezug auf den jeweiligen Unmittelbarkeits-Diskurs (Wilke 2010, 19), der abhängt von „epochalen Vorstellungen von ‚Medialität‘“ (20). Im russischen Kontext wären diese Medien die Lyrik im Symbolismus und verschiedene Bildmedien (Figurengedichte, Collagen, Fotografie und Film) in der Avantgarde.

Darüber schreibt er u.a. in seinem Aufsatz *Protiv summirovannogo portreta za monumental'nyj snimok* (Gegen das synthetische Porträt – für die Momentaufnahme) von 1928 (Rodčenko 1928a, dt. Rodtschenko 2011d).

<sup>17</sup> Über diese Entwicklungen in der sowjetischen Avantgarde s. Fomenko 2007, 68-72. Für das schwer zu bekommende Buch Fomenkos sowie den ersten Hinweis darauf danke ich Valerij Savčuk.



sammen fiel. Dabei eignete er sich die Welt zunächst mithilfe der Photomontage an,<sup>18</sup> die er parallel zu den theoretischen Überlegungen der Formalisten und zu den Montageexperimenten im Film (Ėjzenštejns „Montage der Attraktionen“) entwickelte; Rodčenkos bekannteste Photomontagen sind die Illustrationen zu Vladimir Majakovskijs Poem *Pro ėto* (*Darüber*) von 1923. Man darf jedoch nicht vergessen, dass die Repräsentation, der die avantgardistischen Künstler<sup>19</sup> sich zuwandten, den Weg durch die Abstraktion gegangen war, d.h. die Kritik an einer mimetischen Repräsentation war ihren Kunstwerken eingeschrieben. Der fotografische Realismus, so Andrej Fomenko, bedeutet keine Ähnlichkeit zwischen Welt und Fotografie, sondern vielmehr rückt der Akt des Repräsentierens ins Zentrum (Fomenko 2007, 71) – was bei Rodčenko vornehmlich durch die Perspektive zum Ausdruck kommt.

Rodčenko avancierte – neben Gustav Klucis – bald zu einem führenden Vertreter der sowjetischen Avantgarde-Fotografie; doch während Klucis die Fotografie als „statischen Moment“ auffasste, der in einem nächsten Schritt in der Fotomontage weiter entwickelt werden sollte, um den dialektischen Prozess „politischer Kunst“ abzubilden (Klucis 2007, 19),<sup>20</sup> wandte Rodčenko sich bald dem einzelnen Bild zu und setzte eine Perspektive ein, die von oben nach unten oder von unten nach oben gerichtet war und unter dem Schlagwort „Fotografieren à la Rodčenko“ („снимать под Родченко“, anon. 1928; dt. Rodtschenko 2011, 203) bald Berühmtheit erlangte.

Um den Kontext der Fotografie-Debatte 1928 zu verstehen, möchte ich einen kurzen Exkurs zum kulturpolitischen Hintergrund der 1920er Jahre machen: Im Anschluss an die Revolution konnten die russischen Avantgardekünstler ihre Ideen von einer künstlerischen Revolution, die sie bereits in den 1910er Jahren entwickelt hatten, zunächst experimentell umsetzen – die Partei ließ ihnen, obwohl selbst konservativ ausgerichtet, freie Hand, da sie sich, um ihre Macht zu festigen, eher an pragmatischen als an ideologischen Gesichtspunkten orientierte (Eimermacher 1972, 35). Gleichzeitig aber wurde die Situation komplexer; pro-

<sup>18</sup> S. auch dazu Fomenko 2007, Kap. 2, „Dialektika fotomontaža“, 73-127.

<sup>19</sup> Neben Rodčenko nennt Fomenko noch Karl Ioganson und die Brüder Stenberg (Fomenko 2007, 71), letztere waren konstruktivistische Künstler, Graphiker und Bühnenbilder und waren im Bereich der angewandten Kunst tätig.

<sup>20</sup> In seinem Aufsatz zur Fotomontage von 1932 unterscheidet Klucis zwischen einer „reklamno-formalističeskij“ und einer „političeskij fotomontaž“, einer reklamehaft-formalistischen und einer politischen Fotomontage (Klucis 2007, 312). Rodčenkos Fotomontagen rechnet er der ersten Gruppe zu, die er – es ist 1932, und Rodčenko ist längst zu einer *persona non grata* geworden – streng verurteilt. Sowohl die Fotografie als auch die Fotomontage sind für Klucis ausschließlich politisch begründet, wobei die Fotomontage durch die Vielzahl der Elemente (Foto, Schrift etc.) das Ziel der Kunst, für Klucis ein „Maximum an Ausdruck, politische Schärfe und Wirkungskraft“ („достичь максимума выразительности, политической остроты и силы воздействия“, ebd.), am besten erreicht. Allerdings ist dieser Aufsatz, wie gesagt, 1932, also zur Zeit einer schon zugespitzten politischen Atmosphäre, entstanden.

letarische, avantgardistische und nicht-proletarische Schriftsteller und Künstler (Mitläufer) stritten um die Führungsrolle; im Juni 1925 wurde die Resolution *Über die Politik der Partei im Bereich der schönen Literatur* (*O politike partii v oblasti chudožestvennoj literatury*) erlassen, die versuchte, zwischen den verschiedenen Richtungen zu vermitteln (ebd. 37-47).<sup>21</sup> Es kam zu einer zunehmenden Homogenisierung in der Kulturpolitik; 1928 wurde die VAPP, „Vserossijskaja asocijacija proletarskich pisatelej“ („Allrussische Vereinigung proletarischer Schriftsteller“) in RAPP, „Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller“ („Rossijskaja asocijacija proletarskich pisatelej“), umbenannt und markierte damit eine ideologische Verschärfung und eine Vereinheitlichung der literarischen Gruppierungen, was 1932 in der Auflösung aller literarischer Organisationen und der Gründung des Schriftstellerverbandes mündete (Kasack 1976, 311f.). Die Linke Front der Künste, LEF, der unter anderem Majakovskij und Rodčenko angehörten, befand sich bereits Mitte der 1920er Jahre in einem heftigen Kampf mit VAPP bzw. RAPP<sup>22</sup>.

