

TATJANA HOFMANN



DIE FRÜHSOWJETISCHE
REISEREPORTAGE

καδμος

MEDIENPOETIK EINES MASSENGENRES

TATJANA HOFMANN
DIE FRÜHSOWJETISCHE REISEREPORTEAGE

Kaleidogramme Bd. 212

Tatjana Hofmann

Die frühsowjetische Reisereportage

Medienpoetik eines Massengenres

Kulturverlag Kadmos Berlin

Publiziert mit Unterstützung des
Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2025, Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Waldenserstr. 2-4 · 10551 Berlin · info@kulturverlag-kadmos.de
Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de
Umschlaggestaltung: readymade Berlin
Gestaltung und Satz: readymade Berlin
Druck: MCP
Printed in EU

ISBN (Print): 978-3-86599-420-2
ISBN (digital): 978-3-96750-083-7

Inhalt

1. Verortung	7
1.1 Roadmap und Begriffe.	7
1.2 Reisen: eine Kulturpraktik	14
1.3 Simple oder komplexe Textsorte. Zugriffe	19
1.3.1 Framing.	19
1.3.2 Putešestvie oder Reportage – ein internationales Phänomen	26
1.3.3 Alterität, Aneignung, Sowjetisierung.....	34
1.4 Intertravelität. Apodemik, Baedecker, <i>očerk</i>	45
1.5 Historische Trajektorien	63
1.5.1 Vom Mittelalter bis zum Sentimentalismus	64
1.5.2 Protokollant des Orients: Puškin	73
1.5.3 Mit dem Schiff um die Welt: Gončarov	76
1.5.4 ›Nicht-Poesie‹ des Unterwegsseins (Dostoevskij und Gercen)	82
1.5.5 Diffusion der Physiologie	89
1.6 Skizzenboom der 1920–1930er Jahre	92
2. Typologische Close Readings	107
2.1 Vergleich: Erschließung, Produktion, Konkurrenz.....	107
2.1.1 Erschließung	107
2.1.2 Produktion	150
2.1.3 Konkurrenz	177
2.2 Evokation von Evidenz	223
2.2.1 An der Spitze der Medienhierarchie	223
2.2.2 Foto-Text-Künstler_innen unterwegs	227
2.2.3 Intermediales Visualitätskonzept Tret'jakovs	235

2.3 Das Abenteuer Bewegung.....	258
2.3.1 Libellen auf Skiern: Tret'jakov, Gromov, Karmen.....	262
2.3.2 Steppe und Schablonen: Kušner.....	284
2.3.3 Sehgewalt vs. Überwältigung	291
2.3.4 Grenzen der Faktografie	340
3. Medialität eines transgressiven Genres.....	347
Literaturverzeichnis	365

Für Sabine Hänsgen

1. Verortung

1.1 Roadmap und Begriffe

Das vorliegende Buch untersucht den russischsprachigen *putevoj očerk*¹ aus den 1920er und 1930er Jahren – ein bislang stiefmütterlich behandeltes, jedoch für die Avantgarde grundlegendes und bis heute nachwirkendes Prosagenre. Aus Lesbarkeitsgründen verwende ich fast synonym dazu *Reisereportage*. Letztere, eine weltweit verständliche Genrebezeichnung, vergegenwärtigt das Problem der (Nicht-)Abgrenzbarkeit des *putevoj očerk* und verweist auf die gesamteuropäische, internationale Dimension des frühsowjetischen Reisetextes, dessen weitere Sprachausprägungen künftig auch untersucht werden sollten.

Die griffigere und überwiegend kurze Reisereportage trifft allerdings den russischen Begriff nicht ganz. Seine Vertreter_innen, Rezensent_innen und Verleger_innen haben oft keine Einordnungen vorgenommen, und wenn die Untertitel, Zeitschriftenrubriken oder Buchserien von (*putevoj*) *očerk* sprechen, so geschieht das in den 1920er bis 1930er Jahren im engeren Verständnis der faktografischen Dokumentarkunst, wie weiter unten zu sehen sein wird, aber auch in Bezug auf den *očerk* als etabliertes Genre der russisch(sprachig)en Literatur.² Für dieses halten andere Literaturen keine exakte begriffliche Entsprechung bereit, so dass die Umschreibung mit *Reportage*, *Bericht* und *Essay* nahe-, aber auch ein bisschen danebenliegt. Die Geschichte, Theorie und die Begrifflichkeit des frühsowjetischen *putevoj očerk* unterwandert starre Grenzen, wie bereits seine Länge, die von Telegrammen, Notizen, Zeitungsartikeln bis hin zu Zeitschriftenteilen, Buchkapiteln und

¹ Grundsätzlich übertrage ich die Kyrilliza in der wissenschaftlichen Transliteration nach ISO R 9 1968. Orts- und Personennamen gebrauche in der jeweils landesüblichen Form, außer in solchen Fällen, in denen sich eine Entsprechung im Deutschen eingebürgert hat. Literaturangaben transliteriere ich zwecks Auffindbarkeit.

² Zur Entstehung des Genres vgl. Pivovarova, Ljudmila, *Russkij očerk 80–90 gg. XIX veka*, Kagan' 1978.

Büchern reichen kann – so episodenhaft die Reise stattfindet, so variabel entwickelt sich der Umfang einer Skizze, die immer zur Serie fortgesetzt und zum Zyklus gefügt werden kann.

Im Russischen konkurrieren mit diesem Begriff weitere Einzel- und Sammelbezeichnungen: *pis'ma, putevye zapiski/zametki/nabroski, putevoj dnevnik, dorožnaja proza, putešestvie, travelog, rasskaz o putešestviu, putevaja proza*.³ Die Reiseskizze berührt die Memoiren, den Brief, die Exil- und Migrationsliteratur, den *otčet* und *rasskaz*. Einerseits lässt sie – besonders dank der Montage – eklektische bis synthetisierende Strategien zu, indem sie lyrische und dramatische Passagen integriert, andererseits lassen sich Reisetagebücher fiktionalisieren und in Erzählgenres und intermediale Vermittlungsformate transformieren, z.B. zur Foto-, Film- und zur Radioreportage.

Der Titel der Studie bildet daher einen Kompromiss zwischen meinem Material und Anforderungen an bibliografische Angaben eines auf Deutsch erscheinenden Buches. Stärker jedoch als die Reisereportage im heutigen westeuropäischen Verständnis, die vor allem informiert, engagiert sich der *putevoj očerk* in der jungen Sowjetunion politisch mit Anleihen an der kulturanalytischen Sozialreportage, am subjektiv-kommentierenden Augenzeugenbericht, wobei dieser einzeln und kollaborativ entsteht, sowie an der Abenteuererzählung.

Den *putevoj očerk* betrachte und konzipiere ich demnach als ein selbständiges Genre, das wortgetreu *Reiseskizze* heißt. Wie die Entlehnung aus dem Russischen mag diese direkte Übersetzung ungewöhnlich klingen. Noch schwieriger fällt die Übersetzung, wenn Verfasser_innen adressiert werden: Handelt es sich um Skizzenschreiber_innen, Reporter_innen oder *očerkisty* im generischen Plural? ›Skizze‹ bleibt ein Behelf, der im Deutschen an eine Vorstufe denken lässt, im Russischen aber für ein eigenständiges Werk steht, das das Potential der Fortführung und der medialen Modifikation mit sich trägt, aber nicht wie ein Entwurf (*éskiz* oder *nabrosok*) seiner Fertigstellung harrt. Entsprechend ist er nicht defizitär zu verstehen.

Allerdings beinhaltet der *očerk* die ursprüngliche Bedeutung von Kontur (*očertanie*) und von skizzieren, entwerfen, notieren (*čerkat'*). Am Ende des 18. bzw. zu Beginn des 19. Jahrhunderts kann er ein kurzes literarisches Werk bezeichnen, das eine expressive Beschreibung einer sozialen Gruppe, z. B. der Bauern, enthält. Später erhält der Begriff die zusätzliche Bedeutung

³ Vgl. Guminckij, Viktor, »K voprosu o žanre putešestvija«, *Filologija* 5 (1977), 82–93.

einer wissenschaftlichen Abhandlung, einer Übersichtsdarstellung zu einer Frage und kann im Russischen bis heute ein akademisches Genre bezeichnen.⁴

(Foto)reportaž finden wir in Periodika als eigenes journalistisches Genre vor.⁵ Zugleich werden Reportagen bereits seit Jahrzehnten als literarische Gattung eingeordnet.⁶ *Reiseskizze* steht im Deutschen begrifflich und literaturhistorisch der *literarischen Reportage*⁷ am nächsten. Solch journalistisch-literarische Publikationsformate mit mimetischem Anspruch erfreuen sich in den 1920er Jahren in der Weimarer Republik resp. der Sowjetunion einer regen Beachtung, u. a. dank der sozialkritischen Perspektive, die Reiseliteratur in beiden Sprachräumen seit der Aufklärung entwickelt hat, aber auch dank der medialen Revolution dieser Zeit und der gegenseitigen Kunstrezeption. Die sowjetische Ideologie lehnt den Begriff der Reportage als ‚bourgeois‘ und sensationsheischend bis in die 1950er Jahre ab⁸ und lobt die Skizze für ihre klassenkämpferische Dimension, die den *fel’eton*, eine um 1920 besonders populäre satirische Zeitaufnahme, fortsetzen soll.⁹

Die Reiseskizze nähert sich der Autobiografie an, wenn die Biografie ihrerseits wie ein Reisebericht erzählt wird.¹⁰ In der Reiseskizze dominiert eine autobiografische, teilweise aber auch autofiktive Erzählerinstanz, die im Reise- und im Schreibprozess ihr Ich konstruiert, Objektivität und Subjektivität aushandelt. Ulrich Schmid zufolge sei die Autobiografie keine Gattung, sondern ein Diskurs, so dass er in seiner Studie die breite »Phänomenalität des autobiographischen Schreibens in Russland« anhand von Textstrategien

4 Vinogradov, Viktor, *Istorija slov. Istoriko-étimologičeskij slovar'*, Moskva ²1999, 433–440.

5 Prägend dafür ist die internationale und für die sowjetische Fotogeschichte wichtige »proletarische Fotoreportage« über die Moskauer Familie Filippov, die zuerst auf Deutsch in der Wochenzeitung AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung) mit 52 Aufnahmen aus der Serie in der Sondernummer 38 im September 1931 erschienen ist. Später hat die Zeitung *Pravda* einen Artikel über Filippovs Familie gedruckt und die Zeitschrift *Proletarskoe foto* hat in ihrer 4. Ausgabe von 1931 im Nachgang 44 Fotografien der Serie samt Diskussionen über Fotoreportagen veröffentlicht.

6 Klaschka, Siegfried, *Die chinesische Reportageliteratur: das Genre »baogao wenxue« und seine politisch-gesellschaftlichen Bezüge*, Wiesbaden 1998, 43.

7 Vgl. Kostenzer, Caterina, *Die literarische Reportage. Über eine hybride Form zwischen Journalismus und Literatur*, Innsbruck 2009.

8 Bespalova, Alla; Kornikolov, Evgenij u. Horst Pöttker, *Journalistische Genres in Deutschland und Russland: Handbuch/Spravočnik: Žanry žurnalistiki Germanii i Rossii*, Köln 2010, 72.

9 Die Nähe zum Feuilleton täuscht – »fel’eton« meint kritische, satirische Skizzen, für die Michail Kol’cov berühmt geworden ist, und die er als unabdingbaren Teil der sowjetischen Zeitung definiert. Vgl. Kol’cov, Michail, »Publicistika i fel’eton v mestnoj pečati«, in: ders., *Vostorg i jarost'*, Moskva 1990, 441–451 [1936].

10 Vgl. Pfister, Manfred, »Autopsie und intertextuelle Spurenrecherche: Der Reisebericht und seine Vor-Schriften«, in: *In Spuren reisen. Vor-Bilder und Vor-Schriften in der Reiseliteratur*, hg. v. Gisela Ecker u. Susanne Röhl, Münster 2006, 11–30, 22.

der Ichentwürfe aufzeige.¹¹ Reiseliteratur könnte man analog als einen Diskurs ansehen. Die Reiseskizze betrachte ich als eine Plattform für Diskurse, die sich in ihr begegnen, und die an sie herangetragen werden.

Die Reiseskizze verleitet in den ersten Dekaden nach der Gründung der Sowjetunion Dutzende von Autorinnen und Autoren, die sonst Romane, Gedichte und Theaterstücke verfasst haben, zu journalistischen Aufträgen – sie setzen sich in Züge, Autos und Schiffskabinen, losgeschickt von Zeitungen, Illustrierten und wohl auch im Interesse des Geheimdienstes, neugierig auf neue Orte und auf das neu-alte Genre. Die so entstehenden Reportagen entpuppen sich als Artefakte aus Augenzeugenschaft und Ideologie am neuralgischen (medien)historischen Punkt. Mit dem *putevoj očerk* begeben wir uns an einen Umbruch, der über die Sowjetunion hinaus globale politische, ökonomische und ästhetische Probleme, darunter in Bezug auf den Kunstkanon, berührt.

Wie erfasst man die Reiseskizze, die damals ihre Blütezeit erlebt hat, und was fördert dieser Versuch an poetischen, medialen und kulturhistorischen Aspekten zutage? Die Frage, die meine Lektüren motiviert hat, führt zur Einsicht, dass die Aufweichung von Formaten ästhetisch anregender ist als das durchaus produktive Bedienen von bestehenden Vorbildern. Die massenweise Produktion der sowjetischen Standardskizze zeugt davon, dass dieses Vorhaben, das durch Publikationen in angesehenen Zeitungen monetär und symbolisch belohnt wurde, fruchtbarer und sicherer als Sonderwege gewesen ist. Gerade dann, wenn Erwartungen enttäuscht werden, entsteht jedoch Raum für Innovation – in poetischer und wissensvermittelnder Hinsicht, was wiederum zu neuen Fragen (und Antworten) führt. Die Studie begibt sich auf die Suche nach einer Konzeption der Reiseskizze und zoomt in einige hinein, um am Ende über das Genre als solches nachzudenken.

Die analytischen Lektüren spüren der Gemachtheit der Reiseskizze nach, ihren diskursiven und medialen Dimensionen. Welche Weltausschnitte präsentieren *putevye očerki* nach der Oktoberrevolution und wie modellieren sie unseren Blick? Wie gehen sie mit Bewegung und Beobachtung um? Welche Rhetoriken, Produktionstechnologien und Wahrnehmungskanäle arbeiten dabei auf welche Weise zusammen?

Typologische *close readings* einzelner Texte beleuchten die in jeglicher Hinsicht mobilen Poetiken des Genres: In Reiseskizzzen interagieren ihre Komponenten Sprache, Sinnesorgane, Fortbewegungsmittel, Prätexte und

¹¹ Schmid, Ulrich, *Ichentwürfe. Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen*, Zürich 2003, 36.

Prä-Reisen (zum Verhältnis letzterer vgl. den Abschnitt zur *Intertravelität*). Ihre Konstellationseffekte, die sich in Text und Bild niederschlagen, summiere ich unter dem Begriff der *Medialität*. Er umfasst das form- und wissenskonstitutive Zusammenspiel verschiedener technischer, visueller und sprachlich-narrativer Mittel, die bei der Entstehung von Reiseskizzen zum Einsatz gelangen. Dieses Genre speist sich aus einem medialen Netz, das über Intertextualität hinausgeht, denn Reisepoetiken und -praktiken bedingen sich gegenseitig.

Medialisierung entsteht bereits bei der Narration von Bewegung, dem Hauptmerkmal von Reisedokumentationen.¹² Bedürfen geografische Grenzüberschreitungen der Transportmittel, so bedürfen ihre erzählerischen Echos des Zeigens, Erklärens und eines Führens durch den Reiseverlauf. Damit die Lektüre nicht so beschwerlich und gar abschreckend wie so manche Reise verläuft, tragen genrehaftige Anleihen, Transgressionen, Hybridisierungen und die Abwechslung erzählerischer, lyrischer und dramatischer Elemente zur Lesemotivation bei. Dabei bestimmen immer wieder die Arten der Fortbewegung das Erzählen und das Erzählte mit, und dies kooperativ, in einem jeweils auszutarierenden Verhältnis, mit Medien der Aufzeichnung, Publikation und Distribution. Nicht zuletzt trägt die Erzählerinstanz Züge eines Mediums bzw. kokettiert damit, eines zu sein.

Es gilt ferner, die Bewegung der Reiseskizze im übertragenen Sinne nachzuvollziehen – zwischen den Stationen, zwischen den Sprachregistern, zwischen journalistischer Konkretheit und künstlerischer Merkwürdigkeit, zwischen den Epochen, den Prä- und Paratexten und zwischen den normativen, das Genre normierenden Erwartungen sowie den Umgang mit ihnen.

Wie kaum ein anderes Genre begleitet die postrevolutionäre, formal revolutionäre und politisch prüfende Reiseskizze die Jahrzehnte nach der Gründung der Sowjetunion 1922, da sie eine relativ schnelle, unkomplizierte und systematische Revision neuer Orte, Organisationsweisen, Verkehrswege und -mittel erlaubt. Zudem ermöglicht dieses Genre die schnellste Verbreitung der Ergebnisse in Zeitungen, Zeitschriften, Büchern, in Dokumentarfilmen und Radioreportagen. Die Studie konzentriert sich auf diesen dichten Zeitraum der Staatsetablierung und der Medienexplosion: das Jahrzehnt von Mitte der 1920er Jahre, als der *očerk* aufblüht, bis Mitte der 1930er Jahre, als das Dogma des sozialistischen Realismus 1934 zunächst die Porträtskizze der Reiseskizze vorzieht und dann den Roman zum Leitgenre krönt.

¹² Ette, Ottmar, *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist 2001, insbes. 21–84; 539–564.

Grundsätzlich eignen sich Reiseskizzen dank ihres dokumentarischen Anspruchs hervorragend, um Weltordnungen nach epochalen Brüchen zu verzeichnen, zu verstehen und sie durch Akzentsetzungen ein Stück weit mitzugestalten. Dann greifen Autor_innen besonders gern auf situative, alltagsweltliche Bestandsaufnahmen in Text, Bild und Film zurück. Dieses Stabilisierungsgenre erlaubt die Teilnahme an gesellschaftlicher Neuausrichtung, indem es Wissen in einem, wie es scheint, transparenten Arrangement aus Erfahrung und Aufzeichnung zur Verfügung stellt. In der Zwischenkriegszeit trifft der bis dahin unterschätzte *putevoj očerk* auf die Ansprüche der Avantgarde, die Revolution in und mit der Kunst fordert,¹³ was seinen Aufstieg in den Kunstkanon befördert.

Meine Analyse fokussiert sich auf die Etablierung des *očerk* der 1920er und 1930er Jahre als ein Massenmedium, das Ausdifferenzierung und Verengung austrägt, und zuvor zeichnet sie punktuell seine diachrone Evolution aus der (teil)fiktionalen Literatur nach. Damit stärkt die Studie dieses Genre im Kanon slawistischer Forschung, zeigt seine Subtypen, Variationen und Vermischungen auf. Die meisten Skizzen tragen mal mehr, mal weniger den Aspekt des Vergleichs sowie Strategien der Evidenzsicherung in sich und sie alle reagieren auf Unsicherheit, Unvorhersehbarkeit, Unwetter, Unwegsamkeit, Unglaubliches, Ungewohntes etc. Entsprechend entwerfe ich keine Taxonomie, sondern typologische Trajektorien.

Ich beziehe die damals gängigen Publikationsmedien der frühsowjetischen Reisereportage ein, die über den Text hinaus – als Artikel, Buchkapitel und Buch – in Text-Bild-Konstellationen und in den Film gelangt. Nicht zuletzt möchte diese Arbeit die Palette an bekannt gebliebenen Autor_innen um vergessene erweitern.

Das Interesse für Genrepoetiken zeigt ästhetische Gesetzmäßigkeiten und diskursive Verflechtungen auf. Es hinterfragt die Disziplinierung in den Künsten wie in den Wissenschaften, die entsprechende Sprachstile und Medien der Wissensgenerierung bzw. -vermittlung über Generationen hinweg reproduzieren. Genres bestätigen das stets repräsentative, Gemeinschaft stiftende und sich selbst versichernde, gegen Kritik und Kürzungen absichernde Verständnis von Fachdisziplinen, wenn sie Schreib- und Präsentationsarten, die für einzelne Fächer als charakteristisch gelten, bedienen. Ganz ohne

¹³ Vgl. z. B. dieses frühe Manifest von Sergej M. Tret'jakov: »Revoljucija i iskusstvo«, in: *4-j Oktjabr'. Jubilejnyj al'manach. Izdanie Dal'ne-Vostočnogo komiteta po organizacii prazdnovanija 4-oj godovščiny Sovetovlastija*, Čita 1921, 13–16.

Genrebezeichnungen können wir allerdings weder künstlerische noch wissenschaftliche Erzeugnisse vollständig beschreiben.

Auch wenn die frühsowjetische Reportageflut nicht weniger als den Globus aus sozialistischer Perspektive zu sehen und uns dieses Sehen aufzuzwingen versucht, wähle ich hier einige bezeichnende, von freiwilligen Reisen bedingte *očerki* aus, ohne allumfassenden Anspruch, alle aus dieser Zeit abzudecken. Aus Platzgründen lasse ich Emigrationsprosa und die ›Reisen‹ zu Kriegsschauplätzen weitestgehend aus,¹⁴ obwohl der Bürgerkrieg in der Sowjetunion, die Aufstände in der Weimarer Republik und in China und der Spanische Bürgerkrieg zahlreiche Berichte ausgelöst haben, u.a. seitens Larisa M. Rejsner und des einflussreichsten Journalisten dieser Zeit, Michail E. Kol'cov.

Die Auswahl orientiert sich an Akteuren im Umfeld der Vereinigung *Linke Front der Künste* (*Levyj front iskusstv*) und ihrer Zeitschrift (*Novyyj LEF*), die sich für die Mitgestaltung der Sowjetunion einsetzten und dafür die Reiseskizze als zentrales Genre der Dokumentarkunst erprobten. Ihren poetischen Credos der Genrebestimmungen folgend, nehme ich eigenständige Zuordnungen vor, denn die entsprechenden Vermerke auf den Buchcovers bzw. Titelzusätze entspringen historischen Konventionen und verlegerischen Entscheidungen. Ein grundlegendes Kriterium dabei ist, dass der Skizze eine physisch vollzogene, weder gänzlich imaginäre noch erzwungene Reise zugrunde liegt.¹⁵ Sie kann mit fiktiven Anteilen einhergehen und kann ohnehin kaum anders, als fiktionalisiert zu sein, darf aber für meine Auswahl keine reine Schreibtischreise sein.

Neben der Erarbeitung von Klassifikationsrichtungen und der Wiederentdeckung vergessener Reiseautor_innen möchte ich dieses Genre anhand seiner Medialität konzipieren – der Interaktion zwischen allen am *putevoj očerk* beteiligten Medien, inklusive der Aktanten der Reise.

¹⁴ Ich gehe auf dokumentarische Kriegs-, Lager- und Holocaustnarrative nicht ein, da sie psychisch und physisch von grundlegend anderen Faktoren abhängen.

¹⁵ Jan Borm unterscheidet zwischen ›echten‹ und ›fantastischen‹ Reisen beim *travel writing*, doch deckt dies die häufigen Mischformen nicht ab. Vgl. Borm, Jan, »Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology,« in: *Perspectives on Travel Writing*, ed. by Glenn Hooper a. Tim Youngs, Aldershot 2004, 13–26, 17.

1.2 Reisen: eine Kulturpraktik

Entdecker und Ethnologen, Liebhaber und Laien, Autor_innen und Journalist_innen haben Reisetexte verfasst – kulturanalytisch interessierte und interessante Werke dieser Art entspringen seit Jahrhunderten nicht nur der Feder von Berufsschriftsteller_innen. Eines davon finden wir in den *Traurigen Tropen* (*Tristes Tropiques*, 1955) des strukturalistischen Ethnologen Claude Lévi-Strauss. Sein Buch dürfte eine der bekanntesten Absagen an eine wissenschaftliche Abhandlung sein. Der reife Lévi-Strauss widersetzt sich der Normierung seiner Wissenspräsentation, indem er Monografie und Reisetagebuch verschränkt und mit seinem Hybrid demonstriert, dass Wissenschaft, Literatur und Essayistik zwischen zwei Buchdeckeln einander nicht ausschließen, sondern bereichern. Ähnlich verwoben ist der Ursprung der russischsprachigen Reiseskizze: Der *putevoj očerk* entspringt der Schnittmenge der fiktionalen Reiseliteratur, die dokumentarische Anteile enthält, mit dem *očerk*, dessen Fiktionsgrad von einer Abhandlung bis zur Imagination der Dokumentation reicht.

Mit den metapoetischen und ontologischen Fragen, die Lévi-Strauss in *Traurige Tropen* behandelt, weist er auf ein universelles Merkmal von Erfahrung hin. Lévi-Strauss bekennt sich zu François-René Chateaubriand: Ihm zufolge trägt jeder Mensch eine Welt in sich, die aus all dem besteht, was er je gesehen und geliebt hat, und in die er immer wieder zurückkehrt, auch wenn er meint, eine fremde Welt zu durchstreifen und zu bewohnen.¹⁶ Erfahrung kann also mit Fahren und dem Anderen zu tun haben, sie kann aber auch ich- und erzählbezogen bleiben. Das Reisen kann entsprechend erkenntnisleitend sein, muss es aber nicht.

Im Russischen gibt es für Reiseerfahrungen mehrere Ausdrücke, die implizit das Maß an Freiwilligkeit artikulieren, z. B. selbst gewählte Formen des Unterwegsseins wie *choženie*, *putešestvie*, *poezdka*, *put'*, *byt' v puti*, *pochod*, *putěvka* (mit einem Akzent auf der Erlaubnis zu verreisen), aber auch *progulka* für einen Spaziergang oder eine Ausfahrt unbestimmter Länge, zu Fuß oder mit Verkehrsmitteln, spontan und entspannend.

Einige Begriffe hängen mit den Kontexten ihrer Verwendung zusammen und gehen über in Genrebezeichnungen: Das mittelalterliche *choždenie* (ursprünglich *choženie*), die in religiöser Einkehr vollzogene Pilgerwanderung, ist namensgebend für den Bericht jener Zeit geworden, und *putešestvie*

¹⁶ Lévi-Strauss, Claude, *Traurige Tropen*, aus d. Frz. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. ²⁰2012, [1978], 38.

bezeichnet bis heute die Großgattung der Reisetexte. Vasilisa A. Šačkova gelangt anhand des Forschungsstandes russischsprachiger Literaturwissenschaft zu dem Schluss, dass es sich beim *putešestvie* um ein selbständiges literarisches Genre an der Grenze von Wissenschaft und Kunst handelt.¹⁷ Dessen minimal vom *Sujet* vorgegebene Struktur, die nur von der Route und dem Kulturkontakt, dem Bachtinschen Chronotop des Weges, zusammengehalten wird, zeichne sich durch a) Prinzipien der Genrefreiheit aus, b) eine beobachtend-bezeugende Autorfigur, c) die Verwendung sowohl faktischer als auch fingierter Elemente und d) durch die Synthese anderer Genres wie Tagebuch, Brief, Reportage, Anekdoten und Autobiografie.¹⁸

Die europäische Reisegeschichte – und als ihren Teil betrachte ich die ›aufklärerische‹ sowjetische – nimmt in der Antike ihre Gestalt als Vorform der Bildungsreise an: Griechische Philosophen befürworten das Reisen als ein Mittel für die Entfaltung der Persönlichkeit, für das gelungene Leben im Sinne der *eudaimonia*.¹⁹ Durch die Studienreise verbreiten sich Hochkulturen der Antike, auf sie gehen Ideale des humanistischen und des wissenschaftlichen Reisenden des 17. bis 18. Jahrhunderts zurück. Die Bildungsreise, die um 1800 erstarkt, prägt bis heute die Erwartung, dass eine Reise uns weiterbringen soll.

Wir haben es zunächst mit einem marginalen Phänomen zu tun: Bis ins 18. Jahrhundert gehören neben Soldaten, Kriminellen, Pilgern, Bettlern, Kurieren, Diplomaten, Forschern und Studierenden vor allem Handelsreisende zu jener Minderheit, der das Grenzenüberschreiten vorbehalten war. Europäische Händler brechen nicht selten nach Russland auf, Naturforscher wie James Cook segeln um die Welt. Gemeinsam verwissenschaftlichen sie den Reisebericht im 18. Jahrhundert.²⁰

Die Auseinandersetzung mit anderen Ländern nimmt seit der Verbreitung der westeuropäischen Grand Tour ab dem ausgehenden 17. Jahrhundert zu.²¹

¹⁷ Šačkova, Vasilisa, »»Putešestvie« kak žanr chudožestvennoj literatury: voprosy teorii«, *Vestnik Nižegorodskogo universiteta* 3 (2008), 277–281, 278.

¹⁸ Ebd., 280f.

¹⁹ Bonasio, Giulia, »The Pleasure Thesis in the Eudemian Ethics«, *Journal of the History of Philosophy*, 60 (4) 2022, 521–536.

²⁰ Die aufklärerischen Berichte behandeln kultur- und naturwissenschaftliche Fragen, z.B. Georg Forsters *Reise um die Welt* (1777), Alexander von Humboldts *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (1845–62), Louis-Antoine de Bougainvilles *Voyage au tour du monde* (1771) und Cooks *The Journal of Captain James Cook on His Voyages of Discovery 1768–1771*. Vgl. Fuchs, Anne, »Reiseliteratur«, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. v. Dieter Lamping, zus. mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfel, Stuttgart 2009, 593–600, 598.

²¹ Die Bezeichnung ›Grand Tour‹ wurde durch die Reiseliteratur gefestigt, insbesondere von Richard Lassels *The voyage of Italy or A compleat journey through Italy* (1670).

Wohlhabende junge Männer zunächst britischer Familien folgen den Ideen Bacons und Descartes,²² gestützt auf Jean-Jacques Rousseaus reformpädagogisches Werk *Emile oder über Erziehung* (*Emile ou de l'éducation*, 1762).²³ Dieses ›Zwischenjahr‹ etabliert sich seit der Renaissance für Sprösslinge des europäischen Adels, später auch des gehobenen Bürgertums, die durch Mitteleuropa, Frankreich, Italien, Spanien bis ins Heilige Land fahren. Die Bildungsreise der Kavaliere verbindet das Kennenlernen von Kulturen mit persönlicher Reifung und einer autobiografischen Schreibkultur. Der Parcours der Autoren und Maler durch die Sehenswürdigkeiten in Frankreich, Deutschland, in der Schweiz und in Italien etabliert das Reisen als westeuropäische, männliche und künstlerische Distinktionspraktik.

Den Erziehungsauftrag der Grand Tour des 17. und 18. Jahrhunderts erweitern – in Bildern und Texten multiplizierte – Landschaftssensationen. Nun gesellt sich die Suche nach dem ›ursprünglich‹ Schönen dazu und bald die Kur,

die Suche nach wohltuenden physischen Effekten zur Wiederherstellung (oder Verbesserung) des eigenen Körpers – von der Reise in Badeorte in Heilquellen, die seit dem ausgehenden Mittelalter vielfach belegt und detailliert beschrieben worden sind, zu den Reisen in die Alpen und ans Meer aus gesundheitlichen Gründen im 18. und 19. Jahrhundert, im 20. dann ergänzt durch Skifahren, Strand, Ayurveda und Ähnliches.²⁴

Die sentimentalistische Emphase der ›inneren Reise‹ steht dem sachlichen Bericht der Naturalisten, Realisten und Faktografen gegenüber. Ihre narrativen Pole visieren unterschiedliche Ziele an: Das erlebende Ich in Landschaften auflösen und sich wieder sammeln lassen resp. deren soziokulturelle Verfasstheit (mit)verändern. Zwischen diesen Extremen der Innen- und Außenausrichtung liegen Abstufungen, die russischsprachige Reisetexte jahrhundertelang ausschöpfen.

Im 20. Jahrhundert hält sich die Vorstellung, das Unterwegssein öffne den Blick auf unser Inneres, jede Fahrt leite uns zur Inspektion an, so Hélène Cixous in Anlehnung an Sigmund Freud.²⁵ Der Psychoanalytiker spricht dem

²² Bausinger, Hermann; Beyer, Klaus u. Gottfried Korff (Hg.), *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, München 1999, 51.

²³ Brilli, Attilio, *Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die ›Grand Tour‹*, aus d. Ital. v. Annette Kopetzki, Berlin 1997, 18; Fontius, Martin, »Wahrnehmung«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Bd. 1, Stuttgart u. Weimar 2000, 436–461, 444.

²⁴ Groebner, Valentin, *Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen*, Frankfurt a. M. 2018, 16.

²⁵ Vgl. Cixous, Hélène, *Three Steps on the Ladder of Writing: Three Lectures Given in May 1990 at the University of California, Irvine*, aus d. Frz. v. Sarah Cornell a. Susan Sellers, New York 1993, 70.

Reisen jene heilende Funktion zu, die er in der Gesprächstherapie und im Schreiben vermutet hat – es führe zum Unbewussten.²⁶ Als Grundbedürfnis aufgefasst,²⁷ kämpft das Losfahren auf der Seite des Eros gegen den Tod an.²⁸

Das Unterwegssein erfordert Investitionen an Ressourcen, deren ›Rendite‹ nicht abzuschätzen ist. Die Reise bringt eine(n) zu sich und weg, entspannt und spannt an. Sie symbolisiert den Lebensweg, kleinteilig erst einmal einen Schritt, aus dem ein Einschnitt werden kann, aber auch den Umstand, dass Pläne sich verändern und Schritte ihre Richtung wechseln können. Letztlich bestimmt das Erzählen darüber, wie es den Schreib- resp. Erfahrungsweg von der Reise prägen lässt. Das Lesen entscheidet, was davon beim Publikum ankommt – was eine erzählte Reise bringt, wo sie beginnt und aufhört.

Die verbreitete Redewendung von dem Weg als dem Ziel trifft auf das mediale Dispositiv des 20. Jahrhunderts gut zu: Diverse Transport- und Ferienmöglichkeiten werden allgemein zugänglich und beschäftigen Literatur, Film und Kunst, werden Motiv, Motor, Metapher – und Selbstzweck. Doch bleibt die Reise ungeachtet ihrer Verfügbarkeit und ihrer Simulakren auf Papier, Bildschirm und Leinwand einer unmittelbar sinnlichen Erfahrung verhaftet, die der Präsentation vorangeht, und die KI nicht ersetzen kann.

Eine Reise, analog der Schaffens- und Erkenntnisprozess, verläuft nicht zwingend geradlinig. Der obige Bezug von Lévi-Strauss auf Chateaubriand komprimiert, dass dabei alle Wahrnehmungsebenen interagieren, die körperliche wie die kognitive, die außerliterarische wie die textuelle, und dass körperliche Verausgabung, lange Distanzen und häufige Ortswechsel dafür gar nicht notwendig sind. Immanuel Kant erscheint das Daheimbleiben bekanntlich viel förderlicher für das Denken und Schreiben. 1790 verfasst Xavier de Maistre die Satire *Reise um mein Zimmer* (*Voyage autour de ma chambre*), einen ›Zimmerroman‹. Während Alexander von Humboldt von 1799 bis 1804 Südamerika erforscht und seine *Reise in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Continents* hinterlässt, begibt sich de Maistre 1799 abermals auf die Entdeckung seines Zimmers, und zwar bis zum Fenster, wie wir seiner Fortsetzung *Nächtliche Expedition um mein Zimmer* (*Expédition nocturne autour de ma*

²⁶ Freud, Sigmund, »Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis«, in: ders., *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, Bd. 16: *Werke aus den Jahren 1932–1939*, hg. v. Anna Freud u. a., Frankfurt a. M. 1999, 250–257.

²⁷ Genschow, Karen, »Nachwort«, *Kleine Philosophie des Reisens*, hg. v. ders., Frankfurt a. M. 2012, 243–251, 243.

²⁸ Groebner, *Retroland*, 135. Er bezieht sich auf eine Notiz von Michel Leiris aus dem Jahr 1930.

chambre) entnehmen.²⁹ Mit der Figur des Stubenhockers amüsiert sich der Autor über den Reisedrang seiner Zeit, auch über sich selbst: Der Verfasser dieser zweiteiligen ›Mockumentary‹ hat an Feldzügen im Kaukasus und an den Befreiungskriegen gegen Napoleon teilgenommen und lebte nach Reisen durch Europa bis zu seinem Tod in St. Petersburg.

Den symbolischen wie den epistemischen Stellenwert dieser Kulturpraktik definiert letztlich auch der Zeitgeist mit. Die Moderne erhebt das Nichtankommen zur erkenntnisfördernden Haltung. So schreibt der Filmtheoretiker Béla Balázs, der 1919 aus Ungarn nach Wien geflohen ist: »Bist du ein Fremdling, so tust du gut daran, weiter zu wandern, um Distanz zu behalten. Denn das Gemüt ist klebrig, und leicht entsteht die Lüge der Scheinheimat. Wandere weiter und bleibe fremd.«³⁰

Sein Zeitgenosse Georg Simmel sieht in der Opposition zwischen Mobilität und Sesshaftigkeit eine Triebkraft der Moderne.³¹ Der Sesshafte verfüge über mehr Optionen, nämlich sowohl jene der Mobilität als auch des Verzichts auf Rastlosigkeit, »während dem Unsteten, prinzipiell Beweglichen nicht im gleichen Maße die Vorteile der Seßhaftigkeit zugewachsen sind«.³² Suchen bei Simmel Intellektuelle noch ein Zuhause, das sie in der anonymen, feindlichen Großstadt nicht finden, so erklären Gilles Deleuze und Félix Guattari das Nichtheimischsein zur Grundbedingung freien Denkens, das Zweifel, Wandel und Widerspruch aushält.³³

Digitale Nomaden profitieren von der Globalisierung, da sie sich von Katastrophen zurückziehen können. Mit der Klimakrise, dem Gegenteil der sowjetischen Ressourcennairität, nimmt die Idealisierung des Reisens und der Enthusiasmus für Transportarten ab. Die von der Globalisierung zunächst befeuerte und nun ausgebrannte, automatisierte und ökologisch verurteilte Kunst des Reisens lässt sich imaginär reinkarnieren: Das Zeitalter des grünen Komforts zeige »ein wachsendes Interesse an der Verführungskraft erzählter

²⁹ Maistre, Xavier, *Oeuvres complètes de Xavier de Maistre*, hg. v. Paul Louisy, Paris 1880. Neben den Zimmerreisen enthält der Band de Maistres Reiseberichte *Les prisonniers du Caucase* und *La jeune Sibérienne*.

³⁰ Balázs, Béla, »Reisen«, in: ders., *Ein Baedecker der Seele und andere Feuilletons*, hg. v. Hanno Loewy, Berlin 2002, 92–93, 93.

³¹ Simmel, Georg, »Über das Wandern«, in: ders., *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig 1908, Gesamtausgabe, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1992, Bd. 11: *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, 748–764, 762.

³² Ebd., 764.

³³ Vgl. Deleuze, Gilles u. Félix Guattari, »Traité de nomadologie. La machine de guerre«, in: dies., *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* II, Paris 1980, 434–527.

Reisen«, es entdecke »das beflügelnde, phantasievolle Vergnügen des seßhaften Reisenden«.³⁴

1.3 Simple oder komplexe Textsorte. Zugriffe

1.3.1 Framing

Suchen reisend Schreibende regelrecht Erfahrungen der Entgrenzung, so präsentiert der Reisetext neben Splittern soziokultureller Gegebenheiten seine eigene Nicht-Eingrenzbarkeit mit: »Demnach besteht das Problem darin, der medialen Spur des Gattungstextes zu folgen und zu rekonstruieren, wie die Gattung niemals dazu gelangt, ganz und gar in einem Text aufzugehen, und wie sie dabei stets die Grenze passiert zu etwas Anderem.«³⁵

Den *putevoj očerk* betrachte ich als ein eigenständiges Genre und als eine *očerk*-Unterart. Im *očerk* sehe ich eine separate Gattung, eine Sub- bzw. Kleingattung – ›klein‹ allerdings nur im Verhältnis zur Prosa, die im kanonischen Dreiergespann neben Lyrik und Drama quantitativ den meisten Platz nimmt. Die Subgattung *očerk* entpuppt sich als reichhaltiger Fundus: Neben dem *putevoj očerk* besteht ein enormes Reservoir an Kriegs-, Lager-, Expeditions-, Industrie-, Agrar-, Porträt- und Problemkizzen.³⁶ Zum Teil sind sie mit der Reiseskizze verwandt und bauen Elemente einer Erkundungstour ein. ›Genre‹ ist in der französischen und russischen Literaturwissenschaft ein geläufiger Begriff, und ich möchte mich an ihn anlehnen, da er mehr Trennschärfe erlaubt als die deutsche ›Gattung‹ – eine Bezeichnung, die sowohl für die drei herkömmlichen Literatursorten als auch für diverse Subformen herhält.

Ausgehend von literaturosoziologischen, semiotischen und rezeptionsästhetischen Positionen entwickelt der Germanist Wilhelm Voßkamp seine sozial- und funktionsgeschichtliche Theorie, der zufolge die Gattungsgeschichte »jeweils von der doppelten Funktion einer Gattung einerseits im symbolischen und andererseits im sozialen System ausgehen« kann.³⁷ Doch bei der Festlegung besteht das Dilemma, dass ein Begriffskorsett an die fluide Genreform

³⁴ Brilli, *Als Reisen eine Kunst war*, 212.

³⁵ Michael, Joachim u. Markus Klaus Schäffauer, »Die intermediale Passage der Gattungen«, in: *Massenmedien und Alterität*, hg. v. dens., Frankfurt a. M. 2004, 247–296, 290.

³⁶ Vgl. Gluškov, Nikolaj, *Očerk v russkoj literature*, Rostov n. D. 1966. Gluškov typologisiert den *očerk* als belletristisch, dokumentarisch, objektiv-narrativ, lyrisch-publizistisch, problembezogen und porträtiertend.

³⁷ Voßkamp, Wilhelm, »Gattungen als literarisch-soziale Institutionen«, in: *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*, hg. v. Walter Hinck, Heidelberg 1977, 27–44, 32.

genese herangetragen wird. Gérard Genette betrachtet die Genrebestimmung als einen Bereich von Transtextualität, die Para- und Intertextualität umfasst, und unterscheidet zwischen historischen Kategorien sowie strukturellen Modi – die Genrefindung stecke in der Aporie von System (Modus) und Geschichte (Intertext).³⁸ Dekonstruktivistisches Denken spitzt das Problem des entgleitenden Bezeichnens zu. Die Reiseskizze entzieht sich wie kaum ein anderes Genre einer Zuordnung, da sie eine Bewegung zu fixieren vorgibt, die im Moment ihres Vollzugs vorbei ist, während das Werk eine Einladung bleibt, da im System von vorherigen und späteren Reise(texte)n eingebunden.

Birgit Neumann und Ansgar Nünning unterscheiden Modus/Schreibweise und Genres/Gattungen in Anlehnung an Genette: Während erste abstrakt, ahistorisch und systematisch definierbar sind (erzählend, dramatisch und lyrisch), begreifen sie die Zweitgenannten empirisch fassbar und im Verlauf wandelbar. Sie erörtern zwischen diesem induktiven und deduktiven Ansatz das Grundproblem der Gattungs- bzw. Genretypologisierung.³⁹ Neumann und Nünning sprechen ferner von notwendigen und fakultativen Merkmalen eines Genres. So gesehen, arbeitet die Reiseskizze notwendigerweise mit einem kulturanalytischen bzw. ethnografischen Modus.⁴⁰ Fakultativ bleibt, wie er argumentativ, sprachlich und medial organisiert wird.

Der Kulturanthropologe James Clifford, der zu Vorreitern der ästhetischen Lesart ethnografischer Reisetexte gehört, grenzt die Reise zwar strikt von der Methode der Ethnografie ab, entschuldigt sich aber sofort für die semantische Weite von *travelling*, was ihn darauf bringt, dass kulturbeschreibende Kategorien per se ›auf dem Weg sind‹ – er gesteht ihnen eine gewisse Entwicklung zu, besonders wenn sie Grenzüberschreitungen bezeichnen wie Diaspora, Migration, Tourismus, Pilgerfahrt und Exil; mit ihnen überlappen sich auch die Kategorien »class, gender, race, and a certain literariness«.⁴¹ Genau diese »gewisse Literaturhaftigkeit« der Reiseskizze reizt mich, ihr beweglicher Aggregatzustand, der von einem Ort, Land, Medium zum anderen navigiert, und Ambivalenzen zwischen evidenzbasiertem Wissen und Poesie austrägt.

³⁸ Genette, Gérard, »Einführung in den Architext«, in: *Gattungstheorie*, hg. v. Paul Keckes u. Werner Michler, Berlin 2020, 113–122.

³⁹ Neumann, Birgit, u. Ansgar Nünning, »Einleitung: Probleme, Aufgaben und Perspektiven der Gattungstheorie und Gattungsgeschichte«, in: *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, hg. v. dens. u. Marion Gymnich, Trier 2007, 1–28.

⁴⁰ Vgl. Hofmann, Tatjana, *Ethnografien der Ukraine*, Basel 2014, 40–46.

⁴¹ Clifford, James, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.) a. London 1997, 11; 39.

Derrida zufolge sind Genres diskursive Größen, greifbar nur anhand ihrer Spuren.⁴² Zwar braucht jeder Text Muster, die spezifisch benennbar sind, aber Genres und ihre Beschreibungen formieren sich erst anhand eines Korpus an Texten mit ähnlichen Strukturen. Erst das Zuordnen erzeuge nachträglich die Konzeption des entsprechenden Genres.⁴³ Performatives Umsetzen in nachfolgenden Werken manifestiert sie weiter.

Statt allgemeingültige Merkmallisten aufzustellen, plädiert Derrida für einen flexiblen Genrebegriff, was für die Reiseskizze des 20. Jahrhunderts besonders gut passt, da sie rigide Poetiken sprengt. Letztere probieren zahlreiche Publikationen in der frühen Sowjetunion aus, doch ihre Ähnlichkeit, die die Heterogenität der Reiseziele erodiert, führt diesen Disziplinierungsversuch als Seh- und Denkschablone vor, die der Kulturgegung, die sie suchen, im Wege steht.

Die Definition der Reiseskizze werde ich daher anhand von Beispielektüren als vorläufige Bestimmung ableiten. Als provisorisch wollte auch Nikolaj Čužak, einer ihrer Gründungsväter, die Literatur des Fakts (*literatura fakta*) verstanden wissen.⁴⁴ Hierbei finde ich Devin Fores reformulierenden Ansatz aufschlussreich, der Faktografie nicht nur in ihrer literarischen, sondern in ihrer intermedialen Dimension vergegenwärtigt,⁴⁵ hat sie sich ja aller Medientechnologien bedient, die ihr zur Verfügung gestanden haben, inklusive der Radiosendungen.⁴⁶ Dies ist der technologischen Anschluss- und Diffusionsfähigkeit des *očerk* zu verdanken: Ob in der Zeitung, in der wöchentlich oder monatlich erscheinenden Zeitschrift, ob in Radioprogrammen oder im Dokumentarkino, der *očerk* wird ihre »obligatorische Konstituente«.⁴⁷

⁴² Derrida, Jacques, »Das Gesetz der Gattung«, in: ders., *Gestade*, hg. v. Peter Engelmann, aus d. Frz. v. Monika Buchgeister u. Hans-Walter Schmidt, Wien 1994, 245–284.

⁴³ Ritzer, Ivo u. Peter W. Schulze, »Einleitung«, in: *Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven*, hg. v. dies., Wiesbaden 2016, 1–40, 11.

⁴⁴ Čužak, Nikolaj, »Pisatel'skaja pamjatka«, in: *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, hg. v. dems., Moskva 2000 [1929], 9–28, hier 9.

⁴⁵ Fore, Devin, *Soviet Factography. Reality without Realism*, Chicago 2024. Fores Studie ordnet die Faktografie als eine Strömung ein, die er vom Dokumentarismus abgrenzt, und untersucht ihre medialen Technologien.

⁴⁶ Z. B. Tret'jakov, Sergej, »Podnjať na radiovolne. (O predstojaščem oktjabr'skom reportaže s Krasnoj ploščadi)«, *Večernjaja Moskva*, 20.10.1934, 3.

⁴⁷ Agapov, Boris, »Predislovie«, in: *Včera i segodnja. Očerki russkich sovetskikh pisatelej*, t. 1: 1917–1945, hg. v. dems., Moskva 1960, 3–8, hier 3: »[очерк] стал обязательной составной частью газетной полосы«.

Über die Rollen der sowjetischen *očerkisty* schreibt Agapov im Vorwort seiner Edition, die Skizzen der Zwischenkriegszeit nach Stalins Tod neu auflegt, der *očerkist* sei »ein Künstler, ein Forscher, ein Denker, ein Politiker«.⁴⁸ Diese Forscher_innen hätten sich wahrscheinlich gegen elitär anmutende, im exkludierenden Fachjargon verfasste Theoretisierungen ihrer Reise-schreibarbeit gewehrt, die in der letzten Dekade an Aufschwung gewonnen haben,⁴⁹ wohl auch gegen einen Bezug zu Derrida: Ihr Konzept schöpft seine Radikalität daraus, dass es sich an die gesamte Bevölkerung richtet, um Allgemeinverständlichkeit und Anschaulichkeit bemüht. Manifeste, Programme und Rezensionen sollten wie praxisbezogene Handbücher zum Dokumentieren von allen für alle anleiten. Der *očerk* sollte schwer Zugängliches niederschwellig nahebringen.

Doch enthält der *putevoj očerk* ein Privileg, das Kuriosum der freien Fahrt. Diese bleibt bis auf die Arbeiterkorrespondent_innen (*rakory*) der intellektuellen Elite vorbehalten, die sich mit Machthabern gutstellt, oder wohlhabenden Autor_innen, die auf eigene Kosten und mit eigenem poetischem Programm unterwegs sind. Weniger auf der Produktions- und mehr auf der Rezeptionsseite handelt es sich um eine Literatur, die sowohl Intellektuelle als auch breite soziale Schichten anspricht. Die Faktografie hat zwar die Reiseskizze gern für sich vereinnahmt, das Genre hat sich aber ohnehin beim Publikum großer Beliebtheit erfreut – es hat den Bewohner_innen des Zarenreichs und später der Sowjetunion seltene Einblicke ins Landesinnere und außerhalb der Landesgrenzen gewährt.

Vor diesem Hintergrund stellt meine Ausgangstypologie des *putevoj očerk* ein Orientierungssystem zur Verfügung, das sich von normativen Debatten löst, die darin mündeten, dass sie beim ersten Schriftstellerkongress in der Sowjetunion 1934 die Skizze als ein dezidiert sozialistisches Medium in ihrer Vielfalt endgültig einengen wollten.⁵⁰ Die Diskussionen aus der Entstehungszeit, die Genres im Visier haben, sind zwar relevant,⁵¹ doch um den narrativen,

⁴⁸ Ebd., 6.

⁴⁹ Sträling, Susanne, *Die Hand am Werk: Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*, Paderborn 2017; Arsen'ev, Pavel, *Literatura fakta i proekt literaturnogo pozitivizma v Sovetskem Sojuze 1920-х godov*, Moskva 2023.

⁵⁰ Tret'jakov, Sergej, »Očerk otčityvaetsja. K otkrytiju Vsesojuznogo soveščanija očerkistov«, *Pravda*, 5. Juni 1934, Nr. 153, 2; ders., »Iskusstvo očerka«, *Smena* 8 (1934), 17.

⁵¹ Für die kontextuelle Verortung sind die literaturhistorischen und diskurskritischen Arbeiten Evguenij Dobrenkos grundlegend, vgl. ders., *Metafora vlasti: literatura stalinskoy épochi v istorièeskem osveščenii*, München 1993; ders., *Formovka sovetskogo čitatelja: social'nye i esteticheskie predposyalki recepcii sovetskoy literatury*, Sankt-Peterburg 1997; ders., *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*, Pittsburgh 2011.

kulturanalytischen und medialen Charakter der Reiseskizze einzufangen, müssen mehrere Ansätze zusammengeführt werden: Die strukturalistisch inspirierte Narratologie⁵² hält das Handwerk für werkimmanente Analysen bereit und steht dem Zeitgeist der 1920er Jahre nahe. Die Intertextualität greift in die -medialität über, wenn die Reiseskizze in die Foto- und Filmreportage übergeht und nicht nur auf Texte, sondern auch auf Transportmittel Bezug nimmt.⁵³

Mit »Inframedialität« bezeichnet Wiebke Porombka den Einfluss von Verkehrsmitteln auf das Denken der Moderne, gerade auch auf kleinere Formen.⁵⁴ Wolfgang Schivelbusch zufolge ergeben Elemente einer Eisenbahnfahrt ein Ensemble mit panoramatischem Sehen.⁵⁵ Die Reiseskizze wäre demnach ein *Bewegungensembl*.⁵⁶ Untersuchungen der journalistischen oder – meist bleibt es beim »oder« – fiktionalen Reiseliteratur lassen die medialen und technologischen Implikationen meist außer Acht.⁵⁷

Dabei liegt eine interdisziplinäre Betrachtung hybrider Genres nahe, die die Perspektive der Medienwissenschaften einbezieht.⁵⁸ Der Filmwissenschaftler Tom Ryall spricht vom *generic system* – einem Netz aus Praktiken, Diskursen und Institutionen der Produktion, Distribution und Rezeption, in welchem Genres bestimmte Funktionen einnehmen.⁵⁹ Während die Slawistik den Konnex von Journalismus und Literatur bislang wenig beleuchtet hat,

⁵² Vgl. Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*, Berlin 32014.

⁵³ Nützlich sind hier z. B. Pfister, Manfred, »Konzepte der Intertextualität«, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister, Tübingen 1985, 1–30; Müller, Jürgen E., »Genres analog, digital, intermedial – zur Relevanz des Gattungskonzepts für die Medien- und Kulturwissenschaft«, in: *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*, hg. v. Volker C. Dörr u. Tobias Kurwinkel, Würzburg 2014, 70–102.

⁵⁴ Porombka, Wiebke, *Medialität urbaner Infrastrukturen: Der öffentliche Nahverkehr, 1870–1933*, Bielefeld 2014, 367 ff.

⁵⁵ Schivelbusch, Wolfgang, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2000, 51–66.

⁵⁶ Zur Bewegung als zentralem Kennzeichen der Moderne vgl. Rosa, Hartmut, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2005.

⁵⁷ Vgl. z. B. Roščektaeva, Tat'jana, *Žanrovo-stilisticheskie osobennosti sovremennoj putevogo očerka: na materiale russkoj publicistiki 90-ich godov XX veka*, Moskva 2007; Ponomarev, Evgenij, *Tipologija sovetskogo putešestvija. »Putešestvie na Zapad» v russkoj literature 1920–1930-ich godov*, Sankt-Peterburg 2014.

⁵⁸ Die Genretheorie ist in den Filmwissenschaften ausgiebig diskutiert worden, vgl. z. B. Scheinpflug, Peter, *Genre-Theorie: eine Einführung*, Münster 2014.

⁵⁹ Ryall, Tom, »Genre and Hollywood«, in: *The Oxford Guide to Film Studies*, ed. by John Hill and Pamela Gibson Church, Oxford 1988, 327–338.

haben Germanist_innen einen Beitrag zur ›kleinen Form‹⁶⁰ zum Kulturjournalismus⁶¹ und zum Journalismus⁶² geleistet.

Systematische Untersuchungen zu russischsprachigen Reisetexten des 20. Jahrhunderts bis in die jüngste Zeit sind rar,⁶³ doch liegen wegweisende Arbeiten zur narrativen Herstellung des russischen Raums,⁶⁴ zur *žurnal'naja belletristika*,⁶⁵ zur Überkreuzung journalistischer und literarischer Schreibweisen im 19. Jahrhundert⁶⁶ sowie zur Entwicklung des internationalen Reisejournalismus vor.⁶⁷

Auf die historische Avantgarde bezogene Studien konzentrieren sich auf kanonische, (post)symbolistische Reise- und Exilliteratur, die der fast 1.000seitige Band, den Wolfgang Kissel herausgegeben hat, ausdifferenziert.⁶⁸ Meine Auseinandersetzung mit dem Genre stützt sich auf seine Feststellung, dass in den 1920er und 1930er Jahren die Reiseliteratur, die er als separate Gattung bezeichnet, sich dann formiert, als der Gattungzwang bei Autor_innen der Moderne wegfällt, wobei Kissel auf Marina I. Cvetaeva, Viktor B. Šklovskij, Andrej Belyj (Boris N. Bugaev), und Osip E. Mandel'štam verweist.⁶⁹ Der Band zeigt, dass die Reiseskizze kein Monopol der *literatura fakta* gewe-

⁶⁰ Vgl. Gamper, Michael u. Ruth Mayer (Hg.), *Kurz & Knapp: Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Edition 1), Bielefeld 2018; Kauffmann, Kai u. Erhard Schütz (Hg.), *Die lange Geschichte der kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*, Berlin 2000. Vgl. ferner das Graduiertenkolleg an der HU Berlin zu *Kleinen Formen*, vgl. <https://www.kleine-formen.de/forschungsprogramm/> (Zugriff 20.8.2024). Die Reiseskizze ist allerdings nicht nur klein im Sinne von kurz, ihr Seriencharakter erlaubt eine variable Länge bis hin zu mehreren Bänden.

⁶¹ Vgl. Porombka, Stephan u. Erhard Schütz (Hg.), *55 Klassiker des Kulturjournalismus*, Berlin 2008.

⁶² Vgl. Haas, Hannes, *Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit*, Wien u. Köln 1999; Lamprecht, Wolfgang (Hg.), *Weißbuch Kulturjournalismus*, Wien 2012.

⁶³ Ingold, Felix Philipp, *Russische Wege. Geschichte, Kultur, Weltbild*, München 2007; Pečerskaja, Tat'jana, *Russkij travelog XVIII–XX vekov: maršruty, toposy, žanry i narrativy: kollektivnaja monografija*, Novosibirsk 2015.

⁶⁴ Vgl. z. B. Dobrenko, Evgeny and Eric Naiman (eds.), *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, Washington 2003; Achiezer, Aleksandr, »Rossijskoe prostranstvo kak predmet osmyslenija«, *Otečestvennye zapiski. Žurnal dlja medlenного čtenija* 6 (2002), 72–86.

⁶⁵ Skibina, Ol'ga, »Putevoj očerk: sinkretizm žanra (na primeire russkoj publicistiki XIX veka)«, *Teorija i istorija žurnalistiki* 4 (2014), 88–97, 94.

⁶⁶ Vgl. Peters, Jochen-Ulrich, *Turgenevs »Zapiski ochotnika« innerhalb der očerk-Tradition der 40er Jahre: zur Entwicklung des realistischen Erzählers in Russland*, Wiesbaden 1972.

⁶⁷ Cocking, Ben, »Travel Journalism«, *Journalism Studies* 10.1 (2009), 54–68; Hanusch, Folker, »The Dimensions of Travel Journalism«, *Journalism Studies* 11.1 (2010), 68–82.

⁶⁸ Kissel, Wolfgang S., »Reise zur Sonne ohne Rückkehr: Zur Wahrnehmung der Moderne in russischen Reisetexten des 20. Jahrhunderts«, in: *Flüchtige Blicke. Relektüren russischer Reisetexte des 20. Jahrhunderts*, hg. v. dems., Bielefeld 2009, 11–44, 35.

⁶⁹ Ebd., 36.

sen ist, die mit Sergej M. Tret'jakov an der Spitze zur aktiven Teilnahme an der Umgestaltung der neuen Gesellschaft aufgerufen hat.⁷⁰ Das verdeutlichen Einzelgänger, die das Reisen fest in ihrem Lebensentwurf und in ihrer Poetik verankern.⁷¹ Die Skizze, zu der die Faktenliteratur angeregt hat, findet man nicht nur in der Produktionsliteratur,⁷² sondern generell im Reisebericht und seinen Unterarten, insbesondere, wenn sie auf Verfahren des Vergleichs-, des Evidenz- und des Abenteuernarrativs basieren.

Carmen Sippl, die eine der frühesten Tiefenbohrungen in Reisetexte der Moderne unternommen hat, interessiert weniger die »Gattungsfrage« und mehr »das subjektive Erleben des Schriftsteller-Reisenden und die Manifestierung dieses Reiseerlebnisses in literarischer Form«, die Reisemotivation und ihre Funktion in biografisch-zeitgeschichtlichen Zusammenhängen.⁷³

Caterina Kostenzer plädiert für die Befreiung der Reportage aus dem Korsett des Journalismus,⁷⁴ Carmen Sippl für die Befreiung der Reiseliteraturforschung von der Fixierung auf das Gedicht: Die Forschung zur russischen Moderne habe sich bis in die 1990er Jahre auf Lyrik konzentriert und Reisetexte nicht der Belletristik (chudožestvennaja literatura) zugezählt, zumal sich viele Reiseautoren in den Dienst des erforderlichen Engagements (social'nyj zakaz) gestellt haben.⁷⁵ Das Ignorieren diskreditiert diese Autoren nachträglich und hält an der Gattungshierarchie fest, die Gedichte über beliebtere Genres stellt und die Trennung in Hoch- und Unterhaltungskultur zu retten versucht – eine gutbürgerliche Tradition westeuropäischer Provenienz, die die sowjetische Kultur nicht kennzeichnet. Der *putevoj očerk* demonstriert und befördert seit dem 18. Jahrhundert die Durchlässigkeit zwischen Dichtung und Gebrauchstext, seit dem 20. Jahrhundert zwischen gedrucktem Buch und elektronischem Bildschirm.

Allgemein zugänglich sollte die frühsowjetische Reiseskizze im Sinne eines staatlichen Ziels werden: Sie sollte gewinnend, positiv und motivierend über Kraftwerke, Kanäle und die Kollektivierung berichten. Ein Propaganda-Instrument? Sicher. Doch wirbelt sie das damalige Kunstsystem auf und

⁷⁰ Vgl. z. B. Tret'jakov, Sergej, »Otkuda i kuda?«, *LEF* 1 (1923), 193–203.

⁷¹ Vgl. z. B. Ivan Bunin, *Der Sonnentempel. Literarische Reisebilder 1897–1924*, aus d. Russ. von Dorothea Trittenberg, hg. v. Thomas Grob, Frankfurt a. M. 2011.

⁷² Guski, Andreas, *Literatur und Arbeit: Produktionsskizze und Produktionsroman im Russland des 1. Fünfjahrplans* (1928–1932), Wiesbaden 1995.

⁷³ Sippl, Carmen, *Reisetexte der russischen Moderne: Andrej Belyj und Osip Mandel'stam im Kaukasus*, München 1997, 29; 30–31.

⁷⁴ Die Reportage sei deswegen noch nicht eingehend untersucht worden, vgl. Kostenzer, *Die literarische Reportage*, 177; Klaschka, *Die chinesische Reportageliteratur*, 45.

⁷⁵ Sippl, *Reisetexte*, 11.

revolutioniert die auf Aristoteles zurückgehende Idee vom hierarchischen Verhältnis zwischen Gattungen. Entstanden sind Hybride aus objektiv klingenden Phrasen, individuellen Erlebnissen und Bezügen zu fiktionalen Texten, die die geforderte Empirie unterlaufen.

Mischformen dürften für die russische Literatur besonders typisch sein, wie Sippel unterstreicht,⁷⁶ doch handelt es sich um ein globales Phänomen: Dokumentarische Genres nehmen im 20. und im 21. Jahrhundert zu, da sie wegen ihrer flexiblen Länge, ihrer mannigfaltigen Intermedialität, ihrer Ausrichtung auf eine zeitnahe, unmittelbare Kommunikation mit dem Publikum und wegen ihres suggerierten Interesses am (vermeintlich) Authentischen mit digitalen Medien gut kompatibel sind.

1.3.2 *Putešestvie* oder *Reportage* – ein internationales Phänomen

Anfang der 1920er Jahre erscheint der *očerk* in vielen Zeitschriften und Zeitungen neben dem *fel'eton*. So heisst in russisch-sowjetischen Periodika die bissige Satire und Literaturkritik. Das *fel'eton* widmet sich intensiv dem Bürgerkrieg und gehört zu den unbemerkten Formaten, die in den 1920ern die Kunstordnung herausfordern. Viktor B. Šklovskij setzt sich für dieses Genre ein,⁷⁷ Jurij N. Tynjanov und Boris V. Kazanskij geben den Band *Fel'eton* (1927) heraus.⁷⁸ Michail E. Kol'cov wird zuerst als *fel'etonist* und später als Journalist berühmt, als er die Zeitschriften *Ogoněk*, *Za rubežom*, *Za rulěm* und *Sovetskoe foto* gründet, die Reiseskizzen beauftragen und verbreiten.

Die größte Anerkennung des ehemals als Gebrauchsgenre links liegen gelassenen Formats findet seitens der Literaturtheoretiker und Künstler_innen statt, als die Vereinigung *Linke Front der Künste* eine radikale intermediale Dokumentarästhetik forciert. Die in (*Novyj*) LEF publizierten literarischen Texte, ob Prosa oder Lyrik, realisieren sie, wobei sie Fotografien, Foto-montagen, Filmstills und das konstruktivistische Layout Rodčenkos gleich einbeziehen – die Faktografie strahlt in alle zur Verfügung stehenden Publikationsmedien aus mit der wiederum plurisensualen Zeitschrift im Zentrum. Parallel verfassen zahlreiche Autor_innen strukturell ähnliche Reisereportagen, obwohl sie nicht mit LEF assoziiert sind. Auch in Deutschland zollt das

⁷⁶ Ebd., 16.

⁷⁷ Šklovskij, Viktor, *Gamburgskij sčet: stat'i, vospominanija, èsse* (1914–1933), hg. v. Aleksandr Galuškin u. Aleksandr Čudakov, Moskva 1990, 361.

⁷⁸ Kazanskij, Boris u. Jurij Tynjanov (Hg.), *Fel'eton: sbornik statej*, Bremen 1973 [Leningrad 1927].

Publikum dem *očerk* seinen Tribut: Il'ja G. Ėrenburgs *Visum der Zeit* (Viza vremeni, 1929) avanciert in der Weimarer Republik zu einem Schlüsselbuch.⁷⁹

Andere ›Randgenres‹ rücken ebenfalls in den Vordergrund: Der 1921 geflohene und unglücklich verliebte Šklovskij drückt mit *Zoo. Briefe nicht über Liebe, oder Die dritte Heloise* (Zoo. Pis'ma ne o ljubvi ili Tret'ja Ėloiza, 1923) dem Brief und dem Tagebuch seine Liebe aus. Im Übrigen zeigt sein Beispiel, dass in den 1920er Jahren Autor_innen aus dem Exil zurückkehren: Šklovskij lebt 1923 wieder in Moskau, nachdem Maksim Gor'kij (Aleksej M. Peškov) und Anatolij V. Lunačarskij, der als Volkskommissar für Bildung von 1917 bis 1929 in den ersten Jahren eine offene Kulturpolitik betreibt, ihn und andere ausgewanderte Intellektuelle umworben haben.

Da die Reiseskizze nicht national, sondern nur transnational erfassbar ist – ein weltliterarisches Genre⁸⁰ –, lassen sich viele weitere Beispiele finden, darunter aus Mittel- und Südosteuropa.⁸¹ Die literarische Reportage gedeiht in den europäischen Avantgarden und wird u. a. von Upton Sinclair, Ernest Hemingway und Gertrude Stein mitgeprägt.⁸² Für die sowjetischen Reisejournalist_innen dürfte die englisch- und französischsprachige Literatur eine wichtige Rolle gespielt haben und damit sowohl die Vorläufer des *očerk* in der engagierten westeuropäischen Stadtliteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als auch ihre zeitgenössischen Kolleg_innen, zumal die Sowjetunion ein beliebtes Ziel westlicher Intellektueller gewesen ist.⁸³ Ich beschränke mich hier auf einen exemplarischen Exkurs zur Verbindung sowjetischer Autor_innen mit der Weimarer Republik und vice versa. Sowohl in Genrediskussionen als auch im persönlichen Austausch und gegenseitigen Rezeptionsannäherungen

⁷⁹ Mierau, Fritz, »Ehrenburg unterwegs,« in: ders., *Zwölf Arten, die Welt zu beschreiben. Essays zur russischen Literatur*, Leipzig 1988, 92–99, 94.

⁸⁰ Vgl. Keeble, Richard (ed.), *Global Literary Journalism: Exploring the Journalistic Imagination*, New York 2012.

⁸¹ Z. B. Burghardt, Anja, »Bildgeschichten. Von den Anfängen der Fotoreportage in der Slavia«, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 1 (2020), 1–17. Siehe ferner die Beiträge dieses Sonderbandes.

⁸² Ryan, Dennis, »Dating Hemingway's Early Style/Parsing Gertrude Stein's Modernism«, *Journal of American Studies* 29,2 (1995), 229–240. Schriftsteller wie David Herbert Lawrence, Aldous Huxley, Evelyn Waugh publizieren Reiseberichte, Ernest Hemingway und John Steinbeck integrieren journalistische Elemente ihrer Reisereportagen in ihren von Erfolg gekrönten literarischen Stil.

⁸³ Vgl. Zahn, Inka, *Reise als Begegnung mit dem Anderen? Französische Reiseberichte über Moskau in der Zwischenkriegszeit*, Bielefeld 2008. Einen Querschnitt von Reisereportagen westeuropäischer Linker versammelt diese Anthologie: Jendryschik, Manfred (Hg.), *Unterwegs nach Eriwan: Reisen in die Sowjetunion 1918 bis 1934*, Halle 1988. Sowjetische Ideen wurden u. a. von Franz Carl Weiskopf, Gustav Regler, Willi Bredel, Johannes R. Becher und Ernst Toller mitgetragen, 1928 wurden der *Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands* und die *Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands* gegründet.

dürfte diese Beziehung eine besonders enge gewesen sein und ein wesentlicher Pfeiler für die Etablierung der Reisereportage in Europa.

Der *putevoj očerk* charakterisiert die europäische Moderne, wirkt sich positiv auf deutsch-sowjetische Literaturbeziehungen aus und tendiert dazu, kurzfristig in beiden Ländern zum Leitgenre aufzusteigen, das mit der Belletristik konkurriert. Besonders während des Ersten Fünfjahresplanes (1928–1932), eines historischen Schlüsselabschnitts, habe der *očerk* den Anschein des herrschenden Genres erweckt, wie einer seiner Hauptvertreter resümiert.⁸⁴ Förderlich hierfür ist die Liaison zwischen Literatur, Journalismus und neuen Technologien in der Zwischenkriegszeit: In Dresden wird die tragbare Leica-Kamera hergestellt, die dem internationalen Fotojournalismus den Weg ebnet, in Berlin erscheinen die ersten Illustrierten. Fotoreporter wie Alfred Eisenstaedt, Martin Munkásci und Robert Capa beginnen hier ihre Karriere.⁸⁵ Die Neue Sachlichkeit strebt wie die Faktenliteratur die Entpsychologisierung der Prosa durch Berichterstattung an, die sich an Tatsachen, Sachlagen und an Sachen orientiert.⁸⁶ Sympathisiert Berlin mit egalitären Kunst- und Gesellschaftskonzepten aus Moskau, nimmt sich die Sowjetunion an deutschen Großstädten ein Beispiel, was urbane Infrastruktur, fotografische und filmische Geräte, Werbe- und Verlagsindustrie angeht, die wiederum den Journalismus intensivieren.

Dass in der Weimarer Republik die Reisereportage zeitgleich zur dokumentarischen Bewegung in der Sowjetunion gedeiht,⁸⁷ welche wiederum den *putevoj očerk* bevorzugt, geht auf den Austausch zwischen Künstler_innen aller Sparten zurück, der bis zum Zerfall der Sowjetunion angedauert hat.⁸⁸ Er funktioniert besonders gut bis 1928, als die Neue Ökonomische Politik (Novaja ekonomičeskaja politika, NEP) endet, die mit marktwirtschaftlichen Mitteln die Misere nach dem Bürgerkrieg verbessert hat. Ihre Auflösung mündet in der Kollektivierung, Industrialisierung und Stalins Aufstieg.

Ein Paradebeispiel für Reiseprosa als gesamteuropäisches, kommunikatives Phänomen finden wir in der Arbeit des in Riga geborenen LEF-Theoretikers Sergej M. Tret'jakov (1892–1937). Er reist von China bis zur Weimarer Republik, schreibt, fotografiert und steht mit deutschen Kunstschaffenden in

⁸⁴ Vgl. Tret'jakov, Sergej, »Evoljucija žanra (ob očerke)«, *Naši dostiženija*, 7–8 (1934), 160–162, 160: »Очерк пытался объявить себя единственным господствующим жанром.«

⁸⁵ Bauernschmitt, Lars u. Michael Ebert, *Handbuch des Fotojournalismus. Geschichte, Ausdrucksformen, Einsatzgebiete und Praxis*, Heidelberg 2015, v.

⁸⁶ Kostenzer, *Die literarische Reportage*, 65.

⁸⁷ Marx, Sebastian, *Betriebsamkeit als Literatur: Prosa der Weimarer Republik zwischen Massenpresse und Buch*, Bielefeld 2009, 288–296.

⁸⁸ Vgl. die Spezialausgabe *Berliner Debatte Initial* 29.3 (2018): *Deutsche sehen Sowjetunion*.

Kontakt, deren Werk er in Porträts und Übersetzungen vermittelt, darunter von Bertolt Brecht, Hanns Eisler, John Heartfield und dessen Bruder Wieland Herzfelde.⁸⁹ Die Zeitschriften und Zeitungen, in denen er publiziert, spiegeln das Panorama der an Reiseskizzen interessierten Periodika der 1920er bis 1930er Jahre.⁹⁰

Eine weitere Figur, die die engagierte Reportageliteratur im deutschsprachigen Raum nachhaltig anregt, dürfte die Korrespondentin Larisa M. Rejsner gewesen sein.⁹¹ In Anlehnung an das sowjetische Vorbild *Rabsel'korovskoe dvizhenie/rabočie korrespondenty*⁹² entsteht die deutsche Arbeiterkorrespondentenbewegung, die aus dem industriellen Arbeitsalltag berichtet, mit explorativen fotografischen Praktiken wie in der Berliner bzw. ab 1933 Prager *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ).

Die deutschsprachige Diskussion über das Genre schärft die Problematik in Bezug auf die russischsprachige Reiseskizze, so reflektieren z. B. Joseph Roth und Egon Erwin Kisch immer wieder die Genrepoetik, und sie wirken auf den *očerk* ein, insbesondere Kisch. Denn auch in der Weimarer Republik steht die althergebrachte Hierarchie zur Diskussion: Ungeachtet dessen, dass die Reportage in Polemiken als oberflächlich abgestuft wird, während über ihr »tiefe, geistige, seherische, innerliche, idealistische, schöpferische, beseelte Dichtung« liege,⁹³ verbinden Kisch, Roth, Alfred Döblin, Alfred Kerr und Alfred Polgar journalistische Prinzipien mit Kompositionsmitteln der Langprosa, mit poetischen Mitteln des Gedichts und mit szenischen Einsprengseln

⁸⁹ Vgl. Tret'jakov, Sergej, *Ljudi odnogo kostra*, Moskva 1936; ders. u. Solomon Telingater, *Džon Chartifild*, Moskva 1936.

⁹⁰ Vgl. z. B. Tret'jakov, Sergej, »Vtoroj portret. (Novaja Mongolija)«, *Prožektor* 2 (1926), 12–13; ders., »Iz nojabrja v iul' (Moskva – Suchum)«, *Pravda* Nr. 282, 5.12.1926, 5; ders., »Sovetskij Alžir«, *Pravda* Nr. 36, 13.2.1927, 4; ders., »Membrana v stepi«, *Izvestija* Nr. 258, 18.9.1931, 2; ders., »Zoloto v tajge«, *Prožektor*, 9–10 (1932), 42; ders., »Ščastlivaja ošibka. Očerk«, *30 dnej* 1 (1933), 47–53; ders., »Volga sovetskaja«, *SSSR na strojke* 3 (1933), ders., »Putešestvie po Danii«, *Smena* 14 (1933), 18–19; ders., »Gljadja strane v lico«, *Stroim* 19–20 (1934) 16–17; ders.: »Strana-perekrestok«, *Ogonek* 1 (1936), 8–10; ders., »Strana kontrastov. Fotočerk«, *Smena* 3 (1935), 16–18.

⁹¹ Rejsner, Larisa, *Die Front: 1918–1919*, aus d. Russ v. Eduard Schiemann, Wien 1924; dies., *Hamburg auf den Barrikaden: Erlebtes und Erhörtes aus dem Hamburger Aufstand*, 1923, aus d. Russ. v. Eduard Schiemann, Berlin 1925; dies., *Oktober: Ausgewählte Schriften*, Berlin 1926; dies., *Im Lande Hindenburgs: eine Reise durch die Deutsche Republik*, Berlin 1926. Gesamtausgabe ihrer Bücher in englischer Übersetzung: *Writings of Larisa Reisner*, ed. and transl. by Cathy Porter a. Richard Chappell, Leiden 2024.

⁹² Arbeiterkorrespondent_innen sind Angestellte eines Industrie-, Bau- oder Verkehrsunternehmens bzw. einer städtischen Organisation gewesen, die freiwillig die Aufgabe übernommen haben, einer Zeitung, einem Radio- oder Fernsehsender über ihr Arbeitskollektiv, ihre Siedlung oder ihre Stadt zu berichten.

⁹³ Schütt, Julian, *Max Frisch. Biographie eines Aufstiegs*, Berlin 2011, 100.

zu etwas, was auf den ersten Blick bekannt wie ein Zeitungsartikel aussieht, aber ein erfrischendes Leseerlebnis bietet. In ihrem Schatten stehen die Frauen, z. B. Angela Rohr – von 1927 bis 1937 drucken die *Vossische Zeitung*, das Berliner *Tageblatt* und die Frankfurter Zeitung ihre Russlandreportagen.⁹⁴

Walter Benjamin sieht in der Reportage, ebenso wie Siegfried Kracauer und Georg Lukács, ein oberflächliches Kratzen an der Realität, das mal exotisierend, mal aufklärend erfolgt.⁹⁵ Auch Kurt Tucholsky steht der »Reportahsche« skeptisch gegenüber.⁹⁶ Von ihrer Diskreditierung seitens konservativer Literaturkritiker habe sich die Textsorte nie vollständig erholt,⁹⁷ obwohl viele der *očerki*, gerade jene über die UdSSR, in der Weimarer Republik beim Publikum positiv angekommen sind.⁹⁸ Benjamin meint jedoch über Berichte aus der Sowjetunion, sie könnten kaum Berichte sein, sie seien Stellungnahmen.⁹⁹ Er gesellt sich trotzdem zu ihnen mit seinem *Moskauer Tagebuch* (1927),¹⁰⁰ einem Dokument seiner unglücklichen Verliebtheit und seiner Enttäuschung vom sozialistischen Experiment.

Die – nebst Ernst Toller und Heinrich Hauser – schillerndsten deutschsprachigen Reisereporter Kisch und Roth haben kein mimetisches Berichten angestrebt. Beide lassen den journalistischen Duktus zunehmend zugunsten essayistischer und fiktionaler Elemente fallen.¹⁰¹ Kisch und Roth haben das Genre dank ihrer Aufenthalte in Osteuropa entwickelt, Kisch ist regelrecht ein Star geworden: Zu seinem 50jährigen Jubiläum publizieren in der vierten

⁹⁴ Die Ärztin Angela Rohr ist ihrem Mann Wilhelm Rohr nach Moskau gefolgt, wo er am Marx-Engels-Institut gearbeitet hat. Vgl. Bey, Gesine, »Schreiben in der Diktatur«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.8.2006, 36.

⁹⁵ Die Reportage stehe den Sozialwissenschaften näher als der Literatur, so Georg Lukács. Ders., »Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich eines Romans von Ottwalt«, in: ders: *Schriften zur Literatursoziologie*, Frankfurt a. M., Berlin u. Wien 1985 (1932), 122–142, 128f.

⁹⁶ Kostenzer, *Die literarische Reportage*, 24.

⁹⁷ Ebd., 66.

⁹⁸ Ebd., 23.

⁹⁹ Schütz, Erhard, *Kritik der literarischen Reportage. Reportagen und Reiseberichte aus der Weimarer Republik über die USA und die Sowjetunion*, München 1977, 121.

¹⁰⁰ Z. B. publiziert Heinrich Vogeler seine *Reise durch Russland* (1925), Ernst Toller, der im Frühjahr 1926 nach Moskau gefahren ist, schreibt seine *Russische Reisebilder* (1926) und *Quer durch. Reisebilder und Reden* (1930). Differenziertere Bestandsaufnahmen erstellen René Fülöp-Miller (*Geist und Gesicht des Bolschewismus*, 1926), Oskar M. Graf (*Reise in die Sowjetunion*, 1934), André Gide (*Retour de l'U.R.S.S.*, 1936). Reisen westeuropäischer Intellektueller in die Sowjetunion sind relativ gut erforscht, z. B. Hollander, Paul, *Political Pilgrims. Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China and Cuba. 1928 – 1978*, New York 1981; Heeke, Matthias, *Reisen zu den Sowjets: der ausländische Tourismus in Russland 1921 – 1941*, Münster 2003.

¹⁰¹ Schlenstedt, Dieter, *Die Reportage bei Egon Erwin Kisch*, Berlin 1959, 7.

Nummer der Zeitschrift *Internacional'naja literatura*¹⁰² die Redaktion und Konstantin Fedin, Lion Feuchtwanger, Sergej Tret'jakov, Michail Kol'cov und Anna Seghers ihre Gratulationen.¹⁰³ Kisch habe die Reportage vom Handwerk zur Kunst erhoben, so Kol'cov, »ein Spion der Arbeiterklasse im dunklen Dschungel des Kapitalismus«.¹⁰⁴

Kisch, Mitglied der KPD, besucht 1923 Gor'kij in Bad Saarow und fährt seit 1925 mehrmals in die UdSSR, über die er in der Zeitschrift *Das Neue Russland* und in der Tageszeitung *Die Rote Fahne* schreibt. Er verarbeitet seine Artikel zum Bestseller *Zaren, Popen, Bolschewiken* (Berlin 1927). Zunächst plädiert Kisch noch dafür, die Reportage möge so wirklichkeitsnah wie möglich sein, sachlich und solidarisch,¹⁰⁵ schafft aber im Zuge seiner Serien eine literarische Kompromissform. Während Literaturwissenschaftler_innen bis in die 1970er Jahre bemängeln, dass er das Sensationelle suche,¹⁰⁶ bildet Kisch die prototypische Struktur zeitgenössischer Reportagen aus: Einstieg in medias res, zum Nachdenken anregender Schlussatz, Hauptteil mit repräsentativen Einzelfällen, Typenbildung und Exkursen zu historischen Entwicklungen und das alles in pointierter, ironischer Erzählweise mit unterhaltsam-geschicktem Aufbau, der Haltungen und Perspektiven wechselt.¹⁰⁷ – Merkmale, die auch im *putevoj ocerk* anzutreffen sind.

Der »rasende Reporter«, so der berühmte Titel seiner ersten Sammlung von 1924, beschreibt viele reisende Autor_innen seiner Zeit.¹⁰⁸ Das Attribut »rasend« mag zwar nach Aufmerksamkeit heischen, doch spiegelt es die Mechanismen des marktwirtschaftlichen Kulturbetriebs. Er trifft darüber hinaus den Nagel der Reisereportage auf den Kopf: Sie entsteht und lebt von Bewegung. Kischs filmischer Montagestil – er ist von Dziga Vertov (David A.

¹⁰² Die Zeitschrift erschien 1933 bis 1943 in Moskau. Sie druckte Übersetzungen von u.a. Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Thomas Mann, Stefan Zweig, Johannes R. Becher, Ernest Hemingway, Bernard Shaw, Pablo Neruda und Louis Aragon.

¹⁰³ Tret'jakov hebt zudem Kischs Produktionskizze *Beichte eines jungen Ingenieurs (Ispoved' molodogo inženera)* positiv hervor, vgl. Tret'jakov, »Évolucija žanra«, 160.

¹⁰⁴ Kol'cov, Michail, »Kišu...«, *Internacional'naja literatura* 4 (1935), 96: »разведчику рабочего класса в темных джунглях капиталистического общества«.

¹⁰⁵ Kisch, Egon E., »Wesen des Reporters«, ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hg. v. Bodo Uhse, Bd. 8: *Mein Leben für die Zeitung, 1926–1947: journalistische Texte* 2, Berlin u. Weimar 1983, 205–208.

¹⁰⁶ Schütz, Erhard, »Egon Erwin – Faktograph oder Fiktio-Fürst?«, in: *Sachbuch und populäres Wissen im 20. Jahrhundert*, hg. v. Andy Hahnemann, Frankfurt a.M. 2008, 183–200, 188.

¹⁰⁷ Buzek, Karolin, »Egon Erwin Kisch und die literarische Reportage«, in: *Im Einzelschicksal die Weltgeschichte: Egon Erwin Kisch und seine literarischen Reportagen*, hg. v. Glosiková, Viera, Sina Meißeier u. Ilse Nagelschmidt, Berlin 2016, 11–15, 12.

¹⁰⁸ Kisch verwendet auch für seine Alben *Hetzjagd durch die Zeit* (1926) und *Wagnisse in aller Welt* (1927) reißerische Titel.

Kaufman) fasziniert – entspringt den damals innovativsten ästhetischen Strategien. Die Montage und ihre Spielarten breiten sich von visuellen Künsten in ein weites Medienspektrum aus, in welchem paraliterarische Textsorten und die (Presse-)Fotografie an Bedeutung gewinnen.¹⁰⁹

In Antizipation einer neuen Genre- und Medienordnung setzt sich Kisch früh für die Geschichte der Presse ein: Er gibt die Anthologie *Klassischer Journalismus* (1923) heraus, die prägende Pamphlete, Flugschriften, Artikel und Rezensionen enthält. Im November 1930 fährt er als Mitglied der deutschen Delegation zur zweiten Internationalen Konferenz der proletarischen und revolutionären Schriftsteller nach Charkiv/Char'kov, Anfang 1931 nimmt er an der dortigen Universität eine Professur an und leitet das zeitungswissenschaftliche Institut.¹¹⁰ Mit seiner Reise in die Sowjetunion und anschließend nach China bringt Kisch die Reportage, die er »Nahrung der Zukunft« nennt,¹¹¹ als internationales Mittel kulturellen Austauschs linker Literatur voran.

Dabei konkurriert er mit dem österreichischen Starjournalisten und -schriftsteller aus Brody. Joseph Roth fährt im August 1926 für die *Frankfurter Zeitung* von Paris via Warschau nach Leningrad, Moskau, Samara, Kyiw/Kiew bis nach Baku am Kaspischen Meer.¹¹² Zur Vorbereitung liest er Kisch. Beide dürften vom US-amerikanischen Reporter John Reed inspiriert gewesen sein.¹¹³ Von Kischs Russlandreportagen möchte Roth sich jedoch distanzieren. Auch schreibt er gegen Alfred Döblins Exotisierung osteuropäischer Juden in dessen *Reise in Polen* (1926) an. Die optimistisch politisierte Sicht auf die Sowjetunion und deren Kunstideen lassen Roth kalt.

Walter Benjamin zufolge, der Roth Ende 1926 in Moskau aufsucht, sei der Österreicher mit Sympathien für die Bolschewiki gekommen und mit Sympathien für die Monarchie zurückgekehrt, abgestoßen von der »Abwertung des Individuellen gegenüber dem Durchschnitt«, vom »Pragmatismus in allen menschlichen Beziehungen« und von der »Substitution des Religiösen

¹⁰⁹ Vgl. Holzer, Anton, *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014.

¹¹⁰ Siegel, Christian, *Die Reportage*, Stuttgart 1978, 133.

¹¹¹ Ebd., 130.

¹¹² 1928 reist er nach Polen, zu dem Galizien damals gehört, denn ihn interessiert die ukrainische Minderheit in seiner ersten Heimat. Jan Bürger hat einige von Roths Artikeln, die unter dem Titel *Reise in Russland* in der *Frankfurter Zeitung* erschienen sind, als *Reisen in die Ukraine und nach Russland* herausgegeben, dort hat er Reportagen aus dem damaligen Polen aufgenommen.

¹¹³ Reed, John, *Zehn Tage, die die Welt erschütterten*, Vorwort von Egon E. Kisch, Wien u. Berlin 1927.

durch einen vulgären Biologismus«.¹¹⁴ Doch von der Technik lässt er sich faszinieren: »Die russische Lokomotive pfeift nicht, sondern heult wie eine Schiffssirene, breit, heiter und ozeanisch. Wenn man durch die Fenster die nasse Nacht sieht und die Lokomotive hört, ist es wie am Ufer des Meeres.«¹¹⁵ Roth dokumentiert viele positive Aspekte – die Alphabetisierung, Industrialisierung und Gleichberechtigung. Wie Kisch schreibt er anteilnahmsvoll, überspitzt und amüsant.

Der Osten wirkte auf Roth wie ein »Experimentierraum, in dem die epochalen politischen, wissenschaftlichen und technischen Innovationen mit geradezu mittelalterlich anmutenden Lebensweisen konfrontiert und amalgamiert werden sollten.«¹¹⁶ Die Reise in die Sowjetunion gibt zusätzlich Raum für ein intertextuelles Experiment: Seine Reportagen überarbeitet er zum Buch, parallel schreibt er Tagebuch, 1926 entstehen zwei Romane (*Die Flucht ohne Ende* und *Tarabas*), 1927 folgt der berühmte Essay *Juden auf Wanderschaft*. Diese Reise regt Roth zur literarischen Ethnografie osteuropäischer und -jüdischer Lebenswelten in verschiedenen Textsorten an.

Dabei kippt die Perspektive seiner Reportagen, wie Andreas Kilcher feststellt: Nicht Roth betrachtet das neue Russland, es mit Westeuropa vergleichend, vielmehr fühlt er sich bald von der Sowjetunion unter die Lupe genommen.¹¹⁷ Durch die Literarisierung journalistischer Verfahren und Ausreizung des Spagats zwischen Fakt und Fiktion gelinge ihm postkoloniales »ethnographic writing, an ethnoliterature that bridges the classic cultural differences«.¹¹⁸ Er sei, sinniert der Kulturjournalist Paul Jandl, Mythologe und Soziologe gewesen.¹¹⁹

Was wir aus diesem Exkurs ableiten können: Wie in der Sowjetunion gewinnen in der literarischen Öffentlichkeit der 1920er Jahre in Berlin, Wien und Zürich ›kleine Formen‹ an Bedeutung – Reportagen, Essays, Miniaturen, Städtebilder und Texte, die den journalistischen Anspruch in ein ganzheitlicheres Projekt der dokumentarisch-künstlerischen Kulturerfassung einbetten.

¹¹⁴ Bürger, Jan, »Nachwort. Die rote Desillusionierung«, in: *Joseph Roth: Reisen in die Ukraine und nach Russland*, hg. v. Jan Bürger, München ³2015 (1926), 123–131, hier 124.

¹¹⁵ Bürger, Joseph Roth: *Reisen in die Ukraine*, 39.

¹¹⁶ Ders., »Nachwort. Die rote Desillusionierung«, 130.

¹¹⁷ Kilcher, Andreas, »The Cold Order and the Eros of Storytelling: Joseph Roth's ›Exotic Jews‹«, in: *Writing Jewish Culture: Paradoxes in Ethnography*, hg. v. dems. u. Gabriella Safran, Bloomington (Indiana) 2016, 68–93, hier 75f.

¹¹⁸ Ebd., 77.

¹¹⁹ Jandl, Paul, »Der Schriftsteller Joseph Roth«, *Neue Zürcher Zeitung*, 6.8.2022, <https://www.nzz.ch/feuilleton/joseph-roth-schaute-in-die-vergangenheit-und-sah-die-zukunft-ld.1696168> (Zugriff 3.10.2023).

Sie lassen sich auf Erkundung ein, und dies nicht nur des erhofften Wissens, sondern des experimentellen Schöpfungsprozesses wegen, der sich vom Reisevorgang abhängig erklärt. Sie untersuchen wenig bekannte Milieus und Medien, integrieren Arbeitstechniken des Fotografierens und Filmens, Wahrnehmungsmodi des Fahrens und Flanierens. Sie lösen sich von der Zeitung, gelangen ins fragmentierte Buch und überwinden Selbstzweck durch Engagement.

Dank ihrer Medialität positioniert sich die Reiseskizze im gesamteuropäischen Kommunikationsprozess zwischen west- und osteuropäischen Avantgarden. Diese erklären das Unterwegssein zur Denk- und Schreibbedingung, sympathisieren mit linken Ideen, zweifeln an der althergebrachten Genrehierarchie und streben – Hand in Hand mit neuen Technologien – eine neue Kunst- und Kulturordnung an. Daran beteiligt sich die Reiseskizze: In ihr treffen mehrere mediale Kanäle aufeinander, darunter Bewegungsarten, und mehrere Diskurse, auf die der folgende Abschnitt einen Blick wirft.

1.3.3 Alterität, Aneignung, Sowjetisierung

Für gutbürgerlich sozialisierte westeuropäische Reporter stellt die Hinwendung zu urbanen proletarischen Milieus eine Art Safari durch die Großstadt dar, eine Expedition in exotische Armut. Den Einfluss kolonialer, vor allem englischsprachiger, Literatur blenden zwar die meisten deutsch- und russischsprachigen Autor_innen aus, doch die europäische Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts begünstigt die Reiseskizze als ihre Nachfolgerin. Es liegt daher nahe, den *putevoj očerk* innerhalb der Postcolonial Studies zu betrachten.

Obwohl sie eine immense Ressource für literatur-, ideen- und kulturhistorische Zusammenhänge und für Fragen an Wissenspoetiken bieten, hat sich die Literaturwissenschaft der Reisetexte spät angenommen, und zwar verstärkt erst unter dem Einfluss postmodernen Denkens, das die Aufmerksamkeit auf peripherie Genres gelenkt hat. In Umschreibungen wie *literatura putešestvij*, *putevaja literatura* und in der Entlehnung *travelog* gelangen *Travel Studies* aus dem angloamerikanischen Sprachraum in die russischsprachige Reportageforschung.

Da der Bedarf an postkolonialer Kritik bereits in der Reiseliteratur formuliert ist, erweitern die *Travel Studies* seit den 1980er Jahren den etablierten Literaturkanon und ergänzen die *Cultural Studies*.¹²⁰ Kulturwissenschaftliche

¹²⁰ Schaff, Barbara, »Introduction«, in: *Handbook of British Travel Writing*, ed. by hers., Berlin 2020, 1–7, 1; Kuehn, Julia a. Paul Smethurst, *New Directions in Travel Writing Studies*, New York 2015.

Fragen gehören zu Reisetexten unweigerlich dazu, sie werden von ihnen aufgeworfen und mitverhandelt. Sie richten sich z. B. darauf, wie das Andere vermittelt wird, inwiefern es eine Stimme erhält oder zum Anderen gemacht wird, welche kulturellen Praktiken mit welchen Mitteln Eingang in den Text finden, welche Strategien der Aneignung wie angewandt oder konterkariert werden.¹²¹

Den *Postcolonial* und den *Travel Studies* spielen Jurij M. Lotmans kulturse-miotische sowie Michail M. Bachtins narratologische Arbeiten in die Hände. Mit Lotman lässt sich nachzeichnen, wie Oppositionen durch Abgrenzung und Überwindung Bedeutungen schaffen, so entlang der für Reisetexte konstitutiven Dichotomien von eigen vs. fremd, Zentrum vs. Peripherie, Bewegung vs. Stillstand bis hin zum Austausch innerhalb von Semiosphären dank der Bewegungserfahrung.¹²² Mit Lotman liest sich die Komposition des Reisetextes, ob faktisch oder fiktiv, wie die eines sujethaften Werks, denn konstitutiv fürs Erzählen sei die Grenzüberschreitung: Erst wenn die Figur semantische Felder durchquert, setzt sich ihm zufolge das *Sujet* in Gang.¹²³ – Ohne dieses Grundmuster kommt kein Reisetext aus.

Bachtin verwebt Raum und Zeit zum Chronotopos des Weges, der sich auf literarische Topografien gut übertragen lässt.¹²⁴ Die Bewegung löst zwar in diesem Modell das Erzählen aus, doch weder Bachtin noch Lotman schenken ihr die Beachtung, die sie verdient, obwohl es zunächst einmal das Gehen, Spazieren, Fahren, Rasen, Bremsen, Weiterfahren, Fliegen usw. sind, die Transgression, darauf basierende Erzählung und Lektüre-Erfahrung ermöglichen. (Schreiben und Lesen sind natürlich auch Vorgänge, Abläufe, Bewegungen.) Ob Zugfenster, Autosteuer oder Fahrradsattel – Fortbewegungsarten bestimmen unseren sichtbaren Ausschnitt von Welt, welche Route wie schnell zurückgelegt wird, mit wie vielen Stationen und Personen. Die Verkehrsmittel dehnen, raffen, imitieren die Reisezeit, aber auch die erzählte Zeit und den evozierten Raum, wenn sie als narrative Mittel eingesetzt werden. Sie bewirken intermediale Effekte im Erzählvorgang und bestimmen

¹²¹ Vgl. Said, Edward W., *Orientalism*, London 1978; Blanton, Casey, *Travel Writing: The Self and the World*, New York 2002; Clark, Steve (ed.), *Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*, London 1999; Clarke, Robert (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Travel Writing*, Cambridge 2017.

¹²² Lotman, Jurij, »O semiosfere«, in: ders., *Čemu učatsja ljudi. Stat'i i zamečki*, Moskva 2010, 82–109.

¹²³ Ders., »Problema sjužeta«, in: ders., *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970, 280–289.

¹²⁴ Bachtin, Michail, »Fol'klornye osnovy rablezianskogo chronotopa«, in: ders., *Épos i roman*, Sankt-Peterburg 2000, 138–232.

diesen mit – sie sind Wahrnehmungsprothesen bzw. ›Sehmaschinen‹¹²⁵ – und sei es, dass das Rütteln des Fahrzeugs die Hand dazu bringt, den Stift fallen zu lassen, Reisende in den Schlaf wiegt oder aber zum Anhalten, Hinausgehen und Schreiben veranlasst.

Neben Medien-, Literatur- und Kulturwissenschaften fällt die russisch-sprachige Reise(skizze) in Gegenstandsbereiche anderer Disziplinen wie der Osteuropäischen Geschichte und Kulturanthropologie und betrifft aus komparatistischer Perspektive benachbarte neuzeitliche Philologien.¹²⁶ Hinzu kommt, dass die Reiseskizze selbst eine wissenserzeugende Dimension bereithält. Sie betreibt eine Form der Kulturanalyse, die mit *artistic research* verwandt ist.¹²⁷ Die »gelehrte« Reise, die wissenschaftlich und poetisch (»naučno-chudožestvenn[о]«¹²⁸) das Andere auswertet, entsteht bereits im Rahmen der Modernisierung, die Peter der Große angestoßen hat.

Die Reiseskizze konzipiert Alterität unterschiedlich: Als (post)imperiales Werkzeug, Alternative dazu und kritische Beschäftigung mit derartigen Strategien – der Duktus kann auch innerhalb eines Textes wechseln. Eine Skizze kann die Opposition eigen vs. fremd verfestigen, ebenso kann sie semantische Räume dazwischen schaffen, bewahrt sie trotz aller politischer Einbettungen bei der Produktion und bei der Rezeption ihre transkulturelle »Inbetweenness«.¹²⁹ Es liegt im Auge der Leser_innen, wie sie die Fülle von Informationen und Impressionen einordnen – ob affirmativ oder subversiv, als Verdacht, Anschuldigung, Verurteilung oder als Angebot zur Diskussion. Diese Textsorte lädt dazu ein, das Verhältnis zwischen Identität, Alterität und Repräsentation auszutarieren.¹³⁰ Sie vermittelt zwischen dem Subjekt, seiner Innen- und Außenwelt, dem Publikum und gerade im Krieg, wenn kein Dialog möglich ist, zwischen den Kulturen, möchte man hoffen, doch vielleicht vermittelt sie vor allem das Reisen als Konstituente von Lebenskunst. Mit Ulla Biernat gesprochen, verlagert Reiseliteratur in der zweiten Hälfte

¹²⁵ Virilio, Paul, *Die Sehmaschine*, aus d. Frz. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, Berlin 1989.

¹²⁶ Vgl. z. B. Scott, David, *Semiotics of Travel. From Gautier to Baudrillard*, Dublin 2004. Scott zeigt anhand der französischen Reiseliteratur aus semiotischer Perspektive die Verbindung von Ethnologie und Literatur in der Reise(schreib)erfahrung. Fussel widmet sich den britischen Reisefiguren der Moderne, die er in Forschende, Reisende und Tourist_innen unterteilt. Vgl. Fussell, Paul, *Abroad: British Literary Traveling Between the Wars*, New York 1980.

¹²⁷ Vgl. dazu Urban, Annette, »Dokumentation zweiter Ordnung – Field Work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst«, in: *Durchbrochene Ordnungen: Das Dokumentarische der Gegenwart*, hg. v. Friedrich Balke, Oliver Fahle u. Annette Urban, Bielefeld 2020, 129–152.

¹²⁸ Michel'son, Vsevolod, *Putešestvie v russkoj literature*, Rostov n. D. 1974, 3.

¹²⁹ Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London 1994, 2.

¹³⁰ Andraş, Carmen, »The Poetics and Politics of Travel: an Overview«, *Philologica Jassyensis* 2.3 (2006) 159–167, 164.

des 20. Jahrhunderts ihre Funktion auf die Reflexion des Verhältnisses von Fremderfahrung und Schreibpraxis.¹³¹

Auch die Germanist_innen Holdenried, Honold und Hermes weisen mit ihrem Band darauf hin, dass »die neuere Reiseliteratur durch eine Vielzahl von Mobilitätsmustern und Schreibverfahren geprägt ist, die sich gegenläufig zu Virilios Beschleunigung-ist-Macht-Theorem und Brenners These vom Funktionsverlust des Reisens und der Reiseliteratur verhalten«.¹³² Die Herausgeber gehen davon aus, dass Reiseliteratur sich entwickelt, indem sie auf Praktiken des Unterwegsseins und Medienformate reagiert, wofür eine Be trachtung seitens Medienwissenschaft, Ethnologie und Tourismusforschung sinnvoll sei.¹³³ Das Problemfeld ist interdisziplinär.

Zumindest behält die Literatur des frei- und unfreiwilligen Reisens ihre kulturhistorische Relevanz, so dass Mobilitätsmuster wie Verbannung, Flucht, Exil, Versetzung und andere Arten des notgedrungenen Wegfahrens, Umsiedelns, Umgesiedeltwerdens in ihrer Brutalität, Menge und ihren Folgen am Fundus russischsprachiger Reisezeugnisse studiert werden können. Selbständiges Aufbrechen zum frei gewählten Ziel, internationaler Handel, Entdeckungs- und Ausprobierdrang, geschweige denn reines Vergnügen motivieren im Russischen Zarenreich und in der Sowjetunion das Reisen wesentlich seltener als in Westeuropa. Das freie Nomadentum (*strannicestvo, brodjažnicestvo*) durfte vor allem im religiösen Pilgertum ausgelebt werden, das im ostslawischen Raum im Mittelalter als selbstgewählte Praktik respektiert wurde, und im anarchistischen *skitanie*, dem ziellosen, weder räumlich noch zeitlich festgelegten Unterwegsseins, das von Weltflucht und Verneinung jeglicher Grenzen gekennzeichnet ist.

Die 1920er bis 1930er Jahre beanspruchen eine Stellung zwischen selbstbestimmtem und staatlich verordnetem Unterwegssein: Zahlreiche Künstler_innen nehmen Auftragsreisen an und identifizieren sich – zumindest teilweise – mit den Erwartungen an ihre Rolle als kulturelle Botschafter bis Auskundschafter: Autor_innen, Korrespondent_innen und Fotograf_innen lassen sich an Knotenpunkte im In- und Ausland entsenden, um darüber

¹³¹ Biernat, Ulla, »Ich bin nicht der erste Fremde hier«: zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945, Würzburg 2004.

¹³² Holdenried, Michaela; Honold, Alexander u. Stefan Hermes, »Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Zur Einführung«, in: *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*, hg. v. dies., Berlin 2017, 9–16, 12; Brenner, Peter J., »Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts«, in: *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, hg. v. dems., Frankfurt a.M. 1989, 14–49, 38.

¹³³ Holdenried/Honold/Hermes (Hg.), »Reiseliteratur«, 10.

očerki zu schreiben. Selbständige Erkundungen gehen dabei einher mit Kundgebungen im Sinne der internationalen linken Bewegung. Die Politisierung der Reise, die in dieser Zeit zunimmt, dominiert die Dokumentationsprojekte bis zum Ende der Sowjetunion.

Die Reiseskizze erweist sich als Symptom und Mittel von Kulturaneignung, als Plattform für Gesellschaftsentwürfe und engagierte Forschungsparadigmen: So beginnt die systematische Betrachtung des *putešestvie* in den 1970er Jahren in der Sowjetunion mit Interesse für das 18. und 19. Jahrhundert und für Sozialkritik, die als Vorläufer des Sozialismus gedeutet wird. In den 1970er Jahren taucht die kultursemiotische Annäherung an ältere Reisetexte auf, um von ideologiegeleiteten Lektüren wegzukommen und den Austausch mit dem Anderen als einen Sinnstiftungsprozess zu beleuchten.¹³⁴ Die neuere Forschung liest Reisetexte mit kritischem Blick auf imperiale Intentionen: Mit Aleksandr Ėtkind dienen sie der »inneren Kolonialisierung«.¹³⁵ Die Raumpolitik, die den »sowjetischen Raum« (sovetskoe prostranstvo) konstituiert, erfassen Modelle des *Spatial Turn*.¹³⁶

So untersucht der Moskauer Kulturgeograf Dmitrij N. Zamjatin Imaginationen von Territorien, ihre »obrazy«, die durch Migration und Reisen entstehen.¹³⁷ Einen Ansatz, der in dieselbe Kerbe schlägt, verfolgt der Philologe Evgenij P. Ponomarev, der intensiv zu sowjetischen Reisetexten über Westeuropa gearbeitet hat.¹³⁸ Er analysiert sie (literatur)historisch und biografisch, zum Teil zieht er kontextualisierende Archivmaterialien heran, die den Entstehungsprozess einiger Texte freilegen, allerdings berücksichtigt er nicht die visuelle und generell mediale Komponente von Reiseskizzen, weswegen ich die Fotoreportagen und, wenngleich nur mit einem Seitenblick, den Reisefilm hinzuziehen werde. Am meisten interessiert sich der

¹³⁴ Vgl. Lichačev, Dmitrij, »Putešestvija na Zapad [v russkoj literature vtoroj poloviny XVII v.]«, in: ders., *Istorija russkoj literatury v 10 t.*, t.2, č. 2: *Literatura 1590-ch – 1690-ch gg.*, hg. v. der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, Moskva u. Leningrad, 1948, 420–427; Lotman, Jurij u. Boris Uspenskij, »*Pis'ma russkogo putešestvennika Karamzina i ich mesto v razvitiu russkoj literatury*«, in: Karamzin, Nikolaj, *Pis'ma russkogo putešestvennika*, hg. v. Jurij Lotman, Nonna Marčenko u. Boris Uspenskij, Leningrad 1984, 525–606; Travnikov, Sergej, *Putevye zapiski petrovskogo vremeni (problema istorizma)*, Moskva 1987.