Ein Schlüsseljahr in der Geschichte der Avantgarde und speziell der Avantgarde-Fotografie war, wie gesagt, das Jahr 1928. Während allgemein 1926 als Krisenjahr der Epoche wahrgenommen wird – und das gilt sowohl für die westliche (Gumbrecht 2001) als auch für die russische Kultur (Smirnov) –, finden auch im Jahr 1928 einige Ereignisse statt, die es erlauben, dieses Jahr als ein Jahr der Krise, speziell der Krise der Originalität, zu bezeichnen, da 1928 mehrere Plagiatsvorwürfe an verschiedene Künstler gerichtet wurden – je origineller ein Kunstwerk war, desto größer schien das Bedürfnis, diesem Werk alle Originalität abzusprechen und das Werk und seinen Autor zu diskreditieren; der Streit um Rodčenkos Fotografien und seine „Blickwinkel“ ist beispielhaft für diese Situation. 1928 kam es also zu mehreren Diffamierungskampagnen gegen Künstler, die nicht in das Schema einer neuen, homogenen, sowjetischen Kulturpolitik passten: 1928 wurde Osip Mandel'stam des Plagiats beschuldigt; es wurden, so der Mandel'stam-Biograph Ralph Dutli, ein „üble[r], konstruierte[r] Plagiatsskandal und eine [...] Verleumdungskampagne inszeniert, um einen unbotmäßigen Dichter zu disziplinieren oder zum Schweigen zu bringen“ (Dutli 1985, 326). 1928 erschien Michail Šolochovs Roman *Tichij Don* (*Der stille Don*) in der Zeitschrift *Oktjabr*, und sofort nach der Publikation kamen Gerüchte auf, dass Šolochov nicht der wirkliche Autor des Romans sei. Gegen diesen

<sup>21</sup> Der Text dieses Parteierlasses findet sich unter <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1925.htm> (Zugriff 29.4.2013)

<sup>22</sup> In seinen Majakovskij-Memoiren *Rabota s Majakovskim* (*Meine Arbeit mit Majakovskij*) schreibt Rodčenko unter das Jahr 1924: „Die Gesellen von RAPP und MAPP versuchten natürlich auf jede mögliche Weise, uns zu blockieren, sie redeten schlecht über unsere Arbeit und versuchten, sie zu liquidieren“ (Rodtschenko 2011g, 49; „Компания РАППа и МАППа, конечно, всячески нас выживала и старалась нашу работу всячески охаять и ликвидировать“, Rodčenko 1996a, 235.)

Vorwurf musste sich Šolochov, der 1965 den Nobelpreis für *Tichij Don* bekam, sein ganzes Leben lang verteidigen.<sup>23</sup> 1928 wurde auch Aleksandr Rodčenko des Plagiats bezichtigt, was zu der Debatte über den Formalismus in der Fotografie auf den Seiten der Zeitschrift *Novyj LEF* (*Neue Linke Front der Künste*), führte. 1928 stieg Majakovskij aus der Gruppe LEF aus und bei der ‚Konkurrenzorganisation‘ RAPP ein, und 1928 stellte *Novyj LEF* ihr Erscheinen ein.

1928 ist somit ein Jahr, in dem die Diffamierung der Avantgarde einen Höhepunkt erreichte. Der Fotografiestreit begann mit Vorwürfen, dass Rodčenos Fotografien von oben nach unten und von unten nach oben ausländische Fotografien kopierten: Im April 1928 dieses Jahres wurde in der Zeitschrift *Sovetskoe foto* (*Das sowjetische Photo*) ein „Leserbrief mit Abbildungen“ unter dem Titel *Naši i zagranica* (*Unsere und das Ausland*) publiziert. Dort wurden drei Fotografien von Aleksandr Rodčenko mit Fotos von einem D. Martin (bei dem es sich wahrscheinlich um den piktorialistischen amerikanischen Photographen Ira W. Martin handelt<sup>24</sup>), von dem neusachlichen Photographen Alfred Renger-Patzsch und von Laszlo Moholy-Nagy konfrontiert. Dieser Leserbrief impliziert, dass Rodčenko, der „bekannt ist für seine Fähigkeit, die Dinge auf seine Art zu sehen, auf neue Art, von seinem eigenen, neuen Standpunkt aus“ („известен способностью видеть вещи по-своему, с собственной новой точки зрения“, anon. 1928; dt. Rodtschenko 2011, 203), so originell gar nicht ist, sondern seine Art zu fotografieren von ausländischen Fotografen übernommen habe. Der Vorwurf ergibt sich aus den Abbildungen und den zugehörigen Datierungen, setzt also trotz einer ironischen Rhetorik auf Evidenz. Rodčenko reagiert mit einem Brief an die Redaktion von *Sovetskoe foto*, den diese aber nicht abgedruckt hat und der schließlich in *Novyj LEF* erschien (*Krupnaja bezgramotnost' ili melkaja gadost'?*; *Das große Analphabetentum oder eine kleine Gemeinheit?*). Darin wendet sich Rodčenko gegen den Plagiatsvorwurf und begründet die Ähnlichkeit seiner eigenen Bilder mit denen der ausländischen Fotografen: Er schreibt, dass nur der „Austausch und das Aneignen von Erfahrungen und Ererungenschaften“ „die Kultur in Bewegung“ hält (Rodtschenko 2011c, 209; „Как же двигаться культуре, если не обменом и усвоением опытов и достижений?“; Rodčenko 1928, 43).

Doch nicht das ist für unser Thema interessant, sondern die Argumente, die Rodčenko für die neue Perspektive anbringt: Hat der anonyme Brief die Methode, „von oben nach unten oder von unten nach oben“ zu fotografieren, als Rodčenos „Fähigkeit, die Dinge auf seine Art zu sehen“ („видеть вещи по-свое-

<sup>23</sup> Diese Gerüchte kamen zunächst in den Zirkeln der RAPP auf: „Many RAPP leaders considered *The Quiet Don* a betrayal of ‚proletarian‘ literature. They accused Sholokhov of ‚siding with the kulaks‘ and simultaneously began spreading doubts about the authorship of the novel, which had proved an immediate success with the reading public“ (Medvedev 1975, 15).

<sup>24</sup> S. dazu die Anmerkung 2 in Rodtschenko 2011, 385.

му“, anon. 1928; dt. Rodtschenko 2011c, 203) bezeichnet und ihm damit den impliziten Vorwurf gemacht, als Individualist vorzugehen und nicht die Bedürfnisse der Allgemeinheit bzw. der sozialistischen Gesellschaft im Auge zu haben, so kontert Rodčenko, dass die „echte, moderne Fotografie“ die Aufgabe hat, „den Begriff vom alltäglichen Gegenstand“ zu erweitern (dt. Rodtschenko 2011c, 216; „Я расширяю таким образом понятие об обычном предмете“, Rodčenko 1928, 44). Rodčenko wendet sich hier und in anderen Aufsätzen gegen das Fotografieren (und Sehen) „vom Nabel aus“ (ebd., „съёмки с пупа“), gegen die Zentralperspektive, die für ihn ein falsches und altes Sehen ist. Das Fotografieren von oben nach unten bzw. von unten nach oben dagegen ermöglicht die „interessantesten Blickwinkel der Gegenwart“ („Самыми интересными точками современности являются «сверху вниз» и «снизу вверх», и над ними надо работать“; Rodčenko 1928, 43; dt. Rodtschenko 2011c, 209):

Допотопные законы зрительного мышления признавали фотографию лишь какой-то низшей ступенью живописи, офорта и гравюры с их реакционными перспективами. Волей этой традиции 68-этажный дом Америки снимается с его пупа. Но пуп этот находится на 34 этаже. Поэтому лезут на соседний дом и с 34-го этажа снимают 68-этажный гигант. [...] Здания, которые, проходя по улице, ты видишь снизу вверх. Улица с снующими авто и пешеходами, рассматриваемая тобою с верхней этажей [...]. (*Puti sovremennoj fotografii*, Rodčenko 1928, 34)

Gesetze einer vorsintflutlichen Betrachtungsweise definierten die Fotografie als eine niedrigere Stufe gegenüber Malerei, Radierung und Stich mit ihren reaktionären Perspektiven. Aufgrund dieser Tradition nimmt man ein 68-stöckiges Haus in Amerika von der Optik des Nabels aus auf. Doch der Nabel dieses Hauses befindet sich im 34. Stock. Also kletterte man auf den 34. Stock des Nachbarhauses, um den 68-geschossigen Giganten aufzunehmen. [...] Wenn man durch die Straßen geht, sieht man die Gebäude von unten nach oben. Die Straße selbst mit ihrem Auto- und Fußgängergewimmel sieht man von den oberen Stockwerken aus [...] (*Die Wege der modernen Fotografie*; Rodtschenko 2011b, 230).

Dabei hat die Verteidigung des Neuen Sehens und des Fotografierens aus neuer Perspektive nicht nur die Funktion, „das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, [...] die Dinge zu fühlen, [...] den Stein steinern zu machen“ („ощущение жизни, [...] почувствовать вещи, [...] делать камень каменным“; Šklovskij 1969, 14/15), wie es bei den Formalisten heißt, sondern die neue Perspektive ist zugleich ein Argument, das die Fotografie in Auseinandersetzung mit der Malerei kunstfähig macht. Nur die Fotografie, so lautet Rodčenkos Credo, ist in der Lage, das alte, an der Malerei orientierte Sehen aus der Zentralperspektive zu überwinden, und nur der neue Blickwinkel, das neue Sehen kann die neue Wirklichkeit zum Ausdruck bringen.

Rodčenkos Dialogpartner auf den Seiten von *Novyj LEF*, Sergej Tret'jakov und Boris Kušner, sind anderer Meinung als er: Boris Kušner ist gegen die Aufnahmen von unten nach oben oder von oben nach unten und sieht die Revolutionäre in der Kunst im „was“, das abgebildet wird, und nicht im „wie“: „Die Revolution im Sinn und im Charakter unserer Epoche liegt in den Fakten und nicht darin, wie wir sie wahrnehmen, darstellen, weitergeben, behandeln und hervorheben“, schreibt er (Kušner 2011, 249; „Революция по смыслу и характеру нашей эпохи заключается именно в фактах а не в том, как мы их воспринимаем, изображаем, передаем, трактуем и оттеняем“; Kušner 1928, 41). Und:

Революция заключается в самом факте постройки завода, в том, что постройка его стала возможна и нужна, и в том, что она строится в системе планового социалистического хозяйства [...] Вопросы «как строить» и «как снимать» стоят на втором плане. (Kušner 1928, ebd.)

[D]ie Revolution [liegt] in der Tatsache [...], dass die Fabrik gebaut wurde, darin, dass dieser Bau möglich und notwendig geworden ist und darin, dass sie im System der sozialistischen Planwirtschaft gebaut wurde [...] Die Fragen, „wie gebaut wird“ und „wie photographiert wird“, stehen an zweiter Stelle. (Kušner 2011, 249)

Der die Debatte abschließende Beitrag, *Ot redakcii (Von der Redaktion)*, der wahrscheinlich von Sergej Tret'jakov stammt, zieht das Fazit, dass weder nur auf das „wie“ (Rodčenko) noch nur auf das „was“ (Kušner) zu achten sei, sondern dass die Frage nach der Funktion des Fotos im Vordergrund stehen müsse:

Вместо того чтобы прощупать все многообразие утилитарных задач, стоящих перед фотографией Родченко интересуется только ее эстетической функцией, и всю ее работу сводит только к перевоспитанию вкуса [...] („Oт redakcii“ 1928, 41f.)

Anstatt die Vielfalt nützlicher Aufgaben zu untersuchen, vor der die Fotografie steht, interessiert sich Rodčenko nur für ihre ästhetische Funktion und reduziert die ganze Aufgabe der Fotografie auf eine Umerziehung zu einem neuen Geschmack [...] („Von der Redaktion“, 2011, 250)

Hier wird schon der gravierendste Vorwurf genannt, der Rodčenko im Laufe dieser Debatte gemacht wurde, nämlich der, dass er sich nur für eine „neue Ästhetik“ interessiere („Oт redakcii“ 1928, 42; „Von der Redaktion“ 2011, 250). In diesem Vorwurf ist die Generalanklage des „Formalismus“ enthalten, dem in den 1930er und 40er Jahre viele Künstler ausgesetzt sind. Formalismus meint hier nicht mehr die russische formale Schule, die ab 1915 eine Literatur- und Kunsttheorie entwickelt hat – und auf die Rodčenkos Konzept vom „neuen Sehen“, *novoe zrenie*, zurück geht –, sondern ist ein kulturpolitischer General-

verdacht, dem all jene ausgesetzt sind, die das ästhetische Experiment über den – Sozialistischen – Realismus stellen. Der Sozrealismus kritisierte nicht den Stil, sondern die Existenz eines Stils überhaupt (Degot 2003, 100).

Rodčenkos Fotografien mit ihren schrägen Blickwinkeln provozieren die Ästhetik des Sozialistischen Realismus insofern, als deren Wirkkraft ja gerade auf einem Verfahren der Ähnlichkeit basiert, wenngleich diese Ähnlichkeit keine mimetische, sondern eine ideologische ist: Das sozrealistische Bild ist dem Bild ähnlich, das sich die Ideologie von der „lichten Zukunft“ macht – und es versucht damit, das Medium als Medium auszuschalten und eine direkte Einwirkung sowohl auf die Wirklichkeit als auch auf den Rezipienten zu haben. Indem die sozrealistische Kunst „Traumbilder“ produziert (Degot 2003, 87), schafft sie einen Kosmos von Verweisen, eine „unendliche Semiose“ (Umberto Eco), tut aber so, als würde sie nicht andere Zeichen, sondern die Wirklichkeit selbst abbilden, ja mehr noch: als wäre sie die Wirklichkeit selbst.<sup>25</sup>

### 3. Für die Momentaufnahme

In dem autobiographisch unterfütterten Essay *Perestrojka chudožnika* (*Der Umbau des Künstlers*) von 1936 stellt Rodčenko seine eigene Entwicklung als Fotograf wie folgt dar: 1922-23 war die Zeit der Fotomontage, 1923/24 entwickelte er die Fotografie aus der Fotomontage heraus, 1925/26 kam es zu einem „Zerschlagen der alten Fotografie“ („разрушение старой фотографии“) und zur „Suche nach neuen Perspektiven“ („поиски точки съемки“)<sup>26</sup> (Rodčenko 1991, 216; dt. Rodtschenko 2011e, 301), und 1930 wurde Rodčenko nach heftigen Angriffen gegen sein Bild *Pionier*<sup>27</sup> aus der Photosektion der proletarischen Gruppierung *Oktjabr' / Oktober* ausgeschlossen.