¹³⁵ Ėtkind, Aleksandr, *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Cambridge 2011.

¹³⁶ Vgl. z. B. Schlitte, Annika (Hg.), *Philosophie des Ortes: Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2014; Hallet, Wolfgang (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld 2009.

¹³⁷ Zamjatin, Dmitrij, *Meta-geografija. Prostranstvo obrazov i obrazy prostranstva*, Moskva 2004, 138–140.

¹³⁸ Ponomarev, *Tipologija sovetskogo putešestvija* (2014). Vorgängerversionen: ders., *Tipologija sovetskogo putešestvija. Sovetskij putevoj očerk 1920–1930-ch godov*, Sankt-Peterburg 2013 [2011].

Petersburger Kollege für politische Bedingungen der Auslandsreisen und für Ideologeme – für Propagandanarrative, die strategische Etablierung von Kulturkontakte und die Werbung des sowjetischen Systems auf der Route von Moskau nach Paris. Im Gegensatz zu der von mir getroffenen Auswahl liest er dokumentarische Reiseskizzen zusammen mit fiktionalen von z. B. Vladimir V. Majakovskij und Isaak E. Babel', obwohl er an anderer Stelle den *travelog* von imaginären Reisen in Romanen, Erzählungen und Poemen trennen möchte.¹³⁹

Ponomarev versteht seine Forschung als dekoloniale Lektüre. Er erläutert dafür die zwei seiner Ansicht nach dominierenden Tendenzen in der russischen Reiseliteraturrezeption: Die erste führe Reisetexte auf Pilgerberichte zurück und fokussiere sich auf Berichte vom Ende des 18. bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die zweite, die seit dem Jahr 2000 an Aufschwung gewinne und der er sich anschließt, definiere den Reisetext breit, mit faktischen und fiktionalen Werken, und führe die Arbeiten von Aleksandr Ėtkind, Edward Said, Homi Bhabha und Mary Louise Pratt fort, und zwar unter der Sammelbezeichnung »travelog«.¹⁴⁰

Ponomarev tauft *putevoj očerk* in *travelog* um,¹⁴¹ um ihn vom Stempel des (vermeintlich) Nichtliterarischen zu befreien, womit er nebst der Literarizität des Materials den Anschluss an die westlichen Postcolonial Studies betont. Diese Perspektive lege die reduzierte Stimme der Kolonialisierten offen, mit Rückgriff auf Bachtin ließen sich Auffassungen vom »Anderen« (*drugoj*), von Alterität (*inakovost'*) und »Grenze« nachzeichnen.¹⁴² Ponomarev weist ferner darauf hin, dass der *putevoj očerk* mit seinen Wurzeln in der altrussischen Literatur, die bis in die Gegenwart reichen, Potential für eine alternative Literaturgeschichtsschreibung in sich birgt.¹⁴³ Er bietet in der Tat eine Alternative oder zumindest eine Ergänzung zur Nationalliteraturschreibung an, die sich

¹³⁹ Ponomarev, Evgenij, »Travelog vs. *putevoj očerk*: Postkolonializm rossiskogo izvoda«, *Novoe literaturnoe obozrenie* 166.6 (2020), 562–577, 564.

¹⁴⁰ Ebd., 563.

¹⁴¹ Ebd., 564: »травелог – это текст, созданный по следам реальной поездки, в котором маршрут становится основным фактором, влияющим на композицию и смыслы произведения.«

¹⁴² Die postkoloniale Lesart vertrete der zweite Teil von *Flüchtige Blicke*, an dem Ponomarev mitgewirkt hat. Diese befasse sich mit der Aufgabe des *očerk*, die Machtverhältnisse eines geografischen Raums zu bestimmen, wofür der sowjetische *očerk* geeignetes Material sei, der riesige Territorien des ehemaligen russischen Imperiums neu entdecke und die Leser_innen mit dem Westen, dem potentiellen Feind und zu kolonialisierendem Raum bekannt mache, aber auch mit dem Osten, den ehemaligen Kolonien, die von ihrem Joch dank der Sowjets befreit wurden. (Ebd., 569)

¹⁴³ Ebd., 564.

vorrangig am klassischen Gattungstrio orientiert und Bestenauslese betreibt, und darüber hinaus, wie ich hinzufügen möchte, überschneidet sich jeder Reisetext mit anderen, die sich auf dieselbe georäumliche Entität beziehen, unabhängig von ihrer Sprache. Kurzum: Reiseskizzen führen durch geografische Räume und historische Zeiten, in die Winkel der eigenen Kultur und in die anderer, und sie laden dazu ein, Mehrsprachigkeit mitzudenken, denn sie führen zu anderssprachigen Reisetexten, die u. a. in den Literaturen der bereisten Kulturen entstanden sind. Man könnte beispielsweise eine Geschichte der europäischen Reisetexte schreiben, und von ihnen aus Nationalliteraturen und ihre Intersektionen beleuchten.

Anstatt seine Idee auszuführen, wertet Ponomarevs Begriffswahl den *putevoj očerk* in einem Akt der ›inneren Überanpassung‹ ab (so möchte ich diese akademische Assimilationsleistung nennen, die ich für selbstkolonialisierend halte): Im Gegensatz zum angloamerikanischen *travelog* habe der *putevoj očerk* weder ein eigenes Programm gesamtkultureller Bedeutung noch ein bemerkenswertes historisches Gedächtnis.¹⁴⁴ Ich sehe es hingegen als unsere Aufgabe an, die Bedeutung der russischsprachigen Reiseskizzen und ihrer europäischen Zusammenhänge auszuleuchten. Umso wichtiger erscheint es mir daher, vom *putevoj očerk/Otscherk* zu sprechen. Ich führe diesen Russizismus ein, statt eine Entlehnung aus dem Englischen zu verwenden, da die russischsprachige Reiseliteraturtradition trotz vieler Anleihen nicht mit der englischsprachigen gleichzusetzen ist. Das englischsprachige Pendant streicht andernfalls den materialinternen Begriff durch und mit ihm auch seine kultur-, literatur- und medienhistorische Eigenheit.

Evgenij Ponomarev fügt hinzu, dass der *travelog* ideologisch sein müsse.¹⁴⁵ Das Ziel seiner postkolonialen Lektüre besteht in der Dekonstruktion der politischen Stoßrichtung dieser *očerki*. Allerdings lesen sich seine Untersuchungen vielfach wie historische Rekonstruktionen, die ästhetische Aspekte außen vor lassen. Filtert man jedoch die Stereotypen Wiederholungen, mit denen die Korrespondent_innen an sie herangetragene Erwartungen bedienen, in ihrer Redundanz weg, haben wir es zum Teil mit Reportagen zu tun, die zeitgenössische Verfahren einbinden und das Dokumentieren des Anderen in Text und Bild reflektieren.

Der Kollege weist ferner darauf hin, dass eine russische *travelog*-Theorie fehle und bald formuliert werde – als Revision der postkolonialen Philoso-

¹⁴⁴ Ebd., 569.

¹⁴⁵ Ebd., 571: »именно идеологический вектор и превращает путевой очерк в travelog«.

phie anhand russischsprachigen und eurasischen Materials.¹⁴⁶ Einen Schritt in diese Richtung unternimmt mein Konzept des ethnografischen Modus in den Künsten: Gerade Reisetexte bauen auf Settings auf, die sich ergiebig im Hinblick auf die ästhetischen, kulturellen und machtgeladenen Aspekte als Spielarten ethnografischer Präsentation untersuchen lassen. Einen weiteren Schritt in diese Richtung sehe ich in dem hier vorgeschlagenen Ansatz, der den ernstgenannten am Beispiel eines Genres vertieft: Eine Konzeption der Reiseskizze, die den Kanon erweitert und ihre mannigfaltige Medialität samt kulturhistorischer Interdependenzen betrachtet.

Was die fröhsowjetische Reiseskizze angeht, unterscheidet Ponomarev drei Phasen: eine agitatorische, liberale und totalitäre. Die erste betrifft die Mitte der 1920er Jahre und führt meist nach Deutschland, die zweite nach Paris, die dritte u. a. in die Türkei. In der ersten Version seiner Monografie heisst es, der *travelog* habe sich von der Propagandareise Anfang der 1920er zum *liberal'noe putešestvie* Ende der 1920er Jahre gewandelt, danach werde er ideologisch-axiologisch und ab den 1930er Jahren beginne die Epoche totalitärer Reisen, auf denen Reporter mit ihren Worten die damaligen Werte des Westens, vor allem Faschismus und Liberalismus, bekriegen.¹⁴⁷

So praktisch derartige zeitliche Einteilungen erscheinen, so unpraktikabel erweisen sie sich, wenn man einzelne Texte sichtet: Motivationen, Axiologien, der Objektivierungs- und der Fiktionalisierungsgrad durchlaufen weder eine spezifische noch genau abgrenzbare Evolution, sondern treten unterschiedlich gewichtet immer wieder hervor und zurück. So lässt sich z. B. kaum trennen, welche Skizze von Tret'jakov faktografisch, operativ und metapoetisch zu benennen wäre. Meinen Lektüren zufolge mischt er schon im Frühwerk alle Ebenen, in die sein Schaffen nachträglich unterteilt wird,¹⁴⁸ was über ihn hinaus das – auch diskursiv hybride – Genre generell im betrachteten Zeitraum kennzeichnet.

Die Reiseskizze beteiligt sich an der Ausbildung eines medialen Dispositivs und steckt in ihm drin – einem Netz aus Institutionen, Akteuren, Diskursen und Praktiken, die der Machtausübung dienen.¹⁴⁹ Die Sowjetisierung bedingt

¹⁴⁶ Ponomarev, *Travelog vs. putevoj očerk*, 577.

¹⁴⁷ Ders., *Tipologija sovetskogo putešestvija* (2011), 271f.

¹⁴⁸ Vgl. Sasse, Sylvia, »Geographie von unten. Geopoetik und Geopolitik in Sergej Tret'jakovs Reisetexten«, in: *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, hg. v. ders. u. Magdalena Marszałek, Berlin 2010, 261–288, 267.

¹⁴⁹ Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, aus d. Frz. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1981, 74. Foucault bleibe vorzuwerfen, dass er »seinen Begriff von Medialität aber doch mehr oder minder auf den des Diskurses beschränkt.« Vgl. Dotzler, Bernhard J., »Nachwort«, in: *Michel Foucault. Schriften zur Medientheorie*, hg. v. dems., Berlin 2013, 319–330, hier 322.

eine Projektion der imperialen Ordnung, die von ihren Zentren die Peripherie zu integrieren versucht. Ob Sibirien, die Amur-Region, der Baikalsee, die Krim, die Wolga-Region, das Donezbecken, Turkmenistan oder der Ararat, frühsowjetische *očerki* transportieren in den Kanon und ins Bewusstsein sowohl wenig prominente Regionen als auch jene, die im Bürgerkrieg unter der Herrschaft der ›Konterrevolution‹ gestanden haben. Versteht sich das Vorhaben als dekolonial im Sinne von anti-zaristisch, aufklärerisch und egalitär, so finden wir in den Reisetexten, die die Republiken des Sowjetimperiums erschließen, antikoloniale und imperiale Medien der Macht.¹⁵⁰

Imperiale Narrative untersucht die Berliner Slawistin Susanne Frank anhand von Pilgertum, Expeditionen und Reisen etablierter Autoren, die an der Festigung nationaler Identität mitgewirkt haben.¹⁵¹ In einem weiteren Aufsatz vertritt sie die These von der Semiotisierung des Raums und der Desemiotisierung der Reise: Sowjetische Reisetexte der 1930er Jahre berauben das Fremde seiner Potenz zur kulturellen Selbstreflexion, sie erschaffen keine Gedächtnisräume, »sondern lassen ihren Raum – als letztlich historisch und kulturell entdifferenzierten – nur aus der Vernichtung des historisch Vergangenen/Fremden entstehen.«¹⁵² Der Raum wird als totaler konzipiert, in welchem die Außengrenze mit fortschreitender Sowjetisierung immer weiter verschoben wird.¹⁵³ Diese Aneignungsstrategie, die mit *korenizacija* einhergeht, der Herrschaftsstrategie des Imperiums dank der »kulturellen Entnationalisierung und Assimilierung an eine sowjetische Einheitskultur«,¹⁵⁴ erfordert im Vielvölkerstaat weitgehende Assimilation an ein russischsprachiges, säkulares Sowjetischsein.¹⁵⁵ Reiseskizzen wirken an der Kerbung des Raums mit bis zu seiner Ununterscheidbarkeit, können sich dem jedoch durch Akzentsetzungen, z. B. auf der Prozessualität des Reisens und Schreibens, stellenweise entziehen.

Großbaustellen wie Belomor und BAM (Bajkal-Amur-Magistrale) verdeutlichen, wie diese Kartierung dem Ideal nacheilt, die Natur ›zähmen‹ zu wollen. Karl Schlögel spricht von der »Umkodierung des Reliefs und

¹⁵⁰ Zur ideologischen Dimension vgl. Balina, Marina, »Literatura putešestvij«, in: *Socrealističeskij kanon*, hg. v. Chans Gjunter u. Evguenij Dobrenko, Sankt-Peterburg 2000, 896–909.

¹⁵¹ Frank, Susi (Hg.), *Reiseriten – Reiserouten in der russischen Kultur*, Schwerpunkt in: *Die Welt der Slaven* LII, 2, 2007.

¹⁵² Dies., »Reisen und die Konzeptualisierung des sowjetischen Raums in den 1930er Jahren«, in: Kissel, *Flüchtige Blicke*, 223–260, hier 259.

¹⁵³ Ebd., 242.

¹⁵⁴ Neutmar, Dietmar, *Träume und Alpträume. Eine Geschichte Russlands im 20. Jahrhundert*, München 2013, 183.

¹⁵⁵ Baberowski, Jörg, *Der Feind ist überall. Stalinismus im Kaukasus*, München 2003, 30; 44.

der Landschaften, der öffentlichen und privaten Räume.«¹⁵⁶ Der Osteuropa-historiker führt zusätzlich zum diskursiven *Mapping* den Begriff des *Masterings* ein, um mediale Aneignung zu beschreiben. Mastering bezeichne die »Erfahrung, Exploration, Bewältigung, Neuvermessung, Imagination, Beherrschung des Raumes.«¹⁵⁷ Für beide, *Mapping* und *Mastering*, eignet sich der *putevoy očerk*.

Der Generalplan von 1935 bewirkt, dass Moskau das Maß der Dinge, Praktiken und Städte wird, und das in Bezug auf alle Topografien des Arbeits- und Erholungsalltags wie Wohngemeinschaften, Fabriken, Kulturclubs, Datschen, Kinderlager und Parks. Die Reiseskizze komprimiert und visualisiert diese Identifikationsvorlagen, zeitgleich zu ihren Pendants im Kino, dem Dokumentar-, Expeditions- und Kulturfilm.¹⁵⁸ Letztere fangen räumlich und zeitlich entfernte Gesellschaftsentwürfe ein, die überholt wirken und die Sowjetordnung in ihrem Glauben an die eigene Fortschrittlichkeit bestätigen bzw. eine künftige Eingliederung in das sozialistische Großprojekt nahelegen (sollen).

Trotz ihres Status als provisorische Bestandsaufnahme beteiligt sich die Reiseskizze an der Überschreibung von Geschichte – in ihrer Gegenwartsfixierung tritt die Ambivalenz zwischen Vergangenheit und Zukunft hervor, und der Glaube an die bewusstseinsverändernde Potenz der Künste. Der *putevoy očerk* dieser Zeit sortiert die Vielfalt der Moderne für die sozrealistische Vereinheitlichung vor. Tret'jakovs Werk ist paradigmatisch für das Gleiten von Faktografie als Experiment der Avantgarde, die er zunächst als futuristischer Dichter, Schriftsteller, Journalist und Theoretiker mitgetragen hat, in den Sozrealismus.¹⁵⁹

Er bezeichnet in seinem Appelltext *Weiße Flecken* (*Belye pjatna*) das *Mapping* als eine der Hauptaufgaben seiner Zunft.¹⁶⁰ Dafür reiht er das sowjetische Programm in die Nachfolge von Marco Polo, Kolumbus und der Romantik ein, ruft zum Auskundschaften aller Kontinente und Meere auf, fordert ein Geografisches Museum, das die Besucher_innen um die Welt en

¹⁵⁶ Schlögel, Karl, »Raum und Raumbewältigung als Probleme der russischen Geschichte«, in: *Mastering Russian Spaces. Raum und Raumbewältigung als Probleme der russischen Geschichte*, hg. v. dems., München 2011, 1–25, hier 7.

¹⁵⁷ Ebd., 16.

¹⁵⁸ Dazu vgl. Widdis, Emma, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, New Haven 2003; Urussowa, Janina, *Das neue Moskau. Die Stadt der Sowjets im Film 1917–1941*, Köln u. a. 2004.

¹⁵⁹ Zalambani, Maria, *Literatura fakta: ot avangarda k sozrealizmu*, Sankt-Peterburg 2006, 100; 117.

¹⁶⁰ Tret'jakov, Sergej, »Belye pjatna«, *Pravda*, 1933, 13. Juni, Nr. 161, 3.

miniature führen soll, zudem proletarischen Massentourismus, Expeditionen für Bodenschätze und noch mehr Reiseliteratur.¹⁶¹

Diese Aufforderung lösen, wie wir sehen werden, erschließende Reiseskizzen ein, die ›Alt‹ und ›Neu‹, ›Zentrum‹ und ›Peripherie‹ einander in diesem Sinne gegenüberstellen. In der teleologischen Trajektorie des imperialen Raumverständnisses der 1930er Jahre konstruieren sie das gesellschaftliche Experiment als Zukunftsmodell mit. Dafür testen die Korrespondent_innen allein und in Brigaden Verkehrswege und -mittel, halten mit Stift, Kamera und Telegraf Erfolge, Probleme und Biografien fest. Sie beobachten und befragen Männer, Frauen und Kinder, Bauern und unterrepräsentierte Völker. Manche, wie Boris A. Pil'njak und Zinaida V. Richter, begleiten Forschungs-expeditionen, die Rohstoffe, Landstriche und Handelsrouten in entlegensten Teilen des Landes auskundschaften.

Neben dem Journalismus und der Wirtschaftsgeografie begünstigt den *putevoj očerk* die Ethnologie, die die Etablierung des Vielvölkerstaats vorantreibt.¹⁶² Dies greifen in Zeitschriften aufwändig gedruckte Reisereportagen auf – nebst der Karte, dem Museum und der Zensur damals viel beachtete Medien der Sowjetisierung. Sie produzieren in den 1930er Jahren, wenn *etnologija* als Disziplin zurückgefahren wird, landeskundliches Wissen an ihrer statt.

Außer der geografischen und kulturellen Ebene transportieren frühso-wjetische Reiseskizzen auch Zeitkonzepte. Speichert im Akmeismus der Text verschiedene Epochen als Palimpsest, so trifft bei den Faktografen die postrevolutionäre auf die zaristische Zeit, die sie überschreiben. Die Reiseskizze löscht aber auch die Gegenwart, die sie festzuhalten versucht, da sie im Moment ihrer Veröffentlichung zur Geschichte wird, während ihre Perspektive die Zukunft vorwegnehmen möchte. Die Fotografie entspricht der geforderten Jetzt-Bezogenheit, der flüchtigen Momenthaftigkeit, am ehesten – auch sie blüht mit und in dem *očerk* auf.

Der Chronotopos allein erfasst jedoch die Struktur der Reiseskizze nicht ganz, denn neben Zeit und Raum konstituieren der Reisevorgang und seine Vermittlung das Werk. Man könnte von einem genrespezifischen *Mediatopos* sprechen, der über den Chronotopos hinaus weitere Komponenten des *putevoj*

¹⁶¹ Ebd.: »У нас есть книги Шагинян о Закавказье, Тихонова, Павленко, Лапина – о Средней Азии, Пришвина – о Московской области, Пильняка и Лебедева – Кольском полуострове, Паустовского о Кар-Бугазе и много других. Но их должно и может быть много больше. [...] Белое пятно, которым была царская Россия, таёт стремительно.«

¹⁶² Zu kulturellen Technologien der Nationsbildung seitens dieser Disziplin zählt Francine Hirsch überwachendes Verzeichnen und das Ersetzen der Opposition europäisch vs. asiatisch durch sowjetisch vs. nicht-sowjetisch. Vgl. Hirsch, Francine, *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca u. a. 2005, 13.

očerk und seiner Bedingungen erfasst: In Bild und Text (ggf. auch Audiospur) treffen mediale Kanäle in veränderbarer Konstellation aufeinander, darunter Intertextualität und *Intertravelität*, die der Reiseskizze eingeschrieben sind.

1.4 Intertravelität. Apodemik, Baedecker, *očerk*

Der *putevoj očerk* begibt sich auf Spurensuche früherer Erzählungen Fahren-der, ihrer Routen und ihrer Reisewerkzeuge. Ob intentional oder unbewusst, er reproduziert sie: Er re-enactet Vorgängerfahrten, modifiziert sie, sucht im direkten und übertragenen Sinn neue Wege. Das kann geografisch durch die Wahl der Ziele und dabei durch (vollständige/teilweise) ›Streckenzitate‹ geschehen, historisch durch zeitlichen Abstand zu einer zurückgelegten Route, medial durch Einsatz anderer Transportmittel, Wahrnehmungsprothesen und Aufzeichnungstechnologien, durch ein erneuertes Set erzählerischer Mittel und Sprachstile sowie durch eine abgewandelte Rolle der reisend-berichtenden Person.

Der Reise als Produktionswerkstatt gehen meistens welche voraus, während die Reiseskizze Impulse für ihre Rezeption aussendet – in zwei Richtungen: Sie regt einerseits zum physischen Losfahren und andererseits zum Nachsinnen auf dem Leseplatz an, zum Weiterlesen und -erzählen.

Jede Re-Inszenierung einer Unternehmung nach der Lektüre einer Reiseskizze schreibt letztere damit fort – in einer wiederholten Reportage, in einem Roman, in einer Route ohne dazugehöriges Werk. Die Tour, die ein *putevoj očerk* vermittelt und zu der er inspiriert, kann auch ›nur‹ ein individuelles Nacherleben auslösen ohne damit einhergehende Textproduktion. Das führt nicht weniger zum aisthetischen Erlebnis (von griech. *aisthesis* für sinnliche Wahrnehmung bzw. Erkenntnis) als eine Fahrt, aus der ein schriftliches Ergebnis hervorgeht. So kann bei der Rezeption von Reiseskizzzen ein weiteres Werk entstehen, muss es aber nicht, es kann bei der nachvollziehenden Reise bleiben – ob im Kopf oder körperlich. Und was die Werke angeht, so verstehe ich ›Text‹ semiotisch weit, denn aus einer Reportage kann sich beim Nachreisen ein Dokumentarfilm entwickeln usw. Insofern hängt mit der Intertravelität der Reiseskizze auch ihre mediale Transgressionshaftigkeit zusammen.

Aus diesen Überlegungen ergeben sich folgende Optionen im produktions- und rezeptionsästhetischen Zyklus, den Reiseskizzzen speichern:

Text 1 → Text 2 → Text 3 usw., wenn man nur die Ebene der Intertextualität berücksichtigt.

Reise 1 → Reise 2 → Reise 3 usw., wenn man nur die Ebene der Interperformativität betrachtet.

Wenn man beide Ebenen einbezieht, ergeben sich folgende Muster, die untereinander kombiniert werden können, da nie vorhersehbar ist, wie sich die Rezeption von Touren und Lektüren entwickelt:

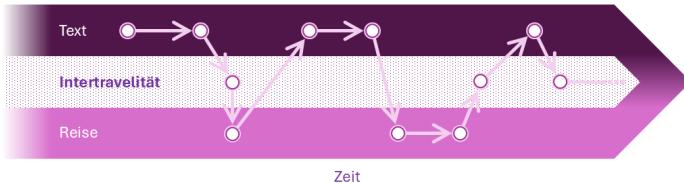


Abb. 0: Intertravelität

Mein Begriff der *Intertravelität/mežputešestvenost'* möchte die zyklische Kommunikation zwischen Reiseskizzen, Lesenden, Reisenden und Schreibenden (Filmenden, Fotografierenden) erfassen. Damit bezeichne ich das Verhältnis der Skizze zu anderen Reise(werke)n. Sei es, dass eine Person einen Zielort anvisiert, den zuvor jemand besucht, beschrieben, abfotografiert und gefilmt hat, das gleiche Verkehrsmittel wie diese Person wählt, die Motivation ihres Vorboten aufgreift oder sich mit diesen vorgängigen Faktoren auseinandersetzt – zwischen *putevye očerki* besteht ein intertextueller und ein interperformativer Zusammenhang. Da sich beide in diesem Genre kreuzen und es kennzeichnen, möchte ich dafür das Konzept der Intertravelität einführen.

Was Interperformativität angeht, so hat Reinhart Meyer-Kalkus diesen Begriff aus der US-amerikanischen Anthropologie in die Germanistik transportiert, von dort ist er in die Theaterwissenschaft eingewandert: Oral-Poetry-Forschende haben mit Interperformativität das Eingebundensein der mündlichen Vortragskunst in ihren historisch gewachsenen Überlieferungsprozess bezeichnet.¹⁶³ Der Begriff beschreibt, so die Sprechwissenschaftlerin Julia Kiesler, dass jede/r Performer/in mit den Erwartungen umgehen muss, die sich aus der früheren und gegenwärtigen Performancekunst an ihn/sie ergeben.¹⁶⁴ Der Blick auf die Interperformativität schaffe »ein Verständnis für bestimmte Erarbeitungsprozesse und Erscheinungsformen und deren Einordnung«.¹⁶⁵

¹⁶³ Meyer-Kalkus, Reinhart, »Die Vortragsstimme in literarischer Vortragskunst – am Beispiel von Ingeborg Bachmanns Lesungen«, in: *Stimme – Medien – Sprechkunst. Sprache und Sprechen*, Bd. 49, hg. v. Kati Hannken-Illjes, Katja Franz, Eva-Maria Gauß, Friederike Könitz u. Silke Marx, Baltmannsweiler 2017, 1–27, 7.

¹⁶⁴ Kiesler, Julia, *Der performative Umgang mit dem Text. Ansätze sprechkünstlerischer Probenarbeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2019, 188f.

¹⁶⁵ Ebd., 199.

So gesehen, lässt sich jede produktiv erlebte Reise als Performancekunst mit und ohne mündliche Beteiligung begreifen, Reisende insofern als Performer_innen, die mit und ohne Menschen unterwegs interagieren – mit dem Raum, mit der Zeit, mit den beteiligten Sinnen und Hilfsmitteln, mit sich selbst und mit den Werken, die sie mit und in sich tragen.

Im *putevoj očerk* bedingen sich Intertextualität und Intertravelitität oft gegenseitig. Wie stark Lesen, Reisen und Schreiben ineinander greifen, demonstrieren anschaulich Wallfahrtsberichte, die seit Jahrhunderten Generationen von Pilger_innen zu entbehrungsreichen Wanderungen und abermaligen Berichten anregen. Nachvollzug, Nachahmung und prüfende/bestätigende Annäherung auf der Ebene des Erlebens und Be-/Erschreibens dürften dem Genre per se eigen sein, sichern sie seine kontinuierliche Langlebigkeit von frühesten Schriftquellen bis heute. Die Reiseskizze appelliert an ständige Aktualisierung: Das Wissen, das sie aufsaugt und aussendet, altert schnell, so dass Fahrten an dasselbe Ziel zu verschiedenen Zeiten bestehende Erzählungen ins Verhältnis zu den jeweils zeitgemäßen Transport-, Dokumentations- und Publikationsmedien, vor allem aber Narrativen und Narrationen setzen.

Intertravelitität als Grundlage der Medialität der Reiseskizze mitzudenken, ermöglicht nicht nur eine differenziertere Konzeption des Genres, sondern hilft darüber hinaus, die Reiseskizze als ein Genre-Medium, das unsere Wahrnehmung steuert, kritischer zu sehen, so z.B., wenn sie die eingelaufenen Bahnen ihrer Vorläufer mit strategischem Ziel selektiv wiederbelebt. Sie existiert nur in Spuren, auch wenn sie Neuland zu erschließen meint: Jedes Werk entscheidet neu, inwiefern es sein Verhaftetsein zwischen anderen Reisen und anderen Texten an die Textoberfläche gelangen lässt. Was es nicht zu entscheiden vermag, ist, inwiefern es spätere Touren präfigurieren wird. Das gilt auch für jenes Unterwegssein, das sich präzedenzlos begreift und die Vorgängertraditionen ignoriert.

Zu kanonischen Werken, die zu Initiationsmomenten ost- und westeuropäischer Reisender geworden sind, gehört zum Beispiel Johann W. von Goethes *Italienische Reise*, die er 1786 bis 1788 zurückgelegt und 1813 bis 1817 verfasst hat. In der russischen Reiseliteratur dürfte Nikolaj M. Karamzins *Europatour*, die er in *Briefe eines russischen Reisenden* (*Pis'ma russkogo putešestvennika*, 1791–1801) verewigt hat, zu jenen zählen, die am meisten nachgeahmt wurden – sowohl von der Route als auch vom Stil her. Sie hat u.a. 1839 den Journalisten, Verleger und Autor Nikolaj I. Greč (1787–1867) inspiriert.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Greč gehört zu den bislang wenig beachteten, jedoch vielseitigen Reiseautoren seiner Zeit mit seinen Werken *28 Tage im Ausland, oder Reale Reise nach Deutschland*, 1835 (28 dnej

Er sollte westeuropäische Bildungseinrichtungen inspirieren, sich vom Tod seines Sohnes ablenken und die dritte Motivation dürfte darin bestanden haben, das Image seiner Heimat und russischer Reisender in Westeuropa aufzubessern, was in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders negativ gewesen ist – Astolphe de Custine hat ein vernichtendes Urteil über Land und Leute abgegeben¹⁶⁷ und Ivan P. Mjatlev hat in seinem satirischen, mysogynen Versreiseroman *Sensationen und Eindrücke von Frau Kurdjukova im Ausland* (*Sensacii i zamečanija gospoži Kurdjukovoj za graniceju, dan l' étranže*, 1841, Illustrationen von Vasilij F. Timm) Russ_innen auf ihrer Bildungstour mit russo-französischen Sprachambitionen als ungehobelte Nacheiferer westlicher Kultur verunglimpt.

Greč, der im Übrigen die Zeitschrift *Syn otečestva* mit der Reiserubrik *Putešestvija* herausgegeben hat, setzt sich in seinen Reisebriefen mit Europa auseinander und mit dem berühmten Referenztext Karamzins, der nicht nur nahelegt, welche Sehenswürdigkeiten anvisiert werden sollten, sondern auch, auf welche Weise man sie narrativ nahebringt. Wie Karamzin gelingt ihm mit *Reisebriefe aus England, Deutschland und Frankreich* ein Amalgam aus Chronik, Roman und Briefen,¹⁶⁸ ein außerliterarisches und poetisches Re-Enactment. Reiseskizzen wie seine blicken auf zurückgelegte Wege und schicken so manche ihrer Leser_innen auf künftige – statt mit der Pferdekutsche mit dem Zug, statt mit Übersetzer mit dem elektronischen Wörterbuch. Doch selbst dann, wenn man dieselbe Route mit demselben Verkehrsmittel nachstellen würde, wäre der daraus entstandene Bericht ein anderer, allein schon, weil Erlebnis, Sprache und das Zielmedium für die Publikation ihre eigenen Gesetze entfalten würden.

Für Šklovskij zeichnet sich Kunst bekanntlich dadurch aus, dass sie uns einen frischen Blick auf Bekanntes ermöglicht, ein Sehen wie zum ersten Mal.¹⁶⁹ Seine Definition lässt sich nicht nur auf das Werk anwenden, sondern auch auf die Erfahrungsebene, die der Reiseskizze vorgängig ist. Nicht

za graniceju, ili Dejstvitel'naja poezdka v Germaniju, 1835, 1837), Reisebriefe aus England, Deutschland und Frankreich (*Putevye pis'ma iz Anglii, Germanii i Francii*, 1839), *Briefe von unterwegs aus Deutschland, aus der Schweiz und aus Italien* (*Pis'ma s dorogi po Germanii, Švejcarii i Italiu*, 1843) und *Pariser Briefe mit Notizen über Dänemark, Deutschland, Holland und Belgien* (*Parižskie pi'sma s zametkami o Danii, Germanii, Gollandii i Bel'gii*, 1847).

¹⁶⁷ de Custine, Astolphe, *Russische Schatten. Prophetische Briefe aus dem Jahre 1839*, aus d. Frz. v. Adolph Diezmann, Nördlingen 1985.

¹⁶⁸ Aksanova, Marina, »Travelog: putešestvie žanra i žanr putešestvij«, *Aktual'nye problemy filologii i pedagogičeskoy lingvistiki* 31.3 (2018), 170–176, 172. Vgl. Greč, Nikolaj, *Putevye pis'ma iz Anglii, Germanii i Francii*, Sankt-Peterburg 1839, 3 Teile.

¹⁶⁹ Šklovskij, Viktor, *O teorii prozy*, Moskva 1929, 9–23; Striedter, Jurij (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, 3–35.

erst die Verschriftlichung, bereits das Unterwegssein rückt das Gewohnte zur Seite und löst die Verschiebung und Verdichtung des Gesehenen, Gehörten, Gespürten, Gerochenen aus. Einige Reisende verrichten kreative Dokumentations- und Reflexionsarbeit, einige verlassen sich bewusst nur auf ihren Körper. Als kulturelle Praktik eignet sich Mobilität gut für Recherchen, Perspektivverschiebungen und für künstlerisches Forschen.

Bewegung, und sei sie nur zu Fuß, verändert die Wahrnehmung auch ohne, dass eine Zeile darüber geschrieben werden muss. Das Unterwegsgewesensein wirkt auch im Auslassen einer materiellen Verarbeitung nach, wenngleich das Schreiben, Fotografieren und Filmen, das sich auf die Reise bezieht, eine intensivierende Auseinandersetzung mit aisthetischen Momenten erlaubt.

Für Poetiken kann das Verhältnis der Autor_innen zum geografischen Raum, in welchem sie sich beim Schreiben aufzuhalten, entscheidend sein. Gogol' begründet seine enge Beziehung zu Italien damit, dass er Rom brauche, da er erst von Europa aus Russland mit dem ›schreibenden Auge‹ sehen könne, während ihn Moskau blockiere:

Außerdem liegt es in meiner Natur, dass ich mir die Welt nur dann lebhaft vorstellen kann, wenn ich von ihr entfernt bin. Deshalb kann ich über Russland nur in Rom schreiben. Nur dort erscheint es mir als Ganzes in seiner Riesenhaftigkeit. Hier jedoch bin ich gestorben und habe mich mit anderen vermischt. Es gibt keinen offenen Horizont vor mir. Außerdem spüre ich hier, abgesehen von äußerem Gründen, die mich verwirren können, ein physisches Hindernis beim Schreiben.¹⁷⁰

Gogol' erreicht die für ihn stimmige Verfremdung (*ostranenie*), um weiter mit Šklovskij zu sprechen, durch eine Produktionspraktik, die wahrscheinlich vielen Schreibenden bekannt ist: durch Weggehen und Fernbleiben. Daher möchte ich auch diesen Begriff der räumlichen und zeitlichen *Abstandnahme* – russ. *otstranenie* – zur Bestimmung des Ortswechsels als Schreibbedingung einführen.

¹⁷⁰ Gogol', Nikolaj, »Pis'mo Pletnevu, P. A., 17 marta 1842 g. Moskva«, *Polnoe sobranie sočinenij v 14 t.*, t. 12: *Pis'ma, 1842–1845*, 1952, Moskva u. Leningrad, 1937–1952, 45–47: »Притом уже в самой природе моей заключена способность только тогда представлять себе живо мир, когда я удалился от него. Вот почему о России я могу писать только в Риме. Только там она предстоит мне вся, во всей своей громаде. А здесь я погиб и смешался в ряду с другими. Открытого горизонта нет предо мною. Притом здесь, кроме могущих смутить меня внешних причин, я чувствую физическое препятствие писать.« (Übers., wenn nicht anders angegeben, sind von der Verfasserin, T. H.)

Den Aufenthalt in Italien stellt Gogol' als konstitutive Bedingung für sein Schaffen dar, vor allem wenn es sich um Russlands Größe dreht. Die Versetzung seiner Perspektive in den westeuropäischen Süden kann eine Rhetorik der Mystifikation sein und Gogol's Art, Italien als Inspirationsort zu huldigen. Doch liegt dem ein grundsätzliches künstlerisch wirksames Prinzip zugrunde: Die Reise des Abstands vom Gewohnten will. Als Produktionsbedingung unterstützt *otstranenie* den konzeptionellen kritischen Blick ›mit der nötigen Distanz‹, die nötig ist, um etwas zu überdenken, aber auch anzufangen und zu beenden.

Ab 1837 findet Gogol' in Italien im Verlauf von gut einem Jahrzehnt eine wertvolle Außenperspektive. Sein schöpferischer Impuls profitiert zudem vom Vergleichsblick, der imaginativen Rückkehr in ein relativiertes, ins Verhältnis zum Beobachtungsort gerücktes Russland. Davon zeugen seine Novelle *Rom* (*Rim*, 1842) und sein Roman *Die toten Seelen* (*Měrtvye duši*, 1842).

Außer der kulturräumlichen Entfernung unterstützt der zeitliche Abstand ästhetisch förderliche Effekte der Entfremdung, die störende Nähe zum Gegenstand- bzw. Problemfeld durchbricht, und des Anderssehens. Ein langer Zeitraum zwischen publizierter Reiseskizze und deren Revision sorgt für einen gewissen Neuheitsgrad beim Losfahren und -schreiben, er verleiht dem Unterfangen ein Flair von Wiederentdeckung.

Was veranlasst Menschen, sich in Gegenden zu begeben, die man durch Bücher und Bildschirme bequem, sicher und unterhaltsam kennenlernen kann, zum Teil tiefgründiger als beim Vorbeifahren oder bei einem Kurzaufenthalt? Die von Googlemaps erfasst und von Wikipedia verschlagwortet sind, so dass wir sie an jedem für uns passenden Ort studieren, bis ins Detail von KI erklären und visuell suggerieren lassen können? Und doch fahren dicht gefüllte Panoramazüge an Wochenenden, Retromotorräder rollen regelmäßig auf den Landstraßen und über dem Bodensee fliegen Zeppeline – vielleicht, weil diese Fahrzeuge für sich genommen allen Altersgruppen Freude bereiten. Weil die Lust am Ort, Weg oder Land in die Lust am Verkehrsmedium übergeht, wenn die meisten Räume zugänglich sind und samt ihrer Geschichte im mobilen Telefon verfügbar. Der Old-timer (das Sportauto, das Segelboot etc.) wird, um weiter mit Šklovskij zu sprechen, wie ein in Vergessenheit geratenes Verfahren – und wie ein fernab des Kanons stehendes Genre – hervorgeholt, weil es ein anderes Erlebnis verspricht als die Bequemlichkeit einer regulären Busfahrt mit dem Smartphone in der Hand.

Natürlich ziehen vergessene, verrufene und verbotene Destinationen genauso wie die beworbenen Ziele ihre Klientel an. Hierbei verspricht das Hinfahren ein autonomes, eigenes Erlebnis, das der medialen Referenz folgt, um ihr eine selbstverbürgte Unmittelbarkeit entgegenzustellen. Inwiefern beschert die Reise dabei eine Illusionserfahrung präfigurierter Thesen und inwiefern authentische Augenzeugenschaft? Reisen enthüllt und verhüllt. Obwohl das Ich bestehende Berichte mit seiner Präsenz zu ersetzen meint, so funktioniert es doch wie ein Medium in der Logik der Reiseskizze, das nach den Prinzipien eines Wahrnehmungs-, Verzeichnungs- und Verarbeitungsapparats gesammelte Informationen, Impressionen und Intertexte selektiert, anordnet und präsentiert.

Nicht nur regen Texte, Filme und Transportmittel zum Fahren an, nicht nur die Lust auf das Andere, die Sehnsucht nach schöpferischem Tapetenwechsel oder die innere Sinnsuche bewegen zum Aufbruch, auch Genre-Medien wie Apodemiken, Reiseführer und Apps.¹⁷¹ Die Apodemik, dieses in Vergessen geratene aufklärerische Genre, speichert kulturhistorisches Wissen und bereitet es für die Anwendung, Prüfung, Ergänzung bei einer nächsten Tour vor. Sie erinnert daran, dass die Feier individueller (Erst)Erfahrung meist eine Wiederholung der verdrängten oder hervorgeholten Erfahrung anderer darstellt, sowie daran, dass das Kofferpacken mit Geschichten und Bildern vom Zielort beginnt. Das Unterwegssein – nicht erst der Bericht darüber – rezipiert vorangegangene Trips und Tipps.

Diese Rezeptionsleistung kann faszinierend witziger Teil des künstlerischen Kreislaufs rund um Reisetexte werden: Noch zur Hochzeit der Bildungsreise dekonstruiert Laurence Sterne die Bedeutung der Grand Tour. Er amüsiert sich in seiner Parodie *Sentimental Journey* über die Typologisierung von Reisetypen, den Verkehrsmittelfetisch und die Idee, auf Reisen Selbsterkenntnis zu erlangen. Sein Roman analysiert im Grunde mit entblößten Genremerkmalen und -zitaten die Apodemik. Er kritisiert damit, dass sie ihren Leser_innen Vorstellungen vom ›richtigen‹ Reisen einpflanzt, mit denen sie sich als gescheitert ansehen, wenn ihre Tour anders verläuft oder von ihnen erfahren wird:

¹⁷¹ Laut Genschow ist Franz Posselts um 1800 entstandene *Apodemik oder die Kunst zu reisen. Ein systematischer Versuch zum Gebrauch junger Reisenden aus den gebildeten Ständen überhaupt und angehender Gelehrten und Künstler insbesondere* (zwei Bände) der Höhepunkt dieser Gattung, ebenso Graf Leopold Berchtolds *Anweisung für Reisende, nebst einer Sammlung zweckmäßiger und nützlicher Fragen* (1791). Vgl. Genschow, »Nachwort«, 246.

Thus the whole circle of travellers may be reduced to the following *heads*: —

Idle Travellers,
Inquisitive Travellers,
Lying Travellers,
Proud Travellers,
Vain Travellers,
Splenetic Travellers.

Then follow:

The Travellers of Necessity,
The Delinquent and Felonious Traveller,
The Unfortunate and Innocent Traveller,
The Simple Traveller,

And last of all (if you please) The Sentimental Traveller, (meaning thereby myself) who have travell'd, and of which I am now sitting down to give an account, — as much out of *Necessity*, and the *besoin de Voyager*, as any one in the class.

I am well aware, at the same time, as both my travels and observations will be altogether of a different cast from any of my forerunners, that I might have insisted upon a whole niche entirely to myself; — but I should break in upon the confines of the *Vain Traveller*, in wishing to draw attention towards me, till I have some better grounds for it than the mere *Novelty of my Vehicle*.

It is sufficient for my reader, if he has been a traveller himself, that with study and reflection hereupon he may be able to determine his own place and rank in the catalogue; — it will be one step towards knowing himself; as it is great odds but he retains some tincture and resemblance, of what he imbibed or carried out, to the present hour.¹⁷²

Statt der verkopften Reise empfiehlt eine weitere Parodie auf Reiseführer, *Die Kunst, falsch zu reisen* von Kurt Tucholsky: »Laß das Steuer los. Trudele durch die Welt. Sie ist so schön: gib dich ihr hin, und sie wird sich dir geben.«¹⁷³

Der Idee vom Reisen als Fortbildung, deren Stationen, Erlebnis- und Lernziele vorab zurechtgelegt, vom Vademeum bzw. Tripadvisor ausgewertet und vorbereitet worden sind, stehen Spontaneität, Selbstbestimmung und Kontingenz gegenüber. Wen der Vehikelfetisch packt, der gewinnt das Medium zum Ziel. Ebenso kann die Lust am Dokumentieren in den Vordergrund treten: In diesem Fall wird die ›Reise‹ zur offenen Versuchsanordnung für die Erzeugung von Notizen, Foto- und Bildaufnahmen, Soundscapes etc. — sie verwandelt sich in eine Protokoll-Performance. Im Gegensatz dazu folgen die meisten frühsowjetischen Reiseskizzen einer quasi apodemischen,

¹⁷² Sterne, Laurence, *A Sentimental Journey Through France and Italy by Mr. Yorick*, ed. by Gardner D. Stout, Berkeley a. Los Angeles 1967 [1768], 82.

¹⁷³ Tucholsky, Kurt, »Die Kunst, falsch zu reisen«, in: *Unterwegs mit Kurt Tucholsky*, hg. v. Axel Ruckaberle, Frankfurt a. M. 2010, 12–15, hier 15.

disziplinierenden Funktion des Modernisierungsdiskurses: Sie geben vor, welche Orte mit welcher Interpretation erfahren werden sollen, und sei es nur bei der Lektüre.

Durch die »richtige Benutzung des Baedeckers, den wir hübsch in der Tasche behalten, fallen wir so wenig wie irgend möglich als Fremde auf.«¹⁷⁴ Die Veröffentlichung des ersten Reisehandbuchs von Karl Baedeker im Jahr 1835, der *Rheinreise von Straßburg nach Rotterdam*, popularisiert die Apodemik für die nächsten 100 Jahre europaweit. Der »Wahrnehmungsmanager«¹⁷⁵ entspringt wiederum früheren Anleitungen: Baedeker bezieht sich auf John Murray.¹⁷⁶ Obwohl die deutschen Reisebibeln keine Abbildungen enthalten, entwickeln sie »Sehhilfen für den schnellen, präzisen und bisweilen oberflächlichen touristischen Blick.«¹⁷⁷

Unabhängig davon, ob und wie viele Illustrationen sie verwenden, vermitteln Reiseführer andere Realitäten und gleichen damit Illusionsmitteln. Ihre Medialität verstelle den eigenen Blick, so Susanne Müller:

Der von Boris Groys konstatierte Generalverdacht, unter dem Medien stehen, tritt hier einmal mehr zutage. Nicht Medien sind sichtbar, sondern Oberflächen, Zeichenträger also, die den dahinter vermuteten Zeichensouverän verdecken. Der Verdacht lässt sich also nicht entkräften, vielmehr ist er nach Groys das Mediale selbst. Das Doppeldeutige ist dem Medium immer schon immanent.¹⁷⁸

Wir sehen unterwegs Dinge selten an sich, wir sehen sie in einer medial vorgedeuteten Ordnung, zu der das Genre stets beiträgt. Der Baedeker, eine der Urquellen moderner Reiseskizzen, präsentiert »die Welt in einem ihrer Epoche und ihrem Verwendungszweck angepassten Modus«, mit der »Illusion von Vollständigkeit und Objektivität«.¹⁷⁹ Das kann man von mancher Reiseskizze auch sagen, während andere das Ausschnitthafte in Szene setzen. Dieses Genre dirigiert ebenfalls unsere Wahrnehmung, schafft eine Seh- und Raumordnung. Dem Baedeker gleich bedient es in der jungen Sowjetunion den Hunger nach Information der nun relativ gut versorgten und weitgehend alphabetisierten Bevölkerung.

¹⁷⁴ Schmitz, Oskar, »Der Baedeker oder die Technik des Reisens«, in: ders., *Essays über Gesellschaft, Mode, Frauen, Reisen, Lebenskunst, Kunst, Philosophie*, München u. Leipzig ¹²1917, 237–244, hier 244.

¹⁷⁵ Müller, Susanne, *Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers 1830–1945*, Frankfurt u. New York 2012, 19.

¹⁷⁶ Ebd., 57.

¹⁷⁷ Ebd., 28.

¹⁷⁸ Ebd., 115–116; Groys, Boris, *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien*, München ⁵2004.

¹⁷⁹ Müller, *Die Welt des Baedeker*, 275.

Nicht von ungefähr schwebt Tret'jakov ein *putevoy očerk* vor, der die Funktion eines Baedekers der Sowjetunion mit der Route Murmansk-Batumi übernehmen würde.¹⁸⁰ Man kann sein enormes Reiseskizzenwerk als stufenweise Realisierung dieses kartografisch-encyklopädischen Vorhabens begreifen. Vielleicht hätte er, wäre er nicht 1937 erschossen worden, es noch weiterverfolgt und verwissenschaftlicht, mit Anleitungen für Bildungsreisen durch das sowjetische Sechstel der Erde. Tret'jakovs Ziel: Klarsicht, Übersicht, Durchsicht und praktische Anwendbarkeit eines erfahrenen Wissens statt zweckfreier Fantasie. Transmitterakteure zwischen der Sowjetunion und Westeuropa wie er kennen den Baedecker, seine Wirkungskraft kommt ihren Reisepoetiken gelegen.

Im selben Kontext floriert aber auch die Rede vom Antibaedecker. Sie meint gleichermaßen ein ideologisch informierendes Sehen, wie Tret'jakovs Zeitgenosse Pëtr A. Pavlenko (1899–1951) es fordert. Pavlenko, Sekretär der sowjetischen Handelsvertretung in der Türkei, lebt von 1924 bis 1927 in Istanbul. Er veröffentlicht seine Beobachtungen in den Zeitungen *Odesskie izvestija* und *Zarja Vostoka*, die in Tbilisi angesiedelt sind. Diese *očerki* baut er zu seinen Bänden *Asiatische Erzählungen* (*Aziatskie rasskazy*, Moskva 1929), *Istanbul und Türkei 1927* (*Stambul i Turcija* 1927, Moskva 1930; 1932) und *Anatolien* (*Anatolija*, Moskva 1932) aus. Zusammen mit einer Gruppe Autor_innen fährt er in asiatische Republiken, daraus entsteht die Sammlung *Reise durch Turkmenistan* (*Putešestvie v Turkmenistan*, 1932) »mit analytischem Blick auf die soziale Realität«.¹⁸¹

Pavlenko möchte mit seinen Türkeiskizzen die Deutungskraft des europäischen, bildungsbürgerlichen Baedekers ersetzen.¹⁸² Zu stark würde dieser die »frische« Wahrnehmung des Reisenden steuern und den Reisenden belehren, wie er seine Eindrücke in eine Schablone zu stecken habe.¹⁸³ Seine

¹⁸⁰ Tret'jakov, Sergej, »Čto Vy daete sovetskomu čitatelju v 1934 godu? Anketa »Stroim«, *Stroim* 36 (1933), 5.

¹⁸¹ »В этих произведениях при остроте и отточенности формы чувствуется аналитический взгляд на социальную действительность.« Pavlovskij, A. I., »Voenkory-pisateli: Petr Pavlenko«, 29.5.2020, https://dzen.ru/media/pressa_voiny/voenkorypisateli-petr-pavlenko-5ed14a253a859d24e59d8733 (Zugriff 24.7.2024).

¹⁸² Wahrscheinlich schreibt er gegen diese Ausgabe an: *Baedeker's Konstantinopel und Kleinasien: Handbuch für Reisende*, Leipzig 1905. Allerdings »fällt auf, dass die gängigen Orient-Stereotype und Klischees in dem Buch nicht bedient werden. In sachlich-wissenschaftlichem Ton werden Geschichte, Kultur und Sehenswürdigkeiten vorgestellt.« Vgl. Cantauw, Christiane, »Ein Handbuch für Orientreisende«, Blog für Alltagskultur, <https://www.alltagskultur.lwl.org/de/blog/baedekers-konstantinopel-und-kleinasien/> (Zugriff 24.7.2024).

¹⁸³ Pavlenko, Pëtr, *Stambul i Turcija*, Moskva 1930, 19f.: »Бедекер учит путешественника шаблонизировать самые свежие восприятия.«

Antibaedecker-Rhetorik nimmt allerdings auch an der Ausbildung einer Schablone teil: Sie ›orientalisiert‹ diese Gegenden, um ihre sozialistische Anverwandlung zu legitimieren, die Dekolonialisierung verspricht.

Auch fiktionale Reiseliteratur, darunter von Ivan A. Bunin, der keiner avantgardistischen Strömung anhängt, sind ihm ein Dorn im Auge.¹⁸⁴ Pavlenko hat vor, die Differenz zwischen der ›richtigen‹ (seiner) und der in anderer Literatur ›verzerrt‹ dargestellten Türkei herauszuarbeiten: Er lenkt unseren Blick bei der Lektüre auf die Gemeinsamkeiten, die das Zarenreich bzw. die Sowjetunion mit der Türkei haben. Er erarbeitet dabei einen farben- wie stereotypenfrohen Reiseführer durch Istanbul, dessen Straßen 1927 jenen in Tiflis und in Odessa vor dem Bürgerkrieg gleichen würden.¹⁸⁵

Danach unternimmt der Autor Ausflüge in den Osten des Landes, der von Armeniern besiedelt ist, und zum südöstlichen Grenzgebiet am Mittelmeer, bis er nach Istanbul zurückkehrt. Pavlenko fürchtet regelrecht den Baedecker mit seiner westlich-gutbürgerlichen Perspektive ebenso wie Fantasie anregende Reiseliteratur – beide Konkurrenz zum Kulturkonstrukt, an das *očerkisty* wie er (noch) glauben. Seinen Text begreift er als Organisationsmittel der Türkei und seine Rolle als Umorganisator des Landes, wobei er weniger das Land als unsere Sicht darauf umzugestalten versucht.¹⁸⁶ Ob nun der Baedecker als Modell oder Gegner rhetorisch herhält, Intertravelität stellen die meisten Autor_innen der frühen Sowjetunion in den Dienst des Gestaltungsdiskurses: Nachgereist werden soll entlang der sozialistischen Optik, die die Reiseskizzen auf ausgesuchte Zielorte projizieren.

Wir finden einen weiteren Baedecker-Ersatz in Lev V. Nikulins *Istanbul, Ankara und Izmir (Stambul, Ankara, Izmir, 1935)*. Nikulin nimmt eine auktoriale, allwissende Sicht ein und spricht von sich selber streckenweise aus der dritten Person Singular. Die Perspektive ist Programm: Seine Machtoptik

¹⁸⁴ Ebd., 10. Zu Reiseskizzen aus dem Russischen Reich über die Türkei gehören Karl Brjulovs *Putevie zapiski* (1835), Aleksandr Eliseevs *Po belu svetu* (1896) und Ivan Bunins *Ten' pticy* (1911).

¹⁸⁵ Pavlenko, *Stambul i Turcija*, 3: »улицы которого – простая окрошка из улиц старого Тифлиса с его коврами, шашками, серебром и татарскими харчевнями на Майдане и улиц громокипящей довоенной Одессы.« Er lenkt auch bei der weiteren Reise den Blick auf die Emigrés: »В Анатолии много людей из России. Кавказские горцы, бежавшие с белыми, грузины-эмигранты, крымчаки из белой армии, бывшие военнопленные или такие, которые жили десятками лет в Ростовах и Харьковах буточниками, а теперь уехали домой, боясь новой войны и новой долгой изоляции от родных мест.« (Ebd., 163)

¹⁸⁶ Pavlenko, *Stambul i Turcija*, 125: »Путешествия лишь тогда интересны, когда можно представить себя организатором данной страны. И представляю себя (...) организатором Турции и жалею, что это только в книге.«

der Expansion fusioniert die römische und ottomanische Geschichte mit der sowjetisch-imperialen in eine sowjetisch-türkische Kontinuität.¹⁸⁷

Nikulin arbeitet Anfang der 1920er Jahre als Sekretär in der sowjetischen Botschaft in Kabul, 1933 bis 1938 in der Redaktion der *Pravda* und wird später Kriegskorrespondent. Er verfasst die Skizzen *Rund um Paris* (Vokrug Pariža, 1929) und *Spanienbriefe* (Pis'ma ob Ispanii, 1931), die in seinen Band *Die sieben Weltmeere. Europa im Jahr 1933* (Sem' morej. Evropa 1933 goda. Putevye očerki) von 1936 eingehen. Darin verwandelt auch er seinen Baedeker zum Beamer, der die Türkei als einen nächsten sozialistischen Verbündeten der UdSSR ausleuchtet. Darüber hinaus schildert seine umfangreiche Skizzensammlung eine um Griechenland und die Türkei erweiterte Grand Tour: Er fährt über das Schwarze Meer in die Türkei, nach Athen, Italien, Frankreich, England, Hamburg und von dort nach Leningrad.

Dank Materialien aus dem RGALI belegt Evgenij Ponomarev, dass Nikulin viel mehr als seine eigene Beobachtung die russische migrantische Presse und literarische Texte als Quelle für die Darstellung europäischer Länder verwendet hat. – Diese Technik dürften auch andere Reiseskizzenautoren angewandt haben, ungeachtet ihrer Proklamationen, sie würden vorrevolutionäre Vorgängertexte durch eigene Erfahrung überschreiben. Die historische Dimension kehrt über implizite Referenzen auf andere Texte und anzitierte Genres zurück: Zum Beispiel seien Nikulins Reiseskizzen dem Heldenepos im Geiste der Odyssee und des Gilgamesch-Epos ähnlich, woran deutlich werde, dass Reisenarrative und Biografien kompositorisch gleich gestrickt seien.¹⁸⁸

Die Orte und Kulturräume, auf die sich viele Skizzen dieser Zeit beziehen, scheinen austauschbar zu sein, so sehr ähneln sich Ton und Perspektive: Sie zeigen all das, was die brutale Vergangenheit dieser Länder in eine gerechte Zukunft überleiten hilft. Wir sehen sie weniger in ihrer historischen Verfasstheit als auf ihrem Weg in den Sozialismus.

Und doch gibt es Besonderheiten: So erstellt die Journalistin und Autorin Lidija N. Sejfullina (1889–1954) eine eigene Baedecker-Interpretation noch vor Pavlenkos und Nikulins Türkeiskizzen.¹⁸⁹ So wie Tret'jakov seine

¹⁸⁷ Alterman, Evan, »The Liminal Fate and Persistence of Empire in Soviet-Turkish Travelogues«, ASEES 2021, 21.11.2021.

¹⁸⁸ Ponomarev, Evgenij, »Evropa semi morej«, *Russian Literature* LXVIII (2010) III/IV, 389–416, 411.

¹⁸⁹ Sie stammt aus einer sibirischen Bauernfamilie. Ihr Vater war tatarischen Ursprungs. Sejfullina hat zunächst als Bibliothekarin und Lehrerin in Omsk gearbeitet, von 1921 bis 1923 im Novosibirsker Verlag *Sibgosizdat* und später in Moskau, wo sie u. a. in *Krasnaja nov'* und *Molodaja gvardija* publiziert hat. Nachdem sie mit der Erzählung resp. dem Theaterstück *Virineja* (1924) über die Oktoberrevolution in einem Dorf berühmt wurde, ist sie eine der am meisten gelesenen Autor_innen der 1920er Jahre gewesen.

Vorgängerin Zinaida V. Richter, deren Reportagen über China und Georgien er gekannt haben durfte, in den seinigen verschweigt, inszenieren Pavlenko und Nikulin ihre Rolle als ›korrekt‹ beobachtende Pioniere, obwohl sie sich höchstwahrscheinlich auf Sejfullinas Reise(skizze)n stützen. Wie Pavlenko schreibt sie in den 1920er Jahren ebenfalls für die Zeitung *Zarja Vostoka*, deren Redaktion sie im Sommer 1924 nach Istanbul schickt. Ihrer *komandirovka* (russ. Dienstreise) entspringt 1925, in der Zweitausgabe 1927, die Skizzen-sammlung *Im Land des verschwindenden Islams (Reise in die Türkei)*.¹⁹⁰ Ihre *očerki* fokussieren zwar den erwünschten Abschied vom Islam, offenbaren aber zugleich, wie weit Wunsch und Wirklichkeit auseinanderklaffen, und die Situation der Frauen. Sie schildert die scheinheilige Frauenbefreiung,¹⁹¹ Fälle von Emanzipation, z.B. wenn Kellnerinnen ihr eigenes Restaurant gründen,¹⁹² und findet drei türkische Autorinnen, die jedoch das Frauenbild in der Türkei bedienen, wie sie enttäuscht feststellt.¹⁹³

Anders als Pavlenko, der Türkismen in seinen Text einschleust, legt Sejfullina frei, dass sie im mehrsprachigen, lärmenden, an Handel und internationales Publikum bis zur kulturellen Selbstaufgabe angepassten Konstantinopol einen Übersetzer braucht.¹⁹⁴ Ihr Text lässt sich auf die Menschen, die die Autorin trifft, und auf die Verkehrsmittel, derer sie sich bedient, stärker ein. Sie reist von Batumi mit dem Schiff an, das sie während dieser achttägigen Fahrt als merkantilistisch, spießig und wie ein Gefängnis erlebt.¹⁹⁵ Auf dieser Bühne fühlt sie sich als einzige sowjetische Frau unter (West-)Europäern fehl am Platze. Nach ihrer Ankunft fährt sie durch Istanbuls »Sprachenwirrwarr« aus Griechisch, Hebräisch, Englisch, Französisch: »Das mehrsprachige Geplapper zerrt an meinen Ohren. Wir waren auf dem Weg in die Türkei, sind aber in Babylon gelandet. Türken sind weder zu hören noch zu sehen. Wir haben beschlossen, ein Auto zu mieten und uns Istanbul anzusehen. Ein kleines, offenes, einfaches Auto.«¹⁹⁶ Bei dieser Tour lernt sie Exilant_innen kennen, lässt sich mit ihnen von einem Straßenfotografen ablichten, amü-

¹⁹⁰ Sejfullina, Lidija, »V strane uchodjaščego islama (poezdka v Turciju)«, in: dies., *Sobranie sočinenij*, hg. v. Valerian Pravduchin, t. 3.: *Virineja*, Moskva u. Leningrad 21927 [1925], 135–283.

¹⁹¹ Ebd., 143: »У многих турок я наблюдала потом ту же половинчатость реформ быта.«

¹⁹² Ebd., 178.

¹⁹³ Ebd., 243–244.

¹⁹⁴ Ebd., 194.

¹⁹⁵ Ebd., 141; 157. Sie befindet sich »на плавучем торговом предприятии французов«, »[б]удто в уездном городе«.

¹⁹⁶ Ebd., 172: »Терзает уши разнозыккая болтовня. Ехали в Турцию, а попали в Бабилон. Турок не слышно и не видно. Мы решили нанять автомобиль и ехать осматривать Стамбул. Небольшой открытый простенький автомобиль.«

siert sich über deren veraltete Vorstellungen bezüglich ihrer Heimat und ist bestürzt über Prostituierte aus Russland, für die kein Gesetz greife.¹⁹⁷

Sejfullina eckt als Journalistin an (ihr Pass vermerkt diese Berufszugehörigkeit) und gerät in ein Polizeiverhör, das noch glimpflich ausgeht.¹⁹⁸ In Konstantinopel, wie das ehemalige Byzanz bis 1930 heißt, legt sie ihr Fremdsein ab, als sie einen Derwisch vom Orden der Mevlevi aufsucht und eine Verbindung zu ihm aufbaut. Hat sie die lähmende Langeweile auf dem Schiff nach ihrer Ankunft durch Laufen, Autofahren und erzählerisch-episodisches Gleiten durch die Stadt ersetzt, so greift sie nun wieder auf diesen Kontrast zwischen Bewegung/eigen/›östlich‹ vs. Stillstand/fremd/›westlich‹ zurück. Daraus entsteht eine kraftvolle Skizze – beim Derwisch gelingt ihr *going native*, weil sie ihre russischen und osmanischen Identitätsanteile vermengt: Sejfullina findet gleich ins Gespräch mit ihm hinein und spielt dafür ihre eigenen Wurzeln aus, indem sie ihn darauf hinweist, dass ihr Nachname türkischen Ursprungs sei.¹⁹⁹ Sie fragt den Derwisch aus, schildert ausführlich die Rituale religiösen Tanzens und lässt dabei ihr Aufzählen-Erzählen dem Gebetstanz ähnlich in Trance geraten. Pavlenkos Türkeiskizzenbuch, das ebenfalls ein Kapitel zu Mevlevi-Derwischen enthält, wirkt im Vergleich zu dieser Nahaufnahme wie eine aus dem Lexikon abgeschriebene Abhandlung, die schon in der Eingangsbezeichnung die Obsoletheit der Bräuche dieser »türkischen ›Avvakums«« (»tureckie ›Avvakumy««) betont.²⁰⁰

Wie Pavlenko und Nikulin schreibt Sejfullina patriotisch, presst die Türkei aber nicht in die übliche geopolitische Trajektorie, sondern belässt es bei kleinteiliger Kritik. Die Montage ihrer Mikro-Erlebnisse zersplittert zentralperspektivische Einordnungen, so dass es der Leserschaft überlassen bleibt, ob sie hier eine Verbündete der Sowjetunion erkennt. Ihre Türkei verdeutlicht sie anhand der unterdrückten einheimischen und migrierten Frauen in einer emanzipatorischen Personifikation: »Es war, als ob die Türkei – beraubt, niedergedrückt von der verfluchten Pranke eines riesigen, vielgesichtigen Raubtiers, vergewaltigt, aber schön und immer noch fruchtbar – in grausamster Sehnsucht aufgeschrien hätte.«²⁰¹

¹⁹⁷ Ebd., 174; 180–184.

¹⁹⁸ Ebd., 191.

¹⁹⁹ Ebd., 219f.

²⁰⁰ Pavlenko, *Stambul i Turcija*, 186.

²⁰¹ Sejfullina, *V strane uchodjaščego islama*, 278: »Будто сама страна эта – ограбленная, прижатая проклятой пятой огромного многоликого хищника, изнасилованная, но прекрасная и все еще плодоносная Турция вскрикнула в жесточайшей тоске.«

Frühsowjetische Reiseskizzen knüpfen an den deutschen Baedecker an – sei es, dass sie sich an ihn anlehnen, oder dass sie sich von ihm abstoßen. Sie versuchen wie ihr Pendant, eine »Organisationszentrale« für Reisen zu sein, die die meisten Leser_innen nie antreten. Die Skizzen vermitteln die Illusion der Objektivität,²⁰² aber auch von Subjektivität. Sie bringen damit die Grundspannung der Reiseskizze zur Geltung: Die Augenzeugenschaft geht nur teilweise aus eigener Erfahrung hervor, unterliegt der Selbst- und Redaktionszensur und markiert nicht immer, welche Aspekte aus Prätexten stammen und einer Revision unterzogen wurden. *Očerki* formieren den Blick, der ausgebreitet werden soll – ob in tatsächlichen oder eingebildeten Reisen, ob in der Sowjetunion oder im Ausland.

Den Baedecker lösen in Deutschland im 20. Jahrhundert verschiedene Reiseführer, -zeitschriften und -beilagen ab.²⁰³ Im 21. kommen Homepages zur Routenplanung wie www.booking.com, www.makemytrip.com und www.tripadvisor.com mit bewerteten (bewährten) Empfehlungen sowie Apps wie *Polarsteps* hinzu. Sie verwandeln nicht nur den persönlichen Laptop in ein Reisebüro, sondern ermöglichen das private und öffentliche Teilen von Routen, unterwegs entstandenen Aufzeichnungen, Kurzvideos, Fotoaufnahmen und Karten, emotional einfärbbar mit Emojis und verknüpfbar mit Social Media, die wiederum interaktives Liken, Kommentieren und ein mediales Nachreisen von Real-life-Erlebnissen begünstigen.

Diese Medienformate implizieren wie die Reiseskizze, dass es eine/n Vorausreisende/n gibt – in dessen/deren Bahnen begeben sich die Followers durch Spähen, ggf. auch durch Kommentare und nachahmenden Konsum. Genau diesen bezeichnen viele Accounts auf dem Markt: Klicks und Traffic bringen Werbung, Verkaufszahlen, Aufmerksamkeit. Sie stellen ein kollektives, wenngleich flexibles Reise(dokumentations)schema zur Verfügung. Sie verkaufen die Idee mit, dass das Nachreisen – ob in der Durchquerung eines geografischen Raums oder im Handy – ungeachtet aller Vorläufer ein einmaliges, jedes Mal von Neuem unverwechselbar persönliches Erlebnis herbeiführt. Das konsumierte Bild- und Audiomaterial kommt im Gepäck mit.

Intertravelität umfasst demnach die körperlich nachvollziehende und die (fort)schreibende Dimension von Reisen und Reisetexten in ihrem Verhältnis zueinander. Der Begriff führt sie zusammen und inkludiert ihre

²⁰² Papazian, Elizabeth, *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*, DeKalb, IL. 2009, 16.

²⁰³ Z. B. das Reise- und Kulturmagazins *Merian*, dessen erste Ausgabe 1948 im Verlag Hoffmann und Campe erscheint; vgl. *Merian. The Art of Travel*, <https://www.merian.de/>.

aktivierende Wirkung, die pragmatische und prospektive Trajektorie, die zum Unterwegssein und, fakultativ, zum Verzeichnen entlang, mit und entgegen der Lektüretour anregt. So verfestigen sich Reise- und Dokumentationspraktiken zu Traditionen, so verändern sie sich zu Revisionen und erweisen sich nachträglich als Innovationen.

Pilgerwanderberichte – in der altslawischen Literatur heisst diese Unterart der Reiseliteratur *choženija*, auch *choždenie*²⁰⁴ – geben seit dem Mittelalter Impulse zur Nachahmung, zu Fuß und im Text, und können als älteste Muster der modernen russischsprachigen Reiseskizze gelten. Der fortschrittsgläubige sowjetische Bewegungsbegriff (»vperëd, vperëd!«) ersetzt das zentrale Verheißungsnarrativ des christlichen Glaubens, in welchem das irdische Leben im Hindernisparcour prüft, wer Einlass ins Paradies erhält. Versteht sich das Christentum als ganzheitliche Bewegung, als »neuer Weg« (Apostelgeschichte 9,2; 19,9; 22,4), so überschreibt es der *putevoj očerk* der ersten postrevolutionären Dekaden als säkulare Variante des Pilger- und Erweckungsberichts.

Intertravelität hebt einen für die Reiseskizze konstitutiven Konnex hervor: Das Genre lebt von der gegenseitigen Durchdringung seiner Interperformativität und -textualität. Die Reiseskizze lässt sich als Imperativ verstehen: Stell dir vor, du würdest dank mir hier sein! Fahr mir später nach! Schreib mich auf deine Weise fort! Kulturhistorisch befindet sie sich im Kontinuum früherer und späterer Reisen, literaturhistorisch gehen ihr Prätexte voran und Posttexte folgen ihr (eventuell). Gleches gilt für Reisedokumentarfilme und generell für multimediale Kreuzformate, die die rein sprachliche Reiseskizze mittlerweile zum Relikt werden lassen.

Der Begriff beleuchtet zudem, dass Unterwegssein eine Verfremdungsperspektive, Voraussetzung und Versuchsanordnung für Kunst bietet – sei sie dokumentarisch, abstrakt oder rein kognitiv, ohne Realisierung im Werk. Der Begriff macht eine Komponente sichtbar, die sonst hinter dem fertigen Produkt verborgen bleibt, aber seine Entstehung und Formsprache entscheidend mitbestimmt. Ein Genre steht in Beziehung zu anderen Genres, ein Text steht in Beziehung zu anderen Texten, eine Fahrt steht in Beziehung zu anderen Fahrten – und alle drei interagieren miteinander in der Reiseskizze.

²⁰⁴ Die sog. »choždenija«/»choženija« beschreiben Pilgerreisen zu heiligen Stätten des östlichen Christentums wie Jerusalem, Palästina, Konstantinopel und auf den Sinai in Ägypten. Im Verlauf von fünf Jahrhunderten haben russische Reisende 17 solcher Berichte verfasst. Vgl. Kočeljaeva, Nina, »Via sacra vlekomych duchom: palomničestvo kak putešestvie«, in: *Zolotoj vek Grand Tour: putešestvie kak fenomen kul'tury*, hg. v. Vjačeslav Šestakov, Sankt-Peterburg 2012, 8–20, hier 9. Zu Pilgerberichten seit dem 11. Jahrhundert vgl. Poljakov, Fedor, »Pilger. II. Altrußland«, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. VI, Sp. 2152–2153, München u. Zürich 1993 [1994].

Intertextualität und performativer Vollzug beziehen sich in der Reiseliteratur am dichtesten aufeinander, so die Ausgangsthese von Susanne Röhl und Gisela Ecker. In ihrem Band enthaltene »Beiträge gehen auf bewusste und verleugnete Spurensuche ein, auf beachtete und nicht beachtete Vorschriften, auf nachgereiste Vorgänger-Schriften, auf imitierte Wahrnehmungsmuster von Reisevorbildern, verlustig gegangene Prätexte oder ein Sich-Verlieren in einer überbordenden Anzahl von präsenten«, wodurch sie u. a. »wechselseitige Einflüsse von Reisevorbildern und -schriften« zeigen, und »dass sich im Reisen Schrift und Performanz unentwirrbar verschränken.«²⁰⁵

Allerdings liegt der Fokus der meisten Beiträge weniger auf der Performanz, die dem Reisetext vorangeht und von ihm ausgelöst wird, sondern auf der Intertextualität. So hat insbesondere Manfred Pfister seit den 1990er Jahren die fortschreibende Verfasstheit von Reiseliteratur untersucht. Er begreift den ›Reisebericht als Intertext‹ und schlägt eine Typologie vor, die 1) verdrängte und negierte, 2) kompilatorische, 3) lobende und 4) dialogische Intertextualitätsarten des Reisetexts differenziert.²⁰⁶ Analog kann man zwischen unbewusstem Nach- bzw. Vorreisen unterscheiden, der Neukonfiguration bestehender Wege/Stationen/Ziele, bewusster Spurensuche und schließlich kommentierenden Fahrten, die einer (wissenschaftlichen) Frage nachgehen.

Die Intertravelität der Reiseliteratur, das Nach- und Vorreisen, das Reiseskizzen nachträglich bzw. antizipierend vollziehen, führt uns über die Grenzen von Nationalliteraturen und -sprachen hinaus. Um ein paar berühmte Beispiele zu nennen: Antike Quellen animieren im Mittelalter Westeuropäer, Ozeane zu überqueren – Ferdinand Magellan, der erste Weltumsegler, und Vasco de Gama, der den Weg nach Indien entdeckt, lesen vor ihren Unternehmungen das *Handbuch der Geographie* (*Τεωγραφικὴ Ύφήγησις*) von Claudius Ptolemäus.²⁰⁷ Verfasst im 2. Jahrhundert nach Christus, erscheint es 1410 in lateinischer Sprache und wird für romanischsprachige Leser zugänglich. Marco Polo (1254–1324) leistet seinerseits einen Beitrag zur Reiseliteratur mit seinen Memoiren, die von Japan, Ceylon, Madagaskar und Russland teils tatsachengetreu, teils fantasievoll erzählen.²⁰⁸ Sie regen Šklovskij zur

²⁰⁵ Röhl, Susanne u. Gisela Ecker, »In Spuren reisen: Intertextualität und Performanz«, in: *In Spuren reisen: Vor-Bilder und Vor-Schriften in der Reiseliteratur*, hg. v. dies., Münster 2006, 7–10, hier 8f.

²⁰⁶ Pfister, Manfred, »Autopsie und intertextuelle Spurensuche: Der Reisebericht und seine Vor-Schriften«, ebd. 2006, 11–30.

²⁰⁷ Ptolemaios, Klaudios, *Handbuch der Geographie*, 2 Bd.e, hg. v. Alfred Stückelberger u. Gerd Graßhoff, Basel 2006, mit CD-ROM.

²⁰⁸ Marco Polos Bericht *Il Milione* (verfasst 1298/99, dt. 1477 unter dem Titel *Die Reisen des Venezianers Marco Polo*) gilt als nachhaltiges Muster, das über 100 Versionen kennt. Vgl. Šestakov,

historischen Biografie *Marco Polo* (1936) an, erschienen in der Reihe *Aus dem Leben bemerkenswerter Persönlichkeiten* (Žizn' zamečatel'nych ljudej), die von 1933 bis 1938 Gor'kij und anschließend die Zeitschrift *Molodaja gvardija* herausgegeben haben. Die Porträtskizze – ob in kurzen Zeitungsartikeln oder in ausführlichen Biografien künstlerischer Menschen – verdrängt die Reisereportage in den 1930er Jahren.

Genres bilden einen Sonderfall der Intertextualität. Michael und Schäffauer sprechen von der Intertextualität historischer Gattungen in Anlehnung an Bachtins Begriff vom Gedächtnis des Genres (Genres, denn ›Gattung‹ würde ich, wie eingangs erwähnt, der Lyrik, Prosa und Epik vorbehalten).²⁰⁹ Ins Reservoir des *putevoj očerk* gehen nicht nur andere und anderssprachige Reportagen und Filme ein, sondern auch die technischen Mittel der Fortbewegung, Wahrnehmung und Publikation, die zu seiner Entstehung beigetragen haben. Dieses Genregedächtnis halten Leser_innen lebendig, die mit dem Gelesenen interagieren und beim Schreiben aus dem Reservoir von Mobilitätstexten schöpfen.

Kurzum, Intertravelität richtet das Interesse auf die inspirierende, motivierende bis appellierende Funktion des *putevoj očerk*, Rezipient_innen in (Schreib-)Bewegung zu setzen. Das Konzept weist auf das daraus entstehende Verhältnis einer Reise(skizze) zu früheren und späteren Touren hin, und sei es im Hinblick auf ihre einzelnen Komponenten. Dieses Verhältnis mobiler Akte überschneidet sich mit jenem Intertext, der aus der vollzogenen Mobilität in Bezug auf eine Route, einen Raum, eine Reiseart erwächst. Ein *putevoj očerk* läuft in gewisser Weise Vorläufern nach oder ihnen davon, idealerweise tritt er mit ihnen ins Gespräch. Wenn diese Ebenen in einem Werk zusammenwirken, reproduzieren sie das Genre.

Das Gedächtnis der Reiseskizze speichert demnach Poetiken und Praktiken. Die Geschichte dieses Genres zeigt daher nicht nur, wie sich das Schreiben, sondern auch, wie sich das Reisen im Laufe der Zeit verändert. Bestand in Westeuropa von der Antike an, besonders seit der Aufklärung, das selbstbestimmte Reisen, so bestimmt im Russischen Reich der Staat die Mobilität viel öfter, als individuelle, religiöse oder künstlerische Motivationen es vermögen. In Russland begegnen wir weit ins 20. Jahrhundert der Reise als Machtgeste – sei es als repräsentative Kutschenfahrt, als Überlebenstest bei

Vjačeslav, »Vstuplenie«, in: *Zolotoj vek Grand Tour: putešestvie kak fenomen kul'tury*, hg. v. dems., Sankt-Peterburg 2012, 8–20, hier 22.

²⁰⁹ Michael/Schäffauer, »Die intermediale Passage«, 254. Vgl. auch Morson, Gary Saul, a. Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford 1990, 295–297.

unmenschlichen Bedingungen, Strafe, Kriegsdienst oder als Auszeichnung. Die Herrschaft über den Bewegungsradius stellt ein Instrument autoritärer Staatsformen dar. Sie reicht von Schikanen, Ausreiseverboten, Verfügungen (*ukazy*), Umsiedlungen bis hin zu Verbannungen (*ssylka*). Sie wirkt sich auf die Freizügigkeit aller Bevölkerungsteile aus, auf Kriminelle wie Intellektuelle.

Entsprechend ist seltener die Kontemplation das primäre Ziel russischer Reisender gewesen, und häufiger die Notflucht, der Zwang und der Auftrag, so zur Agitation und zum Auskundschaften. Wir haben es in den ersten sowjetischen Dekaden nebst dem Exil mit dem Novum der Massenreise zu tun, mehrheitlich mit funktionellen Kennenlern- und Kontrollbesuchen. Über Jahrhunderte hinweg bleibt die freie Wahl des Aufenthaltsortes eine begehrte, symbolisch aufgeladene Praktik für Wohlhabende, Privilegierte und Mutige.

1.5 Historische Trajektorien

Die Intertravelität dieses Genres deckt mehrere Jahrtausende Literatur- und Mobilitätsgeschichte ab; sie führt aus der russischen in die Weltliteratur. Letztere definiert Goethe als eine Kommunikation zwischen Völkern, die das Aushalten des Anderen ermöglicht.²¹⁰ Narrative vom Unterwegssein gehören zu den ältesten der abendländischen Kultur. Das Alte und das Neue Testament, die europäischen Urtexte, enthalten archetypische text- und wertkonstitutive Bewegungsmotivationen – die Suche, das Märtyrerthum, die Heilung und die Erlösung: Moses (beim Exodus aus Ägypten), Abraham, Jesus, Paulus, Ruth und Maria begeben sich auf den Weg. Die Verheißung des Gelobten Landes dürfte ein Urtext für das Streben nach Utopia sein und für die Reise durch den Sowjetstaat, bei der sich die Wüstenwanderung in eine technologisch bequeme Durchquerung wandelt als Wirklichkeit gewordene Utopie des Marxismus...

Zu den Texten, mit denen russische Reiseskizzen immer wieder das Gespräch suchen, gehören neben *A Sentimental Journey*, worauf Šklovskij u. a. zur Illustration seiner Literatur- und Genretheorie zurückgreift, der Reise(abenteuer)roman: Daniel Defoes *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719) sorgt dafür, dass ihn ›Robinsonaden‹

²¹⁰ Vgl. Schahadat, Schamma, »Nomaden und andere Reisende: (Ost-)Mitteleuropäische Literatur und Weltliteratur im 21. Jahrhundert«, *Gegenwartsliteratur – Weltliteratur*, Bielefeld 2019, 171–198, hier 175–176.

jahrhundertelang nachahmen.²¹¹ Im Referenzfundus befinden sich ferner Jonathan Swifts utopisch-satirische *Gulliver's Travels (Travels into Several Remote Nations of the World in Four Parts By Lemuel Gulliver, first a Surgeon, and then a Captain of Several Ships, 1726)*, die Abenteuerromane von Alexandre Dumas dem Älteren und Heinrich Heines *Harzreise* (1826).

Autor_innen aus dem Russischen Kaiserreich bereisen besonders gern Europa im Bann der Grand Tour. Im Zuge dessen befeuern sie die Rezeption englisch-, französisch- und deutschsprachiger Werke. Bis zum 19. Jahrhundert bleibt Westeuropa ihr Hauptreiseziel, derweil Osteuropa in den Fokus westeuropäischer Romanciers wie Lewis Caroll, Alexandre Dumas und Honoré de Balzac rückt,²¹² bis Autoren wie Ivan A. Gončarov und Anton P. Čechov Sibirien entdecken – und die sachliche Reiseskizze ihren Platz neben dem rhetorisch fulminanten Briefbericht und dem fiktionalen Reisetext einnimmt. Sprachkünstler_innen des Silbernen Zeitalters fahren insbesondere in den Süden des Imperiums und reizen den *putevoy očerk* als einen primär poetischen aus.

Doch zunächst einmal steht die russische Reiseliteratur in der Spannung von Pilger- und Auftragsliteratur sowie von Nachahmungen westlicher Berichte über die Grand Tour. Die folgenden Beispiele beleuchten einige entscheidende Stationen der Reiseskizze: Akzentuierungen des Abenteuers, der Evidenzsicherung und des Vergleichs haben ihre Entwicklung von Anfang an begleitet.

1.5.1 Vom Mittelalter bis zum Sentimentalismus

Das Unterwegssein strukturiert die ältesten überlieferten ostslawischen Zeugnisse, darunter die auf Altkirchenlawisch verfasste Nestorchronik bzw. *Povest' vremennych let* aus dem 12. Jahrhundert. Neben Pilgerberichten bilden sich in der Kiewer/Kyiver Rus' *skaski* heraus, wie die Aufzeichnungen mündlicher Berichte über Wallfahrten, Handels-, Diplomatie- und Erkundungsreisen heißen,²¹³ aus heutiger Sicht eine Form von Oral History. In *choženija* (neu-

²¹¹ Eine der weltweit größten Robinson-Bibliotheken befindet sich im Kunst(Zeug)Haus in Rapperswil-Jona mit ca. 4.000 Büchern, Zeichnungen, Filmen etc. Vgl. <https://www.kunst-zeughaus.ch/suchen?q=robinson> (Zugriff 28.7.2024).

²¹² Z. B. Carroll, Lewis, *The Russian Journal and Other Selections from the Works of Lewis Carroll*, ed. by John Francis McDermott, New York 1977 [1867]; Dumas, Alexandre, *De Paris à Astrakan. Nouvelles impressions de voyage*, Paris 1860; de Grève, Claude, *Le voyage en Russie: anthologie des voyageurs français aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris 2002, mit Auszügen aus Reiseskizzen u. a. von Honoré de Balzac und Astolphe de Custine.

²¹³ Prokof'ev, Nikolaj, »Literatura putešestvij XVI–XVII vekov«, in: *Zapiski russkich putešestvennikov*

russ. *choždenija*), z.B. ins *choženie* von Trifon Korobejnikov (?– ca. 1594), fließen säkulare Elemente und fiktionale Legenden ein. Sie werden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von Diplomaten und Händlern vertieft.²¹⁴

Geschäftsleute können sich beim Schreiben mehr Freiheiten und andere Perspektiven leisten als Autoren, deren Texte staatliche Amtsinhaber zufriedenstellen müssen, was eine profanierte Reisetextgestaltung eröffnet. Afanasiy Nikitin (? – ca. 1472), ein Händler aus Twer, bricht nicht in biblische Landschaften auf, sondern schildert seine Geschäftsreise, die ihn nach Astrachan führen sollte, aber auf den Spuren von Marco Polo die Wolga hinab in den Kaukasus und von dort nach Persien und Indien bringt, wo er zwei Jahre bleibt; er hinterlässt einen der ersten abendländischen Berichte über Indien.²¹⁵ Der sprachgewandte Unternehmer beobachtet aus einer ökonomischen Sicht und protokolliert sachlich, was er vorfindet, lässt sich aber auch auf religiöse und alltagskulturelle Exkurse ein, die sich z.B. dem orientalischen Liebesleben widmen. An solchen heiklen Stellen wechseln seine Notizen von altrussischer Volkssprache ins Türkische und Persische, Nikitin umgeht damit die Zensur. Das Schutzverfahren der Mehrsprachigkeit sichert gleichzeitig ›rohe‹ Spuren des Exotischen im Text. Die Lebensgefahr unterwegs und die Gefahr, die ein unorthodoxer Bericht nach sich ziehen mag, erweisen sich als Abenteuer des Abenteuers und des Schreibens willen, die den Autor vom Druck lösen, seinen Glauben zu beweisen.

Depeschen der Diplomaten und Händler, sog. *statejnye zapiski*,²¹⁶ wachsen mit der Zeit an zu detaillierteren Aufzeichnungen über Hin- und Rückwege, geführte Verhandlungen und besuchte Orte.²¹⁷ Diese nunmehr weltlichen Schilderungen vergleichen Russland mit dem aufklärerischen Europa, was gesellschaftspolitischen Sprengstoff bereithält. Behandeln die religiösen

XVI–XVII vv., hg. v. dems. u. Larisa Alechina, Moskva 1988, 5–20, hier 5: »на протяжении всей истории путевых записок в Древней Руси бытовала особая жанровая разновидность «скаски», которая представляла собой запись устных рассказов о разных путешествиях: паломнических, торговых, дипломатических и землепроходческих.«

²¹⁴ Ebd. 14.

²¹⁵ Nikitin, Afanasiy, *Choženie za tri morja*, hg. v. Jakov Lur'e u.a., Leningrad 1986; Nikitin, Afanasiy, *Die Fahrt des Afanassij Nikitin über drei Meere 1466–1472, von ihm selbst niedergeschrieben*, hg. v. Varvara Adrianova-Perec, München 1966.

²¹⁶ *Statejnye zapiski* der Botschafter und Berichte der *zemleprochody* waren an einen engen Leserkreis als Depeschen mit kurzer Lebensdauer adressiert, teilweise haben sie aber eine breite Beachtung gefunden. Vgl. Prokof'ev, »Literatura putešestvij XVI–XVII vekov«, 20.

Zur Bedeutung der *statejnye zapiski* auch für die Entwicklung der Reiseliteratur vgl. Lichačev, Dmitrij, »Povesti russkich poslov kak pamjatniki literatury«, in: *Putešestvija russkich poslov XVI – XVII v. Statejnye spiski*, hg. v. dems., Moskva u. Leningrad 1954, 319–346.

²¹⁷ Ponomarev, *Tipologija sovetskogo putešestvija* (2014), 73.

Wanderungen vor allem Heiligtümer im Nahen Osten, so weitet sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Spektrum der Beobachtungen auf Bereiche jener privilegierten Alltagskulturen in Westeuropa aus, die den Interessen des Hofes entsprechen, z. B. auf das Theater, die Gärten und die Spitäler.²¹⁸ Die sog. *vestoyye pis'ma* und *kuranty* berichteten als quasi erste Zeitungen dem Zaren von Ereignissen aus Westeuropa.²¹⁹ Im Anschluss an die Diplomatenberichte tauchen im 17. Jahrhundert Reisenotizen vom Typus des Entdeckers (*zemleprochodec*) auf.²²⁰ Peter der Große fordert Darstellungen über alle Wissensgebiete aus Europa an und belebt auf diese Weise das Genre.

Während Nikitins Rückblick auf seine Geschäftsreise sich nicht um literarische Normen kümmert und das formelhafte Schema der *statejnye zapiski* der Diplomaten aufweicht, begegnen wir einem anderen Verständnis vom reisenden Erzählen beim Protopopen Avvakum (1620–1681) in seinem *Žtie* (1672).²²¹ In diesem herausragenden Zeugnis altrussischer Reiseliteratur interagieren Hagiographie, Pilgerliteratur und Beichte. Avvakum mystifiziert seine Autorschaft zu zwei Entwürfen des reisend-erzählenden Mediums: Einerseits begreift sich der Märtyrer als Werkzeug Gottes, und andererseits kann man Avvakums Leidensweg durch Sibirien in Analogie zum Kreuzweg Jesu lesen. Sein Text steht in der Tradition des *stranničestvo*, der mittelalterlichen, als typisch ostslawisch bzw. russisch²²² und orthodox geltenden Lebensform des Umherwandelns: Hier prüft das Unterwegssein den Glauben und beweist Gottes Wirksamkeit, die alles verantwortet, folglich auch die Probleme der wandelnden Person, ihre Rettung und ihren Text.²²³ Notsituationen in Sibirien und ihre Bewältigung erzählt Avvakum demnach als das Wunderwerk Gottes.

Reisende der Moderne suchen sich ähnlich ambivalente, faszinierende und unzugängliche Räume wie Sibirien. Ist bei Avvakum der Leidensweg vorbestimmt, so wird es in der sowjetischen Reiseskizze der Technikglaube sein, der Krisenkontrolle vorschreibt. Je schwerer das Vorwärtskommen, desto mehr wird die Bewegung zum Symbol der Prüfung. Ab den 1920er Jahren

²¹⁸ Schönle, Andreas, *Authenticity and Fiction in the Russian Literary Journey, 1790–1840*, Cambridge (Mass.) a. London 2000, 2.

²¹⁹ Z. B. *Statejnyj spisok posol'stva* in *Ispaniju* 1667–1668 und *Statejnyj spisok posol'stva* vo *Franciju* 1668 von Pëtr Potëmkin, der Botschafter in Spanien und Frankreich gewesen ist, um Handelsbeziehungen zu schaffen und Verbündete zu gewinnen.

²²⁰ Gemeint ist ein »выходец из вольного казачества, служилых людей и приказных чинов«. Prokof'ev, »Literatura putešestvij XVI–XVII vekov«, 9.

²²¹ Demkova, Natal'ja u. Ijbubov' Titova (Hg.), *Žtie protopa Avvakuma*, Sankt-Peterburg 2019.

²²² Vgl. Lassan, Éleonora, *Doroga kak russkaja nacional'naja ideja*, Moskva 2008.

²²³ Seemann, Klaus-Dieter, *Die altrussische Wallfahrtsliteratur. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, München 1976, 404–421; Sazonova, Lidia, »Ideia puti v drevnerusskoi literature,« *Russian Literature* 29 (1991), 471–488.

prüft sie den Glauben an den Sozialismus und den Mut, das Abenteuer zu wagen, unzugängliche Territorien anzueignen und wacklige Verkehrsmedien zu testen.

Im Hinblick auf das Genre überwindet Avvakum mit seinem Wandertagebuch die damals verbreiteten Heiligenvitien. Gerade in gefährlichen Situationen, so zum Beispiel, wenn er kentert, wird sich sein Ich einer subjektiven, nicht von höherer Macht bestimmten Emotionalität gewahr. Wie Nikitin trifft er eigenständige Entscheidungen in der Wahl der Sprache: Altkirchenslawisch, wenn es um Religion geht, derbe Volkssprache bei weltlichen Problemen. Die Verbannung erlaubt eine nicht-kausale Episodenstruktur, die das Umherirren lose orchestriert, was das Erzählen sowohl stilistisch als auch kompositorisch dynamisiert.²²⁴

Überspringen wir bei unserer schnellen Tour entlang der Meilensteine des *putevoj očerk* einige Jahrhunderte, stellen wir fest, dass die Rollen sich pluralisieren und neben die Gläubigen, Geschäftsleute und Diplomaten im 18. Jahrhundert Wissenschaftler und Bildungsreisende hinzutreten: Nach der Gründung der Akademie der Wissenschaften nehmen ab 1725 Forschungsreisen zu. So führt Akademiemitglied und Arzt Peter Simon Pallas (1741–1811) Expeditionen nach Sibirien, in den Nord-Kaukasus und auf die Krim durch.²²⁵ Nun begeben sich Frauen ebenfalls auf intensive Fahrten, z. B. die Fürstin Ekaterina R. Daškova (1743–1810), die ab 1783 diese Akademie leitet: Sie unternimmt zwei Europareisen (1769 bis 1771; 1775 bis 1782) und schreibt darüber in ihrem Bericht (*Putešestvie odnoj rossijskoj znatnoj Gospoži po nekotorym Anglijskim provincijam*, 1775) sowie in ihren Memoiren *Mon histoire*, die sie auf Französisch verfasst.²²⁶

Die Visualitätskonzepte der Berichte wandeln sich: Zu Reisenden, »who are ›autoptic viewers‹ (*samovidcy*)« und zum *jasnovidec*, der hellsieht statt zu

²²⁴ Seemann, *Die altrussische Wallfahrtsliteratur*, 404.

²²⁵ Sie führen u. a. zu seinem dreibändigen Skizzenkonvolut *Reisen durch verschiedene Provinzen des Russischen Reiches* (1771–1776). Es erscheint zuerst auf Deutsch und von 1773 bis 1788 auf Russisch als *Putešestvie po raznym provincijam Rossijskogo gosudarstva*.

²²⁶ Ihr Reisebericht wird erstmals anonym publiziert in der Textsammlung *Optyt trudov vol'nogo rossijskogo sobranija pri imp. Moskovskom universitete*, Moskva 1775, 2. Teil, 105–144. Vgl. ferner Daškova, Ekaterina, *Mon histoire: mémoires d'une femme de lettres russe à l'époque des Lumières: suivis des lettres de l'impératrice Catherine II*, hg. v. Alexandre Woronzoff-Dashkoff, Catherine Le Gouis u. Catherine Woronzoff-Dashkoff, Paris 1999 [1804–1805]; *Memoirs of the princess Daschkaw, lady of honour to Catherine II., empress of all the Russias, written by herself: comprising letters of the empress, and other correspondence*, 2 vol., ed. from the originals by Mrs. W. Bradford, London 1840; *Zapiski kjagini E. R. Daškovoij, pisannye eju samoj*, hg. v. Aleksandr Gercen u. Nikolaj Ogarëv, London 1859.

beobachten,²²⁷ gesellt sich der Typus des empfindsamen Aufklärers. Dieser vereint zwei Ausrichtungen des Genres am Ende des 18. Jahrhunderts: Zum einen den um Sachlichkeit bemühten Bericht, zum anderen ein Erzählen, das im Gegenteil emotionales Erleben stimuliert. Der Fokus rückt die Außen- resp. die Innenwelt des Reisenden ins Zentrum.

Sogenannte *Pis'ma*, Reisebriefe aus Westeuropa,²²⁸ etablieren einen aufklärenden Ich-Erzähler, der aus eigenem Bildungstrieb losfährt. Einige von ihnen erhalten viel Beachtung, beispielsweise Denis I. Fonvizins (1743–1792) *Briefe von Auslandreisen* (*Pis'ma iz zagraničnykh putešestvij*, 1762–1787).²²⁹ Am einflussreichsten aus dieser Textgruppe sind Nikolaj M. Karamzins (1766–1826) Erlebnisse und Empfindungen in *Briefe eines russischen Reisenden* (*Pis'ma russkogo putešestvennika*).²³⁰ Karamzin geht zwar mit *Bednaja Liza* (1792) als Begründer eines anderen Genres in die russische Literaturgeschichte ein – der empfindsamen *povest'* im Stil einer allgemein verständlichen, ›wohlgefälligen‹ Sprache.²³¹ Auch *Die Insel Bornholm* (*Ostrov Borngol'm*, 1794), seine *povest'* über eine verbotene Liebesgeschichte, frischt den Kanon auf, da sie die erste *gothic*-Erzählung in der russischen Literatur bildet, und sie bedient sich der Erzählfürfigur aus *Briefe eines russischen Reisenden*. Zudem setzt seine zwölfbändige Geschichte des Russischen Reiches neue Standards in der Historiografie. Doch gehört zu seinen Neuerungen ebenso der Reisebericht, der auf den Vergleich zwischen Russland und Westeuropa baut.

Er entsteht im Nachgang seiner Reise von 1789 bis 1790 durch Deutschland, die Schweiz und Frankreich,²³² und dies mit Hilfe dreier Hauptstrategien:

²²⁷ Schönle, *Authenticity and Fiction*, 159.

²²⁸ z. B. Vasilij Botkins *Pis'ma ob Ispanii* (1847–1851), Pavel Annenkovs *Parižskie pis'ma* (1846–1847) und Aleksandr Gercens *Pis'ma iz Francii i Italii* (1847–1852).

²²⁹ Fonvizin unternahm zwischen 1762 und 1787 vier Reisen nach Westeuropa. Dazu und zu den Ursprüngen der russischen Tour durch Westeuropa (1771–1788) vgl. Dickinson, Sara, *Imagining Space and the Self. Russian Travel Writing and its Narrators, 1762–1825*, Cambridge (Mass.) 1995, 30–83.

²³⁰ Karamzin, Nikolaj, *Briefe eines reisenden Russen*, aus d. Russ. v. Johann Richter, München 1966 [1791–1801]; ders., »Pis'ma russkogo putešestvennika«, in: ders. *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 1, hg. v. Jurij Lotman, Nonna Marčenko u. Boris Uspenskij, Leningrad 1984, 55–502. In Auszügen ist das Werk anonym erschienen in dem von Karamzin herausgegebenen *Moskovskij žurnal* 1791–92, 1794–95, komplett 1797/1801.

²³¹ Karamzin befreit sich vom Vorbild der klassischen Rhetorik, die den kirchenlawischen Traditionen verpflichtet war, und ersetzt sie durch elegante, an französischen und deutschen Vorbildern orientierte Neubildungen und Lehnübersetzungen, um dem Ideal der »wohlgefälligen Sprache« (»priyatnyj jazyk«) der gebildeten Kreise zu entsprechen. Sein Literaturstil orientiert sich dafür auch an der mündlichen Sprache.

²³² Er fährt nach Memel, Tilsit, Danzig, Berlin, Dresden, Leipzig, Weimar, Basel, Zürich, Bern, Lausanne, Genf, Lyon, Paris und London per Postkutsche und von dort mit dem Schiff zurück nach Petersburg.

Erstens erlebt er Westeuropa als einen bereits vertrauten Kulturraum. Gerhard Giesemann nennt Karamzins Reisebriefe einen »Ausgleichsversuch zwischen dem westlichen und dem östlichen Europa«.²³³ Der Ausgleich geschieht dank Karamzins Fiktion eines privaten Schreibens; dieses ermöglicht ihm den Wechsel von Erzählweisen und Genres, so dass lyrische, dramatische und essayistische Passagen auf Theaterrezensionen und biografische Abrisse über Geistesgrößen treffen.

Zweitens reagiert Karamzin auf Sternes kanonische Apodemikparodie und befeuert den langfristigen literarischen Dialog der russisch- mit der englischsprachigen Literatur. Mit Sterne integriert der russische Travelog von seiner ersten Blüte an alle Facetten von Ironie.²³⁴ Karamzin knüpft zudem an Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759 und 1767), der u. a. von Rabelais beeinflusst war, und dessen assoziativen Fragmentcharakter an, indem er dessen männliche, sprachlich verspielte und sich nicht allzu ernst nehmende Erzählerperspektive fortführt. Karamzin teilt seinen Reisetext in fiktive Briefe auf – die serielle Komposition eignet sich bestens zur Publikation im *Moskovskij žurnal*, den er nach seiner Rückkehr selbständig herausgibt. In dieser Zeitschrift publiziert er auch von ihm übersetzte Auszüge aus *Tristram Shandy* und *A Sentimental Journey*.

Der Autor setzt mit seiner *empfindsamen Reise*, der an Seelen- und Sinnesregungen und einer ihnen entsprechenden Sprache gelegen ist, den Trend der Sterne-Nachahmung (*sternianstvo*) und einen Maßstab für die russischsprachige (Reise-)Literatur. Er repräsentiert die Rezeptionswelle westeuropäischer Literatur in Russland, die er – gleichsam wie die Praktik eines solchen Auslandsaufenthalts – mit seinem Werk popularisiert. Sieben Auflagen lösen in Russland eine Flut an Reiseberichten dieser Art aus,²³⁵ der Begriff des *Karamziniasmus* für die Nachahmung seines Schreibstils taucht auf.

²³³ Giesemann, Gerhard, »Was dachte sich Karamzin bei seiner Europareise am Ende des 18. Jahrhunderts? Zu Nikolaj Karamzins *Briefe eines russischen Reisenden* (1789/90)«, in: *Erkundung und Beschreibung der Welt. Zur Poetik der Reise- und Länderberichte. Vorträge eines interdisziplinären Symposiums vom 19. bis 24. Juni 2000 an der Justus-Liebig-Universität Gießen*, hg. v. Xenja von Ertzdorff u. Gerard Giesemann unter Mitarbeit von Rudolf Schulz, Amsterdam u. New York 2003, 393–414, 414.

²³⁴ Schönle, *Authenticity and Fiction*, 158.

²³⁵ Karamzin regt u. a. Frauen an, die auf diese Weise vor traditionellen Rollenerwartungen flüchten, z. B. Elena Gan (*Vospominanija Železnovodskâ* [1843]), Nadežda Durova (*Zapiski kavalierist-devicy* [1836]) und Marija S. C. Žukova (*Očerki južnoj Francii i Niccy, Iz dorožnyh zapisok 1840–1842 gg.* [1844]).

Er steht zugleich für die Rezeption russischer Literatur in Europa, die ihrerseits zum Aufbrechen nach Osteuropa inspiriert: Im Verlauf von über 30 Jahren erfreuen sich Karamzins Briefe bei der deutsch-, englisch-, französisch- und polnischsprachigen Leserschaft großer Beliebtheit.²³⁶ Dank des interkulturellen Transfers, der russischsprachige Literatur mit der westeuropäischen verbindet und vice versa, durchbricht der Reisetext seine Randstellung im Literatursystem an der Schwelle des 18. zum 19. Jahrhundert.

Karamzins Alliance mit Sterne findet nach der Oktoberrevolution ein Echo bei dem Formalisten Šklovskij, der diese Epochenpoetik für seine theoretischen wie praktischen Forcierungen innovativer Narrationsweisen entdeckt, die an der Erzähl- und Sprachgestaltung mehr als am Plot interessiert sind. Sein Roman *Sentimentale Reise* (*Sentimental'noe putešestvie*) von 1923 entsteht vor der Folie des Karamzinschen Grundlagenwerks, aber in polemischem Dialog mit dessen rhetorisch ausgeschmückter Verzückung: Hier dominiert die Last des historischen Inhalts – schlimmste Kriegs- und Gewalterfahrungen. Schon die Reiserichtung setzt sich dem Original entgegen, sie führt durch Russland und die Ukraine. Statt herrlicher westeuropäischer Landschaften hält Šklovskij seine Erinnerungen an die Brutalität der Jahre 1906 bis 1922 fest: an die erste russische Revolution 1905–1907, den Ersten Weltkrieg, die Februarrevolution 1917, die Oktoberrevolution 1917 und an den Bürgerkrieg. Er verzeichnet lapidar, kalt, mit genauen Datums- und Ortsangaben. Aus Karamzins Stil hallt der Erneuerungseffekt durch Vermischung und Fragmentierung nach: Šklovskij lässt Kontraste auf Metaphern prallen, er berichtet und kommentiert. Sein Text zersplittert bis zum Eindruck von Unfertigkeit – er montiert *felétony* aneinander, die den Puls eines Umbruchs messen, der bis zur Gründung der Sowjetunion Ende 1922 aus zahlreichen traumatischen Teilbrüchen besteht.

Während Karamzins Ideal der humanistischen Harmonie keine Veränderung der Klassenhierarchie anstrebt, so dass die Französische Revolution ihn aus Paris davontreibt, schlägt sein Zeitgenosse Aleksandr N. Radiščev (1749–1802) im *Auszug einer Reise* (*Otryvok putešestvija*, 1772, publiziert in der Zeitschrift *Živopisec*), einen revolutionären Ton an und klagt mit seinem als Reisebericht getarnten Hauptwerk *Die Reise aus Petersburg nach Moskau* (*Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*, 1790 bzw. 1905) das zaristische Regime an.²³⁷ Radiščev

²³⁶ Schönle, *Authenticity and Fiction*, 6.

²³⁷ Radiščev, Aleksandr, »Putešestvie iz Peterburga v Moskvu«, in: ders., *Izbrannye filosofskie sočinenija*, hg. v. Ivan Ščipanov, Leningrad 1949, 37–199. Zu seinen Reisetexten vgl. Dickinson, *Imagining Space*, 84–124.

kritisiert darin das Los der Bauern, setzt sich für Mündigkeit ein und sinniert über Natur, Recht und Pädagogik. Sein Gedankenreisender vermittelt zwischen Aufklärung, Sentimentalismus und Sozialkritik, indem er konsequent dafür plädiert, dass alle Menschen gleich behandelt werden.

Die Reise versinnbildlicht hier die Überwindung des absolutistischen Regimes nach westeuropäischem Vorbild. Dirk Uffelmann nennt den Text »eine geistige Reise – nämlich durch die zerklüftete Landschaft zeitgenössischer politischer Konzepte« mit verschiedenen Stimmen, Ideologien, mit sprachlicher Vielfalt und einer Vielfalt an Erzählhaltungen, zu denen die skeptische gehört.²³⁸ Radiščev interpretiert das Genre um: Anstatt darin wie Karamzin ein Mittel der Selbstvervollkommnung zu sehen, gestaltet er den Reisebrief zur kaleidoskopischen Kampfschrift, mit der die liberale Opposition später weiterarbeiten wird.

Radiščev vereint Elemente des Tagebuchs und des Briefs mit fingierten Teilen und einer Traum-Sequenz zu einem Reiseroman. Er rahmt die Probleme seiner Zeit in einen Alpträum, aus dem die fahrende Kutsche den Erzähler wachrüttelt. Die Fiktionalisierung hat allerdings weder die Publikation, die erst 1905 vollständig erfolgt, noch den Autor schützen können: Radiščevs wichtigste Adressatin, Katharina II., hat den Text, der als privater Druck erschienen ist, konfisziert und den Autor nach Sibirien verbannt. Wiederentdeckt wird er in der frühen Sowjetunion als Vorreiter der nun im staatlichen Sinn erwünschten aktivistischen Reisepublizistik.

Radiščevs Herausgeber Aleksandr I. Gercen (1812–1870) fährt tatsächlich los und schreibt auf seiner Europareise eine sozialkritische Anklage, die sich an west- und osteuropäisches Publikum richtet. Zuvor ist Gercen nach seiner Verbannung (1834–38) in den Staatsdienst eingetreten und Mitglied des Stankevič-Kreises geworden mit Kontakt zu Vissarion G. Belinskij, der ihn unterstützt hat. 1846 bricht Gercen mit seiner Europareise quasi ins Exil auf: Er besucht Königsberg, Berlin, Köln, Brüssel und Paris, wo er die Niederschlagung des Aufstandes im Juni 1848 erlebt, weilt danach in Genf, Nizza und ab 1852 in London. Dort gibt er 1855 den Almanach *Poljarnaja zvezda* heraus, veröffentlicht Radiščevs Reisebriefe fernab russischer Zensur²³⁹ und gründet die Zeitschrift *Kolokol*.

²³⁸ Uffelmann, Dirk, »Radiščev lesen. Zur Strategie des Widerspruchs im *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*«, *Wiener Slawistischer Almanach* 43 (1999), 5–25, hier 6–7.

²³⁹ Aleksandr Gercen druckt 1858 in London die »Reise« Radiščevs erstmals seit 1790 nach, 1876 wird diese Ausgabe in Leipzig in russischer Sprache erneut publiziert, während sie in Russland verboten bleibt. Vgl. Hoffmann, Peter, *Aleksandr Nikolaevič Radiščev (1749–1802). Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 2015, 6.

In London erscheinen im Jahr 1855 Gercens *Briefe aus Frankreich und Italien* (*Pis'ma iz Francii i Italii*, 1847–1852), die er ursprünglich in der Zeitschrift *Sovremennik* publizieren wollte. Zielpublikum sind zunächst einmal Exilruss_innen, erst in zweiter Auflage erreichen die *Pis'ma* Leser_innen in Russland.²⁴⁰ Wie sein Buch *Vom anderen Ufer* (Hamburg 1850) deklariert er seine Ausführungen als ›Reisebriefe‹, wahrscheinlich als Strategie gegenüber der Zensur. Dieses Traktat über die sozialen Abgründe Russlands setzt Radiščevs Anliegen fort, angereichert mit philosophischen Ideen des 19. Jahrhunderts.²⁴¹ Gercens Ton ist geprägt von scharfsinnigem Humor, aber auch von Pessimismus, Verbitterung und Zynismus angesichts dessen, dass er die gewaltsame Niederschlagung des Aufstandes vom Juni 1848 in Paris und drei Todesfälle in seiner Familie erlebt. In Russland haben Gercens *Briefe*, die er während seiner Europareise veröffentlichte, Diskussionen zwischen den Westlern, zu denen er sich gezählt hat, und den Slawophilen, ausgelöst; beide drängten auf Reformen im Kaiserreich.

Der Reisebrief erlaubt eine kumulative, baukastenförmige Ansammlung von Texten, die zu unterschiedlichen Zeiten an verschiedenen Orten entstehen und nachträglich in mehrere Bücher Eingang finden. In ihnen können die Ansichten eines Autors ebenso wie sein Stil variieren. Der Brief impliziert sukzessive Überarbeitung und mit ihr Genretransgression, die Gercen von der Reiseliteratur zu seiner herausragenden Autobiografie geführt hat. Seine *Briefe aus Frankreich und Italien* gipfeln im Spätwerk *Mein Leben* (*Byloe i dumy*, 1861) – Gercen prägt die literarische Form der künstlerischen Publizistik mit autobiografischem Charakter und markiert den Beginn des Frühsozialismus, für den sich auch Nikolaj G. Černiševskij (1828–1889) einsetzt und den die *fel'etony* und die *očerki* nach 1917 fortführen.

Die Reisebriefe halten den Missständen daheim einen Spiegel vor: Gercen, der patriotische Westler, der nach Modellen für sein Heimatland sucht, interessiert sich mehr für ein reformiertes Russland nach dem Dekabristenaufstand 1825 als für Europa. Wie Radiščev plädiert er für die Abschaffung

²⁴⁰ Gercens erster Zyklus besteht aus Briefen bzw. Artikeln für *Sovremennik* mit der Zensur im Hinterkopf, verfasst im Herbst 1847. Den zweiten Briefzyklus schreibt er von Dezember 1847 bis März 1848 (3 Briefe) in Rom und Neapel und in Paris im Mai 1848 (vierter Brief), auch bestimmt für *Sovremennik*. Die Briefe aus Rom werden in Russland wegen der Zensur nicht gedruckt. Sie erscheinen in Deutschland als *Briefe aus Italien und Frankreich (1848–1849) von einem Russen* (Hamburg 1850) und auf Russisch 1854 in London. Der dritte Zyklus *Opjat' v Pariže* (1848–49) für Moskauer Freunde publiziert wieder Hoffmann und Campe in Hamburg.

²⁴¹ Michel'son, *Putešestvie*, 88.

der Leibeigenschaft, sympathisiert mit der westeuropäischen Arbeiterschaft und gemeinschaftlicher Ressourcenverwaltung.

Sozialkritisch argumentierende und als Reisetagebuch strukturierte Texte können als *Problemreiseskizze* (*problemnyj putevoj očerk*) bezeichnet werden. Ol'ga M. Skibina zufolge prägt die Problemerörterung (*problemnost'*) entscheidend die Poetik der Reiseskizze.²⁴² In dieser These spiegelt sich die sowjetische Literaturwissenschaft, die den *putevoj očerk* vorzugsweise als *problemnyj* betrachtet, und dafür Gercen heranzieht neben Černyševskij und agitierenden Autor_innen wie Gor'kij, Aleksandr Serafimovič, Dmitrij Furmanov und Larisa Rejsner.²⁴³ Diese Kategorisierung engt jedoch die Vielfalt der Reiseskizze, die im Genre verankert ist, ein.

1.5.2 Protokollant des Orients: Puškin

Einen entscheidenden Reisetext verfasst Aleksandr S. Puškin (1799–1837) – *Die Reise nach Arzrum während des Feldzugs im Jahre 1829* (*Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 goda*, 1830).²⁴⁴ Er bricht darin mit der Bildungsreise nach Westeuropa und begibt sich in den Südosten des Imperiums als teils distanzierter Berichterstatter, teils involvierter Begleiter des zaristischen Militärs. Zwischen 1817 und 1864 hat der sog. Kaukasuskrieg stattgefunden, bei dem das Russische Zarenreich versucht hat, Kontrolle über nördliche Teile des Kaukasus zu erlangen.

Puškins Erzähler führt einen belustigten Dialog mit Karamzin, aber auch mit seinem eigenen Werk,²⁴⁵ das die Region wie in seiner Verserzählung *Der Gefangene im Kaukasus* (*Kavkazskij plennik*, 1822) romantisiert, nun aber die Gelegenheit für ein Protokoll nutzt. Der Nationaldichter stößt den Kaukasus-Text an, an dem Michail Ju. Lermontov, Lev N. Tolstoj und Aleksandr A. Bestužev mitschreiben, um nur einige zu nennen, und eine traditionsreiche Mobilitätspraktik, die Millionen Tourist_innen in Bewegung setzen wird, und die Migrant_innen, sog. *relokanty*, aus der Russischen Föderation in Georgien und Armenien seit 2022 intensivieren, nunmehr im Kontext des russo-ukrainischen Kriegs, wirtschaftlicher Sanktionen und politischer Unterdrückung.

²⁴² Skibina, »Putevoj očerk«, 95.

²⁴³ Ščukina, V., »Očerk v sovremennom literaturovedenii«, in: *Masterstvo očerkista*, hg. v. Lev Judkevič, Kazan' 1970, 109–119, 109f.

²⁴⁴ Erstmals in *Sovremmenik* 1836 veröffentlicht. Puškin, Aleksandr, »Putešestvie v Arzrum«, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij*, hg. v. Dmitrij Blagoj u. a., Moskva 1954.

²⁴⁵ Schöngle, *Authenticity and Fiction*, 15f.

In *Arzrum* nimmt uns der autobiografische Erzähler über die Georgische Heerstraße nach Tiflis mit. Entgegen seiner Hoffnung holt er dort nicht das russische Heer ein, das er erst findet, nachdem er durch armenisches Gebiet reitet. Er schildert seine sporadische Teilnahme an Kampfhandlungen gegen die Türkei, das Lagerleben, die Einnahme Arzrums/Erzurums, seine Begegnung mit dem türkischen Pascha und einen Besuch im Harem. Die Einladung des Oberbefehlshabers, beim Heer zu verweilen, lehnt er ab und reitet über Tiflis zurück nach Wladikawkaz.

Man kann in dieser Reiseskizze einen Vorläufer moderner Dokumentarpoetiken erkennen: Die semifiktionale Erzählung vermittelt den Kaukasus nicht durch rhetorisch ambitionierte Muster des Barocks, Sentimentalismus oder der Romantik, sondern durch eine alltagsnahe Sprache, die zunehmend die Sprache der breit zugänglichen Zeitung wird. Die Montage der Beobachtungen im offenen kompositorischen Verlauf hält den Kaukasus überraschend genau aus russischer Sicht fest: »Paradoxically, Pushkin designed a fiction that represented outside reality better than preceding ›nonfictional‹ travelogues had.«²⁴⁶

Im Gegensatz zu Radiščev projiziert Puškin keine gesellschaftlichen Entwürfe auf die besuchten Orte, er beleuchtet auch nicht seine eigene Innenwelt. Hinter der Maske eines anti-sentimentalen Reisenden erkundet sein Text die Grenze der Vermittelbarkeit des Anderen an der Grenze des russischen Imperiums: Während sein genaues Hinsehen in allen Episoden visuell verlässlich bleibt, wechseln die Rollen seines Erzählmediums zwischen einem Dandy, Kriegsenthusiasten, Abenteurer, Russen, Georgier, Entdecker, Dichter und Journalisten. Begegnen wir bei Karamzin einem Reisenden, der sich erst unterwegs konstituiert, verwendet Puškin die Reise dafür, sein (Erzähler-)Ich umzugestalten,²⁴⁷ ebenso seine Sprache: Sein Text überbrückt den romantischen und realistischen Sprachbegriff mit einem pluralen Subjekt, das mehr verzeichnet als projiziert.

Er setzt die von Karamzin begonnene selbstironische Relativierung geltender Sprach- und Genrestandards fort. Leichtigkeit der Wortwahl und Treffsicherheit der Bedeutung kennzeichnen seine über Jahrhunderte hinweg lebendig gebliebene Poetik, die ihr Publikum mitreisst, amüsiert und provoziert: Rhetorischen Bombast reduziert er zugunsten von Prägnanz, die elegant zwischen den Registern sowie zwischen Ernst und Witz laviert. Seine

²⁴⁶ Ebd., 207.

²⁴⁷ Ebd., 205f.

Kürze, Klarheit und Schlichtheit (*kratkost'*, *jasnost'*, *prostota*) avancieren zu Leitkategorien eines neuen Schreibstils.

Mit der ebenmäßigen Distanz seines Protokolls fordert er die romantische Visualität heraus, die Nähe, gar Verschmelzung mit der Natur anstrebt. In Puškins offener Reiseskizze registriert ein nüchterner Voyeur, woran er vorbeifährt und was um ihn herum passiert, vom Erhabenen ist er aber nie überwältigt. Thomas Grob spricht vom Anti-Reisetext und vom Ende der »Er-Fahrtung«: Das Landschaftsmotiv der Romantik verschwinde, ebenso das Besingen von Unerreichbarkeit, Unermesslichkeit und Ehrfurcht.²⁴⁸ Folgt man Grobs Lesart, mit der er später Čechovs Sachalinbericht untersucht, kann man in Puškins *Arzrum* jene Versachlichung der Reisepoetik erkennen, die *Ostrov Sachalin* radikalisieren wird.²⁴⁹

Das Interesse dieser »gonzojournalistischen Reportage«²⁵⁰ an Kriegshandlungen färbt den Text imperial ein.²⁵¹ Hierin äußert sich eine zentrale Erzählerrolle der russischen Reiseliteratur: Der *putešestvennik*, der wie Puškin seiner Lust am Beobachten folgt, gehört oft der Armee an. *Kriegsreiseskizzen* prägen die Evolution des *putevoj očerk* in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht geringer als die Rezeption von Karamzins Europatagebuch.²⁵² Die Kriegs- bzw. Feldzugsberichte stellen nebst Pilgerberichten einen relativ wenig untersuchten, beim damaligen Publikum jedoch beliebten Korpus dar. Zum Beispiel konkurriert Fëdor N. Glinka mit seinen achtbändigen *Briefen eines russischen Offiziers* (*Pis'ma russkogo oficera, 1815–1816*), in denen er seinen Militärdienst von 1805 bis 1814 schildert,²⁵³ erfolgreich mit Berichten von Entdeckern wie James Cook, englischen *travel books* und mit russischer Literatur seiner Zeit – der Kaukasus und die Krim werden zur »Vergnügungs-

²⁴⁸ Grob, Thomas, »Das Ende der (romantischen) Er-Fahrtung: A. S. Puškins ›Putešestvie v Arzrum‹ als Bericht vom Ende des Reisens«, *Die Welt der Slaven* 52.2 (2007), 233–244.

²⁴⁹ Vgl. ders., »Der Autor auf der Flucht: Anton Čechovs Reise auf die Insel Sachalin und an die Ränder der Literatur«, in: Kissel, *Flüchtige Blicke*, Bielefeld 2009, 45–69.

²⁵⁰ Bavil'skij, Dmitrij, »Spisok korablej«, in: ders., *Nevozmožnost' putešestvij*, Moskva 2013, 231–356, 238.

²⁵¹ Zur literarisch-imperialen Aneignung des Kaukasus vgl. Layton, Susan, *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge 1994.

²⁵² Layton, Susan, »Russian Military Tourism. The Crisis of the Crimean War Period«, in: *Turizm. The Russian and East European Tourist under Capitalism and Socialism*, ed. by Anne E. Gorsuch a. Diane P. Koenker, Ithaca a. London 2006, 43–63, 45: »Writing Russian officers first began styling themselves ›travelers‹ (*puteshestvenniki*) in the Napoleonic era, when Nikolai Karamzin's *Letters of a Russian Traveler* remained the preeminent account of Grand Tourism, Russian style.« Vgl. auch das Genre der Memoiren über den Napoleonischen Feldzug (Schmid, *Ichentwürfe*, 219).

²⁵³ Glinka, Fëdor, *Pis'ma russkogo oficera*, hg. v. Georgij Galin, Moskva 1990 [1815–1816].

peripherie« des Militärtourismus.²⁵⁴ Autor_innen der jungen Sowjetunion schließen, wenngleich unter anderen Vorzeichen, an die Kriegsreiseskizze an, darunter Larisa M. Rejsner mit *Hamburg auf Barrikaden (Gamburg na barrikadach)*, 1925), Michail E. Kol'cov und Il'ja G. Èrenburg mit ihren Berichten vom Spanischen Bürgerkrieg.

An die erzählerische Modernisierung des Kaukasus knüpft die sowjetische Reiseskizze ebenfalls an, jedoch ohne Selbstironie, Rollenwechsel und ohne allzu sehr der assoziativen Struktur zu folgen – genaue Beobachtungen geraten in die Reportagen nicht nur, weil sie beobachtet worden sind und den Montagerhythmus tragen, sondern werden entlang einer Grundthese arrangiert, die mit der Kontingenz des Unterwegsseins in produktive Reibung gerät. Orientalisierende Topoi wie Bildungsferne, soziale und genderabhängige Hierarchie, Faulheit, mangelhaftes Haushalten usw. tauchen in der sowjetischen Reiseskizze wieder auf: Sie legitimieren die im 19. Jahrhundert begonnene Kolonialisierung der Peripherien und Grenzgebiete des Imperiums.

Der vordere Orient repräsentiert für mehrere Generationen reisender Intellektueller, angefangen mit Gavriil R. Deržavin, »a necessary and privileged object of imperial attention.«²⁵⁵ Seine Umcodierung vom geografischen Süden zum diskursiven Osten setzt sich fort, als russische Truppen 1865 Taschkent erobern und Turkmenistan annexieren.²⁵⁶ Harsha Ram spricht vom Modell des »Eurasian sublime«, das von Puškin und Fëdor I. Tjutčev stammt und das Aleksandr A. Blok und Andrej Belyj (Boris N. Bugaev) auf ihren Kaukasusreisen in symbolistischen Poetiken fortführen: Reisetexte des 20. Jahrhunderts ersetzen die vertikale Achse des Erhabenen mit der horizontalen Achse der Expansion.²⁵⁷ Sowjetische Autor_innen nehmen an der ›Integration‹ des Orients in einen imperialen Süden teil. Dieser Diskurs intensiviert sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, verdrängt zeitweise Westeuropa als beliebteste Destination und gestaltet den *putevoy očerk* weiter aus.

1.5.3 Mit dem Schiff um die Welt: Gončarov

Die Peripherie des Imperiums interessiert auch Ivan A. Gončarov (1812–1891), als er von seiner Weltreise (1852–1855) zurückkehrt: Bevor er zuhause in Petersburg anlangt, fährt er monatelang durch Sibirien, was er als einen

²⁵⁴ Layton, *Russian Military Tourism*, 62.

²⁵⁵ Ram, Harsha, *The Imperial Sublime. A Russian Poetics of Empire*, Madison (Wis.) 2003, 23.

²⁵⁶ Ebd., 213.

²⁵⁷ Ebd., 231.

Höhepunkt seines Projekts erlebt, das ihm weniger Westeuropa, Afrika und Asien näherbringt, als sein Heimatland, auf das ihn die Reise zurückwirft. Während und nach dieser Unternehmung verfasst er *Die Fregatte Pallas. Reiseaufzeichnungen in zwei Bänden (Fregat »Pallada«. Očerki putešestvija v dvuch tomach, 1858)*.

Gončarov reizt die Hybridität des Genres weiter aus, er vereint Abenteuer-, Evidenz- und Vergleichsnarrative, und baut darüber hinaus fiktionale Abschnitte ein. Sein Doppelband – lange Reise, großes Format – bedient Sensationserwartungen an eine gefährliche Schifffahrt bei Stürmen, Cholera, Hunger und Durst, deren Echtheit er durch detailtreue Berichtteile und eigenhändige Zeichnungen verbürgt. Diese beiden Grundmuster reichert ein drittes an: Gončarov vergleicht ›sein‹ erinnertes und imaginierter Russland mit dem Rest der Welt und kontrastiert schlussendlich die ihm vertraute Metropole Petersburg mit dem ambivalenten, eigen-fremden Sibirien.

Auf die Fregatte begibt er sich nach der Lektüre der Seefahrtserzählungen des US-amerikanischen Schriftstellers James Fenimore Cooper, zudem stößt ihn zur Veränderung die Monotonie seines bisherigen Lebens an – die Langeweile treibt Autor_innen mal aus Russland weg, mal befördert sie sie aus Westeuropa zurück, so dass es sich wohl um eine rhetorische Legitimation des Losreis(s)ens handelt. Gončarov arbeitet vor seiner Weltumsegelung als Kollegienassessor in der Außenhandelsabteilung des russischen Finanzministeriums. Diesen Posten verlässt er, um Vizeadmiral Evfimij V. Putjatin zu begleiten. Ihre Delegation soll im Auftrag des Zaren Nikolaj I. Handelsbeziehungen zu Japan aufbauen: Die Konkurrenz mit den USA um globalen Einfluss war schon damals entfacht. Diese diplomatische Tour führt ihn über Dänemark, England und Portugal durch den Atlantik zum Kap der Guten Hoffnung, von dort via Singapur, Philippinen und China nach Japan. Der verwöhnte Lebemann ahnt nichts von den Entbehrungen, die ihm bevorstehen. Als sie eintreten, beobachtet er sich wie ein Objekt im Experiment.

Interagiert das Erzählen Karamzins mit der Postkutsche und das Puškins mit dem Pferderitt, so rückt nun das Schiff als Erlebnis- und Erzählmedium in den Vordergrund – ein Stück Russlands (»ugolok Rossii«),²⁵⁸ Zuflucht von anstrengenden Reisestationen, zu denen bereits London gehört,²⁵⁹ und insgesamt ein narrativer Rhythmusgeber beim Wechsel zwischen Gewohn-

²⁵⁸ Ivan A. Gončarov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach, t. 2: Fregat »Pallada«, očerki putešestvija v dvuch tomach*, hg. v. Tamara I. Ornatskaja u. Vladimir A. Tunimanov, Sankt-Peterburg 1997, 54.

²⁵⁹ Ebd., 50.

tem und Unverständlichem. Das Schiff bestimmt die Kulturperspektive des Beobachters, der in vermittelnden Erklärungen und imaginativen Aufspaltungen immer wieder in seine vertraute Welt flieht. Auch spezifisch russische Redewendungen, die mit fremdsprachlichen Begriffen und Entlehnungen kontrastieren, sowie Vergleichsreferenzen zur Petersburger Oberschicht geben ihm Kraft: Sie treiben ihn nach rückversichernden Atempausen mit abermaliger Neugierde zum weiteren Schreibreisen an.

Wenn er sich aus Londons maschinenartigem Alltagsschema nach Oblomovka wegträumt, treibt er darüber hinaus sein Werk voran, da er eine entscheidende Vorarbeit für seinen berühmten Roman *Oblomov* (1859) leistet.²⁶⁰ Dort lebt der Langschläfer, den er durch den englischen Nebel hindurch zu sehen meint, ohne Wecker und Standesdunkel, und im Kontinuum seiner Trägheit leisten ihm Diener und Gäste spontane Gesellschaft. Je mehr Gončarov sich in seine Russlandfantasie vertieft, desto mehr fällt seine Vergleichsfolie mit der bereisten Welt weg.²⁶¹ So behält der Autor trotz wohlwollender Offenheit seine selbstironische Russischkeit als konstanten Bezugspunkt – ihre Konstitution als etwas per se Eigenes, keineswegs Globales, dürfte ein implizites Ziel seiner Reise (und das vieler seiner Kolleg_innen) gewesen sein:

Aber... wie auch immer... was sagt ihr dazu, meine Freunde, nachdem ihr das gelesen habt... diesen... diesen Brief aus England? Wohin bin ich gefahren? Was beschreibe ich? Ihr werdet natürlich sagen, dass ich mich wiederhole, dass ich... nicht weggefahren bin... Es tut mir leid: Vor meinen Augen flimmern immer noch vertraute Dächer, Fenster, Gesichter, Bräuche. Wenn ich etwas Neues, Fremdes sehe, übersetze ich es gleich in meinem Kopf, wie es bei uns wäre. Ich habe Ihnen bereits gesagt, dass das gewünschte Ergebnis des Reisens eine Parallele zwischen dem Fremden und dem Eigenen ist. Wir sind so tief in der Heimat verwurzelt, dass ich, wohin ich auch gehe und wie lange ich auch verreise, überall die Erde meiner geliebten Oblomovka an meinen Füßen tragen werde, und kein Ozean wird sie wegspülen!²⁶²

²⁶⁰ Den Abschnitt zu Oblomovs Traum hat Gončarov in der Zeitschrift *Sovremennik* bereits 1849 publiziert. Er hat durch die Erfahrung der Weltreise, durch den Blick auf Russland von außen, und durch »Schreibübungen« in *Fregat Pallada* seine Ästhetik der »oblomovština« entwickelt. Vgl. Rothe, Hans, »Das Traumschiff oder zur theoretischen Grundlegung des Realismus bei Gončarov«, in: *Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz, Bamberg, 8.–10. Oktober 1991*, hg. v. Peter Thiergen, Köln 1994, 109.

²⁶¹ Gončarov, *Fregat »Pallada«*, 61.

²⁶² Ebd., 66–67: »Но... однако... что вы скажете, друзья мои, прочитав это... эту... это письмо из Англии? куда я заехал? Что описыvаю? скажете, конечно, что я повторяюсь, что я... не выезжал... Виноват: перед глазами всё еще мелькают родные и знакомые крыши, окна, лица, обычаи. Увижу новое, чужое и сейчас в уме прикину на свой аршин. Я ведь уж сказал вам, что искомый результат путешествия – это параллель между

Wenn er sich über sein kognitives Steckenbleiben in Russland amüsiert, offenbart er sein Beobachtungsparadigma der einerseits stabilisierenden, andererseits gar nicht ablegbaren Beheimatung. Damit erscheint der Anspruch, man könne andere Kulturen unvoreingenommen sehen und gar erkennen, wie sie funktionieren, statt auf sie eigene Übersetzungen zu projizieren, als Illusion.

Die Beibezeichnung »Reisebriefe« fließt in Gončarovs produktionsästhetisches Vorgehen ein. Seine Notizen, die auf der Weltreise zwischen 1852 und 1853 als Gedächtnissstütze entstehen, ergänzt er mit nachträglichen Erinnerungen, mit seiner Post, die er Freunden von dieser Expedition schickt, und mit ihren Reaktionen. Erste Fassungen seiner Skizzen liest er ihnen in Petersburg nach seiner Rückkehr vor und überarbeitet sie anhand ihrer Bemerkungen. Mit der Wahl des persönlichen Briefs möchte er nicht wie Gercen die Zensur umgehen, vielmehr sucht er konstruktiven Austausch. Erst nach Diskussionen mit seinen Testleser_innen verfasst Gončarov die Druckversion.²⁶³ Auch die Fassung, die 1858 in Buchform erscheint, bearbeitet er während der nachfolgenden fünf Auflagen. Briefe imitieren hier nicht nur privates Schreiben wie bei Karamzin, sondern sind Textvarianten einer Kompilation, die im Gespräch mit den Leser_innen bleibt.

Von Anfang an wählt er dafür eine Ich-Perspektive, die sich mit Leseradressierungen vermischt, wodurch er über damalige Erwartungen an Reiseberichte und über seine halb zuverlässige Rolle schmunzelt. Gončarovs Orientierung auf das mündliche Vortragen seiner ›Briefe‹ im Freundeskreis trägt zum Perspektiven- und Tonwechsel seiner Skizzen, zu ihren szenischen und *skaz*-ähnlichen Stellen bei. Bemerkenswerterweise integriert er in seiner Dialogfreude auch Positionen anderer Expeditionsteilnehmer: Wir sehen mit ihnen die Welt durch den Mikrokosmos des Schiffs. Hinzu kommt, dass die Erzählerfigur changiert – mal spricht ein ernster Berichterstatter, mal ein verträumter (Dorf-)Dichter, mal ein galanter Petersburger, mal ein relativierender Kosmopolit.²⁶⁴ Im Wechsel von Schiffahrtschronik, Landschaftsschilderungen und Porträts unterbreitet *Pallada* die fulminante Buntheit der Erdumsegelung, die Edyta Bojanowska im Kontext der russischen und globalen Imperialgeschichte liest.²⁶⁵

чужим и своим. Мы так глубоко вросли корнями у себя дома, что, куда и как надолго бы я ни заехал, я всюду унесу почву родной Обломовки на ногах, и никакие океаны не смоют ее!«

²⁶³ Zum Zusammenhang der Reisenotizen und *Fregat* »Pallada« vgl. Gorenštejn, Mordko, *Putevye očerki I. A. Gončarova* »Fregat ›Pallada‹«, Čeljabinsk 1955.

²⁶⁴ Krasnočěkova, Elena, *Gončarov: Mir tvorčestva*, Sankt-Peterburg 1997, 142.

²⁶⁵ Vgl. Bojanowska, Edyta, *A World of Empires: The Russian Voyage of the Frigate Pallada*, Cambridge (Mass.) 2018.

Gončarovs Werk entsteht in direkter Verwandtschaft zu anderen Reisebriefen (*pis'ma*) seiner Zeit, insbesondere Vasilij P. Botkins *Briefe über Spanien* (*Pis'ma ob Ispanii*, 1847–1851), die in der Zeitschrift *Sovremennik* erschienen sind. Einige ›Briefe‹ des Beamten mutieren zu selbständig publizierten Reiseskizzen, sie werden in loser Reihenfolge in Petersburger Literaturzeitschriften veröffentlicht.²⁶⁶ Die Erstpublikation bewahrt den Charakter eines disparaten Tagebuchs, die weiteren Ausgaben vereinheitlicht Gončarov ein wenig: Er fügt im Epilog die Retrospektive *20 Jahre später* (*Čerez dvadcat' let*) hinzu, kürzt einige Exkurse und reduziert expressive Stellen. Die sachliche dritte Ausgabe ähnelt Puškins *Reise nach Arzrum*,²⁶⁷ die das ichbezogen-emotionale Erzählen zugunsten des nüchtern registrierenden Realismus überwindet.

Die Antizipation der Publikumsreaktion und eine ironische Selbstbeobachtung aus ihrer Sicht, zeitlich-räumliche Vor- und Rückgriffe, Abschweifungen und fiktive Passagen ent-automatisieren Gončarovs Chronik, die als eine Inspirationsquelle der ornamentalen Prosa von Boris A. Pil'njak betrachtet werden kann. Die Gestalt eines privaten Tagebuchs von unterwegs motiviert zugleich seine Ausrichtung an größtmöglicher Assoziationsfreiheit. Er erklärt sie sogar zur Bedingung des reisenden Schreibens, das keinem Ziel folgen solle:

Es ist grundsätzlich ein großer Fehler zu versuchen, Eindrücke sammeln zu wollen; du sammelst womöglich, was gar nicht nötig ist, und was vonnöten ist, wird dir entgleiten. Wenn du nicht für einen besonderen Zweck reist, ist es notwendig, dass die Eindrücke sich unerwartet und unaufgefordert selbst in deiner Seele versammeln; und zu wem sie nicht kommen, der sollte besser nicht reisen.²⁶⁸

Das Credo seiner Briefstilisierung knüpft in moderater Form an Karamzins Sentimentalismus an. Andere Reiseautoren des 19. Jahrhunderts, darunter Dostoevskij und Gercen, folgen ihm, bis die fröhsowjetische Reiseskizze diesen Vorläufer des Bewusstseinsstroms gegen Zweckhaftigkeit einzutauschen versucht, die ihr ebenso entgleitet wie Gončarov das zielgerichtete Sammeln.

²⁶⁶ Der erste očerk *Likejskie ostrova* erscheint in der Zeitschrift *Otečestvennye zapiski* (1855, № 4), danach druckt Gončarov seine Reisenotizen in *Sovremennik* (1855, № 10), *Morskoy sbornik* (1855, № 5, 6), *Russkij vestnik* (1856 Bd. 6; 1857 Bd. 7) und *Otečestvennye zapiski* (1855, № 10; 1856, № 2, 3).

²⁶⁷ Ornatskaja, Tamara, *Istorija sozdanija Fregata Pallada*, in: Gončarov, Ivan, *Fregat Pallada. Očerki puteshestvija v dvuch tomach*, hg. v. ders., Leningrad 1986, 763–787, 775.

²⁶⁸ Ebd., 41: »Вообще большая ошибка – стараться собирать впечатления; соберешь чего не надо, а что надо, то ускользнет. Если путешествуешь не для специальной цели, нужно, чтобы впечатления нежданно и незванно сами собирались в душу; а к кому они так не ходят, тот лучше не путешествуй.«

Analog zu seinen Briefen aus England nimmt das Kapitel über Japan, als die Delegation einen Monat lang die Zeremonie der ersten Begegnung mit der Regierung in Nagasaki vorbereitet, eine traumähnliche Atmosphäre an. Gončarov findet Japan unzugänglich fremd, obwohl er viel darüber gelesen hat. Er resigniert, im Vorfeld studierte Bücher haben ihn offenbar nicht ausreichend über andere Kulturen informiert, und greift wieder zum Kunstgriff des Halbschlafs, um (fremde) Fakten über fremde Kulturen mit seiner eigenen Fiktionsleistung plausibel zu verweben. Damit ›umschifft‹ er den authentischen Pakt seiner Reiseskizze: Den Anspruch, sie möge uns andere Kulturen nahebringen, wie sie sind, kann und mag er spätestens in Japan nicht erfüllen.

Knapp 70 Jahre später wiederholt sich diese Befremdungserfahrung bei Boris A. Pil'njak (1894–1938). Außer mit Romanen und Erzählungen tritt er mit Reisetexten hervor, die sich u. a. der Arktis, den USA, China und Japan widmen, wo er sich Ende der 1920er Jahre aufgehalten hat. Seine Werke erreichen Höchstauflagen in der Sowjetunion, auch wenn er für seinen »ornamentalen«, stellenweise hart montierenden Erzählstil und seine politisch nicht eindeutige Position gerügt worden ist.²⁶⁹ 1938 wurde er, wie Boris A. Kušner und wie ein Jahr zuvor Tret'jakov, der Spionage für Japan beschuldigt und vom NKWD ermordet.²⁷⁰

Nach Japan und China begibt sich Pil'njak als Mitglied der internationalen linken Bewegung, die schriftstellerische Annäherung soll die Schatten des russisch-japanischen Kriegs (1904–1905) überschreiben. Pil'njak möchte mit dortigen Autoren, die für ihn dolmetschen, das japanische Leben kennenlernen. In einem Dorf gerät er in die Fänge der Polizei und wird mit Magenschmerzen in einen Zug gebracht, wo er sich gleich aus dem Land ausgespuckt fühlt, so der Einstieg seines Buches *Die Wurzeln der Japansonnen* (*Korni japonskogo solnca*).²⁷¹ Er nennt diese Sammlung aus Skizzen, die er während seiner Reise veröffentlicht, »Roman« und publiziert ihn 1927 zeitgleich mit der japanischen Übersetzung. Er setzt sein Vorhaben mit ei-

²⁶⁹ Gofman, Viktor, »Mesto Pil'njaka«, in: *Boris Pil'njak, stat'i i materialy*, hg. v. Boris Kazanskij u. Jurij Tynjanov, Leningrad 1928, 7–44, hier 10: »Естественно, поэтому, что для вещей Пильняка характерна не только жанровая неопределенность, но и конструктивная свобода, допускающая ›композиционный сумбур‹ и ›невнятницу‹, о которой писала критика. У Пильняка нет цельных вещей. Эта конструктивная нейтральность программно обнажена.« 1929 wird er in der Sowjetunion und in Westeuropa diffamiert.

²⁷⁰ Pilnjak wird wie Tret'jakov 1937 verhaftet, am 21.4.1938 wegen Staatsverbrechen verurteilt und erschossen. Beide wurden von der sowjetischen Literaturwissenschaft bis zu ihrer Rehabilitierung 1956 ignoriert.

²⁷¹ Pil'njak, Boris, *Korni japonskogo solnca*, Leningrad 1927, 16.

ner zweiten Japanreise 1932 fort, infolgedessen entsteht *Steine und Wurzeln* (*Kamni und Korni*, 1933). Darin sammelt Pil'njak trotz der Verzweiflung ob der Unnahbarkeit und Unverständlichkeit der japanischen Kultur zahlreiche Szenen, Eindrücke und kulturhistorisches Material, allerdings basiert seine Erfahrung auf Prätexten – er interpretiert Ostasien durch die Brille europäischer Japanliteratur:

Pilniak's *Roots of the Japanese Sun* is a travelogue, however, not a novel, and is not structured by a romance of miscegenation. In it he draws away from the colonialist paradigm of a »sleepy Asia« that needs awakening. But his text does share the two main obsessions of these fictional romances that at the time encapsulated exotic Japan in the imagination of Europeans: *hara-kiri* and *Yoshiwara* (the red-light district of Tokyo), in other words the more dramatic and titillating aspects of death and love in Japanese culture. In his take on these subjects, Pilniak was particularly influenced by the Irish writer Lafcadio Hearn, who spent many years in Japan and produced several collections of Japanese folk stories, which he translated or reworked and which enjoyed considerable popularity in Russian translation.²⁷²

Der Erzähler ersehnt eine Vereinigung mit japanischer Kultur im Sinne der linken eurasischen Schriftstellerbewegung, doch diese Utopie scheitert, trotz seiner narrativen Kompensation der Ablehnung, die er erfährt.²⁷³ Auch Pil'njaks Reisen, die ihn fast um die ganze Welt führen, führen ihn zum Eigenen zurück. Dieses Eigene möchte in den 1920er und 1930er Jahren kein gemütliches Oblomovka für Fürsten sein, sondern die bis dahin faireste Gesellschaft für alle. Es bleibt eine Projektion, ein von Reiseliteratur und -journalismus mitgetragenes Papierprojekt.

1.5.4 ›Nicht-Poesie‹ des Unterwegsseins (Dostoevskij und Gercen)

Reiseliteratur formiert sich nebst anderen Faktoren in Abhängigkeit von Umständen des Unterwegsseins und von individuellen Schreibsituationen. Ihre Inhalte, Komposition und Sprache hängen ebenso mit der bestehenden literarischen Landschaft zusammen, durch die sich jeder *putevoj očerk* sozusagen seinen eigenen Weg bahnt. Auf ganze Bücherberge treffen Aleksandr I. Gercen (1812–1870) und Fëdor M. Dostoevskij (1821–1881) in Paris. Sie schlagen ihre Schneise mit amüsant selbstironischem Ton hindurch, die deprimierende historisch-soziale Ebene verlassend: Gercen in *Briefe aus Italien und Frankreich (1848–1849)* (*Pis'ma iz Francii i Italii*, 1847–1852)

²⁷² Clark, *Eurasia*, 226.

²⁷³ Ebd., 231.

und Dostoevskij in *Winterliche Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke* (*Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach*, 1863).

Dank ihrer konfrontativen Auseinandersetzung mit der anwachsenden russischen Literatur über Westeuropa gelingen beiden Autoren neu akzentuierte Reiseskizzen, die bissig, pessimistisch und humorvoll dem eigenen Reise- und Schreibprojekt begegnen, und ebenso der Modernisierungserwartung an Russland. Sie suchen ihren Platz in der bestehenden Reiseliteratur und den Platz Russlands in Europa jenseits der Nachahmung westlicher Werke und politischer Systeme. Dostoevskij parodiert seine Vorgänger, auch Sterne, dessen Erzähler das Komische, Schreckliche, Erhabene, Erotische, Pittoreske ebenso wie das Banale ausreizt, statt Fakten einfangen zu wollen, – unterwegs jagt Sternes Reisender vor allem Stimuli seiner Empfindungsfähigkeit, so dass die Kutschfahrt nach Paris eine Rahmung für Ab- und Ausschweifungen bildet. Analog zögert Dostoevskij die Ankunft in Paris anhand seines gedanklichen Mäanders beim Zugfahren hinaus. Er belächelt Vorläufer wie Fonvizin, Michailov, Družinin, Panaeva, Černyševskij und Gercen. Vor allem bricht er mit dem Meilenstein Karamzin, dessen Kniefall vor dem Rheinfall er seiner Erhabenheit beraubt.²⁷⁴

Aber auch Gercen, der russisch-, deutsch-, französisch- und englischsprachige Autor, dessen Mutter aus Stuttgart stammt, schreibt im Duktus intertextueller Abgrenzung. Er wehrt sich gegen das Abdriften seiner Reise(notizen) ins nacheifernde Simulakrum, und analog soll Russland ihm zufolge nicht lediglich Westeuropa kopieren, zumal er von den europäischen Revolutionsversuchen enttäuscht ist. Er kann aber nicht anders, als im Fahrwasser des ›aufrichtigen‹ und vom europäischen Sentimentalismus beeinflussten Stils von Karamzin zu schreiben, inklusive der Begeisterung für den Rhein, wobei es ansonsten in Deutschland nichts zu sehen gebe – man solle es lesen, durchdenken und an einem Tag mit dem Zug durchqueren.²⁷⁵ Über Italien hätten zwar Heine und Goethe bereits alles geschrieben, aber er fährt dennoch hin und berichtet darüber.²⁷⁶

²⁷⁴ Vgl. Siegel, Holger, »Fedor M. Dostoevskij's Reisebericht *Winterliche Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke aus dem Jahre 1863*«, in: Ertzdorff/Giesemann, *Erkundung und Beschreibung der Welt*, 415–428, hier 416. Siegel interpretiert diesen Reisetext als Kritik am westeuropäischen Individualismus.

²⁷⁵ Gercen, Aleksandr, »Pis'mo pervoe, Pariž, 12 maja 1847 g.«, in: ders., *Pis'ma iz Francii i Italii*, in: ders.: *Sočinenija v devjati tomach*, hg. v Vjačeslav Volgin u. a., t. 3: *Pis'ma iz Francii i Italii. S togo berega. O razvitiu revolucionnyh idej v Rossii*, Moskva 1956 [1847–1852], 7–226, 15–28, hier 17: »В Германии нечего смотреть. Германию надо читать, обдумывать, играть на фортепьянах – и проезжать в вагонах одним днем с конца на конец.«

²⁷⁶ Ders., »Pis'mo piateoe, Rim, dekabr' 1847 g.«, ebd., 70–93, hier 80.

Zunächst weigert er sich zu schildern, was er sieht.²⁷⁷ Westeuropa, das seine Leserschaft ohnehin anhand existierender Texte kenne, interessiere ihn angeblich wenig.²⁷⁸ Man könne höchstens über Russlands Provinz oder Südamerikas Dschungel, wie er mit Respekt vor Alexander von Humboldt und vor dem deutschen Zoologen Johann Heinrich Blasius anmerkt, noch etwas Neues sagen.²⁷⁹ Er schreibt gegen die russische Zensur seiner Briefe an²⁸⁰ und gegen seine Selbstzensur: Er verlangt sich ab, dass er Imitation und Wiederholung vermeidet.

Gercen und Dostoevskij schweifen beide wie Gončarov und Pil'njak von der Fahrt, die nur lose ihre Gedanken, Erinnerungen und Imaginationen zusammenhält, ab. Beide beschweren sich über die Fremdheit der bereisten Orte, die sie amüsiert bis anwidert, und die sich weder mit ihrem Erfahrungsschatz vollständig begreifbar noch mimetisch erzählbar erweist – sie lassen sich auf Westeuropa wenig ein, sie kommen dort emotional nicht an. Ihr Verdruss stellt nach jedem Heranzoomen die Distanz wieder her. Das Lamentieren schafft eine erzählerische Alternative zu Strategien der Annäherung in der sentimental-empathischen Begegnung.

Dostoevskij schiebt die Beschreibung Frankreichs, die sein Vorhaben verspricht, exzessiv hinaus, womit er die Spannung steigert, und verlagert den Fokus auf sein Verkehrsmittel. Die Eisenbahnfahrt erklärt die Welt außerhalb zur Nebensache, das Erzählen aus dem Zug heraus streift sie en passant. Mit seinem inneren Dialog erschafft Dostoevskij eine leidenschaftliche Vergleichserzählung zweier Zukunftsvisionen für Russland: Sein Erzähler, der im Grunde Russland vertritt, schwankt zwischen dem Wunsch, Europa zu kopieren oder sich davon abzuwenden.

Gercen löst die Ambivalenz zwischen den Idealen der Slawophilen und der Westler hinter der Geste der Langeweile auf. Sie impliziert, dass sein künstlerisch gerichteter Reiseblick sich abgenutzt hat, und er weiterziehen muss:

²⁷⁷ Ders., »Pis'mo pervoe, Pariž, 12 maja 1847 g.«, 15: »не стану описывать виденного мною«.

²⁷⁸ Er bezieht sich auf Reisetexte von u. a. Fonvizin, Karamzin, Greč, Pogodin und Fet.

²⁷⁹ Gercen, »Pis'mo pervoe, Pariž, 12 maja 1847 g.«, 16: »Для того, чтобы описывать путешествия, надо по крайней мере съездить в пампы Южной Америки, как Гумбольдт, или в Вологодскую губернию, как Блазиус, спуститься осенью по Ниагарскому водопаду или весною проехать по костромской дороге«.

²⁸⁰ Die Situation zwingt ihn zum Publizieren in London und in Hamburg, obwohl er seine Reiseskizze in der Zeitschrift *Sovremennik* abdrucken wollte. Er greift auf (quasi-)private Briefe zurück, die er nach immer stärkerer Zensur seiner ersten Briefzyklen in Paris seinen Freunden mitgibt.

In Paris ist es heiter-langweilig, in London sicher-langweilig, in Rom herrschaftlich-langweilig, in Madrid spießig-langweilig, in Wien langweilig-spießig. Was befehlen Sie da zu unternehmen?! Es scheint, dass ein gebildeter Mensch nur zwischen wilden Menschen und zahmen Tieren der Langeweile entfliehen kann, in Afrika und im Jardin des Plantes; dort ähneln die Menschen den Affen, hier die Affen den Menschen. Das ist die Zeit, in der wir leben.²⁸¹

Gercen unterhält seine Leser_innen durch den Seitenheb auf die westliche Schaulust am ›Wilden‹ und schreibt insgesamt viel beschwingter, als die ihn umgebende »Langeweile« erwarten lässt. Im Grunde reizt er einen Reiseblick aus, den er als intertextuell präfiguriert mitdenkt, und erneuert ihn dabei aus einer Metaperspektive.

Seine Briefe entstehen in einer Umbruchzeit, als in Frankreich und in Italien revolutionäre Unruhen herrschen. Gercens Trauer gilt ihren Ergebnissen, aber ebenso Russland, einem funktionierenden Russland, für dessen Entwicklung die Überwindung der Ausbeutungsverhältnisse in Westeuropa ein Vorbild hätte liefern können. Seine Heimat beschäftigt ihn am stärksten: Reformen zum Wohle der breiten Bevölkerung behält er dabei immer im Auge.

Zur Geste des Bekannt-Beschriebenen und Erschöpft-Erprobten gesellt sich das Lamentieren, mit dem er das sentimentale Staunen seiner Vorgänger ersetzt. Er schimpft auf die Politik, auf Zeitschriften und auf funktionierende Postwege. Letzteren wirft Gercen vor, Maschinen zu sein und keine Poesie auszustrahlen, die er von den Straßen zuhause kenne:

Es gibt nichts über den Weg zu erzählen. In Frankreich mit Postpferden unterwegs zu sein, ist langweilig: Als ob sie eine Maschine wären – kein Gespräch, keine Diskussion, keine Bahnhofsvorsteher, keine Bücher, keine Fahrkarten. Die Pferde werden im Nu eingespannt, sind überall verfügbar, der Weg breitet sich wie eine Tischdecke aus, der Postbote galoppiert von Station zu Station – die ganze Poesie unserer Straßen existiert hier nicht. Sogar die komplizierte Geschichte und die ewigen Streitereien über den »Wodka« sind bis zu einem erstaunlichen Niveau vereinfacht.²⁸²

²⁸¹ Gercen, »Pis'mo pervoe, Pariž, 12 maja 1847 g.«, 28: »В Париже – весело-скучно, в Лондоне – безопасно-скучно, в Риме – величаво скучно, в Мадриде – душная скуча, в Вене – скуча душная. Что тут прикажете делать! Видно, образованный человек может только не скучать между дикими людьми и ручными зверями, в Африке и в Jardin des Plantes; там люди похожи на обезьяны, здесь обезьяны похожи на людей. Вот время какое пришло.«

²⁸² Ders., »Pis'mo pjatoe, Rim, Dekabr' 1847 g.«, ebd., 70-93, hier 71-72: »О дороге рассказывать нечего. Ездить во Франции на почтовых лошадях скучно: точно машина, ни разговоров, ни спора, ни станционных смотрителей, ни книг, ни подорожных. Закладывают в один миг, лошади везде есть, шоссе – как скатерть, почтальон скакет от

Das erinnert an Gončarovs Grauen angesichts des durchorganisierten, von der Arbeit bestimmten Tagesablaufs in London, vor dem er in seine Oblomovka flieht, damit er sich nicht auf seinen assoziativen Erzählfluss überträgt. Auch Gercen wehrt sich gegen das automatisierte Reisen: Die Unvollkommenheit und Unvorhersehbarkeit des Unterwegsseins bedeuten ihm ein Stück poetische Heimat, genauer ein gemächliches Fahren, das spontanen, mitunter beschwerlichen Verlauf nehmen mag, woraus sich ein ebenso ungeplantes Erzählen ergibt. Mit der Figuration der russischen Postkutsche als eines literarisch wirksamen Zufluchtsorts knüpft er auch an Vladimir A. Sollogubs wiegenartiges Gefährt in seiner gleichnamigen Reiseerzählung *Tarantas* an.²⁸³

Augenzwinkernd legitimiert er im 4. Brief, Paris 15.9.1847 seine Exkurse nach Russland damit, dass er – im Kontrast zur westeuropäischen Kutsche und Eisenbahn – mit slawischer Langsamkeit erzählen möchte.²⁸⁴ In der Tat erzählt er, wenn man einen Faden sucht, langsam im Sinne von nicht zielgerichtet, doch jeder einzelne Sinnabschnitt rauscht im Stakkato, das an kurze Notizen und mündliche Bemerkungen erinnert, beim Lesen vorbei.

Ähnlich befremdet-belustigt erzählt Dostoevskij in *Winterliche Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke*, wenn er sein Russentum im ›europäischen‹ Zug bewahren möchte.²⁸⁵ Wie Gercen kommt er viel herum, bezieht sich jedoch nicht unbedingt auf die Stationen seiner Reise – auch ihn interessieren die besuchten Orte weniger als sein Heimatland. Im Sommer 1862 fährt er in zweieinhalb Monaten durch Berlin, Dresden, Wiesbaden, Baden-Baden, Köln, Paris, London, Luzern, Genf, Genua, Florenz, Mailand, Venedig und Wien. Seine *Aufzeichnungen*, die er Anfang 1863 veröffentlicht, gehen nur auf die ersten vier Wochen dieser Reise ein. Darin erörtert er eine Grundfrage der russischen Kultur: Warum übt Westeuropa solch eine Anziehungskraft aus? Bei beiden Autoren geht das Narrativ der Reise in philosophisch-politischen Ideen auf, ihre *problemnost'* setzt Radiščevs Anliegen fort. Dostoevskij und Gercen synthetisieren den erörternden *problemnyj* mit dem *putevoj očerk*.

станции до станции – вся поэзия наших дорог не существует. Даже сложная история и вечные споры о «водке» опрощены до удивительной степени.«

²⁸³ Sollogub, Vladimir, *Tarantas. Putevye vpečatlenija. Sočinenie*, Sankt-Peterburg 1845, 21: »А каковъ тарантасикъ-то? — Ась?.... Сущая колыбель!«

²⁸⁴ Gercen, »Pis'mo četvertoe, Pariž, 15 sentjabrja 1847 g.«, in: ders., *Pis'ma iz Francii i Italii*, 58–70, 58: »я собирался со славянской медленностью рассказать вам о парламентском турнире.«

²⁸⁵ Dostoevskij, Fëdor, »Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach«, in: ders. *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, t. 4, hg. v. L. Grosman u. a., Moskva 1956–1958 (1863), 61–133; ders., »Winterliche Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke. Aufzeichnungen aus dem Kellerloch. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers«, aus d. Russ. v. Swetlana Geier u. Alexander Eliasberg, Reinbek b. Hamburg 1962, 7–67.

Beide nehmen in gewisser Hinsicht, wenngleich weniger radikal, Paul Virilius Kritik an Medien der Geschwindigkeit vorweg.²⁸⁶ Sobald sie sich über die mechanische Durchorganisiertheit der Mobilität und anderer Lebensbereiche echauffieren, flechten sie eine kulturkritische bis antiwestliche Note ein, die den Blick aus dem Fahrzeug, das sowieso zu schnell fahre, und damit die Begegnung mit Westeuropa narrativ versperrt.²⁸⁷ Bei der Eisenbahnreise wechselt Dostoevskijs Erzähler zwischen Außen- und Innensicht, die sich auch auf die Figur des Reisenden und auf sein Schreiben bezieht, bis hin zum ambivalenten Parallelschalten des anti- und proeuropäischen Argumentationsstrangs.

Im Zugabteil-Kapitel »V vagone« verspricht sein Erzähler ein Porträt der Hauptstadt, doch schiebt er dieses hinaus, indem er die Aufmerksamkeit auf seine Bewegungsart verlagert und damit das Tempo des Zuges erzählerisch drosselt. Wenn er das schicke französische Abteil mit der heimischen Postkutsche vergleicht, befördert ihn der Waggon in die russische Literatur und ins Genre des »kritischen Artikels«, was er in seinen häufigen Adressierungen an die Leserschaft kokett »Nichtstuerei« nennt.²⁸⁸ Verantwortlich für die Sprunghaftigkeit seiner Erörterungen sei eben der Zug, dessen Geschwindigkeit und Bequemlichkeit würden bei ihm Stumpfsinn, oberflächliche Betrachtung und absurde Ideen auslösen, um seiner Passivität als Passagier zu entfliehen:

Und so setzten mir all diese müßigen Gedanken ungewollt zu, zum Teil übrigens aus Langeweile und mangels Beschäftigung. Man muß doch aufrichtig sein! Bis jetzt pflegen bei uns über ähnliche Gegenstände nur diejenigen nachzudenken, die nichts zu tun haben. Ach, wie ist es langweilig, im Waggon müßig zu sitzen, wirklich auf ein Haar so, wie es bei uns in Rußland langweilig ist, ohne eigene Aufgabe zu leben. Und wenn man auch gefahren wird, und wenn man auch umsorgt wird, und wenn man sogar zuweilen eingelullt wird, daß einem, wie man meinen sollte, nichts mehr zu wünschen übrig bleibt, – es ist doch langweilig, langweilig gerade deshalb, weil du selbst nichts tust, weil man sich schon gar zu sehr um dich kümmert, du aber dasitzen mußt und bloß warten, bis du endlich ans Ziel gebracht wirst. Weiß Gott, manches Mal wäre ich ja am liebsten aus dem Waggon hinausgesprungen und auf eigenen Füßen neben der Maschine hergelaufen. Mag es auch schlechter gehen, mag ich auch aus Ungeübtheit ermüden,

²⁸⁶ Virilio, Paul, *Fahren, fahren, fahren...*, aus d. Frz. v. Ulrich Raulf, Berlin 1978; ders., *Ästhetik des Verschwindens*, aus d. Frz. v. Marianne Karbe u. Gustav Roßler, Berlin 1986.

²⁸⁷ Dass man im westeuropäischen Zug zu schnell fahre und dadurch kaum etwas von Land und Leuten sehe, hat auch später Dmitrij N. Sverbeev rhetorisch produktiv bedauert. Vgl. Sverbeev, Dmitrij, *Moi zapiski*, hg. v. Sigurd Schmidt u. a., Moskva 2014 (1899), 225.

²⁸⁸ Dostoevskij, »Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach«, 67–68: »А кстати: уж не думаете ли вы, что я вместо Парижа в русскую литературу пустился? Критическую статью пишу? Нет, это я только так, от ничего делать.«

mag ich vom Wege abkommen, darauf kommt es nicht an! Dafür gehe ich selbst, auf eigenen Beinen, dafür habe ich eine Aufgabe für mich gefunden und erfülle sie selbst, dafür werde ich, wenn es geschieht, daß die Waggons entgleisen und durcheinanderpurzeln, nicht mehr mit gefalteten Händen eingesperrt dasitzen und mit dem eigenen Kopf für andere einstehen.²⁸⁹

Daraufhin widmet er sich seinen Mitfahrenden im Waggon, genauer gesagt ihrer Lektüre, die wiederum zur Langeweile im Zug beitrage, was er als Ausrede für das darauffolgende »völlig überflüssige Kapitel« verwendet, quasi als alternatives Leseangebot.

Dass die Eisenbahn und Russlands Orientierung an Westeuropa hier gemeinsam zur Diskussion stehen, ist kein Zufall. Die Dampfmaschine treibt Wirtschaft, Industrie und den Wohlstand an, was Russland nachzuholen bevorsteht. Dabei bringt die Geschwindigkeit des Zuges so viel Landschaft in die Wahrnehmung der (westeuropäischen) Passagiere, dass sie kognitiv ermüden.²⁹⁰ Diese Kritik am Zug als Denkmedium teilt er mit westlichen Intellektuellen, was man als Ablehnung der Industrialisierung mit ihren verheerenden Folgen für das soziale Gefälle in den wachsenden Städten lesen kann.

Als Dostoevskij's *alter ego* endlich in Paris ankommt, möchte er sich nicht an bestehender Stadtliteratur beteiligen, von der es genug gäbe, und tut es kurz darauf dennoch, aber mit der Freiheit eines mäandernden, sich immer wieder selbst inszenierenden Erzählens, das die Leserschaft als bereits informiert voraussetzt und daher auf die Reiseführerfunktion und auf Erwartungen generell verzichtet:

²⁸⁹ Fëdor M. Dostojevskij, »Winterliche Aufzeichnungen«, 14; Dostoevskij, »Zimnie zametki o letnich vyečatlenijach«, 69: »И вот все-то эти праздные мысли поневоле осаждали меня перед Европой в вагоне, отчасти, впрочем, от скуки и от нечего делать. Ведь надо же быть откровенным! До сих пор у нас о таких предметах только те, которым нечего делать, задумываются. Ах, как скучно праздно в вагоне сидеть, ну вот точь-в-точь так же, как скучно у нас на Руси без своего дела жить. Хоть и везут тебя, хоть и заботятся о тебе, хоть подчас даже так убаюкают, что, кажется бы, и желать больше нечего, а все-таки тоска, тоска и именно потому, что сам ничего не делаешь, потому что уж слишком о тебе заботятся, а ты сиди да жди, когда еще довезут. Право, иной раз так бы и выскочил из вагона да сбоку подле машины на своих ногах побежал. Пусть выйдет хуже, пусть с непривычки устану, сбьюсь, нужды нет! Зато сам, своими ногами иду, зато себе дело нашел и сам его делаю, зато если случится, что столкнутся вагоны и полетят вверх ногами, так уж не буду сложа руки запертый сидеть, своими боками за чужую вину отвечать...

Бог знает что иногда на безделье вздумается!«

²⁹⁰ Jurgenson, Nathan, *The Social Photo: On Photography and Social Media*, London a. New York 2019, 31.

Aber glauben Sie ja nicht, daß ich Ihnen viel von der Stadt Paris zu berichten hätte. Ich denke, Sie haben bereits so viel Russisches darüber gelesen, daß Sie des Lesens überdrüssig geworden sind. Zudem sind Sie ja selber dort gewesen und haben gewiß alles viel besser bemerkt als ich. Auch konnte ich es nicht ausstehen, im Ausland alles nach dem ›Führer‹ zu besichtigen, nach Gesetz und Sitte, als Verpflichtung eines Reisenden, und habe deshalb manchenorts Dinge übersehen, daß man sich schämen sollte, sie zu nennen.²⁹¹

Er diskutiert insgesamt nicht nur Gegensätze zwischen Slawophilie und Westorientierung, sondern auch jene, denen Reiseautor_innen ausgesetzt sind: die Diskrepanz zwischen dem Erlebnis und seiner Verschriftlichung, die nie kongruent sein können, und das Ausblenden, Retuschieren, Überschreiben dessen, dass die Vermittlung einer Reise ein narrativ (nach)erlebendes Re-Enactment bleibt, und sei sie eine Inszenierung als Dokument.

Dostoevskij's Lamenti, seine kranke Leber und seine erinnerten Lektüren halten ihn davon ab, uns Westeuropa zu zeigen – wir sehen vor allem seine humoristische Polemik und mediale Unentschlossenheit: Sollen es der Zug sein, das Notizbuch, der eigene Körper oder die nationale Frage seiner Zeit, die das Erzählen leiten? Das physische, gedankliche und rhetorische Unterwegssein steht bei ihm über der Empirie vorgefundener Milieus: Er erteilt eine Absage an die Idee des sozial engagierten Realismus, dass der Reisende durchs Hinfahren empirisch überprüfte, verbürgte Informationen über das Andere sammelt und sie Daheimgebliebenen serviert, damit sie Gegenmaßnahmen treffen. Diese Reise(schreib)skepsis geht in vielen Skizzen der 1920er-30er Jahre verloren, die die kollektive Aufgabe, den *zakaz*, annehmen.

1.5.5 Diffusion der Physiologie

Die physiologische Skizze (*fiziologičeskij očerk*), Vorläufer des kritischen Realismus,²⁹² versteht sich als Stimmrohr der armen Mehrheitsbevölkerung Petersburgs – der neuen Hauptstadt, die Peter der Große 1703 gegründet hat. Wie die Selbstbezeichnung *Natürliche Schule* (*Natural'naja škola*) unterstreicht

²⁹¹ Dostoevskij, »Winterliche Aufzeichnungen«, 32; Dostoevskij, »Zimnie zametki o letnich vprečatlenijach«, 91: »Но не думайте, что я вам много расскажу собственно о городе Париже. Я думаю, вы столько уже перечитали о нем по-русски, что, наконец, уж и надоело читать. К тому же вы сами в нем были и наверное всё лучше меня заметили. Да и терпеть я не мог, за границей, осматривать по гиду, по заказу, по обязанности путешественника, а потому и просмотрел в иных местах такие вещи, что даже стыдно сказать.«

²⁹² Vgl. Cejtlín, Aleksandr, *Stanovlenie realizma v russkoj literature. Russkij fiziologičeskij očerk*, Moskva 1965.

der Genrename den dokumentarischen Anspruch dieser Bestandsaufnahmen des anthropomorph verstandenen Stadtkörpers. Nikolaj A. Nekrasov (1821–1877) initiiert die Physiologie bzw. den *fiziologičeskij očerk* aus seiner journalistischen Tätigkeit heraus.²⁹³ Vissarion G. Belinskij, Nekrasovs Kollege und einflussreichster Literaturkritiker seiner Zeit, unterstützt ihn dabei.²⁹⁴

Damit fächern sich die Reiserollen Mitte des 19. Jahrhunderts auf: Neben dem Typus des kontemplativen Intellektuellen, des Exilanten, des Militärangehörigen und Künstlers, der Abstand oder ein Verkehrsmittel als Schaffensbedingung sucht, taucht der soziale Aktivist auf und beleuchtet die Armut »nebenan«. Diese Funktion greifen frühsowjetische engagierte Autoren wie Maksim Gor'kij, Michail M. Privšin und Konstantin G. Paustovskij auf – sie reisen als Autor-Tourist (*pisatel'-turist*) bzw. als Journalist-Wissenschaftler (*žurnal'ist-issledovatel'*) und verfassen landeskundliche Skizzen (*kraevedčeskii očerki*) zwischen Wissenschaft und Patriotismus.²⁹⁵

Die Natürliche Schule möchte die Ignoranz der gehobenen Schichten gegenüber prekären städtischen Milieus beheben. Bald schließt der Anspruch das Landleben ein; kanonisch wird neben Nekrasovs Sammlungen Vladimir I. Dal's *Uralkosacke* (*Ural'skij kazak*, 1843). Sind die Autoren der Romantik von Rom, London und Paris resp. von der Schwarzmeerküste und vom Kaukasus angezogen, rücken nun Sibirien und der Ural stärker in den Vordergrund ethnografisch interessierter Prosa. Der Blick hinter die Kulissen des trügerisch glänzenden Petersburgs, den Nekrasovs Almanache wagen, stößt zur kritischen Dokumentation der Lebenswelten benachteiligter sozialer Gruppen in Russland an, die bis heute in den Wissenschaften, Künsten und ihren Zwischenräumen andauert und auf politische Verbesserungen hofft – beispielhaft dafür steht das Werk der Künstlerin Viktoria Lomasko, die engagierte *očerki* auf ihren investigativen Reisen zeichnet, z. B. über Großstadtprostituierte.

²⁹³ Der Dichter, Schriftsteller und Publizist Nekrasov hat die Literaturzeitschrift *Sovremennik* geleitet und als Redakteur der *Otečestvennye zapiski* gearbeitet, bis 1846 mit Belinskij. Nekrasovs Werk tendiert zur Sprengung von Genregrenzen, so in dem Poem *Komu na Rusi žit' chorošo* und narrativen Gedichten, die das Leid der Bauern zeigen und dabei Phraseologismen aus der mündlichen Volkssprache in die Literatursprache integrieren.

²⁹⁴ Nekrasov gibt eine Reihe von Almanachen heraus, die bis dahin dominierende Genres wie Erzählung, *povest'* und den Roman aufweichen: *Statejki v stichach bez kartinok* (1843), *Fiziologija Peterburga* (1845), *1 aprelja* (1846) und *Peterburgskij sbornik* (1846). Elemente des *fiziologičeskij očerk* gehen wiederum in fiktionale Werke der Autoren ein, die für die Almanache beitragen, nicht zuletzt in Nekrasovs eigenen Roman *Tri strany sveta* (1849).

²⁹⁵ Guski, *Literatur und Arbeit*, 108.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts erfährt die Reiseskizze eine Ausdifferenzierung in verwandte Genres des literarischen Understatements, darunter in Kurzartikel (*statejki*), Notizen (*zapiski*) und Milieuskizzen (*fiziologii* und *očerki*). Ihre Beobachtungsmontagen, ihre Tendenz zu Originalzitaten bzw. *skaz*, wodurch verschiedene soziale Gruppen in ihrer mündlichen Rede zu Wort kommen, und ihre kompositorische Kontingenz diffundieren in Poetiken realistischer Erzählungen und Romane des 19. Jahrhunderts.²⁹⁶

Die urbane Physiologie weitet sich auf die ländliche aus, wenn sie mit der Alltagsskizze (*bytovoj očerk*) des Dorfes wie in Ivan S. Turgenevs Frühwerk vermengt wird. Sein Erzählzyklus *Aufzeichnungen eines Jägers* (*Zapiski ochotnika*, 1847–1851)²⁹⁷ antwortet auf Nekrasov mit *očerki*, die man kaum von *povesti* unterscheiden kann. Die Form, an der er sich orientiert, erlaubt ihm in jeder einzelnen *očerk-povest'* eine andere Perspektive auf Routine, Rituale und Reibungen in den Gouvernements Tula, Orlov und Kursk einzunehmen. Dieser multivokalen Struktur liegen Gespräche zugrunde, die Turgenevs Erzähler den Protagonisten abgehört hat. Der Rahmen eines Erzählzyklus integriert dokumentarisches Material, so dass die Fiktion authentischer Fakten und Fakten als fiktionalisierte Originalquelle ununterscheidbar verwoben werden.

Die Physiologien Petersburgs, die die ärmsten Berufsstände unter die Lupe nehmen, und Studien des Landlebens bereiten den Boden für die Sozialreportage vor. Begünstigt wird sie von der Urbanisierung, der Arbeitsteilung und der Zunahme an Zeitschriften. Sie bietet enormes Erneuerungspotential für das realistische Erzählen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Der realistische Roman verdanke viel dem Reisebericht über ferne Gegenden,²⁹⁸ und innovative Prosa, die sich vom realistischen Roman löst, verdankt viel dem *fiziologiceskij očerk*. Nekrasovs Sammlung legt den Grundstein für einen kritischen Realismus, der sich dem empirisch vorfindbaren statt fingiertem Leben körperlich arbeitender Menschen zuwendet. Den Reisebericht trans-

²⁹⁶ Dazu gehören 1845 bis 1848 entstandene, »skizzenhafte« Erzählungen von Gončarov, Gercen, Dostoevskij, Butkov, Dal', Družinin und Panaev, die sie in den Zeitschriften *Sovremennik* und *Otečestvennye zapiski* publizieren. Vgl. Proskurina, Julia, *Natural'naja škola v svete évoljucii i tipologii klassičeskogo realizma*, Ekaterinburg 2001, 14. Daran, dass Reiseskizzzen in der Werkgenese oft Übergänge zur fiktionaler Reiseliteratur sind, erinnern auch *Putevye očerki* von Aleksej F. Pisemskij (1857) über Astrachan', Baku und die Region am Kaspischen Meer. Dazu Bavl'skij, »Spisok korablej«, 303.

²⁹⁷ Turgenev, Ivan, *Aufzeichnungen eines Jägers. Samt drei »Jäger-Skizzen« aus dem Umkreis*, aus d. Russ. v. Peter Urban, Zürich 2004. Der Erzählzyklus Turgenevs erschien von 1847 bis 1851 in der Zeitschrift *Sovremennik* und als zweibändige Einzelausgabe 1852. Dazu vgl. Peters, Turgenevs »Zapiski ochotnika«.

²⁹⁸ Schöngle, *Authenticity and Fiction*, 212.

formiert die Natürliche Schule zur Stadt- und zur Dorfskizze.²⁹⁹ Diese vermittelt nicht mehr dem heimischen Massenpublikum das Ausland, sondern nimmt sich Russlands problematischer Realia in den Zentren und in den Provinzen an. Die realistische Literatur in Russland (und in Polen) steht spätestens ab da in enger Verbindung zur Politik: Sie versucht, gesellschaftliches Gefälle auszugleichen. Diese Devise holt die Literatur des Fakts unter dem Stichwort ›operative Kunst‹ in den 1920er Jahren hervor – die Reiseskizze soll die Revolution mittragen.

1.6 Skizzenboom der 1920–1930er Jahre

Die Evolution der Reiseskizze nach der Gründung der Sowjetunion 1922 trifft auf die massenmediale Explosion der gesamteuropäischen Avantgarde: Das Pressewesen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vervielfacht sich.³⁰⁰ Darüber hinaus erlebt das Genre seine Hochzeit, als das Schienen- und Verkehrsnetz ausgebaut wird: Mit der Eisenbahn rivalisiert nun das Automobil und bald das Flugzeug. Der Fotojournalismus verbreitet sich durch tragbare Handkameras, der Dokumentarfilm etabliert sich als Kunstform u. a. dank Dziga Vertov und Vladimir A. Erofeev, der die Kino-Zeitung (*Kino-gazeta*) gründet, ab 1927 sog. Kulturfilme dreht,³⁰¹ den Expeditionsfilm und die Chronikmontage mitentwickelt. Der *kul'turfilm* hat das deutsche Konzept für populärwissenschaftliche und Expeditionsfilme bis 1933 übernommen. Vertov lehnt die Genrebezeichnung *kul'turfilm* allerdings ab, er nennt seine Filme lieber *Kino-Rennen* (*kino-probeg*). Beide Filmgenres verarbeiten dokumentarisches Material, das unterwegs entstanden ist, zum virtuosen Lebensweltausschnitt.

Als »Literaturauge« (*litglaz*) in Anlehnung an Vertovs »Kino-Auge« (*kino-glaz*) und als ein »Televisionsapparat auf das neue Land«³⁰² durchdringt die Reiseskizze, ein Hauptgenre des Ersten Fünfjahrplanes, verschiedene Gattungen und Medien: Lyrik, Langprosa, Skizzensammlungen, Foto- und Radioreportagen, Dokumentar- und Spielfilme. Mobilität und Dokumentar-

²⁹⁹ Das 19. Jahrhundert über beschäftigt die sog. Bauernfrage die russische Literatur – vor 1861 die Kritik an der Leibeigenschaft, danach Reaktionen auf soziale und wirtschaftliche Transformationsprozesse.

³⁰⁰ Vgl. Pečerskaja, Tat'jana, »Travelog v ›Russkom slave: k voprosu o redakcionnoj taktike žurnala«, in: *Russkij travelog XVIII–XX vekov*, hg. v. ders., Novosibirsk 2015, 486–502.

³⁰¹ Vgl. Wurm, Barbara, *Neuer Mensch, Neues Sehen: Der sowjetische Kulturfilm*, Leipzig 2020.

³⁰² Frank, »Reisen und die Konzeptualisierung des sowjetischen Raums«, 225.

anspruch werden allgegenwärtig. Dokumentarfilmstudios in Moskau und Leningrad, ab den 1930er Jahren auch in anderen Sowjetrepubliken, stellen bis 1991 das »Kinojournal« zusammen: Der Name des Formats greift Vertovs »kinožurnal Kinopravda« auf, das von 1922 bis 1924 in 23 Ausgaben erschienen ist. Es handelt sich um Sendungen mit Berichten von Korrespondent_innen aus Regionen und Republiken der Sowjetunion. Die Bedeutung von Vertovs Wochenschauen, die auf visuellen *očerki* basieren, für die er mit seinem Team das Land bereist,³⁰³ ist nicht zu unterschätzen, und zwar sowohl für die ost- als auch die westeuropäische Fernsehgeschichte – auch in anderen Ländern etablieren sich ab den 1930er Jahren Wochenschauen als bedeutendes Informationsmedium.

Vertovs international berühmtester Film *Der Mann mit der Kamera* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929), Untertitel: *Aus dem Tagebuch eines Kameramanns* (*Iz dnevnika kinooperatora*), besteht aus Chronikmaterial. Dieser Höhepunkt der Dokumentarkunst gilt dem geschickten Kameramann, dem Bruder des Regisseurs, Michail A. Kaufman. Er gilt ebenso der Kamera als künstlerischem Instrument und dem Verfahren der Montage. Daraus resultiert eine Feier der Bewegung beim Produktions- und Rezeptionsprozess, besonders beim Filmen, beim Anordnen des Gefilmten, bei der Vorführung im Kinosaal. Dafür ist Elizaveta I. Svilovas Einsatz hinter der Kamera entscheidend gewesen: Vertovs Frau hat aus den Dokumentaraufnahmen eine visuelle Symphonie mit dem Minimalujet eines Tagesablaufs montiert und dank ihrer kleinteiligen Schnitttechnik den Rhythmus urbaner Routinen orchestriert. Im Unterwegssein durch die südsowjetische Stadt (Kyiv, Charkiv, Odesa) optimiert die Kamera das menschliche Auge, wenn sie Sichtachsen folgt, die der Mensch ignoriert, z.B. zwischen den Schienen aufnimmt, auf einem Fahrzeug, von schwer zugänglichen Höhen und zusammen mit mehreren Kameras, die sich gleichzeitig auf verschiedene, sich ergänzende Perspektiven richten. Dieser Stummfilm lässt sich als Hommage an den *putevoj očerk* in seiner filmischen Potenz lesen und an all jene Medien, die zum ästhetischen Bewegungensemblle beitragen.

Vertovs Filme zeugen von unermüdlicher Reisebegeisterung: Er lebt ein Jahr lang im Kino-Zug und erfindet mit seiner Gruppe, den *Kinoki*, die aus seiner Frau, seinem Bruder, den Regisseuren Il'ja P. Kopaljin, Ivan I. Beljakov,

³⁰³ Er hat mit seiner Frau Elizaveta Svilova als Herausgeberin und seinem Bruder Michail Kaufman als Kameramann die monatlich ausgestrahlte Serie *Kinowahrheit* (*Kinopravda*, 1922–1925) produziert. Eine Ausgabe dauerte 20 Minuten und zeigte Alltagserfahrungen auf Marktplätzen, in Kneipen, Schulen etc., darunter problematische Folgen der Kollektivierung und Hungersnöte im entstehenden sozialistischen Staat.

Aleksandr G. Lemberg und anderen bestanden hat, das Genre *Kino-rennen* (*kino-probeg*).³⁰⁴ Sie begleiten filmisch *probegi*, die die Sowjetunion der 1920er Jahre durchkreuzen, um Transportmittel zu testen, die Infrastruktur zu bewerben und das Land in Aufbruchstimmung zu bringen. Wie symbiotisch die Beziehung zwischen Reisen und Filmen bei Vertov gewesen ist, dem Ende der 1920er Jahre das Reisen ins Ausland verboten wurde, bringt Oksana Sarkisova auf den Punkt, wenn sie bemerkt, dass die Kinorennen eine Metapher für Vertovs Arbeit gewesen sind:

Movement across vast spaces is perhaps the most recurrent motif in his oeuvre [...]. His cinematographic journeys transported viewers to the most remote as well as to the most advanced sites of the Soviet universe, creating a heterogeneous cine-world stretching from the desert to the icy tundra and featuring customs, costumes, and cultural practices unfamiliar to most of his audience.³⁰⁵

Es handelt sich im Fall von Vertovs Team um kollektive Autorschaft, bei der Chronikmaterialien anderer recycelt werden.³⁰⁶ Letzteres kennzeichnet auch die Filmarbeit unter der Leitung von Ěster I. Šub. Der Dokumentarismus erfasst Experimentator_innen, Faktograf_innen und färbt auf andere Akteure ab. Analog zum *očerk* als Momentaufnahme unterwegs ersetzt nun die mobile Fotokamera die Atelierfotografie,³⁰⁷ Filmchroniken treten an die Stelle von Spielfilmen. Journalistische Arbeitsweisen werden in den Künsten endgültig heimisch. Die Reiseskizze bedient sich der Zeitung, der Fotografie und des Dokumentarfilms – in postulierter Abkehr von der elitären Malerei, obwohl letztere ihrerseits vom Design der Periodika, von der ›Freilufttechnik‹ (*en plein air*) und vom Unterwegssein beeinflusst wird. So dürfte Lisickijs konstruktivistischer Stil mit ungewohnten Sichtachsen von seiner Reise durch Belarus und Litauen inspiriert gewesen sein, bei der er mit dem jüdischen Künstler Isakhar-Ber Rybak (1897–1935) Gemälde in Holzsynagogen kopiert hat, wofür er immer wieder hinaufsehen musste.³⁰⁸

³⁰⁴ Vertov, Dziga, »Kinoki. Perevorot«, *LEF* 3 (1923), 135–43. Vgl. auch Roberts, Graham, *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*, London a. New York 1999, 85.

³⁰⁵ Sarkisova, Oksana, »Across One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema, and Soviet Patriotism«, *October* 121: *New Vertov Studies* (2007), 19–40, hier 19. Alle drei Filme, die er in der Ukraine gedreht hat, sind *kino-probegi*: *Odinnadcatyj* (1928), *Čelovek s kinoapparatom* (1929), *Ēntuziazm* (*Simfonija Donbassa*), 1930.

³⁰⁶ Ebd., 28: »Vertov not only used footage by local filmmakers but also integrated fragments of imported films, among them industrial films from Germany.«

³⁰⁷ Gough, Maria, »Tret'jakovs fotografische Utopie des Faktischen«, in: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen: zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*, hg. v. Wolfgang Hesse, Leipzig 2012, 159–186, hier 161.

³⁰⁸ Vgl. Tupitsyn, Margarita, »Die abtretende Avantgarde: Sowjetische Bildwelten unter Stalin«, in: dies., *Glaube, Hoffnung – Anpassung. Sowjetische Bilder 1928 – 1945*, Essen 1995, 12–33.

Die Verbreitung des *putevoj očerk* profitiert von der Auffassung der Literaturproduktion als Arbeit: Vielen Autor_innen dient Zeitungsarbeit als Eintrittskarte in den Literaturbetrieb, darunter Serafimovoč, Furmanov, Gorbatov, Panferov, Gladkov, Stavskij, Kolosov und Pogodin. Von Mitte der 1920er bis Mitte der 1930er Jahre entsteht eine solche Flut von (Reise)Skizzen, wie es sie nie zuvor in der russischen Literatur gegeben hat.³⁰⁹

Getragen wird die ausdifferenzierte Medienlandschaft von vielen Institutionen: So geben ab 1921 *Centropečat'* und *Gosizdat* 46 Zeitungen heraus, Gouvernement- und lokale Parteikomitees (*ispolkomy*) drucken 85 Zeitungen, Abteilungen der Nachrichtenagentur ROSTA, die politische Hauptverwaltung und Aufklärungsinstitution des Volkskommissariats für das Bildungswesen gewesen ist, ganze 217 Stück. Zehn Jahre später bestimmt RAPP, die Russische Vereinigung proletarischer Schriftsteller (*Rossijskaja associacijja proletarskikh pisatelej*), das publizistisch-literarische Geschehen: »by 1931 almost all literary publications were in RAPP's hands, ranging from the 'thick journals' and *Literaturnaja gazeta* in Moscow to provincial journals«.³¹⁰ Ende der 1920er Jahre erscheinen mehr als 2.000 Periodika, 1936 über 8.500 mit einer Auflage von ca. 96 Millionen Exemplaren. Parallel spielen Verlage weiterhin eine zentrale Rolle mit ihren gewaltigen Auflagenhöhen. Viele produzieren sowohl Periodika als auch Einzelbuchtitel mit Reiseskizzen(büchern), z. B. hat *Zemlja i fabrika* (ZiF) in dreieinhalb Jahren über 1.000 Bücher und ca. 120 Zeitschriftennummern herausgegeben. Die parteinahen Zeitungen *Izvestija* und *Pravda* erreichen seit Anfang der 1920er Jahre die meisten Leser_innen. Ihre Dominanz nimmt im Verlauf des Jahrzehnts zu, wodurch der Platz für offene kunsttheoretische Debatten, für die Ende 1910er und Anfang der 1920er Jahre Zeitschriften das wichtigste Medium gewesen sind, verschwindet.³¹¹

Aus dieser Massenpresse bahnt sich der *očerk*, insbesondere der *putevoj očerk*, etwa ab 1926 den Weg in die Zeitschriften, die dafür separate Rubriken einführen: Sie heißen z. B. »Sowjetisches Land« (»Sovetskaja zemlja«), »Menschen und Fakten« (»Ljudi i fakty«) in *Novyyj Mir* und »Wie das Leben

³⁰⁹ Schmidt, Wolf-Heinrich, »Dokumentarliteratur und dokumentarische Bewegung (Zum Verhältnis von Literatur und Journalismus in der Sowjetunion 1925–1935)«, *Zeitschrift für Slavische Philologie* 55.2 (1995/96), 290–312, 302; Šumskij, Arkadij, *M. Gor'kij i sovetskij očerk*, Moskva 1962, 30.

³¹⁰ Clark, Katerina a. Evgeny Dobrenko (eds.), *Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917–1953*, New Haven a. London, 2007, 150.

³¹¹ Stattdessen kämpfen Kubismus, Futurismus und abstrakte Kunst um ihre Rolle in den visuellen Künsten in den Zeitschriften *Izobrazitel'noe iskusstvo*, *Iskusstvo komuny* und *Iskusstvo*. Vgl. Lodder, Christina, »Art of the Commune: Politics and Art in Soviet Journals, 1917–20«, *Art Journal* 52.1 (1993), 24–33, 27.

läuft« (»Žizn' na chodu«) in *Oktjabr'*, der literarischen Zeitschrift der RAPP. Es entstehen *očerk*-Sektionen in den Zeitschriften *Prožektor*, *Ogoněk*, *Na poděme* (1927–1935) und *Krasnaja Nov'* – ihre entsprechende Rubrik heisst »Im Ausland« (»Za rubežom«). Der Untertitel der letztgenannten Zeitschrift, die in Moskau von 1921 bis 1942 erschienen ist und zentrale Kunstdebatten der 1920er Jahre ausgetragen hat, lautet »literarisch-künstlerische und wissenschaftlich-publizistische« (»literaturno-chudožestvennyj i naučno-publicističeskij žurnal«) – er betont ihre Hybridität, die im betrachteten Zeitraum die meisten kulturjournalistischen Printmedien kennzeichnet.

Die Verbreitung der Zeitschriften und ihre Verflechtung mit dem Literaturbetrieb geschieht nicht nur von Moskau und St. Petersburg aus: In den 1920er Jahren formiert sich z.B. in Odessa um die Zeitschrift *Gudok* eine kreative Gemeinschaft. Ursprünglich eine Eisenbahnzeitung, entwickelt sich ihr literarischer Teil (»Četvěrtaja polosa«) zum Sprungbrett für odessitische Autor_innen, darunter die Brüder Valentin P. und Evgenij P. Kataev (Evgenij Petrov) und Vladimir I. Narbut. Sogar in den sog. Umerziehungslagern entstehen Zeitungen, redigiert und gedruckt von Häftlingen. Sie initiieren den Diskurs über Haftbedingungen, der von dort in die Literatur und in den Film wandert. Andersherum publiziert auch die politische Elite in Periodika, darunter Anatolij V. Lunačarskij, der seine Vortrags-, Agitations- und Kontrollreisen in *Krasnaja gazeta* und *Večernjaja Moskva* veröffentlicht, bevor er sie zum Buchzyklus verbindet – und zum Zeugnis seiner Arbeit, denn im selben Jahr entlässt ihn Stalin vom Posten des Volkskommissars für Bildung.³¹²

Als einflussreichste Institution für die Krönung der Reiseskizze zum zentralen Genre der Dokumentarkunst erweist sich die *Linke Front der Künste* (LEF). In ihrer Zeitschrift (*Novyj*) LEF steigt der *putevoj očerk* zum attraktiven Text-Bild-Genre auf – Reiseskizzen bilden den überwiegenden Teil der dort erschienenen Prosa. Neben Nikolaj N. Aseev, Boris A. Kušner und Aleksandr M. Rodčenko ist dafür das theoretische und praktische Schaffen von Sergej M. Tret'jakov prägend gewesen. Anfang der 1920er Jahre erklärt der Korrespondent-Kulturvermittler-Kontrolleur des sozialistischen Aufbaus die operative, ins Feld tatkräftig eingebundene Beobachtung zur Bedingung künstlerischer Produktion. Er leitet die Gruppe LEF, die Redaktionen ihrer Zeitschriften *LEF* (1923–1925) bzw. *Novyj LEF* (1927–1928), formuliert Programme und führt sie unermüdlich aus.³¹³ Als Beispielautor des neuen Typs, der die Fantasie

³¹² Lunačarskij, Anatolij, *Po Srednemu Povolžju*, Leningrad 1929.

³¹³ Zum Zusammenspiel von Faktografie, Formalismus, Produktionskunst und Konstruktivismus in (*Novyj*) LEF vgl. Kolchevska, Natasha, »Toward a ›Hybrid‹ Literature: Theory and Praxis of the Faktoviki«, *The Slavic and East European Journal* 27.4 (1983), 452–464.

durch Fakten und den Roman durch die Zeitung ersetzen möchte, tritt er seit 1925 in Reiseskizzen, die zu Skizzenbüchern anwachsen, hervor. Die von ihm und Vladimir V. Majakovskij geleitete Zeitschrift wächst zur Hauptplattform experimentell-empirischer Literatur, Fotografie und Kunsttheorie heran. Das LEF-Umfeld zieht neben ihm und Aleksandr M. Rodčenko, der nach seinem Ausschluss aus der Gruppe *Oktober* 1932 als Zeitschriften- und Buchgestalter arbeitet, so unterschiedliche Künstler_innen wie Osip M. Brik, Nikolaj N. Aseev, Boris A. Kušner, Varvara F. Stepanova, Dziga Vertov, Semën I. Kirsanov, Pětr V. Neznamov, Sergej M. Ėjzenštejn, Anton M. Lavinskij und Viktor B. Šklovskij an.³¹⁴

Im Sammelband *Literatur des Fakts (Literatura fakta)* von 1929, der aus Artikeln besteht, die 1927 bis 1928 in *Novyj LEF* erschienen sind, holt einer der wichtigsten Theoretiker der Faktografen, Nikolaj Čužak, in seiner Theorie des revolutionären Lebensbauens (*žiznestroenie*) den *očerk* in den Kanon dieser Tatsachenliteratur hinein.³¹⁵ Für passende Genres befindet er zudem die Monografie mit »wissenschaftlich-künstlerischem« Doppelcharakter (»naučno-chudožestvennaja«) und alle Zeitungsgenres, insbesondere die *fel'etony* der Zeitschrift *Gudok*, ebenso die Biografie, Autobiografie und das »menschliche Dokument« (»čelovečeskij dokument«), das bei Varlam T. Šalamov zum Zeugnis durchlebten Leids im Lager wird, ferner Essays, Tagebücher, Protokolle von (Gerichts)Sitzungen, Briefe, Abhandlungen, Produktionspoeme, Agronomlyrik, Korrespondentenberichte, Reportagen und last but not least Reisetexte.³¹⁶

Die Vereinigung LEF wertet Sachliteratur auf – im Glauben daran, dass sie am besten geeignet ist, um am politischen Projekt mitzuwirken: Den Industrialisierungsprozess sollen Erfolgsberichte, Betriebs- und Kolchosreportagen unterstützen. Die *faktoviki* lehnen fingierte Handlungen und Figuren ab, die Sujets seien schon in der postzaristischen Wirklichkeit angelegt. Statt wie im Roman die Psychologie herauszuarbeiten, sollen nun Produktionszusammenhänge hervortreten: Diese proletarisch-avantgardistische Literaturkonzeption synthetisiert die futuristisch-formalistische Strömung mit dem *Proletkul't*.³¹⁷

³¹⁴ Dickerman, Leah, »The Fact and the Photograph«, *October* 118 (2006), 132–152, 132.

³¹⁵ Čužak, Nikolaj, »Literatura žiznestroenija (Istoričeskij probeg)«, in: *Literatura fakta. Pervyy sbornik materialov rabotnikov LEFa*, hg. v. dems., Moskva 2000 [1929], 34–68, hier 38; 42; 60.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Günther, Hans, »Einleitung«, in: *Glossarium der russischen Avantgarde*, hg. v. Aleksandr Flaker, Graz u. Wien 1989, V–XVII, xvi.

Wie Devin Fore betont, passt der *očerk* zu den beschleunigten Medien dieser Zeit: Er präsentiert im Gegensatz zum kompositionell geschlossenen und durch das Präteritum zeitlich abgeschlossenen Roman provisorische Ausschnitte.³¹⁸ Doch so neutral ihn die *faktoviki* und Devin Fore verstanden haben wollen, den *putevoj očerk* dieser Programmatik kennzeichnet eine starke meinungsbildende Absicht – die Reiseskizze der 1920er und 1930er Jahre ordnet und normiert Sichtweisen, Lebenswelten und Geschmäcker, sie lobt und kritisiert. Sie kann als ein Scharniergegenre zwischen kurzen, für das Sprachexperiment offenen Texten der Avantgarde und geschlossenen Romanen des Sozialistischen Realismus gelten.

Očerki, wie zuvor Physiologien, möchten auf die Fabel verzichten, begreifen sie ja ihre Aufgabe als ein Eintauchen in die sozialistische Wirklichkeit, die die eigentliche »Fabrik der Fakten« sein soll.³¹⁹ Deren Einfangen läuft trotzdem aufs Erzählen hinaus, das das Minimalnarrativ der Bewegung mit Details, Szenen, Dialogen und Kommentaren ausgestaltet, und zwar sachdienlich. Die *faktoviki* vertreten eine zu Viktor Šklovskij entgegengesetzte Position, wie Hans Günther betont: Sie streben danach, das literarische Sujet im ideologischen Plot des Lebensbauens aufzulösen, wohingegen Šklovskij das automatisierte Sujet durch neue Konstruktionsprinzipien ablösen möchte.³²⁰ Für ihn sei die Montage der Fakten »ein Mittel der künstlerischen Orientierung in der Wirklichkeit«, während Tret'jakov in das Material Bewertungen hineinträgt, mit denen er die Wirklichkeit in positive und feindliche Fakten aufspalte.³²¹

Die Reiseskizzen dieser Zeit automatisieren nicht zuletzt in ihrer Masse die Wahrnehmung der Lebensbereiche, die sie konturieren – im Widerspruch zu ihrer unplanbaren, vom Wegverlauf abhängigen, fluiden und anti-autoritären Genrestruktur; genau für diese Ambivalenz interessieren sich meine Lektüren. Die Dokumentarfilme von Vertov, mit dem Tret'jakov die Ausrichtung an der Produktionskunst und an der Filmchronik gemeinsam hat, veranschaulichen, dass das Ideal der Tatsachentreue bis hin zur abstrahierten Bildsprache gedehnt werden kann, entgegen der didaktischen Mimesis im Sinne von LEF.³²²

³¹⁸ Fore, Devin, »Die Emergenz der sowjetischen Faktographie«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 89.3 (2015), 376–403, 385.

³¹⁹ Avanessian, Armen u. Anke Hennig, *Präsens. Poetik eines Tempus*, Zürich 2012, 40.

³²⁰ Günther, »Literatur des Fakts«, in: *Glossarium der russischen Avantgarde*, 338–345, 338.

³²¹ Ebd., 341–342.

³²² Vgl. Tret'jakov, Sergej, »Čem živo kino«, *Novyy LEF* 5 (1928), 23–28; Tret'jakov, Sergej, »Unser Kino«, in: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, hg. v. Heiner Boehncke, aus d. Russ. v. Karla Hielscher u. a., Reinbek bei Hamburg 1972 [1927], 57–73, hier 66–67.

Wenn im Umfeld von LEF eine formalistische Genrekonzeption entsteht, die im Sinne von Šklovskijs sujetloser Prosa Zeitungsgenres und insbesondere den (*putevoj*) *očerk* zur künftigen Literatur erklärt,³²³ findet hier eine Umsetzung von Jurij N. Tynjanovs Genretheorie statt. Er argumentiert mit Bezug auf *Theorie der Prosa* (*O teorii prozy*, 1929), in der Šklovskij der plotreduzierten Prosa, die auf Dramaturgie verzichtet, die Tür in den literarischen Kanon öffnet. Tynjanov zufolge benötigt poetische Kreativität den Bruch mit traditionellen Formen – diesen Bruch führt gerade die Wiederentdeckung vergessener und die Rehabilitierung verschmähter Genres herbei.³²⁴ Tynjanov wählt einen strukturalistischen Begriff und spricht von der »literarischen Reihe« (»literaturnyj rjad«), die sich über benachbarte Reihen, die nicht literarisch sind, definiert: Ein Set von Gestaltungsmitteln, das zu einer Zeit als schön, interessant und anregend gilt, hat einen Lebenszyklus, der nach seiner Reife und Abdankung re-inkarniert werden kann, d.h. ein Genre/Medium, das heute im Trend liegt, wird nach einiger Zeit, wenn man sich daran gewöhnt hat, als altmodisch verblassen, doch später kann es im anderen Kontext im neuen Glanz erstrahlen und intelligent re-interpretiert werden.

Dabei geht er von einem dynamischen Literatursystem aus, in welchem das Verhältnis dieser Reihen sich durch gegenseitige Anleihen verändert. Dies beschreibt die Diffusion des *očerk* zwischen Diskursen, Medien und Genres. So wie der Brief aus der privaten und pragmatischen Kommunikation im 19. Jahrhundert in Poetiken berühmter Realisten wie Turgenev wandert,³²⁵ so sickert die Reiseskizze aus Gebrauchstexten wie dem Diplomatenbericht in die Literatur und darüber hinaus im 20. Jahrhundert in den (Foto-)Journalismus sowie in den (Dokumentar-)Film. Vereinnahmt zum faktografischen Kollektivprojekt zu Beginn der Sowjetunion findet sie dennoch ihren Weg in Individualpoetiken im späten Sozialismus, z.B. in die Reisetexte *Armenische Lektionen. Eine Reise aus Russland* (*Uroki Armenii*, 1969) von Andrej G. Bitov. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion lebt sie in sozialen Medien, im Fernsehen und in künstlerisch forschender Dokumentarkunst

³²³ Šklovskij, Viktor, »K tekhnike vnesjužetnoj prozy«, in: *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, hg. v. Nikolaj Čužak, Moskva 2000 [1929], 229–234, hier 234; ders., »Očerk i anekdot«, in: ders., *O teorii prozy*, Moskva 1929, 246–250, 250.

³²⁴ Tynjanov, Jurij, *Literaturnyj fakt*, hg. v. Ol'ga Novikova u. Vladimir Novikov, Moskva 1993, 121–137, hier 124: »В эпоху разложения какого-нибудь жанра – он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вливается в центр новое явление (это и есть явление «канонизации младших жанров», о котором говорит Виктор Шкловский).« Kursiv i. O. Seine Genretheorie erklärt er vor allem in den Kapiteln »Literaturnyj fakt« (ebd., 121–137) und »O literaturnoj evoljucii« (ebd., 137–148).

³²⁵ Ebd., 132.

auf. 100 Jahre nach ihrem Höhepunkt revitalisiert Pavel Arsen'ev Tret'jakovs Erbe als Neo-Avantgarde.³²⁶

Was den Lebenszyklus des *putevoj očerk* angeht, so markiert einer den Untersuchungszeitraum, da das Genre ab Mitte der 1920er Jahre an Prominenz gewinnt und ab Mitte der 1930er Jahre mit der Abschottung der Sowjetunion seinen Platz dem sozialistischen Roman einräumt. Von dieser Forcierung abgesehen, besteht er kontinuierlich: Er überwintert und blüht auf – er lebt konstant in realistischer, biografischer und epistolarischer Prosa, im Sachbuch und nach wie vor in der Reportage.

Hinzu kommt, dass dem Reisetext seine Transformations- und Transgressionsbereitschaft inhärent ist, inklusive der Ironie gegenüber seiner vermeintlichen Nichtliterarizität. Die Selbstbezüglichkeit auf seine Stellung im Kunstkanon, die das Genre als Stärke auszuspielen vermag, ist sein konstitutives Merkmal geworden. Das ›unscheinbare‹ Genre schöpft seine Beharrlichkeit daraus, dass es als das Andere etablierter Prosaformen mit ihnen nicht konkurriert.

Daher fällt der *putevoj očerk* aus dem kompetitiven Modell Tynjanovs heraus: Ob er vom Publikum und Kritikern gefeiert wird oder nicht, seine Vorformen, Verwandte und Variationen existieren in beachtlichen Mengen seit den frühesten slawischen Schriften bis heute. Den Anspruch auf eine Position im Literatur- bzw. Kunstsystem handelt der Rezeptionsprozess aus. Auf ihn wirken die jeweils dominierenden Technologien, Medienhierarchien und Akteure ein, darunter PR-Agenturen, Kritiker_innen und Wissenschaftler_innen.

Formalisten/Strukturalisten begreifen künstlerische Strömungen so inhärent, als ob diese nicht vom Kontext her bestimmt sein würden, und vernachlässigen in ihrer Radikalität die Wechselwirkung zwischen den unterschiedlichen Künsten, den Medien und der Politik. Angesichts der Persistenz der Reiseskizze eignet sich die Genretheorie der 1920er Jahre eher dazu, um zu beschreiben, wann dieses Genre auf Wohlwollen und wann aufs Kleinreden als nicht-literarisch trifft, weniger aber für die Konturierung dessen, wie seine intertextuelle, intermediale und – mit dem Aufkommen des Bildjournalismus – plurimediale Evolution geschieht.

³²⁶ Nebst seiner Monografie über die *Literatura fakta* (2023) setzt er Tret'jakovs Poetik in seinem poetisch-politischen Tun fort, wobei er es im Gegensatz zum Avantgardisten auf Kritik am russländischen Staat richtet.

Konzeptionen der Reiseskizze (auch meine) steuern ihre Wertigkeit im Kunstsyste mit. So erwähnt Tret'jakov in seinem Rückblick auf die Evolution des *očerk* die Reiseskizze nur am Rand, obwohl er selbst nicht weniger als die Kolleg_innen, die er auflistet, zu den Hauptvertretern des Genres gehört hat.³²⁷ Die Skizze sei operativ wie bildhaft (*obraznyj*), sie stehe an der Kreuzung von Belletristik und Zeitung, doch nicht mehr in den 1930er Jahren: Dann weicht die Reiseskizze der Heldenerzählung als neuer Norm, so dass vorrangig die Porträtskizze gutgeheißen wird.³²⁸ In den 1920er Jahren sei die Zeitung ein Organisator der Gesellschaft und des Literaturbetriebs gewesen – sie habe während der NEP-Periode Skizzenautoren wie Il'in, Galin, Čagan und Strogov eingeführt und sie zusammen mit vielen anderen während des Ersten Fünfjahrplanes in Autoren verwandelt.³²⁹ Während dieser Pjatiletka haben sich die Produktions- und die Kolchosskizze³³⁰ herausgebildet, wobei das Interessanteste des *očerk* nicht in den Fakten, sondern zwischen ihnen liege – das Publikum wünsche sich eine Auswertung ebenso wie nachfühlbare, identifikatorische Menschen(porträts).³³¹

Stalin fordert 1932, dass Schriftsteller_innen »Ingenieure der Seele« sein sollen³³² und das Bewusstsein ihres Publikums so optimieren, als ob sie an einer Maschine schrauben. Die Masse soll Arbeitsabläufe automatisieren und wird dabei selbst als steuerbar aufgefasst. Die organisierte künstlerisch-soziale Bewegung des Ersten Fünfahresplanes hält einzelne Schritte des sozialistischen Aufbaus fest in einer bis dahin nie dagewesenen Ausrichtung auf eine Massenleserschaft.³³³ Letztere, nach der Oktoberrevolution alphabetisiert, erhält die Möglichkeit zur journalistischen Mitarbeit – sie soll Objekt und Subjekt der Kulturproduktion sein.

Schreibende sind nun Fotografierende, Kulturarbeiter_innen, Berater_innen, Psycholog_innen, Manipulator_innen... Arbeiter-Korrespondent_innen (*rabkory*) sollen als Fachexpert_innen ihrer Metiers berichten,³³⁴ Schriftsteller_innen in Berufe schlüpfen, über die sie schreiben, sich und ihr Publikum

³²⁷ Tret'jakov, »Évoljucija žanra (ob očerke)«, 160.

³²⁸ Tret'jakov hat sich ab Mitte der 1930er Jahre dem Porträt verschrieben, vgl. ders., *Ljudi odnogo kostra*, Moskva 1936; ders. u. Solomon Telingater, *Džon Chartfil'd*, Moskva 1936.

³²⁹ Tret'jakov, »Évoljucija žanra (ob očerke)«, 160.

³³⁰ Tret'jakov hat sich aktiv für die Kolchosskizze eingesetzt. Vgl. ders., *Vyzov. Kolchoznye očerki*, Moskva 1930; ders., *Mesjac v derevne. (Ijun'-iul' 1930 g.) Operativnye očerki*, Moskva 1931; ders., *Tysjača i odin trudoden'*, Moskva 1934; ders., *Vyzov. Kolchoznye očerki*, Moskva 1932.

³³¹ Tret'jakov, »Évoljucija žanra (ob očerke)«, 161.

³³² Westermann, Frank, *Ingenieure der Seele. Schriftsteller unter Stalin*, Berlin 2003, 40.

³³³ Dobrenko, *Formovka*, 302–309.

³³⁴ Hicks, Jeremy, »Worker Correspondents: Between Journalism and Literature«, *The Russian Review* 66.4 (2007), 568–585, hier 572–575.

in Sowjetbürger_innen verwandeln. Die Literaturproduktion wird sozial durchlässiger, oft nehmen jedoch Autor_innen, so auch Tret'jakov, eine maßregelnde Funktion gegenüber Kolchos- und Fabrikarbeiter_innen und gegenüber der Leserschaft ein.

Die Popularisierung dieses Autorschaftskonzepts, der Skizzenliteratur und des Pressewesens treibt Maksim Gor'kij voran. Nach seiner Rückkehr aus italienischem Exil gründet er Printmedien für verschiedenste Zielgruppen³³⁵ und beteiligt sich tonangebend an der Debatte über sozialistische Kunst, bis er 1934 den Vorsitz des Schriftstellerverbands erhält. Gor'kij sieht im *očerk* ein demokratisches Mittel, das die kritische Tendenz des Realismus fortführt, und Chronikwilligen aller Couleur zur Verfügung steht. Er leitet die Redaktionen der Zeitschriften *Naši dostiženija* und *SSR na strojke* (1930–41). In der Erstgenannten veröffentlicht er 1929 in den ersten sechs Ausgaben seinen Skizzenzyklus *Durch das Land der Sowjets (Po Sojuzu Sovetov)*.³³⁶ So heisst auch eine Rubrik in der Leningrader Abendzeitung *Krasnaja gazeta*, in der Reiseskizzen, u. a. von Marija M. Šapskaja, erscheinen.³³⁷

Naši dostiženija, die illustrierte Monatszeitschrift des künstlerischen *očerk*, versteht sich als Kooperationsprojekt mit Naturwissenschaftlern und Ingenieuren. Sie präsentiert Erfolge des Aufbaus und wird selbst die erfolgreichste ihrer Art innerhalb der dokumentarischen Bewegung. Die Zeitschrift erscheint von Februar 1929 bis August 1937 mit 95 Nummern, bereits in den ersten fünf Jahren bringt sie 715 Skizzen.³³⁸ Beliebte Publikationsorgane für die Reisereportage finden wir ferner in den Zeitschriften *30 dnej* und *Vokrug sveta* mit der Beilage *Vsemirnyj sledopj* und *Vsemirnyj turist*.

Gor'kij verfasst während seiner Tournee durch die Sowjetunion Texte, die er als Skizzen publiziert, z. B. über seine Reise nach Baku, Tiflis, Jerewan und Stalingrad. Sie folgen dem Muster des Vergleichs zwischen früher und heute, doch gelingt ihm keine Beobachtung, da er in Schablonen der staatlichen Hauptzeitung *Pravda* abdriftet, einer textgenerierenden Maschine gleich (»tekstoporoždajuščaja mašinka«).³³⁹ In der Tat lesen sich seine Berichte so, als ob Künstliche Intelligenz Zeitungen der 1920er Jahre in Bezug auf

³³⁵ Darunter die Zeitschrift für Kinder im Schulalter *Ežemesjačnyj žurnal*, erschienen von 1928 bis 1935 unter der Leitung von Samuil Maršak), und für Vorschulkinder *Čiž (Črezvyčajno interesnyj žurnal*, 1930–1941). Beide Zeitschriften zogen mit ihrem künstlerischen Freiraum Oberlügen an.

³³⁶ Gor'kij, Maksim, »Po Sojuzu Sovetov«, in: ders., *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*, t. 17: *Rasskazy, očerki, vospominanija 1924–1936*, Moskva 1949–1953 (1952), 113–232.