Während die Perspektive die Wahrnehmung des Gegenstands im Raum bestimmt, fixiert der Aspekt der Momentaufnahme das Festhalten der Zeit in diesem Raum. „Das Photo dokumentiert einen konkreten Moment“ („Фото дает документальный точный момент“), heißt es in Rodčenkos programmatischen Aufsatz *Protiv summirovannogo portreta za momental'nyj snimok* (*Gegen das synthetische Porträt – für die Momentaufnahme*) von 1928 (Rodčenko 1928a, 14; dt. Rodtschenko 2011d, 269). Am Beispiel der vielen existierenden Abbil-

<sup>25</sup> Martin Andree befasst sich in seiner Arbeit über „Mediennwirkung“ mit verschiedenen Verfahren, die diese Wirkung auf die Rezipienten zu erzielen, und „Ähnlichkeit“ ist eines dieser Verfahren – einerseits ist Ähnlichkeit „die Bedingung der Möglichkeit von Nachahmung, Bild, Realismus und Illusion“ (Andree 2005, 34), andererseits erzeugt sie „das Phantasma einer Überschreitung der Medialität“ (ebd.).

<sup>26</sup> Der Artikel *Perestrojka chudožnika* war abgedruckt in der Zeitschrift *Sovetskoe foto* 1936, 87.

<sup>27</sup> Wahrscheinlich geht es um das Pionier-Foto mit der zum Gruß erhobenen Hand, das auch Averbach kritisierte; s.o., Anm. 3.

dungen Lenins legt er dar, dass es unmöglich ist, den „wahren W.I. Lenin“ („настоящий В.И. Ленин“) abzubilden, jede künstlerische Abbildung, so Rodčenko, zeigt nur eine Seite von Lenin: Solch ein Werk [das den wahren W. I. Lenin zeigt] gibt es nicht und wird „es nicht geben, weil es eine Mappe mit Fotografien gibt und diese Mappe von Momentaufnahmen niemandem die Möglichkeit lässt, Lenin zu idealisieren und über ihn zu lügen“ (Rodtschenko 2011d, 271; „Нет и не будет потому, что имеется папка фотографий, и эта папка моментальных снимков не дает никому идеализировать и врать на Ленина“, Rodčenko 1928a, 15).

Die Fotografie wird hier gerade aufgrund ihrer Momenthaftigkeit, des zeitlichen Augenblicks der sinnlichen Wahrnehmung, zu einem Medium der Wahrheit, wobei diese Wahrheit im Kontext der Moderne immer nur eine Teilwahrheit ist, denn eine einzige Wahrheit, so schreibt Rodčenko in demselben Aufsatz, entspricht nicht der Gegenwart:

Теперь не открывают общих истин [...] Это не общие законы, а области, в каждой из которых тысячи работников делают свои эксперименты [...] И поэтому никогда не будет вечных самолетов, приемников и одной системы омоложения. Будут тысячи самолетов, авто [...] Эта та же моментальная фотография. (Rodčenko 1928a, 14f.)

Heute werden keine allgemeinen Wahrheiten entdeckt [...] Es werden keine allgemeinen Gesetze formuliert, sondern es entwickeln sich Wissenschaftsbereiche, in denen Tausende von Arbeitern ihre Experimente machen [...] Allein deshalb wird es keine ewigen Flugzeuge, Radiogeräte und nicht nur eine Methode für das Jungbleiben geben. Es wird Tausende von Flugzeugen und Autos geben [...] Das entspricht der Momentaufnahme in der Fotografie. (Rodtschenko 2011d, 270)

Rodčenkos Ästhetik der Momentaufnahme lässt sich in verschiedenen Kontexten sehen:

Erstens ist sie Teil der Debatte über Fotografie und Malerei; einige Vertreter der künstlerischen Avantgarde haben sich in diesem Zusammenhang für die Fotografie, die der Wirklichkeit näher stehe, ausgesprochen. So schreibt der LEF-Theoretiker Osip Brik 1926: „Der Photograph fixiert das Leben, die Malerei schafft Bilder“ („Фотограф – фиксирует жизнь, живопись – делает картины“).<sup>28</sup> Dieses Leben ist unbedingt mit der Gegenwart verbunden, daher propagiert Brik – wie auch Rodčenko – vor allem das „Fotodokument“ (Fomenko 2007, 132). 1929 erscheint auf Russisch Moholy-Nagys Broschüre *Malerei oder Fotografie* als *Живопись или фотография*, in der er Fotografie und Malerei – ähnlich, wie Brik es formuliert hat – unterschiedliche Funktionen zuweist (ebd.).

<sup>28</sup> Osip Brik, „Foto-kadr protiv kartiny“, *Sovetskoe foto* 2 (1926), 41; zit. nach Fomenko 2007, 131.

Moholy-Nagy, wie auch Rodčenko, vertrat eine Ästhetik des Neuen Sehens; der Fotoapparat funktionierte für ihn als eine Art „Organprothese“, die der defizitären menschlichen Wahrnehmung auf die Sprünge hilft (Stiegler 2006, 198). Rodčenko ist deutlich radikaler hinsichtlich der Beziehung von Malerei und Fotografie, er nimmt diese nicht als gegenseitige Ergänzung, sondern als Kampf wahr: „Die bildende Kunst ist in ihrem Kampf mit der Fotografie [an Lenin] gescheitert“, schreibt er programmatisch (Rodtschenko 2011d, 272; „Искусство в борьбе с фотографией на Ленине сорвалось“, Rodčenko 1928a, 15).

Zweitens ist die Momentaufnahme im Kontext der Entwicklung kinematographischer Techniken zu sehen, sie ist das fotografische Pendant zum „Kino-Glaz“, zum Kino-Auge, das – wie die Momentaufnahme – ein neues Sehen propagiert; Dziga Vertovs Film *Kino-Glaz* von 1924 weist ganz ähnlich Perspektiven von unten nach oben auf wie die Fotografie Rodčenkos (Fomenko 2007, 183).

Drittens geht es, wie schon angedeutet, um die Dokumentarfotografie: Ausgehend von der Konzentration auf die Momentaufnahme wendet Rodčenko sich in den 1930er Jahren zunehmend dem Fotojournalismus, dem Foto als Dokumentation zu; Fotografie ist für ihn nicht mehr mit der Kunst verbunden, sondern mit einer der Wahrheit verpflichteten Reportage. Dabei richtet Rodčenko sich vehement gegen das gestellte Foto, gegen die Pose, dagegen, dass das Objekt auf den Fotografen zugeht: „Stell dir vor, welche Standpunkte für den Fotografen möglich wären, wenn er [die Menschen] unerwartet, überraschend aufnehmen würde“ (Rodtschenko 2011, 242; „Вообрази, какие бы оказались точки у фотографии, если б фотограф снял их неожиданно, врасплох“, Rodčenko 1928, 36), schreibt er in dem programmatischen Aufsatz *Puti sovremennoj fotografii (Wege der modernen Fotografie)* 1928 in *LEF*. Als Dokumentation fügt er eine Abbildung aus der deutschen populärwissenschaftlichen Zeitschrift *Die Koralle* mit „posierenden Negern“ („позировующие негры“, ebd.) bei um zu beweisen, dass selbst ‚die Wilden‘ posieren. Ein gestelltes Foto bewirkt, so Rodčenko, dass der Betrachter hinschaut, aber nichts sieht („мы смотрим, но не видим“, Rodčenko 1928, 35; dt. Rodtschenko 2011b, 243) – das wäre der formalistische Gegensatz zwischen „wiedererkennen“ und „sehen“.

Über seine Hinwendung zur Fotoreportage schreibt er in *Perestrojka chudožnika* resigniert:

Снимаю спорт. Кажется, без всякого трюкачества. Снимки, как теперь видно, хорошие, наши. Но ... ярлык пришит [...] Такие же снимки делает Шайхет<sup>29</sup>, такие же, только несколько хуже, другие ... Их хвалят. Настроено упадочническое. (Rodčenko 1992, 216)

<sup>29</sup> Arkadij Šajchet, 1898-1959, war Fotograf und Fotojournalist; u.a. reiste er in den 1920er Jahren durch die Sowjetrepubliken, um die Bevölkerung abzubilden. Zu Šajchet s. Evans 2009, 124-135.



Ich mache Sportaufnahmen, wie ich meine, ohne besondere Tricks. Wie man heute sehen kann, sind es gute Aufnahmen, unsere. Jedoch [...] ich bin abgestempelt [...] Gleiche Aufnahmen wie ich macht Šajchet, genau solche, nur schlechter, andere [...] werden gelobt. Ein deprimierender Zustand. (Rodschenko 301)

Rodčenos verstärkte Hinwendung zur Dokumentarfotografie hilft ihm nicht, sich vom Vorwurf des Formalismus zu befreien.

Im weiteren hat sich in der sowjetischen Fotografie aus dem Konzept der Momentaufnahme die Idee der Fotoserie entwickelt, die die einzelnen Momentaufnahmen zu syntagmatischen Reihen erweiterte;<sup>30</sup> aus der Verbindung der Fotografien entstand die „Erzählung in Bildern“ (von Dewitz 2009, 19). Berühmt wurde die Serie „24 časa iz žizni Filippovyč“ („24 Stunden aus dem Leben der Filippovs“), die das Leben einer Arbeiterfamilie dokumentieren sollte: 1931 haben drei Fotoreporter – Arkadij Šajchet, Maks Al’pert<sup>31</sup> und Solomon Tules – als Auftragsarbeit von Sojuzfoto, der staatlichen Fotostelle, über die Familie Filippov eine Fotoserie von 78 Fotografien erstellt. Die Serie war für eine Ausstellung in Österreich gedacht und hatte die Funktion, die Errungenschaften des Sozialismus im ersten Fünfjahresplan zu zeigen und zu beweisen, dass der ganz gewöhnliche Mensch „Erbauer seiner eignen Wirklichkeit“ ist.<sup>32</sup> Im selben Jahr erschien die Serie in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* (Abb. 3); sie wurde in Berlin, Wien und Prag gezeigt (Evans 2009, 34).

Diese Bildabfolgen verknüpften den Alltag der Arbeiter an ihren Maschinen mit Ansichten aus ihren kollektiv verbrachten Ruhezeiten mit Darstellungen des gesellschaftlichen Umfeldes von Arbeitskollegen und Familien. Hiermit wurden über längere Bildstrecken Identifikationsmuster aufgebaut, die dazu geeignet waren, das Ideal des neuen sozialistischen Menschen zu propagieren. (von Dewitz 2009, 19-21)

<sup>30</sup> S. dazu Fomenko 2007, 196ff.

<sup>31</sup> Maks Al’pert (1899-1980) war Fotojournalist und hat ab 1931 für die Zeitschrift *SSSR na strojke* (*Die UdSSR im Bau*) gearbeitet; er war Gründungsmitglied von RAPP und fotografierte in den 1920er und 30er Jahren die Großbauprojekte. Zu Al’pert s. Evans 2009, 34-45.

<sup>32</sup> „24 časa iz žizni Filippovyč“. Фотоочерк Альперта, Шайхета и Тулиса, 1937 г. In: [http://www.russpressphoto.ru/gold\\_fond/394/](http://www.russpressphoto.ru/gold_fond/394/). Zugriff 29.5.2011; und: Evans 2009, 136-157.



Abb. 3: Titelseite der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* vom September 1931, die die Fotoserie „24 Stunden aus dem Leben der Filippows“ enthielt.

Die Fotoserien als Bilderzählungen (ein narratives Vor-Augen-Stellen) über den sozialistischen Alltag und den sozialistischen Menschen – allerdings im sozialistischen Sinne, also: wie er sein sollte, nicht wie er war – lässt sich als eine „Aktualitätsfigur“ (Campe) deuten, die diesen Alltag und diese Menschen vor Augen stellt. Rhetorisch argumentiert haben wir es hier mit einer Art Hypotypose zu tun, mit der sinnlichen Darstellung einer Idee.<sup>33</sup> Das „narrative Vor-Augen-Stellen“ wird, wie Campe zeigt, bei Quintilian in der Erzähltheorie verortet: „Enargeia/evidentia kommt einer Erzählung dann zu, wenn ihre Rede (dicere) zu zeigen scheint (ostendere) (Inst. Or. 4,2,64)“ (Campe 1997, 219). Bei der Fotoserie liegt dasselbe Prinzip vor, nur funktioniert es umgekehrt: die Bildlichkeit appropriiert die Erzählung; nicht die „kategoriale Transposition des Redens zum Zeigen“ (ebd.) findet statt, sondern vielmehr wird das Zeigen zum Reden. Dieser Einsatz des Bildes für die Narration entspricht der Dominanz des Wortes – im Vergleich zur Dominanz des Bildes in der Avantgarde, bei Papernyj „kultura 1“ – in der Stalinistischen Kultur, die Vladimir Papernyj festgestellt hat (Paperny 1996). Wenn Hypotypose (als „deskriptive Qualität der Narration“) und Evidenz (als „figurative Narrativierung der Deskription“) „einander zugekehrte Spiegel“ sind (Campe 1997, 219), dann setzt die Fotoserie beide Seiten dieses Spiegels ein: Sie setzt eine Idee im Bild um, und sie erzählt in Bildern eine Geschichte. In letzter Konsequenz wird die Fotoserie so, folgt man der Argumentation Campes, zu einem „psychotechnischen Medium“ (Campe 1997, 221).