³³⁷ Schmidt, »Dokumentarliteratur und dokumentarische Bewegung«, 302.

³³⁸ Ebd., 310.

³³⁹ Bavil'skij, »Spisok korablej«, 338.

die dort erschienen *očerki* ausgewertet und daraus neue kompiliert hätte, wobei der Prompt für diese Aufgabe nicht mitgeteilt wird. Gor'kijs Skizzen demonstrieren die Kontrolle durch ideologische Instanzen mit dem Beginn des Ersten Fünfjahrrplans:

Die für Pressefotografie, Wochenschau und Dokumentarfilm in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre noch charakteristische motivische Vielfalt, die Offenheit gegenüber auch kritisch beleuchteten, negativen Alltagsphänomenen und eine oft fehlende parteiideologische Zuspitzung oder gar Politikferne sollten überwunden werden: *Jedes* in Presse und Dokumentarfilm verortete Detail erhielt damit idealiter eine zusätzliche symbolische Aufladung mit typisierender oder appellierender Wirkung.³⁴⁰

Die Neigung zur Automatisierung haftet auch den Foto-Illustrierten an: Sie werden zu Medien vorgegebener Narrative und Bildstrategien, in deren Rahmen sie *Held_innen*, Arbeits- und Freizeitabläufe ikonisch visualisieren. Ihre Bandbreite reicht von der relativ liberalen Zeitschrift *Novyj mir* bis zum konservativen *Okjabr'*.

Periodika profitieren von ihrer Position als Schnittstellen zwischen den Künsten und der Politik. Dabei sind sie in den sozialen Auftrag involviert, für den sie avantgardistische Bildersprache und Designinnovationen einnehmen und vor Praktiken der Bildmanipulation nicht zurückschrecken. So bringt SSSR *na strojke* 1933 in der 12. Nummer ein Themenheft über den Bau des Weißmeerkanales, Rodčenko liefert dafür die Fotografien. Diese Ausgabe spitzt das Paradoxon von Fakt und Fiktion der Reiseskizze in Text und Bild zu: Obwohl sie beansprucht, die Realität wiederzugeben, blendet sie unpassende Inhalte und Deutungen aus, und obwohl sie meinungsbildend abbilden möchte, entsteht ein künstlerisches Resultat, in diesem Fall ein perfides – es feiert Wachstum auf Grundlage von Zwangsarbeit und Umerziehung, *Perekovka* heisst auch die lagereigene Zeitung.

Gor'kij verherrlicht ein weiteres Mal die Zwangsarbeit am Weißmeer-Ostsee-Kanal im ambitionierten Kollektivbuch.³⁴¹ Aleksandr A. Dejneka gestaltet es mit ausziehbaren Kartenwerken und Grafiken, 36 prominente Autor_innen verfassen die Beiträge, nachdem eine Brigade aus 120 Schriftstellern im August 1933

³⁴⁰ Waschik, Klaus, »Virtual Reality. Sowjetische Bild- und Zensurpolitik als Erinnerungskontrolle in den 1930er-Jahren«, *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 7.1 (2010), 30–54, hier 36.

³⁴¹ Gor'kij, Maksim; Averbach, Leonid u. Semën Firin, S. (Hg.), *Belomorsko-Baltijskij kanal imeni Stalina: Istorija stroitel'stva*, Moskva 1934. Es erscheint in der von Gor'kij gegründeten Reihe *Geschichte der Fabriken und Betriebe (Istoriya fabrik i zavodov)* im Staatsverlag Gosizdat. Vgl. dazu Klein, Joachim, »Belomorkanal: Literatur und Propaganda in der Stalinzeit«, *Zeitschrift für Slavische Philologie* 55.1 (1995/96), 53–98.

an den Kanal entsandt worden ist, darunter das Schriftstellerduo Il'ja Il'f und Evgenij Petrov, Vera M. Inber und Mariëtta S. Šaginjan, Aleksej N. Tolstoj, Boris A. Pil'njak, der Satiriker Michail M. Zoščenko und Viktor O. Percov, Theoretiker der Umorganisation schriftstellerischer Arbeit. Michail A. Bulgakov lehnt ab, Michail M. Prišvin und Andrej P. Platonov möchten mit und dürfen nicht.³⁴²

Ähnlich wie *Usbekistan: Zehn Jahre (10 let Uzbekistana)*, Moskva 1934), ein weiteres Grafikkunstwerk aus Skizzen, Fotografien und einem haptisch-optisch anspruchsvollen, technologisch und künstlerisch hervorstechenden Ergebnis, wurde auch das Buch über den Bau des Weißmeer-Ostsee-Kanals zwei Jahre nach seinem Erscheinen, 1936, aus dem Verkehr gezogen, da viele der daran beteiligten Autor_innen Opfer einer Terrorwelle geworden sind.

Der Schriftstellerkongress von 1934 stellt an die Literatur die Erwartung, Exempel einer Wunschwirklichkeit zu statuieren und zu verbreiten, und das am besten von Autor_innen, die gleich in mehreren Sprachen schreiben.³⁴³ Dies löst den *očerk* auf, wie Tret'jakov zugibt: Treffen sich Zeitung und Belletristik Mitte der 1920er Jahre, so sieht er sie Mitte der 1930er Jahre auseinanderdriften, wobei beide voneinander viel gelernt hätten.³⁴⁴

Was die literatur- und medienhistorische Schnittstellenfunktion der Reise-skizze angeht, so vermittelt der *putevoj (foto-)očerk* zwischen Literatur und Journalismus, zwischen Text und Bild, zwischen der Avantgarde und dem Sozialistischen Realismus. Erika Wolf schlussfolgert, dass der Sozialrealismus vor allem eine institutionelle Praktik gewesen ist und weniger ein Imperativ oder ästhetische Vorgabe, wie sie am Beispiel der Zeitschrift *UdSSR im Bau* zeigt: Die visuelle Repräsentation des Sozialismus erfolgt mit Mitteln der Avantgarde, die Künste und der Foto-*očerk* nehmen eine Sonderstellung ein.³⁴⁵ Dies unterstützt die Position von Boris Groys, der im Sozialrealismus eine Fortführung des Anspruchs der Avantgarde mit anderen Mitteln sieht, ausgehend von der treibenden Kraft, das Leben durch Literatur zu formen: »Overcoming the concrete, historically determined aesthetic of the avant-garde meant not the defeat of the avant-garde project but its continuation and

³⁴² Vgl. Nicholas, Mary a. Cynthia Ruder, »In Search of the Collective Author: Fact and Fiction from the Soviet 1930s«, *Book History* (11) 2008, 221–244, 223. Platonov darf 1934 mit einer Schriftstellerbrigade nach Turkmenistan fahren. Anstatt dort die Erfolge des sozialistischen Aufbaus anzupreisen, wie es z. B. Zinaida Richter tut, verfasst er seine fiktionale Prosa.

³⁴³ Siehe die Reden von Lidija Sejfullina, Sergej Tret'jakov und Michail Kol'cov, in: Lupol, Ivan; Rozental', Mark u. Sergej Tret'jakov (Hg.), *Pervyj vsesojuznyj s'ezd pisatelej. Stenografičeskij otčet*, Moskva 1934, 236–238, 344–346, 350–351.

³⁴⁴ Tret'jakov, »Évoljucija žanra (ob očerke)«, 162.

³⁴⁵ Wolf, Erika, *USSR in Construction: From Avant-Garde to Socialist Realist Practice*, Michigan 1999, 270–1.

completion insofar as this project itself consisted in rejecting an aestheticized, contemplative attitude toward art and the quest for an individual style.«³⁴⁶ Die neue, handlungsorientierte Realität entsteht als kollektives Gesamtkunstwerk³⁴⁷ und involviert alle Medien, inklusive der Reiseskizze.

³⁴⁶ Groys, Boris, »The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde«, in: *The Culture of the Stalin Period. Studies in Russia and East Europe*, ed. by Hans Günther, London 1990, 122–148, 147.

³⁴⁷ Ders., *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988, 273.

2. Typologische Close Readings

2.1 Vergleich: Erschließung, Produktion, Konkurrenz

2.1.1 Erschließung

Larisa Rejsner in Afghanistan

Die Ordnung meiner Lektüren folgt den Hauptfunktionen der frühsowjetischen Reiseskizze – dem Vergleichen, der Evidenzsicherung und dem Abenteuernarrativ. Dieses erste und umfangreichste Kapitel beleuchtet folgende Kernziele der Skizzen: 1.) die *Erschließung* wenig bekannter Territorien, 2.) die Begleitung industrieller *Produktion* und 3.) die *Konkurrenz* mit Westeuropa und mit den USA. Ihre argumentative Stoßrichtung reicht von ›asiatischer Archaik‹, die an Modernisierung appelliert, bis zur sozialistisch-kapitalistischen Globalisierung. Sie vergleichen die Peripherien mit dem Zentrum, die postrevolutionäre mit der vorindustriellen Epoche und die Sowjetunion mit dem ›Westen‹.

Die erschließende Reiseskizze lässt sich nicht immer von der Produktionsreiseskizze abgrenzen. Das Interesse für Arbeitsbedingungen, Rohstoffabbau und industriellen Aufbau fällt im Oeuvre vieler Autor_innen mit ihren Reisen in entfernte Sowjetrepubliken zusammen, richtet sich aber auch auf die Fabriken Moskaus und Leningrads. Ihre Skizze *Briefe an die Familie* (*Pis'ma k rodne*) über eine Textilfabrik baut Lidija N. Sejfullina (1889–1954) aus der Perspektive einer reisenden Arbeiterin auf, die bei ihrer teilnehmenden Beobachtung unnütze bis störende Außenseiterin bleibt. Sejfullina kritisiert darin die Lösung der Produktionskunst:

»Ein Schriftsteller, der in die Produktion geworfen wird«, das klingt nur im Begleitschreiben energisch. Aber dem eigenen Empfinden nach nimmt man vor allem die bittere Bedeutung des Wortes »geworfen« wahr, und zwar als »verlassen«. Obdachlos, schutzlos. Was kann ein Schriftsteller in der Fabrik stundenlang tun, während die Mitglieder des Fabrikliteraturkreises an ihren Maschinen stehen, beladene Wagen fahren, Kautschuk waschen, hauen, schneiden usw.? Mit einem

Notizbuch durch die Werkstätten gehen und mit Fragen Menschen belästigen, die mit schwerer Arbeit beschäftigt sind? [...] »Ein Fremdkörper«, wie Marija Škapskaja schreibt. Es ist nicht gerade angenehm, sich selbst als Fremdkörper anzuerkennen.³⁴⁸

Die Intertravelität der Produktionsreiseskizzen dürfte die Angestellten dieser Fabrik in der Tat gestört haben: Auch Marija M. Škapskaja und Ol'ga D. Forš haben dort Feldforschung betrieben. Forš hat, wie ihre Kollegin, vorneweg auf die Ausbeutung der Arbeiter_innen hingewiesen, da sie in dieser Konstellation Objekte sind: Ihre Handarbeit liefert Material für einen Text, der Ansehen und gute Bezahlung nur der Journalistin bringt.³⁴⁹ Obwohl der ökonomische Aspekt alle Reiseskizzen betrifft, reflektieren die wenigsten die Beziehungsökonomie zwischen Beobachteten und Beschreibenden; letztere profitieren von dieser tlw. parasitären Konstellation am meisten.

Hingegen positioniert sich Larisa M. Rejsner (1895–1926) nicht als »Fremdkörper«, sondern als organisches Mitglied der Milieus, in die sie sich begibt. Sie nimmt die Rolle der Vorkämpferin für reisende Autorinnen ein, ein Prototyp der revolutionären Frau. Zu ihren Vorbildern zählt sie Nadežda K. Krupskaja und Ekaterina D. Vorošilova, Mitglied der ersten Reiterarmee 1918, die sich um verwaiste Kinder gekümmert hat.³⁵⁰ Sie verkörpert noch vor den Manifesten und Institutionen der Faktenliteratur das Ideal der auskundschaffenden Literaturjournalistik und schreibt für die 1917 von Gor'kij gegründete Zeitschrift *Novaja žizn'*. Zunächst studiert sie am Petersburger Psycho-Neurologischen Institut, dann in Frankreich und Deutschland, wo sie sich die Landessprachen aneignet, und wo ihre Reiseskizzen in Übersetzung erscheinen.³⁵¹

³⁴⁸ Sejfullina, Lidija, »Pis'ma k rodne«, in: dies., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, t. 4: *očerki i stat'i* 1918–1954, hg. v. L. Smirnova, Moskva 1969, 95–106, hier 95f.: »Писатель, брошенный на производство, – звучит энергично только в сопроводительной бумаге. А в собственном ощущенье прежде всего воспринимаешь горький смысл слова „брошенный“. Бесприютный, беспризорный. Что может делать на заводе писатель в часы, когда члены литературного заводского кружка стоят у станков, возят нагруженные вагонетки, промывают резину, кроят, режут и т.д.? Ходить с записной книжкой по цехам и приставать с расспросами к людям, занятым нелегким трудом? (...) „Инородное тело“, как пишет М. Шкапская. Инородным телом неприятно себя сознавать.«

³⁴⁹ Forš, Ol'ga, »Chamovnoe delo«, *Novyj cech (al'manach leningradskoj brigady pisatelej)*, hg. v. Lidija Četverikov u. Ol'ga Rakovskaja, Moskva u. Leningrad 1931, 5–19. Das zweite Kapitel erschien als separater očerk mit dem Titel »Čelovek v proizvodstve« in *Strojka* 6 (1930), 2–3.

³⁵⁰ Pržiborovskaja, Galina, *Larisa Rejsner*, Moskva 2008, 239–40; 263.

³⁵¹ Reissner, Larissa, *Von Astrachan nach Barmbeck. Reportagen 1918 – 1923*, aus d. Russ. v. Irmfried Hiebel, Halle u. Leipzig 1983. Vgl. das darin enthaltene Vorwort von Alexander Tarassow-Rodionow, geschrieben 1926 zum Tode von L. Rejsner, ebd. 5–9, hier 5.

Als erste Marinekommissarin leitet sie ab 1919 Schifffahrten entlang der Flüsse Wolga, Kama und Belaja und begleitet ihren Mann, Fëodor F. Raskol'nikov, vom April 1921 bis Mai 1923 nach Afghanistan.³⁵² Er arbeitet dort als Botschafter der russischen Sowjetrepublik, sie verfasst ihre Bücher *Front* und *Afghanistan*. Ab 1924 fährt sie als Korrespondentin der *Krasnaja gazeta*, *Izvestija* und *Pravda* in Fabriken, Bergwerke und Industriegebiete auf dem Ural, im Donbass und Ivano-Voznesensk mit Stationen in Bilimbaj, Revda, Kythym, Kizelstroj, Domna, Gorlovka und im Bachmuttal.

Von Oktober 1923 bis Januar 1924 arbeitet Rejsner illegal in Deutschland, besucht Aufstände in Hamburg und Berlin und sammelt Material für ihr Reportagebuch *Hamburg auf den Barrikaden* (*Gamburg na barrikadach*, 1925). Sie lässt sich von Raskol'nikov scheiden und führt eine Affäre mit Karl Radek. Wie ein gutes Jahrzehnt später Michail E. Kol'cov in Spanien schreibt Rejsner aktiv involviert in das Geschehen der Weltrevolution, an die sie glaubt, und greift zur Kriegsrhetorik der 1920er und 1930er Jahre. Wie Dietmar Neutatz erklärt, hatte dieser »mentale Zustand« zwei Bezugspunkte:

Einerseits bildete der Bürgerkrieg den Referenzrahmen für das Denken und Handeln der Aktivisten in den 1930er Jahren. Immer wieder wird auf ihn rekurriert, werden die damaligen Heldenataten als Vorbilder beschworen. Der zweite Bezugspunkt lag in der Zukunft und spiegelte den ersten: Die Bolschewiki lebten seit Ende der 1920er Jahre in der Erwartung eines bevorstehenden Krieges der vereinigten Imperialisten gegen die Sowjetunion.³⁵³

Im Jahr 1925 hält sich Rejsner wieder in Deutschland auf, diesmal zur Malariakur, und besucht nach ihrer Genesung die Unternehmen von Krupp und Ullstein, um ihr Buch *Im Land Hindenburgs* vorzubereiten.³⁵⁴

Für die Leiterin der Abteilung für Aufklärung der Roten Flotte ist Auskundschaftung keine verdeckte Motivation ihrer Reisen, wie sie bei einigen ihrer Zeitgenoss_innen gewesen sein dürfte, sondern ihre offizielle Funktion – ob als Kommissarin oder als Journalistin, sie spioniert für die linke Revolution.³⁵⁵ Leo Trotzki heroisiert sie regelrecht:

Mit dem Äußeren einer olympischen Göttin verband sie einen feinen ironischen Verstand und die Tapferkeit eines Kriegers. (...) Später schwamm [sic] sie auf Kriegsschiffen und nahm an Kämpfen teil. Sie hat dem Bürgerkrieg Erzählungen gewidmet, die in der Literatur weiterleben werden. Mit gleicher Anschaulichkeit

³⁵² Naumova, Anna, »Larisa Rejsner«, in: *Larisa Rejsner v vospominanijach sovremennikov*, hg. v. ders., Moskva 1969, 5–12, hier 9.

³⁵³ Neutatz, *Träume und Alpträume*, 249.

³⁵⁴ Rejsner, Larisa, *V strane Gindenburga: očerki sovremennoj Germanii*, Moskva 1926.

³⁵⁵ Clements, Barbara Evans, *Bolshevik Women*, Cambridge 1997, 180.

schilderte sie die Industrie des Urals wie den Aufstand der Ruhrarbeiter. Sie wollte alles wissen und kennenlernen, an allem teilnehmen.³⁵⁶

Andreas Guski zufolge finden wir in ihr eine der »wichtigsten Vertreterinnen des früheren sowjetischen *očerk*«.³⁵⁷ Sejfullina und Inber porträtieren die junge Frau, die mit 30 Jahren an Typhus stirbt, als Abenteurerin, die die Gemütlichkeit des Zuhause gegen den Sattel in Bergkarabach eintauscht und sprachmalerische Üppigkeit zugunsten von »Organisiertheit« (»organizovannost«) überwindet.³⁵⁸ Rejsner handelt sich fünf Auftragsreisen in abgelegene Produktionsstätten aus.³⁵⁹ Nicht nur ihre Biografie, auch ihre Reisetexte legen nahe, aus einer genderzentrierten Perspektive gelesen zu werden – als autobiografische Quellen im Kontext weiblichen Schreibens über das Andere.³⁶⁰

1925 erscheinen gleich mehrere Skizzenbände von ihr: *Afghanistan* (Afghanistan, Moskva u. Leningrad), *Asiatische Erzählungen* (Aziatskie povesti, Moskva), *Hamburg auf Barrikaden* (Gamburg na barrikadach, Moskva) und der Band *Kohle, Eisen und lebendige Menschen* (Ugol', železo i živye ljudi, Moskva u. Leningrad), der auf ihren Skizzen aus *Krasnaja nov'* (№ 4–8, 10, 11) von 1924 basiert. Ihre Afghanistantexte durchlaufen eine für *putevye očerki* typische Publikationsgeschichte von Notizen, Zeitungen und Zeitschriften³⁶¹ via Buchkapitel bis hin zu übersetzten Ausgaben.³⁶²

Ihre Reise im Juni 1921 beginnt mit dem Zug. Sie fährt zur afghanischen Grenze mit 31 Mitgliedern der sowjetischen Delegation, die ihrem Mann Raskol'nikov unterstellt ist. Von der Festung Kuschka reitet die Karawane auf Pferden, Kamelen und Eseln 35 Tage lang über die Berge nach Kabul.³⁶³

³⁵⁶ Trotzki, Leo, *Mein Leben. Versuch einer Autobiographie*, aus d. Russ. v. Alexandra Ramm, Berlin 1930, 394.

³⁵⁷ Guski, *Literatur und Arbeit*, 48. Pasternak widmet ihr das Gedicht *Pamjati Rejsner* (1926).

³⁵⁸ Inber, Vera, »Évoljucija lebedja (Larisa Rejsner)«, in: dies., *Izbrannaja proza*, Moskva 1971, 421–433, hier 424; 429; Sejfullina, »Larisa Rejsner«, in: *Sobranie sočinenij*, 158–162, hier 160–162, zuerst publiziert in der *Leningradskaja pravda* am 9.2.1927.

³⁵⁹ Pržiborovskaja, *Rejsner*, 447f.

³⁶⁰ Vgl. Pelz, Annegret, *Reisen durch die eigene Fremde: Reiseliteratur von Frauen als autoethnographische Schriften*, Köln, Weimar u. Wien 1993.

³⁶¹ Rejsner hat eine Reihe von Reportagen geschrieben, die sie zuerst zwischen 1921 und 1925 in sowjetischen Periodika publiziert hat – in der Zeitschrift *Krasnaja Nov'* (1921), in den Tageszeitungen *Pravda* (1922) und *Izvestija* (1924) und schließlich in der *Ogoněk*-Bibliothek (1925). Die meisten sind in ihr Skizzenbuch *Afghanistan* (1925) eingegangen, eine Auswahl ist 1925 in einer Sondermappe von *Ogoněk* unter dem Titel *Aziatskie povesti* erschienen.

³⁶² Buchausgaben: Rejsner, Larisa, *Afghanistan*, Moskva 1925; dies., *Aziatskie povesti*, Moskva 1925; Reissner, Larissa, *Oktober*, Berlin 1932. *Gamburg na barridach* wird 1925 ins Deutsche übersetzt, verboten und verbrannt.

³⁶³ Pržiborovskaja, *Rejsner*, 380.

Zur Delegation gehört der Skizzenautor Lev V. Nikulin (1891–1967), der in Kabul arbeiten wird. Ihre kollektive Aufgabe: sowjetische Interessen vertreten und die revolutionäre Bewegung in Indien unterstützen.³⁶⁴ In Afghanistan, das bis 1919 für Europäer geschlossen war, hält sie sich mit ihrem Mann von April bis Mai 1923 auf.³⁶⁵

Katarina Clark stützt sich in ihrer kulturhistorischen Untersuchung auf Reiseberichte der Delegation als Quelle und liest sie aus einer kritischen postkolonialen Perspektive – Rejsner und Nikulin entwickeln demnach einen imperialistischen Duktus, wobei sie sich nicht auf antike Zivilisationen beziehen, sondern auf die Eroberer Eurasiens, darunter Dschingis Khan: Die Karawane reise dem Weg nach, den Alexander der Große und Tamerlane, der türkisch-mongolische Eroberer aus dem 14. Jahrhundert, zurückgelegt hatten.³⁶⁶ Nikulin habe Afghanistan's geostrategischen Wert erkannt, da sich dort jene Routen kreuzen, die von Zentralasien und Persien nach Indien führen.³⁶⁷

Wenn man Clark folgt, dass sie sich in den westlichen Orientalismus-diskurs einschreiben, findet man bei Rejsner viele Anhaltspunkte dafür. Sie verflucht die Wüste, die sie der Idylle in berauschend lebensfrohen Gärten gegenüberstellt:

Überall laufen winzig kleine Eselchen mit Bündeln frischen Klees und Schilfs, mit Ehefrauen in Schleiern, mit Gott weiß was. Manchmal reitet unser Kavallerist mit seinem hohen Helm durch die Menge, und von hinten sieht er aus wie der Sieger von Jerusalem, der Paladin des Roten Sterns.

Und doch, trotz der bunten Farben, des Glanzes und der äußerlich berauschenden Schönheit dieses Lebens erfüllt mich Hass auf den toten Osten. Kein Schimmer von Kreativität, kein einziges Buch weit und breit. Dekadenz, bedeckt vom eintönigen Ablauf prächtiger Bräuche. Nichts Lebendiges. Diese Städte sind dem Untergang geweiht, der Asche, dem Staub – sie werden zur Wüste, der sie entsprungen sind.

³⁶⁴ Zur historischen Bedeutung dieser Reise im Kontext der internationalen Linken vgl. Clark, Katerina, *Eurasia without Borders. The Dream of a Leftist Literary Commons, 1919–1943*, Cambridge (Mass.) a. London, 2021, 123–125. Clark wertet die Berichte von Rejsner und Nikulin als historische Dokumente aus. Nikulin hat *Četyrnadcat' mesjacev v Afganistane* (1923, erweiterte Version 1933) veröffentlicht und Raskol'nikov eine Serie politischer Artikel.

³⁶⁵ Vgl. Corigliano Noonan, Norma a. Carol Nechemias, *Encyclopedia of Russian Women's Movements*, Westport (Conn.) 2001, 172.

³⁶⁶ Clark, *Eurasia without Borders*, 137.

³⁶⁷ Ebd., 160.

Abb. 1: Rejsner, *Afganistan*, 21.

Die Gärten und Harems sind das Beste. Die Gärten quellen über vor Trauben, kleinen Bäumen, Seen, Schwänen, Kletterrosen, Zelten, Granatäpfeln, Glockenblumen, dem Summen von Bienen und altägyptischen Gebäuden, und natürlich von ihrem Duft.³⁶⁸

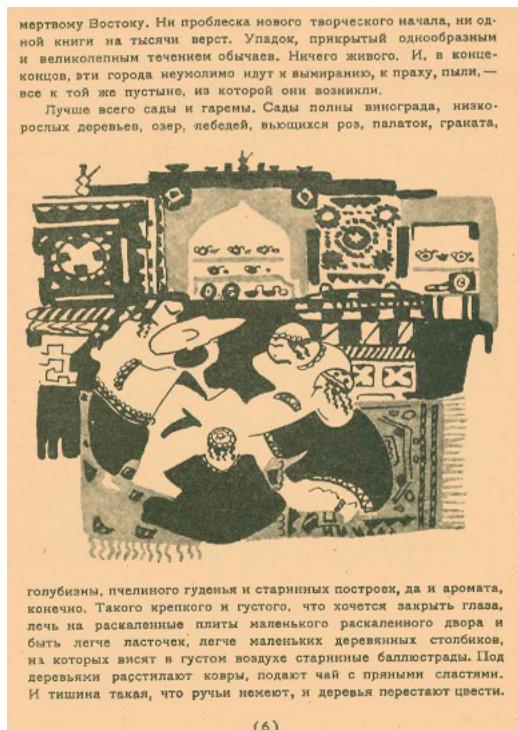
Die Erzählerin bedient einen phantasmagorischen Blick, der dem westlichen Publikum von der Märchensammlung *Tausendundeine Nacht* vertraut sein dürfte – auch, wenn sie in den sowjetischen Reitern eine Art Kreuzritter zu erkennen meint, zu denen sie dazugehören möchte, um die Wüste zu

³⁶⁸ Ebd., 5–6: »Везде бегут крохотные ослики с выюками свежего клевера и тростника, с женами в чадрах, бог знает с чем. Иногда среди этой толчни проезжает наш кавалерист в высоком шлеме, и со спины он выглядит как победитель Иерусалима, паладин Красной Звезды.

И все-таки, несмотря на пестроту красок, блеск и внешнюю упоительную красоту этой жизни, меня обуревает ненависть к мертвому Востоку. Ни проблеска нового творческого начала, ни одной книги на тысячи верст. Упадок, прикрытый однообразным и великолепным течением обычаев. Ничего живого. И, в конце-концов, эти города неумолимо идут к вымиранию, к праху, пыли, – все к той же пустыне, из которой они возникли.

Лучше всего сады и гаремы. Сады полны винограда, низкорослых деревьев, озер, лебедей, вьющихся роз, палаток, граната, голубизны, пчелиного гудения и старинных построек, да и аромата, конечно.«

Zu Gärten im Orient vgl. Schlieker, Kerstin, *Frauenreisen in den Orient zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Weibliche Strategien der Erfahrung und textuellen Vermittlung kultureller Fremde*, Berlin 2003, 64.



(6)

Abb. 2: Rejsner, *Afganistan*, 6.

zivilisieren. Obwohl sie ihre Umgebung neugierig studiert, angefangen mit der ersten Fabrik gegenüber ihrer Unterkunft in der sowjetischen Botschaft, enthält ihr Bericht viele Passagen, die Edward Saids These von der arroganten Andersmachung des Orients in westlichen Reiseberichten stützen: Sie verweist auf Rückständigkeit, Schmutz, Gewalt, fehlende Bildung, sieht öfter Menschenmassen als Einzelpersonen und scheut keine Vergleiche mit Tieren.³⁶⁹

Zwar möchte sich Rejsner von symbolistischer, belletristisch beeinflusster Reiseprosa zugunsten von Dokumentarliteratur trennen, doch kann sie für letztere wegen fehlender Sprachkenntnisse nur beschränkt recherchieren.³⁷⁰ Denkbar ist, dass sie ihr Vorwissen und ein Stück weit ihre Vorurteile von Pětr I. Pašino (1836–1891) bezieht und vor Ort bestätigt findet, was sie sich

³⁶⁹ Rejsner, Larisa, *Afganistan*, Moskva 1925, 21: »любимый камердинер эмира — старая, дрессированная обезьяна в белых перчатках...«

³⁷⁰ Naumova, Rejsner, 69.

angelesen hat. Der Orientalist, Übersetzer, Schriftsteller und Diplomat hatte Asien, verkleidet als Einheimischer, intensiv bereist.³⁷¹ Pašinos Berichte erlangten im Zuge des zweiten anglo-afghanischen Krieges 1878 Berühmtheit.

Nikulin schreibt über seine Kollegin, sie habe an einem der ersten Kapitel der sowjetischen Diplomatiegeschichte teilgenommen.³⁷² Wie Tret'jakov und Richter in China zu dieser Zeit, halten sich Rejsner, Nikulin und Raskol'nikov während eines Umbruchs in Afghanistan auf, den die Sowjetunion strategisch nutzen möchte. Sie unterstützt in Asien die Emanzipation von feudalen Strukturen sowie von britischer Kolonialisierung, um dadurch Verbündete zu gewinnen – Autor_innen agieren dabei als Meinungsbildner_innen gegenüber dem heimischen Publikum: »Es ist einfach nicht möglich, die Russen in Afghanistan zu boykottieren, ohne völlig isoliert zu werden. Die Stärke ihrer Grenzarmeen, die Realität ihrer Handelsinteressen und der Hass der gesamten Bevölkerung auf die Briten sprechen hier für die UdSSR.«³⁷³

In Afghanistan hält sich das Trio zur Herrschaftszeit von Amanullah Khan auf. Unter diesem neuen Emir hat das Land am 8. August 1919 seine Unabhängigkeit von Großbritannien errungen, das bis dahin drei Kriege gegen das Land geführt hat. Amanullah reformiert die patriarchalen, religiös normierten Stammmestraditionen, führt die Schulpflicht ein und schafft die Sklaverei ab. Für diese Veränderungen interessieren sich die Bolschewiki, die ihre Einflusssphäre in Asien erweitern, zumal Afghanistans Lage im Kriegsfall Vorteile verspricht. Parallel zu dieser ›Brigade‹ schickt die Sowjetunion finanzielle, technische und militärische Hilfe. Rejsners Verhältnis zum Land klingt ähnlich aneignend wie jenes von Tret'jakov, der mit seinen Skizzen Čzungo (1927, 2. Auflage 1930) Chinas Annäherung an den Sozialismus vorbereitet, während er selbst der Kultur fremd bleibt.

Auf der Ebene des Augenzeugenberichts erfüllt Rejsner ihre Aufgabe als Kundschafterin, auf der Ebene des Appells erfüllt sie ihre Agitationsaufgabe: Sie sammelt quasi Beweise dafür, dass das Land nach sowjetischem Vorbild modernisiert werden muss. Letzteres nährt sie mit Beispielen aus der Welt

³⁷¹ Seine Skizzen hat er in den Zeitschriften *Golos*, *Novosti* und *Russkij mir* publiziert. 1885 erschien der erste Band von *Vokrug sveta. Po Indii (Putevye vpečatlenija)* über seine ersten beiden Reisen durch Indien und Afghanistan. Die Eindrücke von der dritten Reise (von 1875 bis 1876) wurden nicht als Buch publiziert, sondern verstreut in einzelnen Zeitungen.

³⁷² Nikulin, Lev, *Gody našež žizni*, Moskva 1966, 183.

³⁷³ Rejsner, *Afganistan*, 94: »Просто в Афганистане нельзя подвергнуть русских бойкоту, не оставшись самому в полном уединении. За СССР здесь говорят сила ее пограничных армий, реальность торговых интересов и ненависть всего населения к англичанам.«

der Frauen: Sie leiden am meisten, sind Opfer von Gewalt und Krankheiten, in ihrer Burka fast blind und vom Leben abgeschirmt.³⁷⁴

Rejsners hier noch nicht ›durchorganisierter‹ Stil fiktionalisiert ihren Bericht. Symbolistische Anklänge tauchen u. a. im Spiel mit dem Unsagbaren auf – die Berggipfel seien »unbeschreiblich« (»neopisuemy«³⁷⁵), werden aber doch metaphorisch beschrieben: Die Landschaft sei urtümlich, ursprünglich, ewig, die Gesichter der unverschleierten Afghaninnen würden antiken Gesichtern und biblischen Frauenfiguren ähneln.³⁷⁶

Im Harem fühlt sie sich unter den 13- bis 14-jährigen Mädchen wohl: »Diese dämonischen Kinder in gelben und rosafarbenen Shalwars setzten sich um mich herum, rückten näher an mich heran, berührten mich mit ihren kühlen Händen, lachten und schnatterten wie Vögel. Wir schienen einander sehr zu gefallen. Alles in allem die bezauberndste Entartung, die ich je gesehen habe.«³⁷⁷ Die Autorin problematisiert hier an keiner Stelle die fehlende Kindheit und Sicherheit dieser Heranwachsenden, vielmehr genießt sie die Sinnlichkeit des Harems wie eine ungewöhnliche Unterhaltung, taucht ihr Lager in die farbige Atmosphäre einer Oase, erfreut sich an Kavalleristen im Dienst und sieht in Dschellalabad eine Märchenstadt.³⁷⁸ – Russischsprachige Reisetexte wie diese nähren den europäischen Orientalismusdiskurs. Zugleich verschieben sie den Modernisierungsappell, der sich in westeuropäischer Reiseliteratur auf Russland richtet, so bei de Custine, auf ihre südöstlichen Nachbarn.

Hier stoßen wir auf ein weiteres Kennzeichen der *putevye očerki* dieser Zeit: Sie kritisieren die Orientalisierung, die mit westeuropäischen kolonialen Interessen einhergeht, nehmen aber dennoch an ihr teil, indem sie die sowjetischen Imperialinteressen implementieren. Andererseits wäre zu fragen, inwiefern es sich um ein gezieltes Othering handelt, das wir 100 Jahre später feststellen und verurteilen, oder um schockierende Sensibilisierung, die konstruktive Sozialkritik in der Sprache ihrer Zeit bezweckt. Rejsner

³⁷⁴ Ebd., 22: »Здесь женщина больше, чем в других восточных странах, отделена от жизни складками своей чадры, едва просвечивающей на глазах, собранной в тысячу складок на затылке, ниспадающей до кончиков загнутых туфель без задка, еще больше связывающих ее слепую походу.«

Rejsner schildert zudem Gewalt gegenüber Frauen und Kindern (ebd., 52f.).

³⁷⁵ Ebd., 12.

³⁷⁶ Ebd., 23.

³⁷⁷ Ebd., 7: »Лукавые и молчаливые, эти бесенята в желтых и розовых шальварах уселись вокруг меня, потом придвинулись, потрогали своими прохладными ручками, засмеялись и болтали, как птицы. Кажется, мы очень друг-другу понравились. В общем они – очаровательнейшее выражение из всех, какие мне пришлось видеть.«

³⁷⁸ Ebd., 89: »сказочный городок.«



Abb. 3: Rejsner, *Afganistan*, Cover.

unterbreitet drastische Beispiele für die Schere zwischen Arm und Reich, zwischen rechtlosen Frauen und anmaßenden Männern, zwischen privilegierten Soldatenkindern und von ihnen drangsalierten Frauen, zwischen Handarbeit und (rudimentären) Maschinen sowie zwischen der Autorin/ihrem Lager und Afghanistan.

Kein Zufall, dass im Zentrum des Buchumschlags das Auto prangt – ein narrativ aufgegriffenes Symbol der Erschließbarkeit des endlich offenen Landes.³⁷⁹ Im Kapitel, das das Scheitern des amerikanischen Bankiers und Journalisten Frank A. Vanderlip schildert,³⁸⁰ verwendet Rejsner die Verkehrsmittel als Metapher für die Kluft zwischen westlich-kapitalistischen Plänen und der Realität. Vanderlip fahre der »Zug des Lebens« in der Trägheit Afghanistans davon, er selbst verlasse das Land in einer »altmodischen, ungeheuerlich

³⁷⁹ Ebd., 21.

³⁸⁰ Vgl. Vanderlip, Frank A., *Was aus Europa werden soll*, aus d. Amer. v. Rudolf v. Scholtz, München 1922.

Напрасно. Дым кальяна и любезность попрежнему неуязвимы, коварные удары логики блют улыбающийся воздух, практический Вандерлип три часа сражается с уклончивым призраком, он сам себе смешон, как дон-Кихот, его часы твердят, что сегодняшний



день просто потерян, и поезд жизни, прождав Вандерлипа одну минуту восемнадцать секунд, ушел без него.

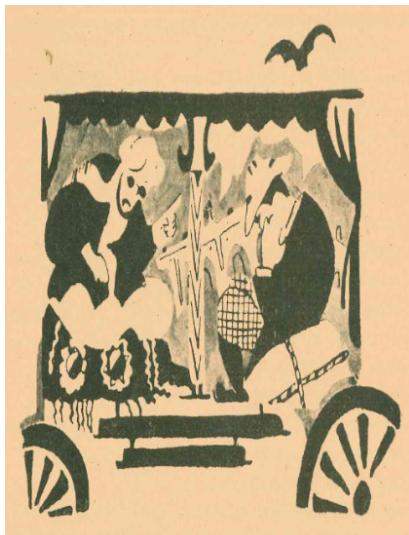


Abb. 4 und 5: Rejsner, *Afganistan*, 75 und 80.

ungelenken Kutsche.³⁸¹ Komplementärfarben auf dem Cover unterstreichen den Gegensatz des Fahrzeugs zu den Lasttieren: Die gelb-rot-weiße Farbgebung sowie Ornamente stehen für den ›wüstenhaften‹, verschönerten, umständlichen Orient, während das schlichte dunkelblaue Gefährt mit klaren Radkreisen die Moderne im direkten und im übertragenen Sinne transportiert. Zusammen bilden sie eine grelle Einheit, die den Kontrast visuell überbrückt. Das Automobil nimmt Fahrt auf, angekippt steigt es hinauf. Die Komposition suggeriert: Das Fahrzeug trägt Elefanten auf dem Rücken und steht selbst auf Kamelen – das Cover versinnbildlicht die Verbindung von althergebrachten Transportmitteln mit neuen Verkehrsmedien. Diese harmonische Transformation rückt mit der dominanten Vertikale das Auto ins Zentrum, aber nicht an die Spitze.

Das Umschlagbild und die Schwarzweisszeichnungen, die den Textfluss illustrieren und einzelne Kapitel beenden, stammen von dem Maler, Graphiker und Schriftsteller Ruvim M. Mazel' (1890–1967). Er hat für die Verlage *Moskva*, *Krasnaja Nov'* und *Raduga* gearbeitet und ab den 1930er Jahren Expeditionen nach Dagestan, Karakalpakistan und Turkmenistan unternommen. Seine Miniaturen abstrahieren Gegenstände, Personen und Landschaften zu Ornamenten, pausieren den Textfluss und unterstützen z. B.

³⁸¹ Rejsner, *Afganistan*, 75: »поезд жизни«; 80: »в старомодной, чудовищно-неповоротливой карете«.



Abb. 6 und 7: Rejsner, *Afganistan*, 15 und 35.

die Passage, die von der Selbstlosigkeit der afghanischen Diener handelt: So suggeriert die Silhouette von Dromedaren und Bergen eine Einheit, der Gebirgskamm nimmt die Linie der Tiere auf, die wie die Dienergestalt vor dem Palast gezeichnet sind – deckend schwarz, ergeben und in spiegelnder Parallel.³⁸² Die Tiere bilden in einer Kette rund um die Textilfabrik am Ende des dazugehörigen Kapitels ein rahmendes Ornament, das wieder die Gebirgslinie im Hintergrund nachahmt. Die Dromedare auf dieser Miniatur balancieren den langen Schornstein der Textilfabrik aus und rücken sie als einen Ersatzpalast ins Zentrum.

Afganistan realisiert somit das dokumentierende Orientalisieren auch auf intermedialer Ebene. Den Text illustrieren auf fast jeder Seite Schwarz-Weiss-Schnitte. Sie erinnern an verzierte Anfangsbuchstaben in russischen Märchenbüchern und zerrütteten den Authentizitätspakt. Immer wieder greifen sie auf Farben zurück, deren Status zwischen möglich und symbolisch changiert: Farbtöne der warmen Palettenseite – Gelb, Gold, Rot – kontrastieren mit Himmelblau und Wüstenstaub.

Rejsner zieht zwar immer wieder Parallelen zu Märchen, kritisiert aber die Tendenz, Afghanistan als fantastische Welt zu sehen. Die einziehende Moderne vertreibe die Märchenarchaik:

³⁸² Ebd., 15.

Wenn in diesem uralten Land etwas fantastisch ist, dann nicht das Land selbst, sondern die Telegrafenmasten, die mit Riesenschritten die Berge hinaufmarschieren, sich über Bäche und wilde Flüsse schlängeln und in Schaumfahnen prächtigen Kamelen ähneln, die sich über das Drängen des Chauffeurs ärgern.

Märchenhaft sind die hellen Lichter eines Autos, das einen eisernen, unbedeckten Berg hinaufkriecht. Märchenhaft ist der Herzschlag des 60-PS-Motors, der alle Geräusche der asiatischen Nacht übertönt. Elektrizitätsströme, in denen sich Steine baden, malen wie im Traum dornige Büsche und Abgründe weiß an. An ihnen zog Alexander der Große zu Fuß vorbei, sein Pferd achtsam an den Zügeln führend.³⁸³

›Märchenhaft‹ interpretiert sie von »fiktiv« um zu »erreichbar«, an die westliche Hemisphäre, beginnend mit der Sowjetunion, angeschlossen. Obwohl sie LEF nicht unmittelbar angehört, buchstabiert sie deren Motto durch: Die nachrevolutionäre Umgestaltung ersetze die kühnste literarische Fiktion. Rejsner überschreibt mit ihren Skizzen den Weg, den Alexander der Große zurückgelegt hat, Kamele weichen einer Straße mit Telegrafenpfählen. Das Automobil bahnt sich den Weg durch ganz Asien bis nach Indien und China – faktisch noch in den Kinderschuhen, metaphorisch bereits von grösster Ausstrahlung.

Boris Pil'njak in Tadschikistan

Boris A. Pil'njak (geb. Vogau, 1894–1938), einer der bekanntesten Reiseautoren seiner Zeit, hat Europa 1922 und 1923 bereist, einige Jahre später den Fernen Osten und im Sommer 1931 die USA.³⁸⁴ Pil'njaks Buchumschläge tragen zwar Selbstbezeichnungen wie Tagebuch (dnevnik), Erzählung (povest') und Roman, doch schreibt er Reiseberichte anhand seiner Auslandsaufenthalte, so dass die autobiografischen Texte die gesetzten Genrebezeichnungen narrativ unterlaufen. Der Autor vermeidet die Rede vom *putevoj očerk* und schöpft

³⁸³ Rejsner, *Afganistan*, 87: »Если что-нибудь фантастично в этой древней стране, то не она сама, а скорее телеграфные столбы, гигантскими шагами идущие в горы, перемахивающие через ручьи и дикие речки, в ключьях пены похожие на великолепных верблюдов, разгневанных понуканиями погонщика.

Сказочные яркие огни автомобиля, ползущего на железную, ничем не прикрытую гору. Сказочно сердцебиение шестидесятисильного мотора, заглушающего все звуки азиатской ночи. Как во сне, белеют потоки электричества, в которых купаются камни, колючие кусты и обрывы, мимо которых пешком, осторожно ведя лошадь на поводу, шел Александр Великий.«

³⁸⁴ Seine Fernreisen sind in eine Reihe von Büchern eingegangen, darunter *Chinesische Erzählung (Kitajskaja povest')*, Moskva 1928, zuerst in *Novyj mir* 6 [1927], 5–29, und *Novyj mir* 8 [1927], 69–99), *Wurzeln der Japansonne (Korni japonskogo solnca*, Leningrad 1927) und *Okey. Ein amerikanischer Roman (O'kej. Amerikanskij roman*, Moskva 1933; 1935).

seine Poetik aus der Unbestimmtheit der von ihm verwendeten Textsorten.³⁸⁵ »Pil'njak was termed the most characteristic writer of the 1920s because his prose exemplifies the dissolution of generic norms and the collapse of literature's boundaries.«³⁸⁶ Er springt zwischen Situationen, Orten und Stimmungen, geht vom Sachlichen ins Expressive über und verfließt so poetische Sprache mit Quellen aus erster Hand. Pil'njaks ornamentale Prosa sei von verschnörkelten Assoziationen geprägt, die sich mit Faktografie abwechseln, in der er »stilistische Masken« offenbare und austausche.³⁸⁷ Sein Stil ähnle dem von Šklovskij in dessen *Sentimentaler Reise* (*Sentimental'noe putešestvie*) und *Zoo. Briefe nicht über Liebe, oder Die Dritte Heloise* (*Zoo: Pis'ma ne o ljubvi, ili Tret'ja Éloiza*).³⁸⁸

Dass der *očerk* parallel zur Faktenliteratur LEFs einen dokumentarisch-ideologischen Anspruch erfüllt, dabei dennoch mit fiktionalisierendem Erzählen kokettiert, wird neben Rejsners *Afganistan* am Beispiel von Pil'njaks *Tadschikistan, die siebte Sowjetrepublik* (*Tadžikistan. Sed'maja sovetskaja*) deutlich.³⁸⁹ Auch seine Skizzen führen uns nach Afghanistan und darüber hinaus nach Tadschikistan, die in der Reihenfolge der Unionswerdung siebte sowjetisch gewordene Republik. Diesmal verwendet er die Bezeichnung »*očerk*«, allerdings in einem ambivalenten Nachtrag zur Überschrift, der einen lesefertigen Text und eine künftige Ausarbeitung verspricht: *Skizzen: Materialien für einen Roman* (*Očerki: Materialy k romanu*), datiert auf den 7. November 1930. Wie im Fall seiner Japan- und Chinakizzen publiziert Pil'njak, so die Rezeptionssteuerung durch diese Genrebezeichnung, angeblich Vorläufermaterial für einen Roman. Zu diesem kommt es nie, es bleibt bei der ›rohen‹ Erschließungsreiseskizze, die nach dem Muster ihrer Zeit gestrickt ist, obsessiv nach Spuren des Neuen sucht und das Archaische hervorkehrt. Wieder messen Verkehrsmittel die (Nicht-)Europähaftigkeit.

Tadschikistan sei keine Kolonie des russischen Zarentums gewesen, sondern eine Kolonie des Buchara-Emirats, was noch schlimmere Konsequenzen nach sich ziehe, denn das Emirat habe das wunderschöne Land, Ostbuchara, im düsteren Mittelalter gelassen – ohne Rad und Straßen, nur mit Pfaden für Dromedare, Esel und Pferde.³⁹⁰ Nach blutigen Konflikten, denen die

³⁸⁵ Vgl. Gofman, Viktor, *Mesto Pil'njaka*, Leningrad 1928, 10.

³⁸⁶ Avins, Carol, »Pil'njak's 'The Third Capital: Russia and the West in Fact and Fiction«, *The Slavic and East European Journal* 22.1 (1978), 39–51, 43.

³⁸⁷ Gofman, *Mesto Pil'njaka*, 28; 32.

³⁸⁸ Avins, Carol, *Border Crossings. The West and Russian Identity in Soviet Literature 1917–1934*, Berkeley 1983, 47.

³⁸⁹ Pil'njak, Boris, *Tadžikistan. Sed'maja sovetskaja. Očerki: Materialy k romanu*, Leningrad 1931.

³⁹⁰ Ebd., 7.

Hälften der Bevölkerung zum Opfer gefallen sei, habe sich das Land mit dem Kongress der tadschikischen Sowjets 1926 vom Mittelalter gelöst und sei nun ein sowjetisches Klondike (er bezieht sich auf den Goldrausch am Fluss Klondike in Nordamerika in der Zeit von 1896 bis 1898), in das eine Eisenbahnstrecke führt und wohin Flugzeuge fliegen.³⁹¹ Obwohl auch bei ihm das Auto die Karawane ablöst, gesteht er, dass er im Gebirge wieder auf Pferde wechselt, da die Tiere im Gegensatz zum motorisierten Fahrzeug im unwegsamen Gelände vorankommen.³⁹² Er reitet auf einen Hügel und findet eine Schlossruine, wo er sich nicht nur geografisch, sondern auch historisch in die Ferne versetzt fühlt – er wähnt sich in einer Zeit vor ein Tausend Jahren und meint, von oben die Topografie der neuen Zeit zu sehen: Gebäude des Ispolkom, Schulen und eine Baumwollfabrik.³⁹³ Diese projektive Perspektive von oben auf die jüngste Gegenwart suggeriert die unmittelbare Zukunft; zahlreiche *očerki* der postrevolutionären Dekaden setzen sie ein.

Die Verkehrsmittel erweisen sich für das Bewältigen der Route als genauso ausschlaggebend wie für den Erzählverlauf des *očerk*, und hierbei besonders die Situationen, wenn das Automobil und das Flugzeug an ihrer Bewegung gehindert werden. Solche Übergänge von schnell zu langsam und umgekehrt verursachen Stationen- und Kapitelwechsel, so dass einzelne Sinnabschnitte mit einem Transportmittelwechsel enden und beginnen. Der Reisende muss beispielsweise auf dem Weg von Taschkent nach Stalinabad (ab 1961: Duschanbe) bei Samarkand warten, bis ein Telegramm ihm und anderen Passagieren den Weiterflug erlaubt, da ein zu heftiger Wind von Indien weht. Das Feststecken, Teetrinken und die Unterhaltungen mit Piloten, Ingenieuren und Agronomen erinnern Pil'njak, wie es sich Gercen in Westeuropa gewünscht hatte, an jenes umständliche, aber auch gemütliche Reisen durch Russland, bei dem man Zeit für Gespräche findet, wenn man abwarten muss. Die Störung der motorisierten Bewegung bringt damit Schwung in die narrative Bewegung und trägt mit ihrer Retardation zum Spannungsbogen bei.³⁹⁴

Später greift Pil'njak die Böe auf, hier verwendet er sie als Metapher für die Transformation: »Doch der afghanische Wind weht nicht zufällig in Tadschikistan: Dieser Wind ist der Wind des Tempos.«³⁹⁵ Der Windsturm wird hier umgedeutet: Ihm fällt die metaphorische Funktion eines Autos (Zuges, Flugzeugs etc.) zu, das die Unaufhaltsamkeit der sozialistischen Moderne

³⁹¹ Ebd., 9.

³⁹² Ebd., 12.

³⁹³ Ebd., 18.

³⁹⁴ Ebd., 22.

³⁹⁵ Ebd., 120: »Но ветер Афганец не слушен в Таджикистане: этот ветер есть ветер темпов.«

versinnbildlicht, obwohl es der starke Wind gewesen ist, der die Fahrzeuge ausgebremst hat.

Pil'njak fährt und erzählt entlang der jüngst geschaffenen Wege, die streckenweise bereits kaputt sind. Sie wecken bei ihm (wie bei Rejsner) Allusionen auf die Bibel und das Heilige Land.³⁹⁶ Er fährt trotz Staub, steiler Neigungen, Schluchten, Schakalherden und Mosquitos. Sein Interesse gilt, und dies konsequenter als bei Rejsner, dem Ausbau der Handelsinfrastruktur, darunter der Baumwoll-, Seide- und Goldgewinnung. Den ökonomischen ›Erweckungsweg‹ Tadschikistans weist Pil'njak anhand der überwundenen Wasserknappheit seitens sowjetischer Versorgung aus.

Wie seine Kollegin in Afghanistan betont er im Metanarrativ der geähmten Natur die Notwendigkeit für weitere, gesellschaftspolitische Modernisierung anhand der einengenden religiösen Vorschriften und anhand der allgegenwärtigen Gewalt gegenüber Frauen: »In Tadschikistan herrscht immer noch die Burka des Islam: Die Frau ist kein Mensch, die Frau ist ein Kauf- und Vergnügungsgegenstand, das Gesicht der Frau ist hinter der Rossshaarschnauze verborgen, die Frau ist im Harem versteckt.«³⁹⁷ Er erlebt in einem Dorf, wie Ehemänner ihre Frauen umbringen und lernt andererseits in Stalinabad/Duschanbe emanzipierte Studentinnen kennen – auf dem Höhepunkt seiner beschwerlichen Tour durch Berge und Wüstentäler.³⁹⁸ Von dort möchte er in den Westen des Landes, doch unterwegs geht das Auto kaputt, und Pil'njak erkrankt an Malaria, was seine Wahrnehmung so wie in Japan verändert.³⁹⁹ Er versucht zwar, diese Verzerrung auszulassen, das Fieber bricht jedoch etwas später in seine Schilderung eines Parfümwerks ein: »Es ist sogar gut, für einige Minuten die unerträgliche Wärme zu spüren, die Hitze, die im Wahn unglaubliche Regungen auslöst, unglaublicher als jene von Gerüchen.«⁴⁰⁰ Das Unbeherrschbare kehrt an die Oberfläche von Pil'njaks Erzählten heran, während er immer wieder plakativ auf das

³⁹⁶ Ebd., 13, 16–17.

³⁹⁷ Ebd., 70: »Паранджа ислама еще командует в Таджикистане: женщина не человек, женщина предмет купли и наслаждения, лицо женщины спрятано за конские волосы на мордника, женщина спрятана за дувала в гаремных половинах.« Vgl. Mironenko, Sergej, »Očerk poputčika: Boris Pil'njak, fakty i mify sovetizirujučegosja Tadžikistana«, *Izvestija Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta* 37.1 (2017), 13–18, 14.

³⁹⁸ Pil'njak, *Tadžikistan*, 71; 73.

³⁹⁹ Ebd., 111.

⁴⁰⁰ Ebd., 119: »даже хорошо на минуты чувствовать то нестерпимое тепло, тот жар, за которым в бреду возникают ощущения, куда более невероятные, чем те, которые даются запахами.«

referiert, was beherrscht werden muss: Unwegsamkeit, Ungerechtigkeit und Unzeitgemäßheit, über die er sich wie Rejsner aufregt.⁴⁰¹

Pil'njak zeichnet Tadschikistan einerseits aus der transkulturellen Perspektive eines belesenen Europäers: »Dieser Dschungel könnte trockengelegt und anschließend zum Baumwollanbau genutzt werden, um ihn im Namen des Klondike von Mayne Reid und Kipling zu zerstören.«⁴⁰² Andererseits schreibt er einen plastischen Reisebericht, der uns in die Geschichte und in die Gegenwart des Landes einführt, das erst seit kurzem mit der russischen Bevölkerung in intensiveren Kontakt getreten ist, in seine altertümliche Architektur, in die Details der vor- und nun industriellen Seidenproduktion. Die schematischen Bezüge zur Sowjetmacht, die Krankenhäuser und Schulen errichtet hat, bleiben Pflichtkür in einer kontingenenten Komposition.⁴⁰³

Für die Objektivierung bringt er andere Quellen und Stimmen hinein, so z. B. Informationen (spravki) aus geografischen und historischen Nachschlagewerken, Auskünfte eines Geografen, das Gedicht eines Tadschiken und das Manifest tadschikischer Schriftsteller, in welchem sie – welch Zufall – zu *očerki* aufrufen.⁴⁰⁴ Ingenieure, Automobile und Flugzeuge sind nun, nachdem das erste Flugzeug zum Herzinfarkt dreier Personen beigetragen hat,⁴⁰⁵ keine herbeizurufende Zukunftsmusik mehr, sondern selbstverständlich gewordene Aktualisierung überholter Verkehrswege. Resümees jeweils am Ende der einzelnen Kapitel sowie am Buchende heben die Fahrzeugsemantik zusätzlich hervor.

Insgesamt standardisieren Reiseskizzen, die die wirtschaftliche Erschließung mittragen, die Rhetorik der Sowjetisierung und die des Subgenres: Sie kundschaften die Infrastruktur aus, verkünden die nahende Industrialisierung, gehen auf die Kommunikation mit der Lokalbevölkerung ein und saugen technologische Fortschritte auf – sei es auch nur das Auto, das neben Lasttieren zum Einsatz kommt. Zugleich flechten sie historische Exkurse ein, die als Abstoßungsfolie und Motivation für Erschließung dienen. Die

⁴⁰¹ Ebd., 120: »Сивобородные старцы, незнание, крик муэдзина, экзотика, жесточайшая несправедливость труда, неуважение к труду и к человеку, бездорожье и путь по оврагам на библейских ишаках, библейская пыль, библейская бедность, библейские базары – какие древние «запахи», какое «подсознательное» назначение!«

⁴⁰² Ebd., 48: »эти джунгли можно, разболотив, отдать хлопку, уничтожив во имя Клондайка Майн-Рида и Киплинга.«

⁴⁰³ Mironenko, »Očerk poputčika«, 18.

⁴⁰⁴ Pil'njak, *Tadžikistan*, 49–51; 106–8.

⁴⁰⁵ Ebd., 51: »Когда в Гарм прилетел первый самолет, при виде его от разрыва сердца умерли три человека.«

zurückgelegten Etappen und publizierten Skizzen vollziehen Schritte der Fünfjahresplanumsetzung, und dies unabhängig vom Zielort.

Zinaida Richter im Kaukasus, in der Arktis und in Kirgisistan

Eine weitere Schriftstellerin und Journalistin, die sich am Erschließungsdis-
kurs beteiligt, ist Zinaida V. Richter (1890–1967).⁴⁰⁶ In ihrem ersten Reisetext,
der 1914 entsteht, *Notizen einer Reisenden – Zu Fuß durch Russland* (*Zapiski
putešestvennicy – peškom po Rossii*), schildert sie eine Wanderung von Moskau
auf die Krim, die sie mit ihrem Mann unternommen hat. Daran, genauer an
das rückständige Russland, denkt sie, als sie es später beim Flug nach China
hinter sich lässt.⁴⁰⁷

Richter erinnert sich immer wieder an ihre früheren Reisen, und bindet
den Vergleich zwischen ihrem persönlichen Früher und Heute an die je-
weiligen Fortbewegungsarten, so dass sie anhand ihres Unterwegsseins die
historische Vergleichsdimension veranschaulicht. Bei der Zugfahrt in den
Fernen Osten zu den Goldgräberstätten denkt sie daran, wie sie ein paar
Monate zuvor im Sommer 1925 mit der Luftexpedition nach China über
den Baikalsee hinweggeflogen ist: Damals habe sie eine andere Sicht auf die
Weite Russlands gehabt, der Luftweg habe die Unwegsamkeit des Bodens
überbrückt – er hatte sich als erfreulicher herausgestellt im Vergleich zum
Durchqueren der Taiga mit Zug und Pferdeschlitten.⁴⁰⁸ Ihre Reisen ordnet
sie rückblickend als sukzessive sicherer, progressiver und dem diskursiven
Grundnarrativ entsprechender ein.

Richter arbeitet ab 1918 für die Zeitung *Izvestija* als Kriegskorrespon-
dentin und für ROSTA, ab 1934 als Spezialkorrespondentin für *Pravda*.
Ihre Besteigung der östlichen Gipfelfront des El'brus-Gebirges⁴⁰⁹ macht sie
bekannt, allerdings für kurze Zeit, und dies, obwohl sie sich jahrzehntelang
auf herausfordernde Routen gewagt hat: Sie hat nicht nur am ersten Flug
von Moskau via Beijing nach Tokio teilgenommen, sondern hat den russo-
finnischen Norden erkundet und ist auf einem Eisbrecher bis nach Taimyr

⁴⁰⁶ Meine Lektüren Richters basieren auf meinem Artikel »Zinaida Rikhter's Flight Adventure«, in: *Adventure Narratives in Early Soviet Union*, ed. by Riccardo Nicolosi a. Brigitte Obermayr, Boston 2024, 215–240.

⁴⁰⁷ Richter, Zinaida, *7.000 kilometrov po vozduchu. Moskva – Mongolija – Kitaj*, Moskva 1926, 28.

⁴⁰⁸ Dies., *Zolotoj Aldan*, Moskva u. Leningrad 1927; Nachdruck in Moskau 1928 (Ogonék-Aus-
gabe).

⁴⁰⁹ Dies., *Šturm El'brusa. Vtoraja al'pinjada RKKA*, Moskva 1935; dies., *V snegach El'brusa. Vo
l'dach Arktiki. Za poljarnym krugom*, Moskva 1936.

in der Karasee gelangt. 1952 wird sie nach Talas in Nordkirgisistan verbannt, das sie als »Asiatische Schweiz« in ihrer gleichnamigen Skizzensammlung von 1929 miterschlossen hat.

Anfang der 1920er Jahre begibt sie sich in die georgischen Schluchten Swanetiens und Chewsuretiens, wo sie zwei Monate lang reitet, klettert und wandert.⁴¹⁰ Sie dürfte die erste sowjetische Korrespondentin und eine der ersten reisenden Frauen in der kaukasischen Konfliktregion gewesen sein. Ihre Berichte entstehen vier Jahre früher als Tret'jakovs Swanetientexte, die in Russland, Deutschland und in Georgien wiederentdeckt worden sind,⁴¹¹ wohingegen Richters Reiseskizzen unbemerkt bleiben (was ich mit einer Edition zu beheben plane). Wie später Kirgisistan vergleicht sie Swanetien mit den Schweizer Alpen und ihre Skizzensammlung mit der alpentyptischen Edelweißblume, während sie in Tbilisi ein künftiges New-York vermutet.⁴¹² Tret'jakov, der ebenfalls Parallelen zur Schweiz zieht, erwähnt meines Wissens nach seine Vorläuferin nirgendwo, obwohl er sich in seinen Artikeln und im Theaterstück *Ich will ein Kind! (Choču reběnka!)* für die Gleichberechtigung von Frauen einsetzt. Richter greift all das vorweg, was er in Swanetien beobachten wird, darunter die patriarchale Lebensweise, gefährliche Gebirgspässe und zukunftsweisende Teeplantagen. Wie Richters, Tret'jakovs und Medvedkins Teeplantagenskizzen nahelegen, stehen neben Verkehrsmitteln die Rohstoffe im Mittelpunkt des reisend schreibenden Interesses.⁴¹³

Aleksandr I. Medvedkin hat sich des Tees in seinem Dokumentarfilm *Čaj Ali Čachvadze* (1935) angenommen. Er verfolgt darin den Zyklus der Teeherstellung auf dem Feld, in Fabriken, Kolchosen bis hin zur Trinkzereemonie. Wenn nun der Produktionsprozess des Tees die Hauptrolle spielt statt

⁴¹⁰ Dies., *Kavkaz našich dnej*, 1923–24, Moskva 1924; dies., *V solnečnoj Abchazii i Chevsuretii*, Moskva u. Leningrad 1930.

⁴¹¹ Vgl. Ratiani, Irina, *Kinematografické nasledie: stat'i, očerki, stenogrammy, vystuplenij, doklady, scenarii*, Sankt-Peterburg 2010; Maisuradze, Giorgi u. Franziska Thun-Hohenstein, »Sonniges Georgien«. *Figuren des Nationalen im Sowjetimperium*, Berlin 2015, vgl. insbes. Thun-Hohensteins Analysen von Tret'jakovs (177–189) und Richters Georgientexten, die im Verlauf von 30 Jahren Publikationspraxis immer stärker sowjetisiert werden (189–194) sowie die Übersetzung der Skizze *Schluchtenmenschen* von Tret'jakov (325–331) von Sofia Schneeweiss. Vgl. zudem die Gesamtausgabe aller seiner Georgientexte auf Russisch: Tret'jakov, Sergej, »*Svanetija i drugie očerki o Gruzii*«, hg. v. Soso Dumbadze, Vorwort von Oksana Bulgakova, Tbilisi 2022, und eine Teilausgabe auf Deutsch in ders., *Fakten/Räume – Reiseskizzen 1925–1937*, hg. v. Tatjana Hofmann u. Susanne Sträting, Leipzig 2021, 150–192, aus d. Russ. v. Maria Rajer.

⁴¹² Vgl. Richter, *Kavkaz našich dnej*, 5–6.

⁴¹³ Vor Tret'jakov schreibt Richter über georgische Teeplantagen einen ausführlichen očerk. Vgl. Richter, »Na čajnych plantacijach«, in dies., *Kavkaz našich dnej*, 154–164, und Tret'jakov, Sergej, »Postup'ju bujvola. Po Abchazii«, *Prožektor* 24 (1926), 21–22.

eines Subjekts, erfüllt Medvedkin hier Tret'jakovs Konzept einer *Biografie des Dings*,⁴¹⁴ aber auch der Werbung: Georgischer Tee könne es mit dem indischen und chinesischen aufnehmen, so die Botschaft. Der Film zeigt in der Ästhetik der Arbeitsprozesse die Planmäßigkeit des Anbaus bis zur Konsumtion. Seine Sprache verzichtet auf Extravaganzen, die Kamera bewegt sich stabil entlang der Horizontale. Ganz ohne Subjekte kommt der Film nicht aus, ein Kolchos-Bauer leitet uns durch einzelne Stationen. Karten und Zwischentitel verbürgen den dokumentarischen Charakter der Aufnahmen. Wie Tret'jakov, der mehrmals in die Kommune *Majak* im Nordkaukasus geflogen ist, hat Medvedkin dafür iterativ in Georgien beobachtet und gefilmt.

Auf ihren Reisen folgt Richter vor allem gern neuen Eisenbahnstrecken, Straßen und Flugrouten, die sie nebst den Zielorten erschließt. In einigen ihrer Skizzen dominiert das Abenteuer des Unterwegsseins, wie wir beim Flug nach China sehen werden, wo das Fliegen in Vordergrund rückt. Andere gehen in *očerki* über, die die ökonomische Nutzung behandeln – eine Nutzung, die Georgien zugutekommen soll, und die sich ebenfalls an Rohstoffvorkommen erfreut:

Was kann das Obere Swanetien in wirtschaftlicher Hinsicht hergeben? So viel, dass es schwerfällt, sich das jetzt vorzustellen. In Swanetien gibt es unbestritten Gold- und Silbervorkommen sowie radioaktive Mineralien. Wenn es dort wirklich, wie Wissenschaftler behaupten, Radium gibt, kann dies allein Georgien zu Wohlstand verhelfen. (...) Wenn es doch nur Straßen gäbe! Wenn es doch nur Telegrafen gäbe!⁴¹⁵

Die zweite Edition ihrer Georgienskizzen *Im sonnigen Abchasien und Chewsuretien* (V solnečnoj Abchazii i Chevsuretii, 1930) besteht aus Berichten, die sie 1923 bis 1924 in Zeitungen veröffentlicht hat. Sie baut auf der Skizzen-sammlung *Das heutige Kaukasus* (*Kavkaz našich dnej*) auf und ergänzt sie, wobei sie sich an Porträts von Abchasiern und Chewsuren orientiert, die die Sowjetmacht begrüßen.⁴¹⁶ Richter wandert und reitet dafür durch bergige Landschaften als Frau in einer Gruppe von Männern. Ihr Rollenrepertoire variiert situativ: Mal fühlt sie sich als Gefangene, mal als Sportlerin, mal als Journalistin.

⁴¹⁴ Tret'jakov, Sergej, »Biografija vešči«, in: Čužak, *Literatura fakta*, 68–73.

⁴¹⁵ Richter, *Kavkaz našich dnej*, 42: »Что может дать В. Сванетия в экономическом отношении? Так много, что сейчас даже трудно представить. В Сванетии несомненные залежи золота и серебра, присутствие радиоактивных минералов. Если в Сванетии действительно, как утверждают ученые, находится радий, то одно это сможет обогатить Грузию. (...) Только бы дороги! Только бы телеграф!«

⁴¹⁶ Ebd., 63.

Wo immer es ihr möglich ist, begleitet sie ihre subjektiv gefärbten Berichte fotografisch. Als sie kurz nach ihrer Kaukasusreise im Norden unterwegs ist, möchte sie in Murmansk nach der Ankunft fotografieren, aber kurz nach dem Mittag verschwindet bereits das Tageslicht.⁴¹⁷ Dennoch stattet sie jedes Kapitel mit mindestens einem Foto aus. Die daraus hervorgegangene Skizze *Hinter dem Polarkreis* (*Za poljarnym krugom*, 1925) vollzieht nach, wie sie mit dem Zug von Leningrad nach Murmansk fährt, Karelien und Lappland besucht. Jeder Abschnitt fotografiert quasi narrativ, was sie nach dem Aufwachen aus dem Waggonfenster sieht: vorneweg den Murmanskweg, die handelswichtigste »Arterie« der Region, über die Holz, Fleisch und Fisch ins Landesinnere gelangen, und die dank ihrer Verbindung mit dem Hafen von Murmansk das dortige Waldgebiet zur Ausbeutung bereitstelle.⁴¹⁸

Sie beobachtet die Züge auf dieser Route durch die Polartundra, zusammen mit Eisenbahnmitarbeitern, Finnen und Karelen, von denen es heißt, dass sie mit gefrorenen Bärten ins Bordrestaurant stürzen, wo weiße Tischtücher, Gebäck und Blumen ihnen »wie märchenhafte Pracht einer fernen Kultur erscheinen müssen«.⁴¹⁹ Richter wiederum erscheinen die Menschen in Murmansk märchenhaft bzw. literarisch, ähnlich wie Rejsner die Gärten und das sowjetische Lager in Afghanistan: Sie fühle sich in Andersens Märchen über die Schneekönigin versetzt.⁴²⁰

Die urbane Bevölkerungsstruktur bestehe aus lokalen Völkern wie Lopari, ehemaligen Häftlingen und Goldsuchern; Lopari hätten wie Ižemcy trotz ihrer Abneigung gegen die russische Sprache eine Vorliebe für russische Lieder, die sie mit »wilden«, »tundrahaften« Stimmen sängen.⁴²¹ Sie spricht ihnen das angeborene Talent zu, sich in der eintönigen Schneewüste zu orientieren, während für die Moskauerin die dortige Siedlung Lovozero der mythischen, untergegangenen Zauberstadt Kitež gleicht.⁴²² Die Urvölker schildert sie so, als seien sie mit der Tundra verwachsen und dabei wie eingefroren, während die sowjetische Erschließung das Land auftauen, in Bewegung bringen

⁴¹⁷ Richter, Zinaida, *Za poljarnym krugom*, Moskva u. Leningrad 1925, 8.

⁴¹⁸ Ebd., 4.

⁴¹⁹ Ebd., 6: »должны представляться им сказочной роскошью далекой культуры.«

⁴²⁰ Ebd., 18.

⁴²¹ Ebd., 41: »не говорят, или не любят говорить, по-русски. Но песни поют русские. Впрочем, слова разобрать невозможно. Мотивы и голоса грубые, дикие. Разинут рты и орут, как заведенные, часами. В этом нечленораздельном орании есть что-то волчье, жуткое, дикое. Невольно вдруг вспоминаешь, что кругом тундры, леса, ночь, волки.«

⁴²² Ebd.: »Ловозерский погост представился мне каким-то заповедным местом в роде Града-Китежа.«



Abb. 8: Richter, *Za poljarnym krugom*, 39: »Lopar- und Ižemsk-Frauen«
 (»Tipy loparskikh i ižemskikh ženščin.«)

würde – wie sie selbst mit ihrer Tour, die den Ausbau der Verbindungswege demonstriert, ähnlich wie Larisa Rejsner.

Die gebildete Frau in Begleitung eines lokalen Analphabeten solidarisiert sich mit den Frauen vor Ort,⁴²³ auf die sie bei jeder Reise achtet. Hier würdigt sie sie mit einem Foto, das die Typen einheimischer Frauen versammelt (es scheinen aber auch männliche Personen dabei zu sein). Zudem solidarisiert sie sich mit erschließend-rettenden Kolonisatoren, einer bei ihr durchweg positiv besetzten Funktion. Als sie auf Rentierschlitten – auch sie bleibt auf Lasttiere angewiesen – die Halbinsel Kola durchquert, diesen »jungfräulichen Winkel Lapplands«, ruft sie fröhlich aus: »Die Sowjets sind in der Tundra!«⁴²⁴

⁴²³ Sie lässt den lopar' (lopari sind Fischer und Rentierhalter), der sie begleitet, zwar kaum zu Wort kommen, baut aber die wahrscheinlich ihren Text und auch ihre Reisebewegung auf den von ihm erzählten Informationen auf. Obwohl dem örtlichen Aberglauben zufolge keine Frau die Olen'skij-Insel besuchen darf, organisieren die sowjetischen Lehrerinnen, bei denen Richter untergebracht ist, einen Ausflug auf die Insel und widerlegen den Aberglauben (ebd., 29).

⁴²⁴ Ebd., 22: »девственный уголок русской Лапландии«, »Советы в тундре!«

Beobachtet Rejsner die Erschließung von Wüstengebieten aus der Projektionsperspektive ihres künftigen Belebens, so schreibt Richter ähnlich über die ›verschlafene‹ Eisregion, und wie Pil’njak spricht sie von Klondike, dem kanadischen Goldrauschgebiet, das Ende des 19. Jahrhunderts Abenteurer angelockt hat, das auch für Pil’njak in Tadschikistan eine intertextuelle, durch Jack Londons Erzählungen popularisierte, Referenz für künftige ›Belebungsreisen‹ in die Region gewesen ist:

Murmansk wird wirtschaftlich wiederbelebt. Die Region wird kolonisiert. Die Fischindustrie entwickelt und verbessert sich. Sägewerke und Konservenfabriken werden gegründet. Die Zusammenarbeit nimmt zu – früher wurden die Lappländer und Pomoren von Faktoreihändlern ausgebeutet. Das Tempo des Lebens auf Murman erinnert an Kanada oder Klondike. Die Kola-Halbinsel mit ihrer unberührten, rauen Natur und ihren Reichtümern bietet viel Raum für die Entfaltung der menschlichen Energie, des Mutes und der Hartnäckigkeit. Wer sonst könnte dieses Land wiederbeleben, wenn nicht die jungen Kräfte Sowjetrusslands?⁴²⁵

Lokale Lasttiere stehen bei ihr nicht nur für die Vergangenheit. Wie die Dromedare auf Mazel’s Miniaturen in Rejsners *Afganistan* fungieren sie vielmehr als Verbindungssymbol: Alt und Neu würden in Lovozero wie zwei Rentiere aufeinanderprallen, Taufen, Hochzeiten, Handel laufen zeitgleich zu Treffen der sowjetischen Delegierten ab.⁴²⁶ In Folge wird eine Kooperative gegründet, deren Gewinn in eine Schule investiert werden soll.⁴²⁷

Den Kolonisierungsprozess, den sie bezeugt und an welchem sie teilnimmt, begrüßt sie als emanzipatorische Dekolonialisierung von nordeuropäischer, deutscher und englischer Vorherrschaft. Der Fischfang würde nicht nur die russische Fischereitradition fortführen, sondern ein Ende der skandinavischen ökonomisch-ökologischen Ausbeutung setzen.⁴²⁸ Ein anderes Beispiel bringt sie mit der biologischen Station in Murmansk: Im Ersten Weltkrieg hätten sie Deutsche und Engländer besetzt, nun kooperiere sie mit

⁴²⁵ Ebd., 23: »Мурманск экономически оживает. Край колонизируется. Развиваются и улучшаются рыбные промыслы. Пущены лесопильные и консервные заводы. Усиливается кооперация, – раньше лопарей и поморов эксплуатировали купцы-фактористы. Темп жизни на Мурмане напоминает Канаду или Клондайк. Кольский полуостров с его девственной суповой природой и богатствами представляет широкий простор для проявления человеческой энергии, смелости, упрямства. Кто же, как не молодые силы советской России, сможет оживить этот край!«

⁴²⁶ Ebd., 31.

⁴²⁷ Ebd., 39.

⁴²⁸ Ebd., 46: »Из Норвегии через Архангельск к нам ежегодно ввозятся треска, пикша, палтус, сельдь. Норвежцы ловят рыбу у наших берегов и продают нам же.«

der biologischen Station auf den Solowecki-Inseln und mit einem Museum für wissenschaftliche Zwecke.⁴²⁹

Wie in Skizzen anderer Autor_innen symbolisiert bei ihr die Verbreitung der Periodika die expansive sozialistische Mission. Sie erreichen ihr Publikum auch hinter der Staatsgrenze, wie sie zeigt, als sie im östlichsten norwegischen Fischerort Vardø auf Gleichgesinnte trifft, die eine kommunistische Zeitung herausbringen.⁴³⁰

Zwischendurch verlässt die Autorin ihren Berichtstil und hält Momente der Dissoziation fest – ihr sei so schlecht auf dem Schiff im Ozean geworden, dass sie den Fischfang und seine Verladung in Murmansk nach England wie im Halbschlaf beobachte. Sie lässt ferner Gespräche mit Fischern und ihren Frauen einfließen, letztere beweinen ihre ertrunkenen bzw. ins finnische Gefängnis verschleppten Verwandten.⁴³¹

Hinter dem Poljarkreis bildet den Auftakt zur wiederholten Beschäftigung mit der Arktis in Text und Bild, die sie später bei der Rettungsexpedition mit dem Schiff *Litke*, das sich aus Odessa auf den Weg zur Insel Vrangel' begibt, fortsetzt.⁴³² Richters Skizze *Am weißen Fleck* (*U belogo pjatna*, Moskva 1931) reihe sich in das Schema der Eisfahrtenberichte (*ledovye pochody*) ein, so ein Rezensent:

Zunächst wird die Geschichte des Schiffes geschildert, mit dem die Autorin unterwegs ist, dann folgt eine mehr oder weniger ausführliche Beschreibung aller Eisreisen, die jemals in die Polarregionen unternommen wurden, die dem Leser übrigens aus der Kompilationsliteratur durchaus bekannt sind, und schließlich ist etwa ein Drittel des Buches der Unternehmung selbst gewidmet.⁴³³

Die Vorbereitungen dafür beginnen in Wladiwostok, und Richter geht darüber hinaus auf die Geschichte von Kamčatka und Čukotka ein, was der Rezensent genauso lobt wie ihren Schreibstil, der trotz des standardisierten Schemas

⁴²⁹ Ebd., 48–49.

⁴³⁰ Ebd., 83.

⁴³¹ Ebd., 53; 64–67; 93–94.

⁴³² Richter, Zinaida, *Po Lapplandii*, Moskva 1929; dies., *Na »Litke« k ostrovu Vrangelja (Zapis-ki učastnika spasatel'noj ekspedicii s 13 fotografijami)*, Moskva 1931; dies., *U belogo pjatna (Ekspedicija ledoreza »Litke« na ostrov Vrangelja 1929 g.)*, Moskva²1931; dies., *Pochod Osevěka (Osobyj severnyj ekspedicionnyj otrjad. Ural 1919 g. Pravdivyj rasskaz)*, Moskva 1933; dies., *V snegach Ęl'brusa. Vo l'dach Arktiki. Za poljarnym krugom*, Moskva 1936.

⁴³³ Zinger, Maks, »Zinaida Richter ›U belogo pjatna‹«, *Novyj mir* 5 (1931), 205: »Прежде всего дается история корабля, на котором плавает автор, затем идет более или менее подробное описание ледовых походов, которые совершились когда-либо в полярные области, достаточно известные, между прочим, читателю по компилятивной литературе, и наконец примерно одна треть книги посвящена самой теме книги – походу.«

der Schifffahrtsberichte nicht mit Exkursionen in die Vergangenheit ermüde, sondern konzentrierte Exzerpte unterbreite sowie anschauliche Porträts der Matrosen am Polarkreis und des Hauptverantwortlichen für die Insel Vrangel' (Ušakov); insbesondere lobt er Richters Verbindung der »kinematografischen Bildlichkeit« mit der ökonomischen Entwicklung der Region.⁴³⁴

Auch wenn die Besatzung Stürme erlebt, verfaultes Fleisch essen muss und nur eine Woche lang auf der Insel bleiben kann, so hat sie am Ende ihren Auftrag noch gerade rechtzeitig vor dem Einbruch der Eismassen ausgeführt, notwendigen Brennstoff und Vorräte für die dortigen Bewohner aufgefüllt, den Mast der Radiostation und einen Rekord aufgestellt: *Litke* erschließt erstmals einen Weg vom Norden aus zur abgelegenen Insel.⁴³⁵

Zinaida Richter positioniert sich selbst nicht als Pionierin, obwohl sie Tret'jakov im Hohen Norden, in Swanetien und in Sibirien zuvorkommt. Auch dort folgen ihre Reiseskizzen zentralen Handelsrouten, um die Infrastruktur, den Abbau von Bodenschätzen sowie die Verfügbarkeit von Informationsmedien zu prüfen. Sie prüft und bestätigt dabei auch das Genre der Reiseskizze in seiner Notwendigkeit als Medium der Sowjetisierung. Fünf Jahre, bevor Tret'jakov die Baustellen des Angaraprojekts (Angarstroj) – eines riesigen Gebiets vom Baikalsee bis zu den Flüssen Angara und Ilima – für sein Skizzenbuch *Das Land von A bis E (Strana A-E)* inspiziert,⁴³⁶ bricht die Autorin von Moskau nach Jakutien auf. In der daraus resultierenden Reportage *Goldener Aldan (Zolotoj Aldan, 1927)* erfahren wir, wie sie eine Woche lang im Zug verbringt und sich von der Endstation bis zu entferntesten sibirischen Goldminen durchschlägt. Von dort, wo die Telegrafen- und Telefonnetze abbrechen, wo es keine Straßen und nur noch Rentier- und Pferdewagen gibt, legt sie 800 Kilometer durch die Taiga zurück. Sie möchte mit ihrer Skizze weitere Reisende in dieses Gebiet einladen, die ihre literarische Erschließung fortführen sollen,⁴³⁷ so wie sie mit ihrem *putevoj očerk* die Texte von Jack London und Nikolaj A. Nekrasov fortsetzt.⁴³⁸

Kurzentschlossen disponiert sie bei ihrer Zugreise die Planung um, als sie der Goldtrustvertreter, der sie abholen sollte, versetzt. Mit einem Ingenieur, den sie unter den Passagieren kennenlernt, und seiner Suchbrigade begibt sie

⁴³⁴ Ebd.: »Сочетание живой, кинематографической картинности описания экспедиции с экономическими перспективами края делают книгу полезной для интересующихся вопросами Севера и для нашего юношества.«

⁴³⁵ Richter, *Na »litke« k ostrovu Vrangelja*, 60; 86.

⁴³⁶ Tret'jakov, Sergej, *Strana A-E. (Angaro-Enisejskaja problema)*. Očerki, Moskva 1932.

⁴³⁷ Richter, Zinaida, *Zolotoj Aldan*, Moskva u. Leningrad 1927, 5.

⁴³⁸ Ebd., 22; 23–4.

sich nach Aldan in Jakutien. Auf extreme Kälte ist Richter durch ihre Reisen bis hinter den Polarkreis vorbereitet. Dennoch mündet ihre Bewegungslust in einen Überlebenskampf, so dass ihr Fokus, der zuvor auf die Siedler und ihre Goldproduktion gerichtet gewesen ist, sich auf sie selbst verschiebt. Nicht nur die Goldgräber setzen sich ständig der Lebensgefahr aus, sie fällt mit ihrem Pferdewagen ins eiskalte Wasser, findet keinen Schlafplatz,⁴³⁹ verliert die Orientierung bei der Schlittenfahrt, kann die Rentiere nicht führen (»Wir tauchen unter, springen hoch und rutschen wieder irgendwohin hinunter...«), und wird von bellenden Hunden attackiert.⁴⁴⁰ Am Ende überschlägt sie sich mit einem Pferdewagen und schafft es mit letzter Kraft nach Kačug, wo eine Autoverbindung nach Irkutsk besteht. Beim Gedanken an eine Stadt fühle sie sich wie zuhause.⁴⁴¹

Die Macht der Natur lässt sich hier also nicht zähmen, die Entdeckung des Goldvorkommens in Jakutien sorgt noch lange nicht für eine Modernisierung der abgelegenen Region. Der Trust Aldanzoloto betreibe Misswirtschaft, die dorthin freiwillig gezogenen und verbannten Russen, Chinesen, Koreaner sowie einheimische Nomaden fristen ihr Dasein unter schlimmsten Bedingungen, erschwert durch zwischenmenschliche Dramen, wie wir erfahren. Goldgräber arbeiten ohne Werkzeug, Traktoren fallen beim Transport von Moskau in die Taiga auseinander, ein Schwimmbagger wurde schon im abgenutzten Zustand losgeschickt. In schwere Einzelteile zerlegt, schleppen den Bagger nun Hirsche, Pferde und Kamele – die Lasttierkarawane erweist sich als unentbehrliches Transportmittel.⁴⁴²

Hält Richter in *Asiatische Schweiz (Aziatskaja Švejcarija)* die Filmvorführung für ein Symbol der Zukunft Kirgisistans, erklärt sie hier – wie im hohen Norden – die Zeitschriften aus den Metropolen zum Lichtblick. Richter findet sie in Ust'-Madyt, dem einzigen sauberen Winterlager und dem einzigen mit nicht veralteter Presse.⁴⁴³ Ihre Freude an *Krasnaja Niva*, *Prožektor* und *Bezbožnik* offenbart die eigentliche Goldgräberstimmung der Reiseskizze. In ihrer Medienhierarchie stehen das Kino und die Zeitschrift zuoberst, sozusagen für Gold, und für einen zivilisatorischen Höhepunkt. In ihrem Text führen sie einen erzählerischen herbei.

⁴³⁹ Ebd., 58; 59.

⁴⁴⁰ Ebd., 61: »Ныряем, взлетаем и опять куда-то скатываемся...«

⁴⁴¹ Ebd., 147.

⁴⁴² Ebd., 69: »Олени, лошади, верблюды – длинный, растянувшийся по дороге чуть ли не на версту караван волочил непомерно тяжелые части драги.«

⁴⁴³ Ebd., 113.

Im nachträglich verfassten Vorwort resümiert sie, das Gefühl einer literarischen Goldgräberin, die sich eines Themas und Gebietes annimmt, über das noch niemand gearbeitet hat, habe sie zu diesem Reisebuch motiviert.⁴⁴⁴ Der Wettkampf mit US-amerikanischer Literatur scheint sie ebenfalls anzufeuern: Aldan könne in Analogie zu Jack Londons Erzählungen über das Goldgräberfieber in Klondike als Materialschatz für sowjetische Autor_innen begriffen werden. Auf diesen Prätextfundus wird Tret'jakov in Sibirien (*Strana A-E*, 1932) ebenfalls referieren.

Richter schickt zudem voraus, dass ihre Wahrnehmung nach dreimonatigem Unterwegssein von dieser Gegend geprägt worden sei: Sie trage die Taiga nun mit sich, Sterne erscheinen ihr wie Diamanten, ein Feuer wie ein Winterlager.⁴⁴⁵ Die Landschaft wirkt auf die Autorin zurück, anstatt sich von ihren Projektionen aneignen zu lassen – ein bemerkenswertes Vorzeichen, das sie ihrem Reisetext voranstellt, der keinen Widerspruch zwischen der ästhetischen Aura der Region und der sowjetischen Ordnungsoptik eröffnet.

In *Asiatische Schweiz* folgt Richter im Sommer 1929 mit Auto und Bus, den die Passagiere den Berg hinaufschieben, in der Kutsche und auf Pferden dem frisch fertiggestellten Streckenabschnitt der Eisenbahn zwischen Turkestan und Sibirien auf der Strecke Frunze-Tokmak im Norden Kirgisistans zum Salzsee Issyk-Kul': Wie Rejsner in Afghanistan dient ihr Dschingis Khan als Vorreisender – sie ›erobert‹ die malerische Landschaft um diesen See, der fünf Mal größer als der Genfersee sei, durch ihre performative physische Präsenz und durch Zukunftsvisionen: Die Region ähnele der Schweiz und könne sich nun dank der Eisenbahnverbindung zum Kurgebiet entwickeln.⁴⁴⁶ Ihre Reiseskizze geht auf die Voraussetzungen, Rückschläge und Hoffnungsschimmer bei der Transformation dieses Territoriums zum Touristenmagneten ein. Positiv hebt sie hervor, dass die Akospo-Gesellschaft Opium für Schmerzmittel anbaue und die Beziehungen zwischen lokaler und hinzugezogener Bevölkerung sich vertieften, doch beim Transport würden Konflikte entbrennen, außerdem hätten die Busse oft Pannen und blieben stecken, die Autofahrer verlieren gegen Kamelwagen.⁴⁴⁷

Unterwegs trifft sie u. a. einen 90-jährigen ehemaligen General aus Karakol, erfährt von einem Aufstand kurz vor der Oktoberrevolution, vom Opium-

⁴⁴⁴ Ebd., 4.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Richter, Zinaida, *Aziatskaja Švejzarija (Po kirgizskim kočev'jam)*, Moskva u. Leningrad 1930, 3.

⁴⁴⁷ Ebd., 6: »Надо видеть торжествующие физиономии пассажиров, едущих на телеге, когда им удается обогнать поломавшийся автомобиль, пассажиры которого, изнемогающие под палящими лучами на пыльной дороге, завистливым взглядом провожают не только телегу, но и горделиво проходящих мимо верблюдов.«

anbau, von Nomaden, vom Kampf gegen Syphilis und von Beziehungsdrämen im Hinterland Kirgisistans ein gutes Jahrzehnt nach der Machtübernahme der Sowjets. Richter fährt entlang jener Route, die auch der Schriftsteller und Journalist Vasilij S. Grossman für seine Skizze *Reise nach Kirgisistan* (*Poezdka v Kirgiziju*) von September bis Oktober 1947 abfahren wird durch Boom, Karakol, Karkara bis zum Süden des Suusamyr-Tals.

Richter findet, wie Rejsner und Pil'njak, kaum Spuren moderner Technologien in Asien: Textilhandwerk und Viehhaltung prägen den Landstrich nach wie vor, weder der Zug noch der Benzinmotor verändern die Gegend gravierend, woran sich Richter nicht stört – sie übernachtet in einer Jurte, genießt die Sterne, Harmonika-Musik und das Gelächter junger Menschen.⁴⁴⁸ Die Transportmittel eignen sich noch nicht für die dortige Bodenbeschaffenheit, gefährliche Bergübergänge zwingen zum Fußmarsch:

Am äußersten Rand der breiten Schneeschicht verläuft ein kaum sichtbarer Bergpfad. Unter dem bedrohlich überhängenden und gelb gewordenen Gletscher fließen Bäche hinunter. Wenn man zurückblickt, sieht man einen glühenden Himmel, Klippen und Felsen, die sich über den Abgrund neigen, bereit zum Einsturz, mit scharfen blauen Schatten in tiefen Falten.⁴⁴⁹

Davon kein bisschen abgeschreckt, schwelgt Richter in Schattierungen der roten Untergangssonne. Mehr als die Verkehrsmittel vermag der Film, projiziert auf eine Jurtenwand, Zentralasien mit dem Rest der Sowjetunion zu verbinden, wobei es nicht auf den Film ankommt, sondern auf die Möglichkeit für Freiluftkino:

Gezeigt wurde ein eher langweiliger Film über das turkestanische Leben, aber er beeindruckte die Zuschauer unbeschreiblich. Lachsalven und begeisterte Ausrufe begleiteten die Vorführung. In der Nähe schlief ein junges Kamel, das Maskottchen der Ratsmitarbeiter, das durch den Lärm geweckt wurde und ans Licht kam. Auf der Leinwand war zu diesem Zeitpunkt eine Kamelkarawane zu sehen. Das Tierjunge lief zur Leinwand und rieb seine Schnauze an dem vorbeiziehenden Kamelbild, das es offenbar für echte Tiere gehalten hat.

Es schien, als würden die Felsen unter dem Gejohle und Gelächter der Zuschauer, die diese Ergänzung des Kinofilms feierten, zusammenbrechen.⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Ebd., 21.

⁴⁴⁹ Ebd., 36: »Едва заметная в скале тропа пролегает по самому краю широкого снежного пласта. Из-под угрожающе нависшего и пожелтевшего глетчера по скале сбегают ручьи. Оглядываясь назад, видишь пылающее небо и наклонившиеся над пропастью, готовые обрушиться, скалы и утесы с резкими синими тенями в глубоких складках.«

⁴⁵⁰ Ebd., 47: »Демонстрировалась довольно скучная видовая картина из туркестанской жизни, но впечатление на зрителей она произвела неописуемое. Картина сопровождалась взрывами хохота и восторженными восклицаниями. Мирно спавший непо-

Das Kino leuchtet hier sozusagen wie ein Hoffnungsstern der medialen Modernisierung, die Fantasie und Realität nicht nur fürs Kameljunge, sondern für alle Zuschauenden angleichen wird. Im Gegensatz zum Auto und zum Zug dringt das Kino, und sei es mit der Lehrchronik (*vidovaja kartina*), bis in die Jurte, bis zum Kamel vor und vereinigt das Publikum.

In Zinaida Richters Skizzen der 1920er und 1930er Jahre wird deutlich, dass geländetaugliche Motorfahrzeuge und sichere Wege in der jungen Sowjetunion ungeachtet aller Erschließungsansprüche oft fehlen, dass extremes Wetter sowie die unterschiedliche Bodenbeschaffenheit mit Hügeln, Pfützen, Sümpfen, Eisflächen und Sanddünen den Autofahrenden einen Strich durch die Rechnung machen. Das noch seltene Auto dringt mit dem Zug vor, bleibt allerdings hinter Lasttieren zurück, die nach den Endstationen der Eisenbahn weiterhin als einziges Verbindungsmitel zur Verfügung stehen. Das Auto ist noch fernab davon, Massentransportmittel zu sein und trägt vielmehr zum Duktus des Ausprobierens und Abenteuers bei.

Richter gelangt an klimatisch, politisch und verkehrstechnisch herausfordernde Orte, und dies auf dem Landweg, auf der See und in der Luft, wie der Titel ihrer querschnittsartigen Sammelausgabe verkündet (*Moi putešestvija po suše, morju i vozduchu*, Leningrad 1930). Die Reiselust führt sie nicht nur in den Kaukasus, in die Arktis, nach Kasachstan, Kirgistan und auf den Elbrus, sondern auch in den Altaj⁴⁵¹ sowie in die Tiefen Turkmenistans.⁴⁵² Bereits in den 1920er Jahren erweist sie sich als Tret'jakovs Vorreiserende, ob in der Arktis, im Kaukasus oder in China. Im Gegensatz zu ihm richtet sie ihre Reiseskizzen auf die Vielfalt Asiens; gemeinsam dürfte ihnen ihre ideologische Stoßrichtung sein und ihre Freude am lebensbauenden und -weltlichen Experiment.

далеку и разбуженный шумом молодой верблюжонок – общий любимец сотрудников совета – подошел на свет. На экране в это время проходил караван верблюдов. Живой верблюжонок, очевидно, приняв их за живых, подошел к экрану и ткнулся мордой в проходившего верблюда.

Казалось, скалы обрушатся от воя и хохота зрителей этого своеобразного дополнения к кинокартине.«

⁴⁵¹ Vgl. ihre Reiseskizzen mit Landschaftsaufnahmen und Porträts der Altajbevölkerung: Richter, Zinaida, *V strane golubych ozér (očerki Altaja)*, mit 40 Bildern und einer Karte der Ojrotregion, (Moskva u. Leningrad 1930), deutscher Titel auf dem Verso: »Im Lande der blauen Seen. (Altaj Essays).« – evtl. ist eine deutsche Ausgabe oder Vertrieb geplant gewesen; dies., *Měd i zoloto (Po Altaju)*, Moskva u. Leningrad 1930.

⁴⁵² Richter, Zinaida, *Semafory v pustyne. Na izyskanijach turkestano-sibirskoj železnoj dorogi*, Moskva u. Leningrad 1929.

Der Zug und das Kino

Neben *očerki* in Printmedien entstehen bis in die 1930er Jahre zahlreiche Filmchroniken und Dokumentarfilme nach dem Muster Alt vs. Neu.⁴⁵³ Die grösste Nähe weist der *putevoj očerk* zum *kul'turfilm* auf. Nicht zufällig blüht die gedruckte Reiseskizze zeitgleich zur Entfaltung des Dokumentarfilms auf, beide sollten die Wahrnehmung des jungen Staates prägen. Dank großzügiger Subventionierung und dank der Dokumentarbewegung erschließen (teil)dokumentarische Filme mit neuen Bildsprachen die asiatischen Republiken mit.

Pendants zu Print-Reiseskizzen finden sich in Filmen, die Autoralleys (avtoprobegi) gewidmet sind, z. B. in *Moskva-Karakumy-Moskva* (1930) von Éduard K. Tissé. Mehrere von ihnen nehmen sich des Fernen Ostens an, darunter *Waldmenschen* (*Lesnye ljudi*, 1928) und *Durch die Ussurientajga* (*Po Ussurijskoj tajge*, 1928) von Aleksandr A. Litvinov. Sie bedienen das Grundnarrativ des Erneuerungspathos: Eine weit von den Zuschauern entfernte Reise führt uns in eine vormoderne Zeit.

Fliegt Richter für ihr Skizzenbuch *Signalmasten in der Wüste. Bei der Erkundung der Eisenbahnlinie durch Turkestan und Sibirien (Semafore v pustyne. Na izyskanijach turkestano-sibirskoj železnoj dorogi*, 1929) die entsprechende Zugverbindung zwischen Sibirien und Zentralasien im Flugzeug ab und berichtet dabei über fotografische Kartierungspraktiken, die sie wiederum mit Fotoaufnahmen begleitet, so verfasst Viktor Šklovskij die fotografisch dominierte Skizze *Turksib*.⁴⁵⁴ Sie richtet sich primär an ein junges Publikum. Es soll anhand der Fotografien, von denen je eine auf jeder Seite ein gutes Drittel der Fläche einnimmt, und des erklärenden Textes sehen, wie das Bauprojekt der Turk-Sib-Bahn, das zu den wichtigsten des Ersten Fünfjahresplanes gehörte, von 1926 bis 1931 vonstatten gegangen ist. Die Fotografien rhythmisieren das Buch mit der Arbeitsästhetik des Bauprojekts. Sie zeigen Bauschritte als sukzessive Reise einer Projektumsetzung sowie den damit erleichterten Anbau, Transport und Verarbeitungskreislauf von Rohstoffen wie Baumwolle in einer klaren, erklärenden und vereinfachend-verklärenden (Bild)Sprache. Ähnlich verfährt Roman Karmen in seiner für Kinder bestimmten Skizze *Luftschlitten* (*Aérosani*, 1931).

⁴⁵³ Vgl. Geldern, James von, »The Centre and the Periphery. Cultural and Social Geography in the Mass Culture of the 1930s«, in: *New Directions in Soviet History*, hg. v. Stephan Whige, Cambridge 1992, 62–80; Frank, Susanne, »Sibir', Sibir' ... russkij kraj: Die sibirische Thematik im sowjetischen Film zwischen 1928 und 1947«, *Wiener Slawistischer Almanach* 47 (2001), 99–116; Widdis, Emma, »Borders. The Aesthetic of Conquest in Soviet Cinema of the 1930s«, *Journal of European Studies* 30 (2001), 401–411.

⁴⁵⁴ Šklovskij, Viktor, *Turksib*, Moskva u. Leningrad 1930, zuerst in: *Ež* 15–16 (1930), 6–9; <https://dpul.princeton.edu/slavic/catalog/6q182n89c> (Zugriff 16.8.2024).

Der Regisseur Viktor A. Turin lässt für seinen Kulturfilm *Der stählerne Weg (Stal'noj put'. Turksib)*, den er *Filmskizze in fünf Teilen* nennt (*kino-očerk v pjati častjach*) von 1929 die Kamera diese neue Eisenbahnlinie nachfahren.⁴⁵⁵ Er hat zwar die Modernisierung des sowjetischen Ostens zum Thema und Ziel, und diese Transferbewegung von West nach Ost unterstützt die Ausbildung des Regisseurs, der in Hollywood ein Fan des Westerns geworden ist, bevor er *Turksib* gedreht hat. Doch funktioniert der Kulturtransfer ebenso in die entgegengesetzte Richtung, denn dieser Film beeinflusst zusammen mit Dziga Vertov den britischen und amerikanischen Dokumentarfilm der 1930er Jahre, u. a. den Dokumentarfilmer und -theoretiker John Grierson.

Die Genrebezeichnung »kino-očerk« im Untertitel schlägt eine Brücke von der Dokumentarliteratur zum Kino. Der Kulturfilm sucht einen Mittelweg zwischen inszenierten Filmaufnahmen und der -chronik, die er ablöst. Auch ihn strukturiert das allgegenwärtige Prinzip der Konfrontation von Vergangenheit und Gegenwart. *Turksib* recycelt dafür bestehendes Filmmaterial aus Propagandafilmen, die er mit neuen, unter Lebensgefahr entstehenden Aufnahmen auf dem Zug und im Sandsturm verbindet.

Turins filmische Reiseskizze zelebriert die Eroberung der Wüste beim Bau der Anschlussstrecke aus Turkestan (Zentralasien) zur Transsibirischen Eisenbahn, die durch die kasachische Steppe führt. Der Film fördert mit seiner visuellen Semantik des aneignenden Fahrens das Verschwinden der Grenzen durch die Eisenbahnlinie, die die Russische Sowjetische Republik mit Kasachstan verbindet. Südkasachstan birgt eine große, noch zu entwickelnde Baumwollregion, und via Nordkasachstan können durch den Bahnanschluss Getreide, Holz und Wolle aus Sibirien eingeführt werden.

Die Bildstrukturen folgen der Trajektorie des Zuges, das Schnitttempo passt sich der Fahrt an: Pferde und Büffel lässt der Waggon hinter sich. Die Eisenbahnfahrt erweist sich als Medium für den Transport und für das Filmen aus einer neuen Perspektive. Sie erlaubt es, die Kamera im und auf dem Zug zu positionieren, Menschen und Tiere von oben aufzunehmen, wobei sie ihnen und den Zuschauenden vorausseilt. Der Film verewigt die Inbetriebnahme der Zuglinie im Narrativ der sukzessiven Errichtung als »mediale Kampagne«⁴⁵⁶ mit schnellen Wechseln von Perspektive, Einstellungen und Emotionen,

⁴⁵⁵ Vgl. die 2011 restaurierte Fassung: https://www.youtube.com/watch?v=Dd7zt_WOP_k (Zugriff 16.8.2024).

⁴⁵⁶ Zu historischen Umständen des Baus vgl. Payne, Matthew, »The TurkSib: First Born of the Five-Year Plan«, *Russian History* 15.2/4 (1988), 353–414, 365; 371; 373. Payne stützt sich u. a. auf Zinaida Richters Kritik an schlechter Arbeitsorganisation beim Bau der Eisenbahnmastrale in *Semafory v pustyne* (1929).

die Angst durch Faszination ersetzen, und ein wesentliches Element in der visuellen Erschließung der Sowjetunion formieren.⁴⁵⁷

Diese Bilder der Moderne reproduzieren geometrische Muster, was besonders in Kompositionen mit dominanter Diagonale deutlich wird. Die rhythmische Dynamisierung erinnert an die filmischen Innovationen von Dziga Vertov und Michail K. Kalatozov. Die Szene, in der der fahrende Zug die Reiter überholt,⁴⁵⁸ wird Teil der sowjetischen Bildgrammatik, u. a. in *Die weiße Wüstensonnen* (*Beloe solnce pustyni*, Vladimir Motyl', 1970), und auch die Schwungbreite der Kameraarbeit geht in den Filmmittelkanon ein.

Im Fokus stehen zudem jene Menschen, deren Lebensweise sich durch die Zugverbindung radikal verändert, da sie ihnen, so die Botschaft, sinnvolle Arbeit bietet. Ihre Gesichter tragen zum Aufbruchpathos bei, vor allem der Enthusiasmus der Arbeiter und das Staunen der Wüstenbewohner angesichts der Lokomotive, die durch den Sand gleitet. Nebst dem Zusammenprall von Naturgewalten und Technologien dramatisieren die Porträtaufnahmen das Narrativ auf Kosten der einheimischen Bevölkerung, die der Film als »backward and belonging to the thinning traditional culture«⁴⁵⁹ darstellt.

Man sieht die Maschine nicht ohne Menschen, so dass sie hier nur gemeinsam funktionieren, sie dienen gleichermaßen dem Fünfjahresplan zu. Man könnte eine Analogie zur ebenfalls symbiotisch konzipierten Beziehung zwischen Natur und Technik ziehen, denn die Natur erscheint zwar als Hindernis, andererseits steht die Evolution doch Pate für die teleologische Technikgläubigkeit: Die zyklische, dreiteilige Filmstruktur folgt den Etappen Handarbeit, Mechanisierung und Motorisierung – ein vom geradlinigen, schnellen Fahren begeisterter und visuell produktiver Gegenentwurf zu Paul Virilius Geschwindigkeitskritik.

Der Zug, wenn er auf der Leinwand fährt, symbolisiert die Erschließung, eines der Hauptziele der ersten Fünfjahrespläne. Gleichzeitig funktioniert er als Produktionsort filmischer *putevye očerki* und kriegsjournalistischer Propaganda – Aleksandr I. Medvedkins *kinopoezd* fährt in künstlerischer Fortführung von Lev D. Trockis Agitationszug. In jenem verbringt Trockij zweieinhalb Jahre, nachdem seine Eisenbahn im August 1918 in Moskau vorbereitet worden ist. Er empfängt unterwegs im Zug Berichterstatter, konsultiert die örtlichen Behörden, diktiert Befehle und Artikel, wie er in seinen Memoiren schreibt, und

⁴⁵⁷ Sarkisova, Oksana, »Turksib as a Media Campaign«, in: dies., *Screening Soviet Nationalities. Kulturfilms from the Far North to Central Asia*, London a. New York 2017, 184–186.

⁴⁵⁸ Ebd., 00:59–01:01.

⁴⁵⁹ Sarkisova, Oksana, »The Adventures of the *Kulturfilm* in Soviet Russia«, in: Beumers, Birgit (ed.), *A Companion to Russian Cinema*, Chichester 2016, 92–116, 105.

vom Waggon aus versorgt er mit seinen Mitarbeitern in Automobilen während des Bürgerkriegs die Südfront, die sich über 8.000 Kilometer ausdehnt.⁴⁶⁰ Das schwere Gefährt ziehen zwei Lokomotiven, später teilt man es in zwei Züge. Das Kollektiv darin gibt zwei Zeitungen heraus: *Na straže* und *V puti*.