Auch Rodčenko hat in den 1930er Jahren Bilderserien fotografiert, doch funktionieren diese gänzlich anders als die narrativen Serien von Šajchet, Al'pers und Tules: Seine Fotoserien verfolgen kein Alltagsnarrativ, sondern sie sind Momentaufnahmen einer Bewegung, wie sich an seinen Fotos der Turmspringer (Abb. 4) zeigt: „Es sind durch schnelle Verschlusszeiten aus einem Zeitkontinuum Momentaufnahmen, die ihre motivische Dynamik medialisieren“, schreibt Susanne Strätling dazu (Strätling 2002, 156); es ist ein Festhalten „sekundärer Mobilität“ (ebd.). Nicht die Erzählung, sondern die Dynamik<sup>34</sup> ist das Ziel von Rodčenos Fotoserie.

<sup>33</sup> Zur Hypotypose s. Campe 1997, 210ff.: Campe geht auf die Hypotypose als „sinnliche Darstellung der anschauungsfremden Moralbegriffe durch das Schöne“ bei Kant ein. Wenn Kant die symbolische Hypotypose so definiert „daß sie ‚einem Begriffe, den nur die Vernunft denken und dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche unterlegt‘ wird“ (Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hier als Zitat eingebaut bei Campe 1997, 212), dann ist das sozialistische Paradies ein solcher Begriff, „den nur die Vernunft denken“ kann und der in einem fort in Bildern produziert wird, die diesem Begriff „unterlegt“ werden.

<sup>34</sup> Susanne Strätling analysiert die „Dynamik der Aufnahmen“ im Detail; als Verfahren nennt sie u.a. „Variabilität der zentralen Bildachse“ (2002, 154), Überlagerung dreier Perspektiven (hier verweist Strätling auf ein unpubliziertes Manuskript von Anke Hennig): Kamerafokus, Bildperspektive, Betrachterstandpunkt, was eine „Ambivalenz zwischen stark territorialisierenden Perspektiven“ erzeugt (155).

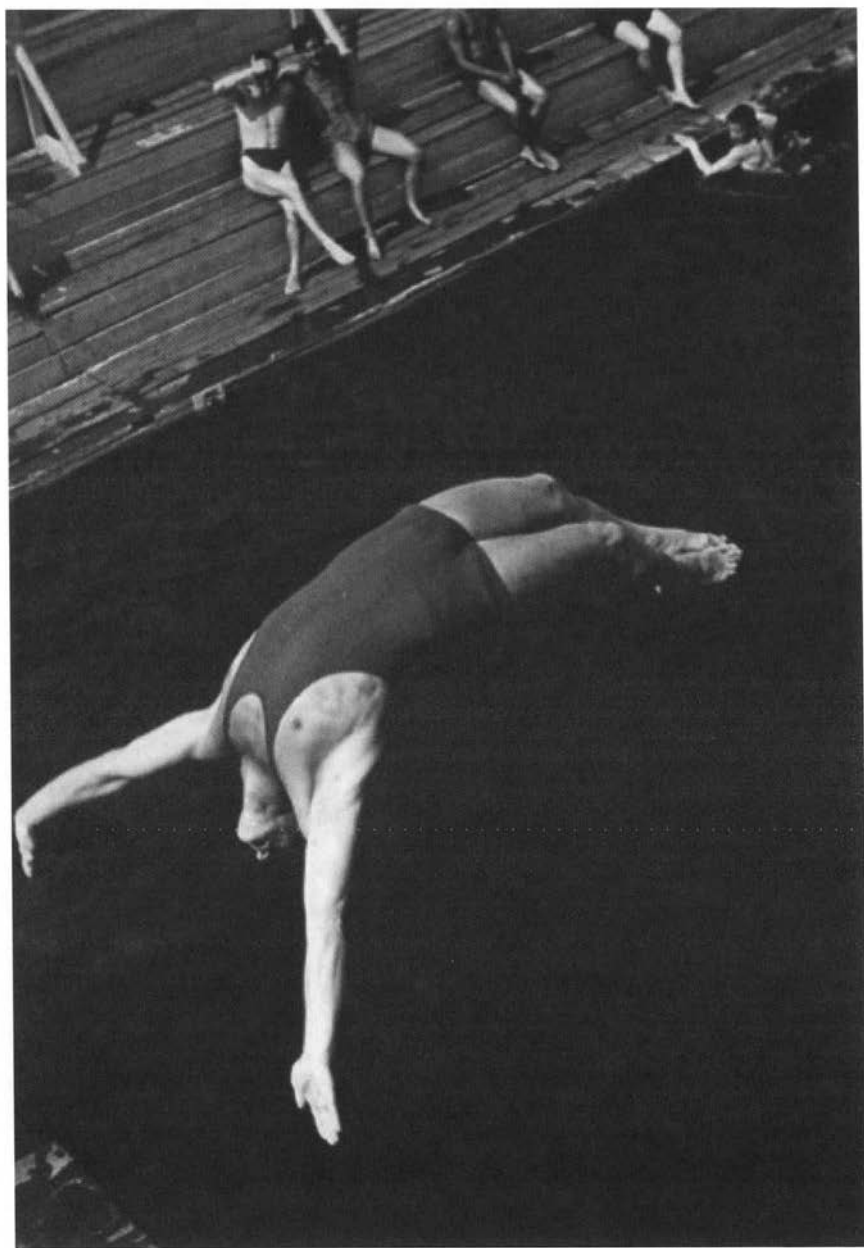


Abb. 4: „Pryžok v vodu“, 1932

#### 4. Ausblick: Die Folgen der neuen Blickwinkel und der Momentaufnahme

Aleksandr Rodčenko versuchte, sich anzupassen an die Bedürfnisse einer Ästhetik des Sozialistischen Realismus; so ganz gelang es ihm nicht. In den 1930er Jahren fotografierte er sozialistische Motive, so den Bau des Stalin-Weißmeerkanals, und er propagierte eine „revolutionäre Fotografie“ (in *Programm der Photosektion Oktjabr*, 1930), und dennoch spielte er in der sowjetischen Fotografie der 1930er und 40er Jahre kaum mehr eine Rolle. Als Aleksandr Rodčenko in jener Zeit fast gänzlich aus dem Rampenlicht verschwand und in Vergessenheit geriet, sah er sich selbst als eine Art lebenden Leichnam:

А ведь у меня была слава и было европейское имя, меня знали во Франции, Германии и Америке.  
И теперь ничего нет.  
Меня заживо похоронили и забыли безвозвратно ... (Rodčenko 1996, 353)

Ich war berühmt und hatte einen Namen in Europa, man kannte mich in Frankreich, Deutschland und Amerika.  
Und nun ist nichts mehr.  
Man hat mich lebendig begraben und unwiderruflich vergessen ...  
(Rodschenko 2011f, 185)

– schreibt er am 11. August 1943 in sein Tagebuch, als „alle anderen Preisträger“ sind, „und ich stehe da wie ein Idiot“ (19. März 1943, Rodtschenko 2011f, 172; „Все лауреаты, а я как идиот“, 1996, 337). Er konnte nicht ahnen, dass er – posthum – wieder „berühmt“ werden und „einen Namen in Europa haben“ würde und dass, langfristig, gerade der „Blickwinkel von unten nach oben oder von oben nach unten“ und die Momentaufnahme von epochaler Bedeutung für die Entwicklung der Fotografie sein würden.

So hallt in Henri Cartier-Bressons „Instant décisif“, dem entscheidenden Moment (bzw., wie es in der deutschen Ausgabe heißt: dem „rechten Augenblick“), Rodčenkos Momentaufnahme wieder. Cartier-Bresson geht es, wie Rodčenko, um die Pressefotografie, um die Reportage, wobei Cartier-Bresson – wie die sowjetische Fotografie – den Schritt gemacht hat vom Einzelbild hin zur Fotoserie. „Wir sehen die uns umgebende Welt und bringen sie in einer Art Zeugenaussage zur Sichtbarkeit“, schreibt er in dem Aufsatz über den „Rechten Augenblick“, und: „Den ganzen Tag spazierte ich mit angespannten Sinnen, um das Leben auf frischer Tat zu greifen“ (zit. nach Stiegler 2006, 310, 309). Zwar geht es Cartier-Bresson weniger um die Perspektive und das Neue Sehen als um eine fast ins Metaphysische greifende Einordnung der Fotografie in einen „Bedeutungszusammenhang“ (Stiegler 2006, 309), auch sind Cartier-Bressons „entscheidende Momente“ der Höhepunkt einer gekonnten Inszenierung und nicht

wirklich eine Momentaufnahme im Sinne Rodčenkos. Dennoch sind die Spuren der in den 1930er Jahren immer wichtiger werdenden Fotoreportage und der Momentaufnahme in Cartier-Bressons praktischen und theoretischen Arbeiten durchaus sichtbar.

Zum Abschluss möchte ich noch einmal auf das Verhältnis zwischen Fotografie und Evidenz und auch auf die Rolle der Evidenz im kulturpolitischen und ästhetischen Kontext der 1920er und 30er Jahren zurück kommen: Rodčenkos Entwicklung als Fotograf von der Fotomontage über die unorthodoxen Blickwinkel, die gegen die Zentralperspektive gerichtet sind, hin zu einer sozial bedeutsamen Fotografie, in der er seine Blickwinkel noch immer nicht aufgibt, zeigt einerseits – trotz seiner Versuche, sich anzupassen – ein Beharren auf einer ästhetischen Position, die die Fotografie als Medium der Evidenz, als „Aktualitätsfigur“, begreift und deren zentrale Begriffe (und Verfahren) die Blickwinkel und die Momentaufnahme sind. Das Sehen durch die Kamera ist ein neues Sehen, das, wie bei den westeuropäischen Fotografen auch, als eine Art Seh-schule begriffen wird, um die Dinge wieder sichtbar zu machen. Wenn diese Art des Sehens (und Zeigens) als „Formalismus in der Kunst“ verurteilt wird, dann liegt das daran, dass die Ästhetik des Sozialistischen Realismus, „Ästhetik des Nicht-Seienden“, wie es bei Boris Groys heißt, nicht das Evidente, sondern das Visionäre abbilden will: eine lichte Zukunft.

## Literatur

- Andree M. 2005. *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute*. München.
- Anon. 1928. „Illjustrirovannoe pis'mo v redakciju“, *Sovetskoe foto* 4, April 1928.
- Campe R. 1997. „Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung“. In: Neumann G. (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 208-225.
- Crary J. 1990. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge/Mass., London.
- Deleuze G. 1999. *Foucault*, London/ New York.
- Dewitz B. von 2009. „Wir sind verpflichtet, zu experimentieren!“ Einführung“, ders. (Hg.), *Sowjetische Fotografien. Politische Bilder 1918-1941. Die Sammlung Daniela Mrázková*, Ausstellungskatalog, Göttingen, 11-23.
- Degot E. 2003. Ekaterina Degot, „Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Die transmediale Utopie der russischen Avantgarde und des sozialistischen Realismus“, Murašov Ju. / Witte G. (Hg.), *Musen der Macht*, München, 137-150.

- Dutli R. 1985. Prosa ist. In: Ossip Mandelstam, *Das Rauschen der Zeit. Gesammelte „autobiographische“ Prosa der 1920er Jahre*, hrsg. und übersetzt von Ralph Dutli. Zürich, 311-348.
- Eimermacher K. 1972. „Die sowjetische Literaturpolitik zwischen 1917 und 1932“, K.E., *Dokumente zur sowjetischen Kulturpolitik 1917-32*. Stuttgart, 13-71.
- Evans E. J. 2009. „Die Fotografien / Photographs. Biographien der Fotografen“, von Dewitz B. (Hg.), *Sowjetische Fotografien. Politische Bilder 1918-1941. Die Sammlung Daniela Mrázková*, Ausstellungskatalog, Göttingen, 33-223.
- Fomenko A. 2007. *Montaž, faktografija, èpos*. Sankt-Peterburg.
- Gaßner H. 1982. *Rodtschenkos Fotografien*, München.
- Gumbrecht H. U. 2001. *1926. Ein Jahr am Rande der Zeit*, Frankfurt a.M.
- Halbfass W. 1972: „Evidenz“, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 2, 829-832.
- Kasack W. 1976. *Lexikon der russischen Literatur ab 1917*, Stuttgart.
- Kohnen, R. 2009. *Das optische Wissen*, München.
- Kušner B. 1928. „Ispolnenie pros'by“, *LEF* 12 (1928), 40-41.
- Kušner B. 2011. „Erfüllung einer Bitte“, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 248-249.
- Lachmann R. 1970. „Die Verfremdung und das 'Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij“, *Poetica* 3 (1970), 226-249.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, Butz G. / Zapf H (Hg.), *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. V, Tübingen / Basel, 93-115.
- Lavrent'ev A. L. 1992. *Rodčenko. Rakursy*. Moskva.
- Medvedev R. A. 1977. *Problems in the Literary Biography of Mikhail Sholokhov*. Translated from the Russian by A.D.P. Briggs. Cambridge / London / New York / Melbourne.
- Merleau-Ponty M. 1968. *The Visible and the Invisible, followed by working notes*, übers. von Alphonso Lingis, hrsg. von Claude Lefort, Evanston.
- Meyers W. 2012. „Partial Portrait of a Russian Artist“, *Wall Street Journal*, 19. Juli 2012,  
[http://online.wsj.com/article/SB10001424052702303665904577450411266452858.html?mod=googlenews\\_wsj#](http://online.wsj.com/article/SB10001424052702303665904577450411266452858.html?mod=googlenews_wsj#)
- Nabokov V. 1990. „Korol', dama, valet“, V.N., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Tom 1, Moskva, 115-280.
- Öhlschläger C. 2005. „Evidenz und Ereignis. Musils poetische ‚Momentaufnahme‘ im Kontext der Moderne“, Pfothenhauer H. / Riedel W. / Schneider S. (Hg.), *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*. Würzburg, 203-216.