Trockij rekonstruiert anhand von Leitartikeln in letztgenannter Zugzeitung seine Route, die ihn nach Samara, Vjatka, Petrograd, Smolensk, Rostow und in die Ukraine führt, zu den kritischsten Orten des Bürgerkriegs. Er unternimmt 36 Reisen, von denen die meisten am Ende des Bürgerkriegs 1920 stattgefunden haben, mit einer Gesamtausdehnung von über 105.000 Kilometern, plus Strecken mit dem Auto. Die Arbeit des Zuges dient der Armee, rollt er ja wie ein Reservistenlager mit Kleidung, Waffen und Medikamenten. Darüber hinaus informiert er Regimenter an der Peripherie des Landes, die monatelang abgeschnitten sind, über das Weltgeschehen.⁴⁶¹ Der Zug fungiert als ein Bote und als ein Supramedium mit Trockij's Sekretariat, seiner Bibliothek, Druckerei, einem Telegrafenamt, einer Garage und einem Fuhrpark. Zur Zugarbeit gehören Einsätze bei Hungersnöten, Epidemien, Agitationskampagnen und Kongressen.⁴⁶²

Für Aleksandr I. Medvedkins (1900–1989) Schaffen fungiert die dafür eingerichtete Eisenbahn als Bedingung seines Filmens und als Bedingung dafür, dass die während der Fahrten entstehenden Dokumentarfilme mit der lokalen Bevölkerung direkt kommunizieren. Medvedkin dreht, nachdem er eine Ingenieursschule besucht hat, ab 1927 für das Staatliche Armeefilmstudio Gosvoenkino militärische Lehrfilme, führt Regie bei satirischen Kurzfilmen und widmet sich dem politischen Stummfilm. Er fährt von 1932 bis 1935 durch die Sowjetunion mit dem Filmzug (*kinopoezd*) – einem Symbol für die kulturpolitische und mediale Erschließung des Landes, zugleich seiner Werkstatt. Im *kinopoezd* gehen inkludierende Verkehrsmittel und flexible Kunstproduktion eine Symbiose ein: Die Crew stellt entlang des gesamten Schienennetzes 60 Filme her und sie stellt sie an Ort und Stelle dem Publikum zum Anschauen und Kommentieren zur Verfügung. Alle Filme, die im Zug entstanden sind, galten als verloren, bis Nikolaj A. Izvolov einige von ihnen in den 1980er Jahren wiederentdeckt hat.

Für eine operative, auf der Stelle stattfindende Bearbeitung des Filmmaterials richtet Medvedkin drei Eisenbahnwagen ein. Sie beherbergen auch eine Wohnung für seine ca. 30 Mitarbeiter_innen. Wir finden hier eine ausgeklügelte Version des Kulturplanwagens (*kul'tfurgon*), die Tret'jakov in seiner

⁴⁶⁰ Trotzki, *Mein Leben*, 398.

⁴⁶¹ Ebd., 402.

⁴⁶² Ebd., 398.

gleichnamigen Skizze im Kolchozskizzenband *Herausforderung* (Vyzov, 1930; 1932) den frisch formierten Kolchosen im Nordkaukasus ans Herz legt.⁴⁶³ Der Schnittplatz, das Entwicklungslabor und das Kinogefährt (*kinoperedvižka*) ermöglichen, dass die tagsüber erstellte Filmchronik abends den Arbeitern und Bauern im Club gezeigt wird, um mit ihnen über Produktions- und Arbeitsweisen zu diskutieren, die – wie Tret'jakovs Kolchozskizzen⁴⁶⁴ – Platz für Kritik an der Bürokratie, Sabotage und Nachlässigkeit lassen, allerdings nur sofern dies der Optimierung der Kollektivierung dient. Im Einklang mit Tret'jakovs Forderung nach iterativer Beobachtung in seinem Entwurf der »Vielfelderwirtschaft«⁴⁶⁵ kehrt Medvedkins Filmzug nach Monaten an alte Drehorte zurück, um Veränderungen zu dokumentieren.

Die Kinozüge vereinigen in sich mehrere Funktionen: Sie performieren und symbolisieren die Erschließung und sie vereinigen in sich Produktions-, Distributions- und Kommunikationsmittel, dient der Zug ja zugleich als Kamerafahrzeug, Begegnungsort und Abspielgerät fertiger Werke. Als Mitte der 1930er Jahre Eisenbahnfilme im Studio gedreht werden, ist dabei »nicht mehr dokumentarische Evidenz das Ziel, sondern die Schaffung einer optischen Illusion.«⁴⁶⁶ Doch gehen beide Ziele bereits in den 1920er Jahren, in Periodika wie im Dokumentarfilm, miteinander einher: Die dokumentarische Bewegung erzeugt die optische Illusion der gelingenden Reise bis ans Ende des Landes, mit ihr des Aufbruchs in die Sowjetisierung und ihrer ersten erfolgreich zurückgelegten Etappe. Ein weiteres Beispiel dafür bietet das Schaffen von Sergej M. Tret'jakov.

Sergej Tret'jakov in Georgien

Kurz nach seinem anderthalbjährigen Aufenthalt in China von 1924 bis 1925 bricht Tret'jakov aus Moskau nach Georgien auf.⁴⁶⁷ Er bereist 1927 und dann erneut 1929 Swanetien, eine Provinz im Norden Georgiens im Bergmassiv

⁴⁶³ Tretjakov, »Kulturplanwagen«, in: *Fakten/Räume*, hg. v. Tatjana Hofmann u. Susanne Sträfling, aus d. Russ. v. Andreas Tretner, 245–252.

⁴⁶⁴ Ders., *Vyzov* (1930; 1932); *Mesjaj v derevne* (1931), *Tysjača i odin trudoden'* (1934).

⁴⁶⁵ Ders., »Literaturnoe mnogopol'ce«, *Novyj LEF* 12 (1928), 43.

⁴⁶⁶ Hänsgen, Sabine, »Visualisierung der Bewegung – Zirkulation in einem Land. Zum Motiv der Eisenbahn im sowjetischen Film der zwanziger und dreißiger Jahre«, in: *Kinetographien*, hg. v. Inke Arns, Mirjam Goller, Susanne Sträfling u. Georg Witte, Bielefeld 2004, 475–500, 492.

⁴⁶⁷ Dieser Abschnitt basiert auf meinem Artikel »Svanetien in die Schweiz verwandeln. Sergej Tret'jakovs Reisen durch den Kaukasus«, in: »Dieser Mont Blanc verdeckt doch die ganze Aussicht«. *Der literarische Blick auf Alpen, Tatra und Kaukasus*, hg. v. Gianna Frölicher, Małgorzata Gerber u. Nina Seiler, Zürich 2016, 223–238.

des Großen Kaukasus. In Folge verfasst er mehrere optimistische Swanetienskizzen für Zeitungen und Zeitschriften wie *Pravda*, *Molodaja gvardija* und *Novyj LEF*.⁴⁶⁸ Er fährt für die Skizze *Stifte her! (Daj karandaš)*⁴⁶⁹ entlang der Grenze zu Georgien auf dem Weg, der Wladikawkaz mit Tiflis verbindet, und den wir aus Puškins Reisebericht kennen. In einem Automobil, das fast 20 Personen fasst, überquert er den höchsten Punkt dieser Grenzgebirgskette, die sich vom Schwarzen bis zum Kaspischen Meer hinzieht. Als das Fahrzeug Serpentinen hinuntersteigt, lauern ihm Kinder auf. Sie halten das Auto an, indem sie auf der Straße tanzen und Schabernack treiben: Sie werfen Blumen hin und bitten im Gegenzug die Insassen um Bleistifte und Papier, damit sie lesen und schreiben lernen können – in diesem Setting abermalige Metaphern der Moderne.

Tret'jakov gestaltet die gesamte Fahrt wie eine Aufzählung von Hinweisen, wo es auf diesem geografischen und historischen Weg an welchen Medien fehlt. Das isolierte Volk der Chewsuren würde nicht einmal Radiogeräte kennen, deren Kinder kämen mit der Außenwelt durch Müll in Berührung: Sie sammeln Bilder von Zigarettenpackungen, Seifenverpackungen und verlorenen Zeitschriften, sie erzählen einander von Rädern, Rohren und Reisewegen.⁴⁷⁰ Diese Generation dürste so sehr nach Unterhaltungsmedien, dass Mechaniker im Studio heimlich aus Filmrollen einzelne Aufnahmen herausschneiden, um sie den Jugendlichen auf dem Schwarzmarkt von Tiflis zu verkaufen. Die Filmschnipselhändler seien die grösste Gefahr für Kinofilme, beklagt Tret'jakov,⁴⁷¹ der sich mit der Filmbranche in Georgien auskennt. Als Berater für das Staatliche Filmstudio Georgiens – diese Aufgabe übernimmt er von Mitte März bis Anfang Oktober 1927 – tritt er diese gefährliche Reise im Auto, zu Pferd und zu Fuß über schlecht ausgebaute Wege Swanetiens an und recherchiert zugleich für den operativ-agitatorischen Dokumentarfilm *Das Salz Swanetiens (Sol' Svanetii)*, 1930, Regie: Michail K. Kalatozov), dessen Drehbuch er verfasst.

Der Kinofetisch kippt in dieser Skizze in einen Beweis für destruktives Verhalten der Lokalbevölkerung, die den kollektiven Wirkungsnutzen des Kinos nicht begreife, und in ein Indiz für deren Rückständigkeit, da sie erst einmal Stifte benötige. Den jungen, unbedarften Einheimischen steht die Medienkompetenz eines urbanen Sowjetbürgers gegenüber und die seiner Leserschaft, an die sich seine Georgienskizzen mit ihren intertextuellen Ver-

⁴⁶⁸ Ratiani, *Kinematograficheskoe nasledie*, insbes. 146–181 u. 284–294.

⁴⁶⁹ Tret'jakov, Sergej, »Daj karandaš«, *Pionerskaja pravda*, 10.12.1927, 2.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Ebd.: »Эти коллекционеры кадров – одни из главных вредителей кино-фильм.«

ankerungen richten. Die diskursive Beherrschung des Kaukasus soll mit Hilfe der Industrie *und* neuer Medien geschehen, gerade auch dank der Reiseskizze: In und mit diesem Genre soll demonstriert werden, dass die ästhetische Befreiung von fiktionalen Genres wie Gedicht, Poem und Erzählung mit der Befreiung vom Imperialismus des 19. Jahrhunderts zum Wohle der nächsten Generation einhergeht.

Besonders deutlich polemisiert Tret'jakovs Georgienskizze *Der Novize (Mcyri)*⁴⁷² gegen Michail Ju. Lermontov und dessen gleichnamiges Poem (1838–1840). Durch diese Rezeptionsführung seines Titels lenkt er davon ab, dass er sich auf Spuren von Zinaida Richter und Aleksandr Puškin im Kaukasus befindet. Jenen, die die Prätexte nicht vor Augen haben, suggeriert er, er sei der erste dorthin reisende Autor. Wie Richter betreibt der LEF-Theoretiker ein literarisch-journalistisches Erschließungsprojekt im Sinne des Zivilisierungsdiskurses, beide transformieren das Exotische ins Sowjetische.⁴⁷³ Mit Swanetien wählt Tret'jakov ein Paradebeispiel für industrielle Revolution – eine noch arme und archaische Region, aber baldige »sowjetische Schweiz«:

Swanenwiesen sind von hervorragender Qualität. Bereits heute gibt es in Swanetien Kühe ausgezeichneter Rassen. Swanenbutter und Käse können in Zukunft vorbildliche Lebensmittel werden. Man muss aufhören, den Boden für Gerste umzugraben. Man muss billigen Mais aus Mingrelien einführen, aus den Landflächen bewässerte Almen machen, drei Mal jährlich die Mahd abnehmen, Butterschlag- und Käsekochgeräte aufstellen und auf diese Weise Swanetien in die Schweiz verwandeln.⁴⁷⁴

Die Vision umfasst touristische Bergerschließung und die Vermarktung des Mineralwassers für internationalen Export. Laut Franziska Thun-Hohenstein, die die Swanetienskizzen von Tret'jakov und Richter vergleicht, sei es ihm um den Bruch mit der alten Ordnung gegangen, während Richter auch kulturelle Phänomene entdecke, »die sie nicht vernichtet, sondern aus dem Patriarchalischen ins Sowjetische überführt wissen möchte.«⁴⁷⁵

⁴⁷² Tret'jakov, Sergej, »Mcyri«, in: Ratiani, *Kinematografičeskoe nasledie*, 147–150; vgl. ders., »Strana Švan«, *Novyj LEF* 11–12 (1927), 12–25, mit Stills aus den Filmen *Al'bigm* (1928, Regie: Leonid Obolenskij) und *Parovoz B – 1000* (Regie: Lev Kulešov, Kamera: Michail Katalozov, Drehbuch: Sergej Tret'jakov).

⁴⁷³ Maisuradze/Thun-Hohenstein, »Sonniges Georgien«, 189–194.

⁴⁷⁴ Tret'jakov, *Swanetija*. (Očerki iz knigi *V pereulkach gor*), Moskva 1928, 51: »Качество сванских лугов блестящее. Уже сейчас имеются в Сванетии высокопородные коровы. Сванское масло и сыр смогут в будущем стать образцовыми продуктами. Надо бросить ковырять поля под ячмень. Надо ввозить дешевую кукурузу из Мингрелии, обратить земли в поливные луга, трижды в год снимать покос и ставить маслобойки да сыроварни, обращая Сванетию в Швейцарию.«

⁴⁷⁵ Vgl. ihren Part zu Richter in »Sonniges Georgien«, 189–194, hier 194.

Beide reisen der russischen Literatur entlang – in ihr wurde Georgien seit dem 19. Jahrhundert in den Kaukasusraum hineingezogen, obwohl es geografisch nur teilweise im Kaukasus liegt.⁴⁷⁶ Ist die zaristische Armee nicht bis dorthin vorgedrungen, gelingt nun der Sowjetmacht sowie Tret'jakovs und Richters Reiseskizzen endlich die narrative ›Bezwingung‹ Swanetiens. Trotz Erneuerungsanspruch handelt es sich auch bei ihnen um einen ambivalent konnotierten Grenzraum zwischen Eigenem und Fremden, Sehnsuchs- und Verbannungsort, Orient und Okzident. Der Moskauer aus Lettland schreibt wie andere sowjetische Autor_innen dieser Zeit, darunter Paustovskij und Belyj, die imperiale Kaukasuskonzeption Lermontovs, Puškins und Tolstojs in seinen Reiseskizzen fort.⁴⁷⁷ Sie spitzen die Linie der medialen Kaukasus-Aneignung zu, die von russischer Literatur, Publizistik und Wissenschaft seit Beginn des 19. Jahrhunderts angelegt wurde.⁴⁷⁸ Seit den 1830er Jahren ist die herrschaftliche und ökonomische Durchdringung der Region mit einer zivilisatorischen Mission gerechtfertigt worden.⁴⁷⁹ Anders als bei Puškin und Lermontov übt die Archaik keine Faszination mehr auf den Reisenden aus.

Tret'jakovs Serie nutzt die autobiografische Erfahrung nicht für individuelle Subjektkonstitution, vielmehr für öffentliche Kulturarbeit durch ›Aufklärung‹.⁴⁸⁰ Er stilisiert sich als bereits fertigen Sowjetmenschen – entwickeln soll sich Swanetien und dessen Lokalbevölkerung. Individuen äußern sich bei ihm als repräsentative Typen, während er sich zurücknimmt, ganz Beobachter- und Schreibmedium.

Nach dem Ersten Fünfjahresplan soll ein vom Zentrum ausgehendes Modernisierungsnetz die Peripherie umgreifen: Flüsse werden umgeleitet, Berge gesprengt, in Wüsten und Steppengebieten Kolchosen gegründet und

⁴⁷⁶ Ebd., 168.

⁴⁷⁷ Vgl. Thun-Hohenstein, Franziska, »Der russische Georgien-Mythos: Die Sowjetisierung einer romantischen Utopie«, *Osteuropa* 65.7/10 (2015), 549–568.

⁴⁷⁸ Vgl. z. B.: Greenleaf, Monika, *Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony*, Stanford 1994; Layton, *Russian Literature and Empire*; Ram, *The Imperial Sublime*.

⁴⁷⁹ Reisner, Oliver, »Kaukasien als imaginierter russischer Raum«, in: *Kultur in der Geschichte Russlands. Räume, Medien, Identitäten, Lebenswelten*, hg. v. Bianka Pietrow-Enker, Göttingen 2007, 69.

⁴⁸⁰ Tret'jakov, »Schluchtenmenschen«, in: Maisuradze/Thun-Hohenstein, »Sonniges Georgien«, aus d. Russ. v. Sofia Schneeweiss, 325–331, 327. [Tret'jakov, »Ljudi v uščel'jach«, in: Ratiani, *Kinematograficheskoe nasledie*, 156–160]. Die Mehrzahl der zwischen 1927 und 1931 entstandenen Georgienskizzen sind Swanetien gewidmet, das er 1927 und 1929 bereist hat: »Strana Švan«, *Novyyj LEF* 11–12 (1927), 12–25; *Swanetija* (Očerk iz knigi ‚V pereulkach gor‘), Moskva 1928; »Mcyri«, *Pravda*, 21.4.1927, 4; »Šest' millionov let (Poezdkva v Svanetiju)«, *Zarja Vostoka* (Tiflis), 9.10.1927, 2; »Tri zapora (Poezdkva v Svanetiju)«, *Zarja Vostoka*, 12.10.1927, 3; »V pereulkach gor«, *Pravda*, 31.12.1927, 4; »V pereulkach gor (Očerk)«, *Molodaja gvardija* 3 (1930), 95–100.

Fabriken errichtet.⁴⁸¹ Dass hier Versprechungen mit Zerstörungsfantasien verbunden sind,⁴⁸² stellt der Autor nicht in Frage.

Er kritisiert die unökonomische und inhumane traditionelle Lebensweise, die an Rejsner in Afghanistan und an Piln'jak in Tadschikistan denken lässt. Die Region sei im Mittelalter steckengeblieben, die Menschen Analphabeten, abergläubisch, hausten unter animalischen Wohnbedingungen, die Infrastruktur fehle, das Land kenne kein Rad, es herrschten Unterversorgung und Mangelerscheinungen, das Begräbnisritual erfordere einen Leichenschmaus, den man sich nicht leisten könne, und der Bodenschatzexport sei unmöglich, obwohl es dort Steinkohle, Zinn und Blei gäbe.⁴⁸³ Der Salzmangel bildet den Dreh- und Angelpunkt seiner Argumentation in allen seinen Swanetien-skizzen und Drehbüchern, besonders für Kalatozovs *Das Salz Swanetiens*, wohingegen Richter und Marietta S. Šaginjan mit Rohstoffüberschuss für die Sowjetisierung des Kaukasus plädieren.

Der Dokumentarfilm übersetzt Tret'jakovs Georgienskizzen in eine rhythmisierte, lose Erzählung von der anstehenden Transformation, unterlegt mit energetischer Musik.⁴⁸⁴ Kalatozov realisiert die Kontrastmontage in Bildern müheloser Bewegung – das Durchqueren der Berge und körperliche Arbeit prallen auf Szenen der Stagnation, Langsamkeit und Trauer. Neben dem Tempo, der Melodie, die auf die Bewegung der Menschen und der Montage abgestimmt ist, und den didaktischen Zwischentiteln trägt die Heroisierung einzelner Personen zur Modellierung der Zukunft dieser Region bei.

Tret'jakovs Skizze *Mcyri* verherrlicht allerdings keine Person, sondern die Metamorphose der unberührten, literarisch vorgeprägten Gebirgsflusslandschaft in ein durchautomatisiertes, raumschiffartiges Elektrizitätswerk bei Mccheta, womit er Belyjs Eindrücke von dieser Landschaft radikalisiert.⁴⁸⁵ Im Epigraph zitiert er den Anfang des gleichnamigen Poems von Lermontov: *Mcyri*, das 1840 erschienen ist und an Lord Byrons *Prisoner of Chillon* (1816) und Ivan I. Kozlovs Černec (Der Mönch, 1823) anknüpft, handelt vom

⁴⁸¹ Dobrenko, Evgeny, »The Art of Social Navigation. The Cultural Topography of the Stalin Era«, in: *The Landscape of Stalinism*, ed. by Dobrenko, Evgeny a. Eric Naiman, Seattle a. London 2003, 163–200; Kaganskij, Vladimir, *Kul'turnyj landschaft i sovetskoe obitaemoe prostranstvo*, Moskva 2001.

⁴⁸² Gestwa, Klaus, »Technik als Kultur der Zukunft. Der Kult um die ›Stalinschen Großbauten des Kommunismus‹«, *Geschichte und Gesellschaft* 30.1 (2004), 37–73, 45.

⁴⁸³ Tret'jakov, »Tri zapora (Poezdkja v Svanetiju)«, in: Ratianni, *Kinematograficeskoe nasledie*, 153–156. (Original in: *Zarja Vostoka*, Tiflis, Nr. 1599, 12.10.1927, 3.)

⁴⁸⁴ Vgl. Widdis, Emma, *Socialist Senses. Film, Feeling, and the Soviet Subject, 1917–1940*, Bloomington (Ind.) 2017, 266–275; Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, 155–161.

⁴⁸⁵ Belyj, Andrej, *Veter s Kavkaza. Vpečatlenija*, Moskva 1928.

tragischen Schicksal eines kaukasischen Mönchs, der als Kind den russischen Truppen in die Hände fällt. General Ermolov übergibt ihn dem Kloster von Mccheta, von dort unternimmt der Jüngling mehrere Fluchtversuche. Erst nach dem letzten fügt er sich und wird Mitglied der Klostergemeinschaft. Im passionierten Monolog über seine kurze Freiheit verteidigt er das Recht auf Eigenbestimmung und auf die Unabhängigkeit seines Vaterlandes.

Tret'jakovs *Mcyri* folgt dem Verlauf des Ingurs und wirft Assoziationen an Lermontovs gefangenen Jüngling über Bord: Das Elektrizitätswerk und der ›gefangene‹ Stausee spielen die Hauptrolle. Nach einem Seitenhieb auf den Romantiker breitet der Reisejournalist die futuristische Topografie aus, auf die wir mit ihm gemeinsam von oben blicken.⁴⁸⁶ Die im See ertränkten Dörfer verdienen keine weitere Notiz des Erzählers und auch die Geschichte der verschiedenen kaukasischen Völker wie die Deportation der Tscherkessen interessiert ihn nicht. Sie sind 1864 aus dem Nordwestkaukasus vertrieben worden, es sei »die erste Deportation eines ganzen Volkes« gewesen.⁴⁸⁷

Die seelischen Mühen weichen hier industrieller Zweckmäßigkeit der Gegenwartszukunft im Protokoll der Stromgewinnung: Das Werk nimmt sozusagen den wilden Flusslauf gefangen. Statt Oden auf die nationale Unabhängigkeit erzeugt Swanetien nun Strom. Die Nutzung der Natur und die Nutzung der Schriftstellerarbeit für den sozialistischen Aufbau stehen im Gegensatz zur Lermontovschen Verschwendug emotionaler und narrativer Energie, die im tragischen Tod des Jünglings mündet, oder in Puškins Poem *Der kaukasische Gefangene* (*Kavkazskij plennik*, 1822) im Opfertod der Tscherkessin. Puškins Protagonist, der sich überall überflüssig fühlt, dient bei den russischen Truppen im Kaukasus und wird von Tscherkessen gefangen genommen. Eine ihn liebende Einheimische verhilft ihm zur Flucht und ertränkt sich dabei, da er ihre Liebe nicht erwidert. Tret'jakov überschreibt jene überflüssig gewordene, ego-romantische Poetik.

Durch Setzungen, Vergleiche und Metaphern präsentiert er den Ausbruch Georgiens aus vorzivilisatorischer Unmündigkeit. Unter diesem Blick weichen Blutrache, Bestattungsriten, menschen- und frauenverachtende Bräuche fensterfreundlichen Häusern, Kooperativen, Schulen, einer Telegrafenstation und festen Straßen. Das Dorf wächst zur Siedlung mit Mensa, Post, Friseursalon, Kulturklub, Administration und einem Gericht.⁴⁸⁸ Das Toponym

⁴⁸⁶ Tret'jakov, »Mcyri«, 147.

⁴⁸⁷ Reisner, »Kaukasien«, 68.

⁴⁸⁸ Tret'jakov, »Novaja Svanetija«, in: Ratiani, *Kinematografičeskoe nasledie*, 178–183, 180. [1931]

Neues Mestien (Novaja Mestija)⁴⁸⁹ suggeriert, dass es sich um einen neuen Ort handelt (russ.: mesto) und um eine konstruktive Art der Rache (russ. mest') fürs Festhalten am Alten.

Das moderne Mestien symbolisiert der Radiomast, von welchem Tret'jakov eine Kommunikationsrevolution erwartet, ebenso vom Klubhaus mit dessen Wandzeitung, Stühlen, Tischen, Büchern und Sportgeräten: »Der Turm und das Kulturhaus – das sind die Kompassnadeln, die die Wende des alten Swanetiens zum Neuen verzeichnen.«⁴⁹⁰ Mit Vladimir Papernyj gesprochen, unterstützt Tret'jakov die Implementierung der auf Kontrolle ausgerichteten *Kultur Zwei* (*Kul'tura dva*).⁴⁹¹ Papernyj analysiert anhand der Architekturgeschichte den Übergang von der Avantgarde zum totalitären Staat: Während von 1917 bis 1932 die *Kultur Eins* noch eine Phase des Ausprobierens und Nebeneinanders verschiedener künstlerischer Konzepte und damit auch Visualisierungstendenzen erlaubt habe, setze *Kultur Zwei* auf die ehrfurchtserregende, klassizistische, urbanistisch-industrielle Vertikale der Macht und zwänge den Blick des Betrachters nach oben. Reiseskizzen bringen diese Einteilung bereits in den 1920er Jahren durcheinander, da sie *Kultur Eins* und *Zwei* parallel aushandeln.

Die industrielle Architektur erniedrigt hier den Menschen, nicht das Erhabene der Natur wie ein Jahrhundert zuvor. Aber der Erzähler projiziert so sehnsgütig wie die Romantiker, wenn er mit den Augen den Berg, den er mit einem Gesicht vergleicht, abtastet. Auf dessen »Stirn« möchte er das Akronym für das Elektrizitätswerk schreiben – ähnlich, wie die Hollywood-Inschrift in Kalifornien, in der US-amerikanischen Produktionsstätte cineastischer Massenkultur: »Ich lasse meine Augen den Berg hochwandern. Ein riesiger Kalkfleck, den man selbst mehrere Werst entfernt sieht, bittet darum, dass man auf ihn in gigantischen Buchstaben ZAGÈS schreibt. Irgendwo weiter oben, von hier aus ganz winzig, steht das Gebäude der seismischen Station, wo man dem Herzschlag der Erde lauscht.«⁴⁹²

Die Natur erhält anthropomorphe Züge, dem Menschen nicht mehr drohend, und auch nicht feminisiert wie in vielen Kaukasustexten. Obwohl Tret'jakov Entromantisierung proklamiert, konnotiert er den Kaukasus wie

⁴⁸⁹ Ebd., 179: »Место, где стоит исполкомовский дом, – Новая Местия.«

⁴⁹⁰ Ebd., 179: »Башня и культурный дом – вот концы компаса, отмечающего поворот старой Сванетии на новый лад.«

⁴⁹¹ Vgl. Papernyj, Vladimir, *Kul'tura dva*, Moskva 1996, insbes. 72–99.

⁴⁹² Tret'jakov, »Мсиря«, 149: »Бреду глазами вверх по горе. Огромное известковое пятно во лбу горы, видное за многие версты, просит вписать в него гигантскими буквами «ЗАГЭС». Где-то выше, крошечное отсюда, здание сейсмической станции, там слушают сердцебиение земли.«

seine berühmten Vorgänger als einen Raum ohne Zeit und ohne Geschichte, und seine Sprecherposition bleibt von Arroganz gegenüber den Swanen geprägt.⁴⁹³ Dies äußert sich in der Gleichsetzung ihrer Häuser mit Tierhöhlen, die nun in Menschenhäuser verwandelt werden:

Die Gebäude sind so alt, dass man sich nicht an ihre Geburt erinnern kann. Und sie sind so stabil, dass ihnen weder Feuer noch Wasser etwas anhaben kann, so dass man sich wundert, woher die Swanen, die wegen der Unwegsamkeit vom Rest der Welt abgeschnitten sind, noch die Energie finden, alte engfenstrige Höhlen aufzubrechen und die Häuser neu zu bauen, mit großen Fenstern und Abzugskaminen.

Aber solche Häuser werden gebaut. Um die 30 Stück pro Jahr pro Dorf. Die Sowjetmacht ist stolz darauf, dass die menschewistische Periode, geschweige denn die Zarenzeit, einen solchen Bau nicht gekannt hat.

Menschliche, zivilisierte Häuser – das sind die Trümpfe in den Händen der Sowjets, und diese Trümpfe schlagen die schrecklichen, dumpfen Grabkammern der bluträchenden Türme, die mehr Tierhöhlen ähneln als Menschensiedlungen.⁴⁹⁴

Am Ende rückt der Erzähler in die Rolle des älteren Mannes aus Lermontovs *Mcyri*, der hier versichert, dass es nun keinen Platz für Mythen über Räuber und Novizen gäbe. Wischt er bei Lermontov den Staub vom Grabstein und liest die Aufschrift, die vom Zarenruhm zeugt, so findet der avantgardistische Erzähler ein Pult voller Knöpfe und Zahlen als Denkmal der angebrochenen Ära vor. Statt einer persönlichen Inschrift zählt er abstrakte Instrumente auf: »Steuerpult. Vernickelte Knöpfe auf dem abschüssigen Marmortisch. Marmorplatten und auf ihnen Zifferblätter, die über die Arbeit jedes Turbogenerators berichten.«⁴⁹⁵ Das Pult – mit seiner Hilfe lässt sich der Wasserstand regulieren – erscheint wie eine fantastische Grabtafel für die annullierte Geschichte des Flusses.

Letztlich benennt der reisende Aufklärer »Mcyri« in »Sovmcyri« um und »tauft« das Wasserelektrizitätswerk am Fluss Kura mit dem Akronym ZAGÈS

⁴⁹³ Maisuradze/Thun-Hohenstein, »Sonniges Georgien«, 181.

⁴⁹⁴ Tret'jakov, »V pereulkach gor«, in: Ratiani, *Kinematograficeskoe nasledie*, 165–171, 165: »Постройки так древни, что их рождения нельзя запомнить. И так прочны – их не берет ни огонь, ни вода, – что диву даешься, откуда у сванов, отрезанных непроходью от всего остального мира, избирается еще энергия разламывать старые узкооконные пещеры и строить дома по-новому, с большими окнами и вытяжными каминами.

А такие дома строятся. Штук по 30 в год на село. И советская власть гордится тем, что этой стройки не знал ни меньшевистский период, ни тем более царское время.

Человеческие культурные дома, это – козыри в руках Советов, и козыри эти побивают страшные, затхлые склепы кровомстительных башен, похожих больше на берлоги зверей, чем на жилье людей.«

⁴⁹⁵ Tret'jakov, »Mcyri«, ebd., 150: »Пульт. Никелированные кнопки на покатом мраморном столе. Мраморные доски – на них циферблаты, говорящие о работе каждого турбогенератора.«

(Zemo-Avčal'skaja gidroelektrostancija). Anstatt eines kränklichen Jünglings im Kloster wie bei Lermontov haben wir es ab jetzt mit einem Fluss zu tun, der wie ein Tier im Zoo ›Auslauf‹ hat:

Der heutige Sovmcyri ist weniger romantisch – die Brauen hochziehend, schlägt er nicht den vierbeinigen Tiger mit dem Stock, sondern lockt das gelbe Tier des Bergflusses mit Zirkel und Wasserwaage in eine Betonfalle. [...]

Die ZAGÈS hat die Kura von der Liste der überirdischen romantischen Poesie gestrichen und sie in den Dienst der kraftvollen irdischen Sowjetprosa gestellt.⁴⁹⁶

Die Technik ersetzt die früher unbeherrschbare Natur und den freiheitsliebenden Menschen, die Reiseskizze ersetzt das Poem. Das Gebirge verwandelt sich in eine Theaterkulisse.⁴⁹⁷ Der neoromantische Erzählblick verkünstlicht das Elektrowasser-Werk, er nimmt es als ein Kunstwerk der Erschließung wahr. Tret'jakov vereint die imperiale mit der revolutionären Tendenz – er orientalisiert das Fremde in einem Atemzug mit der vorrevolutionären Vergangenheit. Das Russische und Asiatische treten zugunsten des verbindenden Sowjetischen zurück.

Tret'jakov packt nicht nur wort-, sondern auch tatkräftig an bei der Sowjetisierung des Kaukasus, wenn er die *Leuchtturm-Kommune Kommunističeskij majak* in der Region Stavropol' im Nordkaukasus beforscht. Dorthin fliegt er zwischen 1928 und 1933 sechs Mal, um das Fortschreiten ihrer Arbeitsprozesse zu verzeichnen. Daraus entstehen seine voluminösen Sammlungen an Kolchosreiseskizzen *Die Herausforderung* (Vyzov, 1930, 1932), *Ein Monat auf dem Land* (Mesjac v derevne, 1931) und *Tausendundein Arbeitstag* (1001 trudoden', 1934). In ihnen entwickelt er sich selbst etappenweise vom Gast zum Mitglied, Kulturarbeiter und Kontrolleur. In die agronomischen, technischen und organisatorischen Fragen liest er sich daheim ein. Vor Ort arbeitet er mit den Kolchosmitgliedern monatelang gemeinsam, statt wie ein neugieriger Tourist danebenzustehen, so sein Anspruch nach dem ersten Besuch, bei dem er die Entwicklung der Kommune anhand von Dokumenten, Protokollen und Notizen in deren Archiv nachvollziehen konnte, aber

⁴⁹⁶ Ebd., 150: »Сегодняшний Совмцыри менее романтичен – он, сведя брови, не палкой бьет четырехногого барса, а циркулем и ватерпасом заманивает в бетонную засаду желтого зверя горной реки. [...]

ЗАГЭС снял Куру с учета надземной романтической поэзии и зачислил ее в штат крепкой земной советской прозы.«

⁴⁹⁷ Ebd., 148: »Между главной плотиной и каналом – прокоп специальный, – прорванный динамитом в скале ход из озера в Куру. Это – как запасной выход в театре.«

nicht deren Arbeitsorganisation, die er sich erst beim längeren Zweitbesuch angeeignet hat.⁴⁹⁸

Zwar entwirft er in seinen Kolchosskizzen Visionen vom Schriftsteller, der mehrere Berufe haben soll, auf dem Feld und im Stall mitanpakt, doch inwiefern das realisiert worden ist, sei dahingestellt. In seiner Rede beim Schriftstellerkongresses 1934 verschwindet das Ideal des arbeitenden und fotografierenden Reiseautors zugunsten des Autors als eines Künstlers bzw. einer Künstlerin, der/die in mehreren Sprachen schreibt, um ein Massenpublikum zu erreichen.⁴⁹⁹

Er versteht sich als Teil der Masse: Seine Subjektrollen spielt er in Berichten über die *Leuchtturm*-Kommune als Funktionen und nicht als individuelle Entscheidungen durch. Auch die Kommunenmitglieder bilden für ihn eine Einheit, aus der Einzelne als Störfaktoren oder als Heldeninnen hervorstechen. Zur Masse wächst letztlich seine Reportageserie an, die mit ihrer Detailwucht den Überblick doch nie gewinnt, nach dem sie strebt.

In seiner Studie zur Produktionsskizze untersucht Andreas Guski die literaturhistorischen und stilistischen Merkmale der Faktografie zwischen Belletristik und Gebrauchstext u. a. anhand von Tret'jakovs Kolchosskizzen.⁵⁰⁰ Sie zeugen davon, wie die Kollektivierung an der Peripherie auf die Unterstützung, aber auch auf die Kontrolle seitens des Moskauer Kulturarbeiters zählen kann, so dass diese Art von Protokollliteratur ein weiteres Machtmedium produziert, anstatt »das Proletariat durch Sprechen und Schreiben in die öffentlichen Geschäfte« einzubeziehen.⁵⁰¹ Rückblickend sieht Tret'jakov gerade in der Kolchos- und in der Produktionsskizze, in den sog. *promyšlennye očerki*, die Hauptarten und -aufgaben des *očerk*.⁵⁰² Skizzen, die sich für Fallstudien industrieller Produktion interessieren, rücken die ideologische Dimension am stärksten in den Vordergrund.

⁴⁹⁸ Vgl. z. B. Tret'jakov, Sergej, »Protiv turistov«, in: ders., *Vyzov* (1932), 126–133, 133.

⁴⁹⁹ Vgl. Tret'jakovs Rede beim ersten Schriftstellerkongress in dem u. a. von ihm herausgegebenen Band *Pervyj vsesojuznyj s'ezd pisatelej*, 350–351.

⁵⁰⁰ Guski, *Literatur und Arbeit*, 148.

⁵⁰¹ Ebd., 153.

⁵⁰² Tret'jakov, »Évoljucija žanra (ob očerke)«, 160.

2.1.2 Produktion

Projektion: Schreibreisen zu den Dingen

Larisa Rejsner, eines der weiblichen Pendants Tret'jakovs, interessiert sich seit Anfang der 1920er Jahre für Industriegebiete, Kohlebergwerke und Stahlfabriken. Wenn es in ihrem Skizzenband *Kohle, Eisen und lebendige Menschen* (*Ugol', železo i živye ljudi*) über den Herstellungsprozess heisst, der Stahl gehe über in die nächste Phase seiner Anwendung,⁵⁰³ greift sie eine Metapher für Transformation auf, die der Titel des kanonischen sozrealistischen Bildungsromans von Nikolaj Ostrovskij *Wie der Stahl gehärtet wurde* (*Kak zakaljalas' stal'*, 1932) auch ›verarbeiten‹ wird. Rejsners Titel korrespondiert mit LEFs Konzept des »lebendigen Menschen« (*živoj čelovek*), der nicht in der psychologisierenden Erzählung bzw. im Roman, sondern empirisch anhand seiner Handlungen fassbar werden soll.⁵⁰⁴ Rejsners *očerki* trachten die aufeinander folgenden Phasen des Aufbaus festzuhalten, und auch bei ihr wird deutlich, dass sie sich als Mosaiksteine eines kartierenden Großprojekts begreifen.

In ihrer Skizze über Gorlovka stellt die Autorin fest, dass Abraumhalden der Tagebaue wie Pyramiden an der Oberfläche hinaufragen, doch die Arbeitsbedingungen seien die gefährlichsten im ganzen Donbass. Sie taucht die Naturgewalt in expressive Feuermetaphorik und endet ihre Skizze auf einer positiven Note, wie es der Vergleich Tret'jakovs zwischen dem alten und dem neuen Swanetien tut, und ähnlich wie er, Pil'njak und Richter überschreibt sie die Vergangenheit mit der Zukunftsgegenwart, hier eines blühenden »südlichen« Dorfes:

Das wunderbare Gorlovka an einem Sonntagabend. Sein Kohleberg steht als riesiges Dreieck in den warmen Mondhimmel geschrieben. Die Grubengebäude sind wie ein dunkler Hafen, in dem Schiffe mit ihren rauchigen Schornsteinen und grellen Lichtern angelegt haben. Böse unterirdische Feuer schwelen an den Hängen des Berges, und von Zeit zu Zeit kippt der Wagen, wenn er hinauffährt, einen Steinriegel auf sie. Dann kommt das Feuer, der alte Brandstifter, der rotäugige Zigeuner, in einer Rauchwolke heraus und krabbelt mit seiner Feuerstelle an einen neuen Ort.

Unten, wo die alte Gorlovka betrunken und verrückt vor Armut spazieren ging, singt die Harmonika. Unten sind die Schaukeln, ihnen dreht eine riesige Laterne mal die eine, mal die andere Wange des weißen Lichts zu. Unten ist ein Garten, dessen Blumen im ganzen Dorf nach Süden und Luxus duften.⁵⁰⁵

⁵⁰³ Rejsner, Larisa, *Ugol', železo i živye ljudi*, Moskva u. Leningrad 1925, 23: »Сталь переходит в следующую фазу своих трудовых воплощений.«

⁵⁰⁴ Čužak, Nikolaj, »Živoj čelovek istorii«, ders.: *Literatura fakta*, 233–243.

⁵⁰⁵ Ebd., 100: »Изумительная Горловка в воскресенье вечером. Ее угольная гора стоит гигантским треугольником, вписанным в теплое лунное небо. Здания рудника – как темная гавань, к которой причалили корабли с их дымными трубами и ослепитель-

Axiologische Anthropomorphismen und Orientalismen treffen die Ukraine wie asiatische Gebiete – alle Peripherien müssen gleichermaßen transformiert werden.

Was Tret'jakov von seinen Kolleg_innen abhebt, sind seine theoretischen Angebote und ihre Radikalität. In seiner Rolle als Vorreiter der Literatur des Fakts hat er Programme operativer Ästhetik maßgeblich geprägt, darunter mit der »Biografie des Dings«.⁵⁰⁶ Hierfür hat er Textkonstruktion und Dingproduktion parallelisiert:

Die kompositionelle Struktur der ›Biographie des Dings‹ lässt sich mit einem Fließband vergleichen, auf dem das Rohprodukt entlanggleitet. Durch menschliche Bemühungen verwandelt es sich in ein nützliches Produkt. (...) Die Menschen stoßen auf Querbahnen des Fließbands zu dem Ding. (...) Sie treten mit dem Ding durch ihre soziale Seite in Berührung, durch ihre produktionstechnischen Fertigkeiten, wobei das Nützlichkeitsmoment lediglich den Endabschnitt des ganzen Fließbands umfaßt.⁵⁰⁷

Diese Methode sollten Tret'jakov zufolge Bücher vertiefen, die dem Produktkreislauf nachreisen, seinen einzelnen Stationen folgen und den Prozess dokumentieren. Im Einklang mit Richters Credo in Aldan folgt die Autorperson einem Rohstoff und erschließt zugleich literarisch neuen Stoff. Diesen Plan haben auch die frühen Industrieskizzen von Larisa Rejsner ansatzweise realisiert, die an Orte des Rohstoffabbaus gereist ist.

Das Individuum soll dabei nur noch als ein Element im Verbund von anderen Menschen, Gegenständen, Tieren, Institutionen und Beziehungen gelten, jedoch nicht über ihnen stehen. Der Ansatz antizipiert die Akteurs-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour, in der er Technik als gleichberechtig-

ными огнями. Злые подземные огни тлеют по склонам горы, и от времени до времени вагонетка, взбежав наверх, опрокидывает на них град камней. Тогда огонь, старый поджигатель, красноглазый цыган, выплывает облаком дыма и переползает на новое место со своим камельком.

А внизу, – где когда-то пьяная и озверевшая от нищеты гуляла старая Горловка, – заливаются гармоники. А внизу – качели, к которым огромный фонарь поворачивает то одну, то другую белую щеку света. Внизу – сад, в котором цветы на весь поселок кадят запахом Юга и роскоши.«

⁵⁰⁶ Vgl. Hennig, Anke u. Georg Witte (Hg.), *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, Wien u. München 2008; Hennig, Anke (Hg.), *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg 2010; Kukuj, Il'ja, Koncept »vešči« v jazyke russkogo avantgarda, München, Berlin u. Wien 2010; Zlydneva, Natalija (Hg.), *Koncept vešči v slavjanskich kul'turach*, Moskva 2012.

⁵⁰⁷ Tretjakow, Sergej, »Biographie des Dings«, aus: d. Russ. v. Ruprecht Willnow, in: ders., *Gesichter der Avantgarde. Porträts. Essays. Briefe*, hg. v. Fritz Mierau, Berlin u. Weimar 1985, 102–106.

ten Bestandteil sozialer Interaktionen betrachtet.⁵⁰⁸ Im Produktions- und Verbrauchsnetzwerk erklärt Tret'jakov das Ding – das Brot, die Kohle, das Eisen, das Papier, den Zug, die Fabrik – zum Zentrum der Produktionsliteratur und stellt es über das Subjekt.⁵⁰⁹ Die nicht mehr psychologisierende Literatur schreibt Dingbiografien.

Jenseits industrieller Fertigung setzt Tret'jakov den dingpoetischen Plan in seiner Skizze *Die Tasche (Pro karman)* um.⁵¹⁰ Diese Schreibanleitung fordert Kinder dazu auf, dass sie ihren persönlichen Bezug zu den Sachen, die sich zufällig zu diesem Moment in ihrer Hosentasche befinden, aufschreiben. So soll das Leben der sonst unbemerkten Dinge zum Vorschein gelangen, sozusagen ihre Gebrauchsreisen – Praktiken, bei denen sie erzeugt, verwendet und, so könnte man im nächsten Schritt hinzufügen, recycelt als Literatur verwertet werden.

Dem Slawisten Aage Hansen-Löve zufolge handelt es sich bei dem avantgardistischen Verständnis von *vešč'* um etwas, das keinem pragmatischen Zweck dienen muss, sondern mit seiner Natürlichkeit, Irrationalität und Kulturkritik die Realität verfremdet.⁵¹¹ Gegenstände rücken in den 1920er Jahren in den Fokus verschiedener Künstler_innen. Mit satirischer Kritik hat Il'ja G. Èrenburg den Ford als Produkt und Medium des kapitalistischen Produktionsprozesses überzeichnet, um seine Objektaura, aber auch den Wettkampf um Gewinnmaximierung zu dekonstruieren.⁵¹² Die Filmwissenschaftlerin Oksana Bulgakowa weist die filmische Umsetzung des Konzepts der Biografie des Dings bei Sergej M. Èjzenštejn und Dziga Vertov nach.⁵¹³

Hingegen lanciert Tret'jakov einen Dingbegriff, dem der Gebrauchstext aus Zeitungsgenres⁵¹⁴ und der Gebrauchsgegenstand (*predmet*) anstatt des l'art-pour-l'art-Prinzips zugrunde liegt.⁵¹⁵ Die Verlagerung des literarischen

⁵⁰⁸ Latour, Bruno, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, aus d. Frz. v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 1998.

⁵⁰⁹ Tret'jakov, Sergej, »Biografija vešči«, in: Čužak, *Literatura fakta*, 68–73, 72.

⁵¹⁰ Ders., »Pro karman. Očerk«, *Pioner* 8 (1932), 14–16; Tretjakow, Sergej, »Die Tasche«, in: ders., *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, hg. v. Heiner Boehnke, Reinbek bei Hamburg 1972, 86–93.

⁵¹¹ Hansen-Löve, Aage, »Wir sind alle aus ›Pljuškins Haufen‹ hervorgekrochen...: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Unding«, in: *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskëpsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, hg. v. Anke Hennig u. Georg Witte, Wien u. München 2008, 251–346, 264.

⁵¹² Èrenburg, Il'ja, *10 L. S. Chronika našego vremeni*, Berlin 1929. Im Berliner Malik-Verlag ist die Satire auf Deutsch (*Das Leben der Autos*) 1930 erschienen.

⁵¹³ Bulgakova, Oksana, »Novyj LEF i kinovešč'«, *Russian Literature* 103–105 (2019), 61–94.

⁵¹⁴ Tret'jakov, Sergej, »Novyj Lev Tolstoj, Novyj LEF 1 (1927), 34–38.

⁵¹⁵ Günther, Hans, »Der Zyklus der Ding-Konzepte in der russischen Avantgarde«, in: *Kulturelle Zyklographie der Dinge*, hg. v. Ralf Adelmann u. a., Paderborn 2019, 71–89, hier 79–82.

Interesses vom einmaligen Individuum auf den reproduzierbaren Gegenstand rückt bewusst von der üblichen Auffassung des narrativen Stoffes ab, um eine Gleichrangigkeit handelnder Subjekte und Objekte herzustellen, und mehr noch: Das Ding tritt, mitunter in Gestalt eines anthropomorphen Wesens, als eigenmächtige Maschine anstelle des Menschen. Dieser Ansatz entwickelt sich aus dem Selbstverständnis der Produktionskunst, die statt der Identifikation mit erfundenen Welten, Heldenfiguren und Stimmungen den Kunstgenuss an kollektiver Nützlichkeit misst.

Entsprechend entwickelt dieser miterschließende Schriftstellertypus eine Perspektive der Nutzbarmachung, mit welcher er die Natur auswertet – geologisch, verkehrstechnisch, agrarökonomisch und meteorologisch, soweit sein schnell angelesenes und beobachtetes Wissen dafür reicht. Dabei misst er dem fertigen Produkt ebenso wie dem Rohstoff eine Bedeutung zu, die in der Literatur vorher nur dem Subjekt zuteilwurde. Die neue Art der Autorschaft reiht sich selbst in die Produktionskette ein: Autor(in)sein bedeutet, die Subjektivität und Subjekthaftigkeit abzulegen und ein Aufzeichnungsapparat mit integrierter ideologischer Auswertungsfunktion zu werden.

Den Ingenieuren, Geo- und Hydrologen schaut Tret'jakov dafür bei ihrer Arbeit und seiner Feldforschung am Baikalsee über die Schulter, während sie über den Angarstroj diskutieren. Es handelt sich um ein gigantisches Rohstoffabbau- und Ausbauprojekt mit der Vision eines künftigen Landes »A bis J« zwischen den Flüssen Angara und Jenissej mit einer Fläche größer als England, Deutschland und Frankreich zusammengenommen:

Angarstroj, das ist noch immer lediglich das Rascheln von Walderkundungstrupps, die durch die Gräser der Taigawildnis das Maßband ziehen. Angarstroj, das ist immer noch lediglich das scharfe Geräusch von geologischen Hämmern auf den Klippen des Ilim, Onot und anderer Flüsse, die auf der Landkarte häufig mit einer dezent gepunkteten Linie der Unwissenheit markiert sind.⁵¹⁶

Tret'jakov begutachtet Pläne, Baustellen, Vermessungs- und Projektionsinstrumente. Die daraus entstehende, von Fotografien begleitete Produktionsreiseskizze *Das Land A-J* nimmt sein Konzept der literarischen Dar- und Herstellung von Dingen besonders anschaulich auf. Hier legt er jedoch nicht die technischen Produktionsprozesse von Gebrauchsobjekten offen, sondern erkundet die Grundlagen für jene systematische Rohstoffgewinnung, die er

⁵¹⁶ Tret'jakov, Sergej, *Strana A-E. Očerki*, Fotografien von V. Kovrigin und S. Tret'jakov, Moskva 1932, 92: »Ангарстрой – это пока только шуршание измерительной рулетки лесоразведывательных партий, протаскиваемой в травах таежной глушки.«

Ангарстрой – пока лишь острый звук геологических молотков по обрывам реки Ильма, Онота и других, зачастую отмеченных на карте сдержаненным пунктиром неведения.«

für eine der grössten Entdeckungen der Weltgeschichte hält, in einer Reihe mit der Entdeckung Amerikas. Sein Skizzenbuch sei dabei der Start für eine Reihe weiterer, die die fünf Kräfte des Landes – Wasser, Kohle, Wald, Erze und Menschen – eingehender erfassen werden.⁵¹⁷

Alle fünf Jahre sollen Produktionsreiseskizzen den Stand der Dinge kartieren und veralten, vom tatsächlichen Bau überholt werden. Mittels der archivierenden Langzeitbeobachtung in Fünfjahresschritten breitet er die historische, zeitliche Vertikale in die horizontale, geografische und produktionsästhetische Umwälzung aus, die in die Zukunft gerichtet ist und ihre eigene Vergänglichkeit mitdenkt – sie möchte das Verzeichnete nicht bewahren, sondern eine Dynamik initiieren, die nachreisendes Überschreiben systematisiert. Die Reise zu den Instrumenten, Rohmetallen und Energiereservoirs nähert die Rolle des Autors größtmöglich jener des Ingenieurs an und den *putevoj očerk* an eine Bauprojektskizze innerhalb des Fünfjahresplanes.

Die horizontale Organisation findet sich ferner in Tret'jakovs Plädoyer für die Einbindung der Lokalbevölkerung, in zweifacher Hinsicht: Zum einen bei der Beschaffung der dringend nötigen geografischen und geologischen Fakten über Sibirien und seine Rohstoffeinlagerungen, damit die bislang leeren Kartenstellen gefüllt werden, zum anderen für die breite Anwendung der gewonnenen Kenntnisse, so bei der Schädlingsbekämpfung im Gewässer.⁵¹⁸

Er setzt dafür mündlich tradiertes Wissen mit den exakten Wissenschaften in Dialog, indem er in Auftrag gegebene Meldungen, Jägermythen und überlieferte Legenden, die er am Baikalsee gesammelt hat, einem prüfenden Vergleich unterzieht: Im Eröffnungskapitel *Das Eisensibirien (Sibir' ţeleznaja)* montiert er im Telegrammstil hintereinander weg die eingesandten Notizen mit diesem ›Volkswissen‹ zu einer Ressource für die Lokalisierung von Bodenschätzten. Im nächsten Kapitel »*Limonenstation*« (»*Limonnaja*« *stancija*)⁵¹⁹ stellt er thesenartig volkstümliche Gerüchte über die Flüsse jeweils einem wissenschaftlichen Kommentar gegenüber, der die Überlieferungen auswertet und Richtiges vom Falschen trennt. Er wendet das Verfahren in weiteren Kapiteln an, wenn er uns seine Fragen präsentiert und sie mit den Antworten der Expert_innen konfrontiert. Die Leserschaft bezieht er über die so inszenierte Transparenz und einen inkludierenden Plural ein.⁵²⁰ Ergänzend dazu bezeugt der Erzähler regelmäßig mit einem für ihn sonst eher untypisch häufigen Ich,

⁵¹⁷ Ebd., 5.

⁵¹⁸ Ebd., 85.

⁵¹⁹ Ebd., 21–26.

⁵²⁰ Ebd., 35.

dass er für uns die Fabriken, Tierzuchtanlagen und Laboratorien inspiziert, auf einem Kutter zu Goldwäschern fährt und in Kohleschächte hinabsteigt.

Der Auskundschafter sucht nicht mehr künstlerische Konzepte wie noch vor kurzem in China, dessen Theater ihn nachhaltig beeindruckt, und dessen zentrale Ideen er in die Sowjetunion und in die Weimarer Republik transportiert.⁵²¹ In Sibirien sucht er industriell verwertbare Informationen, als er nach Irkutsk mit der Brigade der Zeitung *Za industrializaciju* fährt, und praktikable Anleitungen.⁵²² Er legt die Pläne der Akteure, die er beobachtet, offen, denn seine und ihre verändern sich, weichen von Erstentwurf ab, werden diskutiert. Der Produktionsprozess wissenschaftlicher Narrative geht, wie wir lesend beobachten können, einher mit dem Aufzeichnungsprozess Tret'jakovs über den Bau. Wie in kaum einer anderen Skizze äußert sich hier die Prozessualität des Ansammelns, Auswertens und Anleitens als Schreibbedingung des körperlichen, kognitiven und außertextuellen In-Bewegung-Seins.

Tret'jukov erinnert daran, dass der Angarstroj ein »Kampf der Varianten« sei, da der Fluss sich gegen den Werkzeugkasten der Planer wehre, so dass Zirkel und Bleistift ihn – noch – vergebens jagen.⁵²³ Ursprünglich wollte er Plakate über den Angarstroj gestalten, damit seine Bewohner sich auch als Bauarbeiter fühlen, und Plakate, die sie instruieren, wie man Bodenschätze sucht.⁵²⁴ Diese werden allerdings abgelehnt. Was wir daran sehen sollen, ist die demokratische Seite des Bauprojekts, denn beim Angarstroj handle es sich bis dato um gemeinsame Versionen, Baupläne und Entwürfe für die Flussumleitung.⁵²⁵ In deren Diskussion bringt sich Tret'jukov kollaborativ ein, ihm liegt an einer Dezentralisierung wissenschaftlicher Arbeit. Man solle für dieses *Citizen Science*, das hier anklingt, lokale Kräfte anziehen, Laboratorien vor Ort schaffen und ein Rapportsystem mit auskundschaftenden Tourist_innen gründen. Er plädiert für eine spinnennetzartige Fließbandordnung mit stationären und mobilen Schaltstellen:

Die Arbeit sollte vor Ort stattfinden. Diese Orte werden natürliche Glieder des allgemeinen wissenschaftlichen Fließbandes sein, und die Rolle der Stützpunkte für Lokalgeschichte wird beträchtlich zunehmen. Das Komsomolmitglied an der

⁵²¹ Vgl. dazu Hofmann, Tatjana, »Tret'jukov – Mejerhol'd – Brecht: Das Diskussionsstück *Ich will ein Kind (haben)!* zwischen dem chinesischen und dem Epischen Theater«, in: »Ich bereite meinen nächsten Irrtum vor«. *Bertolt Brecht und die Sowjetunion*, hg. v. Annette Leo, Berlin 2019, 231–264.

⁵²² Tret'jukov, *Strana A–E*, 9.

⁵²³ Ebd., 73.

⁵²⁴ Ebd., 9.

⁵²⁵ Ebd., 76.

Basis, der Lehrer, der Kolchosaktivist, für den Plakate und Handbücher erstellt werden müssen, wird der erste stationäre Tentakel dieses landesweiten Labors sein.

Der proletarische Entdeckertourist, der von den Exkursionsbasen geführt und geleitet wird und dann über seine Arbeit berichtet, wird einer der Millionen mobiler Tentakel sein.⁵²⁶

Tret'jakov erfindet eine Reihe von Organisationsformen ohne Rücksicht auf selbstbestimmte Freizeit. Der ›nichtsnützige‹ Erholungstourist und die lokale Landeskunde sollen durch strategische Massenreisen auf der Suche nach verwertbaren Materialien ersetzt werden – mit der Kartografierungstour, der »georazvedka« bzw. »naučnaja razvedka«.⁵²⁷ Das übergeordnete Ziel besteht, nebst der Vervollständigung des Kartenmaterials und der Diskussion der Baupläne, in der Urbarmachung und Exploitation des Rohstoffgebiets. Daraus soll Baumaterial für die UdSSR beschafft werden, vor allem Metalle wie Eisen, Chrom, Wolfram, Molybdän, Mangan, Aluminium und Gold.

Innerhalb dieses Netzwerkes geraten neue Akteure in den Fokus. Dabei beweist Tret'jakov, dessen frühes Pseudonym »Derevoobdeločnik« (Holzverarbeiter) gewesen ist, abermals bei den Berufsbezeichnungen seinen Innovationsdrang: Er deutet mit seinen Neologismen künftig erforderliche Spezialisierungen an, z.B. die des wissenschaftlichen Planers (»učenij-planovik«) an der Seite des leitenden Jägers (»ochotnik-provodnik«).⁵²⁸ Ferner spricht er vom Tiertechnologen (»zverotechnik«),⁵²⁹ Schürfer (»prospektor«),⁵³⁰ vom Flussfahrer und vom mobilen Inspektor (»ob'ezžatel' rek«, »neposeda-inspektor«)⁵³¹ sowie Flussgestaltern und -lenkern (»zakrojščik rek«, »povoračivatel' rek«).⁵³²

Agi(ti)ert der Autor als Para-Naturwissenschaftler und -Volkswirtschaftler, so treten in seiner Vision Wissenschaftler_innen, Arbeiter_innen und Ingenieur_innen neben Autor_innen und Fotograf_innen, soll jede(r) von ihnen

⁵²⁶ Ebd., 14: »Работа должна идти на местах. Места эти будут естественными звенями общего научного конвейера, и роль краеведческих баз неизмеримо возрастет. Тот самый низовой комсомолец, учитель, активист-колхозник, для которого надо составить плакаты и руководства, будет первым стационарным щупальцем этой всесоюзной лаборатории.

Пролетарский же турист-разведчик, руководимый и направляемый экскурсбазами и отчитывающийся затем в произведенной им работе, будет одним из миллионов подвижных щупальцев.«

⁵²⁷ Ebd., 7.

⁵²⁸ Ebd., 12; 13.

⁵²⁹ Ebd., 51.

⁵³⁰ Ebd., 66: »Проспектор – это поисковик, разведчик. Слово ›проспектор‹ должно в головах пионеров, читавших Майн-Рида, заменить слово ›следопыт‹.«

⁵³¹ Ebd., 67.

⁵³² Ebd., 78.

homo faber des sozialistischen Aufbaus sein. Diese Protagonist_innen haben Konsequenzen für Tret'jakovs Position: Er kann hier weder Kolchos- noch Kulturarbeiter sein, sondern muss mitforschen, was er ohne entsprechende Ausbildung nur journalistisch-literarisch vermag. Er erteilt Ratschläge, bringt sich als Projektmanager ein und möchte die Ingenieur_innen mit seiner schreibend-fotografierenden Inspektion, mit Ideen und Informationsquellen unterstützen. Als zentrale Maßnahme möchte er die Lokalgeschichte und Feldforschung für staatliche Wissensproduktion popularisieren, die er in einer hierarchischen Ordnung aus lokalen und mobilen Auskundschaftern (*razvedčiki*) sieht.

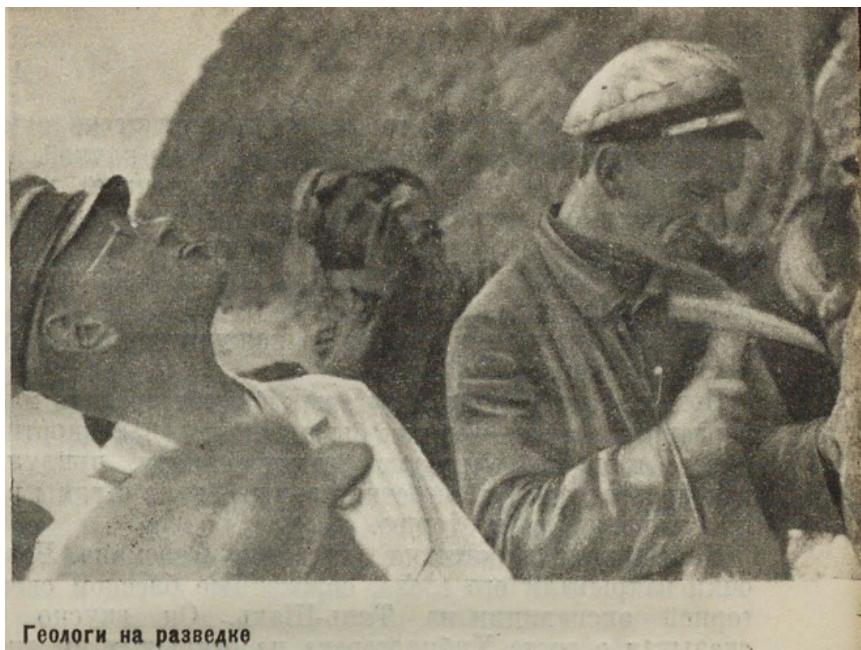
Der Autor als Berater bei angewandten Forschungsarbeiten bildet eine Version des Schriftstellers, wie ihn Walter Benjamin, inspiriert von Tret'jakov, in die Formel *Der Autor als Produzent* gefasst hat.⁵³³ Dieser verändert die Schreib- und Publikationstechniken dahingehend, dass er die Arbeit – inklusive der Arbeitenden – zu Wort kommen lässt, so dass Wort und Tat sich zu einer politökonomischen Produktionseinheit verbinden.⁵³⁴ Auf Baustellen, in Kolchosen und auf der Suche nach Bodenschätzten verzeichnen diese Autor_innen Abläufe, die der Güterproduktion dienen und dafür nicht nur verschiedene Berufe, wissenschaftliche Disziplinen, Geschlechter, sondern auch Wissensbestände und die Lokalbevölkerung brauchen. Die Skizze möchte sich als sinnvolles Medium erschließender Großprojekte beweisen; zunächst erweist sie sich als ein Format für Dokumentarisches, Provisorisches und Spekulatives, das die Bedeutung von Reiseliteratur neu verhandelt.

Allerdings bleibt es bei rhetorischen Anleihen fordernder Manifeste und einer parawissenschaftlichen Feldforschungsperspektive. Der Angarstroj verleiht sich als mediale Maschinerie zwar alle Werkzeuge ein, zu denen Natur und Mensch nun werden sollen, um mit Generatoren, Transformatoren und Isolatoren Strom zu erzeugen. Doch den Wissenschaftler_innen und Ingenieur_innen gelingt die Erforschung des sibirischen Großgebiets nur ansatzweise. Die Fotografien in *Strana A-E* unterstreichen die Abhängigkeit der Personen von Mess- und Transportmitteln.⁵³⁵

⁵³³ Benjamin, Walter, »Der Autor als Produzent«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Bd. II.2, Frankfurt M. 1991 [1934], 683–701.

⁵³⁴ Sträling, Susanne, *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*, Paderborn 2017, insbes. Kap. VI: Handeln. Poetik der Operativität (Sergej Tret'jakov).

⁵³⁵ Darunter die Fotografien »Плоты на Байкале« (ebd., 27) und »Анализ восточносибирских углей на содержание нефтепродуктов в лаборатории Менделеевского института« (ebd., 89).



Геологи на разведке

Abb. 9: Tret'jakov, *Strana A-E*, 1932, 11: »Geologen auf Erkundungstour.«

Die Expert_innen stehen am Anfang des Ziels, den Raum, den Boden und die Flüsse zu beherrschen. Dabei werden sie selbst sowohl von der Natur als auch von der Aufgabe beherrscht. Als Aktanten des wissenschaftlich-industriellen Netzwerks sind sie ebenso Werkzeuge wie die Reiseskizze, die sich als Gebrauchsgegenstand begreift. Die Tendenz zur Verdinglichung des Subjekts zum Dienstobjekt der Aufgabe, die der Text ausdifferenziert, wirkt sich hier auf das Verhältnis von Narration und Fotografie aus. Bändigen Messinstrumente künftig die Flüsse, so bündelt die Skizze die verschiedenen, verstreuten Vertreter der Berufe in der Region, die dem Riesenprojekt zuarbeiten, und verschafft eine erste Übersicht. Dagegen wehrt sich die Eigenwilligkeit der Bildordnung: Die Beschränkung auf einige zufällige, kaum kontextualisierte Fotografien gewährt selektive Einblicke in die Erschließungsarbeit und macht einzelne Personen, Berufe und Arbeitsabläufe sichtbar, wobei Perspektive, Kontraste und die Interaktion mit dem Text sie teilweise ästhetisieren, während andere gar nicht erst visualisiert werden.

Zentral für die Komposition setzt Tret'jakov den Kontrast zwischen dem vor- und dem nachrevolutionären Menschen ein, für letzteren steht er selbst ein: Dem »Ingenieur der Flüsse« assistiert der frische Blick des »Ingenieurs der Seelen«. Das Ich, das auf seine Bedürfnisse bezogen ist, soll vom ma-



Abb. 10: Tret'jakov, *Strana A-E*, 1932, 45: »Verpackung des Glimmers. Schnitzerin.«

schinenaffinen und -artigen Wir ersetzt werden. Die Disziplinierung erfolgt in panoptischen, auf Schuld und Scham abzielenden »Werkhallen der Rüge, einem Gericht ähnlich« – vorbildlich leer –, neben einem Raum für Mitarbeiter_innenauszeichnungen.⁵³⁶ Die Produktionsreiseskizze gleicht Mensch mit Maschine an: Sie ebnet den Weg zur Ausbeutung ökologisch intakter Regionen und zum technologisch organisierten Terror.

Was Tret'jakov, in gewisser Hinsicht ein Prototyp des ›business analyst‹ kapitalistischer Unternehmen, noch als best practice der Angarstroj-Maschinerie notiert, fotografiert und mit seinen Vorschlägen abtastet, realisieren zum Teil Zwangsarbeitslager und -baustellen während des Zweiten Fünfjahresplanes: Sie verwenden Menschen als Bauwerkzeug und Material für ›Umschmiedungs‹-Narrative nunmehr zur Feier der Arbeit am Menschen.

⁵³⁶ Ebd., 46: »Отгороженный деревянной решеткой, как в залах суда, – ›позорный цех‹ отдельный стол для опоздавших и прогульщиц. Под издевательскими рисунками.

Позорный цех сейчас пуст.«

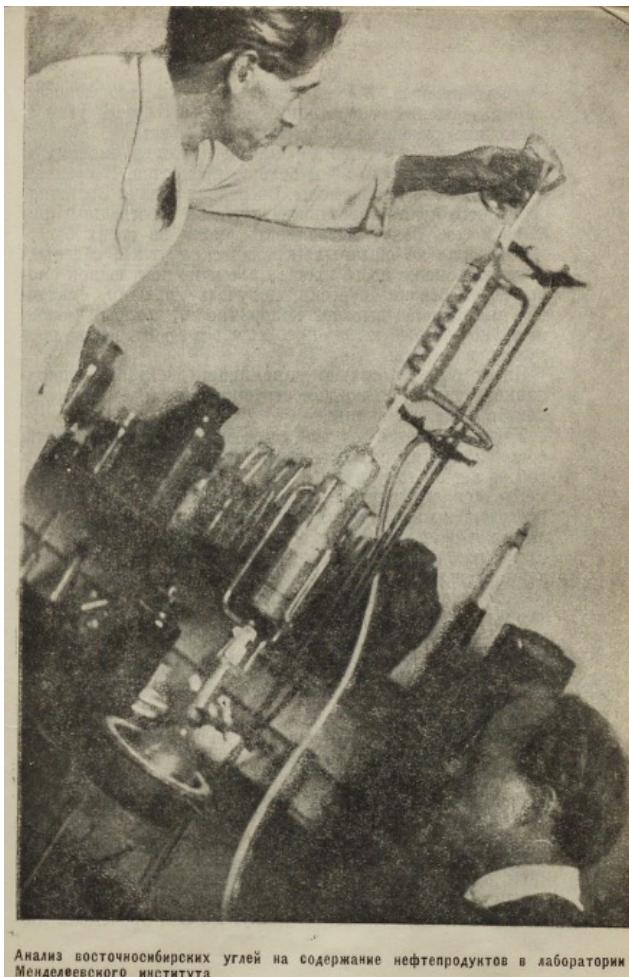


Abb. 11: Tret'jakov, *Strana A-E*, 1932, 89: »Analyse der ostsibirischen Kohle auf den Gehalt an Erdölprodukten im Labor des Mendeleew-Instituts.«

Angarstroj gerät damit in Tret'jakovs Beobachtungs- bzw. Überwachungsradius, in seine »literarische Vielfelderwirtschaft«,⁵³⁷ von der er während seiner Kolchosphase träumt, und würde, wenn der Autor am Leben geblieben wäre, dem großflächigen, sich räumlich abwechselnden Controlling anheimfallen, bei dem er und seine Kolleg_innen die Rolle beratender Projektmanager aus Moskau einnehmen – wie Šaginjan in Armenien.

⁵³⁷ Tret'jakov, Sergej, »Literaturnoe mnogopol'e«, *Novyj LEF* 12 (1928), 43.

Mariëtta Šaginjans Kaukasuszyklus

Marietta S. Šaginjan (1888–1982) profiliert sich als eine weitere Verfechterin der Industrialisierung. Dabei lässt sie zwar ihre armenische Herkunft im Hintergrund und betont den Internationalismus, doch Armenien lässt sie nicht los – sie kehrt immer wieder dorthin zurück, um seine Transformation zu begleiten.⁵³⁸

Die geborene Moskauerin arbeitet von 1922 bis 1948 als Spezialkorrespondentin der *Pravda* und gleichzeitig einige Jahre lang für die ebenso kremlnahe Zeitung *Izvestija*. Bei ihren Dienstreisen durch die UdSSR besucht sie als junge Frau in den 1920er Jahren Armenien, Georgien und Aserbaidschan, nachdem sie im September 1922 zu einer längeren Auftragsreise für *Pravda* nach Armenien aufgebrochen ist. Auf dieser Tour entwickelt sie die Idee für *Hydrozentral* (*Gidrocentral'*, 1931), ihren großen Roman über den Bau des armenischen Elektrizitätswerks, und schreibt Skizzen für ihr Buch *Sowjetisches Armenien* (*Sovetskaja Armenija*, 1923). Von 1927 bis 1931 lebt sie in Armenien, wo sie am Bau des DzoraGES teilnimmt und dabei an *Hydrozentral* arbeitet. Dieser Industrieroman, einer der ersten sowjetischen, diskutiert ebenso wie die experimentellen Werke Šaginjans aus den 1920er Jahren die »Literaturproduktion«.⁵³⁹ Die Autorin hat fast ununterbrochen im Verlauf von anderthalb Jahren auf der Baustelle gewohnt, wohin sie in Abständen von zwei bis drei Monaten für mehrere Wochen zurückgekehrt ist.⁵⁴⁰ Šaginjan, die eine breite Palette an fiktionalen und publizistischen Werken vorgelegt hat, ist der faktografischen Literatur jahrzehntelang treugeblieben.

Ihre erste Armenienskizze *Geschichte eines Kanals* (*Istorija odnogo kanala*) publiziert sie 1922 in *Pravda*, ein Jahr darauf erscheint der Skizzenband *Sowjetisches Armenien* mit ihren Protokollen des ersten landwirtschaftlichen Kongresses. 1926, nach einem Aufenthalt in Armenien und in Aserbaidschan, verfasst Šaginjan wieder *očerki*, darunter *Das Zanzegurkupfer* (*Zanzegurskaja med'*), *Bergkarabach* (*Nagornij Karabach*), *Der Schuss am Wolfstor* (*Vystrel u Volčich vorot*) und *Die Nacht in Dschulfa* (*Noč v Džul'fe*). Den Zyklus *Besteigung des Alagez* (*Voschoždenie na Alagez*) aus acht Reiseskizzen veröffentlicht

⁵³⁸ Dieser Abschnitt basiert auf meinem Artikel »Sovetskoe Zakavkaz'e (1931) Mariëtta Šaginjan. Osobennosti proizvodstvenno-putevogo očerka«, in: *Schweizerische Beiträge zum XVI. Internationalen Slavistenkongresses in Belgrad, August 2018*, hg. v. Ekaterina Velmezova, Bern u. a. 2018, 143–164.

⁵³⁹ McCauley, Karen A., »Production Literature and the Industrial Imagination«, *Slavic and East European Journal* 42.3 (1998), 444–466, 456.

⁵⁴⁰ Šaginjan, Mariëtta, *Putešestvie po Sovetskoi Armenii. Sobranie sočinenij*, hg. v. Konstantin Serebrjakov, t. 3, Moskva 1972, 738.

sie 1927 in *Izvestija*. Dort erscheint ein Jahr später auch das Skizzenbuch *Kohle aus Tkvarčeli* (*Tkvarčel'skij ugol'*).⁵⁴¹ Diese Texte aus den Jahren 1922 bis 1930 münden in den Skizzenband *Sowjetisches Transkaukasien* (*Sovetskoe Zakavkaz'e*, 1931).⁵⁴² Sie begleiten, wie *Hydrozentral*, die Industrialisierung der Region.

Ihre Armenienskizzen der 1920er Jahre überarbeitet sie nach dem Krieg zur *Reise durch das sowjetische Armenien* (*Putešestvie po Sovetskoi Armenii*), das die langjährige Erfahrung ihrer Touren versammelt.⁵⁴³ Dieses Buch wird 1950 mit der Stalinprämie dritter Stufe ausgezeichnet: Es handle sich nicht mehr um den stilisierten Osten, wie in den ersten Gedichten ihres Buches *Orientalia* (1913), sondern um den realen Osten.⁵⁴⁴ Doch schließen sich Sowjetisierung und Orientalisierung auch bei ihr nicht aus. Auch sie beobachtet aus einer historisch-räumlichen Vogelperspektive, die mehr projiziert als abliest. Wir begegnen wieder einer Missionarin der Moderne.

Sowjetisches Transkaukasien stützt sich auf Besichtigungen und Wanderungen. Wie ein roter Faden durchzieht sie die Metapher des Weges (*put'*), mit der sie uns in die sozialistische Entwicklung einbindet, und zwar nicht nur räumlich und zeitlich, sondern auch ökonomisch. Die Skizzensammlung spitzt in gewisser Hinsicht die These von Emma Widdis zu: Die britische Slawistin und Filmwissenschaftlerin erläutert, wie die Künste an der Verfestigung der Macht in den 1920er Jahren durch Auskundschaftung (*razvedka*) und das erschließende Studium der Naturbegebenheiten beteiligt waren. Der Aneignung (*conquest*) zieht Widdis den Begriff der Erkundung (*exploration*) vor: Während Aneignung »an assimilative, dominating attitude to the periphery, in which the region is subject to a structure of control from the centre« beschreibe, sei die Erkundung »a more decentred investigation of the region, which does not seek to conquer«.⁵⁴⁵ Die *exploration* umfasst bei ihr die eigentlich stets strategische *razvedka*, worin Widdis eine nicht-hierarchische Idee erkennt, die Differenz in den Vordergrund stelle, was eine netzwerkartige, rhizomatische Struktur begünstige. Dieser offen aufgefassten *razvedka* setzt sie die Aneignung (*osvoenie/appropriation*) entgegen, die nach dem Top-down-Prinzip vom Zentrum aus regiert, organisiert, unterordnet. Die Metapher des in die Zukunft gerichteten Weges liege zwischen *razvedka* und *osvoenie*.⁵⁴⁶ Insofern untersucht Widdis die imaginierte Geografie der Sowjetunion im Rahmen eines flexiblen

⁵⁴¹ Smorodin, Aleksandr, »Gidrocentral' i očerki Marietty Šaginjan 30-ch godov«, in: *Tvorčestvo Marietty Šaginjan. Sbornik statej*, hg. v. Valentin Kovalev, Leningrad 1980, 109–126, 113.

⁵⁴² Šaginjan, Marietta, *Sovetskoe Zakavkaz'e. Očerki 1922–1930*, Leningrad u. Moskva 1931.

⁵⁴³ Dies., *Putešestvie po Sovetskoi Armenii* (1922–1950), Moskva 1950.

⁵⁴⁴ Pavlovskij, Aleksej, »Orientalia«, in: Kovalev, *Tvorčestvo Marietty Šaginjan*, 9–29, 29.

⁵⁴⁵ Widdis, *Visions of a New Land*, 9.

⁵⁴⁶ Ebd., 12.

Oppositionsschemas »exploration« und »conquest«. Allerdings kommen meine Lektüren zu dem Schluss, dass diese beiden eng verzahnt sind: *razvedka* kann im Dienste von *osvoenie* stehen, sie lässt sich von der politischen Aneignung kaum trennen. Zudem dürfte ein »equalized« Territorium mehr Rhetorik als Realität gewesen sein, insbesondere in wirtschaftlicher Hinsicht angesichts des kontinuierlichen Wohlstandgefälles zwischen den urbanen Zentren und dem Rest der Sowjetunion.

Wie uns die sowjetisch-armenische Autorin in ihrer Vorbemerkung verspricht, finden hier die Leser_innen – Tourist_innen und Landwirt_innen – eine Serie sachkundiger Spaziergänge durch ein Territorium, wo Natur und ihre Bewirtschaftung eine Einheit bilden.⁵⁴⁷ Diese teilen ihre Skizzen auf in lokale Geschichte (vorrangig Armeniens) der zurückliegenden fünf Jahre und in die Suche nach Mangan, Kohle, Tuffstein, Kupfer und Wasser. Sie decken sich mit der Forderung der Literatur des Fakts, dass die Dinge, darunter Rohstoffe und aus ihnen gewonnene Erzeugnisse mit ihrer »Biografie« bzw. ihrer »Produktionsreise« in den Fokus rücken sollen.

Die Chronologie ihrer Skizzen veranschaulicht das ökonomische Wachstum der Transkaukasischen Föderation und setzt die Teleologie des Fortschrittsglaubens narrativ um. Montagespuren brechen den Illusionseffekt: Neben der Figuration des Weges, dessen Symbolhaftigkeit sich mit jeder Wiederholung abnutzt, betont das Konvolut seinen Fragment- und Fortsetzungscharakter am Ende einer jeden Skizze, wo Ort und Datum wie im Tagebuch vermerkt sind.

Die Sammlung folgt dabei auch einer räumlichen Gliederung aus drei Teilen – in Bezug auf Armenien, Aserbaidschan und Georgien, wobei sie an Georgien vor allem Kohle und Kupfer interessieren und *Armenien (Armenija)* mit ca. 300 Seiten den meisten Platz einnimmt. In diesem Teil leitet uns die Erzählführerin hinauf zum Alagez,⁵⁴⁸ von wo wir nach Jerewan und nach Leninakan/Gjumri aufbrechen, zum See Sewan und zum unterirdischen Kupfer. Danach gelangen wir ins Dorf Megri. Sie empfiehlt, dass dessen Konservenindustrie ausgebaut wird und megrinische Früchte Zugang zum Markt finden.⁵⁴⁹ Mehr als die Produktionsbedingungen leiten ihre Texte Produktionsempfehlungen.

⁵⁴⁷ Šaginjan, *Sovetskoe Zakavkaz'e*, Ot avtora: »Читатель, – турист и хозяйственник, – найдет в моей книге серию деловых прогулок по Закавказью, где природа и хозяйство рассматриваются, как целое. Ряд основных закавказских проблем (марганец, уголь, артик-туф, медь, вода) выделен в особые очерки. Хронология дает читателю возможность охватить прост закавказской федерации, в частности республики Армении, за последние пять лет.«

⁵⁴⁸ Dies., »Voschoždenie na Alagez« [1927], in: dies., *Sovetskoe Zakavkaz'e*, 51–127.

⁵⁴⁹ Dies., *Sovetskoe Zakavkaz'e*, 303.

Armenien ist bei ihr ein Stück christlichen Asiens im orientalisch gezeichneten Süden der Sowjetunion. Die gewählte Perspektive aus der zweiten Person Singular nähert uns der Republik wie einer Person an – einem jungen Körper, pars pro toto für die jungen Republiken. Der Erstkontakt entzündet ein Begehr nach der elastischen Festigkeit Armeniens, die die Erzählerin im robusten Tuffgestein manifestiert sieht:

Schritt für Schritt, Kurve für Kurve fährt man durch das Land, lernt seine Nervenbündel, Blutadern, alle Zellen des Gewebes kennen, spürt den neuen Organisationsprozess, der es zu einem gesunden und starken Ganzen zusammengefügt hat, so wie das Training den Körper der modernen Jugend: An einigen Stellen nimmt die Wärme ab, das Gewicht ist leichter, aber insgesamt ist alles straffer, stärker, gesünder geworden. Die verwirrenden Beschreibungen der Unionsstaaten hindern den Leser daran, diese *Elastizität* unserer peripheren Formationen zu spüren, die um den Preis ihrer keineswegs zufälligen, organischen und fruchtbaren Neuentwicklung erkauft wurde.⁵⁵⁰

Die Umgestaltung soll einem Fitnesstraining gleich die anthropomorphe Region erfrischen. Darauf bereitet sie Armenien vor, ausgehend vom erotisierten Blick auf dessen ›entblößte Gestalt‹, den sie zum kunsthistorischen Genuss stilisiert:

Schluchten, Abgründe, Klippen, ein schwindelerregendes steinernes Amphitheater, eine offene geologische Weltkarte, nackte Erde – es scheint wirklich so zu sein, dass Armenien das Problem des ›nackten Körpers‹ vor die Landschaftsmalerei gestellt hat, wie einst vor die Bildhauerei. (...) Das Hauptmerkmal der araratischen Landschaft ist die Abwesenheit von Kleidung, die Wüstenhaftigkeit, die Nacktheit.⁵⁵¹

Šaginjan schreibt den Orientalismusdiskurs fest und nimmt dabei eine konventionelle männliche Perspektive gegenüber Frauenkörpern ein. Weiterhin äußert sich die Andersmachung im asymmetrischen Verhältnis der Autorin zur Arbeitsorganisation, der ›Umerziehung‹ der Faulheit zur Tüchtigkeit. Die

⁵⁵⁰ Ebd., 13: »Шаг за шагом, поворот за поворотом объезжаешь страну, познаешь ее нервные связки, кровяные артерии, все клеточки ткани, чувствуешь новый организационный процесс, собравший ее в здоровое и крепкое целое, как физкультура собрала тело у современной молодежи: кое-где убавилось жару, полегчало в объеме, но все вместе подтянулось, усилилось, оздоровело. Путаные описания союзных государств прежде всего сбивают читателя с толку, не давая ему почувствовать как раз вот эту упругость наших окраинных образований, купленную ценою их далеко не случайной, органичной и жизнеплодотворной перепланировки.«

⁵⁵¹ Ebd., 15: »Ущелья, пропасти, скалы, овраги, головокружительный каменный амфитеатр, раскрытая геологическая карта мира, обнаженная земля, – поистине кажется, что Армения поставила перед искусством пейзажа проблему ›голого тела‹, как она стояла некогда перед скульптурой. (...) Основная черта араратского пейзажа – отсутствие одежды, пустынность, обнажение.«

Nutzbarkeit der Natur beginnt bei ihr mit der Disziplinierung der Menschen und so kämpft Šaginjan in Armenien gegen Willensschwäche und Ineffizienz, die in volkstümlicher Literatur ›faulenzenden‹ Russ_innen zugeschrieben wurden, womit sie den damals virulenten Diskurs der Optimierung fortsetzt.

In ihrer Charakterisierung Armeniens spielt Kolonialisierung eine ›natürliche‹ Rolle, sie wirkt wie eine Notwendigkeit und zudem wie eine historische Gegebenheit: »Die Mehrheit der Armenier, die in Armenien leben, sind nicht die Eigentümer, sondern die Mieter des Landes – sie sind aus allen Teilen der Welt übersiedelt und haben das Land kolonisiert.«⁵⁵² Die industrielle Produktion und ihre journalistisch-literarische Begleitung setzen diesen Prozess fort, so die naheliegende Schlussfolgerung. Hierbei flieht die Autorin ein Urbild kolonialer Reiseliteratur ein, einheimische Jesiden werden zu ›edlen Wilden‹. Diesem Stamm sei die Liebe zur Schönheit angeboren, der naive Geschmack ihres Kunsthändlers verrate Eleganz,⁵⁵³ ihre Skulpturen seien wild, stark und gleichförmig.⁵⁵⁴ Ähnlich wie Richter und Tret'jakov versteht Šaginjan den Übergang von der althergebrachten, religiös bestimmten Lebensart zur staatsbürgerlichen als emanzipatorischen und humanistischen Akt:

Jetzt sind die jesidischen Kurden am Aufbau der Sowjetunion beteiligt und fühlen sich als Bürger (vor der Revolution galten sie als unreine Tiere, durften öffentliche Orte nicht betreten und wurden aus den Geschäften verjagt). Ihre Jugend erhält eine echte politische und soziale Erziehung, und es wird nicht lange dauern, bis dieser halbwilde Stamm seine eigene sowjetische Intellektuellenschicht heranwachsen lässt.⁵⁵⁵

Von Kunstliebhabern wendet sie sich an Agronomen. Sie sollen die nomadische Viehwirtschaft unterbinden, die die Inspekteurin als unterentwickelt, unwirtschaftlich und unhygienisch verurteilt. Das Nomadentum werde bald Metapher für eine zurückliegende Epoche auf dem Weg zur Kultur, verkündet sie.⁵⁵⁶

⁵⁵² Šaginjan, *Sovetskoe Zakavkaz'e*, 18: »Огромный процент армян, населяющих Армению, в сущности не хозяева, а квартиранты: они наехали в эту страну со всех частей земли и колонизировали ее.«

⁵⁵³ Ebd., 38: »в племени живет прирожденная любовь к красоте«, »наивный дикарский вкус изобличает большое изящество«.

⁵⁵⁴ Ebd., 39.

⁵⁵⁵ Ebd., 40: »Сейчас курды-езиды втянуты в советское строительство, чувствуют себя гражданами (до революции на них смотрели, как на нечистых животных, не пускали в присутственные места, гнали из лавок). А молодежь их получает настоящее политическое и общественное воспитание, и недалек час, когда у этого полудикого племени подрастет своя собственная советская интеллигенция.«

⁵⁵⁶ Ebd., 50.

Die Autorin möchte, wie sie erklärt hat, das bestehende Lehrbuchwissen ersetzen; Abstoßung ist in dieser Rhetorik des Erneuerungspathos, die an avantgardistische Manifeste erinnert, ein genauso epistemisch wirksamer Faktor wie die performative Überschreibung früherer Reiseführer. Für das Wissen, das sie einbringt, erklimmt sie den Alagez – sie lernt, wie sich Tuffstein anfühlt und belehrt später ihr Publikum bei einer Vorlesung über das neue Baumaterial. Als Pionierin und Entdeckerin prüft sie die Geografie mit eigenen Augen, so die Selbstinszenierung der urbanen Kulturträgerin. Die Skizze *Besteigung des Alagez* bildet den kompositionellen Höhepunkt und Triumph ihres physischen Aneignungsprozesses. Das Automobil verfremdet darin ihren Forscherblick, so dass sie es nach dieser Transporterfahrung aufgibt, rational schreiben zu wollen, und wieder zu Fuß geht:

Das Auto passierte das letzte Abarandorf und raste aufwärts, in Richtung Spitzakpass. Die Berge schwebten, hielten immer noch den Schnee in ihren Falten, schwebten langsam, Schritt für Schritt, und deshalb haben wir das Tempo der Bewegung nicht wahrgenommen. (...) Plötzlich tauchte vor uns am strahlend blauen Himmel eine unwahrscheinliche, lächerlich fantastische Vision auf: monströse Pferdefiguren in verschiedenen Farben – rot, grün, weiß. Die Pferde standen auf Sockeln in Form von Brezeln: ihre galoppierenden Beine, Vorder- und Hinterbeine, waren in Achten aufgestellt; die Köpfe waren fest aufgerichtet und ruhten mit dem Kinn auf der Brust; die Schwänze, die nach oben ragten, waren abgerundet wie Klammern, diese seltsamen Statuen voller angespannter Kraft. Wir rieben uns die Augen und dachten, wir würden träumen.⁵⁵⁷

Bewegung weicht dem Stillstand, die sonst vorherrschende Begreifbarkeit von Welt dem Staunen ob der Wolkenformation. In *Besteigung des Alagez* greift sie die Wir-Form auf: Nach einer Rast entsteht ein besonderes Gemeinschaftsgefühl, während sich die neue Ordnung mit veränderten sozialen Beziehungen in der Landschaftsszenerie vor ihren Augen ausbreitet.⁵⁵⁸ Trotz dieser Kollektivemphase bleibt sie die Bergführerin und leitet uns auch narrativ autoritär auf ihrer *razvedka* zur industriellen Nutzung Armeniens.

⁵⁵⁷ Ebd., 33: »Автомобиль миновал последнее абаранское село и несся наверх, к Спизакскому перевалу. Вокруг плыли горы, еще хранившие в складках снег, плыли медленно, шажком, и оттого быстрота движения не воспринималась. [...] Как вдруг впереди, в яркой синеве неба, показалось неправдоподобное, нелепо-фантастическое виденье: чудовищные фигуры коней разного цвета, – рыжие, красные, зеленые, белые. Кони стояли на пьедесталах в форме кренделей: скачущие ноги, передние и задние, подогнуты восьмерками; головы крепко взнужданы и упираются подбородком в грудь; хвосты, взвиваясь, закругляют, как скобки, эти странные статуи, полные напряжения силы. Мы протерли глаза, думая, что грезим.«

⁵⁵⁸ Šaginjan, *Sovetskoe Zakavkazé*, 76: »новый мир и новые социальные отношения развернулись перед нами вместе с глубоким, мрачным ущельем Амберд-Чая.«

Bei der Besteigung des Alagez – nach dem Ararat des zweithohen Gipfel Armeniens – lässt die Gruppe nicht nur den 4.267 Meter hohen Berg hinter sich, sondern auch die Werte der Vergangenheit. Die Kraft der Umerziehung vom Ich zum Wir zeigt Šaginjan anhand der aufgelösten Grenze zwischen ihrem Ich und den anderen, die jedoch nicht in Erscheinung treten, und anhand ihrer selbstreflexiven Haltung: Sie rügt ihre selbstbezogene Existenz als Dichterin mit Verweis auf ihre Entwicklung zur Skizzenautorin.⁵⁵⁹ Ihre *putevye očerki* verfolgen somit nicht nur die Möglichkeit für Tuffsteinabbau und künftigen Infrastrukturausbau, sie formulieren ein künstlerisches Be-kenntnis, mit dem sie ihre postsymbolistische Arbeit überwindet. Der Berggipfel entspricht dem Höhepunkt der Selbstvervollkommenung als sowjetische Autorin, das Erzählen dreht sich letztlich doch um sie als Schreibende – auch dies im Einklang mit der Politik der Zeit.⁵⁶⁰

Als Šaginjan am Morgen nach der Besteigung ihre frühere schriftstellerische Selbstverliebtheit hinter sich zu lassen meint, vergleicht sie das Muster des Berges mit Kunstwerken, überwindet aber gleich ihren aufflammenden Symbolismus zugunsten eines quasi-wissenschaftlichen (Schreib-)Blicks als wirtschaftlich denkende Auswerterin.⁵⁶¹ Er bildet die eigentliche Produktfindung der Skizze, die für Tuffsteinmaterial wirbt, und ein sachdienliches Wahrnehmen der Berg- und Erzählführerin vor unseren Augen einübt. Diese Daueraufgabe des ›richtigen‹ Sehens taucht in späteren Armenienskizzen des Konvoluts auf: Das ›Produktionssehen‹ wecke Šaginjans Beobachtungsinstinkt.⁵⁶²

Neben Tuffstein, einem Produkt der Vulkantätigkeit des Alagez, beschäftigt die Nutzung von Quellwasser, Kupfer und Kohle die Autorin. Im Grunde verklärt sie das szientistische Erkennen ebenso wie zuvor das symbolistische Sehen. Der wissenschaftliche Blick bleibt dabei ein Ideal, eine Setzung im vermeintlichen Dialog mit der Vergangenheit, und richtet sich auch bei ihr mehr als Wunsch auf die Zukunft als Befund auf die Gegenwart. Die Geologie erlaube es, dass man das im Krater verborgene Material für industrielle Nutzung freilegen werde – so lässt sich ihre Prognose zusammenfassen. Auch

⁵⁵⁹ Ebd., 107.

⁵⁶⁰ Hellbeck, Jochen, »Working, Struggling, Becoming: Stalin-Era Autobiographical Text«, *The Russian Review* 60 (2001), 340–359, 341: Die revolutionäre Politik hat ihmzufolge nicht nur eine repressive, sondern auch produktive Wirkung auf die Individualität gehabt: »Soviet citizens living through the first decades of Soviet power were intensely aware of their duty to possess a distinct individual biography, to present it publicly, and to work on themselves in search of self-perfection.«

⁵⁶¹ Guski, *Literatur und Arbeit*, 121.

⁵⁶² Šaginjan, *Sovetskoe Zakavkaz'e*, 83: »инстинкт наблюдательного человека«.

Gor'kij meint, dass das »reiche Vorkommen an Tuffstein« nahe des Ararats »den Armeniern zweifellos bedeutende Mittel zur Entwicklung von Industrie und Kultur liefern wird«, denn der Ararat-Tuff sei fester als der vom Vesuv und leicht zu schneiden.⁵⁶³

Šaginjan zwingt ihre Produktionsperspektive den Einheimischen und ihrer Leserschaft auf: Auch wir sollen Baumaterial statt eines Landschaftspanoramas sehen lernen. Was sie uns primär darbietet, ist allerdings, wie sie ihre ästhetische Wahrnehmung der ideologisch-naturwissenschaftlichen unterzuordnen versucht, so z.B. wenn sie die Baustoffeigenschaften von Tuff mit der Rolle des Rhythmus in der Kunst vergleicht (die Leere im Ge-stein entspreche der Pause⁵⁶⁴) sowie mit architektonischen Baudenkmälern in Westeuropa – der filigrane, feste Stein erinnere sie an Gliederteile des Eiffelturms.⁵⁶⁵

Die Skizzen lassen daran denken, dass wir uns in ihrer Vorlesung über die Bedeutung des Tuffsteins befinden, in der sie beweisen möchte, dass er keine »Industrilegende« mehr sei.⁵⁶⁶ Der doch auch postsymbolistisch-metaphorische Stein erwecke jene Stimmen der alten Welt zum Leben, die die Antike und die Leidenschaften ersetzen, und von denen die Armenier_innen annehmen, sie würden im Vulkanberg hausen.⁵⁶⁷ Diese mythischen Stimmen sollen verstummen, auch die lokale Legende am Kara-Gel'-See versucht sie – wie Tret'jakov in Sibirien – zu überschreiben: Die Geräusche in den Bergschachten würden lediglich auf die Existenz eines unterirdischen Sees im Vulkan hinweisen.

Die dozierende *očerk*-Autorin betont, dass die Fotografie niemals das taktile Kennenlernen des »Dings« wiedergeben könnte, wodurch sie ihren Verzicht auf Fotografien rechtfertigt:

Eine Reportage ohne Foto verärgert den Leser. Aber wie soll man eine Sache fotografieren? Die beste Bekanntschaft mit einem Stein macht man nicht mit dem Auge, sondern durch Berührung. Sie werden nichts von der artikulierten Tuffsteinlava verstehen, bevor Sie sie nicht mit der Handfläche angefasst haben.⁵⁶⁸

⁵⁶³ Gorki, Maxim, »Durch die Union der Sowjets«, in: ders., *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hg. v. Eva Kosing u. Edel Mirowa-Florin, Bd. 15: *Durch die Union der Sowjets. Tagebuchnotizen und Skizzen*, Berlin u. Weimar 1970, 301–460, 336.

⁵⁶⁴ Šaginjan, *Sovetskoe Zakavkaz'e*, 126.

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Ebd., 53: »чем-то вроде промышленной легенды«.

⁵⁶⁷ Ebd., 55.

⁵⁶⁸ Ebd., 124: »Очерк без фотографии злит читателя. Но как сфотографировать вещь? Лучшее знакомство с камнем не через глаз, а на ощупь; и вы ничего не поймете в артикской туфовой лаве, покуда не попробуете ее ладонью.«

Ihr ursprünglicher Plan, den Tuffabbau in Artik aufzusuchen, löst sich auf, als sie auf der Bergspitze feststellt, dass sie den Krater weder überqueren noch umgehen kann. An dieser Stelle bricht *Besteigung des Alagez* ab. Ein Jahr später kehrt Šaginjan zurück, dieses Mal realisiert sie ihr Ziel und besucht Artik. Die Route führt zum ausgebauten Schluss der Skizzensammlung – sie motiviert drei Texte: *Nach einem Jahr* (Čerez god), *Tuffstein aus Artik in Zahlen und Formeln* (Artikskij tuf v cifrach i vykladkach) und *Nachwort* (Posleslovie). Das Postscriptum listet die Faktoren der Materialzugänglichkeit auf: Transport, Mechanisierung des Abbaus und der Verarbeitung, Arbeitskraft und gutes Management.⁵⁶⁹

Šaginjans Skizzen verwandeln selbst die unzugänglichsten Schluchten und Bergkämme, die bizarrsten Naturwunder und ungünstigsten Bedingungen in nutzbare und touristische Ressourcen. Die sukzessive Fort-Schrifthaftigkeit spiegelt die massive Akkumulation ihrer Skizzen wider: Sie ergeben ein monumentales Buch von 680 Seiten, fortgeführt in der nachträglichen Bearbeitung der Artikel aus den 1920er Jahren zum monografischen Grošočerk *Reisen durch Sowjetarmenien* (Putešestvie po Sovetskoy Armenii, 1950).

Nachdem sie zur Schaffung eines Kupferkonzerns (Trest) angeraten hat,⁵⁷⁰ vertieft sich Šaginjan in weiteren Skizzen von Sovetskoe Zakavkaz'e in Abbaumethoden (*Pod zemlej*) und in die Rohstoffverarbeitung (*Plavka medi*), äußert Vorschläge für den Abbau zanzegurischer Bodenschatzvorkommen und kritisiert Kinderarbeit sowie die vermeintliche Faulheit der Armenier.⁵⁷¹ Während ihre Texte hier noch in die Zukunft gerichtet sind, richten sie sich nach 1937 auf eine fernliegende Vergangenheit.⁵⁷²

Gleichzeitig lenkt Šaginjan die Aufmerksamkeit darauf, dass Literatur an der Rohstofferschließung teilnimmt, und zwar als wirksames, aber – hier widerspricht sie sich – nie ganz rationales Instrument. In der Skizze *Kupfer aus Zanzegur* (*Zanzegurskaja med*)⁵⁷³ wertet sie ihre eigene literarische Produktion dahingehend aus: *Mess-Mend*, ihr Abenteuerzyklus mit Elementen des Kriminal- und Fantasyromans aus den Jahren 1924 bis 1935,⁵⁷⁴ habe die Entdeckung eines ungewöhnlichen Minerals in Zanzegur vorhergesagt.⁵⁷⁵

⁵⁶⁹ Ebd., 116.

⁵⁷⁰ Ebd., 234.

⁵⁷¹ Ebd., 255.

⁵⁷² Guski, *Literatur und Arbeit*, 246.

⁵⁷³ Šaginjan, Sovetskoe Zakavkaz'e, 194–272.

⁵⁷⁴ Der Zyklus umfasst *Mess-Mend*, ili *Janki v Petrograde* [1924], *Lori Lén, metallist* [1925], *Mess Mend*, ili *Meždunarodnyj vagon* [1925], *Doroga v Bagdad* [1935], *Noč' v gammel'stadskoj tjur'me* [1935].

⁵⁷⁵ Šaginjan, Sovetskoe Zakavkaz'e, 232.

Für sie stellt es keinen Zufall dar, dass nach der Publikation ihres Romans in Armenien Gold- und Kupfervorkommen geortet wurden. Die Autorin wähnt sich im performativ-prognostischen Sehen der literarischen Prophetie.

Šaginjan blickt dabei auf den Alltag herab, so die Kritik von Michail Lifšic an ihr,⁵⁷⁶ und meine Lektüre stimmt ihm zu. Mit und in der Produktionsreiseskizze nimmt sie weniger am Leben armenischer Arbeiter_innen teil als an industriell-literarischer Massenproduktion. Entsprechend suggeriert sie eine vorgefasste, nicht erst im Reise- und Schreibprozess entdeckte Tatsache: Tuffstein als künftiges Baumaterial und eine ›geschulte‹ Landschaftsbetrachtung als Kosten-Nutzen-Analyse, in die sich Lebenswelten und Traditionen einreihen müssen.

Mehr als die Transformation Armeniens zeigt uns die Autorin ihre eigene Entwicklung von postsymbolistischer Autorin hin zur Stimme der Sowjetunion – zur Textmaschine. In der Menge ihrer Skizzen, die chronologisch kaum lesbar sind, da ihre Detailfülle, Redundanzen, Zwanghaftigkeit und Humorlosigkeit eine(n) ersticken, produziert sie ein materielles Schriftpendant zum Gebirge. Dessen Nutzung beschäftigt sie ebenso wie die Dienstbarmachung des eigenen Schreibens. Dafür, dass diese Vorreiterin der weiblichen Dokumentarliteratur⁵⁷⁷ eine jahrelange teilnehmende Beobachtung im Kaukasus durchgeführt hat, bleibt erstaunlich, wie wenig sie davon in ihr Erzählen gelangen lässt.

Die Autor_innen behalten uns gegenüber einen Wissensvorsprung, wir lesen ihnen sozusagen ›hinterher‹. Damit treten sie ungeachtet ihres Erneuerungsanspruchs in die Fußstapfen zeitgenössischer Kolleg_innen und bedienen die Schreibpraktik der »Herstellung der historischen Wahrheit« in künstlerischen und dokumentarischen Werken.⁵⁷⁸ Das Anliegen verfestigt sich in der Masse der *očerki*, die den Wissensgewinn für eine industrielle Verwertung der Wüste, der Taiga, der Berge usw. durch *razvedki* behaupten.

Zwischen Symbolismus und Sozrealismus

Die symbolistische Idee, dass Literatur die außerliterarische Welt aktiv mitgestaltet, greifen Reiseskizzenautor_innen im Sinne der Faktografie gern auf: Ihre Skizzen beanspruchen, eine sich im Wandel begriffene Gesellschaft

⁵⁷⁶ Lifšic, Michail, »Dnevnik Marietty Šaginjan«, *Novyj mir* 2 (1954), 206–222.

⁵⁷⁷ So bezeichnet sie Vera Inber in einer Reihe mit Larisa Rejsner, Zinadia Richter und Marija Škapskaja. Vgl. Inber, Vera, »Četyre ženčiny«, in: dies., *Tak načinaetsja den'. Očerki*, Char'kov 1929, 155–162, 155.

⁵⁷⁸ Gillespie, David, »First Person Singular: The Literary Diary in Twentieth-Century Russia«, *The Slavonic and East European Review* 77.4 (1999), 620–645, 624.

punktuell abzubilden, an deren Veränderung sie physisch durch die Inspektion vor Ort und schreibend/fotografierend teilnehmen. Insbesondere Šaginjan setzt die symbolistisch-akmeistische Idealisierung der Werkstoffe fort: Sie parallelisiert die Sprache, aus der Texte geschaffen werden, mit Steinen, Rohstoffen und Baumaterialien für die Erstellung von Gebäuden und Straßen – ausgehend von einem Autorschaftsverständnis, das sich mit dem (Schreib-)Handwerk identifiziert. Solche Anleihen integrieren das Mitbauen am Leben durch Reise(schreib)praktiken im Sinne des *žiznestroenie* in die sozrealistische Ordnung. Sie vollziehen auch die Indienstnahme des eigenen Schreibens nach: Es entwickelt sich vom explorativen *očerk* über neue Herausforderungen zum *otčet* (Bericht) über gelöste Aufgaben.

Die Domestikationsgeschichte des Kaukasus schreibt der Energiediskurs mit, der bis heute die Interessensphären in dieser Region dominiert. Dass sich das Augenmerk vom Kohleabbau Ende der 1920er Jahre auf den Erdölexport verlagert, ist auch Maksim Gor'kij zu verdanken, der 1928 als Star, Lehrer und Verkünder der sozialistischen Heilsordnung durch den Kaukasus fährt und seine unterwegs entstehenden *očerki* in der von ihm gegründeten und zunächst kuratierten Zeitschrift *Naši dostiženija* publiziert.

Er möchte ein narratives Exempel statuieren, allerdings ahmt sein Erzählstil konventionell den Realismus des 19. Jahrhundert nach und bleibt von unmittelbaren Erfahrungen unterwegs wenig berührt, Optik und Metaphorik stehen a priori fest. Die Texte hätten am Schreibtisch in seiner Moskauer Jugendstilvilla entstehen können, im Verlass darauf, dass die Fotografen vor Ort für die Aura des Authentischen sorgen. Damit spitzt er das Grundproblem der Faktografie zu: Ihre Vertreter_innen projizieren teilweise mehr, als dass sie beobachten, und das, was sie beobachten, suchen sie entsprechend der Projektion aus – als Illustration.