„Ot redakcii“, *LEF* 12 (1928), 41-43.

Papernyj V. 1996. *Kul'tura dva*. Moskva.

Rodčenko A. 1928. „Puti sovremennoj fotografii“, *LEF* 9 (1928), 31-39.

Rodčenko A. 1928a. „Protiv summirovannogo portreta za momental'nyj snimok“, *LEF* 4 (1928), 14-16.

Rodčenko A. 1935. „Master i kritika“. *Sovetskoe foto* 9 (1935), 4-5.

Rodčenko A. 1992 [1936], „Perestrojka chudožnika“, Lavrent'ev, A. N., *Rakursy Rodčenko*, Moskva, 216-217.

Rodčenko A. 1996, „Dvenik“, ders., *Opyty dlja buduščego. Dnevnik. Stat'i. Pis'ma. Zapiski*, Moskva, 292-369.

Rodčenko A. 1996a. „Rabota s Majakovskim“, *Opyty dlja buduščego. Dnevnik. Stat'i. Pis'ma. Zapiski*, Moskva, 203-265.

Rodtschenko A. 2011. *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler, München.

Rodtschenko A. 2011a. „Der Meister und die Kritik. Ein Vortrag, der nicht gehalten wurde (September 1935)“, deutsch von Dorothea Trottenberg, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 285-298.

Rodtschenko A. 2011b. „Die Wege der modernen Photographie (September 1928)“, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 227-244.

Rodtschenko A. 2011c. „Das große Analphabetentum oder eine kleine Gemeinschaft? (Juni 1928)“, übers. von Günter Hanne u.a., Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 207-217.

Rodtschenko A. 2011d. „Gegen das synthetische Porträt – für die Momentaufnahme (April 1928)“, Übers. von Annette Friedrich, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 269-272.

Rodtschenko A. 2011e. „Der Umbau des Künstlers“, Übers. von Rita und Rainer Gerbatsch, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 299-311.

Rodtschenko A. 2011f. „Aus den Tagebüchern (1934-1944)“, Übers. von Dorothea Trottenberg, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 126-199.



- Rodtschenko A 2011g. „Meine Arbeit mit Majakovskij“, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 19-71.
- Schlie H. 2011. „Bemerkungen zur Wertigkeit des Zeugnisses“, Drews W. / dies. (Hg.), *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, München, 23-29.
- Šklovskij V. 1969. „Iskusstvo, kak priem / Kunst als Verfahren“, *Texte der russischen Formalisten*, Band I, hrsg. von Jurij Striedter, 2-35.
- Sprengel P. 2005. „Hier die schönsten Bilder aus meinem Kodak“. Der Rekurs auf die Fotografie in Reisebeschreibungen des frühen 20. Jahrhunderts. In: Helmut Pfotenhauer / Wolfgang Riedel / Sabine Schneider, *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*. Würzburg, 129-140.
- Stigineev V. T. 2009. *Vek fotografii. Očerki istorii otečestvennoj fotografii 1894-1994*, Moskva. (3. Aufl.)
- Strätling S. 2002. „Fallbilder und Bildfallen. Über das Prinzip der Bewegung in einigen Sportfotografien Aleksandr Rodčenkos“, *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen. Heft 1: Fallen* (2002), 143-164.
- „Von der Redaktion“ 2011, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 250-252.
- Wilke T. 2010. *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918-1939*, München.

### Bildnachweis

Abb. 1: „Pionier“:

<http://foto.rambler.ru/users/chitriini@rambler.ru/albums/17932386/photo/470829f9-acd6-01a8-6b3b-cfbbc7ad0fc6/>

Zugriff 21.4.2013

Abb. 2: „Rabota s orkestrom“:

[http://www.google.de/imgres?biw=1745&bih=826&tbnm=isch&tbnid=YuUIBDRH9P2rWM:&imgrefurl=http://n-europe.eu/photo/2012/11/25/russkii\\_avangard\\_aleksandr\\_rodchenko&docid=L42Yzhno7AxDpM&imgurl=http://n-europe.eu/sites/default/files/imce/19\\_3.jpg&w=600&h=392&ei=r9FzUbjwGMPqswbrxIC4BA&zoom=1&iact=hc&vpx=549&vpy=219&dur=1348&hovh=181&hovw=279&tx=82&ty=124&page=1&tbnh=135&tbnw=209&start=0&ndsp=48&ved=1t:429,r:3,s:0,i:92](http://www.google.de/imgres?biw=1745&bih=826&tbnm=isch&tbnid=YuUIBDRH9P2rWM:&imgrefurl=http://n-europe.eu/photo/2012/11/25/russkii_avangard_aleksandr_rodchenko&docid=L42Yzhno7AxDpM&imgurl=http://n-europe.eu/sites/default/files/imce/19_3.jpg&w=600&h=392&ei=r9FzUbjwGMPqswbrxIC4BA&zoom=1&iact=hc&vpx=549&vpy=219&dur=1348&hovh=181&hovw=279&tx=82&ty=124&page=1&tbnh=135&tbnw=209&start=0&ndsp=48&ved=1t:429,r:3,s:0,i:92)

Zugriff 21.4.2013

Abb. 3: Titelseite der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* vom September 1931, die die Fotoserie „24 Stunden aus dem Leben der Filippovs“ enthielt  
[http://www.russpressphoto.ru/gold\\_fond/portfolio/257/402/?fond=394](http://www.russpressphoto.ru/gold_fond/portfolio/257/402/?fond=394),  
Zugriff 30.4.2013

Abb. 4: „Pryžok v vodu“: <http://www.livemaster.ru/topic/301149-rodchenko>,  
Zugriff 30.4.2013