Im Mai 1928 kehrt Gor'kij aus Italien nach Moskau zurück und fährt im Juli nach Kursk, Charkiw, besucht die Kolonie des Pädagogen Anton S. Makarenko (ein Arbeitsheim für straffällig gewordene Jugendliche), den Dneprostroj, den Donbass, Jalta, Simferopol, Baku, Tbilisi, Jerewan, Stalingrad, Kasan, seine Heimatstadt Nischni Nowgorod und Leningrad. 1929 unternimmt er eine zweite Reise in Moskaus Konkurrenzstadt, weiter begutachtet er die Solowecki-Inseln und das erste große Häftlingslager, das Urmodell des Gulags. Von dort gelangt er nach Murmansk, die Wolga entlang nach Astrachan. Danach begibt er sich nach Rostow am Don, Suchumi und Wladikawkaz. Daraus gehen fünf Skizzen hervor und Prosawerke wie *Briefe an Freunde* (*Pis'ma k druz'jam*), *Am Rand der Welt* (*Na kraju zemli*) und *Erzählung* (*Rasskaz*).

Gor'kijs Zyklus *Durch das Land der Sowjets* (*Po Sojuzu Sovetov*, 1929) basiert zwar, wie wir es aus Erschließungsreiseskizzen kennen, auf einem dokumentarischen Grundanspruch und dem Vergleichsmodell aus Gegen-satzpaaren wie Rückständigkeit-Fortschritt, alt-jung, Natur-Technik und Individuum-Kollektiv. Daraus arrangiert er jedoch ein belletristisches Kaleidoskop aus schematischen Texten, die Szenen des Vergangenheitsbruchs aneinanderreihen. Nicht nur hat er seine Skizzen bei Wiederabdrucken verändert und die Zensurinstanz inkorporiert, ihm wird von vornherein nur das Vorzeigbarste gezeigt, so dass er kaum hinter diekulissenhafte Auswahl der sozusagen Gor'kischen Dörfer blicken kann.

Zudem strukturieren diverse Anlässe und Auftritte seine Werbetour für die sowjetische Sache, weswegen er kaum länger an einem Ort verweilen kann. Im Grunde imitieren seine *očerki* die Faktografie, die er anhand von Zeitungslektüre und Briefen, die ihm aus breiten Bevölkerungsschichten nach Italien geschickt wurden, rekonstruiert. Für Historiker_innen wirft das die Frage auf, inwiefern Skizzenautor_innen die verbürgende Dimension ihrer Werke inszenieren, intertextuell und nachreisend nachstellen oder simulieren: Zu welchem Grad dürfte der *promyšlennyj očerk* (Industrieskizze) ein *vymyšlennyj očerk* (Fantasieskizze) gewesen sein?

Gor'kij definiert die Skizze in einem Brief an Ivan F. Žiga, der mehrere Skizzenbände über Arbeiter_innen verfasst hat,⁵⁷⁹ nicht strikt dokumentarisch. Sie soll Gor'kij zufolge ein Medium der Arbeiterschaft in klarer, von rhetorischen Schnörkeln und von Dialektismen befreiter Sprache zwischen Untersuchung (*issledovanie*) und Erzählung (*rasskaz*) sein, wobei er das Genre nicht von vornherein definiert, sondern anhand bereits bestehender Zuordnungen ableitet: »Der *očerk* steht irgendwo zwischen der Untersuchung und der Erzählung. Die Autoren bezeichnen sehr unterschiedliche Dinge als Skizze. Čechov hielt *Palata Nr. 6* für einen *očerk*, wohingegen der Psychiater Kovalevskij Gogol's *Zapiski sumashego* für einen hielt.«⁵⁸⁰ Damit stellt er sich in die Nachfolge von Autoren wie Gleb I. Uspenskij und Nikolaj S. Leskov und setzt den ›demokratischen‹ *očerk* der 1860er Jahre fort. Gor'kij rezensiert in seinem Brief übrigens die erste Nummer der Serie *Naša žizn'*, die Žiga

⁵⁷⁹ Žiga, Ivan, *Dumy rabočich, zaboty, dela: Zapiski rabkora*, Leningrad 1927; *Novye rabočie*, Moskva u. Leningrad 1928; *Žizn' sredi kamnej*, Moskva 1930.

⁵⁸⁰ Gor'kij, Maksim, »Pis'mo I. F. Žige«, *Polnoe sobranie sočinenij. Pis'ma v 24 tomach*: t. 19: *Pis'ma. Apr'el' 1929 – iul' 1930*, 84–90, 90: »Очерк стоит где-то между исследованием и рассказом. Авторы называют очерком крайне различные вещи. Чехов считал Палату № 6 очерком, а психиатр Ковалевский – Записки сумасшедшего Гоголя.«

herausgegeben hat, in der eine Skizze über den Aldan erscheint in Nachfolge von Richters literarischer Goldgräberstimmung ihres *Zolotoj Al'dan*.⁵⁸¹

Wenn man Reiseskizzen in Bezug auf Armenien nebeneinanderlegt, wird die Spannbreite der poetischen Schreib- und politisch motivierten Reisepraktiken in den 1920er bis 1930er Jahren deutlich, und auch, dass ihre Verfasser_innen oft mehr an der Umsetzung ihrer eigenen Schreibprojekte interessiert sind, als daran, sich auf Land und Leute einzulassen und deren Perspektiven in den Text zu übertragen. Trotz unterschiedlicher Poetiken dient der Kaukasus Richter, Tret'jakov, Šaginjan, Gor'kij, Belyj und Mandel'stam als Leinwand ihres Kopfkinos, metapoetischer Symbole und ideologischer Leitbilder. Die Region stellt einen unerschöpflichen literarischen Rohstoff zur Verfügung: »Die Hinwendung zum Osten und Südosten erzeugte eine Vielfalt neuer Spielarten des russischen Reiseberichts, die dazu beitrugen, einen ›Osten des Ostens‹, einen ›russischen Orient‹ zu (er)finden und für die moderne russische Literatur zu erschließen.«⁵⁸² Daran nehmen auch Essays von Mandel'stam und Belyj teil, die sie dieser Region widmen.⁵⁸³

Andrej Belyj (Boris N. Bugaev, 1880–1934) lässt sich von der industriellen Produktionsreiseskizze anstecken, als er im Sommer 1927 Georgien und Armenien ausgehend von dem Weg bereist, den Puškin ein Jahrhundert zuvor genommen hat. Daraus geht *Der Wind vom Kaukasus* hervor.⁵⁸⁴ Seine zweite Reise dorthin im Sommer 1928 inspiriert ihn zu *Armenien (Armenija, 1928)*.⁵⁸⁵ In Jerewan trifft er Marietta Šaginjan, sie vermittelt ihm durch ihre Kontakte zum Narkompros (Narodnyj komitet prosveščenija, Volkskommisariat für Bildung) Unterstützung beim Transport und Zugang zu Fabriken und Kraftwerken.⁵⁸⁶

Erwartungen an faktografischen Informationsgehalt balanciert Belyj mit eigenen poetologischen Prämissen aus: Er ersetzt die Imaginationen des pittoresken, wilden und erhabenen Kaukasus, die Puškin, Lermontov und

⁵⁸¹ Sibirjakov, Semën, »Na Aldane«, *Naša žizn'*, Moskva 1931, t. 1, 94–107.

⁵⁸² Kissel, »Reise zur Sonne ohne Rückkehr«, in: ders. (Hg.), *Flüchtige Blicke*, 11–44, 20.

⁵⁸³ Dazu vgl. Peters, Jochen-Ulrich, »Das Auge als Instrument des Denkens. Über die Korrelation von sinnlicher Erfahrung und poetischer Reflexion in Osip Mandel'stams ›Reise nach Armenien‹«, ebd., 169–180; Ebert, Christa, »Man muss sehen können: Andrej Belyjs Reisetexte ›Der Wind vom Kaukasus‹ und ›Armenien‹ als ästhetische Lektion«, ebd., 181–208.

⁵⁸⁴ Auszüge sind in der Zeitschrift *Krasnaja Nov'* 4 (1928) in der Rubrik »Ot zemli i gorodov« erschienen, die vollständige Ausgabe als *Veter s Kavkaza: Vpečatlenija* (Moskva 1928). Zuvor hat Belyj seine Reise, die er von 1910 bis 1911 nach Italien, Tunesien und Ägypten, nach Jerusalem und Konstantinopel unternommen hat, im očerk *Ofejra. Putevye zametki* (1921/1922) verewigt.

⁵⁸⁵ Belyj, Andrej, *Armenija: očerk, pis'ma, vospominanija*, Erevan 1985 [1928].

⁵⁸⁶ Sippl, *Reisetexte*, 118.

Tolstoj popularisiert haben, mit sowjetischem Monumentalismus, so an den Beispielen des Wasserkraftwerks ZaGÈS, des Lenindenkmals und in rhetorischen Pastichen von Tribünenlosungen: Belyj bekräftigt das Paradigma des Industrie-Erhabenen, das das »imperiale Erhabene« (Harsha Ram) fortsetzt und bedient sich dafür, wie wir es von seinen Zeitgenoss_innen bereits kennen, orientalistischer Argumentation mit abstrahierenden Generalisierungen.⁵⁸⁷

Belyj schleppt zwar überall seine Kodakkamera mit, wie er schreibt, aber er distanziert sich von den Bildlandschaften und beharrt darauf, dass Fotografien weder die Atmosphäre wiedergeben noch verlässliches Wissen über die vorgefundenen Kulturen vermitteln, das erst in direkter Kommunikation mit Einheimischen deutlich werden kann⁵⁸⁸ – im Gegensatz zu Tret'jakov, der in China Momente der Emanzipation von nationalen und westeuropäischen Abhängigkeitsverhältnissen fotografisch festzuhalten meint und in seinen Skizzentexten sich an der Fotokamera orientiert, um ihr gleich ›genau‹ zu beobachten; diese Praktik setzt er bis in die 1930er Jahre bei seinen Visiten in Westeuropa fort.⁵⁸⁹

Die Vorbereitung auf das Fotografiertwerden führt Belyj zufolge zu Eingriffen in die Realität: Menschen und Landschaften werden vorher aufgehübscht, der Strand würde wie geleckt aussehen (»kak budto oblizan«).⁵⁹⁰ Beide Autoren sind sich allerdings darin einig, dass sie den touristischen Blick ablösen wollen, der die beobachteten wirtschaftlichen Zusammenhänge wenn, dann nur oberflächlich begreife.⁵⁹¹

Hat uns Šaginjan ihre Entwicklungsreise als Schriftstellerin und ihre Emanzipation vom Symbolismus beobachten lassen, so lässt Belyj uns zu sehen, wie er sein poetisches Anliegen aus symbolistischer Lyrik und Prosa in die Reiseskizze der Zwischenkriegszeit überführt. In diesem Genre sucht er nach einem Kompromiss zwischen spätem Symbolismus und fruhem Sozialismus. Sein Kaukasus-*očerk* stellt zentrale Elemente der europäischen Kulturgeschichte heraus – Belyj schwärmt von Steinen, von Musik, vom Rhythmus, von der Erinnerung, Architektur und Dauer. Letztere passt er an, sein Zeitkonzept bewegt sich vom Bergsonschen weg und erweist sich

⁵⁸⁷ Frison, Anita, »Depicting the Landscape: Andrej Belyj's ›A Wind from the Caucasus and Armenia‹«, *Studi Slavistici* 16.2 (2020), 55–75, hier 68–71.

⁵⁸⁸ Belyj, Andrej, *Veter s Kavkaza. Vpečatlenija*, Moskva 1928, 49; 51.

⁵⁸⁹ Tret'jakov, Sergej, »Moj zritel'nyj dnevnik (Fotoapparat v rukach pisatela)«, *Sovetskoe foto* 2 (1934), 24.

⁵⁹⁰ Belyj, *Veter s Kavkaza*, 207.

⁵⁹¹ Tret'jakov, Sergej, »Skvoz' neprotéryte očki«, in: ders., *Vyzov*, 5–27, 15; ders., »Protiv turistov«, in: ders., *Vyzov* (1932), 126–133, 132.

als kompatibel mit dem sowjetischen, im Dreiklang von Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft.⁵⁹² So lernen wir Georgien und Armenien anhand jener Symbole kennen, die die Gedichte der Modernisten geprägt haben.⁵⁹³ Wenn Belyj resümiert, er fühle sich nach der Rückkehr wie eine Biene, die Honig gesammelt hat,⁵⁹⁴ hat er sein symbolistisches Autorschaftsverständnis in die nachrevolutionäre Reiseskizze erfolgreich verpackt, sich poetisch und lebenspraktisch an das neue System angepasst.

Die Grenze zwischen Lyrik und Prosa hat er zuvor schon in seiner *Symphonie* (*Simfonija*, 1901) überschritten und daraus stilistische Innovation geschöpft. Nun überwindet er die Grenzen von Tagebuch, Reisetext, essayistischer Reflexion und Zeichenblock: Parallel zum Schreiben zeichnet Belyj unterwegs. Seine Bildskizzen, die in den Publikationen ausgelassen wurden und erst seit kurzem in Archivstudien bemerkt werden, bilden eine Einheit mit seinen Texten.⁵⁹⁵ Belyj lotet hier »očerk« in dessen beiden Grundbedeutungen als spontane Text- und Bildbestandsaufnahme aus. Der nonverbale künstlerische Kanal der Handzeichnung bietet eine persönliche Auseinandersetzung mit Georgien und Armenien, alternativ zum fremdbestimmten Narrativ im Text. Symptomatisch, dass Belyj seine dritte Reise 1929 gar nicht mehr zum *putevoj očerk* verarbeitet: Das Kompromissgenre, in dem er die sozialistische Kontinuität unterbringen möchte, funktioniert für ihn selbst nicht auf Dauer. Der Autor bevorzugt letztlich zu schweigen, er bleibt damit der Sprachskepsis des Symbolismus und Akmeismus treu. Im Gegensatz zu Šaginjan stoppt er seine Produktion und positioniert sich gegen die Involvierung seiner Reisen in das außerliterarische Projekt.

Einen weiteren Alternativtext zu Šaginjan und einen Posttext zu Puškin erstellt der Akmeist Osip E. Mandelštam mit seinem kanonischen *očerk* bzw. Essay *Die Reise nach Armenien* (*Putešestvie v Armeniju*, 1933), für den auch er 1930 die georgische Heerstraße entlangfährt und den er in der Leningrader Zeitschrift *Zvezda* veröffentlicht.⁵⁹⁶ Seine hochgradig poetische, assoziative

⁵⁹² Sippl, *Reisetexte*, 67; 54: »seine Bewegung in Zeit und Raum vollzieht sich im Zeitgefüge seiner eigenen Biographie.«

⁵⁹³ Ebd., 239–240.

⁵⁹⁴ Belyj, *Veter s Kavkaza*, 291: »В Нижнем себя ощутил вдруг пчелою, собравшую мед.«

⁵⁹⁵ Kajdalova, Natal'ja, »Risunki Andreja Belogo«, in: *Andrej Belyj: Problemy tvorčestva*, hg. v. Stanislav Lesnevskij u. Aleksandr Michajlov, Moskva 1988, 597–605. Kajdalova sieht in Belyjs Zeichnungen eine Demontage des sentimental Erhabenen und des sowjetischen Pathos durch Humor (ebd., 597). Ein Drittel des gesamten graphischen Erbes Belyjs besteht aus Landschaften Georgiens und Armeniens aus den Jahren 1927 bis 1929 (ebd. 601).

⁵⁹⁶ Mandelštam, Osip, »Putešestvie v Armeniju«, *Zvezda* 5 (1933), 103–125.

Prosa greift seinen vielbeachteten Gedichtzyklus *Armenija* vor, den er 1931 in *Novyj mir* publiziert.⁵⁹⁷

Dmitrij V. Bavil'skij, zeitgenössischer Reiseschriftsteller, Kunst- und Literaturkritiker, gelangt in seinem Metatravelog zu dem Schluss, dass Mandel'stam darin im telegrafisch-genauen Stil einen Essay über Malerei vorlegt, in welchem er zeigt, wie der Impressionismus den Blick auf die Landschaft verändert.⁵⁹⁸ Bei ihm weiche der touristische Blick einem kunstforschenden mit theoretischen Exkursen, die die Reise in eine Feier der Sinne verwandeln – und in eine Feier der Genrefreiheit: Es sei nicht klar, ob die Armeniengedichte seinen Essay kommentieren würden oder umgekehrt.⁵⁹⁹ Man kann Mandel'stams Text als Statement zu faktografisch sein wollenden Reiseskizzen lesen, als Beharrung auf ästhetischer und forschender Autonomie. Dessen Konzeption der westlichen Zivilisation als zeit- und grenzenlos dient ihm dazu, Russland mental gar nicht erst zu verlassen, derweil seine Essays Russlands Einheit mit dem Westen betonen.⁶⁰⁰

Die Reise nach Armenien löst einen politischen Skandal aus, sie wird zu Mandel'stams letzter Publikation zu Lebzeiten. Er sieht darin das sowjetische Russland von dessen Rand, und aus dieser kritischen Außenperspektive beschäftigt ihn die Kehrseite der Vergemeinschaftung, der drohende Selbstverlust. Er zersplittert die Zukunftsausrichtung zugunsten einer Assemblage aus Erinnerungen, Eindrücken und Erzählweisen. Aber auch er erkundet in seiner akmeistisch geprägten Armenienskizze weniger das Land, das er vorfindet, und mehr die Beziehung des Individuums zur Außenwelt, seine Autorrolle und die russisch-europäische Identität.

Die Reisen Šaginjans, Belyjs und Mandel'stams nach Armenien stellen insofern keine Begegnung mit einer jahrtausendealten Kulturlandschaft auf Augenhöhe dar: Sie lesen aus der Landschaft ihre individuellen künstlerischen Programme ab, ob sie diese dabei an das nachrevolutionäre Lebensbauprojekt anpassen oder nicht. Sie bereisen ihre mitgebrachten ästhetischen und weltanschaulichen Prinzipien, lassen sie im Kaukasus Revue passieren, und nehmen ›Stoff‹ für die Zukunft des eigenen Werks mit.

⁵⁹⁷ Birkerts, Sven, »On Mandel'stam's Journal to Armenia«, *Pequod. A Journal of Contemporary Literature and Literary Criticism* 19–21 (1985), 79–92, 82.

⁵⁹⁸ Bavil'skij, »Spisok korablej«, 330–332.

⁵⁹⁹ Ebd., 333: »непонятно что служит комментарием к чему – стихи к очеркам или очерки к стихам«.

⁶⁰⁰ Avins, *Border Crossings*, 17–19.

Freidenkertum ist in dieser Zeit lebensgefährlich und bedeutet ein Leben im Abseits – für Ivan A. Bunin ist letzteres eine Quelle für seine eigenwillige Reiseprosa. Er lässt sich weder vom symbolistischen noch vom sowjetischen Paradigma anstecken. 1920 emigriert er nach Frankreich, 1933 erhält er als erster russischer Autor den Nobelpreis. Seine Reisetexte nennt Thomas Grob, Herausgeber von Bunins deutschsprachiger Ausgabe, die Dorothea Tottenberg übersetzt hat, »Reisepoeme« und »Reisebilder«.⁶⁰¹ Seine Fahrten in den Süden des Imperiums in die Ukraine und auf die Krim sowie südlich Europas nach Tunesien, Athen und 13 Mal nach Konstantinopel bringen ihm Weltausschnitte näher, die seine Kindheit auf dem russischen Dorf erweitern. Auch Bunin (verab)scheut den oberflächlichen touristischen Blick, vielmehr interessieren ihn Tiefenbohrungen in das literarische Erbe der Landschaften: »Bunin will in seinen Reisebildern die Welt weitgehend selbst sprechen lassen. Sie spricht durch die Natur, die Menschen, die kulturellen Spuren und damit durch die präzisen, plastischen Beschreibungen – und sie spricht durch die großen Texte, die sich über die Beschreibungen legen.«⁶⁰²

Bunin harmonisiert das Früher mit dem Jetzt, er idealisiert die Vergangenheit und fürchtet die Zukunft. Seine Reisetexte komprimieren ästhetische Kennzeichen seiner Kurzprosa, die auf einen ausgefeilten Plot verzichtet, subjektiv und intertextuell geprägt ist. Dafür lotet er verschiedene Destinationen des Südens aus: *Jug* konzipiert er sowohl von Russland als auch von Westeuropa aus. Dieser Entwurf bietet ein Beispiel für das individuelle Erschließen. Sein Werk konnte unzensiert erst nach 1991 erscheinen.

2.1.3 Konkurrenz

Westeuropa (Sejfullina, Inber, Kušner, Ėrenburg, Šub)

Die Grand Tour wirkt nach: Seit den Petrinischen Reformen bestimmt die Relation zu Europa, ab Mitte des 19. Jahrhunderts auch die zu den USA, die

⁶⁰¹ Thomas Grob beschreibt den »Reisebilderzyklus«, der im Zuge der ersten weiten Reise Bunins 1907 entstanden ist, die ihn von Konstantinopel aus nach Alexandria, Jaffa, Jerusalem, ans Tote Meer, nach Beirut, Damaskus und zurück nach Kairo geführt hat. Die zweite Reise 1910–1911 erfolgt von Odessa nach Ägypten durch den Suezkanal (vgl. »Große Wasser«) bis nach Ceylon (vgl. »Im Land der Stammväter«, »Die Stadt des Königs aller Könige«). 1911 ist Bunin in Westeuropa, u. a. in der Schweiz, wo er das Hotel *Schweizerhof* aus Tolstojs Erzählung *Luzern* aufsucht, und fährt danach nach Capri, wo er Gor'kij trifft, von dem er sich später distanziert.

⁶⁰² Grob, Thomas, »Nachwort«, in: *Iwan Bunin, Der Sonnentempel. Literarische Reisebilder*, aus d. Russ. v. Dorothea Tottenberg, hg. v. Thomas Grob, Zürich 2008, 381–392, 390.

russische Selbstdefinition und Kulturgeschichte.⁶⁰³ Journalist_innen aus der jungen Sowjetunion reisen innerhalb des Landes und außerhalb davon in beide Richtungen – durch Asien und durch Europa. Berlin und Paris dienen vielen von ihnen als Zwischenstation auf dem Weg in die USA. In Bezug auf die asiatischen Sowjetrepubliken und auf Nachbarstaaten wie China dominiert die Projektion des künftigen Gesellschaftsentwurfs durch dessen Gegenüberstellung mit einer Vergangenheit, die einseitig als befremdlich-ungerecht dargestellt wird. In Bezug auf Westeuropa und die USA herrscht ein Vergleichsparadigma, das auf narrativen Strategien der Konkurrenz, Allianz und Bilanz aufbaut. Ob strategische Gemeinsamkeitssuche, direkte und indirekte Verweise darauf, was man voneinander lernen könnte, letztlich ziehen die Reiseskizzen den Schluss: Bei uns und mit uns läuft es besser. Was zu beweisen war.

Sogar fiktionale Reiseliteratur wie Majakovskijs Reisegedichtsammlung *Hin und zurück* (*Tuda i obratno*, Moskva 1930), auf dessen Cover Rodčenko zwei Pfeile einander entgegengesetzt, ist von dieser Vergleichsstruktur geprägt, so Carol Avins.⁶⁰⁴ Die vergleichende Reiseskizze setzt ein Anliegen des russischen Symbolismus fort: Russlands Zerrissenheit zwischen ›Ost‹ und ›West‹ aushandeln, es aber auch an die intellektuelle Globalisierung des Internationalismus anschließen.

Die Autor_innen arbeiten sich am Kontrast des kapitalistischen Wohlstands mit gleichzeitiger sozialer Not ab, außerdem am technischen Komfort, von dem sie mal begeistert, mal abgestoßen sind. Von modernsten Technologien profitieren sie selbst auf ihren gut finanzierten Reisen, fahren sie ja bequem. Ebenso profitieren davon ihre *očerki*, die mit Fotografien gedruckt werden und ein Massenpublikum erreichen: Allein mit der Wahl des Genres bekennen sie sich zur technologischen Wende, die die Künste der Zwischenkriegszeit beschäftigt, als die Reisereportage zum weltliterarischen Genre aufsteigt. Sie entspricht jenem Verständnis von Weltliteratur, mit dem sowjetische, westeuropäische und asiatische linke Autoren eine nicht-eurozentrische und nicht-kapitalistische Gemeinschaft kreieren möchten. Sie setzen sich zum Ziel, nationale, kulturelle und sprachliche Differenzen ästhetisch zu überwinden, indem sie nach Alternativen zum wirtschaftlichen Imperialismus und nationalistischen Faschismus suchen. Der Auftrag der Kommunistischen Internationale (Komintern) entfaltet ein Netzwerk, das Schriftsteller_innen aus der Türkei, aus dem Iran, aus Indien und China inkludiert.

⁶⁰³ Avins, *Border Crossings*, 2.

⁶⁰⁴ Ebd., 120.

Während Edward Tyerman in seiner Analyse sowjetischer Chinatexte zu dem Schluss gelangt, dass die Komintern den Repräsentationsmodus der solidarischen »internationalist aesthetics« vor allem in Bezug auf China fundiert und formuliert habe, was den Exotismus des imperialen Blicks überwinden und transnationale Sympathien zwischen verschiedenen Kulturen erzeugen sollte,⁶⁰⁵ bin ich einem breiteren Verständnis zugeneigt: Die internationale Ästhetik kennzeichnet vergleichende Reiseskizzen der späten 1920er und frühen 1930er Jahre über Chinatexte hinaus, vor allem jene, die nicht nur auf Ablehnung bauen, sondern Zwischentöne einfangen, Mittlerfiguren sprechen lassen und den visuellen Kanal ausreizen, um Verbindendes plastisch zu zeigen. Oft bleibt jedoch ein Blick dominant, der bei allen Internationalitätsbemühungen dennoch Alterität hervorhebt bzw. hervorheben muss, um die Sowjetunion letzten Endes ins bessere Licht zu rücken.

Da Evgenij Ponomarev Reisetexte über Westeuropa und die USA, darunter vermehrt von Exilautoren, untersucht hat,⁶⁰⁶ beschränke ich mich hier auf einige Beispieltexte, die bei ihm wenig beachtet werden, darunter Texte von Autorinnen, und auf die Aspekte von Intermedialität und Intertravelität, die ich als Genrespezifk näher konturieren möchte. Mich interessieren Effekte des konkurrenzgerichteten Vergleichs auf Text- und Bildebene: Kontrastierungen und ihre Überwindung, Ansätze semantischer ›Zwischenräumlichkeit‹ und Hybridität sowie ihre transkulturelle Vermittlungsfähigkeit. Diese genrespezifischen wie kulturanalytischen Verfahren lassen sich im Sinne einer frühen Globalisierungsleistung lesen. Globalisierung richtet sich gegen ausbeuterische Folgen globaler Handelslogiken und adressiert lokale Bedürfnisse.⁶⁰⁷ Der Begriff stellt eine wirtschafts- und kulturkritische Beobachtungsperspektive dar, die das Eigen- und Widerständige und das Ständige zu berücksichtigen versucht – historische Kontinuitäten in verschiedenen Ecken der Welt.

Das Minimalpaar *Glokalisierung/Globalisierung* kennzeichnet die Nähe beider Tendenzen, zugleich ihre Differenz und ihre Synthese als Ziel eines überwindenden Alternativangebots. Im Vordergrund des Konzepts steht die Relativierung der (Deutungs-)Macht, die US-amerikanisch geprägter Konsum und Lebensstil gewonnen hat. Glokalisierung sei »positive interpretation

⁶⁰⁵ Tyermann, Edward, *The Search for an Internationalist Aesthetics: Soviet Images of China, 1920–1935*, New York 2014 (Manuskript der Dissertation), 8, 34.

⁶⁰⁶ Ponomarev, *Tipologija sovetskogo putešestvija* (2014).

⁶⁰⁷ Hard, Gerhard, »Glokalisierung der Natur«, in: *Reden über Räume: Region – Transformation – Migration*, hg. v. Jörg Becker, Carsten Felgentreff u. Wolfgang Aschauer, Potsdam 2002, 175–201, 192.

of the local impacts of globalization, that is, a process by which communities represent and assert their unique cultures globally, often through new media«.⁶⁰⁸ Der Globalisierung stellt die Glokalisierung entgegen, dass Universales und Partikulares, Gleiches und Unterschiedliches sich wechselseitig durchdringen (sollen).⁶⁰⁹ Viel eher als Ausbalancierungen von Mikro- und Makrointeressen beleuchtet das Konzept Probleme. Homogenisierenden Handelsmärkten etwas entgegenzusetzen, das gelingt vor allem dort, wo Traditionen ›zuhause‹ sind, an konkreten Orten, aber auch in der Literatur.

Obwohl der Begriff in den 1980er Jahren aufgetaucht ist, bezeichnet Glokalisierung ein viel älteres Phänomen, erfolgte ja mit der frühesten Entwicklung von Kulturen stets Ideen-, Waren- und Menschentransfer. Der Austausch umfasst Ideen des Sozialismus und Internationalismus sowie ästhetische Innovationen in den 1920er und 1930er Jahren, die zu einer anhaltenden medialen Glokalisierungstendenz beitragen, und dazu gehört die Montage. Ihre Verbreitung reagiert auf Automatisierung, Beschleunigung und das Lebensgefühl in wachsenden Städten. Das Genre des *putevoj očerk* fügt sich in diese Entwicklung ein, montiert es fragmentarische Stationen- und Situationenschilderungen aneinander. Die Kontrastmontage gibt die Struktur von Narrativ resp. Bild vor, den Rhythmus, den Perspektiven-, Zeit- und Raumwechsel und verweist auf die Grundmetapher des Umbaus – der Gesellschaft und der Wahrnehmung.⁶¹⁰

Der Kontrast läuft immer wieder auf ideologisches Abprallen hinaus, unabhängig von der Richtung, in welche gereist wird: Ist es in China und Mittelasien der Feudalismus, so stößt in Westeuropa der Nationalsozialismus ab. In der Zwischenkriegszeit entstehen russischsprachige Reiseskizzen, die von Ost nach West und vice versa führen. Ein Beispiel für letzteres finden wir z.B. in Georgij V. Ivanovs *Durch Europa im Automobil* (*Po Evrope na avtomobile*, 1934).⁶¹¹ Der Exilautor und -dichter, der zu diesem Zeitpunkt seit zehn Jahren in Frankreich lebt, fährt durch das Baltikum und Polen. Sein stellenweise fiktionalisierter Text folgt Szenen der Verherrlichung des Nationalsozialismus in Osteuropa.

⁶⁰⁸ Smith, Melanie, »Glocalization«, in: *The Concise Encyclopedia of Sociology*, ed. by George Ritzer a. J. Michael Ryan, Chichester u. a. 2011, 268–269, hier 269.

⁶⁰⁹ Giulianotti, Richard u. Roland Robertson, »Glocalization«, in: *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization*, ed. by George Ritzer, Chichester 2012. Bd. II, 881–884, hier 882.

⁶¹⁰ Kukulin, Il'ja, *Mašiny zašumevšego vremeni: kak sovetskij montaž stal metodom neoficial'noj kul'tury*, Moskva 2015, 23; 37.

⁶¹¹ Der *očerk*-Zyklus, erstmals in der Rigaer Zeitschrift *Poslednie novosti* 1933–34 erschienen, wurde in der Zeitschrift *Soglasie* 6 (1993), 3–31, hg. v. Evgenij Vitkovskij u. Georgij Moseshvili, nachgedruckt.

Davon ist auch Lidija N. Sejfullina in ihrem Skizzenband *Auslandseindrücke (Iz zagraničnyh vpečatlenij)*⁶¹² bestürzt. Das Buch besteht aus kurzen tagebuchartigen Skizzen, die ihre Vortragsreisen in Polen und Deutschland entlang einer Zugfahrt aus Petersburg via Warschau und Berlin nachzeichnen. Sie behalten die Wirtschaft der jeweiligen Länder im Blick, mehr aber noch die gegenseitige Ablehnung. Unterwegs fühlt sich Sejfullina als Frau, Sowjetbürgerin, Russischsprachige, Rauchende und als Autorin in Frage gestellt. Das Zugabteil wird besonders bei Grenzübergängen und Passkontrollen, wie in ihrem Türkeibericht der Dampfer, zur Bühne all dieser ›uneuropäischen‹ Facetten, für die sie steht.⁶¹³ Wieder verrät ihr Aussehen – sie trägt einen in Moskau modischen lila Hut und Galoschen – ihre Herkunft, so dass sie sich am liebsten in der sowjetischen Botschaft aufhält. Beobachtet sie in Istanbul eingehend das Prostitutionsviertel, so nimmt sie sich in Warschau des jüdischen Viertels an, des ›schlimmen‹ Gesichts der sonst schmucken Stadt.⁶¹⁴

Hybride Figuren, die sowohl in Westeuropa als auch in der Sowjetunion gelebt haben, Händler und Russisch sprechende polnische Beamte lindern Sejfullinas Gefühl, Außenseiterin zu sein, ebenso eine Veranstaltung in der Botschaft, bei der sie polnischen Schriftstellerkolleg_innen das Verlags- und Literatursystem in ihrer Heimat erklärt. Dass Literatur nicht für persönlichen Gewinn, sondern für gemeinschaftlichen Zweck produziert wird und Schreibende vom Staat finanziell abgesichert werden, imponiert polnischen Autor_innen.⁶¹⁵

Deutsche Kolleg_innen ignoriert Sejfullina hingegen, einen Auftritt im PEN-Klub mit Thomas Mann sagt sie ab. In Berlin erfährt sie, dass russischsprachige Literatur kaum in deutschen Übersetzungen erscheint, obwohl linke Autoren sich dafür begeistern. Beiderseitige Ressentiments überwiegen und gipfeln in antijüdischen Ausschreitungen des Wehrverbands *Stahlhelm* am 20. März 1927, in die die schockierte Sejfullina gerät.⁶¹⁶

Eine andere Autorin und Journalistin, die bei ihren Europareisen zwischen Tagebuch und Reisekurzgeschichte ähnlich schwankende Notizen verfasst, ist Vera M. Inber (1890–1972). Sie sei »an obedient tool in the hands of the Communist Party« gewesen, als sie im Herbst 1934 in Skandinavien

⁶¹² Im Folgenden wird zitiert nach: Sejfullina, Lidija, »Iz zagraničnyh vpečatlenij«, in: dies., *Sobranie sočinenij v čtyřech tomach*, t. 4: *očerki i stat’i 1918–1954*, hg. v. L. Smirnova u. a., Moskva 1969, 41–94. Erstpublikation in der Leningrader Zeitung *Krasnaja gazeta* (Abendausgabe), vom 4., 6., 14., 28. und 30. Juni; vom 11., 16., 20., 22. Juli und vom 6., 9., 28. November 1927.

⁶¹³ Sejfullina, »Iz zagraničnyh vpečatlenij«, 45–47.

⁶¹⁴ Ebd., 60–62.

⁶¹⁵ Ebd., 65.

⁶¹⁶ Ebd., 94.

aufgetreten ist.⁶¹⁷ Inber (Geburtsname: Špencer) hat ihre jüdische Herkunft abgelegt und wie Forš, Sejfullina, Richter, Rejsner und Šaginjan selbstständig ihre Rolle als sowjetische und reisende Autorin angenommen. Diese Funktion hat den Frauen mit gemischem, nicht- bzw. nicht nur russischem Hintergrund die besten Chancen auf Selbstentfaltung geboten, die sie bis dato erlangen konnten.

Inber hat Lyrik und Prosa verfasst, aus dem Ukrainischen übersetzt und Westeuropa gleich nach ihrem Studium kennengelernt: Sie ist in die Schweiz zur Kur gefahren, hat dort und im Anschluss in Paris gearbeitet. 1914 kehrt sie zurück nach Odessa, 1920 zieht sie nach Moskau, wo sie mit Konstruktivisten sympathisiert und mit ihrer journalistischen Tätigkeit beginnt. Von 1924 bis 1926 schreibt sie als Korrespondentin in Paris, Brüssel und Berlin und publiziert in Zeitschriften wie *Ogoněk*, *Krasnaja Niva*, *Prožektor* und *30 dnej*. Von 1927 bis 1929 entsteht auf Grundlage ihrer Reisen durch die Sowjetunion und Westeuropa ihre *očerk-Sammlung Amerika in Paris* (*Amerika v Pariže*, 1928) und *So beginnt der Tag* (*Tak načinaetsja den'*, 1929). Danach publiziert Inber die autobiografische Erzählung *Sonnenplatz* (*Mesto pod solncem*, 1928).

1927 nimmt sie an der Erstellung des Kollektivromans *Die großen Brände* (*Bol'sie požary*) unter der Leitung von Michail E. Kol'cov teil und 1933 an der Weißmeer-Ostsee-Exkursion, um mit anderen Kreativen die »Umschmiedung« der Häftlinge in den Zwangsarbeiterlagern zu beobachten. Mitte und Ende der 1930er Jahre veröffentlicht sie die Reisetagebücher *Frühling in Samarkand* (*Vesna v Samarkande*, 1934) und *Reisetagebuch* (*Putevoj dnevnik*, 1939) in Versform. In die Literaturgeschichte geht sie mit ihren Gedichten über die Blockade Leningrads ein (*Duša Leningrada*, 1942), für ihr Poem *Pulkovskij meridian* wird sie 1946 mit dem Stalin-Preis ausgezeichnet. Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrt sie von ihrer Reise durch Usbekistan zur Reisereportage zurück mit *Drei Wochen im Iran* (*Tri nedeli v Irane*, 1946) und *Auf der Wasserlinie* (*Na linii vody*, 1951).

Ihr Buch *Amerika in Paris*⁶¹⁸ enthält Reportagen aus Berlin, Paris und Belgien Mitte der 1920er Jahre. Ähnlich wie Sejfullina problematisiert Inber ihre Fremdheitserfahrung, dazu noch die Überbereitheit und -beschriebenheit der von ihr besuchten Orte. Sie steht vor der Schwierigkeit, die mediale Funktion des reisenden Subjekts in die Skizze zu übertragen: Der durchquerte

⁶¹⁷ Hellman, Ben, »It's Wonderful to Be a Soviet Writer!« Vera Inber's Northern Journey in 1934», *Slovo* 54 (2013), 19.

⁶¹⁸ Im Folgenden zitiert nach: Inber, Vera, »Amerika v Pariže (Putešestvie v prošloe)«, in: dies., *Sobranie sočinenij*, t. 3, Moskva 1965, 5–128 (Erstpublikation: Dies., *Amerika v Pariže*, *Putevye vpečatlenija*, Moskva u. Leningrad, 1928).

Raum sei in uns gespeichert (»prostranstvo – vnutri nas«⁶¹⁹). Das genaue Porträtierer nah gelegener Länder falle ihr schwerer, als sich ferne, exotische Länder vorzustellen: »Allgemein ist es schwierig, etwas zu beschreiben. Viel schwieriger als zu erfinden. Es ist schwierig und verantwortungsvoll, ein Land zu beschreiben, das man nicht kennt. (...) Aber es ist noch schwieriger, ein halbbekanntes Land zu beschreiben, ein Land, über das schon viel geschrieben wurde.«⁶²⁰ Sie spricht damit ein Grundproblem an: Je mehr die Wahrnehmung durch Lektüre präfiguriert wird, desto anspruchsvoller gestaltet sich projektfreies Beobachten.

Die Gefahren, die sie beim reisenden Schreiben entdeckt, ergänzen Šklovskis Definition von Kunst, die er als Ergebnis werkimanenter Verfremdung bestimmt hat, um eine vor- bzw. außertextuelle Komponente: Inber verlagert den Fokus der Kunstdefinition vom Präsentieren aufs körperlich-kognitive Wahrnehmen. Dieses bedürfe frischer Eindrücke, es brauche das Neue, Ungewöhnliche, gerade auch das zunächst einmal Irritierende, das in der narrativen Auseinandersetzung überwunden wird. Kunst beginnt demnach bereits mit der Erfahrung des Anderen. Verwehrt sich in ihrer Konzeption die Reisende dem Fremdsein, lernt sie nichts kennen. Nutzt sich ihre wissbegierige Sicht ab und gewöhnt sich an das Andere, wenn sie lang genug vor Ort ist, gelingt die journalistisch-literarische Präsentation ebenfalls nicht.

Genauso, wie der Effekt von *ostranenie* eine gewisse Neuheit bewahren muss, damit das Werk sich von anderen abhebt, verhält es sich beim Unterwegssein – es bedarf der ästhetisch wirksamen Abstandnahme, des *otstranenie* als Schreibbedingung aus einer neuen, nicht allzu involvierten Beobachtungsposition: Inber plädiert für eine justierbare Fremdheit, und dies nicht erst auf der Ebene der Textgestaltung, sondern bereits beim Er-Fahren, unterwegs.

Das schrittweise Einlassen auf das Andere findet bei ihr klassischerweise im Abgleich zwischen Eigen und Fremd statt (svoj/čužoj und diesen Akzent setzt Nikolaj Čužak programmatisch für Faktografie in seinem Pseudonym). Inber erinnert daran, dass beim Reisen der kreative Prozess unabhängig vom Verfassen der Reiseskizze geschieht, deren sprachliche Verfasstheit ihn immer nur unzureichend einzufangen vermag. Und so darf die Skizze ungelenk, provisorisch, gar ein »schlechter« Text sein, weil sie einen entweichenden Vorgang, eine innere Auseinandersetzung, ein mentales und

⁶¹⁹ Inber, »Amerika v Pariže«, 8.

⁶²⁰ Ebd., 9: »Вообще говоря, описывать трудно. Гораздо труднее, чем измышлять. Трудно и ответственно описывать малознакомую страну. (...) Но еще труднее описывать страну полузнакомую, – страну, о которой писали много.«

physisches Sortieren festhält. Zwar sympathisiert Inber mit LEFs Zielen, aber sie problematisiert damit die voneinander nicht trennbaren Praktiken des Beobachtens, Projizierens und Genießens – sie bezieht sie zumindest als Faktoren des Reiseschreibprozesses ein.

Es bleiben auch bei ihr flüchtige bis oberflächliche Eindrücke, die eine Durchreise zwischen den Buchdeckeln evozieren, jedoch kein Durchdenken anbieten. Sie greift im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen nicht zur Detailfülle, sondern lässt ihr Erzählen von gemeinschaftsstiftenden Vergleichen leiten, baut Kurzporträts ein, darunter von Frauen wie den armen Wäscherinnen in Paris, und stellt intermediale Referenzen zum Kino, zur Kunst, zur Architektur und zum Kunsthandwerk her. Den urbanen Rhythmus vollzieht sie in Stationen- und Abschnittswechseln nach, stellenweise lautmalerisch.⁶²¹ Sie sieht dabei nicht so viel, wie sie sehen möchte, und oft reproduziert sie Stereotype: Einen deutschen Geschäftsmann porträtiert sie als ordentlich, tüchtig und auf Revanche für die Niederlage im Ersten Weltkrieg aus, während ein Amerikaner ihr lächerlich erscheint und ein russischer Emigrant im ewigen Gestern stecke.⁶²²

Berlin, für sie eine Lichter- und Buchhalterstadt, beeindruckt sie mit der Werbung, deren Aggressivität ihr eine individuelle Sicht auf die Stadt versperrte.⁶²³ In Paris verstellt sich Inber selbst die Sicht durch ihr Hauptinteresse an Kunst und Architektur: Die Stadt sehe bei Tage wie ein impressionistisches und bei Nacht wie ein kubistisches Gemälde aus.⁶²⁴ Zudem baut sie eine sarkastische Betriebsgeschichte Citroëns ein, um die expansive Autoindustrie zu kritisieren – kurz vor Érenburg.⁶²⁵ Ihrer Autoskepsis entsprechend läuft Inber zu Fuß durch Paris.

Das Spazieren lenkt sie vom ursprünglichen Ziel, der Beobachtung der Industrie, ab. Sie registriert den Afrika-Exotismus in Paris und Brüssel und die praktische Mode, die dem Schnitt aus den USA folge.⁶²⁶ In der Pariser Architektur, auch im französischen Surrealismus, erblickt sie insgesamt einen Protest gegen die ökonomische und mediale ›Kolonialisierung‹ seitens der USA: Letztere hätten Frankreich zu ihrem Hauptabsatzmarkt für Kautschuk verwandelt und ganz Europa ein irres Tempo aufgezwungen, wogegen Inber mit gemächlichem Flanieren aufgelehrt.

⁶²¹ Ebd., 14; 15; 17.

⁶²² Ebd., 12; 28.

⁶²³ Ebd., 18.

⁶²⁴ Ebd., 38.

⁶²⁵ Ebd., 42.

⁶²⁶ Ebd., 95; 103.

Auch ihre Erzählweise schweift gemütlich und spontan umher, sie entfernt sich von der Prägnanz der LEF-Anhänger. Für die Neue Sachlichkeit kann sich Inber auch nicht begeistern, dafür für Filme und Flieger: Sie besucht eine Flugzeugausstellung, die sie zum Träumen von einer internationalen Zukunft anregt.⁶²⁷ In den Kinosaal flüchtet sie sich vor der Pariser Tristesse und im Gegensatz zu Èrenburg kritisiert sie die Filmindustrie nicht als US-amerikanische Nachahmung.⁶²⁸ Vielmehr setzt sie sich für das Kino als ein Mittel des globalen linken Austauschs ein und steht dabei hinter der staatlichen Motivierung ihres Auftrags.⁶²⁹ So muss sie in Brüssel den Film *Der Stationsaufseher (Stacionnyj smotritel'*, 1918, Regie: Aleksandr V. Ivanovskij) vorführen, wofür ihr eine große Filmspule hinterhergeschickt wird, und einen Vortrag darüber halten. Unabhängig von dieser Pflichtübung lenkt sie das Kino vom Stress ihres eigenen, als unangenehm empfundenen Fremdseins ab, vom Befragtwerden über das Leben sowjetischer Frauen, und von beschwerlichen Reiseumständen, die sie, wie die Probleme der Schreibsituation, anspricht. Ihre Aufgabe, wohl auch die anderer Korrespondent_innen dieser Zeit, ist eine doppelte: Sie sammelt Einblicke für ihre Leserschaft daheim und bringt ihren Kolleg_innen in Westeuropa den sozialistischen Kino-, Zeitschriften- und Literaturbetrieb näher, aber auch sich selbst als ›Anschaungsmaterial‹.⁶³⁰

Il'ja G. Èrenburg hingegen erhebt in Frankreich Informationen, die er zur fiktionalen Dingbiografie *Das Leben der Autos* verarbeitet – einem kapitalismuskritischen Roman auf dokumentarischer Grundlage.⁶³¹ Anhand historischer Fakten porträtiert der teils bissige, teils einfühlsame Text André Citroëns Karriere sowie den Automarkt in seiner Lieferkette vom Kautschukanbau bis zum Börsengewinn und -verlust. Er legt bis heute aktuelle Probleme offen. Die Wiederpublikation seiner Industriekritik im Jahr 2021 verdeutlicht deren Kontinuität im Vergleich zwischen damals und heute,

⁶²⁷ Ebd., 82.

⁶²⁸ Èrenburg, Il'ja, »Chronika našich dnej«, in: ders., *Sobranie sočinenij v devjati tomach*, hg. v. Irina Čebovskaja, Moskva 1962–1967, t. 7: *Chronika našich dnej; Viza vremeni; Ispanija; Graždanskaja vojna v Avstrii; Stat'i* (1966), 7–281, insbes. das Kapitel »Fabrika snov«, 111–205.

⁶²⁹ Ebd., 89.

⁶³⁰ In Brüssel spricht sie »о литературной Москве наших дней, о наших группировках, о Доме Герцена и Доме печати. О наших журналах. И, когда я кончила, первый хлопок показался мне первой каплей дождя после долгой засухи... Станционный смотритель имел свою долю успеха. Брюссель показался знакомей и теплее.« (Ebd., 89)

⁶³¹ Èrenburg, Il'ja, *10 L. S. Chronika našego vremeni*, Berlin 1929, ²1931; Moskva u. Leningrad, ³1933 Leningrad. *Das Leben der Autos* ist im Berliner Malik Verlag 1930 erschienen, zuletzt im Spector Verlag (Leipzig 2021).

da globalisierte Wirtschaftsabläufe nun alle Branchen betreffen. Ėrenburg entwirft mit seiner Unternehmenspoetik ein Pendant zur Produktionsreiseeskizze.⁶³²

Neben Ėrenburg und Inber dokumentiert Boris A. Kušner (1888–1937) die Krise, die in den 1920er und 1930er Jahren die westeuropäische Wirtschaft erschüttert. Kušner schildert seine Zugreise durch Westeuropa kurz vor Inber und illustriert seine Skizzensammlung *103 Tage im Westen* (*103 dnja na zapade*, 1924–1926 gg.) mit postkartenartigen Fotografien. Wie die einzelnen *očerki*, die in der Zeitschrift *Krasnaja Nov'* 1927 erschienen sind und dem Buch zugrunde liegen,⁶³³ rückt er hier in den Mittelpunkt des Erzählers seine Erfahrung der Zugreise: »Das Schönste in der Natur ist die Bewegung. Die besten und schönsten Dinge sind die, die sich bewegen oder dazu dienen, andere zu bewegen.«⁶³⁴ Seine Zugfahrt dient der Auskundschaftung des Fortschrittsstandes in Westeuropa, mit dem die Sowjetunion mithalten möchte, um ihr technologisch-teleologisches Credo umzusetzen, und darüber hinaus dem Geschwindigkeitsrausch, der wohl zum Nachahmen motivieren soll, damit solch eine »Geschäftsstraße« auch sowjetische Städte verbindet. Der Raum schrumpfe, die Distanz löse sich im Lärm der Eisenbahn auf:

100 Kilometer Geschwindigkeit und ein Funktelefon verwandeln die Bahnstrecke Berlin-Hamburg in eine eigentümliche und lebendige Geschäftsstraße. Wie unsere Iljinka, aber 300 Kilometer lang. Sowjetische heitere Züge, die gemütlich mit ihren Kupplungen und quietschenden Puffern klimpern, können nicht im Entferntesten das Knistern und Donnern erahnen lassen, mit dem der Blitzzug Berlin-Hamburg durch die Felder, Städte und Bahnhöfe rumpelt. Dieses Donnern, das das Tosen der Meeresbrandung an steilen Felsküsten noch übertrifft, hängt sowohl mit der außergewöhnlichen Geschwindigkeit zusammen als auch mit den Besonderheiten des Oberbaus der deutschen Bahnstrecken.⁶³⁵

⁶³² Vgl. dazu Siegel, Holger, *Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis bei Il'ja Ėrenburg 1921–1932. Studien zum Verhältnis von Kunst und Revolution*, Tübingen 1979.

⁶³³ Vgl. z. B. Kušner, Boris, »Železnye dorogi i železnoe moreplavanie«, *Krasnaja Nov'* 1 (1927), 205–218 und ders., »Lazurnyj bereg«, *Krasnaja Nov'* 2 (1927), 198–208.

⁶³⁴ Ders., *103 dnja na zapade*, 1924–1926 gg., Moskva u. Leningrad 1928, 114: »Самое прекрасное в природе – это движение. Лучшие и прекраснейшие вещи – это те, которые движутся или служат для движения других.«

⁶³⁵ Ebd., 115–116: »Стокилометровая скорость и радиотелефон превращают железнодорожную линию Берлин – Гамбург в своеобразную и оживленную деловую улицу. Вроде нашей Ильинки, только в триста километров длиной. Советские безмятежные поезда, уютно позванивающие на ходу сцеплениями и поскрипывающие буферами, не могут дать и отдаленнейшего представления о треске и громе, с какими проносится по полям, городам и станциям берлинско-гамбургский поезд-молния. Этот грохот, превосходящий гул океанского прибоя у крутых скалистых берегов, зависит как от чрезвычайной скорости, так и от особенностей верхнего строения германских железнодорожных путей.«

Ungeachtet seines Pathos und seiner nivellierenden Neigung, die die Technik verlebendigt, die Natur technisiert und Referenzen zu sowjetischen Realia einbindet, liefere dieser »pragmatic, didactic traveler, concerned primarily with what his country can learn from the West«,⁶³⁶ einen Überblick der industriellen Entwicklung Westeuropas, so Avins.

Šklovskij lobt das Ergebnis als ein Paradebeispiel der Faktenliteratur, das Dokumentationsstreben erfülle die Funktion poetischer Verfremdung: Kušners Reise-*očerk* sei ein »Lehrbuch der Sehkompetenz«⁶³⁷ und ersetze zeitgemäß die verblendende Stilverliebtheit Karamzins, Botkins, Gogol's, Kukol'niks, Belinskijs und Turgenevs: »Sie gehen auf eigens für Ausländer vorbereiteten Wegen ins Ausland und sehen, was sie sehen sollen.«⁶³⁸ Kušners Vorgänger perpetuieren demnach bei ihren Westeuropatouren narrative und rhetorische Muster, die durch Intertravelität akkumuliert und geprägt wurden. Das Innovative von Kušners Bericht sieht Šklovskij in der autoritären, durchdringenden Draufsicht, die den Blick aus dem Zug erweitert, vertieft und durch Zeitungslektüre anreichert.

Kušner fährt durch Deutschland mit der Eisenbahn und durchquert England im *Fliegenden Schottländer* (*Letučij Šotlandec*), wie er die dazugehörige Skizze nennt. Er veröffentlicht sie separat als schmales Buch, das er mit einem Hinweis auf seinen 12-stündigen *probeg* durch das Land beginnt – er tarnt seine Auskundschaftung mit sportlicher Motivation.⁶³⁹ Letztlich dominiert auch hier eine Auswertung, die die Industrie Großbritanniens analysiert, z. B. in generalisierenden Beobachtungen, dass die Produktion in schlechter Qualität für Kolonien bestimmt sei und in guter Qualität für den Eigenvertrieb, im Gegensatz zu Deutschland, wo die Ware schnell kaputtgehe, damit sie schnell ersetzt werde.⁶⁴⁰

Kušner spitzt die von LEF forcierte Optik der Objektivität derart zu, dass es bei ihm, anders als bei Inber, keine lebendigen Bewohner mehr gibt, sondern nur den Raum der Wirtschaft samt Ausbeutung, Schmutz und Dekadenz. Sein Duktus beantwortet die Frage: Was kann die Sowjetunion vom Westen

⁶³⁶ Avins, *Border Crossings*, 142.

⁶³⁷ Šklovskij, Viktor, »103 dnja na Zapade B. Kušnera«, *Novyj LEF* 11–12 (1927), 71–72, hier 72: »учебник умения видеть«.

⁶³⁸ Ebd., 71: »ходят они за границей по специальным тропкам для иностранцев и смотрят то, что полагается смотреть«.

⁶³⁹ Kušner, Boris, *Letučij Šotlandec*, Moskva 1929, 3: »В Англии есть знаменитый поезд. Работает он между Лондоном и городом Эбердином, что лежит на восточном берегу Шотландии. Имя этому поезду – «Летучий шотландец». Он интересен тем, что на протяжении двенадцатичасового пробега пересекает вдоль почти всю страну.«

⁶⁴⁰ Ebd., 26.

lernen? Diesen Auftrag popularisiert seine spätere Ausgabe *Hauptstädte des Westens* (*Stolicy Zapada*, Moskva 1931): Sehenswürdigkeiten in Berlin, Paris und London stattet er darin für Schüler mit vereinfachten Erklärungen und Fotografien aus. Kušner bestätigt Balinas These, dass es der sowjetischen Reiseskizze nicht darum geht, Verständnis für den Westen zu wecken, sondern revolutionären Unmut durch die Schaffung einer Nichtkommunikation mit dem befremdlich bis feindlich konzipierten Kulturraum.⁶⁴¹ Insgesamt schreibt Kušner im Intertravelitätsmuster der 1920er Jahre, das er weiter ausprägt, nämlich im Sinne der auswertenden Kapitalismuskritik, die er bereits im Gepäck mitbringt. Ėrenburg hingegen ergänzt Balinas These: Seine *očerki* suchen Verständnis.

Il'ja Ėrenburgs Europa

Il'ja G. Ėrenburg (1891–1967) hat drei Kriege überlebt – den Ersten Weltkrieg, den Spanischen Bürgerkrieg und den Zweiten Weltkrieg. Er gehört mit mehr als 100 Büchern zu den produktivsten und langlebigsten Schriftstellern der Sowjetunion. Der Autor und Journalist nimmt unter den hier besprochenen Autor_innen eine Sonderstellung ein: Er hat Europa und Russland bereist, in Moskau, Berlin und Paris gelebt und zwischen den Ländern vermittelt – sei es durch Vorträge über französisches Kino, die er 1926 in Moskau hält, durch seinen Austausch mit Intellektuellen und Politikern aus ganz Europa oder durch seine Reiseskizzen.

Man kann in ihm auch einen Außenseiter sehen, der den Blick von außerhalb sowohl auf den Osten als auch auf den Westen entwickelt.⁶⁴² In Bezug auf Paris und auf Spanien zeugt sein Blick von Anteilnahme: In Paris stellt er sich auf die Seite der sozial Benachteiligten, in Spanien sympathisiert er mit den Opfern des Bürgerkriegs (1936–1939), Kindern, Frauen, Hungernden und Erschossenen. Den Outsiderblick finden wir auch, als der ›Vitrinenintellektuelle‹ 1957 nach Indien, Japan und Griechenland fährt, woraus der relativ distanzierte Reiseskizzenband *Indija, Japonija, Grecija* hervorgeht.

Ungefähr zur gleichen Zeit wie Inbers *Amerika in Paris* erscheinen seine Erkundungen von Berlin und Paris: *Das Visum der Zeit (Viza vremeni)*⁶⁴³

⁶⁴¹ Balina, »Literatura putešestvij«, 897–898.

⁶⁴² Avins, *Border Crossings*, 131.

⁶⁴³ Ėrenburg, Il'ja, *Viza vremeni*, Berlin 1930, ²1931 Moskva (ohne die Skizze *Gruzija*). Die dritte Auflage (Leningrad 1933) enthält *Anglija* und sechs Skizzen aus dem Jahr 1931. Sein očerk über England ist zeitgleich als separates Buch erschienen: Ėrenburg, Il'ja, *Anglija*, Moskva 1931.

und das Album *Mein Paris (Moj Pariž)*⁶⁴⁴ mit eigenen Schnappschüssen und typografischer Gestaltung von El Lissitzky/Lisickij. Wovon sein auch auf Englisch vorliegender Paris-Band zeugt,⁶⁴⁵ ist die fotografische Arbeit Érenburgs, die zum großen Teil im Zweiten Weltkrieg verlorengegangen ist. Seine Aufnahmen der französischen Hauptstadt, die einen Gegenentwurf zu touristischen Postkarten wagen, entsprechen mit ihrem sozialen Engagement der faktografischen Poetik. Er nähert sich ihr bereits an, wenn er Ende der 1920er Jahre in seine Prosa neben eigenen Beobachtungen empirische Daten wie Statistiken und historische Dokumente integriert. Die Hinwendung zur Reiseskizze seit den 1920er Jahren erlaubt ihm darüber hinaus, die zunehmende Zensur in der UdSSR zu umgehen. 1926 schreibt er 15 Reportagen für sein erstes Skizzenbuch *Weisse Kohle oder Werthers Tränen (Belyj ugol', ili Slézy Vertera, Leningrad 1928)*.

Nach Paris flieht Érenburg zunächst vor den Gräueln der Oktoberrevolution und des Bürgerkriegs. Er kehrt immer wieder dorthin zurück, bis zum Einmarsch deutscher Truppen 1940. So gern er in Frankreich gelebt und so sehr er sich zur Sowjetunion bekannt hat (und zu Stalin, der ihm die besondere Reisefreiheit gewährt hat), so kritisiert er zeitlebens die Politik beider Staaten – moderat artikuliert, wie es diese Gratwanderung zulässt.

Das breitformatige Fotobuch entsteht also aus der Sicht eines Langzeitmigranten und eines LFF zugeneigten Prosaautors, eines Nomaden und eines angestammten Bohémiens. Érenburg hält sich viel in Cafés im Quartier de Montparnasse auf, wo er sich mit Maksimilian A. Vološin, Amedeo Modigliani und Pablo Picasso anfreundet. Seine fotografische Optik balanciert Innen- und Außensicht zugunsten von Solidarität aus: Der russisch-jüdisch-sowjetische Exilant taucht wie ein Einheimischer in die französische Metropole ein. Er platziert in 33 Kapitel 235 knapp kommentierte, mitfühlende Außenaufnahmen.

Érenburg verzichtete darin auf die Psychologisierung der Personen, dies noch im Einklang mit LEFs Programm, und kritisierte die »Macht der Dinge über den Menschen«,⁶⁴⁶ was die Faktografen prinzipiell nicht gestört hätte, sofern es sich um Dinge im Dienst des Sozialismus handelt. In der Tat lassen Érenburgs Fotografien Gegenstände aus. Die Leerstelle adressiert deren Mangel, die Verarmung und Wohnungsnot. Letzterer entfliehen die

⁶⁴⁴ Érenburg, Il'ja, *Moj Pariž*, Moskva 1933.

⁶⁴⁵ Ehrenburg, Ilya, *My Paris*, ed. by Heinz Graber, Göttingen 2005. (Faksimile)

⁶⁴⁶ Schmid, Ulrich, »Das Objekt im Objektiv: Il'ja Érenburgs Pariser Visionen«, in: Kissel, *Flüchtige Blicke*, 445–470, hier 463; 467.

Pariser_innen auf diesen Bildern, indem sie ihr Privatleben nach draußen und in halböffentliche Räume verlagern.

Ulrich Schmid untersucht diesen Fotoband mit Rückgriff auf Michail Bachtin und kommt zum Schluss, dass der fotografierende Autor uns hier Paris aus der Position der Außerhalbbefindlichkeit zeigt: Èrenburg vergleiche Mensch und Ding, Menschen- und Stadtkörper und dies reizen die Fotografien durch Kombination, Konzentration sowie Konstellation aus, wodurch das Subjekt mit der Außenwelt verschmelze.⁶⁴⁷ Die Subjekte wirken wie herausgefallen aus der Welt – fehl am Platze, da sie die Orte, an denen sie aufgenommen werden, zweckentfremden oder sich dort provisorisch aufzuhalten. Die Kamera spürt sie auf und integriert sie ins Paris-Bild, holt sie hinein aus der Unsichtbarkeit und wirbt für sie. Hierin äußert sich ein Widerspruch in Bachtins Modell: Die Solidarisierung des Autors mit seinem Gegenstand und Außerhalbbefindlichkeit sind kaum vereinbar. Èrenburg gelingt das Einfangen des unbekannten Paris hinter romantisierenden Kulissen gerade dadurch, weil er die Außenperspektive zugunsten einer anteilnehmenden Nahsicht aufgibt.

Sein Heranzoomen an Menschen in prekären Lebenssituationen fächert die Palette einzig einer sozialen Schicht auf, die der Armen und Marginalisierten. Ist nun die Positionierung seiner textuell und visuell getragenen Stimme auf Seiten der Gezeigten ästhetisch weniger interessant als eine Mehrstimmigkeit, bei der er als Dirigent einer Palette von Positionen ohne eine prononzierte eigene fungieren würde? Und geht es überhaupt, ohne eigene Stimme Autor_in zu sein? Ihrer Biografie entkommen Schreibende nicht, ebenso wenig ihrer Subjektivität. *Putevye očerki* bieten noch mehr als der Roman der Autorfigur einen Platz neben allen anderen Personen bzw. Figuren an, hier in der Solidarperspektive, und mehr noch: Reiseskizzen kommen ohne eine Positionierung der Erlebnis- und Erzählinstanz zu Menschen, denen sie begegnet, nicht aus. Die Stimme des reisenden Ichs gehört – analog zum lyrischen Ich im Gedicht – zu diesem Genre. Sie äußert sich organisierend, sprachlich und visuell, sei es im Bild oder in intermedialer Referenz, und sie äußert sich insbesondere in der Beziehung zu anderen Subjekten bzw. ihrem Ersatz durch Objekte.

Für das Fehlen revolutionären Potentials in seinen Bildern erntet Èrenburg in der Sowjetunion Kritik. Dort wird gerade eine auktoriale Außerhalbbefindlichkeit à la Kušner erwartet und von Literaturkritikern wie Šklovskij begrüßt. Die sozialistisch orientierte Außerhalbbefindlichkeit führt zwar

⁶⁴⁷ Ebd., 448–450.

nicht zur Polyphonie einer Skizze, doch stellt man dokumentarische Projekte russischsprachiger Autor_innen der 1920er und 1930er Jahre nebeneinander, kann eine *rezeptive Polyphonie* verschiedener Stimmen einer Zeit entstehen. Auf diese komparative Rezeptionsleistung, die nicht vom einzelnen Werk abhängt, verlässt sich Érenburg, wenn er gewohnte Postkartenansichten vor dem inneren Auge seines Publikums voraussetzt und sie mit seinen fotografisch geöffneten Türen ins verborgene Paris ergänzt, überschreibt, provoziert... Geraade die Reisereportage mit ihrer inhärenten Intertravelität lädt dazu ein, eine solche Mehrstimmigkeit durch die Lektüre verschiedener Werke herzustellen, die über eine Route/ein Reiseziel berichten, und mit eigener Erfahrung – ob nun medial festgehalten oder nicht – zu vergleichen. Ein solcher Querschnitt führt uns in anderssprachige Literaturen, Medienformate und Länder. Die polyphone Rezeption lädt zur Prüfung durch Nachreisen und -fragen an.

Érenburg reagiert 1934 auf die Kritik, dass sein *Foto-očerk* nicht genug revolutionäres Potential enthalte, in *Sovetskoe foto*: 1.500 Fotos habe er in Paris aufgenommen und einige von ihnen ausgewählt, die der Text lediglich illustriere, nicht andersherum. Der visuelle *očerk* mit Untertiteln funktioniere als »lyrisches Buch« mit einem »leichten Lächeln, mit Freude an der Grenze zur Trauer«.⁶⁴⁸

Die fotografische Spazier- und Beobachtungspraktik, aber auch seine langjährige, gründliche Kenntnis von Paris, ermöglichen ihm einen einfühlsamen Ausdruck seiner Nahaufnahmen: Die kompakte Leica II (Modell D), seit 1932 mit einem ans Objektiv gekoppelten Entfernungsmesser ausgestattet, unterstützt unauffälliges Fotografieren, auch dank ihres stillen Auslösers. Érenburg knipst mit ihr Pariser_innen bei guter und schlechter Beleuchtung mittendrin in ihrem Tun – er erwischt sie ohne Vorwarnung, bevor sie sich an den Blick des Intellektuellen anpassen, im Sinne von Vertovs unmittelbarer Dokumentarästhetik.⁶⁴⁹

648 »В книге «Мой Париж» основным текстом являются фотографии. Слова лишь иллюстрируют их. Я давно живу в Париже. Мне захотелось заснять Париж таким, как я его чувствую. (...) При помощи бокового видеоискателя я снимаю человека неожиданно, таким, каким он есть. Съемка Парижа проходила не в определенном плане задуманной мною вещи, а в плане моего понимания Парижа. (...) Из 1500 снимков я выбрал для книги только меньшую часть. Получилась лирическая книга, с грустью, с легкой улыбкой, с радостью на границе грусти.« Vgl. Interview mit Érenburg in *Sovetskoe foto* 4–5 (1934), 34.

649 Wolf, Erika, »The Author as Photographer: Tret'iakov's, Erenburg's, and Il'f's Images of the West«, *Configurations* 18 (2010), 383–403, 395.



Abb. 12: Érenburg, *Moj Pariž*, 23: »Die letzten Musketeire.«
»Poslednie muškitéry.«)

Die sozialen Brennpunkte wie Bars, Hausaufgänge und Flohmärkte, die er einfängt, lassen an Michel Foucaults Heterotopien denken. Mit Pierre Nora gesprochen, könnte es sich um persönliche Erinnerungsorte dieser Obdachlosen, Armen und Alten handeln, die in unauffälligen Ecken illegal etwas verkaufen, sich heimlich lieben oder entspannen. Lisickijs Gestaltung des breiten Fotobandes mit Schober und Spezialeinband (superobložka) katapultiert uns unmittelbar in das Parispanorama hinein. Érenburg setzt insgesamt nicht nur auf den Vergleich von Prätexten mit seinen Reportagen, sondern auf den Vergleich seines schonungslosen Solidarblicks mit bekannten beschönigenden Parispräsentationen.

Im »hybrid cultural producer« vom Typus des fotografierenden Autors wie Érenburg, Tret'jakov und Il'f/Petrov zeige sich, so Erika Wolf, wie journalistisch-dokumentarische Formen die Literatur nach der Oktoberrevolution erneuern. (Frauen als Beispiele lässt die Kunsthistorikerin dabei aus.) Beflügelt werden sie vom inkludierenden Kulturbegriff und der handlichen Kamera mit ihrer hervorragenden Linse, die zu fotografischen Spaziergängen verleite.⁶⁵⁰ Die Leica verwenden auch Tret'jakov und Richter seit 1925, doch Érenburg radikalisiert die Integration der Kamera in die kulturjournalistische Literatur und stellt Bilder über den Text, das Individuum über das Kollektiv, die Fotografie über ihre Funktionalität in der diskursiven Ordnung. Die Hybridität von Text und Bild schreibt er sich zwar nicht auf die Fahnen, doch inszeniert ihn Lisickij als einen Text-Bild-Produzenten, wenn er Érenburg auf dem Buchumschlag in der Doppelrolle porträtiert: Dank seiner Fotomontage sehen wir als Erstes, dass Érenburg mit der Leica arbeitet und als Zweites seine transportable Schreibmaschine. Die Kamera liegt zuoberst, die Schreibmaschine ist umgedreht, sie wird nach unten hin schmäler.

Das Cover verdeckt den Umstand, dass Érenburgs *očerki* und die seiner Kolleg_innen mitunter nicht als Fotoreportagen erschienen sind, obwohl sie als solche gedacht wurden. Érenburg geht in Paris zuerst von den Bildern aus: Er erstellt seine Aufnahmen der Hauptstadt im Verlauf des gesamten Jahres 1931, danach schreibt er die kurzen Erläuterungen dazu, und dies erst dann, als die Vereinbarung für die Publikation des Fotobandes verbindlich feststeht. Zu oft hat er erlebt, dass seine *očerki* ohne die dazugehörigen Fotografien gedruckt werden, darunter die Skizzensammlung *Das Visum der Zeit*. Erst 1937 kann er seine Reportagen wieder mit Fotografien publizieren – zwei Bände seiner Spanienschizzen erscheinen bei Izogiz in Moskau.⁶⁵¹ Von der Konkurrenz zwischen Bild- und Textspur emanzipiert er sich mit seinen Fotoalben, die die Sprache der Fotografie priorisieren, was er in Bezug auf Spanien zuspitzt: Die Bilder bezeugen Gewalt, sie dokumentieren blutende Leichen auf der Straße, verwaiste Kinder und immer wieder das Leid von

⁶⁵⁰ Ebd., 384.

⁶⁵¹ Érenburg, Il'ja, *UHP [Unios hermanos proletarios]*, t.1, Leningrad 1937; ders., *No pasarán!*, t. 2, Leningrad 1937; ders., *Ispanija*, Moskva 1932; Ehrenburg, Ilja, *Spanien heute*, aus d. Russ. v. Rudolf Selke, Berlin 1932. Érenburg verfasst seine Skizzensammlung *Spanien (Ispanija)* in Paris von Dezember 1931 bis Januar 1932 und druckt daraus die Skizze *Paradies, wie es ist (Raj, kak on est')* in *Večernjaja Moskva* Ende 1931, die Langversion in *Krasnaja nov'* (1932, № 1-3) und das Buch im Moskauer Verlag *Federacija* sowie in Berlin im Malik-Verlag – dessen Leiter Wieland Herzfelde ist sein Freund gewesen und hat nach der Bücherverbrennung 1933 in Berlin Érenburgs Spanienreportagen 1937 in London publiziert; in Madrid und in Paris erscheinen sie 1933 bei *Telikon*.

Frauen, deren Männer der faschistischen Bewegung zum Opfer gefallen sind. Da es sich um Kriegsreportagen handelt, werde ich sie an anderer Stelle mit Michail Kol'covs Spanienreportagen und mit Ėsfir' Šubs Film *Ispanija* (1938) untersuchen. Beide jüdisch-sowjetischen Journalisten begegnen sich übrigens zuvor in Paris – sie nehmen 1935 am antifaschistischen *Congrès international des écrivains pour la défense de la culture* teil. Dort vertritt Kol'cov strikt die Linie Moskaus, während Ėrenburg an eine internationale Linke glaubt.

In *Das Visum der Zeit* nimmt Ėrenburg geografisch und historisch eine Weitwinkelperspektive ein: In zehn Skizzen beleuchtet er das politische, ökonomische und kulturelle Leben Mittel- und Westeuropas der Zwischenkriegszeit. Anders als Tret'jakov oder Šaginjan und in diesem Sinne viel eher Pil'njak, Inber und Richter ähnlich, schreibt Ėrenburg emotional – mit Verdrossenheit, Trauer, Freude. Fritz Mierau zufolge zeigen seine Reisetexte

die eigenartigen ironischen Mischungen der meisten seiner literarischen Unternehmungen. Da ist ein Rest Staunen des Bildungsreisenden aus längst vergangenen Zeiten, das amüsierte Lächeln des Globetrotters, ein Hauch von Verliebtheit in ein Einzelnes – die zärtliche Schwellenkundigkeit des Flaneurs, wie Walter Benjamin sagt – und dann schon die Ahnung jenes unausweichlich sentimental Europa-tourismus unserer Tage, der das Abendland als comic strip erlebt, aber auch der Illusion eines modernen Nomadentums nachhängt.⁶⁵²

Was zufällig wirkt, trägt den Anspruch des Repräsentativen, so die Kommentatoren seiner Werkausgabe von 1991: Der Vergleich der Zeit, die Ėrenburg bereits im Titel in den Vordergrund rückt, nach dem Ersten Weltkrieg mit der Schreibzeit verdeutlichte die sozialen Gründe für den Zweiten Weltkrieg – die Kluft zwischen der Mittel- und Unterschicht, die Not der Bauern und Arbeiter – und so demonstriere *Das Visum der Zeit*, wie Europa in den Zweiten Weltkrieg stolpere.⁶⁵³

Das Buch besteht aus Skizzen, die vorher in Zeitungen und Zeitschriften erschienen sind: *Briefe an einen Freund* (*Pišma drugu*, 1924), *Fünf Jahre später* (*Pyat' let spustja*, 1927), *Doppel Leben* (*Dvojnaja žizn'*, 1928), *Deutschland* (*Germanija*, 1931), *Im Zentrum Frankreichs* (*V centre Francii*, 1929), *In Polen* (*V Pol'se*, 1928), *1928 in der Slowakei* (*1928 v Slovaki*, 1929), *Der Norden* (*Sever*, 1930), *England* (*Anglija*, 1931) und *Im Dschungel Europas* (*V džungljach Evropy*, 1934). Ėrenburg verfasst sie im Zeitraum zwischen

⁶⁵² Mierau, »Ehrenburg unterwegs«, 93f.

⁶⁵³ Popov, Vjačeslav. u. Boris Frezenskij, »Kommentarii«, in: Il'ja, Ėrenburg. *Sobranie sočinenij v 8 tomach*, t. 4: *Očerki, reportaži, èsse* 1922–1939, hg. v. Boris Frezenskij, Moskva 1991, 590–622, 592.

1923 und 1931, während er in Deutschland und in Frankreich gelebt und Griechenland, Italien, Polen, die Tschechoslowakei, Schweden, Norwegen, Dänemark, Österreich, England und Spanien aus eigener Initiative und auf Einladung des PEN-Klubs besucht hat.⁶⁵⁴

Neben der zeitlichen Klammer vereint seine Skizzen ihr Interesse an sozialen Fragen und an nationalen Spezifiken. Die Routen bereitet er sorgfältig vor, um in jedem Land verschiedene soziale Bevölkerungsschichten kennenzulernen. Er sucht dabei nach Gemeinsamkeiten, insbesondere nach kultureller Gemeinschaft zwischen europäischen Staaten und der Sowjetunion. So behandelt seine Skizze *In Polen* (V *Polše*) von 1928 Polens ambivalentes Verhältnis zur russischen Kultur.⁶⁵⁵ Die Machthaber verbannen die russische Sprache aus Schulen, Zeitungen, Büchern, Radiosendungen und Filmen, während polnische Intellektuelle Werke von Ėjzenštejn, von Formalisten und Klassikern wie Gogol' rezipieren und sich so stark wie nie zuvor »zu unserem halbverbotenen Land hingezogen fühlen«.⁶⁵⁶ Dem stellt Ėrenburg seine slawophile Vision gegenüber, dass das Slawische doch Russen und Polen vereine – sie seien anders als Westeuropäer, das habe Alfred Döblin in seiner *Reise in Polen* (1925) festgehalten.⁶⁵⁷

Eine Annäherung an das vor- und nachrevolutionäre Russland stellt er 1928 in der Slowakei fest: Die Intelligenzja sei mit dem Russlandkult des 19. Jahrhunderts aufgewachsen, wovon u. a. die Straßennamen zu Ehren von Tolstoj, Puškin und Gogol' zeugen würden, ebenso wie Bibliothekskataloge, wo russische Autoren an erster Stelle stünden, und die »ganze romantische, etwas naive, etwas blinde Russophilie der älteren Generation«.⁶⁵⁸

Hingegen sei die Liebe der jungen Slowakei zur Sowjetunion nicht blind, sondern bewusst: In den Schulen werde nun Russisch unterrichtet und die Slowaken würden sowjetische Autoren »gierig lesen« in der Vorahnung, dass die Großmacht bald zu ihrem »natürlichen Nachbarn wird«, wenn die Karpatenukraine, die damals noch zur Slowakei gehört, zur UdSSR übergeht:

⁶⁵⁴ Ebd., 591.

⁶⁵⁵ Ėrenburg, »Viza vremeni«, 98–154. Im Folgenden zitiere ich nach der o. g. Werkausgabe (7–316). Die Skizzen sind nach der Gesamtausgabe von 1966 abgedruckt. Die darin enthaltenen Auslassungen sowie die Skizze *V Polše* sind nach der Berliner Ausgabe von *Viza vremeni* (1930) eingefügt worden. *V džunglach Evropy* wird nach Ėrenburgs Band *Zatjanuvšajasja razvijazka* (Moskva 1934) gedruckt.

⁶⁵⁶ Ėrenburg, »Viza vremeni«, 102: »Польша как бы закрыта сейчас для русской культуры. И вот, несмотря на это (а может быть, именно поэтому), никогда еще тяготение поляков к нашей полузапретной стране не было столь сильно, как теперь.«

⁶⁵⁷ Ebd., 105.

⁶⁵⁸ Ebd., 183.

»So werden die unterschiedlichen Einflüsse ausgeglichen und die Slowakei kann ihren Weg gehen, denn der Baum, der von Gegenwinden umweht wird, neigt sich nicht zur Erde, sondern wächst nach oben.«⁶⁵⁹

Der Vergleichsblick, der Gemeinsamkeiten sucht, verschwindet nach 1933. *Im Dschungel Europas* (*V džungljach Evropy*, 1934) rückt die polarisierende Politisierung in den Vordergrund und mit ihr die Abgrenzung: Ěrenburg sitzt in Prag fest, weil er kein Visum für seine Weiterfahrt nach Paris erhält. Sein Steckenbleiben gestaltet er zur Metapher für Europas Gefangensein im Nationalsozialismus. »Visum« verweist auf eine doppelte diskursive Regulation – die des Reisens und des Publizierens, beide sind Ěrenburg auf unbestimmte Zeit verwehrt.

In Deutschland sind seine Bücher zu dieser Zeit wie die von Isaak E. Babel' und Konstantin A. Fedin verboten.⁶⁶⁰ Er scherzt, dass er im Tausch gegen die Gewinne, die das Land durch den Verkauf seiner Bücher nach Tschechien und in die Schweiz erzielt, von den Deutschen ein Transitvisum erhalten könnte, und er scherzt darüber, dass die Nationalsozialisten ihre Mitstreiter in Italien mit Automobilen beliefern, obwohl man damit in Venedig sowieso nicht fahren könne.⁶⁶¹ Als er endlich über Österreich, Rumänien, Jugoslawien und Italien nach Frankreich gelangt, stellt er fest, dass der französische Grenzbeamte sich gar nicht für Ěrenburgs Visum interessiert.⁶⁶² Sein literarischer Transit durch Europa wächst derweil an: Seine Skizzensammlung kontrastiert eine Schwellenzeit nach und vor einem Krieg, in der zwei totalitäre Systeme aufeinanderprallen, wogegen keine Gemeinsamkeiten und keine historischen Lehren schützen.

Der Teil seines Buches, den er der Weimarer Republik widmet, bildet ein Gegengewicht zu seinen Texten über Frankreich. Beide vergleicht er miteinander implizit und beide vergleicht er mit den USA. Dem lebendigen Paris steht das »langweilige, abstrakte Berlin« gegenüber und generell sei Deutschland verkopft, ein Land des Buches, Frankreich hingegen eines der Malerei.⁶⁶³ In Berlin wettern Nationalisten gegen Internationalisten, die

⁶⁵⁹ Ebd., 184: »Так будут уравновешены различные влияния, и Словакия сможет идти своим путем: ведь дерево, обдуваемое встречными ветрами, не гнется к земле, но растет вверх.«

⁶⁶⁰ Ebd., »V džungljach Evropy«, 290–316, 303: »В Праге я узнал, что германское правительство продаёт на вывоз сочинения Бабеля, Федина и Эренбурга. Эти книги запрещены для внутреннего употребления, но господин Геббельс продает их по сходной цене чехам или швейцарцам.«

⁶⁶¹ Ebd., 312: »в автомобиле по Венеции все равно нельзя передвигаться.«

⁶⁶² Ebd., 315.

⁶⁶³ Ebd., »Pis'ma drugu«, 7–27, 16; 38.

politisch-sozialen Differenzen teilen die Stadt in den gutbürgerlichen Westen und in Arbeiterbezirke im Osten wie Norden. Èrenburg findet zwar wenig Liebenswertes, wirbt aber in dialektischer Synthese beim imaginierten Leserfreund um Sympathie für die Hauptstadt und für ganz Europa.⁶⁶⁴

Mehr als Bücher und Gemälde interessiert Èrenburg, wie sich die deutsche Filmindustrie an den USA ausrichtet. Das beginnt damit, dass sie die Genres aus Hollywood internalisiert hat: Es würden für ein und denselben Film zwei verschiedene Enden produziert – ein optimistisches für den Export in die USA und ein tragisches für das deutsche Publikum.⁶⁶⁵ Schreibt er dies in den Jahren 1922 bis 1923, so sieht er fünf Jahre später, 1927 bis 1928, Berlin noch stärker als einen Verlängerungsarm der USA. Wie das gesamte Europa eifere es den Vereinigten Staaten nach, und das unglücklich: Dem überfüllten »apostol amerikanizma« fehlten fürs Funktionieren die Automobile.⁶⁶⁶

In seiner Skizze *Deutschland (Germanija)*, 1931 sieht er Berlin gar als einen zerstörerischen »Selbstmörder«. Die Polizei dulde Homosexuelle, weibliche wie männliche Prostitution, doch gehe sie gegen Kommunisten, Obdachlose und Juden gewaltsam vor.⁶⁶⁷ Ganze Straßen seien mit Hakenkreuzen und Aufschriften »Schlag die Juden« gefüllt, was die Polizei ignoriert, woraufhin er prophezeit, die Rache für den Friedensvertrag von Versailles werde hart.⁶⁶⁸ Zugleich liefert Èrenburg ein Beispiel für die Offenheit der Weimarer Republik gegenüber russischsprachiger Exilliteratur, denn seine Skizzensammlung erscheint in deutscher Übersetzung bereits 1929 in Leipzig und erst zwei Jahre später in Moskau.⁶⁶⁹

Er engagiert sich die 1930er Jahre über für internationale linke Literatur: Er organisiert den antifaschistischen Schriftstellerkongress in Paris im Juni 1935, den Schriftstellerkongress im Sommer 1937 in Spanien und in Frankreich und arbeitet als Korrespondent der sowjetischen Presse im Spanischen Bürgerkrieg auf republikanischer Seite sowie 1936 im Sekretariat der Internationalen Schriftstellervereinigung in Spanien.⁶⁷⁰

⁶⁶⁴ Ebd., 16: »Полюби его потому, что ты любишь Париж и Рим, потому, что ты любишь несчастную сумасбродку Европу, которая запуталась в проволочных заграждениях Пикардии, Польши, Тироля и которая валяется в засохшей крови и в незасыхающей грязи.«

⁶⁶⁵ Ebd., 19.

⁶⁶⁶ Ebd., 30; 32.

⁶⁶⁷ Ebd., »Germanija«, 65–86, hier 84.

⁶⁶⁸ Ebd., 85f.

⁶⁶⁹ Ehrenburg, Ilja, *Visum der Zeit*, aus d. Russ. v. Hans Ruoff, Leipzig 1929.

⁶⁷⁰ Siegel, *Ästhetische Theorie*, 233.

Segodnja von Ėsfir' Šub

Der sozialen Anteilnahme bedienen sich in experimentellen Schnitten auch Dokumentarfilme, die das Alltagsleben so unbeschönigt einfangen, wie es die Kamera vorfindet. Dziga Vertovs Team filmt ungehemmt mit der (versteckten) Kamera, obwohl sowjetische Filmemacher_innen anders als in Hollywood mit ständigem Mangel an technischem Material kämpfen.⁶⁷¹ Vertovs Film *Das Kino-Auge* (*Kino-Glaz*, 1924) versteht sich als Zyklus namens »Žizn' vrasploch«, den man sinngemäß mit »Ungestelltes Leben« übersetzen kann – das neugierige Überrumpeln etabliert sich als Motto der Dokumentarästhetik der 1920er und zum Teil der 1930er Jahre. Bemerkenswerterweise heißt es in den ersten Minuten des Films auf dem eingeblendeten Untertitel: »Das Kino-Auge bei der ersten Auskundschaftung/Erkundung« (»Kino-glaz na pervoj razvedke«). *Razvedka* kann hier sowohl eine neutrale als auch eine strategische Bedeutung tragen. Diese Polyvalenz wird der Offenheit des Filmmaterials gerecht, das das Objektiv, das technologisch überlegene Auge, »einsaugt«, wenn es das »Chaos« um sich herum registriert, wie Vertov in seinem Manifest von 1923 gefordert hat.⁶⁷² Devin Fore betont die Mehrdeutigkeit der Dokumentarprojekte dieser Zeit:

Eindeutigkeit und pädagogischer Didaktizismus wurden später, Mitte der 1930er, zu wichtigen Aspekten der Dokumentation, manifestieren sich aber kaum in den ersten dokumentarischen Impulsen der mittleren und späten 1920er, deren aggressiv positivistisches Programm auch auf Kosten von Bedeutung und Lesbarkeit Experimentalismus und eine reine Indexikalität bevorzugte.⁶⁷³

Obwohl die meinungsbildende Tendenz in den 1920er Jahren weniger stark ausgeprägt gewesen ist, widersprechen dennoch einige Werke dieser Einordnung, gerade auch Vertovs Oeuvre,⁶⁷⁴ Tret'jakovs Reiseskizzen sowie der Einsatz des Vergleichs in erzählerischen Eigen-Fremd-Erklärungen und in der filmischen Konfrontationsmontage. In den 1930er Jahren wird vielmehr etwas zugespitzt, was von Anfang an in der kriegerischen Rhetorik der Dokumentarist_innen angelegt gewesen ist. Aus den Forderungen, Appellen

⁶⁷¹ Kapterev, Sergej, »Meždu Novym i Starym Svetom. Nekotorye problemy kul'turnogo konteksta sovetskogo nemogo kino«, in: *Sovetskaja vlast'i media: sbornik statej*, hg. v. Sabine Hänsgen u. Hans Günther, St.-Peterburg 2006, 555–565.

⁶⁷² Vertov, »Kinoki. Perevorot«, 138: »Исходным пунктом является: использование киноаппарата, как кино-глаза, более совершенного, чем глаз человеческий для исследования хаоса зрительных явлений, напоминающих пространство.«

⁶⁷³ Fore, »Die Emergenz der sowjetischen Faktographie«, 382.

⁶⁷⁴ Vgl. dazu Hicks, Jeremy, *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*, London 2007.

und Kollektivformen spricht der Wunsch nach Rezeptionslenkung, der sich, wenngleich in verschiedener Intensität, durch den *putevoj očerk* in Print und Film beider Dekaden zieht.

Der Dokumentarfilm nach der Oktoberrevolution vergleicht die Sowjetunion mit Westeuropa und mit den USA dank aller Variationen der Montage: Die visuelle Gegenüberstellung sozialistischer und kapitalistischer Welt suggeriert den Verfall letzterer, beflügelt von der Weltwirtschaftskrise und vom (inszenierten) internationalen Kampf der Arbeiterklasse gegen eine US-amerikanische globale Dominanz. Besonders scharf gelingt die semantisch-symbolische Kontrastmontage dem Film *Heute (Segodnja, 1929)* von Ėsfir' I. Šub (1894–1959), den *Sojuzkino* und *Welt* in Kooperation miteinander produzieren. Der Film heißt in Deutschland *Kanonen oder Traktoren* (1930).

Wie Vertov hat sich Šub in Moskau der künstlerischen Avantgarde ange schlossen: Sie bleibt ihr Leben lang mit Majakovskij befreundet, mit ihm und mit Mejerhold gemeinsam hat sie in der Theaterabteilung des Volkskommis sariats für Aufklärung gearbeitet.⁶⁷⁵ Sie beteiligt sich zudem an (*Novyj*) *LEF* sowie der daraus 1928 hervorgegangenen Vereinigung *Oktober*. Auf dieser Grundlage entwickelt sie ihre eigene filmische Praxis und prägt das Genre des *Kompilationsfilms*. Wie Elizaveta I. Svilova,⁶⁷⁶ Lidia I. Stepanova⁶⁷⁷ und Arša A. Ovanesova⁶⁷⁸ gehört Šub zu den Vorreiterinnen des sowjetischen (Stumm-)Films und zu den Pionierinnen des Weltkinos.⁶⁷⁹

Ihre *Found-Footage*-Technik zeichnet sich »durch die Neuanordnung und -aneignung (wieder)gefundenen Filmmaterials« aus.⁶⁸⁰ Šub baut den 65minütigen Film *Heute* entlang des raschen Wechsels zwischen heimischen und US-amerikanischen Dokumentaraufnahmen auf, die sie mit Unterstützung der Linken im UFA-Studio in Berlin bzw. Babelsberg gesammelt hat. So er-

⁶⁷⁵ Roberts, *Forward Soviet!*, 50.

⁶⁷⁶ Svilova hat aus den Aufnahmen, die Dziga Vertov für *Odna Šestaja* (1926) gemacht hat, die ethnografischen Kurzfilme *Tunguzy* (1927) über ein Volk im sowjetischen Norden und *Buchara* (1927) über die gleichnamige Stadt in Uzbekistan gedreht.

⁶⁷⁷ Auch Lidia Stepanova hat einen dokumentarischen Kompilationsfilm gedreht: *Manifest* (1927).

⁶⁷⁸ Arša Ovanesova hat den ersten dokumentarischen (Kurz-)Film für Kinder initiiert, *Pioneria* (1931).

⁶⁷⁹ Shub, Ėsfir, *Selected Writings*, transl. by Anastasia Kostina, *Feminist Media Histories* 2.3 (2016), 11–28; Walworth, Catherine, »Esfir Shub: ›Magician of the Editing Table‹«, in: *Soviet Salvage: Imperial Debris, Revolutionary Reuse, and Russian Constructivism*, hg. v. ders., University Park (Penn.) 2017, 129–160.

⁶⁸⁰ Krämer, Marie, »Šub, Ėsfir': *Velikij put'* (1927)«, in: *Klassiker des russischen und sowjetischen Films* I, hg. v. Peter Klimczak, Christian Oswald u. Barbara Wurm, Marburg 2020, 83–91, hier 83.

möglichst ihr die Reise nach Berlin die Herstellung des Films, er wiederum ›bereist‹ schlaglichtartig die Sowjetunion und die USA.

Die Bezeichnungen der einzelnen Filmkapitel signalisieren sozialistische Überlegenheit. Diese Botschaft führt prompt zur Zensur: Die Vereinigten Staaten stufen den Film als staatsfeindlich ein, in New Jersey konfisziert ihn die Polizei. Im 20. Jahrhundert wird er in den USA gar nicht gezeigt, erst dank YouTube dürfte er weltweit frei verfügbar sein.⁶⁸¹

Der Aufbau von *Heute* folgt dem Kontrast, indem sich das erste Kapitel der Heimat zuwendet und das zweite der effekthaschenden Unterhaltungswelt der USA. Am Ende schließt die »Kinoreportage 1929–30« den dialektisch-didaktischen Bogen durch Bilder vom Dneprostroj und Kulturpalast. *Heute* steht für eine nichtkapitalistische Zukunft.

Šub konfrontiert dafür Bilder von Kindern, die das Morgen symbolisieren, mit jenen vom Tod und mit der vorrevolutionären Vergangenheit, die Stadt mit dem Landleben, die Wüste mit der Eisenbahn, die Hand mit der Maschine, die Natur mit der Technik, die Arbeit mit der Erholung – diese Symbolik kennen wir aus anderen sowjetischen Dokumentarfilmen und aus den Reiseskizzen in Printmedien, der rasche Schnitttrhythmus und die Bewegungsästhetik erinnern an Vertov. Im USA-Kapitel prallen Wohlhabende auf Arme, Geschäftsmänner auf Arbeitslose, Streiks der Linken auf Faschistenparaden, Kirchmessessen auf Kolonien, friedliche Routinen auf Rüstungsindustrie: Ihre Kriegsahnung rechtfertigt nicht nur den Ersten Fünfjahresplan, sondern auch das Aufrüsten.

Šub trägt die Gegenüberstellung formal im Wechsel von horizontalen und vertikalen Abläufen aus, denen die Kameraperspektive folgt und die im Sinne entgegengesetzter Bewegung aneinander montiert werden, so wenn ein vorbeifahrender Zug und eine hinauf salutierende Menschenmenge die Blickrichtung von links nach rechts verlaufen lassen und zurück von rechts nach links. Die Kamera nimmt oft von oben auf, was der überblickenden Dokumentarperspektive der LEF-Programmatik entspricht, und wechselt abrupt aus der Vogel- in die Froschperspektive, z. B. bei Min. 04:18. Zeitdehnung und -raffung wie bei Min. 30:00 tragen zur Fixierung auf Bewegung bei und setzen die Konstruktion als Grundmetapher in Szene, darunter auf der Großbaustelle (Min. 15:13–17:58).

Wie bei Vertov und bei Medvedkin fährt die Kamera im und auf dem Zug, Šub vergegenwärtigt uns auch den Bau der Turksib. Ihr Film lebt ebenfalls von der Rhythmisierung dokumentarischer Aufnahmen. Šub verwendet

⁶⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=LmCFtu7FD-o> (Zugriff 10.8.2024).

jedoch nicht nur bestehendes Material, für diesen Film nimmt sie erstmals selbst auf. Davor hat sie in den 1920er Jahren mit Kompilationen gearbeitet, die sie konventionell langsam geschnitten hat. Sie filmt danach weiter neues dokumentarisches Material für ihren modernistischen Film *Der Komsomol: Chef der Elektrifizierung* (K. Š. Ė., *Komsomol – šef elektrifikacii*) von 1932.

Heute, der letzte sowjetische Dokumentarstummfilm, verwertet dasselbe Chronikmaterial wie Vertovs *Das elfte Jahr* (*Odinnadcatyj*, 1928), aber Svilova und er beziehen die Zuschauer_innen mit kurzen Szenen stärker ein, während Šubs Material am Publikum eher vorbeizieht: »Vertov and Svilova find it difficult to let scenes run for long. Shub will allow her material to parade before the spectator. The result of these two elements is that with Vertov one feels like a protagonist; with Shub the feeling is of being a spectator.«⁶⁸²

Das diskursiv motivierte Vergleichen von alt und neu, Sowjetunion und Asien/Westeuropa/USA dominiert Reisereportagen in Print und Film. Es verhärtet politische Konturen, aber es sorgt in der Zeitschrift, im Buch und auf der Leinwand auch für Transfer von Beobachtungen, Problemen und künstlerischen Techniken. Wenn gleichzeitig Hunderte vergleichender Reiseskizzen entstehen, laden sie ein, eines Tages miteinander in einen Gesamtzusammenhang gestellt zu werden. Daraus würde sich ein europäisch-sowjetisches Mosaik der 1920er und 1930er Jahre ergeben, das ihren gegenseitigen Bezug verdeutlicht. Einen Orientierungspunkt bilden die USA, in die uns *Heute* hinüberführt.

USA: Majakovskij, Pil'njak, Il'f und Petrov

Vergleichsreiseskizzen tragen zur Konstituierung der jungen Sowjetunion bei, indem sie sie an Westeuropa und an den USA messen. Die literarische Bezugnahme verläuft entlang und quer zu diplomatischen Beziehungen: Von 1918 bis 1933 bestehen keine offiziellen Kontakte zwischen den USA und der Sowjetunion, es herrscht Feindseligkeit. Wirtschaftlichen Austausch unterhält die UdSSR bei weitem intensiver mit Europa, vor allem mit der Weimarer Republik, wohin sowjetische Autor_innen ebenfalls gern reisen, doch ihre Deutschlandtexte fallen in Quantität und Bedeutung von ihren Amerikatexten ab.⁶⁸³

⁶⁸² Roberts, *Forward Soviet!*, 70.

⁶⁸³ Ėtkind, Aleksandr, *Tolkovanie putešestvij: Rossija i Amerika v travelogach i intertekstach*, Moskva 2001, 143.

Majakovskij publiziert seine Amerikaskizzen 1926 in Zeitschriften wie *Krasnaja nov'*, *Novyj mir* und *Krasnaja Niva*, im gleichen Jahr gehen sie in sein Buch *Meine Entdeckung Amerikas* (*Moë okrytie Ameriki*) ein.⁶⁸⁴ Sie basieren auf seiner halbjährigen Reise vom Mai bis November 1925: Er fährt von Moskau via Königsberg, Berlin und Paris nach Saint-Nazaire, von wo er mit dem Dampfer nach Mexiko und weiter nach New York gelangt. Anschließend trifft er in Chicago ein, besichtigt Philadelphia, Detroit, Pittsburgh, Cleveland und kehrt via Paris und Berlin nach Moskau zurück. Als der berühmte Futurist 1925 in die USA aufbricht, wiederholt er die Route von Vladimir G. Korolenko (1893), Maksim Gor'kij (1908), Lev D. Trockij (1917) und Sergej A. Esenin (1922) und referiert auf Nikolaj S. Gumiļevs Gedicht *Die Entdeckung Amerikas* (*Otkrytie Ameriki*, 1910).⁶⁸⁵ Während Majakovskij seine Eindrücke sonst in Versen festhält, schreibt er nun lyrische Prosa.⁶⁸⁶

In New York hat er parallel zu seiner Beziehung mit Lilja Brik ein Verhältnis mit dem Model Elly Jones (Elizaveta Zibert), dem ihre gemeinsame Tochter, die Autorin Patricia Thompson, entstammt. Majakovskij darf sie aus politischen Gründen nicht unterstützen, obwohl Jones in Armut lebt. Die ideologische Spannung dürfte allgegenwärtig gewesen sein. Der Dichter baut seine Begegnung mit den USA im entsprechenden Bogen auf: Zuerst überquert er den »langweiligen« Ozean,⁶⁸⁷ dann begegnet er einem kolonial ausgebeuteten, hungrigen und bereits von Autos überfüllten Mexiko.⁶⁸⁸ In Nordamerika kritisiert er den dominanten Dollarkult und das »gekaufte« Proletariat – er illustriert beinahe karikaturhaft die marxistische Idee.⁶⁸⁹

Majakovskij's erzählerisches Bewusstsein wird in diesem Masterplot auch vom Zugwaggon bestimmt. Die lokalen Verkehrsmittel, die Regionalzüge und die Metro, berauschen hier den bis vor kurzem noch geschwindigkeitshungigen Futuristen kein bisschen, sie beklemmen ihn eher. Zwar bewundert er den in New York ausgestellten Aeropolan Fords,⁶⁹⁰ die Fahrstühle zur Subway und die Bahnhöfe, doch deren Enge entsetzt ihn.⁶⁹¹

⁶⁸⁴ Majakovskij, Vladimir, *Moë otkrytie Ameriki*, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij*, hg. v. Brik, Lilja u. Ivan Bespalov, t. 7: *Zagranica. Stichi i očerki*, hg. v. Vasilij Katanjan, Moskva 1935 (1926), 287–458.

⁶⁸⁵ Ryan, Karen L., »Imagining America: Il'f and Petrov's 'Odnoetazhnaja Amerika' and Ideological Alterity«, *Canadian Slavonic Papers* 44.3–4 (2002), 263–277, 269.

⁶⁸⁶ Vgl. seine Reiseskizzen in Versform im o. g. Band (Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 7), zusammengefasst zu Zyklen: *Latvija. Germanij, Francija; Pariž; Ispanija, Gavanna, Meksika, Amerika; Polža, Čechoslovakija, Francija*.

⁶⁸⁷ Majakovskij, *Moë otkrytie Ameriki*, 288.

⁶⁸⁸ Ebd., 308.

⁶⁸⁹ Ētkind, *Tolkovanie*, 152.

⁶⁹⁰ Majakovskij, *Moë otkrytie Ameriki*, 326.

⁶⁹¹ Ebd., 327.

Der Fahrplan erweist sich als unzuverlässig und im Zug beschränkt der Erzähler seinen Erzähloblick auf das Innere. Das Waggonfenster raubt ihm die Sicht – der Ausblick ist verbarrikadiert oder verwirrend, ein Chaos aus Waggons, die unter und über der Erde fahren: »In allen Richtungen ein von Gewölben ersticktes, chimärenhaftes Durcheinander von Zügen.«⁶⁹² Anders als Il'f, Petrov und Pil'njak, die aus Prinzip mit dem Ford fahren, versteht er die vielen Eisenbahnanbieter und die Metro als Hauptmedien der USA und erfährt das Land fast nur aus dem Zug.⁶⁹³ Das genauere Beobachten gelingt ihm allerdings erst beim Anhalten, z. B. in New York und Detroit, die bei anderen Autoren ebenfalls zentrale Stationen sind, so dass die Vermutung naheliegt, dass er dabei seine Vorgänger besonders intensiv rezipiert.

Mit dem Festhalten am Zug, dem Verkehrsmittel des 19. Jahrhunderts, als Beobachtungsbedingung positioniert sich Majakovskij auf der Seite der Fortschrittskeptiker. Davon ausgehend, meint er, dass die wohlhabenden Amerikaner im Grunde einem altmodischen Technik- und Kulturbegriff nachhängen würden: Reiche speisen lieber bei Kerzenlicht als unter Glühlampen, hören Rachmaninovs Konzertauftritte statt Radio und besuchen die Oper, während sie Kino und Werbung als Massenmedien der Arbeiterschicht überlassen.⁶⁹⁴

Hier ersetze das Geld den Gott,⁶⁹⁵ das Kapital breche moralische Schranken zwischen Frau und Mann, Minderjährigen und Alten,⁶⁹⁶ verleite zur Ausbeutung Schwarzer und zum Rassismus.⁶⁹⁷ Die Kino- und Autoindustrie identifiziert er als den Kern der Profitgier. Nach seinem Ausflug ins Fordwerk in Detroit überzeugen ihn die Vorteile des Automobils nicht, obwohl er darin nun doch ein Symbol der USA erkennt.⁶⁹⁸ Seine Skizzen bezeichnen, die Schwächen und Stärken Amerikas in Erwartung eines fernen Kampfes zu studieren, resümiert er.⁶⁹⁹ Der reisende Erzähler positioniert sich dabei weniger als Verfechter der ästhetischen Moderne, die er repräsentiert, vielmehr als Apostel einer gerechten Werte-Ordnung.

⁶⁹² Ebd., 329: »По всем направлениям – задушенная сводами, кажущаяся путаница поездов.«

⁶⁹³ Ebd., 355–7.

⁶⁹⁴ Ebd., 342.

⁶⁹⁵ Ebd., 346.

⁶⁹⁶ Ebd., 353.

⁶⁹⁷ Ebd., 363–5.

⁶⁹⁸ Ebd., 384–5.

⁶⁹⁹ Ebd., 384: »Цель моих очерков – заставить в предчувствии далекой борьбы изучать слабые и сильные стороны Америки.«

Majakovskij ist, wie seine Kollegen während dieses sowjetisch-amerikanischen Tauwetters, auf Lesetour, bei der er Kontakte zu lokalen Intellektuellen pflegt. Zugleich beobachtet er das Land, sofern es ihm möglich ist auf seiner kurzen, emotional aufwühlenden und von den Zügen gestörten Reise. Darüber hinaus unterzieht er bestehende Prätexte, die er fortschreibt, einer indirekten Revision, während an seinen Text ein Jahrzehnt später Il'f und Petrov anknüpfen und die Stereotypenmuster des Prätextfundus durch ihr ironisches Spiel mit der amerikanischen Alltagskultur und -sprache anreichern werden.⁷⁰⁰ Zusammengenommen stützen sich die amerikakritischen Bestandsaufnahmen der 1920er und 1930er Jahre gegenseitig im Inhalt. Ihre Intertravelität kehrt hervor, wie stark der schreibende Reiseblick vorab geprägt worden ist – die Autor_innen bewegen sich in den USA und in ihren Skizzen auf ›vorgeschriebenen‹ Bahnen.

Meine Entdeckung Amerikas handelt sich entlang der Sowjetismen, die bereits Mitte der 1920er Jahre ein Set an Bausteinen suggerieren, die bei jeder Reise in die USA verwendet werden können (und sollen). Dieser Struktur stellt der visuelle Kanal potentielle Alternativen an die Seite, doch fehlt er bei Majakovskij, er fotografiert nicht. Eine globalisierende, kulturvermittelnde Funktion übernimmt seine Tochter, die in einem symbolischen Akt den Spuren ihres Vaters folgt: Die US-amerikanische Autorin hat ihre letzte Ruhestätte in Moskau organisiert.⁷⁰¹

Majakovskijs frostige Bestandsaufnahme bestätigt etwas später Boris A. Pil'njak. Wie Aleksandr Étkinds Analyse fiktionaler und dokumentarischer USA-Texte diagnostiziert, habe Pil'njak von allen russisch-sowjetischen Reisenden den ernstesten Travelog über die USA verfasst, den negativsten und den erfolgreichsten. Er ordnet *O'kej* als seltenes Beispiel des intellektuellen Essays ein und angesichts des Bewusstseinsstroms, der Montage und der Assoziativität der Narration als einen modernistischen Text, der mit zeitgenössischen Werken von Virginia Woolf und James Joyce korrespondiere.⁷⁰²

Pil'njak stützt sich zwar in *O'kej* (1933), seinem laut Cover »amerikanischen Roman«, auf seine Reise durch die USA, hält sich jedoch weder an die strikte Chronologie eines Berichts noch an eine romanähnliche Figurenkon-

⁷⁰⁰ Žiličeva, Galina A., »Diskurs putešestvija v *Odnoētažnoj Amerike* I. I. Il'fa i Evg. Petrova«, 563–579, 565.

⁷⁰¹ Grubstein, Xenia, »Mayakovsky's daughter speaks out on her parents' love story and her own legacy«, *Russia Beyond*, 09.07.2013, https://www.rbtb.com/literature/2013/07/09/mayakovskys_daughter-speaks_out_on_her_parents_love_story_and_her_own_le_27905.html (Zugriff 11.8.2024).

⁷⁰² Étkind, *Tolkovanie*, 159f.: »В результате *O'Кей* стал редким в советской литературе примером развернутого интеллектуального эссе.«

stellation. Eine Entwicklung des Reisenden kann nicht stattfinden, handelt er ja im Gamma bestehender Erwartungen, doch scheint der Erzähler es darauf anzulegen: Er beobachtet sich selbst, indem er von sich in der dritten Person Singular spricht, und ändert die Erzählperspektive mehrmals – zum Ich-Bericht, zur personalen Erzählführung, auktorialen Draufsicht bis hin zur unpersönlichen Montage aus Zeitungsüberschriften. Seine analytische Perspektive mündet in eine metaphorische These von der ›platzenden‹ Grenze zwischen der westlichen und östlichen Welt:

Der Autor ist nach Japan, China und in die Mongolei gereist, um das Altertum des Ostens zu sehen. Der Autor ist nach Amerika gereist, um den westlichsten Westen zu sehen. Der Autor wollte entscheiden, wie die vom Pazifik gebildete Naht zu nähen sei, denn der Autor wusste, dass die Nähre der nationalen Kulturen eine nach der anderen platzen, wie Reifen auf verrotteten Fässern.⁷⁰³

Das hier angedeutete Konfliktpotential wird Samuel Huntington in *Clash of Civilizations*⁷⁰⁴ am Ende des 20. Jahrhunderts für das 21. treffend ausformulieren.

Pil'njaks »Roman« verstärkt eher die »Naht«, er kritisiert seine Aufenthaltsorte noch schärfer als Majakovskij und distanziert seine Leserschaft größtmöglich von ihnen. Während der Reiseautor in Japan am Verstehen des Landes scheitert, seine Faszination jedoch nicht aufgibt, setzt ihm seine autarke bis autistische Rolle als Fremder in den USA wenig zu. Er sucht keinen Austausch mit US-Amerikaner_innen, zumal er kein Englisch spricht. Pil'njak scheint sein Ziel vorab zu kennen – er möchte Land und Leute mit seinem Text zum Teufel schicken. In der Tat: Als Anhänger von Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* (1918) geht er davon aus, dass der Westen untergeht, während die Sowjetunion aufsteigt und eine Alternative für andere Gesellschaften anbietet. Er registriert zwar die Vielfalt des Landes, doch Respekt bringt er ihm keinen entgegen, eher Abscheu, denn Amerikaner_innen käme es nicht darauf an, wie der Dollar erwirtschaftet sei.⁷⁰⁵

In New York verlässt er verärgert einen Unterhaltungsklub: Die schreiende, miauende, singende, erschreckende, überall lauernde Werbung belästige

⁷⁰³ Pil'njak, Boris, *O'kej. Amerikanskij roman*, Moskva 1933, 10–11: »Писатель был в Японии, Китае и Монголии, чтобы видеть древность Востока. Писатель поехал в Америку, чтобы видеть самый западный Запад. Писателю хотелось решить, как надо сшить тот шов, который образован Пасификом, ибо писатель знал, что швы национальных культур лопаются один за другим, подобно обручам на ставившихся бочках.«

⁷⁰⁴ Huntington, Samuel, »The Clash of Civilizations?« *Foreign Affairs* 72.3 (1993), 22–49.

⁷⁰⁵ Ebd., 237: »В Америке, говорят, уважают труд. Я думаю, что в Америке гораздо больше уважают доллар, и безразлично, как он получен – хоть бандитизмом.«

ihn unentwegt mit dem Ziel, in seine Tasche zu greifen.⁷⁰⁶ Die Straßen New Yorks kommentiert er mit einem sarkastischen Ausruf über ihren »ach, so extraordinären, mechanischen, verwäistnen Dreck« aus Zeitungsmüll, Zigarettenstummel und Benzinschweiß.⁷⁰⁷ Der Wohlstand lässt ihn kalt; dass die Mittelschicht und viele Arbeitende nun ein Automobil besitzen, sei eine Indoktrination des Marketings, die die Risiken des Autofahrens, die Schädlichkeit des Sprits und die Automatisierung der Massen ausblende.⁷⁰⁸ Obwohl das Auto bis heute als Mittel individueller Mobilität gilt, liest sich die Kritik vor dem Hintergrund erstarkender Ökokritik aktuell.

Ironischerweise ist Pil'njak mit seinem eigenen Ford unterwegs. Wie bei Majakovskij trägt das Fahrzeug seiner Wahl zur Abkapselung von der Außenwelt bei. Er verreisst dieses Medium US-amerikanischen Lebensgefühls, das er nutzt, ebenso das (zu) gut ausgebaute Straßennetz: Die Autowege ähneln Fließbändern und das Land einer Fabrik, was er wiederum maschinell wiederholt,⁷⁰⁹ und was ebenso seine Nachfolger Il'f und Petrov schreiben werden. Ob er vor den Niagarafällen oder am Grand Canyon steht, Pil'njak zieht permanent Parallelen zum Fließband – sein Erzählen wirkt zunehmend automatisiert.

Wie am »konvejer« müssen die vielen Autorenbesuche im Fordwerk stattgefunden haben. Pil'njak folgt dieser obligatorischen Station: Den CEO verachtet er samt dessen Profit, Ruhm und Unternehmensexpanion.⁷¹⁰ Der Autor hätte dafür eigentlich keine aufwändige Reise durch die USA gebraucht, eine Lektüre der Citroënbiografie von Èrenburg hätte ihm genug Material geliefert. Der Ford, wie ihn Il'f und Petrov kurz darauf einsetzen werden, kann jedoch eine produktive Bedingung für frühsowjetische Reise(skizze)n und ein glokalisierendes Medium auf interkultureller Ebene sein.

⁷⁰⁶ Ebd., 21.

⁷⁰⁷ Ebd., 39: »Ах, эта необыкновенная, механическая, сиротливая нью-йоркская грязь улиц, мусор газет и окурков в бетоне и удушье бензинового пота! – грязь, теоретизированная одним американским писателем, который говорил мне однажды ночью под мое удивление этими грязями и мусорами, в ночную нашу прогулку, – о том, что, мол-де, американцы – индивидуалисты, каждый живет сам по себе и сам за себя отвечает, – поэтому, вы обратили внимание, в квартирах американцев чисто, но их не касаются улицы!«

⁷⁰⁸ Ebd., 41–45.

⁷⁰⁹ Ebd., 42; 45: »Дороги, эти конвейеры, пересекли всю Америку вдоль, поперек, попрековдоль, вдольпоперек – железом, железобетоном и висячими мостами перекинулись через реки, через Колорадо, Миссури, Миссисипи, Потомак, Гудзон, – дамбами прошли по болотам и озерам, – тоннелями врылись в горы.«

⁷¹⁰ Ebd., 204–205.

Seinen Unmut über den menschenverachtenden industriellen Produktionsprozess überträgt Pil'njak aus dem Fordwerk auf künstlerische Bereiche (und lässt sein eigenes Schreiben davon anstecken), besonders vehement auf die Filmindustrie. Hier erklärt sich Pil'njaks Titel: Er parodiert die Subordination des Autors unter deren Geschäftsinteressen – er hängt laut Vertrag vom »Okay« des Filmproduzenten ab, seine kreative Autonomie muss sich dessen Vorgaben unterwerfen.⁷¹¹ Pil'njak ist, wie Ėjzenštejn, in Hollywood eingeladen, doch seine Einfälle erweisen sich als inkompatibel mit den dortigen Verkaufsanforderungen.⁷¹² Der Titel drückt Pil'njaks Nicht-Okay gegenüber den USA aus, seine zynische Distanz, die sein Unterwegssein nicht im Geringsten abbaut.

Il'ja Il'fs und Evgenij Petrovs Amerikareportagen

Vor dem Hintergrund Majakovskijs und Pil'njaks *očerki* wird deutlich, dass Il'f (1897–1937) und Petrov (1903–1942) zur Blütezeit des Stalinismus, 1936, zunächst relativ wohlwollend den ›Feind‹ beobachten. So ist es nicht verwunderlich, dass ihr Skizzenbuch nach dem Zweiten Weltkrieg verboten wurde und schon davor in der Sowjetunion kaum verfügbar gewesen ist. Der sympathisierende Ton vieler ihrer Beobachtungen, die sie während ihrer dreimonatigen Tour sammeln, dürfte angesichts der Willkür des Großen Terrors lebensgefährlich gewesen sein. Der Kampf mit den USA, den Majakovskij erst angedeutet hat, hat Gestalt angenommen, und der gegen Nazi-Deutschland ebenfalls. Vor diesem Hintergrund müssen sie ihren freundschaftlichen Ausgangston ausdifferenzieren und gegen Ende in einen feindseligen umwandeln.

Die Skizzen von Il'f und Petrov, bürgerlich: Il'ja A. Fajnzil'berg und Jevgenij P. Kataev, entlang der Route von Pil'njaks *O'kej* kann man als ein physisch-literarisches Fortfahren lesen,⁷¹³ sie bilden die Intertravelität dieser geokulturellen Trajektorie mit.⁷¹⁴ Die Authentizitätsstrategien ihrer Skizzen versichern ein genuin eigenes und auf Verständnis abzielendes Erleben, vor allem die zahlreichen Fotografien der Erstpublikationen in der Zeitschrift

⁷¹¹ Ebd., 100.

⁷¹² Ebd., 118.

⁷¹³ Žiličeva, »Diskurs putešestvija«, 577.

⁷¹⁴ Dieser Abschnitt basiert auf meinem Artikel »Il'ja Il'fs und Evgenij Petrovs Reisepoetik«, *Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 51 (2022), Themenheft *Literarische Globalisierung*, hg. v. Philippe P. Haensler, Stefanie Heine u. Sandro Zanetti, 87–100.

Ogonëk – die älteste russische Wochenzeitschrift publiziert ihre Skizzen 1936 als Serie mit ca. 150 Fotografien. Die Übersetzung ins Deutsche *Das eingeschossige Amerika* hat die Aufnahmen erstmals wieder mit den humorvollen, selbstironischen und weltläufig odessitisch gefärbten Reisetexten zusammengeführt.⁷¹⁵

Das Original *Odnoëtažnaja Amerika* ist in zwei Parallelauflagen 1937 erschienen,⁷¹⁶ im gleichen Jahr seine Übersetzung ins Englische. Bereits zum Zeitpunkt ihrer Erstpublikation kommuniziert also diese Fotoreportagenserie sowohl mit russisch- als auch mit englischsprachigem Publikum. Étkind sieht darin den »unbestrittenen Höhepunkt des sowjetischen USA-Literatur«.⁷¹⁷

Ihre »Buch-Skizze« (»kniga-očerk«)⁷¹⁸ verfassen Il'f und Petrov Ende 1935 bis Anfang 1936 während ihres Aufenthalts in den USA im Auftrag der Tageszeitung *Pravda*. Ihre Reise findet just vor der Abschottung der Sowjetunion nach außen statt, kurz bevor die Grenzen für die meisten Autoren – Érenburg und Kol'cov sind Ausnahmen – geschlossen werden. Zu diesem Zeitpunkt sind zwei Jahre nach Roosevelts Anerkennung der Sowjetunion vergangen, die Beziehung der beiden Großmächte entspannt sich etwas. Die in ihrer Heimat und bald in den USA populären Autoren brechen mit dem Schiff nach New York auf, von dort aus legen sie ca. 16.000 Kilometer quer durch die Vereinigten Staaten von Amerika zurück. Die Stationen unterwegs bilden fünf Teile ihres Buches aus intermedialen Vergleichsreiseeskizzien.

Im Gegensatz zu Majakovskij und Pil'njak eignet sich das Odessiter Autorenduo den Ford als Reise- und Erzählmittel affirmativ an, was an ihre prominenteste Romanfigur Ostap Bender denken lässt, zumal sie auch im Grunde an einem *probeg* teilnehmen. Die Anleihe am Testlauf(foto)bericht sowie bestehende Prätexe geben Erwartungen an Routenverlauf, Zwischenhalte, Rollen und Urteile zum Teil vor. Über weite Strecken des Erzählens hinweg modifiziert allerdings ihr heiterer Umgang mit der amerikanischen

⁷¹⁵ Ilf, Ilja u. Ewgeni Petrow, *Das eingeschossige Amerika. Eine Reise mit Fotos von Ilja Ilf in Schwarz-Weiss und Briefen aus Amerika*, 2 Bd.e., aus d. Russ. v. Helmut Ettinger, Frankfurt a. M. 2011.

⁷¹⁶ Il'f, Il'ja u. Evgenij Petrov, *Odnoëtažnaja Amerika*, Moskva 1937. Einige Kapitel erschienen in der Zeitung *Pravda* noch während Il'fs und Petrovs USA-Reise im Herbst 1935 und Winter 1936. Fragmente druckten auch die Zeitschriften *Literaturnaja gazeta*, *Večernjaja Moskva* und *Za piščevuju industriju*. Alle Reiseskizzien publizierte die Zeitschrift *Znamja* 10 und 11 (1936) und ein Jahr später, 1937, die Zeitschrift *Roman-gazeta* 4 und 5 sowie als Buch die Verlage *Goslitizdat* und *Sovetskij pisatel'*.

⁷¹⁷ Étkind, *Tolkovanie*, 162: »кульминация американского текста советской литературы.«

⁷¹⁸ Galanov, Boris, *Il'ja Il'f i Evgenij Petrov: Žizn', tvorčestvo*, Moskva 1961, 235.

Sprache, Kultur und mit den Menschen, denen sie gezielt begegnen und die sie als Tramper mitnehmen, die Struktur ihrer dadurch einmaligen Reiseskizzen.

Ihre globalisierende Poetik entfalten Il'f und Petrov in kollaborativer Autorschaft und dies im *per se* gattungspoetisch hybriden, seit den 1920er Jahren in der Sowjetunion wie auch in Westeuropa und in den USA verbreiteten Genre der Reisereportage. In ihrer fotojournalistischen Orientierung greift das Autorenduo auf die transnationale Sprache der Illustrierten, auf Fotografien und ›Schnappschüsse in Worten‹ zurück. Plastische Porträts wechseln sich mit pointierten Kurzgeschichten ab. Der anschauliche Stil wirkt spontan, die Witze mühelos, auch wenn man sich fragen mag, woher sie bei dem dichten Programm die Ruhe dafür gefunden haben.

In den anekdotisch-prägnanten Kapiteln fallen Anleihen an der *short story* auf – bei russischsprachigem Publikum dank der Übersetzungen von Jack London und O'Henry beliebt –, ferner am Fortsetzungs- und Briefroman sowie am Tagebuch. Das umfangreiche Konvolut besteht aus einer Serie von 47 Reportagen, von denen Il'ja Il'f und Evgenij Petrov sieben gemeinsam und je 20 einzeln verfasst haben. Unterwegs hat Il'f über ein Tausend Fotografien produziert. Die russische Erstpublikation in Buchform lässt sie möglicherweise aus Kostengründen weg, vielleicht aber auch, weil die Fotografien neutraler als der Text sind. Implizit strukturieren sie das Buch mit, dienen sie doch den Autoren neben Notizen als Erinnerungsstütze, und bringen einen ergänzenden Wahrnehmungskanal ein: Er erinnert uns daran, dass es sich um ein dokumentarisches Projekt und nicht wie sonst um einen fiktiven Entwurf des Autorenduos handelt.

Der allgegenwärtige Vergleich steht und fällt mit dem Autofahren – dieses Bewegungs- und Beobachtungsmittel ermöglicht den beiden einen differenzierten kulturkonfrontierenden Erzählblick. Ferner begegnen wir amerikanisch-russischen Mittlerfiguren und einer vom amerikanischen Englisch geprägten Rhetorik. Die ironische Sprache des Duos, der Humor der sog. ›Odessaer literarischen Schule‹, bleibt eingängig trotz vieler Entlehnungen wie ›kar‹ (car), ›chič-chajker‹ (hitch-hiker), ›gospitaliti‹ (hospitality), ›fulpruf‹ (foolproof) und ›standard of life‹⁷¹⁹. Die simplen Sätze würden genauso gut auf Englisch funktionieren.

Im fotografisch und filmisch inspirierten Bewegungsnarrativ wechseln sich mimetische, essayistische und persiflierende Passagen ab. Die Montage platziert Übertreibungen neben Understatement, Ernst neben Witz, Herzlich-Heiteres neben Düsteres. Weniger oft als Pil'njak, doch zunehmend greifen

⁷¹⁹ Il'f/Petrov, *Odnoétažnaja Amerika*, 3; 94; 210.

sie bei ihrer Kritikentfaltung auch zur Satire, deren Meister Il'f und Petrov waren: Zu den erfolgreichsten Satiren jener Zeit zählen ihre Schelmenromane *Zwölf Stühle* (*Dvenadcat' stulev*, 1928) und *Das Goldene Kalb* (*Zolotoj telénok*, 1931), die auch dank ihrer Verfilmungen die Figur von Ostap Bender kanonisiert haben.

Die Skizzensammlung, ihr am wenigsten bekanntes Buch, das das Autorenduo kurz vor Il'fs Tod (er ist an Tuberkulose gestorben) beendet hat, teilt mit ihren Ostap-Bender-Werken den Plot des Schelmenromans. Die episodische Struktur des Reiseweges, die an Nikolaj V. Gogol's *Revizor* (1836) erinnert, führt immer neue Figuren ein – nunmehr keine Ganoven und Bürokraten, sondern eine breite Palette amerikanischer Menschentypen, von denen nicht wenige Eigenes im Fremden offenbaren.

Il'f und Petrov öffnen sich dabei problemlos und produktiv neuen Autorschaftsrollen: Sie treten nicht nur als Schriftsteller in den USA auf, sie sind auch als Fotoreporter, Auskundschafter und Botschafter unterwegs. Wie ihre Vorabpublikationen in der Zeitschrift *Ogonëk* bezeugen, hat ihre Berichtserie von Anfang an literarischen und kulturanalytischen Charakter. *Eingeschossiges Amerika* sei laut Erika Wolf, die eine Auswahl dieser Fotoreportagen auf Englisch herausgegeben hat, ein Beispiel für den Kulturproduzenten in der Sowjetunion, der in den 1930er Jahren an Einfluss gewinnt: »the author as photographer«⁷²⁰.

Ihre kollaborative Einheit beim Reisen, Schreiben und Fotografieren entwickelt einen wiedererkennbaren Stil; sie hybridisiert nicht nur Text und Bild, sondern ihre literarischen Stimmen zu *einem* Erzähler, wohingegen bei Tret'jakovs Werken, die mit Oral History arbeiten, eine Hierarchie zwischen ihm und seinem Mitautor, der nur den ›Stoff‹ liefert, bleibt.⁷²¹ So wie Tret'jakov sprechen die Odessiten in einer repräsentativen Funktion für sowjetische Menschen. Tröstenderweise fällt der Vergleich zugunsten des, wie sie betonen, abgesicherten Lebens daheim aus.

⁷²⁰ Wolf, Erika, »Introduction«, in: *Il'f and Petrov's American Road Trip: The 1935 Travelogue of Two Soviet Writers*, hg. v. ders. u. Anne O. Fisher, New York 2007, ix–xv, xi. Wolfs Auswahledition orientiert sich an der Publikation der Zeitschrift *Ogonëk* von 1936 (Nr. 11–17, 19–23), die unter dem Titel »Amerikanskie fotografii« elf Fotoreportagen und ca. 150 Aufnahmen abgedruckt hatte.

⁷²¹ Tret'jakov, Sergej, *Dén' Ši-chua. Bio-intery'ju*, Moskva 1930, Umschlag und Montage von Aleksandr Rodčenko; Tret'jakov, Sergej u. Vachtang Mačavariani, *V Tannu-Tuvu*, Moskva u. Leningrad 1930; Tret'jakov, Sergej, *Dozornye urožaja*, Moskva 1934. Vgl. auch seinen očerk über eine Expedition auf Hundeschlitten durch den hohen Norden: Tret'jakov, Sergej, »Čert' boitsja bol'sevikov«, *30 dnej* 5 (1933), 62–67.

Die Faszination für die Optimierung von Arbeitsabläufen wechselt in Bestürzung darüber, dass die Automatisierung sogar die geistigen Lebensbereiche beherrscht und lässt letztendlich das jüdisch-sowjetische Autorenduo ihre Heimat vermissen, obwohl sie in einen xenophoben, repressiven Staat zurückkehren werden. Die Bewegung um der Bewegung (und des Erzählens) willen überwindet diese Ambivalenz, die beiden probieren den *american way of life* aus: Den Monat in New York verbringen Il'f und Petrov rennend, im Tempo der Mengen auf den Gehsteigen.⁷²² Ob im Taxi oder schnellen Schrittes über den Broadway, die Hektik schickt sie körperlich und mental immer wieder los, selbst dann, wenn sie im bequemen Bett liegen.⁷²³ Hastig konsumieren sie Getränke, Speisen, Sport, Hollywoodfilme und Shows und stellen ebenso schnell fest, dass die Mechanisierung aller Lebenssphären sie langweilt, anwidert oder deprimiert.⁷²⁴

Unterhaltungen wie die Autorenen nennen sie zwar ein »sinnloses, düsteres Schauspiel, das die Menschen abstumpft«,⁷²⁵ doch das Autofahren wählen sie zum buchstäblichen Motor ihres unterhaltsamen Erzählens. Eine Fordtour koste weniger als die Eisenbahnfahrt, argumentieren sie, und sei viel interessanter, sodass man sich die Staaten nicht aus einem Zugwaggon ansehen dürfe,⁷²⁶ womit sie sich von Majakovskij abgrenzen. Was ihre Skizzen dann auch beweisen möchten: Die Durchquerung des Landes auf vier Rädern zeigt ein wenig bekanntes Amerika, in dem Kleinstädte mit ein- bis zweigeschossigen Gebäuden überwiegen, wenn man sich fernab der Skyscrapermetropolen begibt. Automobile und ihre Aktanten – Kreuzungen, Tankstellen, Hotels, Restaurants, Reklametafeln, Telegrafenleitungen und die allgegenwärtige Elektrizitätsversorgung – lernen wir dabei als das echte Gesicht der USA kennen.⁷²⁷

Die Highways erschließen das gesamte Land, mit Service, Karten, Verkehrsschildern und derart aufdringlichen Werbeplakaten, dass die Autoren sich der Manipulation ihres Geschmacks augenzwinkernd ergeben:

Aber die Werbung setzte sich doch durch. Wir hielten es nicht mehr aus und probierten das Getränk. Wir können ganz aufrichtig sagen: Ja, Coca-Cola erfrischt in der Tat die Kehle, regt die Nerven an, wirkt heilend auf die angegriffene Gesundheit, lindert Seelenqualen und macht aus dem Menschen ein Genie wie Leo

⁷²² Il'f/Petrov, *Odnoétažnaja Amerika*, 11.

⁷²³ Ebd., 20.

⁷²⁴ Ebd., 36.

⁷²⁵ Il'f/Petrov, *Das eingeschossige Amerika*, 78; Il'f/Petrov, *Odnoétažnaja Amerika*, 32–33.

⁷²⁶ Ebd., 30: »нельзя смотреть Америку из окна вагона, не писательское дело так поступать.«

⁷²⁷ Ebd., 83.

Tolstoi. Versuche einer, das zu bestreiten, wenn man es ihm drei Monate lang jeden Tag, jede Stunde und jede Minute eingehämmert hat!⁷²⁸

Der Ford bildet hier den kleinsten gemeinsamen Nenner zwischen den USA und der Sowjetunion, steht er doch für allgemein zugängliche Mobilität, wobei das Autorenduo damals nicht ahnen kann, dass der PKW in der Sowjetunion bis zu ihrem Ende ein Privileg bleiben wird. Die zehnte Skizze des zweiten Teils, *Durch die Staaten des Ostens*, widmet sich den Autostraßen, die ein separates Buch verdient hätten,⁷²⁹ und die im gesamten Band heimliche Protagonist_innen zu sein scheinen. Wie zuvor die Menge auf New Yorks Straßen reißt nun das Tempo des Highways seine Gäste mit. Noch entindividualisierter als in einer Parade auf dem Roten Platz gehen die Autoren in der stürmischen Masse unter:

Oh, diese Straße! Zwei Monate lang lief sie uns – aus Beton, Asphalt oder Splitt bestehend, mit Schweröl betränkt – entgegen.

Weit gefehlt zu glauben, man könnte auf einem *Federal Highway* langsam fahren. Es genügt nicht, selbst vorsichtig zu sein. Neben Ihnen fahren Hunderte anderer, von hinten drängen Tausende nach und Zehntausende kommen Ihnen entgegen. Sie alle rasen, was das Zeug hält, und reißen Sie in ihrem satanischen Flug mit. Ganz Amerika eilt irgendwohin und wird wohl nie zum Stillstand kommen. Auf den Kühlerhauben all dieser Maschinen blitzten Hunde und Vögel aus Stahl.

Unter Millionen Automobilen rollten auch wir von Ozean zu Ozean – ein Sandkörnchen im Benzinsturm, der seit so vielen Jahren über Amerika tobt!⁷³⁰

Sie parallelisieren genauso ironisch ihre Autofahrt durch die USA mit ihrer Schiffs fahrt über den Ozean: Eintönig und majestatisch sei sie, bestehend aus gleich aussehenden Orten ohne eigenen Charakter, die sich unterwegs

728 Ilf/Petrow, *Das eingeschossige Amerika*, 174. Ilf/Petrov, *Odnoétažnaja Amerika*, 103: »Но все-таки реклама взяла свое. Мы не выдержали и отведали этого напитка. Можем сказать совершенно чистосердечно: да, «Кока-кола» действительно освежает горло, возбуждает нервы, целительна для пошатнувшегося здоровья, смягчает душевые муки и делает человека гениальным, как Лев Толстой. Попробуй мы не сказать так, если это вбивали нам в голову три месяца, каждый день, каждый час и каждую минуту!«

729 Ebd., 70.

730 Ilf/Petrow, *Das eingeschossige Amerika*, 130; Ilf/Petrov, *Odnoétažnaja Amerika*, 71: »О, эта дорога! В течение двух месяцев она бежала нам навстречу – бетонная, асфальтовая или зернистая, сделанная из щебня и пропитанная тяжелым маслом. – Безумие думать, что по американской федеральной дороге можно ехать медленно. Одного желания быть осторожным мало. Рядом с вашей машиной идут еще сотни машин, сзади напирают целые тысячи их, навстречу несутся десятки тысяч. И все они гонят во весь дух, в сатанинском порыве увлекая вас с собой. Вся Америка мчится куда-то, и остановки, как видно, уже не будет. Стальные собаки и птицы сверкают на носах машин.

Среди миллионов автомобилей и мы пролетели от океана до океана, – песчинка, гонимая бензиновой бурей, уже столько лет бушующей над Америкой!«

vervielfältigen und der Autoindustrie zudienen.⁷³¹ Die Wassersemantik ver-sinnbildlicht die Bewegung, Menge und Wucht der Fahrzeugproduktion – letztere gleiche einem Fluss, der Tag und Nacht fließe, um aus Millionen Teilchen das Wunder des Automobils zusammenzusetzen.⁷³²

Das Auto und die Reisenden wachsen in der intermedialen Narration mit dem Unterwegssein zusammen: Der Weg sorgt für ersehnte Abwechslung zu den Städtchen, er bringt eine Vielfalt an Landschaften, Menschen und Beobachtungen ein. Darüber hinaus bringt er die Reisenden mit anderen Medien in Berührung. Der Blick aus dem Fenster des Fords ersetzt die Videokamera, das spontane Anhalten erlaubt Il'f, seinen Fotoapparat zu zücken, während das eng an der Fahrt orientierte Erzählen einzelne Stationen, Szenen und auswertende Passagen aneinanderreiht. Der Ford, das zentrale Erzählmedium, wird erst dank der Fotografien, die die deutsche Ausgabe in den Text zurückführt, von außen als Objekt sichtbar.

Als entscheidende Mit-Medien des Dokumentationsprojekts erweisen sich neben Kindern, die fotografische Präsenz erhalten,⁷³³ die Frau am Steuer und ihr Mann – das übersetzende Paar Adams begleitet das Autorenduo verlässlich durch das Puzzle der Bundesstaaten und uns durch das umfangreiche Buch. Mrs. Adams leitet im Hintergrund die Unternehmung: Geschickt manövriert sie den Ford, repariert ihn, bewahrt im Notfall kühlen Kopf und organisiert die Weiterfahrt.

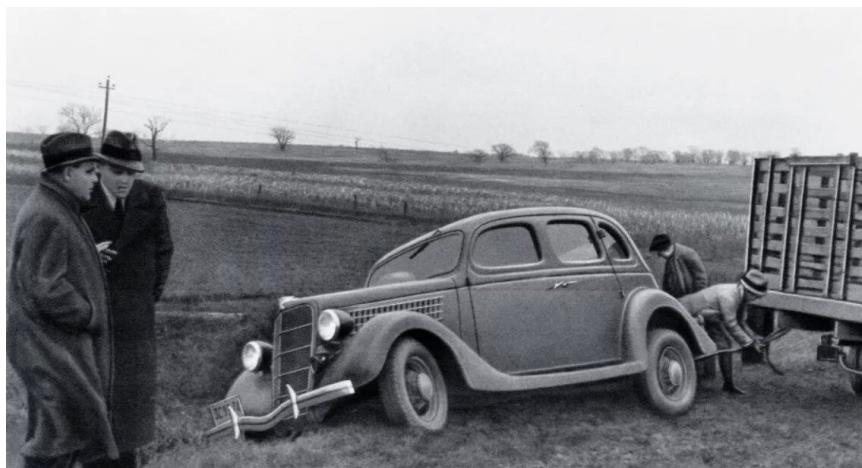


Abb. 13: Ilf/Petrow, *Das eingeschossige Amerika*, Bd. 1, 255:
»Um ein Haar wären wir im Straßengraben gelandet.«

⁷³¹ Ebd., 83.

⁷³² Ebd., 110.

⁷³³ Vgl. Burghardt, Anja »Gewinnende Neugier. Kinder in Ilja Ilf's und Evgenij Petrovs ›Amerikanischen Fotografien‹«, *Mitropa* (2021/2022), 85–87.

Den leitmotivischen Gegenpol bildet Mr. Adams, der seinen Hut ständig in Hotels vergisst. Der Hut reist zeitversetzt mit, da er seinem Besitzer nachgesendet wird. *Running gags* spielen um Mr. Adams auf Verfahrensebene mit dem amerikanischen Slapstick, derweil Mrs. Adams dem Rollenbild der neuen Frau in der Sowjetunion entspricht.

Mr. Adams alias Solomon Trone erlangt seine Funktion als Mittlerfigur biografisch: Er hat mehrere Jahre auf dem Dneprostroj, in Stalingrad und in Tscheljabinsk gearbeitet, das Land mit dem Zug bereist und es mitaufgebaut. Er sei, findet Felicitas Hoppe, ein Geschenk an die Leserschaft und an die Autoren, denen er

zum willkommenen Spiegel wird, weil Mr. Adams alles in sich vereint, was die beiden reisenden Gäste beschäftigt: den Auswanderer und den Einwanderer, Abschied und Ankunft, die Kunst der Anverwandlung und des Vergessens gegen das Heimweh und die Erinnerung. Und die noch viel größere Kunst der unmöglichen Moderation zwischen zwei Kulturen, die, wie man die Geschichte auch wendet und dreht und wie sehr sich die beiden Gesichter auch gleichen (Imperium Ost und Imperium West), am Ende eben doch unversöhnlich bleiben.⁷³⁴

Der russisch-amerikanische Ingenieur hybridisiert seine sowjetische Vergangenheit mit seiner US-amerikanischen Herkunft. Er spricht Russisch, geht mit Geld leichtfertig um und erinnert an den prophetischen Narren (*jurodivyj*), da er nicht nur für eine Reihe komischer Situationen sorgt, sondern auch prophezeit, dass in fünf Jahren – 1941 – ein großer Krieg ausbricht.⁷³⁵

Unterwegs trifft das Viergespann weitere Mittlerfiguren: US-Amerikaner_innen mit Sowjetunionerfahrung, darunter den leitenden Ingenieur von General Electrics, sowie russische Migrant_innen, die eine Brücke zur vorrevolutionären Zeit schlagen. Unter letzteren befinden sich Molokanen und eine ältere verarmte Dame, die sich für den sozialistischen Staat zwar interessiert, aber eine Rückkehr nicht erwägt.

Mrs. Adams alias Florence Trone führt uns noch 70 Jahre später durch diese einzigartige Tour. Nun begleitet ihre Erinnerung ein aktualisierendes Nachreiseprojekt: Sie vermittelt in der 16-teiligen Fernsehdokumentation *Eingeschossiges Amerika. Die Reisen von Pozner und Urgant* (*Odnoétažnaja Amerika. Putešestvija Poznera i Urganta*), die Anfang 2008 im öffentlichen Fernsehen (*Pervyj kanal*) ausgestrahlt worden ist, zwischen Vladimir V. Pozner, der einen französisch-amerikanisch-russischen Hintergrund hat, und

⁷³⁴ Hoppe, Felicitas, »Kolumbus geht an Land«, in: Ilf/Petrow, *Das eingeschossige Amerika*, Bd. 1, 19–30, 23.

⁷³⁵ Ilf/Petrow, *Odnoétažnaja Amerika*, 128.

Ivan A. Urgant, zwei populären Moderatoren. Der 45 Jahre ältere Pozner vertritt die Sicht des Exilanten, während Urgant sein Leben größtenteils in der Russländischen Föderation verbracht hat. Beide haben mehrere Reisen gemeinsam unternommen, u. a. nach Skandinavien, Frankreich und in die Türkei, die sie zu Fernsehserien, Büchern und – ganz nach US-amerikanischem Vorbild – zu einer Show verarbeitet haben, mit der sie noch im Jahr 2024 durch Westeuropa getourt sind.

Die beiden Prominenten fahren für ihre Serie 2006 die Route von Il'f und Petrov in einem Jeep von Ford nach und versuchen, so genau wie ihre berühmten Vorläufer, die USA in all ihren Facetten zu genießen. Auch sie lassen sich von einem Amerikaner das Land zeigen – von Brian Kahn, einem patriotischen Freund Pozners. Ein Kamerateam aus zwölf Personen folgt ihnen in weiteren Fahrzeugen. Florence Trone verbindet das nachreisende Projekt im Videointerview mit Rückblenden zu ihrem Ford. Dazu werden Il'fs Schwarzweißfotografien mit der Filmmontage zum Leben erweckt – sie sind nebst historischem Filmmaterial immer wieder auf dem Bildschirm zu sehen. Diese plurimediale Videopublikation, die dem Publikum weltweit im Internet zugänglich ist, interagiert zudem mit dem Reisebericht der drei Männer, den sie in Buchform und open access digital veröffentlicht haben, sowie mit Pozners persönlicher Ergänzung.⁷³⁶ Erfüllen in den Originaločerkī der Odessiten sowie im Buchband die Fotografien eine kompensatorische Funktion, die nicht nur dem Auto, sondern der fahrenden und im Text wenig erwähnten Frau zur Präsenz verhelfen, so erfüllt bei Pozner/Urgant diese Funktion das Interview mit dem alter ego der Protagonistin.

Die Fernsehsendung der beiden Moderatoren überschreibt nicht nur Il'fs und Petrovs Unternehmung, sondern auch ein Nachreiseprojekt aus Männersicht aus dem Jahr 1969. Damals flogen das Journalistenpaar Boris G. Strel'nikov, Korrespondent der *Pravda* in Washington, und Il'ja M. Šatunovskij, der die satirische Feuilletonabteilung derselben Zeitung leitete, mit dem Zeichner Ivan M. Seměnov in die USA. 1972 ist im Moskauer *Pravda*-Verlag in der Serie *Ogoněk*-Bibliothek ihre Skizzensammlung *Amerika links und rechts (Amerika sprava i sleva)* erschienen. Vorneweg heben sie darin die Nachteile des Automobils hervor, das für Mensch und Natur gefährlich sei, verwenden es jedoch selbst aus konzeptionellen Gründen: Sie setzen sich zum Ziel, eine aktualisierte Bestandsaufnahme der USA zu liefern. Dafür

⁷³⁶ Vgl. pozneronline.ru/category/filmy-v-poznera/amerika/ und das dazugehörige Buch von Vladimir Pozner, Brian Kahn u. Ivan Urgant, *Odnoētažnaja Amerika*, Moskva 2008; vgl. auch Pozner, Vladimir, *Odnoētažnaja Amerika, Sub'ekтивnyj vzgljad*, Moskva 2020.

schreiben und zeichnen sie entlang der Route, die wir von den Odessiten und von Pil'njak kennen. Sie unterstreichen die von ihren Vorläufern gesetzten Akzente, die rechtlich zu Schablonen werden: Geschäftstüchtigkeit, Kriminalität, Mechanisierung. In New York registrieren sie die weiterhin auffällige Armut, Werbung und Pornografie, in Hollywood den Drogenkonsum und auch, wie die filmische Realität der Kulissenlandschaften in industriellen Produktionsbedingungen überhandnimmt. In den Südstaaten werden sie Zeugen von Rassismus.

Im Gegensatz zu ihren Prätexten rücken Strel'nikov und Šatunovskij ihre Begegnungen mit Menschen in den Vordergrund statt der Autostraßen, Orte und Städte. Dazu tragen auch die Zeichnungen Semënovs bei, die einen impressionistischen, leicht generalisierenden Stil erkennen lassen. Ihre mehrfachen Konturen spüren der sozialen Atmosphäre nach – mal detailtreu, mal schemenhaft. Sie vermitteln den Eindruck von schnellem, unmittelbarem, teilweise auch automatisiertem Ver-Zeichnen, das sich ans Abbilden herantastet und den Prozess genauso ausstellt wie das Ergebnis, das allerdings immer auf Wiedererkennbarkeit durch die eindeutigen Ortsangaben in den Unterschriften setzt. Im Gegensatz zu den Fotografien, die in den Originalausgaben der Skizzen von Il'f und Petrov in *Ogonëk* den Blick mit ihrer Größe vereinnahmen, regen die Zeichnungen die Fantasie an. Sie fiktionalisieren den Text der *Pravda*-Mitarbeiter, die den ideologischen Diskurs der 1930er Jahre reproduzieren und mit Zitaten aus Il'fs und Petrovs Buch zuspitzen: Es habe sich nichts zum Besseren verändert, so die Kernbotschaft ihres Intertravelitätsprojekts.

Auf ihrer Route treffen sie kapitalismuskritische Aussteiger_innen und Amerikaner_innen, die mit Respekt über die Sowjetunion sprechen, auch wenn viele wenig über das Land wissen. Frauen kommen bei ihnen kaum vor, auch Anleihen am odessitischen Stil ihres Modells bleiben blass. Dafür enden die Journalisten auf einer umso verstärkenden Note, wenn sie im letzten Kapitel *Wir vergleichen und stellen gegenüber* (*My sravnivaem i sopostavljaem*) resümieren, dass das Staunen ihrer Vorgänger viel über die Rückständigkeit der Sowjetunion verraten hat, die das Land nun aufgeholt habe. Im Grunde haben sie nicht nur ihre Heimat mit den USA Ende der 1960er Jahre verglichen, sondern die Sowjetunion von 1936 mit jener 30 Jahre später, ganz im Sinne der iterativen Fünfjahresplanrevisionen.

Sie haben eine weitere Vorläuferin: Tat'jana N. Tëss (1906–1983), geb. Sosjura, eine Cousine des ukrainischen Dichters Volodymyr M. Sosjura, wirft in ihrem Reisebuch *Die Amerikanerinnen* (*Amerikanki*, Moskva 1966) einen Vergleichsblick auf die USA aus der weiblichen Perspektive. Auf

Einladung von Amerikanerinnen, die für Gleichstellung kämpfen, reist die Spezialkorrespondentin der *Izvestija* in die USA und berichtet in ihrem an Kinder adressierten Buch über den komfortablen Alltag und das Wohlstands niveau dortiger Familien, begleitet von Zeichnungen Vitalij N. Gorjaevs. Mit Strel'nikov, Šatunovskij und Téss entdeckt die sowjetische Nachkriegsgeneration die USA.

Doch zurück zu Il'f und Petrov: Bevor sie zur Westküste aufbrechen, besuchen sie auf Vermittlung von Ernest Hemingway das berüchtigte Gefängnis Sing Sing Correctional Facility. Das daraus hervorgehende Kapitel veranschaulicht eine Gemeinsamkeit des US-amerikanischen und des sowjetischen (und bald deutschen) Systems der 1930er Jahre, nämlich die industrielle Disziplinierung von Arbeitsabläufen, aber auch von Menschen. Wie letztere in hegemonialen Systemen zu Objekten medialer Kontrolle und Bestrafung werden, kommentiert die Szene, als sich Mr. Adams spaßeshalber auf den elektrischen Stuhl setzt und danach für den Rest des Tages schweigt.

Il'f und Petrov verarbeiten ihren mal plausiblen, mal inszenierten Horror mit Humor.⁷³⁷ Mit ihrem Sprachwitz überwinden die Autoren vielfach den Binarismus ihrer Kulturkonfrontation – er legt sich wie ein Vexierbild über diesen. So driften einige Vergleiche amerikanischer Abläufe mit heimischen ins Selbstironische, z. B. im vierten Kapitel *Der Appetit schwindet beim Essen*. Sie setzen, ganz in Pil'njaks Sinne, die Herstellung und den Konsum von Speisen mit der Automobil- und der Schreibmaschinenherstellung gleich, das amerikanische Verzehrritual ähnele dem Tanken der Autos.⁷³⁸ Die Komik funktioniert während ihrer Reise-Erzählung jedoch zunehmend weniger als ein Mittel, das Kontraste versöhnt und mehr als eines, das das Amerikanische als das Andere verhöhnt. Sie sagen in einem der ersten Kapitel, dass die Organisation der Volksernährung das Kernprinzip des Gastlandes abilde, nämlich, ob sich etwas auszahle.⁷³⁹ Zum Ende hin manifestiert sich dieser Halbscherz in bitterem Befund systematischer Ausbeutung.

Zwar sei nicht bekannt, mit welchen Instruktionen des *Pravda*-Chefredakteurs die Kultautoren losgeschickt wurden, doch sei daraus kein ideologisches Werk entstanden, wie Il'fs Tochter beteuert.⁷⁴⁰ Auch Felicitas Hoppe, die die Reise zehn Jahre vor Pozner und Urgant reenacted und ihren poetischen Nachreisetext mit dem ironischen Titel *Prawda* (russ.: Wahrheit)

⁷³⁷ Il'f/Petrov, *Odnoétažnaja Amerika*, 52–53.

⁷³⁸ Ebd., 25–27.

⁷³⁹ Il'f/Petrov, *Das eingeschossige Amerika*, 73; Il'f/Petrov, *Odnoétažnaja Amerika*, 28.

⁷⁴⁰ Il'f, Alexandra, »Stalin schickt Ilf und Petrov ins Land der Coca-Cola«, in: Il'f/Petrov, *Das eingeschossige Amerika*, 9–17, 12.

verfasst,⁷⁴¹ meint, dass diese Färbung gering gehalten werde: »die an die Heimat gezollten Tribute [bleiben] allgemein, formelhaft, gebetsmühlenartig und täuschen an keiner Stelle über die Faszination hinweg, die das Gastland auf seine Besucher ausübt.«⁷⁴²

In diese Rezeption reiht sich Aleksandr Étkind ein. Ihm zufolge feiern die Autoren vor allem ihre Begeisterung für die Stärken des Lebens auf der anderen Seite des Ozeans, für die Technik, das Komfortniveau und den Service, wodurch das Publikum erstmals darüber informiert werde.⁷⁴³ Die beiden, so seine recht selektive Deutung, setzen den Schwerpunkt auf der Ehrlichkeit, Offenheit und auf dem Fleiß der Amerikaner_innen und legen nahe, dass die Arbeitsethik zum Vorbild genommen werden sollte.⁷⁴⁴ Auch Karen L. Ryan zufolge richte der Text sein Wohlwollen auf den industriellen Fortschritt, doch sieht sie dessen ungeachtet, wie es an anderen Stellen vernichtende Urteile hagelt.⁷⁴⁵

Die Mechanisierung, die den Menschen zur leicht steuerbaren Maschine degradiert, prangern Il'f und Petrov schonungslos an. Amerikaner_innen wirken in ihren Reiseskizzen naiv, gefangen in Versprechen der Werbung und in Schulden, von denen sie sich bei sensationellen Shows mit Striptease, Sport und Autorennen ablenken. Mit der insgesamt als asozial und rassistisch erfahrenen Alterität, die die Schriftsteller in ihrer Erzählung *Tonja*, entstanden direkt nach der Rückkehr, verstärken, festigen sie ihr Bekenntnis zu sowjetischen Werten.

Je weiter sie in den Süden des Landes gelangen, desto mehr Zeichen der Misere bemerken sie.⁷⁴⁶ Stundenlang fahren sie an Holzhütten der Arbeiter vorbei: »Es war die letzte Stufe des Elends, gegenüber der die malerische Armut der Indianer einem wie der Gipfel des Wohlstands, ja geradezu wie Luxus erschien. Und das im Süden Amerikas, in einer der fruchtbarsten Gegenden der Erde«.⁷⁴⁷ Allen Verboten zum Trotz seien Schwarze die Seele

⁷⁴¹ Sie ist mit den Künstler_innen Jana Müller und Alexej Meschtschanow sowie der Wahlamerikanerin und Kulturwissenschaftlerin Ulrike Rainer die Route von Il'f und Petrov nachgereist. Entstanden ist daraus die Website 3668ilfpetrov.com und Felicitas Hoppes Nachreisebericht *Prawda. Eine amerikanische Reise* (Frankfurt a. M. 2018).

⁷⁴² Hoppe, »Kolumbus geht an Land«, 23.

⁷⁴³ Étkind, *Tolkovanie*, 162: »авторы подробно и толково рассказывают о внеидеологических реальностях чужой жизни, к примеру об американском футболе, колорадской плотине или кактусах в аризонской пустыне. Фордовский конвейер, от которого в ужас приходил Пильняк, вызывает восторг у Ильфа и Петрова.«

⁷⁴⁴ Ebd., 164.

⁷⁴⁵ Ryan, »Imagining America«, 266; 267.

⁷⁴⁶ Il'f/Petrov, *Odnoétažnaja Amerika*, 306; 359.

⁷⁴⁷ Il'f/Petrov, *Das eingeschossige Amerika*, 514, Il'f/Petrov, *Odnoétažnaja Amerika*, 339: »Это была самая последняя степень бедности, перед которой живописная нищета индейцев может показаться верхом благосостояния, даже роскоши. Это было на Юге Америки, в одном из самых плодородных мест земного шара.«

der Südstaaten⁷⁴⁸ – das einzige Mal, dass sie etwas Beseeltes in den USA entdecken. Ihrem Resümee nach bedeute die amerikanische Demokratie für viele Menschen Armut, Sorgen und Arbeitslosigkeit, die ein Viertel des Landes betreffe.⁷⁴⁹

Im Schlusskapitel liegt ihnen an harmonisierender Globalisierung undverständnisvoller Vermittlung weitaus weniger als an einer raschen Rückkehr:

Von der Sowjetunion sprachen wir ständig, zogen Parallelen, stellten Vergleiche an. Uns fiel auf, dass die sowjetischen Menschen, denen wir in Amerika in beträchtlicher Zahl begegneten, ebenso dachten. (...) Das ist ein besonderer Patriotismus, den ein Amerikaner vielleicht nicht versteht. (...) Er ist ein arbeitender Mensch, bekommt seine 30 Dollar in der Woche und pfeift auf Washington mit seinen Gesetzen, auf Chicago mit seinen Gangstern und auf New York mit seiner Wall Street. Von seinem Land verlangt er nur eines – dass es ihn in Ruhe lässt und ihn nicht dabei stört, Radio zu hören oder ins Kino zu gehen. Wenn er allerdings arbeitslos wird, dann ist das etwas anderes. Dann beginnt er über diese Fragen nachzudenken. Nein, er kann den Patriotismus des sowjetischen Menschen nicht verstehen, der seine Heimat nicht als juristisches Gebilde liebt, das ihm seine Rechte als Staatsbürger gewährt, sondern als eine Heimat, die er spürt, wo ihm der Boden, die Fabriken, die Geschäfte, die Banken, die Kriegsschiffe, die Flugzeuge, die Theater und die Bücher gehören, wo er selbst Politik macht und Herr über all das ist.⁷⁵⁰

Geld stumpfe Amerikaner_innen ab,⁷⁵¹ es führe zu krankhafter Angst – vor dem elektrischen Stuhl, vor Krankenhauskosten und vor Kriminalität, während der sowjetische Mensch abgesichert in seinem fünf Jahre im Voraus durchgeplanten Land lebe, zu dessen Perfektionsbestreben es gehöre, die USA zu überholen.⁷⁵² Von letzteren, wie die Autoren im Sinne des *amerikanizm*

⁷⁴⁸ Ebd., 346.

⁷⁴⁹ Ebd., 359.

⁷⁵⁰ Ilf/Petrov, *Das eingeschossige Amerika*, 544–545; Ilf/Petrov, *Odnoëtažnaja Amerika*, 359–360: »Мы все время говорили о Советском Союзе, проводили параллели, делали сравнения. Мы заметили, что советские люди, которых мы часто встречали в Америке, одержимы теми же чувствами. (...) Это особенный патриотизм, который не может быть понятен, скажем, американцу. (...) Он – трудящийся человек, получает свои тридцать долларов в неделю и плевать хотел на Вашингтон с его законами, на Чикаго с его бандитами и на Нью-Йорк с его Уолл-стритом. От своей страны он просит только одного – оставить его в покое и не мешать ему слушать радио и ходить в кино. Вот когда он сделается безработным, тогда – другое дело. Тогда он будет обо всем этом думать. Нет, он не поймет, что такое патриотизм советского человека, который любит не юридическую родину, дающую только права гражданства, а родину осозаемую, где ему принадлежат земля, заводы, магазины, банки, дредноуты, аэропланы, театры и книги, где он сам политик и хозяин всего.«

⁷⁵¹ Ebd., 360–361.

⁷⁵² Ebd., 365.



Abb. 14: Il'f/Petrov, »Amerikanskie fotografii, VIII. Gollivud«, Ogonëk 19–20 (1936) 18–22, hier 19.

ihrer Zeit suggerieren, wären die Umtriebigkeit, Energie und der unbürokratische Umgang miteinander zu übernehmen.

Der Amerikanismus, wie die Bereitschaft, von den USA zu lernen, bezeichnet wird, sympathisiert damals nicht nur mit der Wirtschaft, sondern auch mit Elementen der US-amerikanischen Kulturindustrie. Doch Il'f und Petrov betonen, wie toxisch Hollywoods Film-, Werbe- und Aufmerksamkeitsökonomie agiert. In ihrer Originalpublikation in *Ogonëk* quittieren sie ihren Besuch der Kinoindustriestadt mit einem Staccato an Fotografien, das den Wechsel der Werbeplakate auf der Litfasssäule imitiert, und mit desillusioniertem Schlusswort: »So kommen und gehen mehr und mehr Filme, allesamt gleichgültig, falsch, flach. Sie verschwinden wie Pfeifenrauch und hinterlassen im Kopf ein Gift, das weitaus gefährlicher ist als Nikotin für



Abb. 15: Il'f/Petrov, »Amerikanske fotografii, VIII. Gollivud«, *Ogonék* 19–20 (1936), 18–22, hier 22.

die Lunge – ein schreckliches filmisches Gift, das in der schrecklichen Stadt Hollywood hergestellt wird.»⁷⁵³

Spuren kultureller Aneignung finden sich dennoch, z. B. in der Kinematografie, so im Slapstick bei Lev V. Kulešov. Zugleich interessierten sich die USA in künstlerischer und kinematografischer Hinsicht für die Sowjetunion, vor allem für Sergej M. Ėjzenštejn. Man fühlte sich Amerika Mitte der 1930er Jahre näher als Westeuropa, da es die Standesschranken hinter sich gelassen

753 Ильф/Петров, «Американские фотографии», VIII. Голливуд, «Огонек» 19–20 (1936), 18–22, hier 22: «Так приходят и уходят все новые и новые картины, равнодушные, лживые, плоские. Они исчезают, как дым от трубы, оставляя в умах яд, куда более опасный, чем никотин для легких – страшный кинематографический яд, изготавляемый в страшном городе Голливуде.»

habe.⁷⁵⁴ Ford und Taylor gelten schon in den frühen 1920er Jahren mit ihrer effektiven Arbeitsorganisation als Vorbilder.

Der prominenteste russische Reisetext des 20. Jahrhunderts über die USA hat gezeigt, dass die Betrachtungsperspektive eng mit der Ideologie zusammenhängt, aber auch mit der Intermedialität der Reiseskizze: Das zuerst komische, dann tragische Vergleichsnarrativ vereinigt sowjetische und amerikanische Dispositive von Literatur und Fotojournalismus mit Bewegungslust und politischem Diskurs.

Wie das Konzept der Glocalisierung adressiert die kollaborative Poetik des Duos und die der anderen Autor_innen dieses Kapitels die Ausbeutung, den Autonomieverlust und den Medieneinsatz, der das Individuum kontrolliert. Indirekt halten sie damit der totalitären Sowjetunion den Spiegel vor, auch wenn ihre Reiseskizzen offiziell Meinungsbildung im Sinne des Staates betreiben. Diese Reportagen informieren und sie indoktrinieren, wenn sie Eindrücke zu verfestigten, kontinuierlichen Stereotypen feststampfen, ihre Vorgänger_innen in den kritischsten Punkten bestätigend. Bei dieser Art der wiederholenden Intertravelität büßen die Reiseautoren ihren frischen, individuellen und narrativ freien Blick zugunsten der kollektiven, mimetisch orientierten Repräsentativität ein.

Andererseits lässt das Genre die Option offen, dass es künftig anstatt eines linear-nachvollziehenden ein Weiterschreiben mit konsequent glocalisierenden Elementen geben kann, das axiologische Effekte der Kontrastmontage überwindet, so wie es Pozner, Urgant und Hoppe in ihren plurimedialen Übersetzungen ins digitale Zeitalter gelingt. Ansätze dafür liefert der (selbst-)ironische und mehrsprachig durchdrungene, kosmopolitisch-offene Erzählstil der Odessiten, der neben trennender Kritik verbindenden Humor enthält, zudem die Orientierung an der global verbreiteten und visuell eigenmächtigen Sprache des Fotojournalismus sowie biografisch und funktional hybride Mittlerfiguren.

Diese Ambivalenz bewahrt die Amerikareportagen davor, selbst nur Medien der Meinungskontrolle zu sein. Dazu trägt die Intermedialität bei, vor allem die Bergung des visuellen Kanals dank der Fotografien und Zeichnungen, denn sie lassen sich auf das Andere weniger eindeutig ein – mal neutral dokumentierend, mal ergänzende Akzente setzend, mal satirisch überspitzt und in jedem Fall zum Bild, nicht Abbild, arrangiert. Dazu tragen auch die verwendeten Verkehrsmittel bei, von denen der Weg, die Wahrnehmung und

⁷⁵⁴ Schlägel, Karl, *Das sowjetische Jahrhundert. Archäologie einer untergegangenen Welt*, München 2017, 113.

das Erzählen abhängen, und das Verhältnis der Nachreiseprojekte untereinander: Die dem Genre inhärente Intertravelität regt zu einem andauernden, potentiell unendlich lebendigen und in mehreren Sprachen stattfindenden Dialog zwischen Routen, Texten, Bildern und Menschen an, in welchem die Positionen und Poetiken jeweils neu verhandelt werden können.

2.2 Evokation von Evidenz

2.2.1 An der Spitze der Medienhierarchie

Als ein evidenzsicherndes und -erzeugendes Verfahren steigt die Fotografie zum zentralen Co-Medium vieler Reiseskizzen auf – in Zeitschriften, in denen sie meist zuerst erscheint, in späteren Buchversionen, sofern sie nicht amputiert wird, aber auch, wie im Fall von Ėrenburg, bereits bei der Materialerhebung und Recherche. Das Fotografieren bestimmt das Wahrnehmen bereits unterwegs, selbst wenn viele Aufnahmen am Ende keinen Eingang in die Publikation finden.

Im Folgenden interessiert mich der Einsatz der Fotografie als Hauptmittel von Reiseskizzen, die eine dokumentierende Funktion im Rahmen sozial(istisch) engagierter, typisierender bis standardisierender ›Beweissicherung‹ erfüllen. Hierbei handelt es sich um die dominante Funktion fotografisch begleiteter Reiseskizzen der 1920er und 1930er Jahre, der sich nur wenige Journalist_innen entziehen können, da sie sonst in den gängigen Zeitschriften und Zeitungen nicht publizieren dürfen.

Im Zuge der Popularisierung der Fotografie, angeregt durch Vladimir I. Lenins Fürsprache für visuelle Medien, vor allem den Film,⁷⁵⁵ und Anatolij W. Lunačarskijs Eröffnung der ersten Nummer der Zeitschrift *Sovetskoe foto*, avanciert die Fotografie an die Spitze der Künste. Lunačarskij plädiert dafür, dass Kinder und Arbeitende das Fotografieren lernen, so dass Foto-Alphabetisierung (»fotografičeskaja gramotnost'«) so selbstverständlich wie Lesen und Schreiben wird, in der Annahme, dass bald alle einen Fotoapparat besitzen.⁷⁵⁶

⁷⁵⁵ Lunačarskij, Anatolij, »Beseda s V. I. Leninym o kino v 1922 g.«, in: *Lenin i kino*, hg. v. Grigorij Boltjanskij, Moskva u. Leningrad 1925, 16–19.

⁷⁵⁶ Ders., »Naša kul'tura i fotografija« 1 (1926) *Sovetskoe foto*, 2. Vgl. auch die anderen program-matischen und anleitenden Artikel über Fotopraktiken in dieser Ausgabe.

Ohne Text kommt das Bild in der Reiseskizze jedoch kaum aus, eine Fotografie erfordert zumindest einen Titel. Manchmal ersetzt das Bild fast vollständig die narrative Reportage, manchmal erweitert es diese um ein Beispiel. Die Länge der Fotoreportagen variiert, auch die Anzahl der im Text eingestreuten Fotografien und das Verhältnis beider Medienkanäle in ihrer semantischen und optischen Wirkung. Manche Berichte werden fotografisch begleitet, manche geleitet (Foto>Text), wenn der Text in die Funktion von Bildunterschriften rückt; andere ergänzen einander in einem relativ gleichberechtigten Verhältnis (Text=Foto) und die dritte Gruppe, die sich am häufigsten in Zeitungen findet, illustriert den dominanten verbalen Kanal mit einigen kleinformatigen Schwarz-Weiss-Fotografien (Text>Foto). Sie alle kehren ein wesentliches Merkmal von Reiseskizzen hervor: Die ihnen inhärente Visualität, ihren Gestus des Zeigens, Voraugenführers und Bezeugens.

Inwiefern es sich bei den Foto- und Filmaufnahmen um Evidenz handelt, dürfte weder damals noch heute eine eindeutig zu beantwortende Frage (gewesen) sein. Oft sehen wir Beispiele für das Gute und für das, was besser werden soll – eine mal weniger, mal mehr ausgeprägte Wunschwirklichkeit, die weit über Inszenierung und Kolorierung hinausgeht, wie sie Sergej M. Prokudin-Gorskij (1863–1944) angewandt hat, der Vater fröhsowjetischer Reisefotografie. Wegen der langen Belichtungszeiten, der schweren Kamera und gemischter Reaktionen auf das damals noch befremdliche technische Ungetüm hat ihm die Option spontaner, ungestellter Schnapschüsse nicht zur Verfügung gestanden. Er ist mit seinem mobilen Labor durch das vorrevolutionäre Russland gefahren, das noch kein Auto, sondern nur Dampfschiffe, Züge und Pferde kannte. Seine Geräte transportierte er in einer Kutsche und in einem Eisenbahnwaggon. Der Pionier der Farbfotografie hat von 1903 bis 1916 mit Unterstützung von Zar Nikolaj II. ca. 3.500 Aufnahmen angefertigt. In seiner Enzyklopädie verewigt er in Farbbildern das Zarenreich von der Ostsee bis zum Stillen Ozean.⁷⁵⁷

Im Nachhinein bestimmen gerade Fotografien unsere Vorstellung vom sozialistischen Aufbau.⁷⁵⁸ Nach der Staatsgründung hätten sie eine gemeinsame internationale Bildsprache geprägt, »für die die Namen von Alexander Rodtschenko, Margaret Bourke-White und John Heartfield stehen«,⁷⁵⁹ und für die ein neuer Zeitschriftentypus geschaffen wird – die *Arbeiter-Illustrierte*

⁷⁵⁷ Vgl. Brumfield, William Craft, *Journeys through the Russian Empire: The Photographic Legacy of Sergey Prokudin-Gorsky*, Durham 2020.

⁷⁵⁸ Schlögel, *Das sowjetische Jahrhundert*, 96.

⁷⁵⁹ Ebd., 97.

Zeitung, SSSR na strojke (dt. Ausgabentitel: *UdSSR im Bau*), *Fortune* sowie *Life*, die die Mediengeschichte verändern. Bis heute ziehen Reportagen mit Fotografien verlässliche Leserschaft an, vor allem in online-Zeitschriften – die intermediale Struktur des Pressegenres bewahrt seine Aktualität im digitalen Zeitalter dank der leichten Einbettung audiovisuellen Materials und der Kompatibilität mit interaktiven Plattformen sozialer Netzwerke: Ein Bild als Aufhänger mit rasch zu lesendem Text lassen sich gut teilen und in ein Kurzvideo (Reel) überführen.

Die Bildsprache des Sozialismus stützt sich auf fotografische *očerki*, die nicht nur in *SSSR na strojke*, sondern auch in zahlreichen nationalen illustrierten Zeitschriften wie *Sovetskoe foto*,⁷⁶⁰ *Smena*,⁷⁶¹ *Na ékrame*, *Naši dostiženija* und *Ogoněk* erscheinen. Die Fotoreisereportagen entfalten ihre Wirkung, die das Publikum einzuschließen sucht, anhand von Fotografie, Text und Layout des einzelnen Artikels sowie im Design der gesamten Zeitschrift.

Gestalterische Prinzipien konstruktivistischer Kunst prägen besonders eindrücklich die aufwändigen Verfahren der Zeitschrift *SSSR na strojke*. Bis dahin in Europa gültige Zeitschriftenformate sprengt die Illustrierte bereits mit ihrer Größe, die die Sowjetarchitektur und -rhetorik des damals grössten Landes der Welt im Panorama der Doppelseiten, Einlagen und optisch-haptischer Effekte demonstriert. Das Besondere an *SSSR na strojke*, die zwischen 1930 und 1941 als Monatszeitschrift zugleich auf Englisch, Deutsch und Französisch erscheint, liegt darin, dass jedes der Hefte grafisch auf der Höhe der Foto- und Typografiekunst gestaltet ist und je einen Aspekt der sozialen Umwälzung im geschickten Zusammenführen handwerklicher und technologischer Text-Bild-Medien vertieft. Konstruktivismus in der Architektur korrespondiert damit reibungslos mit jenem in Grafik und Fotografie, aber auch mit der Konstruktionshaftigkeit der Texte: Die Reportagen begreifen sich als Abbildung und als tatkräftige Unterstützung sozialistischen Umbaus.

Die Zeitschrift suggeriert einem internationalen Publikum mit medialer Originalität, dass die Sowjetunion aus ikonenhaften Innovationen besteht, und dass die Großbauten des Sozialismus wie die Meilensteine des Ersten Fünfjahresplanes sowohl zugänglich, lebensnah als auch erhaben rezipiert werden sollen. Entsprechend entsteht dank des Formats, seiner Perspektiven

⁷⁶⁰ Im Sommer 1931 wurde sie in *Proletarskoe foto* umbenannt; später hieß sie wieder *Sovetskoe foto*. Vgl. dazu Nikolaeva, Nadežda, *Žurnal Sovetskoe foto*, Sankt-Peterburg 2013.

⁷⁶¹ Die populäre illustrierte Massenzeitschrift *Smena* legt einen Schwerpunkt auf literarische Texte und richtet sich vor allem an junge Leser_innen. Gegründet 1924, besteht sie mit der Unterbrechung zwischen 1942 und 1956 weiterhin. Ende der 1980er Jahre erreicht ihre Auflage mehr als drei Millionen Leser_innen.

und der Designgestaltung eine semantische und ästhetische Rahmung des Inhalts. Zu den inszenierten Großprojekten gehören Baustellen und Kanalbauten, das Stalingrader Traktorenwerk, die Eisenbahnlinie der Turksib, die Erschließung von Erzlagerstätten im Kuzbas, die Moskauer Untergrundbahn, das Stahlwerk von Magnitogorsk im Südural, die mit Henry Fords Hilfe errichteten Automobilwerke in Nischni Nowgorod, die Lagerstädte von Karaganda und Norilsk und Nowo-Kuznezk; viele dieser Bauwerke, »isolierte Inseln industrieller und technischer Modernität«,⁷⁶² zählen zu hervorragenden Leistungen des Konstruktivismus.⁷⁶³

So enthält z. B. die dritte Ausgabe des Jahres 1930 eine Übersichtskarte über alle regionalen Elektrostationen. Die Ausgaben sieben bis acht beleuchten Hauptstädte sowjetischer Republiken – das damalige Moskau, Charkiw, Minsk, Tiflis, Stalinalab, Aschgabat und Samarkand. Nummer elf von 1931 zeigt Leningrader Baustellen mit spektakulären Aufnahmen aus dem Flugzeug. Die Ausgabe zehn von 1932 ist dem Dneprostroj, dem damals weltgrößten Wasserkraftwerk, mit dynamischen Fotografien der Anlage, des Flusses und der enthusiastischen Menschen gewidmet. Konzipiert wurde die Nummer von Maks V. Al'pert und Èl' Lisickij, Boris N. Agapov ist für den Text verantwortlich gewesen, Lotte Schwarz für die ins Deutsche übersetzte Ausgabe. Dass es sich sowohl um Einzelarbeiten als auch um eine synergetische Kollektivleistung, in die sie einfließen, handelt, wird z. B. anhand der Liste der beteiligten Institutionen und Fotoreporter der deutschsprachigen Ausgabe ersichtlich: Das Lenin-Institut, das Museum der Revolution, Sojuzfoto, das Fotoarchiv des Dneprostroj, Fotografie des WZIK, Abbe, Alperin, Selmanovič, Karmen, Kislov, Kravčenko, Las, Makaseev, Prechner (Isogis), Savel'ev, Stepanov, Čumak sowie Spezialaufnahmen von Al'pert und Šajchet. Zu den Fotograf_innen anderer Ausgaben zählen Aleksandr M. Rodčenko, Varvara F. Stepanova, Georgij G. Petrusov, Boris V. Ignatovič, Evgenij A. Chaldej, Mark B. Markov-Grinberg und John Heartfield. Unter den Autoren befinden sich Maksim Gor'kij, Isaak E. Babel', Michail E. Kol'cov, Valentin P. Kataev, Éduard K. Tissé und Sergej M. Tret'jakov. Die Liste der durchweg namhaften Mitarbeitenden »liest sich wie ein Who's who der Sowjetphotographie und der Sowjetliteratur«.⁷⁶⁴ In der Redaktion haben zudem führende Parteifunktionäre mitgewirkt.

⁷⁶² Neutatz, *Träume und Alpträume*, 229.

⁷⁶³ Schlögel, *Das sowjetische Jahrhundert*, 106.

⁷⁶⁴ Ebd., 97. Mit internationaler Beteiligung, so war z. B. Heartfield von April 1931 bis Januar 1932 in Moskau und entwarf mehrere Hefte von *USSR im Bau*.

Hat Gor'kij im Editorial die Aufgabe der Zeitschrift als optische Repräsentation sozialistischen Aufbaus festgelegt, so sieht die Kunsthistorikerin Erika Wolf dieses Ziel als erfüllt an. Sozrealistische und avantgardistische Praktiken hätten einander nicht ausgeschlossen, da der Sozrealismus sich einer Bandbreite von Mitteln für Propagandazwecke bedient hat, die die Arbeiten der Künstler_innen für SSSR *na strojke* Mitte der 1930er Jahre mit ihren experimentellen Techniken umfassen.⁷⁶⁵

Die Gründung des Schriftstellerverbandes der UdSSR im April 1932 hat zur Liquidation unabhängiger kultureller Organisationen seitens des Zentralkomitees geführt und dem Streit über fotografische Ästhetik zwischen den Gruppierungen *Oktjabr'* und *ROPF* ein Ende gesetzt. Dafür sind neue Kooperationen zwischen Schriftsteller_innen, Grafiker_innen und (Foto-)Journalist_innen aufgetaucht. Der mal schlichte, mal komplexe Foto-*očerk*, der unterwegs in der Hauptstadt, im Landesinneren und im Ausland entsteht, erscheint selten als Einzelarbeit einer Person. Viele bebilderte Reportagen nehmen keine eindeutige Zuordnung der Fotografierenden vor, so dass sie als teilanonymisierter Gebrauchstext oder als intermediales Kollektivprodukt publiziert werden.

2.2.2 Foto-Text-Künstler_innen unterwegs

Produktionskünstler_innen feiern zwar nicht l'art pour l'art, aber Massenmedien ihrer Medialität willen, die sie als diskursiven Arm der neuen Gesellschaftsordnung begrüßen, darunter *očerk*-Prosa, Fotografie, Dokumentarfilm und ihre Mischformen: »In avant-garde circles, the terms 'production art' and 'production artist' began being used, to indicate that the artist would employ technology in order to mold a new society. Photography was favored precisely because it was the product of a machine that could be mass produced by other machines.«⁷⁶⁶ Der Reisefotojournalismus hängt dabei eng mit dem Machtapparat zusammen: Wer Zugang zur Mobilität haben möchte, zur Kamera und dem nötigen Film-, Papier- und Entwicklungsmaterial, zu Publikationsmöglichkeiten und in den 1930er Jahre zur Möglichkeit, am Leben zu bleiben, muss sich mit dem System arrangieren. Im Folgenden möchte ich die Palette der fotografierenden Reiseautor_innen umreißen, die im Sinne des Macht- und des Fotoapparats unterwegs durch das nachrevolutionäre Land gewesen sind.

⁷⁶⁵ Wolf, *USSR in construction*, 270.

⁷⁶⁶ Warner Marien, Mary, *Photography: A Cultural History*, London ⁴2014 [2002], 237.

Dass Dokumentation nach 1922 von Propagandazwecken vereinnahmt wird, veranschaulichen insbesondere die Sondernummer über den Weiße Meer-Ostsee-Kanalbau (*Belomorsko-Baltijskij kanal imeni Stalina*) in der Dezemberausgabe von *SSSR na strojke* (12/1933), das Gemeinschaftsbuch über dieses Vorhaben (*Belomorsko-Baltijskij Kanal imeni Stalina. Istorija stroitel'stva*, Moskva 1934) unter Gor'kijs Ägide – beide Propagandawerke mit Fotografien von Rodčenko, der seine ungewöhnlichen Aufnahmewinkel und transgressiven Fotoformate nun in der seriellen, filmisch-dokumentierenden Ein- und Zweispaltigkeit zähmt –, ferner Gor'kijs *Skizze Solovki* in der von ihm gegründeten Zeitschrift *Naši dostiženija* (6/1929), die die fünfte Reportage in seiner Reihe *Durch das Sowjetland (Po sojuzu sovetov)* bildet, und der ›Dokumentarfilm‹ *Solovki* (1928) von Andrej A. Čerkasov über Häftlinge auf den Solowezki-Inseln. Dort wurden die ersten Straf- und Todeslager (*Soloveckie lagerja osobogo naznačenija*) in den 1920er Jahren errichtet, von wo sich das Lagersystem in der gesamten Sowjetunion ausgebreitet hat.

All diese Pseudodokumentationen sollten beweisen, wie human das Zwangsarbeitssystem die Verurteilten umerzieht – dafür sind viele Szenen, Gegenstände und Personen arrangiert bzw. engagiert worden.⁷⁶⁷ Susanne Frank zufolge haben diese Werke mit den Erinnerungen ehemaliger Häftlinge das Lager als Metonymie für die sowjetische Gesellschaft konzipiert.⁷⁶⁸

Die Indienstnahme verschiedenster Autor_innen für lagerfreundliche Bezeugungsprojekte sticht ins Auge, wobei viele von ihnen kurz darauf selbst in Ungnade fallen. Dass beim Kanalbau über 100.000 Gefangene sterben, verschweigen die Publikationen. Die sogenannte Umschmiedung (*perekovka*) der Gefangenen betreiben nicht nur solche Lager, sondern auch panegyrische Publikationen, die dokumentarisch wirkendes Material für ihren Auftrag verarbeiten. Mit konstruktivistischen Mitteln der Bildordnung, vorneweg der Zentralperspektive, ziehen sie Betrachtende in die SozOrdnung ein.

Dafür fährt Rodčenko zwischen 1930 und 1933 dreimal an die Kanalbaustelle, wo er an die 3.000 Fotografien aufnimmt.⁷⁶⁹ In ihnen ästhetisiert er die Zwangsarbeit, zu der auch Schriftsteller und Intellektuelle wie der Literatur- und Stadtforscher Nikolaj P. Anciferov verpflichtet wurden. »Er, der Erfinder der wissenschaftlichen historischen Exkursion, arbeitet ein Programm für Exkursionen entlang des Kanals aus«, führt im Lager Seminare zu Petrografie

⁷⁶⁷ Zur Diskrepanz zwischen den gezeigten und den historisch verbürgten Lebensumständen vgl. <https://solovki-monastyr.ru/library/376/> (Zugriff 2.8.2024).

⁷⁶⁸ Frank, Susanne, »Solovki-Texte«, in: *Texte prägen. Festschrift für Walter Koschmal*, hg. v. Kenneth Hanshew, Sabine Koller u. Christian Prunitsch, Wiesbaden 2018, 265–299, 271.

⁷⁶⁹ Warner, *Photography*, 240.

und Mineralogie durch und wird mit der Einrichtung des Kanalbaumuseums beauftragt.⁷⁷⁰ Die involvierten Künstler_innen wissen um die Willkür und müssen so tun, als ob sie sie nicht sehen würden, sonst hätten sie das System verraten, in welchem ihnen diese journalistisch-wissenschaftlichen Aufgaben ihre Existenz sichern.

Derweil geht der Jäger, Fotograf, Autor und Ethnograf Michail M. Prišvin (1873–1954) einen eigenen (foto)poetischen Weg. Zwischendurch versucht er, sich 1933 mit dem sozialistischen *očerk* anzufreunden, obwohl er mit der Gruppe RAPP nicht viel anfangen kann, und scheitert, da seine Arbeitsweise zu wenig mit dem offiziellen Verständnis von reisender Dokumentation harmoniert. Er betrachtet die Skizze als Einheit aus Text und Fotografie, und als Mittel einer achtsamen Beobachtung, die sich weder vom Tempo der Veränderungen noch vom sozialistischen Pathos verleiten lässt: »Mikhail Prishvin adapted his pencil and the tool of photographic literacy to slow an all-too-rapidly changing 1930s Soviet landscape.«⁷⁷¹

Prišvin nennt Anfang der 1930er Jahre all seine Kurzprosa *očerk*, »von der poetischen Miniatur bis zu einzelnen Romankapiteln«,⁷⁷² als ob er sich durch diese Tarnbezeichnung vor Kritik seitens der hartgesottenen Kollegen schützen möchte. Oder amüsiert er sich über die Dehnbarkeit des Genres? Es liegt nahe, dass er *očerk* im produktionsästhetischen Sinn begreift: Er publiziert seine Fotografien und Texte als Vorstufen für spätere fiktionale Prosawerke.

Im Ersten Weltkrieg berichtet Prišvin von der Front als Kriegskorrespondent, lehrt danach in einer Schule und bereist in den 1930er Jahren mit seinem Wohnwagen für Zeitschriften und Zeitungen den Norden der Sowjetunion, den Ural, besucht das Großprojekt Uralmaš, den Fernen Osten und Kabardino-Balkarien im Nordkaukasus. 1931 wandert er drei Monate lang in der Taiga und schreibt anhand seiner Skizzen (*Dorogie zveri, Pescy, Olen'-cvetok*) sowie Landschafts- und Porträtfotografien, die er dort aufnimmt, die Erzählung *Dschen-schen oder die Wurzel des Lebens* (*Žen'-šen' ili Koren' žizni*). 1935 bereist er den Norden in Begleitung seines Sohnes Pětr und verfasst u. a. *Der Berendeja-Wald* (*Berendeeva čašča*). Mit diesem *očerk* bleibt er nicht zufrieden und schreibt ihn zur märchenhaften Erzählung *Der Korabelnjaja-*

⁷⁷⁰ Schlägel, *Das sowjetische Jahrhundert*, 157f.

⁷⁷¹ Reischl, Katherine, »In the Soviet School of Photography: Lessons in Photographic Literacy«, 3.3 *Modernism/modernity*, 5.10.2018, <https://doi.org/10.26597/mod.0071> (Zugriff 11.8.2024).

⁷⁷² Prišvina, Valerija, »O Michale Prišvine«, in: *Michail Prišvin, Sobranie sočinenij v 8 t.*, hg. v. Tat'jana Bednjakova u. Anatolij Kiselev, Moskva 1982, 5–40, 26: »Пришвин называл в эти годы очерками все жанры своих произведений, начиная с поэтической миниатюры и кончая отдельными главами романа.«

Wald (Korabel'naja čašča) um. Seine Tagebücher, die bei seiner letzten Reise 1936 in den Kaukasus entstehen, kann er nicht mehr publizieren.

Prišvin fiktionalisiert seine Reportagen zu Romanmärchen und lässt andererseits Teile seiner Erzählungen in die *očerki* einfließen, die er für Zeitschriften produziert, um dem Literaturbetrieb etwas zu liefern, was von ihm erwartet wird, und im Gegenzug einen Fuß darin zu behalten: Er bedient sich z. B. im Bericht über seine Fernostreise 1931 für *UdSSR na strojke* einiger Versatzstücke aus einer seiner früheren Erzählungen, die von einer Reise von 1909 inspiriert gewesen ist.⁷⁷³

In diesem Zusammenhang von künstlerisch-autonomer und staatlicher Motivation ist auch zu sehen, dass Prišvin mehrmals die beschwerliche Reise zu den Solowecki-Inseln auf sich nimmt: Seine erste ethnografische Studienexkursion findet 1907 und die zweite 1933 statt. Er überlässt sich der Schifffahrt durch das heutige Karelien (Solovki, Kandalakša, Lapland), fischt und fährt mit dem Dampfschiff nach Norwegen.⁷⁷⁴ Seine detaillierte Meeresreiseschilderung, die er dabei verfasst, sei nur mit *Fregat Pallada* vergleichbar.⁷⁷⁵ Diesen Akzent auf der iterativen Beobachtung schickt er seiner ergänzten Fassung des Reiseskizzenbuches voran.⁷⁷⁶ Bei der zweiten Tour inspiriert er den Belomorkanal, schreibt Tagebuch und fotografiert. Seine nachträglich entstandene Skizze *Solovki* fügt er dem Band *Kolobok* (1934) hinzu – eine erweiterte Version von *Dem Zauberbrot hinterher (Za volšebnym kolobkom)*, 1908), die auf stringente Struktur verzichtet.

Es handelt sich bei Prišvins *Solovki* um die Genrefiktion einer Briefserie, die an die Reisebrieftradition des 18. und 19. Jahrhunderts lose anknüpft. Der Reisende gibt vor, an einen »Freund« zu schreiben. Neben ideologisch konformen Mikrosujets (Umwandlung des Klosters zum Lager, Hineinfinden des Autors in seine bestätigende Rolle, einige Porträts von Gefangenen, darunter einer Hebamme und eines Vergewaltigers) stehen Natur- und Wasserschilderungen. Auch Unangenehmes und Hässliches findet Eingang

⁷⁷³ Schmid, Ulrich, »Zwischen Zeitzeugenschaft und künstlerischer Autonomie«, in: *Michail Prischwin: Tagebücher*, hg. v. Evelyne Passet, Bd. II: 1930 bis 1932, Berlin 2022, 487–503, 497.

⁷⁷⁴ Auf Deutsch sind u. a. erschienen: *Die Kette des Kastschej* (1923–1936), *Jägergeschichten* (1920–1926), *Nordwald-Legende* (1954) und zuletzt *Tagebücher 1930 bis 1932*, Berlin 2022.

⁷⁷⁵ Bavił'skij, »Spisok korablej«, 323.

⁷⁷⁶ Prišvin, Michail, *Kolobok*, Archangel'sk 1936, Frontispiz: »Эта книга, написанная в 1906 году и дополненная автором, после вторичного посещения тех же мест в 1933 году, отдельными главами, отмеченными в оглавлении звездочкой, дает художественное описание северного побережья от Архангельска до северных берегов Норвегии – Беломорья, Соловецких островов, Лапландии, Кольского полуострова, Мурманска и мест, где пролегает теперь Беломорско-Балтийский канал.«



Abb. 16: Michail Prišvin: »Belomorkanal« (1933), Mułtimedia Art Muzej, Moskau.

in seine Sicht der Solovki, die stellenweise ernüchternd ausfällt.⁷⁷⁷ Gor'kij verurteilt diese Skizze als altmodisch fiktionale Prosa und lässt sie in seinem Prunkband über den Belomorkanal aus.⁷⁷⁸ Dabei bemüht sich der Nordenliebhaber um ein fotografisch genaues Erzählen, in welchem er seine selbst gewählte Funktion als Reiseautor beleuchtet, doch bleibt er im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Schriftstellern, die auf ihren Reisen die eigene Mission nicht in Frage stellen, ein unsicherer Fremder:

Warum bin ich zu ihnen gekommen, wer bin ich? Ich bin kein Gottesanbeter, Touristen bleiben diesem Ort fern, Wissenschaftler auch. Wer bin ich? Warum habe ich es hierher geschafft? Ich fühle mich so, als ob ich jemanden belügen würde, als ob ich bei einer Lektion antrete, die ich nicht vorbereitet habe. (...) Ich werde Ihnen alles ausführlich schreiben, fotografisch getreu.⁷⁷⁹

⁷⁷⁷ Frank, »Solovki-Texte«, 270.

⁷⁷⁸ Schmid, »Zwischen Zeitzeugenschaft und künstlerischer Autonomie«, 494.

⁷⁷⁹ Prišvin, Michail, »Solovki (Pis'ma k drugu)«, in: ders., *Kolobok*, Archangel'sk 1936, 50–90, hier 51: »Зачем я пришел к ним, кто я такой? Я не богомолец, туристы сюда не ездят, учёные – тоже. Кто я такой? Зачем я сюда забрался? Мне кажется, я кого-то обманываю, хочу отвечать непривыченный урок. (...) Я буду писать вам подробно, фотографически верно.«

Der Natur- und Kinderschriftsteller orientiert sein Schreiben an der Fotografie, besonders als er ab 1927 mit einer Leica Landschaften aufnimmt.⁷⁸⁰ Er streift durch Wälder, porträtiert die Lokalbevölkerung und einheimische Tiere – letztere auch, indem er die Kamera an einem Stock befestigt, um einen Bären abzulichten, der sich auf die Hinterpfoten stellt.⁷⁸¹ Er begreift sich als ein Jäger im direkten und im übertragenen Sinn, der der Schönheit der Natur mit dem Fotoapparat nachjagt,⁷⁸² und einen »wahren Realismus« erzeugt, indem er die Kamera wie ein Ausdrucksmittel beherrscht.⁷⁸³ Seine Texte richtet er kompositorisch an seinen Aufnahmen aus und schreibt mit visueller Genauigkeit für Details, die ihn mehr reizen als die Handlung. Er habe dank der Kamera angefangen, »fotografisch zu denken«, was zum sujetreduzierten Zyklus von »Fotonotizen« (»fotozapisi«) namens *Spinnweben, Tropfen, Knospen* (*Pautinki, Kapli, Počki*) und *Der Lichtfrühling* (*Vesna sveta*) geführt hat.⁷⁸⁴ – Sein fotografisch motiviertes und an fotografischem Sehen geschultes Werk verdeutlicht nicht nur, dass einige individuelle Wege im Einklang mit staatlichen Routen und Genremodifikationen bestanden haben, sondern auch, dass Fotoreiseskizzen mit fiktionaler Prosa produktiv interferieren können.

Sein Erzählstil folgt ebenso der auditiven Beobachtung, dem Ablauschen mündlich überliefelter Dialekte, Begriffe und Geschichten. Prišvins Prosa fiktionalisiert jede Form von Empirie: Fotografien, Notizen und Oral Histories. Das Gesehene wie des Gehörte verwandelt er aus der Skizze als einer rohen Vorstufe in einen hochpoetisierten *skaz*, der sich von der direkten Rede handelnder Figuren auf den Erzählstil des Beobachters ausbreitet. Prišvin rhythmisiert in seinem ersten Buch *Im Land der ungestörten Vögel* (*V kraju nepugannych ptic*, 1907) seine Prosa in der Tonalität der nordischen

⁷⁸⁰ Einige bemerkenswerte Fotografien enthält das Plakat »Michail Prišvin: Eindrücke von einer Inspektionsreise auf die Solovki von 1933«, entstanden im Rahmen von *Gedächtnislabyrinth Solovki. Indizien, Spuren, Stimmen*, der Wanderausstellung einer Projektgruppe unter der Leitung von Susanne Frank, deren Vernissage am 23.1.2017 an der Humboldt-Universität zu Berlin stattgefunden hat.

⁷⁸¹ Babil'skij, »Spisok korablej«, 319.

⁷⁸² Prišvin, Michail, »Ochota s fotoapparatom«, *Pioner* 13 (1933), 8.

⁷⁸³ »И ружейная охота, и теперь охота с фотокамерой, – Пришвин называет свое новое увлечение фотографией «охотой с фотокамерой», пришедшей взамен или в помощь его ружейной охоте, – это была в существе своем охота за самой жизнью, за ее красотой и, конечно, за радостью. (...) «Надо научиться пользоваться машиной, а не подчиняться ей – и это будет подлинный реализм!»« Prišvina, »O Michale Prišvine«, 28. Vgl. auch Prišvin, Michail, »8 nojabrja, 1930,« in: ders., *Dnevniki. Kn. 7: 1930–1931*, hg. v. Lilija A. Rjazanova, Sankt-Petersburg 2006, 275.

⁷⁸⁴ Mel'nikova, Svetlana, »Michail Prišvin – fotograf i putešestvennik«, <http://prishvin.lit-info.ru/prishvin/about/melnikova-prishvin-fotograf-i-puteshestvennik.htm> (Zugriff 11.8.2024).

Dialekte, Lieder und Sprüche, die er bei seinen Wanderungen kennenlernt, und findet einen Kompromiss zwischen (para)dokumentarischem Auftrag und ethnografischer Fiktion. Als die Zeitschrift *Rodnik* ihn für einen *očerk* auf eine Reise nach Sibirien schickt, widmet er seine Arbeit den Fischern, Treidlern und Jägern, deren Alltagskulturen noch vom Heidentum geprägt sind. Sein Einbezogensein (*vklučenost'*), seine Sympathie für ihre Lebenswelten, in denen er sprachlich-meditativ aufgeht, führt zur Schaffung einer »symbolischen, symbolistischen Prosa«, die lokale Folklore mit poetischen Vorstellungen über sie verbinde, in Fortsetzung von Dmitrij N. Mamin-Sibirjak und Gleb I. Uspenskij.⁷⁸⁵

Varianten des *skaz* wandern also – wie die Fotografie als Gedächtnisstütze und Beobachtungshilfe – aus dem *očerk* in die fiktionalisierte Dokumentarliteratur. So eindeutig Fotoaufnahmen oftmals sein wollen, in der Reiseskizze bleibt ihr Status vom Text und Publikationszusammenhang bestimmt. Das Obergenre der frühsowjetischen Skizze schließt fotografische Poetiken dezidiert ein. Tret'jakov setzt Prišvin an ihren extremen subjektiven Pol, den er als fiktionalen versteht, während Sergej Michajlovič sich selbst im entgegengesetzten Pol einordnet, allerdings nicht am radikalen Ende, denn sprengen möchte er die strategisch-dokumentarische Skizze nicht, sondern sie (über)erfüllen:

Das Werk Prišvins ermöglicht es, die enorme Bandbreite unserer Skizze zu veranschaulichen. An einem Pol steht Prišvin, – der Skizzenautor, der am Konkreten arbeitet, aber vielleicht am wenigsten wirksam ist, weil ihm seine subjektiven Gesetze, die er auf ein gegebenes Phänomen anwendet, wichtiger sind als alle anderen Gesetze. (...)

Der zweite Pol ist der reine Dokumentarismus, der so sehr nach absoluter Genauigkeit der Tatsachen strebt, dass er in Trockenheit und nackte Zahlen umschlägt, die den *očerk* sprengen. (...) Der Dokumentarist ist kein *očerkist*; er nähert sich mit dem Stenografen dem Gegenstand seiner Arbeit und beschränkt sich auf die Rolle einer Person, die ein paar Fragen stellt und dann die Abschrift korrigiert, für die sie nicht einmal verantwortlich ist.⁷⁸⁶

⁷⁸⁵ Bavl'skij, »Spisok korablej«, 319–321.

⁷⁸⁶ Tret'jakov, »Evolucija žanra (ob očerke)«, 160: »Работа Пришвина дает возможность представить себе тот огромный разворот, в котором заключены разные виды нашего очерка и который имеет два полюса. На одном полюсе – Пришвин, – очеркист, работающий на конкретности, но может быть наименее оперативный, потому что для него свои субъективные законы, которые он прилагает к данному явлению, дороже, чем какие бы то ни было иные законы. (...)

Второй полюс – это чистый документализм, для которого характерна погоня за такой абсолютной точностью факта, которая, превращаясь в сухость и голую цифру, становится излишней в очерке. (...) Документалист – не очеркист, прия к объекту своей работы вместе со стенографистом он ограничивается только ролью человека, задававшего несколько вопросов и выпривившего затем стенограмму, за которую он даже не отвечает.«

Auch die Einteilung in einen avantgardistisch-konstruktivistischen Dokumentarismus und einen konstruierten Sozrealismus bleibt in vielen Fällen fließend bis flexibel. Obwohl letzterer als die fundamentale Methode der sowjetischen Literatur auf dem I. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller 1934 proklamiert wird, sei unklar, »what precisely this meant for the visual arts at that time«.⁷⁸⁷ Das politische Engagement der oft pluralen, mal eigenwilligen, mal opportunistischen Akteure harmoniert mit der Ästhetik der unterwegs entstehenden Fotoskizzen, so dass die Einteilung in subversive und affirmative visuelle Kultur der Avantgarde bis in die zweite Hälfte der 1930er Jahre kaum möglich ist, wie Erika Wolfs Studie schlussfolgert: »Responding to the changing conditions and politics of the moment, the cultural producer of this period was by necessity dynamic, shifting, non-linear, and contradictory.«⁷⁸⁸

Gleiches gilt für Tret'jakov, der zu den produktivsten Fotoskizzenautoren gehört und dabei wieder einmal als Theoretiker hervortritt.⁷⁸⁹ Durch seine Fotografiereflexion geht er zwar in die Mediengeschichte ein, seine fotografisch ergiebigen Aufenthalte in Ostasien ziehen aber einen fatalen Verdacht auf sich, der Kamerabesitzer heute noch in totalitären Gesellschaften trifft: Wie Pil'njak wurde Tret'jakov der Spionage für Japan beschuldigt, in dessen Auftrag er Kolchosen und Baustellen fotografiert hätte.⁷⁹⁰ Zwar waltete Stalins Terror so willkürlich, dass der staatstreue Tret'jakov auch ohne seine fotografische Arbeit hätte verurteilt werden können, doch weist sein Schicksal darauf hin, dass die evidenzsichernde Funktion von Aufnahmen bei autoritären Machthaber_innen ein besonderes Misstrauen provoziert – *vrasploch* aufzunehmen bedeutet, dass Unliebsames festgehalten werden kann. Zwischen einer autonomen künstlerischen Fotografiepraxis und dem dienstfertig-disziplinierenden, agitatorischen Ansatz Tret'jakovs liegen diverse Vertreter_innen des Fotojournalismus, deren Werk einer systematischen Aufarbeitung harrt.

Tret'jakov grenzt sich gegen die noch aktive klassische Kunstdokumentation mit ihren Studioporträts, Landschaften, Stillleben und ihrer Suche nach dem Ewigen, Schönen, Zeitlosen ab und steht dem sozialen Fotojournalismus

⁷⁸⁷ Wolf, *USSR in construction*, 271.

⁷⁸⁸ Ebd., 273.

⁷⁸⁹ Tret'jakov beteiligt sich an der Debatte um die Chronik und Typisierung mittels Fotografie, indem er für eine genauere, auf längere Zeiträume angelegte Beobachtung plädiert, vgl. ders., »Ot fotoserii – k dlitel'nomu fotonabljudeniju«, *Proletarskoe foto* 4 (1931), 20–43 bzw. Tret'jakow, Sergej, »Von der Fotoserie zur langfristigen Fotobeobachtung«, in: *Theorie der Fotografie*, hg. v. Wolfgang Kemp, Bd. 2, 1912–1945, München 1979 [1931], 213–218.

⁷⁹⁰ Koljazin, Vladimir, »Vernite mne svobodu!« *Dejateli literatury i iskusstva Rossii i Germanii – žertvyy stalinskogo terrora*, Moskva 1997, 50; 58–60.

nahe sowie ROPF, der russischen Gesellschaft proletarischer Fotografen, und der Reisefotografe.⁷⁹¹ Den sozialen Fotojournalismus vertreten u. a. Maks V. Al'pert, Arkadij S. Šajchet, Anatolij V. Skurichin, Semjon O. Fridljan, Ivan M. Šagin und Georgij A. Zel'ma, die für Agenturen wie *Sojuzfoto* und *Fotochronika TASS*, für den Verlag *Izogiz* und für diverse Magazine und Zeitungen arbeiten.

Zwar bringt Tret'jakov sein Drang nach Innovation mit Konstruktivisten wie Aleksej M. Gan, Aleksandr M. Rodčenko und Varvara F. Stepanova zusammen, zwar kooperiert er mit Vsevolod E. Mejerchol'd und Sergej M. Ėjzenštejn, auch Fotokünstler wie Boris V. Ignatovič und Eleazar M. Langman dürften ihm bekannt gewesen sein. Doch behandelt er das Foto nicht als autonomes geometrisches Produkt, das unerwartete Kompositionen, Kontraste und kaleidoskopische Muster findet. Seine Aufnahmen unterstehen einer durchkalkulierten Informationsintention der strategischen Augenzeugenschaft. Er wehrt sich gegen einen persönlichen Stil, der in den Bildern zutage treten könnte: Künstlerische Qualität sei ihm fremd und feindlich, da sie Techniken wie die Licht-Schatten-Spiele aus der elitären Malerei auf Fotografien übertrage.⁷⁹² Ausschlag gebend sei für ihn die Qualität des Zeitschriftenpapiers, auf dem seine Aufnahme gedruckt werde, denn das Lesepublikum müsse alle Details gut erkennen können.⁷⁹³

2.2.3 Intermediales Visualitätskonzept Tret'jakovs

Ich beleuchte im Folgenden einige Fotoreportagen von Tret'jakov, und zwar jene, deren Text-Bild-Strategien charakteristisch für die Publikationspraktiken der 1920er und 1930er Jahre sind.⁷⁹⁴ Sie stellen durch ihr Layout das Bild dominant in den Vordergrund, doch der Text ordnet sich ihnen nicht unter, im Gegenteil, er lenkt die Rezeption dieser Aufnahmen (ohne ihn würden sie weniger ideologisch und möglicherweise ästhetisch wirken) – ein zentrales Kennzeichen der logozentrischen bebilderten Reiseskizzen in Zeitschriften und Zeitungen des Untersuchungszeitraums.

⁷⁹¹ Lavrentiev, Alexander, »Soviet Photography of the 1920s and 1930s in Its Cultural Context. The Photo Landscape of the Period«, in: *The Power of Pictures: Early Soviet Photography, Early Soviet Film*, ed. by Susan Tumarkin Goodman a. Jens Hoffmann, New Haven 2015, 50–71, 51.

⁷⁹² Tret'jakov, Sergej, »Foto-apparat – žurnalista!« *Sovetskoe foto* 9 (1927), 260–262, 260.

⁷⁹³ Ebd.: »Отсюда возникло основное требование, – требование отчетливости и контрастности. Кроме этого, снимок должен быть ещё злободневен и неожидан.«

⁷⁹⁴ Dieser Abschnitt basiert auf meinem Artikel »Auf Fakten schießen«. Sergej M. Tret'jakovs sozialer Foto-ocerk als Vor-Bild der Freizeitorisation, *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Sonderausgabe, hg. v. Anja Burghardt, 76 (2020), 73–111.

Dieses Heranzoomen soll nicht die Rolle seiner Kolleginnen, darunter Zinaida V. Richter, relativieren. Gerade die Geschichte visueller Künste zeigt: Frauen hatten an den wichtigsten Sphären der Avantgarde gleichermaßen teil wie Männer, wenn man an Olga V. Rozanova, Natalija S. Gončarova, Nadežda A. Udal'cova, Ljubov' S. Popova, Aleksandra A. Ėkster, Varvara F. Stepanova und Marija M. Kostelovskaja denkt, die mit *Daës!*⁷⁹⁵ einen eigenen Zeitschriftentypus gegründet hat. Graphikerinnen, Poster- und Buchkünstlerinnen sind dabei stark vertreten, darunter Natal'ja S. Bucharova-Pinus, Anastasija I. Achtyrko, Ol'ga and Galina D. Čičagova, Fotografinnen hingegen wenig, bis auf Valentina N. Kulagina, die Frau des Fotografen Gustav G. Klucis.⁷⁹⁶ Unter den reisend-schreibend-fotografierenden Frauen spielt Richter daher eine umso wichtige, bisher nicht aufgearbeitete Rolle.⁷⁹⁷

Mit ihrer Präsenz bürgen Faktograf_innen für die Glaubwürdigkeit ihrer Bestandsaufnahmen, in denen sie Stationen und Stadien der allgemeinen Umgestaltung festhalten. Obwohl ihr Körper damit zum Erfahrungsmedium wird, taucht er im Repräsentationsdiskurs kaum auf, noch weniger ihre emotionale Subjektivität, die vor allem männliche Autoren verleugnen. Der Disziplinardiskurs, der das Werk Tret'jakovs kennzeichnet, setzt bereits bei der Produktion der Skizzen an. Darüber hinaus implementieren seine Fotoberichte den Arbeitskörper als Beobachtungsobjekt in Freizeitaktivitäten. Sie widmen sich der Körperertüchtigung in Kultur- und Erholungsparks, bei Sprüngen von Fallschirmtürmen sowie Übungen der Freiwilligen Gesellschaft zur Unterstützung der Armee (DOSAAF) und der Gesellschaft zur Förderung der Verteidigung, des Flugwesens und der Chemie (OSOAWIACHIM). Auch wenn die Bilder von Helene Riefenstahl sich aufdrängen mögen: Der frühsowjetische Jugendkult unterscheidet sich vom Körperkult des Nationalsozialismus, denn er »war nie die Sache einer Rasse und biologischen Züchtung, gleichwohl soziobiologische Überlegungen der sowjetischen Welt der 1920er und 30er Jahre nicht fremd waren.«⁷⁹⁷

Massenwirksam verbreiten Tret'jakovs Publikationen ein positives Gesamtbild der im Entstehen begriffenen Gesellschaft. Sein Selbstverständnis verschleiert Probleme der Recherche und Repräsentation. Mit der Kanonisierung mustergültiger Aktivitäten, Menschen und Orte treibt der sozialistische Enthusiast den Transformationsprozess aktiv voran. Sein Blick richtet

⁷⁹⁵ Vgl. Lavrentiev, »Soviet Photography«, 69; 71.

⁷⁹⁶ Katherine M. H. Reischls Studie *Photographic Literacy: Cameras in the Hands of Russian Authors* (Ithaca 2018) betrachtet nur männliche Autoren.

⁷⁹⁷ Schlögel, *Das sowjetische Jahrhundert*, 601.

sich ausschließlich und ausschließlich auf das, was seine Erwartungen ans Dokumentieren erfüllt. Für diese Beteiligung an der Erschaffung der künftigen Wirklichkeit unter dem Deckmantel der Dokumentation eignet sich insbesondere Tret'jakovs intermediales Konzept. Ermöglicht wird es durch die tragbare Leica, die vor dem Ersten Weltkrieg als Testgerät für das Kino entwickelt wurde. Seit 1924 erfolgt ihre Massenproduktion, so dass sie ab 1925 in Deutschland, ab 1932 in eigener Version in der Sowjetunion verfügbar wird und sich als Werkzeug unter Profifotograf_innen etabliert.⁷⁹⁸

Fotografien, die er unterwegs anfertigt, verwendet er als Gedächtnissstütze, wenn er z. B. in China und bei der Autoreise von China zurück in die UdSSR durch die Mongolei keine Zeit zum sofortigen Aufschreiben findet,⁷⁹⁹ und als »visuelles Tagebuch«.⁸⁰⁰ – Selbst, wenn sie bei der Publikation aus Kosten- oder Platzgründen weggelassen werden, gehen sie durch seine bildliche Erzählweise in den *očerk* ein. Dialogisch gegeneinander ausgespielte Thesen, montierte ›Sprach-Bilder‹ und axiologische Akzente führen die Schwarz-Weiss-Kontraste der Fotos fort, doch auch im Text strebt er Anschaulichkeit, Direktheit, Präzision, Ekphrasis an. Text und Bild stützen einander, um das Publikum mit verbürgter Glaubwürdigkeit zu überzeugen.

Bei Tret'jakov spielt der *očerk* mit der serienhaften Poetik seiner Zeit zusammen. Seine Zeitungsartikel bilden Vorstufen zu Buchpublikationen, so die China- und die Kolchosskizzen, und tragen zur gegenseitigen Überwachung bei: Er verzeichnet möglichst viel an jedem Ort, an dem er sich befindet. Zeitung und Publikum wissen dadurch, wo er sich aufhält, und was dort passiert. Bereits während seiner ersten Zugfahrt von Moskau nach Peking, die er in einer *put'-fil'ma* dokumentiert – seinem ausgedachten Genre, das einen *očerk* meint, der als Vorlage für einen Dokumentarfilm dienen kann –, plädiert er im weiteren Neologismus dafür, dass man mit der Kamera »kodakieren« (kodačit') solle.⁸⁰¹ Ob Kodak oder Leica, die er bald benutzen wird, er fertigt als Bausteine seines Beobachtungsprozesses im Verlauf von etwa zwei Jahrzehnten weit über 100 Berichte an, von denen viele illustriert sind, und von denen er viele zu Buchkapiteln überarbeitet. In den pausenlos entstehenden Artikeln für alle großen Tageszeitungen und Zeitschriften entwickelt er seine Verfahren, die in der Darstellung von Orten, Menschen und Tagesstrukturen wiederholt zum Einsatz gelangen und gerade

⁷⁹⁸ Tumarkin Goodman, Susan, »Avant-Garde and After: Photography in the Early Soviet Union«, in: *The Power of Pictures*, 14–41, 17.

⁷⁹⁹ Tret'jakov, Čžungo (1927), 260.

⁸⁰⁰ Ders., »Moj zritel'nyj dnevnik«.

⁸⁰¹ Ders., »Moskva-Pekin (Put'fil'ma)«, *LEF* 3 (1925), 33–58, 33.

im Genre der Skizze Facetten des sowjetischen Alltags prototypisch figurieren. Entsprechend sollen Fotografien, so der LEF-Anhänger, einen einheitlichen, kollektiven Charakter haben und ein Massenmedium sein, z. B. Lernmaterial für Arbeits- und Alltagsabläufe liefern. Es geht ihm nicht um eine autonome künstlerische Autorschaft, sondern um eine am pragmatischen Ziel gemesse, maximal rationale Instruktionsästhetik.⁸⁰²

Obwohl Margarita Tupitsyn von einem »shift from creation to production« spricht,⁸⁰³ besteht in Tret'jakovs Praxis kein Gegensatz zwischen Abbildung und Herstellung von Wirklichkeit: Er bringt nur das aufs Foto, was zur Wirklichkeit gehören oder was sie verbessern soll. Ungeachtet seines Beharrens auf unverfälschter Realitätswiedergabe konstruiert er diese Wirklichkeit mit jeder Skizze in einer Kette der Bestätigung. Wie der Redakteur von (*Novyj LEF*) meint, habe er auf nichts anderes als auf Tatsachen »geschossen«: »Ich fühlte mich unbewaffnet, wenn ich das Haus ohne Kamera verlassen musste. Das bedeutete, dass vor mir höchst interessante Fakten auftauchen könnten, ohne dass ich auf sie würde schießen können.«⁸⁰⁴

Das Wortspiel mit dem Verb *streljat'* (schießen), von dem das umgangssprachliche *otstreljat'sja* für ›berichten‹, ›sich melden‹, ›seine Aufgabe erledigen‹ abgeleitet ist, führt das Ziel vor Augen: alles ablichten, was als Fakt des Klassenkampfs gelten kann, doch nicht des Mediums, sondern des medialen Zwecks willen.⁸⁰⁵ Die Fotodokumentation resultiert bei Tret'jakov aus einer Langzeitbeobachtung in Kolchosen, in deren Verlauf derselbe Ort in Zeitabständen aufgesucht und auf seine Optimierung hin protokolliert

⁸⁰² Vgl. Tret'jakovs Äußerungen zur Fotografie in *LEF*: ders., »Fotozametki. (Ob iskusstve fotografii)«, *Novyj LEF* 8 (1928), 40–43; ders., »Ot redakcii«, *Novyj LEF* 12 (1928), 41–42, 40: »Не существует лефовской фотографии вообще. Лефовским подходом к фотографии является прежде всего установление – для какой цели надо фотографировать (назначение), а затем уже нахождение наиболее рациональных способов фотографирования и точек зрения.«

⁸⁰³ Tupitsyn, Margarita, *The Soviet Photograph 1924–1937*, Yale 1996, 7.

⁸⁰⁴ Vgl. Tret'jakov, Sergej, *Čžungo (U Žěltogo morja)*, Moskva u. Leningrad 1927, 260: »Я чувствовал себя невооруженным, если когда-либо мне приходилось выходить из дома без аппарата. Это значило, что предо мной могут возникать интереснейшие факты, от которых я не буду в состоянии отстреляться.« In China habe er mit dem journalistischen Fotografieren begonnen und andere Personen aus der sowjetischen Kolonie von dem touristisch-exotisierenden Knipsen abgebracht, »чтобы люди снимали такие моменты, которые могли бы в дальнейшем быть использованы по журнальной линии.« (Ebd.)

⁸⁰⁵ Als Tret'jakov während seiner langfristigen Beobachtung einer Kolchose in Kislovodsk erlebt, dass die Leica, sein Foto-Tagebuch, in ihm »fotografische Gier« wecke (»Лайка вырабатывает фотографическую жадность«), ermahnt er in dem Abschnitt »Djad'ka, kotoryj snimaet«, in welchem er seine Arbeitsweise beschreibt, künftige Fotografen zur Selbstdisziplin und konzipiert sie als zweckdienliches Werkzeug, vgl. ders., *Vyzov* (1930), 195–204, 197; Tret'jakow, Sergej, *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, Berlin 1931, 376–382, 378.

wird. Foto- und Filmbeobachtung, Wandzeitung und *kul'tfurgon* sollen Abläufe auswerten und Fehler aufdecken.⁸⁰⁶ Die Skizze steht bei ihm in einer prospektiven Kontrollreisenreihe, die die Verfeinerung mehrerer Fünfjahrespläne erlaubt hätte.

Er sieht sich dabei selbst in einer Reihe mit anderen: Der Vertreter der Faktenliteratur beteiligt sich an der Etablierung einer Arbeiterassoziation für revolutionäre Fotografie, die sich wie die *Oktjabr'*-Gruppierung für journalistische Massenfotografie einsetzt. Tret'jakovs teilnehmende, sowohl weitere Produzent_innen als auch Rezipient_innen inkludierende Beobachtung erklärt Leonid P. Mežeričer 1931 in der vierten Nummer von *Proletarskoe foto*, die die im In- und Ausland erfolgreiche Reportage über den Alltag der Arbeiterfamilie Filippov abdruckt und diskutiert, zur Produktionsmethode der sozialen Fotoskizze.⁸⁰⁷ Um Individualität geht es nicht: Verwandelt die konstruktivistische Fotocollage das Porträt in ein Objekt der Fragmentmontage, formieren Produktionskünstler_innen ein Kollektivsubjekt und begreifen sich mit ihren kollaborativen medialen Praktiken als dessen Bestandteil.

Die folgenden Beispiele zeigen das Zusammenwirken des faktografisch-produktionsästhetischen Programms mit frühem Sozialismus in Machtstrategien auf Text- und Bildebene. Den Disziplinardiskurs tragen zwei Funktionen aus: zum einen die performativ setzende, das Ideal für die Wirklichkeit ausgebende, und zum anderen die selektiv dokumentarische. Die ausgewählten Artikel betreffen die Organisation der Freizeit, Genesung und Erholung – sie ergänzen den in Tret'jakovs Werk zentralen Komplex der Arbeit.⁸⁰⁸ Ihr Text-Bild-Raum enthält Muster, u. a. jenes eines arbeitstüchtigen und wehrhaften Kollektivkörpers, und dient formal als genrehaftes Vor-Bild – eine Bildanordnung im engeren Sinn. Die einzelnen Fotos entstehen im Hinblick auf das Zielpunkt des Foto-*očerk*.

⁸⁰⁶ Ders., »Dlitel'noe fotonabljudenie«, *Vyzov* (1932), 205–210.

⁸⁰⁷ Vgl. Al'pert, Maks; Šajchet, Arkadij u. Solomon Tules (Drehbuch: Leonid Mežeričer), »Den' iz žizni moskovskoj rabočej sem'i«, *Proletarskoe foto* 4 (1931), 21–44, hier 41–44.

⁸⁰⁸ Der Bereich der Arbeit, den Tret'jakov als Fotojournalist u. a. in der Kolchose *Majak* bei seiner mehrmonatigen Kontrollfeldforschung verzeichnet, ist eingehend betrachtet worden, u. a. von Gough, Maria u. Michael Roloff, »Radical Tourism: Sergei Tret'jakov at the Communist Lighthouse«, *October* 118 (2006), 159–178; Gough, »Tret'jakovs fotografische Utopie«; Reischl, Katherine, »Where I have been with my camera: Sergei Tret'jakov and Developing Operativity«, *Russian Literature* 103–105 (2019), 119–143; Lodder, Christina, »Sergei Tret'jakov – The Writer as Photographer«, *Russian Literature* 103–105 (2019), 95–117.

Performative Bild-Text-Funktion

Die Foto-Text-Collage *Hier schüttelt's die Leute durch* (Zdes' peretrjachivajut ljudej) ist 1928 in der Zeitschrift *Ékran*⁸⁰⁹ erschienen und versetzt uns in den eben erst gegründeten Moskauer Kultur- und Erholungspark (*Central'nyj park kul'tury i otzycha*). Die Anlage, die ab 1932 den Namen Gor'kijs trägt und ab 1937 die Gestalt annimmt, die zum Leitmodell sowjetischer Freizeitparks wird, löst das Versprechen von der sozialistischen Lebensweise im Kleinformat ein, sie vermittelt das Ideal der *kul'turnost'*. Der Park etabliert sich in den ersten Jahren seines Bestehens als modernisierende Institution herrschender Macht.⁸¹⁰

Die Fotografien auf dem plakativen *očerk* stammen von Pavel I. Grochovskij und Aleksandr M. Rodčenko. Grochovskij wählt nicht zufällig das Wort »*kadr*«, das sowohl Fachkraft als auch Filmbild bedeutet, wenn er das Genre beschreibt: »Die Fotoreportage (...) erzeugt und formt das besondere Bild energischer, aufnahmefähiger, unermüdlicher Arbeiter. Sie wirft Schwache und Langsame hinaus, während sie jene stählt, die sich ihr voll und ganz verschrieben haben.«⁸¹¹ In dieser Logik stärkt der fotografische *očerk* als sozusagen darwinistisches Genre einen überlegenen Fotografentypus. Grochovskij zufolge sollte die Zeitungsmischung so eingängig sein, dass sie ohne Text funktioniert.⁸¹² Den Anspruch löst die doppelseitige Collage ein, sie transportiert die wichtigsten Inhalte nonverbal.

Rodčenkos Stil mit seiner markanten Linienführung äußert sich in der Froschperspektive des ersten Pavillons oben links. Die geometrischen Formen treten weiter auf seinen beiden Fotografien des Labyrinths und des Kinderstädtchens unten rechts hervor. Auf den letzteren bilden die jungen Parkbesucher mit den Sportgeräten eine grafische Einheit, während die Menschen auf den flankierenden Aufnahmen von Grochovskij für sich stehen, kontemplativ am Flussufer der Moskva. Dem klassischen Genrebild stellt diese Collage die Produktionsfotografie, die sich auf technische Organisation richtet, gegenüber und dem einsamen Menschen der Vergangenheit die zeitgenössische Einheit aus Menschen, Landschaften und Maschinen. Das

⁸⁰⁹ Tret'jakov, Sergej, »Zdes' peretrjachivajut ljudej. Očerk«, *Ékran* 40 (1928), 8–9.

⁸¹⁰ Vgl. Kucher, Katharina, *Der Gorki-Park. Freizeitkultur im Stalinismus 1928–1941*, Köln u. Weimar 2007.

⁸¹¹ Grochovskij, Pavel, »Foto-žurnalisty o svoej professii«, *Sovetskoe foto* 24.1 (1926), 24: »Фото-репортаж [...] вырабатывает и формирует особый кадр энергичных, восприимчивых, неутомимых работников, опрокидывает слабых и отстающих и закаляет тех, кто отдался ему всем своим существом.«

⁸¹² Ders., »Dinamičeskij kadr«, *Sovetskoe foto* 6.1 (1927), 6: »Основным же стремлением нашим является газета без текста – иллюстрация, говорящая сама за себя.«



Abb. 17: »Hier schüttelt's die Leute durch.«

Ensemble zeigt entsprechend eine Balance von Technik (Turm, Labyrinth, Kinderstädtchen) und Natur (Birke, Himmel, Wasser), der Statik am Fluss und der Bewegung beim Sport und Spiel. Der Bildraum übersetzt somit den Abwechslungsreichtum des Parks. Die Abfolge der Turmspringer in der Mitte des Doppelbildes verkörpert den Übergang zur organisierten Erholung im Team, die sich auf den unteren beiden Fotos ausgeführt findet.

Den Effekt des Hineinspringens greift der knappe Text wie eine Werbeannonce auf. Punktuellen Eindrücken folgend, begeben wir uns auf dem Rundgang durch die Parkanlage zu einer Ausstellung des künftigen Alltags im konstruktivistischen Turm:

Hier schüttelt man die Menschen durch. Man füllt ihre Muskeln. Vertreibt Trübsinn und Schwere. Treibt ihnen Röte ins Gesicht. Bringt den Mund zum Lächeln. Poliert die Augen.

Auf geht's zum runden Turm zur Mossovet-Ausstellung.

So erstattet das neue Moskau seinen Hausherren Bericht.

Die Besucher bewegen sich von Fotografien der Säuglinge, die beim Kinderwettbewerb den ersten Platz gewonnen haben, bis zur Dose mit dem Knochenzucker eines Leichnams, der im Krematorium verbrannt wurde; von dem lehmigen Brot des Jahres 1918 bis zum Plan des ›Großen Moskaus‹...

Falls in der Nacht von Westen her auf langem Hals die Nüstern des ›Kapitalismusgespenst‹ sich Moskau nähern und seine Viertel beschnuppern, wird das Gespenst am Ufer der Moskva hinter der Krim-Brücke über dem Park der Kultur

und Erholung heftig niesen. Denn hier riecht es am stärksten nach einem Stück des echten, frohen, freundschaftlichen, sowjetischen neuen Lebens.⁸¹³

Realitätsillusion und Verfremdung sind nicht zu trennen bei dieser medialen Mit- und Vorbildung einer Wirklichkeit, die bald allgemein verfügbar werden soll.

Der Plakatartikel hat selbst Ausstellungscharakter, wenn er uns in die energiespendende Freizeitgestaltung hineinmanövriert. Diese Foto-Text-Collage geht mit der Text- und Bildanordnung freier um als chronologisch und kausal gegliederte Foto-Skizzen der Zeit. Sie verkörpert das repräsentative Anliegen der Anlage samt der Ausstellung des Mossovets, die sich dort befindet. *Hier schüttelt's die Leute durch* bringt nicht nur die gewohnte Wahrnehmung durcheinander und flößt Vorfreude auf den Parkbesuch ein. Die Bild-Text-Vitrine ersetzt ein Stück weit den Ausstellungsbesuch: Der nacherlebende Rundgang während der anschauenden Lektüre funktioniert im Sinne der »Selbstausstellungskultur des Stalinismus«, mit der das Regime seine »Politik des social und soul engineering« zelebriert.⁸¹⁴ Der Ort befreit Arbeiter_innen von Misstrauen, Sorgen und Einsamkeit und erfüllt sie mit Freude, so die Lösung dieser Plakat-Skizze. Die harmonisierende Montage von Einzelteilen antizipiert die sozialen und physischen Aktivitäten im Freizeitpark und dessen spätere Nutzung für orchestrierte Massenveranstaltungen. Sie legt den Grundstein für weitere Foto-Berichte über ihn – Tret'jakov kehrt vier Jahre später zum Park und zur Mossovet-Ausstellung zurück: Er bezieht sich 1932 in einem seiner typischen kurzen Artikel, die mit zwei Fotoaufnahmen je am Anfang und am Ende versehen sind, auf diese Ausstellung, denn sie habe Rodčenko und ihn zur Idee des »Moskvariums« in Anlehnung an das Observatorium inspiriert.⁸¹⁵

⁸¹³ Tret'jakov, »Zdes' peretrjachivajut ljudej«, 9: »Здесь перетряхивают людей. Наливают мускулы. Выдавливают муть и потяготу. Нагоняют румянец. Загибают рот в улыбку. Шлифуют глаза.

К круглой башне – выставка Моссовета.

Это новая Москва рапортует своим хозяевам.

Люди движутся от фотографий младенцев, взявших приз на детском конкурсе, и до банки с сахаром костей покойника, сожженного в крематории; от глинистого хлеба 1918 года и до плана »Большой Москвы«...

Если ночью с запада на длинной шее подтянутся к Москве ноздри »призрака капитализма« и будутнюхать кварталы, они расчихаются у берега Москвы-реки за Крымским мостом над парком Культуры и Отдыха, потому что здесь явственнее всего пахнет куском настоящего веселого, дружного советского нового быта.«

⁸¹⁴ Gestwa, Klaus, »Grenzfälle? Social und soul engineering unter Stalin und Chruschtschow, 1928–1964«, in: *Die Ordnung der Moderne. Social Engineering im 20. Jahrhundert*, hg. v. Thomas Etzemüller, Bielefeld 2009, 241–278, 267.

⁸¹⁵ Tret'jakov, Sergej, »Moskvarij«, *Pravda* 319, 19. November 1932, 5.

Ein solches Ausstrahlungszentrum soll über Modelle der künftigen Stadtentwicklung informieren, wie es auch das Genre der Reiseskizze tut:

Dank dem Hebelschalter erscheinen Forschungseinrichtungen, ein großes Kolbensternbild eröffnet uns Moskau als das pulsierende Gehirn der UdSSR. (...)

Das ›Moskvarium‹ gibt es noch nicht. Was hier geschrieben steht, ist nur ein Antrag, ein Entwurf, der der Idee einer ständigen Moskau-Ausstellung entspringt – eines ›verkehrtherum angelegten Planetariums‹, das der Künstler A. Rodčenko und ich erdacht haben.

Irgendwann wird das ›Moskvarium‹ über sein eigenes dafür errichtetes Gebäude verfügen. Es könnte jedoch schon jetzt existieren, wenn man dafür eine der geschlossenen Kirchen bereitstellt.⁸¹⁶

Während der Text Anträge für die Innengestaltung der Ausstellung stellt, greifen die Fotos direkt in die Stadtplanung ein. Sie schlagen Gebäude vor, die solch eine Galerie beherbergen könnten: eine Sternwarte und eine Kirche. Letztere soll Ersatzbau sein, solange das ›Planetarium‹, das das ›Universum Moskau‹ veranschaulicht, errichtet wird. Die Botschaft eines nachzuahmenden Vorbilds – langfristig die Vision einer Stadtausstellung und kurzfristig die Nutzung der Kirche –, ist nunmehr seriell unter- und hintereinander angeordnet und nicht karussellartig wie auf der obigen Abbildung zusammenmontiert.

Eine ähnliche Struktur und Wirkung weist der letzte Teil der Tagesreportage über die international prototypisch gewordene Filippov-Familie unter der Zwischenüberschrift *Ein Abend im Park für Kultur und Erholung* (*Večer v parke kul'tury i otdycha*) auf. Der Park nimmt dort als ideale Feierabendaktivität einen festen Platz ein. Der Effekt der Dynamik überträgt sich nun von der Text-Bild-Collage⁸¹⁷ auf die Vertikale einzelner Fotografien aus (leichter) Auf- bzw. Untersicht.⁸¹⁸

816 Ebd.: »Рубильник – научно-исследовательские учреждения, и обильное созвездие колб раскрывает нам Москву как пульсирующий мозг Союза. (...)

›Москвария‹ ещё нет. То, что здесь написано – это только заявка, только набросок, выросший из мысли о постоянной выставке Моссовета, задуманный нами вместе с художником А. Родченко как ›планетарий наоборот‹.

Когда-нибудь ›москварий‹ будет иметь специально выстроенное здание. Но уже и сейчас он мог бы начаться, если использовать для него одну из закрытых церквей.«

817 Tret'jakov hat mehrmals die Bedeutung der Collage und Montage als Mittel effektiver Agitation unterstrichen, z. B. wenn er Heartfield als mustergültigen Fotomonteur herausstellt. Vgl. Tret'jakov, Sergej, »15 żeleznych ſagow«, *Internacional'naja literatura* 2 (1933), 130–131, und ders. u. Solomon Telingater, *Chartfil'd*, 6. Über die Fotomontage als neues Mittel der Agitationskunst äußert sich ähnlich wie Tret'jakov Gustav G. Klucis, vgl. ders., »Fotomontaž kak novaja problema agitacionnogo iskusstva«, in: *Izofront. Klassovaja bor'ba na fronte prostranstvennykh iskusstv*, sbornik statej ob'edinenija Oktjabr', hg. v. Pavel Novickij, Moskva u. Leningrad 1931, 119–132.

818 Die erste und längere Fassung der berühmt gewordenen Reportage über eine Arbeiterfamilie, die ein Musterbeispiel sowjetischer Lebensweise im Ausland sein sollte, erschien als »24 Stun-



Abb. 18: »Auf Wiedersehen, Genossen!«

Moskau zeichnet sich seit den 1920er Jahren als Start- und Anlaufpunkt Tret'jakovs bei seinen Reisen zwischen China und der Weimarer Republik ab und als Zielpunkt der urbanen Entwicklung, zu der seine Stadtbilder aufrufen. Sie bestehen darauf, dass die neue Hauptstadt im Gegensatz zu Peking, Hamburg und Wien, in denen er mit heftigster Sozialkritik ebenfalls Fotoreportagen verfasst,⁸¹⁹ der Arbeiterschaft Erholung bietet. Moskau wird zumindest zum Zentrum einer meinungsbildenden Journalistik, deren performativer Wirkung besonders evident in plakatartigen Foto-Text-Collagen wird, z. B. in der Collage anlässlich des Ersten Mais. Ihre Komposition ähnelt jener seiner Park-Skizze.⁸²⁰

den aus dem Leben einer Moskauer Arbeiterfamilie in der *AIZ* 10, Nr. 38 (September 1931), 749–767. Fotografien der Filippovs werden hier Fotografien einer deutschen Arbeiterfamilie gegenübergestellt. Vgl. Al'pert, Šajchet, Tules, »Den' iz žizni moskovskoj rabočej sem'i«.

⁸¹⁹ Vgl. die Wienreportage: Tret'jakov, Sergej, »Slovo, kotoroe slomano«, *Smena* 3 (1934), 18–19, und die Deutschlandserie: ders., »Vojna i mir. Očerk (1. Teil)«, *Smena* 16 (1931), 16–17; ders., »Vojna i mir. Očerk (2. Teil)«, *Smena* 17 (1931), 13–15; ders., »Sobač'ja žizn'«, *Izvestija* 186, 8. Juli 1931, 1; ders., »Nu, kupite že!«, *Krasnaja niva* 27 (1931), 7–8; ders., »Kommunističeskij deputat. Očerk«, *Kombajn* 19 (1931), 10–13; ders., »Gamburg«.

⁸²⁰ Ders., »Do svidanija, tovarišči! Do Pervogo maja!«, *Stroim* 30–31 (1933), 4–5.

Tret'jakov erweist sich als eloquenter Redner und wird als Radiokommentator bei Festanlässen auf dem Roten Platz in Moskau eingesetzt.⁸²¹ Den überbordenden Text seines Radioberichts anlässlich der Parade am Ersten Mai begrenzt ein Rahmen aus ineinander montierten, konturenstarken Fotos. Wir haben es mit einem maximal intermedialen *očerk* zu tun, der Text, Fotografie, Collage und Auszüge aus der Tonaufnahme hybridisiert. In diesem (text)räumlich-politischen Panorama sind nicht nur verschiedene Berufe, Ethnien und Produktionsergebnisse bei der Staatsfeier präsent, der Blick des Berichterstatters von links zur Mitte hin integriert uns als Betrachtende in die Bildklammer – in das Fest.

Ähnlich wie der Park konzentriert nun der Rote Platz eine Ausstellung jener Errungenschaften, die sich künftig von Moskau aus landesweit ausbreiten sollen. Den Ablauf in einem solchen Skript zu orchestrieren, löst die Verantwortung ein, die das Privileg mit sich bringt, an der Parade teilzunehmen, und trägt dem Umstand Rechnung, dass sie dank der Radioübertragung, später dank dem Fernsehen als landesweites Ereignis stattfindet. Zu diesem Open-Air-Spektakel gehören 1933 »Abteilungen der Militärakademien, Schulen, Matrosen, Kämpfer der Divisionen des Moskauer Proletariats, Scharfschützen-Abteilungen, Sieger in sozialistischen Wettbewerben und Stoßarbeiter, nach Betrieben und Leistungen geordnet, an den Plakaten und Transparenten identifizierbar«,⁸²² wobei die »Präzision und Prägnanz der von diesen Paraden überlieferten Bilder« an die Konstruktivisten erinnere, denn in der Choreographie der Siegesparade sei »die Ästhetik der Konstruktivisten von einst und die Stoßkraft der siegreichen Sowjetarmee zu einem Bild verschmolzen«.⁸²³

Versammelt sind auf dem Plakat die Provinz, die Arbeitenden, das Militär, künstlerische Medien sozialistischer Kommunikation, Maschinen, Transportmittel und Waffen. Ausländische Gäste zeugen von dessen globaler Dimension, unterstützt von Originalzitaten und Gedichtrezitationen. Die Reportage stellt den Entwurf eines dokumentierenden Radiofilms (»radiofil'm«) dar, wie Tret'jakov die organisierende Montage der Großveranstaltung bezeichnet. Nach diesem Muster können Radioberichte und auf sie bezogene *očerki* in darauffolgenden Jahren erstellt werden.

⁸²¹ Vgl. seine Rede bei der Feier anlässlich des 15-jährigen Jubiläums der Oktoberrevolution. Die Aufzeichnung der Rede wurde freundlicherweise vom Staatlichen historischen V. I. Dal'-Museum für russische Literatur zur Verfügung gestellt (Inventarnr.: Magnitnaja lenta. GLM KP 53023/2).

⁸²² Schlögel, *Das sowjetische Jahrhundert*, 524.

⁸²³ Ebd., 527.

Dokumentierende Foto-Text-Funktion

Eine mustergültige Lebensführung vermittelt Tret'jakov in seinen Sanatorien-skizzen, die sich auf die zweite Hälfte der 1920er Jahre verstreuen und von denen hier die dreiteilige Serie *Menschen in der Reparaturwerkstatt* (*Ljudi v počinke*) aus dem Jahr 1926 näher vorgestellt werden soll, da sie die häufigste Art seiner Fotoverwendung demonstriert: die wiederholte Beobachtung eines Ortes bzw. einer Institution mit erzieherischen Setzungen – in diesem Fall eines Patientenprototyps, der sich (aus)bessern lässt.

Tret'jakov engagiert sich für den sozialen und psychologischen Hygienediskurs nach seiner Rückkehr aus Peking. Aus China bringt er Mitte der 1920er Jahre eine Sensibilisierung für die Vereinbarung von Arbeit, Ehe und Kindererziehung nach Moskau mit sowie für die gesundheitlichen Folgen der Ausbeutung von Arbeitenden – diese Probleme beleuchtet er in seinem Skizzenbuch *Čzungo* (1927; 1930).⁸²⁴

Die Sanatoriumsskizzen⁸²⁵ beziehen sich auf Heilanstalten. Auch wenn die hartnäckig wiederkehrende Metapher von der Reparaturwerkstatt, wie er die Einrichtung nennt, Mensch und Maschine gleichsetzt, bleibt der entscheidende Unterschied in der Fähigkeit zum ästhetischen Ausdruck und dessen Genuss, der in diesem Konzept den Heilungsprozess Erkrankter begünstigt. Tret'jakovs Reportageserie plädiert dafür, dass psychisch labile Patient_innen den Methoden des Sanatoriums vertrauen sollen, und dass sie Kunst, Bewegung und Vergnügen zur Genesung benötigen. Er empfiehlt den Einbezug einer »Ästhetiktherapie«, die so wirkungsvoll wie die Elektrotherapie wäre:

Sie wurden von Musik und Tanz sehr angezogen. Aber das Tanzen erlaubten die Ärzte nicht, und was die Musik angeht, so befanden sich nicht immer Musiker im Sanatorium. Doch die Musik könnte, der Elektrizität gleich, schon ein Heilmittel sein – so etwas wie ein melodischer »Franklin«. Ich vermute, die Ärzte sind bisher aufgrund ihres Zeitmangels noch nicht auf diese Idee gekommen. Die Gesundheitsämter hätten allerdings – statt drittklassige Pfuscher in Sanatorien zu schicken, von denen selbst dem anspruchslosesten Publikum übel wird, – ruhig über eine Ästhetiktherapie nachdenken können, d. h. über den Einsatz des Wortes, des Tons, der Geste und der Farbe als Medizin für Nervenkranke.⁸²⁶

⁸²⁴ Vgl. Tret'jakov, Sergej, *Čzungo* (U Želtogo morja), Moskva u. Leningrad 1927, zweite, um ca. 100 Seiten ergänzte Auflage 1930 (*Čzungo. Očerki v Kitae*).

⁸²⁵ Tret'jakov, Sergej, »Ljudej v počinku«, *Krasnaja gazeta* 127 (2470), 4. Juni 1926, o.S.; ders., »Ljudi v počinke (Sanatornye očerki)«, *Krasnaja gazeta* 196 (2539), 27. August 1926, o.S.; ders., »Kak vyzdoravlivajut. Iz očerkov Ljudi v počinke«, *Prožektor* 11 (1926), 23–24.

⁸²⁶ Ders., »Ljudi v počinke (Sanatornye očerki)«, o.S: Очень тянулись к музыке и пляске. Но плясать врачи не позволяли, что же касается музыки, то не всегда в санатории находились играющие. А, пожалуй, музыка, наравне с электричеством, могла бы быть

Er assistiert mit seinen Vorschlägen dem medizinischen Personal, konfrontiert es mit Aspekten, die er verbesserungswürdig findet, und formuliert seine Schlussfolgerungen wie Diagnosen über ihre Arbeit.

Tret'jakovs Fotografien illustrieren seinen Optimismus, der davon ausgeht, dass die Psyche kurzerhand wie ein Gegenstand – eine Maschine – ausgebessert werden kann. Der erste Artikel der Serie, *Menschen zur Reparatur* (*Ljudej v počinku*), vergleicht den Patienten mit einem Schiff und mit einem Automobil, das wieder schwimm- bzw. fahrtüchtig wird: »Das Herz mit Baldrian veräppeln, damit sollte nun Schluss sein. Stattdessen: Luft, Wasser und Tagesstruktur. Was ist eine Tagesstruktur? Das ist ganz einfach das normale Leben, das wir immer führen sollten, das wir tatsächlich aber erst während der Reparaturen führen.«⁸²⁷

Setzt der erste *očerk* der Serie den Akzent auf psychische Störungen, schildert der zweite Behandlungsmethoden, darunter Elektroschocks, Kohlensäurebäder und Wasserduschen. Die dritte Skizze *Wie man wieder gesund wird* (*Kak vyzdoravlivajut. Iz očerkov „Ljudi v počinke“*) betrachtet die Heilung von Tuberkulose. Dafür überzeugt sich Tret'jakov als Kurzzeitpatient im Semaško-Sanatorium in Sotschi, der »Reparaturwerkstatt des Proletariats«, von der Wirksamkeit des dortigen Tagesablaufs. Dieses heute noch bestehende Sanatorium wurde Ende des 19. Jahrhunderts wegen des milden Klimas gegründet, im Bürgerkrieg in ein Krankenhaus umgewandelt und 1921 in eine Tuberkuloseheilanstalt. Zunächst berichtet der Autor über damals fortschrittliche Untersuchungsmethoden wie Blutabnahme und Tests unter Einsatz des Mikroskops, von dem er fasziniert ist, über die gute Essensversorgung sowie die strikte Ruheordnung, die ihm die Unterhaltung bei Tisch verbietet. Ungeachtet dessen, dass er seine eigene Disziplin bei seinem Teilnahme-Experiment nicht allzu ernst zu nehmen scheint, unterstreicht er ihren Nutzen.

Wie die meisten Berichte Tret'jakovs benutzt die Sanatorienserie wenige, inhaltlich lose aufeinander abgestimmte Fotos. Das erste, was Aufmerksamkeit erregt, noch vor der Textüberschrift, ist das klassizistische Gebäude

и средством лечения – чем-то вроде мелодического «франклина». Я полагаю врачи над этим до сих пор не задумались только по недосугу. Думается, что и здравотделы, вместо того, чтобы посыпать по санаториям третьесортных халтуристов, от которых тошило невзыскательнейшую аудиторию, могли бы задуматься об эстетико-терапии: т.е. об использовании слова, звука, жеста и краски в качестве лечебного средства для нервно-больных.«

⁸²⁷ Ebd.: »Пора перестать дурячить сердце валерьянкой, нужен воздух, вода и режим. Что такое режим? Это та самая примитивно нормальная жизнь, которую мы должны бы вести всегда, но которую мы ведем в действительности только во время починок.«

der Einrichtung. Parallel zu dieser Außenaufnahme befindet sich ein Foto von fast gleicher Größe am unteren Rand der Titelseite, links und rechts vom Fließtext eingefasst. Unter diesem mittigen Foto – hier sind wir in der Heilanstalt, – spricht die Bildunterschrift von »Todesstunde« statt von Siesta (tichij čas): »Měrtvyj čas v sanatorii«. Auf der Bettenreihe zwischen Birken unter freiem Himmel sind die Gesichter der anonymen Liegenden kaum zu erkennen, außer von einer Person im Hintergrund, die sich der Kamera zuwendet. Durch Vasilij I. Savel'evs breite Aufnahmen von oben und unten sowie die beiden zwischen ihnen angeordneten Textspalten entsteht auf der dreigliedrigen Titelseite ein symmetrisches Layout, das der Ausgewogenheit der verordneten Tagesstruktur entspricht.⁸²⁸ Die Institution entscheidet über Ruhe und Aktivität, vor allem über die Wiedererlangung der Arbeitsfähigkeit. Die Grundaussage der Reportageserie: Nach der »Reparatur« steht das Humankapital der Produktionsnormerfüllung wieder zur Verfügung.

Sind hier die Textmodule wie in anderen illustrierten Berichten des Autors aus den 1920er Jahren noch monolithische, kohärente Pendants zu den Bildern, unterbrechen ab Ende der 1920er Jahre häufigere Montageschnitte den mal erzählenden, mal erklärenden Sprachduktus. Was sich schon hier findet und fortgesetzt wird, ist die Unterordnung der Bilder unter den Text, ihre rückversichernde Funktion, die instruierender Zweckinformation dient.

Der Schluss klingt wie das Motto der eigenen Arbeit am Publikum: »Das Sanatorium hat viele Gewohnheiten im Bewusstsein der Kranken umgekrempelt.«⁸²⁹ Bearbeitet werden die Lesenden dahingehend, dass sie sich in die gängigen Patienttypen einreihen, den nörgelnden Schmarotzer (»skripučka«) und den ignoranten Pessimisten nicht zum Beispiel nehmen, und sich stattdessen mit jenem Patienten identifizieren, der »Geschmack« und »Willen« hat. Der Bericht unterstützt standardisierendes Verhalten.

Normsetzend ist auch der Ort. Das Sanatorium führt eine Rezeptformel gegen Tuberkulose, die nirgendwo sonst zu finden sei: »Sonne. Luft. Wasser. Tagesstruktur.«⁸³⁰ An diesem Punkt steigt die Spannung, wir zweifeln doch etwas an der Einfachheit dieses Ablaufs und haben zunehmend Mitleid mit dem erzählenden Versuchskaninchen, dem die Glatze friert, sobald er bei offenem Fenster schlafen und kalte Abreibungen ertragen muss. Tret'jakov

⁸²⁸ Savel'ev brachte Erfahrung in der Bebildung von Fotoreportagen mit, bereits 1923 erschien sein *bytovoj fotočerk* mit Fotografien eines Frauenwohnheims. Vgl. Wolf, USSR in Construction, 83.

⁸²⁹ Tret'jakov, »Kak vyzdoravlivajut«, 23: »Много привычного перевертывал санаторий в сознании больных.«

⁸³⁰ Ebd., 24: »Солнце. Воздух. Вода. Режим.«

führt sich als korrekten Sanatoriumsbesucher ein – im Gegensatz zu Patient_innen, die, statt den Tagesablauf einzuhalten, sich bloß sattessen. Vor diesem Hintergrund definiert er nun am Zielpunkt des Berichts den gewünschten Patiententypus,

der sich mit Geschmack auskuriert, der genau und mit Vergnügen auf seinen zu Kräften kommenden Körper achtet. Ihm gefällt es, seine Nerven unter die elektrische »Franklin«-Dusche zu stellen. Er lacht laut unter den Schlägen der Wasserspritze, wenn sie die Rücken- und Beinmuskulatur durchknetet, und bebt freudig unter den Tropfen auf seinem Gesicht und seiner Brust. Jeden Samstag sagt ihm die Waage, wie viele Mahlzeitenkilos bei ihm zu neuem Gewebe geworden sind. Er liegt während der Ruhestunden und fühlt dabei, wie die Sonne sein Gesicht mit einer bronzenen Bräunehülle überzieht, während frisches Blut die Lungen durchspült. Woche für Woche zerdrückt seine Hand zunehmend mehr Pfunde, wenn sie – wie zur Begrüßung – die Feder des Dynamometers zusammenquetscht. Einer Trophäe gleich bewahrt er jeden zusätzlichen Volumenzentimeter, um welchen sich seine Lungen vergrößert haben. Und wie er isst, wie er mit seinen Kiefern für Kraft und Aufladung seines Inneren sorgt; wie er die Luft mit seinen Armen beim Sport zerschneidet; wie er sich an jedem Signal der Gesundheit erfreut, das von seinem Herzen ausgeht, von den Lungen, vom Gehirn, den Muskeln – all dies zeugt davon, dass dieser Patient außer Luft, Sonne und Tagesstruktur, außer all der Pulver und Tabletten die wertvollste Medizin besitzt, die es weder in Apotheken noch in den Arsenalen der Sanatorien gibt, und zwar den Willen zum Gesundsein.⁸³¹

Das Subjekt soll lernen, sich selbst zu disziplinieren, wodurch, so das Erfolgsversprechen, seine Selbstheilungskräfte aktiviert werden. Dafür sollen sich Patient_innen den herrschenden Abläufen und den zum Teil brutalen Therapien fügen. Die Kritikpunkte, die das mangelhafte Kulturangebot be-

⁸³¹ Ebd., 24: »больной, который лечится со вкусом, который точно прислушивается с удовольствием к своему, наливающемуся сокам организму. Ему нравится ставить свои нервы под электрический душ »Франклина«. Он гогочет под струей брансбоя, когда она вминается в мышцы спины и ног и трепещет каплями на лице и груди, каждую субботу ему говорит шкала весов, сколько кило обедов осело в нем новыми тканями, он вылеживает »мертвые часы«, чувствуя, как солнце натягивает на его лицо бронзовый чехол загара, и легкие прополаскиваются свежей кровью. Неделя за неделей все больше фунтов выжимает его рука, стискивающая, точно здороваясь, пружину динамометра. Он как завоевание бережет каждый лишний кубический сантиметр, на который увеличилась емкость его легких. И как он ест, накручивая челюстями силу и зарядку в свое нутро; и как он рассекает воздух руками на физкультуре; и как он радуется каждому сигналу здоровья, идущему от сердца, от легких, от кишечка, от мозга, от мышц – все это говорит о том, что кроме воздуха, солнца и режима, кроме всех порошков и лекарств, этот больной имеет самое ценное лекарство, которого нет в аптеках и в арсеналах санаториев – и это лекарство – воля к здоровью.«

treffen, hat der Agit-Journalist durch seine Verbesserungsvorschläge operativ an Ort und Stelle »repariert«.

Später Fotoskizzen modellieren nicht nur den Patienten, sie erarbeiten ein Raster fürs Erholen im Kollektiv – analog zur fordistischen Struktur der Arbeitsschichten. Eine solche Konstruktion durch die Behebung kleiner Mängel finden wir in *Meer, Menschen, Sonne* (*More, ljudi, solnce*) von 1935 über einen weiteren nahezu perfekten Kurort.⁸³² Die Draufsicht auf ein Sanatorium in Novyj Afon in Abchasien, an dessen Stelle früher ein Kloster stand, fächert in zehn zweispaltig angeordneten Fotografien standardisierende Aktivitäten der Urlauber auf.

In der Zusammenschau vermitteln die abgedruckten Fotografien den iterativen Kontrollblick: Seriell reihen sich die Gegenüberstellungen aneinander, die die progressive Veränderung beweisen, so dass diesen *očerk* – neben Kurbeschäftigung – der temporäre Kontrast zwischen früher und heute und der topografische zwischen oben und unten strukturiert. Wir überzeugen uns von der Transformation aus der überlegenen Sicht des Fotoreporters, der wieder einmal ein zentrales Ideologem reproduziert.

Als eine der ›gesunden‹ Alltagspraktiken unterstreicht er das Lesen der Tagespresse wie *Literaturnaja gazeta*, womit er beiläufig den Stellenwert seiner Skizze hebt. Im scherhaften Ton emp- bzw. befiehlt er in Bildunterschriften den Freizeitsportlern, welche Sportart ihrer Erkrankung angemessen ist: Schachspieler sollen sich wegen ihrer Nierenleiden hinsetzen, Volleyballspieler wegen ihrer Lungen stehen.⁸³³ Die durchdachte Routine integriert Zeitungslektüre, Sport, Ruhe, Sonnen, Baden und vitaminreiche Nahrung. Damit verwandelt sie das abgeschiedene Männerkloster, das nur wenigen vorbehalten gewesen ist, in eine weltliche Quelle der Lebensenergie aller Werktätigen. Tret'jakov erklärt nicht, dass es sich um einen religiösen Ort handelt, er zeigt dessen neue Bestimmung als gegeben, als Tatsache im selektiv-zielgerichteten Verständnis der Faktografen. Erst dank dem letzten Foto und dessen Unterschrift erfahren wir, dass sich dieser Blick auf Psyccha, das ehemalige Kloster Novyj Afon, eröffnet.⁸³⁴

In der Institutionalisierung kollektiver Freizeit kann man eine frühe Fitnessbewegung erkennen – und ein Erziehungsinstrument: *fizkul'tura* sei Arbeit an sich selbst, sie »ist die der Reproduktionssphäre zugehörige

832 Ders., »More, ljudi, solnce. Fotoočerk«, *Stroim* 7/8 (1935), 19.

833 Ebd.: »Стойте. У вас легкие!«/»Сядьте! У вас почки!«

834 Ebd.: »И с Орлиного гнезда созерцают свою Псырцху, бывший монашеский Новый Афон.« Abchasien's künftige Nutzung für den Obstbau und als all sowjetische Heilanstalt prognostiziert Tret'jakov schon 1926, vgl. ders., »Postup'ju bujvola. Po Abchazii.«



Abb. 19: »Meer, Menschen, Sonne«

Seite des menschlichen Lebens, in dem nichts mehr dem Zufall überlassen werden darf. Gesundheit, Wohlbefinden können ebenso geplant werden wie Arbeit.«⁸³⁵ Dazu integriert uns der Bildraum in die Position des Überblicks: Die meisten Fotografien sind von oben aufgenommen, oder, wenn Menschen abgebildet sind, und dies als Gruppe, dann von hinten. In ihrer Ungezwungenheit wirken die Personen so, als ob sie nicht wüssten, dass sie beobachtet werden.

Militärubung als Erholung

Der nächste Fotobericht verzahnt produktive Erholung mit industriellen und landwirtschaftlichen Arbeitsabläufen. Beim ersten Beispiel handelt es sich um einen Wehrübungslauf von Fabrikmitarbeitenden,⁸³⁶ beim zweiten um einen Wochenendtag in der Sowchose.⁸³⁷

Die fotografische Begleitung des Militärubungslaufs im Sommer 1932 macht uns mit einer fast perfekten *Fabrikfestung* (*Zavod-krepost'*), die Stalins Namen trägt. Ihr einziger Makel ist ihre unzureichende Beteiligung



Abb. 20: »Die Fabrikfestung«

⁸³⁵ Schlägel, Karl, *Terror und Traum: Moskau 1937*, München 2008, 333.

⁸³⁶ Tret'jakov, Sergej, »Zavod-krepost'«, *Smena* 17/18 (1932), 16–17.

⁸³⁷ Ders., »Vychodnoj v sovchoze. Fotoočerk«, *Smena* 12 (1933), 12–13.

an der freiwilligen Militärorganisation (Osoaviachim), und diese Übung behebt dies. Auf allen elf Fotografien sehen wir Menschengruppen, ob von vorn, von hinten, von der Seite, aus unmittelbarer Nähe oder aus einigen Metern Entfernung. Kurze Bildunterschriften verteilen sich auf vier Spalten. Die vorangestellte Einleitung erklärt das Streben nach Perfektion zum realistischen Ziel und reiht den Blick in die Hierarchie der Werkstypen ein – wir sollen uns wie die Fabriken an Stoßarbeiter_innen messen. Seine »kleine Krankheit« würde das Werk nun beschwingt »auskurieren«:

Fabriken sind wie Menschen. Es gibt welche, die zu nichts taugen. Lümmel, die nur das halbe Pensum schaffen. Es gibt tölpelhafte Fabriken, die bis zum Hals in eigener Ausschussware stecken und die ihre Erzeugnisse sonstwohin versenden, nur nicht an die richtige Adresse. Es gibt rheumatische Fabriken, schwächelnde, mit alter rostiger Ausstattung. Es gibt ausgetrocknete Fabriken, durch die ein verdünnter Strom ständig wechselnder Arbeiter fließt, während sich an entscheidenden Punkten des Werks immer wieder Abszesse entzünden. Und es gibt Erfinder-, Agitatoren-, Bestarbeiterfabriken.

Auch unter Bestarbeiterfabriken gibt es unterschiedliche Arten. (...)
Mehrere sozialistisch umgebaute Bahnhöfe in Moskau sind ebenfalls dem Elektrowerk zu verdanken.

Doch gibt es auf der Welt kaum hundertprozentige Bestarbeiter. Jeder von ihnen hat irgendein Leiden, eine ärgerliche Macke, die man meist gut versteckt. So hat das Elektrowerk außer seinen zwei Auszeichnungen noch eine dritte. Und über die sprechen seine Angestellten nicht gerne. Diese Auszeichnung ist ein Banner aus Flechtmattenstoff. Für die schlechte Verteidigungsarbeit – dafür, dass die Lösung »Stärke die Wehrhaftigkeit des Landes!« in einem Kollektiv von 22.000 Arbeitern nur von einem Zwanzigstel umgesetzt wurde.

Mit derselben hartnäckigen Flottheit, mit der die Fabrik in früheren Jahren zur Planübererfüllung, zur Organisation neuer Abteilungen und zur Patenschaft für andere Fabriken aufstieg, hat nun das Parteikollektiv die Fabrik bei der Stärkung der Verteidigung unterstützt. Der Sekretär des Parteikollektivs, Genosse Jurov, klein von Wuchs, doch groß als erforderlicher Organisator, hat eine Lösung vorgeschlagen: »FABRIKFESTUNG«.⁸³⁸

838 Ders., »Zavod-krepost'«, 17: »Заводы – они как люди. Бывают заводы ни то, ни се. Недотепы, шагающие в полпланы. Бывают заводы-рохи, сидящие по-уши в собственном браке, засылающие продукцию куда угодно, только не по нужному адресу. Бывают заводы-ревматики, слабосильные, со стареньkim ржавым оборудованием. Бывают худосочные, сквозь которые течет разжиженный сырой ток все сменяющихся рабочих, а в ответственных точках завода то и дело вспыхивают нарываы, и есть заводы-изобретатели, заводы-агитаторы, заводы-ударники.

И среди заводов-ударников тоже породы разные. (...)

Некоторые московские, по-соалистически переделанные вокзалы, это – тоже дело Электрозвоза.

Но редко бывают на свете стопроцентные ударники. У каждого из них есть какая-нибудь болячка, досадная завитушка, обычно припрятываемая поглубже.

Der *očerk* gleicht mit seiner Bildordnung einer Wandzeitung. Die »hartnäckige Flottheit« der Stoßarbeiter, die die Erfüllung des Plans wie eine militärische Attacke in Angriff nehmen, soll uns visuell anstecken. Arbeit, Erholung und Wehrdienst gleichen sich strukturell an und wachsen als Teile des sowjetischen Alltags zusammen.

Die 7.500 Teilnehmenden, lesen wir, gehen während des Militärübungslaufs einer Elektrowerk-Sowchose beim Subbotnik zur Hand. Mit rhetorischen Fragen im Textkommentar zu den nicht immer deutlichen Fotografien lenkt Tret'jakov unser Bildverständnis. So fragt er eingangs, ob wir denken, dass die Person mit der Zigarette im Mund der Handelsdirektor des Elektrowerks sei, und antwortet, dies sei der Kommandeur der Elektrowerksdivision Osoaviachims. Bis auf diese Benennungen bleiben die Abgebildeten wieder eine Menge; Bezeichnungen von Personen und Orten weichen auf den Plural aus.⁸³⁹

Die Skizze vergegenwärtigt zunächst den Weg der Osoaviachim-Mitglieder, der von Kazan mit der Eisenbahn zum Startpunkt der Übung in der Nähe von Ramenskoe unweit von Moskau führt. Die Waggons dorthin seien wie mobile Meetings und »Konzerte auf Rädern« (»miting na kolesach«, »koncerty na kolesach«). Diese Funktionsbestimmung rückt sie in eine Reihe mit den Medien, die die Mobilisierungsübung durch Marsch- und Arbeitsstimmung unterstützen – es kommen aufheiternde Blasmusik, ein Radio-Automobil, eine Wandzeitung und eine Lagerbibliothek zum Einsatz. Das Radio wirkt sklaventreiberartig, während Kolchosarbeiter das Kartoffelfeld jäten und Wandzeitungsarbeiter ihre Beobachtungen und Heldenataten zu »Klumpen« schlagen, was die Rhetorik vom Faktenschießen aufgreift.⁸⁴⁰

Die auffälligsten Aufnahmen, die uns einzelne Personen näherbringen und zu ihnen aufschauen lassen, befinden sich in der mittleren Ebene der drei

Есть у Электрозводства, кроме двух этих орденов, ещё третий. И не любят о нем говорить электрозводцы. Этот орден – рогожное знамя. За плохую работу Осоавиахима, за то, что лозунг «Крепи оборону страны» в 22-тысячном коллективе завода был по-настоящему усвоен всего одной 20-й частью его.

И с той же настойчивой лихостью, с какой в прежние годы подымался завод на перво выполнение плана, и на организацию новых отделов, и на шефскую работу, – поднял его сейчас партколлектив на укрепление оборонной работы. Секретарь партколлектива т. Юров, маленький ростом, но дюжий в организационном изобретательстве, предложил лозунг: «ЗАВОД-КРЕПОСТЬ».

⁸³⁹ Ebd.: »командиры«, »Ужу появились в руках комсомольцев винтовки«, »площади«, »комсомолята«, »рабочие«, »старики«.

⁸⁴⁰ Ebd., »Стенгазетщики, приткнувшись по канавам и полянкам, сбивают в комки наблюдения, факты, подвиги. Радиоавтомобиль ездит между полями, развозя музыку оркестров, чтоб полоть веселее было.«

übereinander geschichteten Fotoreihen. Das vierte Bild besticht durch drei Hornspieler, die sich in verschiedene Richtungen wenden, und durch den Betrachterstandpunkt, der sie aus einer Untersicht zeigt. Rechts davon folgen wir der Blickachse eines Mannes über den Fluss auf das andere Ufer, was den Blick in die Zukunft figuriert. Am Ende hat sich der Lauf als praktikable Methode des freiwilligen Wehrdienstes herausgestellt. Elektrowerksarbeiter haben demonstriert, dass sie vorbildliche »Fabrikfestungen« erschaffen, andere sollen mitziehen.⁸⁴¹

Die selektive dokumentarische Beobachtung Tret'jakovs richtet sich in ihrer Komposition prospektiv aus, auf spätere Einübung bzw. Überprüfung. Sein Verfahren der Anthropomorphisierung und der allegorischen Verkörperung hat sich zur Gänze entfaltet: Stand die Fabrik zu Beginn für den Stoßarbeiter, so vereinigt der Fotobericht die Fabrikarbeiter bei dieser gemeinschaftsstiftenden Veranstaltung zum fröhlichen und wehrhaften Kollektivkörper.

Arbeitsfrei unter Beobachtung

Der *očerk* über eine Landkommune bei Simferopol' – *Ein freier Tag in der Sowchose (Vychodnoj v sovchoze)* – feiert einen weiteren Erfolgsschritt auf der übergeordneten ›Reise‹ zum Sozialismus, nämlich die Umwandlung einer Ruine zur kollektiven Hühnerwirtschaft.

Für Aufnahmefähigkeit sorgt wieder das Layout: Die mittlere Spalte, die etwas schmäler als die linke und rechte ist, enthält drei statt vier Fotos, das Triptychon verdichtet sich zur Mitte hin. Indem der Textumfang abnimmt, ›sprechen‹ die Bilder mehr für sich. Die harten Raster der rechteckigen Liniengrenzungen zwischen den Spalten und innerhalb von ihnen exponieren die Montage, die den Platz auf dem Papier genauso effektiv ausnutzt wie die Arbeiter Zeit und Land, selbst an einem freien Tag. Die jungen Menschen auf den Gruppen- und Nahaufnahmen gehen gemeinsam Freizeitbeschäftigungen wie Musizieren oder Schachspielen nach, lesen Zeitung, tanzen, treiben Mannschaftssport, versammeln sich um den Radiolautsprecher und im Klub. Ein Kind, das neben anderen isst, schaut in die Kamera. Tret'jakov instruiert uns anhand der Muster und Mängel, so neben dem Foto eines Lesenden:

⁸⁴¹ Ebd., »Поход завода-дивизии – интересный способ осоавиахимовской работы.

Электрозводцы показали нам, как создавать « заводы-крепости».

Один из первых заводов-ударников Союза кричит остальным заводам-товарищам:

– ПОД ТЯГИ ВАЙСЯ, РЕБЯТА! КТО СЛЕДУЮЩИЙ?«

Es ist gut, dass man sich in die Erzählung flüchtet, als ob man zur Erholung in den Wald geht. Doch wieso hält er sich die Ohren zu? Ob das Orchester wohl stört? Ist es sinnvoll, dass die Lesestube direkt unter dem Kupfergebrüll der Musik liegt?

Und warum lungert der Knirps an demselben Tisch herum? Hier hat man einiges übersehen.⁸⁴²

Statt in der Lesestube solle der Junge bei anderen Kindern sein – beim Tanz, Spiel, Sport oder in der Krippe, wie die nachfolgenden Fotos belehren. Die Entspannung der Personen nutzt der Beobachter aus: Seine detaillierte, zwölfteilige Fotodokumentation in drei Spalten erwischt kleinere Defekte im Tagesablauf.

Tret'jakov beanstandet ferner, dass die Pioniere zu viel Kleidung tragen und die Kolchosarbeiter noch zu untrainiert seien. Die Teilnehmenden lässt er kaum zu Wort kommen, lediglich in einer Pseudobeschwerde über fehlende männliche Tanzpartner, die – und dies ist schon wieder vorbildlich – zu einer militärischen Übung einberufen worden sind.

Das Kameraauge hat hingegen Potential für echte Beschwerden, es sieht hier wie bei Dziga Vertov mehr als das menschliche Auge,⁸⁴³ jedoch weniger in ästhetischer als in organisatorischer Hinsicht: Der Fotoapparat schaut hin, ihm entgeht kein Versehen (»nedogljadka«). Die Auswertung zufällig aufgenommenen Materials entlarvt jene Missstände, die Teilnehmenden mitten im Geschehen nicht sofort auffallen. Entsprechend lässt sich Tret'jakovs Befürwortung des »Ausschusses« verstehen – authentische, wenngleich technisch und kompositionell misslungene Fotografien seien wertvoll, denn sie registrieren ungeschönte Fehlabläufe.⁸⁴⁴ Seine Bezeichnung »dynamische Expressivität« (»dinamičeskaja ekspressivnost'«) wäre insofern als Ausdruck von verbesserungsfähigen Arbeitsschritten zu verstehen, die dank der Dokumentation erkannt und optimiert werden können. Müll seien hingegen mehrdeutige – künstlerische – Fotos: Im Kolchosskizzenbuch *Die Herausforderung* (Vyzov) spricht er davon, dass man den »Abfall« (»musor«)⁸⁴⁵ beim Fotografieren wie einen »Fototippfehler« (»fotoopečatka«)⁸⁴⁶ vermeiden muss, weil er den Sinn der Aufnahme verzerre.⁸⁴⁷ Der Vermittlung dieses Sinns und

⁸⁴² Ders., »Vychodnoj v sovchoze«, 2: »Хорошо уйти в повесть, как в лес, отдохнуть. Но почему заткнул он уши? Не оркестр ли мешает? Правильно ли, что под самым медным ревом музыки расположена читальня? И мальчонка зачем зря у этого же стола? Тут недоглядка.«

⁸⁴³ Vertov, »Kinoki, Perevorot«, 139.

⁸⁴⁴ Tret'jakov, »Moj zritel'nyj dnevnik«, 24.

⁸⁴⁵ Ders., *Vyzov* (1930), 198.

⁸⁴⁶ Ebd., 200.

⁸⁴⁷ Ebd.: »Она искаляет смысл снимка.«

der Vergemeinschaftung des Landlebens verschreibt er einen beachtlichen Teil seiner fotografischen Arbeit, in ihr festigt er sein Konzept der Operativität – einer medialen Beobachtungs-, Kontroll- und Disziplinarmaßnahme.

Fotografierender und agitierender Journalist

Solche Beispiele ließen sich mit weiteren Text-Bild-Arrangements vertiefen, die einen Kollektivkörper aus reglementierten Arbeits- und Freizeitabläufen konstruieren. Für den standardisierten *režim* der SozOrdnung versuchen uns Tret'jakovs Fotoreiseskizzen emotional und rational einzunehmen. Dabei legt der Chronist bzw. Informationssoldat weder seine Arbeitsweise vollständig offen noch den Entstehungsprozess einzelner Berichte. Wie zufällig »verschlägt« ihn das Jahr 1927 in den Kaukasus,⁸⁴⁸ und den Auftrag, ins Ausland zu fahren, erhält nicht Tret'jakov, sondern seine Kamera.⁸⁴⁹

Die ausgewählten *očerki* verhalten sich in seinem Visualitätskonzept komplementär zum Postulat der Arbeit, das Organisationsbestreben dehnt sich in und dank ihnen auf alle Lebensbereiche aus. Er stellt seine fotografische Praxis als eine pragmatisch orientierte Poetik der Vervollkommenung, Serialität und Expansivität in den Dienst des sozialistischen Staates. Die minimalen Fehler, die der Reporter registriert, lassen sich beheben, und die Berichte in gleicher Form zu einem späteren Zeitpunkt zwecks Re-Evaluation durchführen. Die zeitliche Ausdehnung betrifft den Auswahlblick, der die Zukunft in der Gegenwart erspäht und die unerwünschte Vergangenheit aussondert, sowie die Langfristigkeit des Beobachtungsprojekts. Geografisch gilt das Interesse kaum bekannten Kollektivierungseinheiten auf dem Land, Landstrichen an der Peripherie und über sie hinaus Nachbarstaaten. Medial dehnt sich das Einzelbild zur Fotoserie, -montage und zum -buch aus, die sich an ein möglichst breites Publikum richten.⁸⁵⁰ Tret'jakovs Werk besteht aus einer Menge illustrierter Artikel, die einander fortsetzen, ergänzen und argumentativ vervielfachen. Der Foto-*očerk* mit leicht verständlichem Text, illustrierenden Bildern und positiv-ermunternden Botschaften dürfte die ‹korrekte›, durchdacht dosierte Lektüre in Pausen von körperlicher Arbeit gewesen sein.

Zwar hat er seine Zeitgenossen für eine Produktionsästhetik inspiriert, die den Arbeiteralltag hautnah mitlebt, und sein Publikum im In- und Ausland

⁸⁴⁸ Ders., »Gde ja byl s fotoapparatom«, *Pioner* 5/6 (1934), 10–11, 10.

⁸⁴⁹ Ebd., 11: »В 1930 г. моему фотоаппарату задала работу заграница.«

⁸⁵⁰ Stigneev, Valerij, *Vek fotografii. Očerki istorii otečestvennoj fotografii 1894–1994*, Moskva 2009, 96.

für die Errungenschaften der Sowjetunion, darunter das Recht auf Freizeit, ergänzende Kinderbetreuung und medizinische Versorgung, begeistert. Zwar hat er noch vor seinen konstruktivistischen Kollegen Berühmtheit als Fotojournalist und -theoretiker erlangt.⁸⁵¹ Doch Tret'jakovs rigorose Methode kundschaftet die von ihm beobachteten Akteure aus, zwingt sie zur Unterordnung bei der Kollektivierung und unterstützt das Ideologem des ›Neuen Menschen‹, der seine arbeitsfreie Zeit so bei gemeinschaftlichen Aktivitäten gestalten muss, dass er dadurch seine Produktivität möglichst hoch hält.⁸⁵²

Der Reiseschriftsteller, Dichter, Theaterautor, Journalist und Agitator, wie ich hinzufügen möchte, setzt in seinen Fotoberichten das Prinzip seiner *Biografie des Dings* (*Biografija vešči*) in der Verdinglichung von Subjekten weiter um. Er sprenge das subjektzentrierte Narrativ des 19. Jahrhunderts sowie das klassische Porträt und löse das Individuum im Kollektiv auf.⁸⁵³ Dafür ist ein rigider Alltag nötig, der Arbeit und Freizeit regelt, und eine entsprechende Körperordnung, zu deren Manifestation die betrachteten *Foto-očerki* beitragen. In ihnen erweisen sich Produktion und Rekreation als zwei Seiten einer Einheit, nämlich des Disziplinardiskurses.

Tret'jakovs von Anfang an politisch angepasste, pragmatische Orientierung lässt die drei Phasen, in die sein Schaffen eingeteilt wird – die faktografisch-produktionskünstlerische (1924 bis Mitte 1928), die faktografisch-dokumentierende (1928 bis Ende 1931) und die operativ-auktoriale (1932 bis 1937)⁸⁵⁴ –, idealtypisch erscheinen. Operative, agitatorische und auktoriale Elemente finden sich vereinzelt und vermischt ab Anfang der 1920er Jahre in seinem aktivistischen (Foto-)Dokumentarismus vor.

2.3 Das Abenteuer Bewegung

Die dritte genrekonstitutive Komponente, die neben Strategien des Vergleichens und der seriellen Evidenzsicherung auf den *putevoj očerk* einwirkt, sehe ich in der Unplanbarkeit des Unterwegsseins, in seiner Experimentalhaftigkeit. Diese Lust an der räumlichen Veränderung, am Anderen, an Bewegung und am Aus-

⁸⁵¹ Wolf, »The Author as Photographer«, 391.

⁸⁵² Zum wissenschaftlich-ideologischen Diskurs über sowjetische Freizeit vgl. Cheauré, Elisabeth u. Jochen Gimmel, »Sowjetische Muße« zwischen Ideologie und Praxis«, in: *Verordnete Arbeit – Gelenkte Freizeit: Muße in der Sowjetkultur*, hg. v. dens. u. Konstantin Rapp, Tübingen 2021, 3–46, insbes. 12–14.

⁸⁵³ Fore, Devin, »Sergei Tret'jakov: From the Photo-Series to Extended Photo-Observation«, *October* 118 (2006), 71–77, 71.

⁸⁵⁴ Gough/Roloff, »Radical Tourism«, 167.

probieren von Mobilitätspraktiken und -technologien lässt sich epochen- und kulturenübergreifend antreffen. Das Abenteuermoment zur Schreibbedingung zu erklären, doch seine Gefährlichkeit zu minimieren oder auszulassen, stellt ein Hauptmerkmal der ent-emotionalisierten *očerki* der frühen Sowjetunion dar. Sie fallen insofern in die Gattung der Abenteuerliteratur.

Dass die Lust an der Gefahr, an der Fahrt und am Gefährt nationale Grenzen und gewohnte Gendervorstellungen überwindet, demonstrieren westeuropäische Autor_innen, die die junge Sowjetunion besuchen.⁸⁵⁵ Einige sehen dabei nicht nur Moskau, sondern legen einen beachtlichen Teil des riesigen Landes mit Zug und Auto zurück: So umrundet die deutsche Rennfahrerin Clairenore Stinnes von 1927 bis 1929 als erster Mensch die Erde mit einem gerade erst in Serie gegangenen Personenwagen, einem *Adler Standard 6*. Die Weltreise führt sie über den Balkan nach Moskau, über Sibirien und die Wüste Gobi nach Peking, Japan und in die USA. Ihr späterer Gatte Carl-Axel Söderström begleitet sie auf der Expedition, nachdem das ursprüngliche Team zerfallen ist, fotografiert und filmt die Etappenziele mit all ihren Zerreissproben, Überfällen, Motorschäden und Krankheiten.⁸⁵⁶ Eine Testfahrt, die die kommunistische Regierung 1925 ausgeschrieben hat, hat Stinnes motiviert, diesen Rekord aufzustellen und der deutschen Automobilindustrie zur Prominenz zu verhelfen:

Es galt bei der russischen Prüfungsfahrt, die Strecke Leningrad-Moskau-Tiflis-Moskau zurückzulegen. An dieser Fahrt, die von wirtschaftlichen Gesichtspunkten aus aufgestellt war, nahmen alle Nationen teil, die Automobilindustrie besaßen. Ich fuhr als einzige Frau am Steuer und als Chauffeur meines Wagens mit.⁸⁵⁷

⁸⁵⁵ Oberloskamp, Eva, *Fremde neue Welten: Reisen deutscher und französischer Linkssintellektueller in die Sowjetunion 1917–1939*, Berlin 2012; Steinbeck, John, Robert Capa: *Russische Reise*, aus d. Amer. v. Susann Urban, Zürich ³2021. Vgl. auch Rohr, Angela, *Zehn Frauen am Amur: Feuilletons für die Frankfurter Zeitung: Reportagen und Erzählungen aus der Sowjetunion (1928–1936)*, hg. v. Gesine Bey, Fotografien von Margarete Steffin, Berlin 2018; Rohr, Angela, *Der Vogel. Gesammelte Erzählungen und Reportagen*, hg. v. Gesine Bey, Berlin ²2010. Das Buch enthält Rohrs Reportagen über die Sowjetunion. Vgl. ferner die Amerikanerin Emma Burnham Dresser, die 1931 in die Sowjetunion gereist ist, die US-amerikanische Fotoreporterin Margaret Bourke-White und die Reisen von Derla Murphey. Dazu: Rowley, Alison, »Emma Goes to the Arctic: An American Socialite's Trip on a Soviet Icebreaker, 1931«, *Journal of Russian American Studies (JRAS)* 8.1 (2024), 1–16; Menzel, Nadine, *Nach Moskau und zurück. Die Reiseschriften von Ethel Snowden, Sylvia Pankhurst und Clare Sheridan über das postrevolutionäre Russland im Jahr 1920*, Köln 2018.

⁸⁵⁶ Kuball, Michael u. Clarenore Söderström (Hg.), *Söderströms Photo-Tagebuch 1927–1929. Die erste Autofahrt einer Frau um die Welt*, Frankfurt 1981.

⁸⁵⁷ Stinnes, Clairenore, *Im Auto durch zwei Welten. Die erste Autofahrt einer Frau um die Welt 1927 bis 1929*, hg. v. Gabriele Habinger, Wien 1996, 21.

Via Konstantinopel durchquert die Rennfahrerin den Nahen Osten, fährt durch Armenien und die Ukraine nach Moskau. Sie produziert mit ihrem Mann den Film *Im Auto durch zwei Welten* (1931), der Expeditions- und Werbezwecken dient.⁸⁵⁸ Die Regisseurin Erica von Moeller spürt in ihrem Film *Fräulein Stinnes fährt um die Welt* (2009) anhand der Originalaufnahmen der Unternehmung nach. – Man kann darin audiovisuelle Fortführungen der Reiseskizze sehen, die im Genre der ›Reisebilder‹ auf der Leinwand bis 1916 eine führende Gattung im frühen Kino gewesen ist.⁸⁵⁹

Auch wenn man dafür keine 48.000 Kilometer im rudimentären Automobil zurücklegt wie Clairenore Stinnes, haftet dem Verfassen/Fotografieren/Filmen einer Reiseskizze, aber auch dem Unterwegssein an sich immer etwas Abenteuerliches an – etwas Unberechenbares, Subversives, so der Filmtheoretiker Béla Balázs. Reisen sei »Rebellion gegen die Natur, autonom gewordenes Menschentum außerhalb des Gesetzes.«⁸⁶⁰ Gerade die Variablen, die das Unterwegssein mit sich bringt, stellt Stefan Zweig der rationalen Seite der Moderne entgegen. Das mit allerhand Mühen und bei ihm mit Gefühlen verbundene, beschwerliche, irrende Vomfleckkommen erscheint Zweig umso erstrebenswerter. Das gradlinige, leicht für alle verfügbare, reproduzierbare Vorwärtsfahren hingegen nicht:

Reise soll Verschwendun sein, Hingabe der Ordnung an den Zufall, des Täglichen an das Außerordentliche, sie muß allerpersönlichste, ureigenste Gestaltung unserer Neigung sein – wir wollen sie darum verteidigen gegen die neue bürokratische, maschinelle Form des Massenwanderns, des Reisebetriebs. Retten wir uns dies kleine Geviert Abenteuer in unserer allzu geordneten Welt.⁸⁶¹

Generell bedienen Verkehrsmittel beide Sehnsüchte – sowohl nach dem durchgetakteten, durchdachten Fahren, das einen Plan ausführt, als auch nach dem Unterwegssein des Weges wegen, das dem Plan des Experiments und der Aufgeschlossenheit folgt. Die frühsowjetische Reiseskizze strebt die kalkulierte Tour an. Dafür entwickelt sie ihren weitestgehend emotions- und reibungslosen Dokumentationston, während die Widrigkeit der Witterung, des Geländes, der Fahrzeuge und die Eigendynamik des Reiseverlaufs sich als Spuren einschreiben.

⁸⁵⁸ Vgl. Deeken, Annette, *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*, Remscheid 2004, 80.

⁸⁵⁹ Ebd., 150. Deeken bezieht sich hier auf den amerikanischen Filmhistoriker Tom Gunning.

⁸⁶⁰ Balázs, »Reisen«, 92.

⁸⁶¹ Zweig, Stefan, »Reisen oder Gereist-Werden«, in: *Unterwegs mit Stefan Zweig*, hg. v. Sascha Michel u. a., Frankfurt a. M. 2010, 71–74, hier 74.

Der Aufstieg des *putevoj očerk* korreliert nicht nur mit der Verbreitung von Zeitschriften und der Fotografie, sondern auch mit der Erfindung, Entwicklung und Serienfertigung von Fahrzeugen, mit der Popularisierung des Motorsports und des Sportjournalismus. Die Reiseskizze etabliert sich mit und dank ihnen als ein sowjetisches und europäisches Massenmedium. Dafür düsen ihre Verfasser_innen gute und kaum vorhandene Wege entlang, begeben sich auf Schiffsexpeditionen,⁸⁶² testen Propellerschlitten, wie im folgenden Abschnitt Tret'jakov, Gromov und Karmen, mühen sich auf dem Traktor ab, so Boris Kušner, oder riskieren ihr Leben auf ersten Langstreckenflügen wie Boris Pil'njak und Zinaida Richter, worauf dieses Kapitel weiter unten eingehen wird.

Insbesondere das Zugfahren spielt für die avantgardistische Montagetheorie eine zentrale Rolle, wie Andreas Wagenknecht mit Bezug auf Ějzenštejns *Die Generallinie* (*General'naja linija/Staroe i novoe*, 1929) herausarbeitet.⁸⁶³ Diese Fortbewegungsart präfiguriert das filmische Sehen – seine Rahmung des sichtbaren Ausschnitts wählt die Bilder aus, die sich dank der Fahrt abwechseln, – und die Funktionsweise der Filmmontage.

Mit der Verbreitung des Automobils fungiert auch dieses als Wahrnehmungsgefährt, das allerdings individuellere Wege, Stationen und Reiserhythmen als die festgelegte Infrastruktur der Eisenbahn erlaubt. Bei beiden Mobilitätsarten geraten die Reisenden in die Rolle von Zuschauer_innen, die Zug- bzw. Autofenster übernehmen die Funktion von blicksteuernden Objektiven und mentalen Projektionsflächen. Das liegt, so Annette Deeken, am populär werdenden filmischen Verfahren des *Travelling*: Die Kamera fährt dabei, statt wie beim Panoramaschwenk statisch befestigt zu bleiben, auf Untersätzen, Schienen oder Rädern durch den Raum, den sie dokumentiert. »Im Travelling bewegt sich das Geschaute, fließt dahin, verwischt die Konturen, versagt kontemplatives Verharren. Dadurch ergibt sich gelegentlich ein rastloses Stakkato optischer Flüchtigkeit, immer aber ein unterhaltsamer Motivwechsel.«⁸⁶⁴ Beim Fliegen gelangt dieses Prinzip an seine Grenzen, wie wir sehen werden, denn die Vogelperspektive vom Flugzeug aus bringt Statik in ein Panorama, das von oben geometrisch statt ideologisch angeordnet

⁸⁶² Schifffahrtsberichte aus dem hohen Norden stammen u. a. von Tret'jakov (*Čeljuskin*, 1937), Pil'njak und Richter.

⁸⁶³ Wagenknecht, Andreas, »Explosionen im Verbrennungsmotor: Das Automobil und die russische Montagetheorie«, in: *Im Bild bleiben. Perspektiven für eine moderne Medienwissenschaft*, hg. v. Sven Strollfuß u. Monika Weiß, Darmstadt 2012, 189–203, 192.

⁸⁶⁴ Deeken, Annette, »Travelling – mehr als eine Kameratechnik«, in: *Bildtheorie und Film*, hg. v. Thomas Koebner, Thomas Meder u. Fabienne Liptay, München 2006, 297–315, 302.

wirkt, so dass der Flug nicht den erhofften Überblick über die innere Organisation zurückgelegter Territorien gewährt.

Neben Zügen, Automobilen, Schiffen und Flugzeugen möchte ein weiteres Transportmittel in seiner Bedeutung für die Reiseskizze wiederentdeckt werden: Motorbetriebene Schneefahrzeuge. Die Berichte über die ersten serienmäßig produzierten Benzinschlitten haben im Gegensatz zu den Autotestberichten⁸⁶⁵ bisher kaum Beachtung gefunden. Der folgende Abschnitt untersucht, wie Mobilitätstechnologien den *putevoj očerk* prägen und dabei das Abenteuermoment des Genres hervorkehren: Es betrifft die Produktionsumstände der Skizze – ob die Art und Weise des Unterwegsseins Eingang in sie findet, wie die Fahrzeuge mit dem Dokumentationsanspruch interagieren, und wie das Narrativ mit mehrfacher Intermedialität umgeht, wenn es durch ein quasi optisches Erzählen und eingefügte Fotografien vor allem die Augen anspricht, während die Reiseerfahrung alle Sinne einbezieht.

2.3.1 Libellen auf Skibern: Tret'jakov, Gromov, Karmen

Vollgas voraus (Polnym skol'zom) berichtet von einem rasanten Luftschlittenrennen vom 17. Februar bis zum 29. März 1929.⁸⁶⁶ Zehn propellerbetriebene Kabinen auf Skibern, sog. *aérosani*, haben in dieser Zeit auf insgesamt ca. 3.500 Kilometern von Moskau über Kostroma bis nach Wladimir die Tauglichkeit der frisch erfundenen Luftschlitten aus den Werken NAMI (Naučnyj avtomotornyj institut) und CAGI (Central'nyj aérogidrodinamičeskij institut) getestet.⁸⁶⁷

Schlitten erfreuen sich in dieser Zeit in der Sowjetunion einer häufigen Verwendung. Umso exotischer, wenn sie durch Abwandlungen ersetzt werden wie im georgischen Swanetien, worüber Tret'jakov uns in *Schlitten ohne Schnee (Selo i sani)* aus dem Skizzenband *Swanetien (Svanetija, 1928)*

⁸⁶⁵ Siegelbaum, Lewis H., »Soviet Car Rallies of the 1920s and 1930s and the Road to Socialism«, *Slavic Review* 64.2 (2005), 247–273.

⁸⁶⁶ Tret'jakov, Sergej u. Boris Gromov, *Polnym skol'zom. Očerki učastnikov aéssannogo probega 1929 g.*, Moskva u. Leningrad 1930. Dieser Teil basiert auf meinem Artikel »Vollgas voraus. Testläufe für die Faktografie (Tret'jakov, Gromov, Karmen)«, *Zeitschrift für Slawistik* 67.2 (2022), 1–27.

⁸⁶⁷ Im Gegensatz zu Tret'jakov nennt der unbekannte Autor in der Reportage »Navstreču snežnym prostoram« in *Za rul'em* das Datum des Startes 17. Februar und nicht 17. März. Anstatt zehn Schlitten starten ihm zufolge elf. Zwei Schlitten von CAGI und einer von NAMI sind die ganze Strecke via Sergiew, Perejaslawl, Jaroslawl, Kostroma, Kineschma, Manturowo, Wjatka, Perm, Ochansk, Osa, Wotkinsk, Elabuga, Kazan, Tscheboksary, Nischni Nowgorod und Wladimir gefahren.

lakonisch unterrichtet, nämlich dass Einheimische in Heuwagen den Berg hinunterrollen, was der Autor sich nicht traut.⁸⁶⁸

In Sibirien transportieren Pferdeschlitten Menschen und Waren, können aber auch für den sportlichen Wetteinsatz herhalten, was dem sonst stockenden Erzählfluss der kollaborativen Skizze *Die Straßen von Kysyl* (*Kyzyl'skie ulicy*) aus dem Skizzenbuch *Nach Tannu-Tuwa* (V Tannu-Tuvu, 1930) Schwung verleiht: »Beim Wettrennen zeigen die Tuwinen Leidenschaft. Ich habe selbst mitangesehen, wie zwei sich ein Duell auf kleinen Schlitten quer durch Kysyl lieferten, sie rasten wie die Irren – stürzten, überschlugen sich, sprangen wieder auf und trieben ihre Pferde an.«⁸⁶⁹ In diesem Bericht des Georgiers Mačavariani in Tuwa, den Tret'jakov aufzeichnet (oder dies vorgibt), erzählt der Protagonist, wie er aus dem Schlitten gefallen ist, worauf die Einheimischen ihn wieder zurückgepackt hätten.⁸⁷⁰

Die Fahrten mit dem noch unausgereiften propellerbetriebenen Gleitfahrzeug dürften extrem gefährlich gewesen sein. Beim Umkippen eines Luftschlittens am Startpunkt, dem Roten Platz, stirbt bereits vor der Testfahrt ein Kapitän.⁸⁷¹ Tret'jakov nimmt die drohenden und eintretenden Gefahren (ver)schweigend, selbstverständlich hin, oder aber als naiver Held, der ahnungslos riskiert zu erfrieren, vom Propeller zerfleischt und beim Unfall hinausgeschleudert zu werden. Als ihn jemand zum »Pechvogel« verdammt, zuckt er nur mit den Schultern.⁸⁷²

Pech hat Sergej V. Kartašov, dem auf der Fahrt beinah das Gesicht und die Finger abfrieren. Der Mechaniker rettet ihn, indem er ihm einen mit Benzin getränkten Schal um den Kopf wickelt.⁸⁷³ Erst im Nachhinein erschließt sich an solchen Stellen die Bedeutung der Vorbereitung, die *Vollgas voraus* anhand von Kleidungsstücken und Utensilien wie Brille, Weste und Filzstiefel eingangs detailliert schildert.

⁸⁶⁸ Tretiakow, Sergej, »Schlitten ohne Schnee«, in: Hofmann/Sträling (Hg.), *Fakten/Räume*, 159–165, 162.

⁸⁶⁹ Ders., »Die Straßen von Kysyl«, ebd., 353–361, 355; Tret'jakov/Mačavariani, V Tannu-Tuvu, 94: »Несмотря на спокойствие, у них страсть перегонять друг друга. Я сам видел, как они гоняются по Кизылу на маленьких санках, буквально как сумасшедшие: переворачиваются, падают, но снова усаживаются и гонят коней.«

⁸⁷⁰ Ebd., 93.

⁸⁷¹ Kartašov, Sergej, »Aérosannij probeg«, *Revoljucija i kul'tura* 8 (30.4.1929), 57–62, 62.

⁸⁷² Tret'jakov/Gromov, *Polnym skol'zom*, 8.

⁸⁷³ Kartašov, »Aérosannij probeg«, 58.

Abb. 21: Cover *Polnym skol'zom*

Tret'jakov fährt von Moskau entlang der Wolga in Richtung Perm als Korrespondent der Zeitungen *Rabočaja Moskva* und *Večernjaja Moskva* mit. Unter seinen Kollegen befindet sich Boris V. Gromov (1902–?), Ko-Autor seines Berichts. Der Korrespondent der Zeitung *Izvestija*, 1931 Mitarbeiter der Redaktion *Vtorye puti* beim Eisenbahnbau, zudem Sprinter und Sportjournalist nimmt an Expeditionen auf dem Eisbrecher *Georgij Sedov* im Franz-Josef-Land (1929–30), auf dem Eisbrecherdampfer *Sibirjakov* im Nordpolarmeer (1932) und auf dem Polarschiff *Čeljuskin* (1933–34) teil.⁸⁷⁴ Gromovs *Niedergang der Arktis* (*Gibel' Arktiki*, Moskva 1932) leitet der Expeditionsleiter Otto Šmidt mit einem Vorwort ein, in welchem er den Verzicht auf Abenteuer und Rekorde als konstitutives Merkmal der planmäßigen kollektiven Forschungsreisen definiert, und darüber hinaus Gromovs Verzicht auf Elemente einer Forschungsreiseskizze bemängelt:

Sowjetische Arktisexpeditionen unterscheiden sich grundlegend von jenen der kapitalistischen Länder. Sie sind Teil einer gemeinschaftlichen, angespannten, doch streng geplanten Arbeit der Erschließung und Aneignung von Produktionskräften in einem Sechstel der Erde – sie sind Teil des sozialistischen Aufbaus.

Wir jagen in der Arktis keinen Rekorden nach (obwohl wir diese aufstellen), wir suchen keine Abenteuer (obwohl wir diese auf Schritt und Tritt erleben). Unser Ziel ist es, den Norden für seine wirtschaftliche Entwicklung zu erforschen und die wissenschaftlichen Aufgaben des Nordens zu lösen, damit er für die gesamte UdSSR genutzt werden kann.⁸⁷⁵

Das schmale Buch enthalte wegen der Platzbeschränkung – es umfasst allerdings 180 Seiten – keine wissenschaftlichen Resultate, wie Šmidt bemerkt, bevor er zu seinem Hauptkritikpunkt gelangt, nämlich dass Gromovs Reiseskizze die Produktionsumstände dieser erhobenen Daten auslässt:

Schade, darüber hätte Boris Gromov farbig und verständlich erzählen können. Sein Buch enthält fast nichts über die Organisation der Expedition, über die schwierige und angespannte Vorbereitung, die Auswahl der Teilnehmenden, die Wahl der

⁸⁷⁴ Gromovs Bericht *Pochod »Čeljuskina«* in der 7. Ausgabe von *Roman-gazeta* (1935) ergänzt Tret'jakovs Lobeshymne auf die Teilnehmenden der arktischen Rettungsexpedition. Vgl. Tret'jakov, Sergej u. Leonid Muchanow, *Tscheljuskin: Ein Land Rettet Seine Söhne*, Moskau 1934.

⁸⁷⁵ Gromov, Boris, *Gibel' Arktiki*, Moskva 1932, 3: »Советские арктические экспедиции резко отличаются от экспедиций капиталистических стран. Советские экспедиции – часть общей, напряженной, но строго плановой работы по раскрытию и усвоению производительных сил шестой части мира, по строительству социализма.

Мы в Арктике не гонимся за рекордами (хотя попутно их нередко ставим), мы не ищем приключений (хотя переживаем их на каждом шагу); наша цель – изучить Север для его хозяйственного освоения, решить научные задачи Севера для их использования в хозяйстве всего СССР.«

Routen, die Probleme bei der Führung, die den Plan in Gegebenheiten realisieren muss, die sich ständig verändern, und nichts über das Leben der Mannschaft auf dem Eisbrecher.⁸⁷⁶

Mehr als epistemologische Ziele bestimmt das Schiff die Abenteuernarrative der Berichte und Erzählungen über Expeditionen in den Norden.⁸⁷⁷

Doch zurück zum Test der benzinbetriebenen Propellerschlitten, die auf dem Roten Platz starten. Mit dabei sind der Kameramann Ivan I. Beljakov, Michail K. Rozenfel'd (*Komsomol'skaja Pravda*),⁸⁷⁸ Kartašov (*Revolucija i kul'tura*) und ein Vertreter des Volkskommissariats für Post- und Fernmeldewesen. Letzterer sollte über die künftige Verwendung des Aeroschlittens – so die Bezeichnung des Gefährts in den 1920er und 1930er Jahren in der deutschen Fachpresse – in nördlichen Territorien Russlands entscheiden.

Gromov und Tret'jakov drosseln weitestgehend die Ebene der Wahrnehmung in ihrem Ko-Bericht. Ebenso wenig hat Tret'jakov den Zug in seiner Skizze *Moskau-Peking. Ein Reisefilm* (*Moskva-Pekin. Put'-fil'ma*, 1925) als Steuerungsinstrument seines Schreibens hervortreten lassen, er wird erst beim Flugzeug eine Ausnahme davon machen. Statt die Perspektive aus dem fahrenden Fenster wie einen Bildrahmen, eine Als-ob-Kamera auf eine vorbeiziehende Landschaftsleinwand einzusetzen oder als ein Ablesewerkzeug der Umgestaltung des Raums, richtet er beim Erzählen über die Fahrt nach China seine Aufmerksamkeit auf das Innere der Waggons. Er nennt seinen Text »Reisefilm« in Schriftform (»put'-fil'ma«), womit er wieder ein neues

⁸⁷⁶ Ebd., 4: »В ней мало о самом производстве научных работ, – жаль, об этом Б. Громов сумел бы ярко и понятно рассказать. Нет в ней почти ничего о самой организации экспедиции, о всей трудной и напряженной подготовке, подборе кадров, выборе маршрутов, о трудностях руководства, которое осуществляет план среди поминутно изменяющейся обстановки, о жизни команды ледокола.«

⁸⁷⁷ Vgl. Strätling, Susanne, »The Author as Researcher: Boris Pil'njaks Samples the Arctic Sea«, *Russian Literature* 103–105 (2019), 283–303. Der Arktis hat er seine Skizze *Zavoloče. Povest' nepogašennoj luny* gewidmet.

⁸⁷⁸ Der Journalist und Schriftsteller Rozenfel'd nimmt an Expeditionen in die Mongolei (1930), nach Mittelasien (1932), und in die Arktis zur Rettung des Eisbrechers *Malygin* (1933) teil. Er verfasst 1930 eine Doppelausgabe über die Durchquerung der Wüste Karakum: Wie die Schlittentestfahrt, die in verschiedenen Ausgaben einmal für Erwachsene und einmal für Kinder aufbereitet ist, richtet sich Rozenfel'ds *Der Schatz der Karakum-Wüste* (*Klad pustyni Kara-Kum*, Moskva 1930) mit elf Fotografien an ein junges Publikum – eine kurze didaktische Version von *Im Sand der Karakum* (*V peskach Kara-Kuma*, Leningrad 1930). Er verfasst zudem die Skizze *Im Automobil durch die Mongolei* (*Na automobile po Mongoli*, Moskva 1931), die in der Serie *Bibliothek der Expeditionen und Reisen* (*Biblioteka ekspedicij i putešestvij*) des Verlags *Molodaja gvardija* erscheint, und die dokumentarische Erzählung (»dokumental'nyj rasskaz žurnalista«, so die Genrebezeichnung im Untertitel) *Frostige Nächte* (*Ledjanye noči*, Moskva 1934). Später legt er den Unterwasserexpeditionsbericht *In den Tiefen der Meere. Werkbericht* vor (*V glubinach morej. O rabotach Éprona*, Moskva 1936).

Genre definiert, und strukturiert ihn anhand der Montage pointierter, szenischer Unterhaltungen der Passagiere. Ihre Dialoge rücken die punktuellen phänomenologischen Erfassungen von Eisenbahnstationen und Streckenabschnitten wie spannungsverzögernde Puffer in den Hintergrund. Tret'jakov hebt sich das kinematografische Erzählen für die Leinwand auf, denn diese Skizze sollte ein Entwurf für den Reisefilm *Moskau – Peking* sein, den er mit Éjzenštejn zu drehen beabsichtigte.

Auch ein Jahrzehnt später verweigert er das *Travelling*: Der Blick aus dem Zugfenster soll weder die Wahrnehmung verändern noch entspannend sein, sondern zweckdienlich, wofür er eine weitere Spielart der Reiseskizze einführen möchte – einen Reiseführer, der systematisch darüber informiert, was man im Vorbeifahren übersieht. Dieser Reiseführer würde ihn vom genießenden, passiven Passagier zum ökonomisch denkenden Sowjetbürger weiterbilden, der, wenn nötig, an der richtigen Stelle anpackt. Dafür schwebt Tret'jakov ein Format zwischen »neuem Baedeker« und enzyklopädischem Routenplaner vor – ein fotografisch bebildertes Nachschlagewerk, das es immer wieder zu aktualisieren gilt. 1933, am Ende des Skizzenbandes *Menschen auf Schienen* (*Ljudi na rel'sach*), kommt er wieder darauf zu sprechen. Hier erklärt er, wie man sich mit solch einer *Marschrutka* (»maršrutka«) auf Zugfahrten fortbildet:

Dabei könnte so eine Reise mit einer ganzen Universität mithalten. Ein unfassbar reiches Leben zieht an den Fenstern vorbei. Man muss es nur sehen können. (...)

Die Marschrutka wird dafür sorgen, dass der Passagier den Zug klüger verlässt, als er eingestiegen ist.

Sie wird den Blick schärfen, der vorher nur die Oberfläche der unklar vorbeifliegenden Gegenstände wahrnehmen konnte.

Sie wird den Blick hinter den Horizont führen und dem Reisenden die Vergangenheit und die Zukunft des Gesehenen zeigen.⁸⁷⁹

Erst mit diesem noch zu erschaffenden, intermedialen Streckenhandbuch (passend wäre wohl ein Genrebegriff wie *putevoj spravočnik*) würden Passagiere die passende Sehhilfe erhalten, andernfalls bleibe die neue Welt stumpf,

⁸⁷⁹ Tretiakow, »Menschen auf Schienen«, in: Hofmann/Sträling (Hg.), *Fakten/Räume*, 449–489, hier 466–468; Tret'jakov, Sergej, *Ljudi na rel'sach. Očerki o železnodorožnikach*, Moskva 1933, 46–47: »А, между тем, такая поездка стоит целого вуза.

За окнами вагона пробегает изумительно насыщенная жизнь. Надо только ее уметь рассмотреть. (...)

Маршрутка сделает то, что человек выйдет из поезда более грамотным, чем он в поезд сел.

Она заострит его глаз, до того умевший видеть лишь внешность сумбурно пролетающих вещей.

Она заведет глаз за линию горизонта и покажет пассажиру прошлое и будущее видимого.«

fremd, verborgen und die Person ihrer nicht habhaft. Sein angestrebter Durchblick, der in die zeitliche und räumliche Tiefe des Aufbauprojekts vordringt, denkt den *putevoj očerk* weiter zum lexikonartigen Aufklärungsgenre.

Mit dem szientistisch-exakten Röntgenblick aus dem Zugfenster überzeichnet Tret'jakov das ikonografische und primär ästhetische Muster der Moderne, in dem die Lokomotive in die Kamera hineinfährt.⁸⁸⁰ Er ersetzt mit dem so verstandenen Reisejournalismus die avantgardistische Fetischisierung der Lokomotive, des Automobils und des Flugzeugs. Man könnte meinen, dass das internetfähige Mobiltelefon die Funktion der Marschrutka erfüllt – man schlägt überall nach, was man wissen möchte. Das fröh sowjetische Pendant zum Baedecker führt jedoch in das ein, was die Leser wissen sollen.

Die Marschrutka spitzt die diskursive Komponente der Reiseskizze zu, soll sie ein besonders effizientes Medium für die Bewusstseinsprägung des Massenpublikums werden. Tret'jakov modelliert die Reiseskizze Schritt für Schritt in diese Richtung, wenngleich er zwischendurch im Luftschlitten und in der Luft nicht nur den Überblick und das Gefühl für Proportionen, sondern auch den Aufklärerton verliert – es fehlt ihm an nötigen Informationen, mit deren Hilfe er die zweidimensionalen Flächen ›durchschauen‹ würde. Seine Fahrten und Publikationen finden so schnell statt, dass sie kaum Zeit für Nachrecherche lassen. Umso mehr erleben wir ihn an solchen Stellen als lebendigen Reisenden, den das Fahrerlebnis überrumpelt. Sonst beherrscht er scheinbar mühelos alle Widrigkeiten und Genres. Seit seiner Zeit als (Reise-) Lyriker bewegt er sich in und zwischen ihnen, selbst ein Aufzeichnungs- und Vermittlungsvehikel, kehrt aber immer wieder zum *putevoj očerk* zurück.

Langfristig etabliert sich der Film als medialer Hauptpartner beim verkehrsaffizierten Erzählen. Am Wandel seiner China-Texte lässt sich nachvollziehen, wie Tret'jakov Mitte der 1920er Jahre von der Reiseskizze zur Theaterarbeit und zum Drehbuch übergeht.⁸⁸¹ Kurz nachdem er im September 1925 Stellvertretender Vorsitzender des künstlerischen Rates des Ersten Staatlichen Filmstudios wird, beantragt er bei Goskino eine »Kinoexpedition« nach China. Vorab schreibt er im Februar und März 1926 Drehbuchentwürfe: *Das Reich der Mitte* und *Die gelbe Gefahr* (*Džungo* und *Želtaja opasnost'*).⁸⁸² Die

⁸⁸⁰ Zu diesem Muster vgl. Hänsgen, »Visualisierung der Bewegung«, 480.

⁸⁸¹ Zur Durchdringung seiner Reiseberichte aus China mit Elementen des Theaters vgl. Hofmann, Tatjana, »Theatrical Observation in Sergej M. Tret'jakov's Čžungo«, *Russian Literature* 103–105 (2019), 159–181.

⁸⁸² Die Filmskizzen sind veröffentlicht in Tret'jakov, Sergej, *Kinematografičeskoe nasledie. Stat'i, očerki, stenogrammy, vystuplenija, doklady. Scenarii*, hg. v. Irina I. Ratiani, Sankt-Peterburg 2010, 212–220. *Džungo* wird als Variante von *Čžungo* verwendet.

Dreharbeiten über die Expedition soll eine Filmchronik festhalten, daneben soll eine Folge von zehn Lehrfilmen über China produziert werden. Damit legt er Anfang 1926 den Grundstein für eine langfristige Filmzusammenarbeit mit Ėjzenštejn, darunter für den Film *Čzundo* über die chinesische Revolutionsbewegung. Doch kommt die Kooperation nicht zustande: Knappe Devisen der Filmbehörde und die instabile politische Situation in China führen zur Ablehnung des Projekts.⁸⁸³ Il'ja Z. Trauberg dreht 1929 den Film *Der blaue Express* (*Goluboj ekspress*) über eine Zugfahrt von China in die Sowjetunion nach einem Skript von Leonid L. Ierichonov.

Statt einen Spielfilm zu drehen, verhilft Tret'jakov seiner Idee auf die Theaterbühne: Vsevolod Ė. Mejerchol'd inszeniert 1926 im GosTiM dessen Drama *Brülle, China!* (*Ryči, Kitaj!*), das Stück steigt europaweit zum Kassenschlager auf. – Zu Tret'jakovs Abenteuern zählen nicht nur seine im Akkord absolvierten Erkundungsreisen und die dank ihnen produzierten *očerki*, sondern auch ihre Transformation in weitere kulturjournalistische Genres wie dieses »Zeitungsartikelstück«, das als szenische Marschrutka durch Chinas Gegenwart den dortigen Generationenkonflikt veranschaulicht. Ob Reiseskizze, Filmskript oder Theaterstück – Tret'jakov postuliert den Bedarf am informierten Sehen, in das sein Beobachten von Anfang seiner journalistischen Tätigkeit an übergeht.

Rückt er in den zeigenden Genres ab vom Ideal seiner Marschrutka, so versucht er sie in *Vollgas voraus* doch erzählerisch zu implementieren und fotografisch zu untermauern. Den technisch hybriden Charakter des Luftschlittens erfasst er über die Entstehungsgeschichte des Gefährts, Vorläufermodelle und Produktionslabore, in denen u. a. Andrej N. Tupolev seine Flugzeuge erarbeitet hat. Der Propeller »flattert« in dieser Gerätgenese auf ein Boot, so dass das Gleitboot erfunden wird, ebenso das panzerartige Schneemobil mit Raupenantrieb. Tret'jakov sucht nach Namen für das Fahrzeug: Den Propeller schraube ein Verbrennungsmotor in die Luft, er schleppe »ein Paar Aeroplanflügel hinter sich her«.⁸⁸⁴ Für den Antrieb findet er im Eingangskapitel *Ein Propeller sucht Arbeit* (*Propeller iščet rabotu*) bewundernd-belustigte Personifikationen: »Stürmer und Dränger«, »der dreiste Parvenü«, »Monstrum« und »Windmühle«.⁸⁸⁵

⁸⁸³ Bulgakowa, Oksana, *Sergej Eisenstein: eine Biographie*, Berlin 1998, 89.

⁸⁸⁴ Tretiakow, »Vollgas voraus«, Hofmann/Strätling (Hg.), *Fakten/Räume*, 285–308, 287; Tret'jakov/Gromov, *Polnym skol'zom*, 5: »за собою по воздуху аэропланные крылья«.

⁸⁸⁵ Tretiakow, »Vollgas voraus«, 287; Tret'jakov/Gromov, *Polnym skol'zom*, 5: »этого нового толкача и тянульщика«, »дерзкий высокочка«, »чудовищное сооружение«, »ветряная мельница«.

Zunächst bedient er sich dabei der Naturalisierungen und fragt: »Haben Sie schon einmal einen Wasserläufer über den Teich flitzen sehen?«⁸⁸⁶ Anschließend geht er zu Neuschöpfungen aus bestehenden technischen Bezeichnungen wie »Luftmobil«⁸⁸⁷ und zu »Libellenflügelzäunen, vor denen sich Menschen drängen« über,⁸⁸⁸ die an ein synthetisierendes, natürlich-technoides Phänomen denken lassen, bis die Technik in seinen Bezeichnungen Überhand gewinnt. Als der Abenteurer erstmals vor dem Gefährt steht, notiert er: »Nickel, Zelluloid, Aluminium.«⁸⁸⁹ Solch eine Abstraktion passt zwar nicht ins Selbstbild der LEFschen Ästhetik, denn diese geht von eindeutiger Beschreib- und Abbildbarkeit aus, doch so gerät das Erzählen in Fahrt – unter dem Vorzeichen, dass die Technik des Schlittens den Text beherrscht, selbst wenn es für das Ski- und Seh Fahrzeug noch keine adäquate Sprache gibt. Der Autor muss auf seine extravaganten Neologismen, die er Anfang der 1920er Jahre noch intensiv durchgespielt hat, zugunsten der Protokollierung zunehmend verzichten. Auch die Wendungen des Weges führen zu keinen dramatischen Kippmomenten seiner disziplinierten Berichtprosa.

Intertextuell stößt sich *Vollgas voraus* von Aleksandr A. Blok und der (Zigeuner-)Romanze ab. Gegen die Romantik der Schneefahrt setzt der Testbericht Pragmatik, inklusive der ›richtigen‹ Haltung zur Fotografie: Tret'jakov belehrt Dorffrauen, die von den urbanen Rasern fotografiert werden möchten, eines Besseren und lässt den Luftschlitten als Symbol der Epoche neben dem Haus, in dem einst Nikolaj A. Nekrasov gewohnt hat, ablichten.⁸⁹⁰

Neue Fahrzeuge, Kommunikationsmittel und Autoren ersetzen alte, Kollegialität den Individualismus: Obwohl man vor dem Start klare Regeln festgelegt hat – Benzinverbrauch eintragen, einander nicht überholen, nicht auf zurückgelassene Schlitten warten, Leitungspflicht des Schlittenführers respektieren etc. –, entscheiden die Männer doch situativ. Trotz der hierarchischen Subordination vereinigen sie sich zur homogenen Einheit: »Die gleiche Kluft, die gleiche Schlafposition, das gemeinsame Vereisen, das Herausziehen der Schlitten aus den Schneewehen und das gemeinsame Hungern beförderten diese Verschmelzung.«⁸⁹¹

⁸⁸⁶ Tretiakow, »Vollgas voraus«, 297; Tret'jakov/Gromov, *Polnym skol'zom*, 11: »Вы видели водяных пауков, бегающих по поверхности пруда?«

⁸⁸⁷ Ebd., 5: »аэромобиль«.

⁸⁸⁸ Ebd., 12: »люди толкутся у полукруглых стрекозокрылых ограждений.«

⁸⁸⁹ Ebd., 11: »Никель, целлулоид, алюминий.«

⁸⁹⁰ Ebd., 32–33.

⁸⁹¹ Tretiakow, »Vollgas voraus«, 295; Tret'jakov/Gromov, *Polnym skol'zom*, 11: »Единая одежда, единая ночевка, совместное обмерзание, совместное вытаскивание саней и совместное поголадывание были изготовленителями этого сплава.«

Spricht *Vollgas voraus* mit Selbstironie über gebrochene Regeln, so wechselt beim Korrespondenten Kartašov diese Ironie zu Sarkasmus, als der Kraftstoff im Tank gefriert, die Schlittenkarawane von Jaroslaw nach Kostroma gleitet und Kartašovs Schlitten auf der Wolga mit hungriger, frierender Besatzung zurückbleibt. Trocken bemerkt er, dass sein Kollege Beljakov in dieser Situation eine Fotosession veranstaltet: Er möchte inszenieren, wie das Team eine letzte Tafel Schokolade aufteilt, und bittet darum, man möge vor der Kamera so erstarren, als ob für immer; danach wirft er den Männern vor, wegen des Drecks in ihren Gesichtern seien sie auf dem Foto nicht erkennbar.⁸⁹² Die Teilnehmer leiden an Schmerzen und Entbehrungen, was vermeintlich heitere Szenen kaum kaschieren. Kartašov erlebt das Fahren wie das Fliegen in einer stacheligen Schneewolke, die die Karawane verursacht.⁸⁹³

Während Kartašov NAMI den Vorzug gibt,⁸⁹⁴ fährt Tret'jakov in einem CAGI-Schlitten, bis er nach einer Panne aufgibt. Daraufhin übernimmt Boris V. Gromov die Schreib- und Rennestafette bis nach Perm. Tret'jakov huldigt zwar seiner Mannschaft, erklärt aber den Luftschlitten zum Hauptprotagonisten. Aus auktorialer Perspektive bringt uns der Testfahrer das Äußere und Innere des Transportmittels vor Augen, widmet einzelnen Stationen viel Aufmerksamkeit, doch einen ausführlichen Blick auf die Bewegungserfahrung wagt er nicht. Das wiederholt Gromov im zweiten Teil des Textes. Wahrnehmungsverändernde Effekte, die ihnen diese Fahrt beschert haben könnte, klammern beide Autoren zur Leerstelle aus. Darauf tastet sich nur die Sequenz *Rallye im Schnee (Krugosnežnyj probeg)* im zweiten Kapitel heran, wenn Tret'jakov seine Suche nach adäquaten Referenzen offenlegt, die im intertextuellen Bezug auf Gogol' eine gewisse Stabilität findet:

Vor Verfassen dieser Reiseskizze ging ich im Kopf den zur Verfügung stehenden Vorrat an Wörtern durch.

Sind wir gefahren? Eigentlich nicht. Gerollt – schon gar nicht. Gerodelt? Geglitten? Gut. Aber deswegen wird aus der Fahrt keine »Gleit« ...

... die Straße erzittert, der Fußgänger bleibt erschrocken stehen ...

... und schon sieht man ein Etwas in der Ferne Staub aufwirbeln und die Luft durchbohren ...

⁸⁹² Kartašov, »Aérosannij probeg«, 60.

⁸⁹³ Ebd., 59: »Мы обгоняем ветер. Полная скорость. Кажется, что лыжи не касаются снега. Пропеллеры передних саней подымают снежную бурю. Мы едем в открытых НАМИ 8, окруженные блистающим облаком сухой и колкой снежной пыли.«

⁸⁹⁴ Ebd., 57.

... wie Rauch staubt unter dir die Straße ...
 ... es dröhnt die in Stücke zerrissene Luft und wird zu Wind ...

Als Gogol in den *Toten Seelen* seine Troika ins Monströse schwellen ließ, hat er, so zeigt sich nun, die normale Fahrt eines Aeroschlittens ganz treffend beschrieben.⁸⁹⁵

Die Zweckhaftigkeit im retro- und prospektiv gleitenden Blick, der neben dem Vorreiter aus dem 19. Jahrhundert die Grenzgebietpatrouillen mitdenkt, die Luftschlitten verwenden werden, vergleicht Tret'jakov das Fahrgefühl mit bekannten Fortbewegungsarten wie Fliegen, Auto oder Eisenbahn fahren, Gleiten, Rodeln, Rollen. Auslassungspunkte und rhetorische Fragen signalisieren, dass passende Pendants für diese ratlose, der Sicht größtenteils beraubte und von allgegenwärtiger Gefahr benebelte Wahrnehmung fehlen. Die Relationen verschieben sich: Nicht der gleitende Beobachter fliegt, sondern alles um ihn herum. Dem sonst logischen Erzähler fehlt Verständnis für das, was um und mit ihm geschieht. Die Kontrolle verliert er gänzlich, als die Syntax sich auflöst und das »Monströse« Geltung erhält. Die Leerstelle geht über in eine Erzählpause.

Auf den ersten Blick ›monströs‹ dürfte für LEF der rettende Rückgriff auf Gogol's *Tote Seelen* (*Mertyye duši*, 1842) sein, forderte ja Tret'jakov kurz zuvor die Abschaffung des Romangrenes durch die Skizze.⁸⁹⁶ Das energische Pferdegespann symbolisiert bei Gogol' die unaufhaltsame Ausbreitung des russischen Imperiums.⁸⁹⁷ Der LEFist imaginiert, dass nun *aerosani* – eine sowjetische Erfindung, die genauso wie das Dreiergespann als eine russische gilt, – jene nationale, geografische und geschichtshistorische Bedeutung der Troika gewinnen.

Obwohl der Luftschlitten anderen Transportarten überlegen sei, äußert Tret'jakov Respekt vor Pferden. Er manövriert in seiner Fahrzeugkonkurrenz die »Schneeschleuder« an ihnen vorbei, unterstreicht im gleichen Atemzug aber auch die überlegene Unverwüstlichkeit der *aerosani*:

895 Tretiakow, »Vollgas voraus«, 302–303; Tret'jakov/Gromov, *Polnym skol'zom*, 15–16:
 »Идем полным ›ходом‹? Нет, не ходом. Легкий ›бег‹ аэросаней? Нет, не бег. Полным ›летом‹, полным ›катом‹, полным ›скользом‹. Так и остается — идем ›полным скользом‹. (...)

... только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход...
 ... видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух...
 ... дымом дымится под тобой дорога...

... гремит и становится ветром разорванный в куски воздух...
 Гоголь, описывая в »Мертвых душах« чудовищно преувеличенную тройку, оказывается, довольно точно описал нормальные аэросани.«

896 Tret'jakov, »Novyj Lev Tolstoj«, 38.

897 Maroši, Valerij, »Trojka kak simvol istoričeskogo puti Rossii v russkoj literature XX veka«, *Filologija i kul'tura* 40.2 (2015), 204–209, 204.

Um nicht noch mehr Pferde zu verschrecken, nutzt der Schlitten das nächste Wegstück ohne Masten am Straßenrand und tut das, wozu weder Automobile noch Raupenfahrzeuge, kein Rentier und kein Gespann Tschuktschenhunde in der Lage wären, einzig Schlitten können das: In voller Fahrt setzt er über den tiefen, mit Schnee gefüllten Straßengraben hinweg. Kurz darauf fahren wir – die reinste Schneeschleuder: Pulverschnee spritzt fontänenartig unter den Kufenspitzen hervor – den Waldrand entlang.⁸⁹⁸

Ein Abenteuer auf narrativer Ebene besteht demnach darin, das neue Fahrgefühl zu vermitteln, zurückgeworfen auf das Wort, da Fotoapparat und Filmkamera der Kälte und Geschwindigkeit auf dieser Tour oft nicht standhalten. Die Präsenz des Chaos, der Störung, des Unterbruchs mit ungewissem, vom Zufall abhängenden Ausgang, gegen die Tret'jakov und Gromov mit ihrem ordnenden, disziplinierenden Bericht anschreiben, verweist über Gogol' hinaus auf Schneestürme in der russischen Literatur, insbesondere auf die gleichnamige Erzählung von Aleksandr S. Puškin (*Metel'*, 1830) und von Lev N. Tolstoj (*Metel'*, 1856) – bei beiden dienen die winterlichen Wetterextreme für unvorhergesehene Abzweigungen des Sujets, fürs rege sprachliche Wegimaginieren aus dem angehaltenen Reiseverlauf.

Auch beim Schreiben bleibt den Reportern die Luft weg, sie konkurrieren allabendlich miteinander ums Verfassen der Berichte. »Und schon liest jeder seinem Kameraden seinen Text vor, so dass die konspirativen Notizblöcke vor den Augen der Konkurrenten aufgeschlagen liegen.«⁸⁹⁹ Tret'jakov schiebt gleich jene versöhnliche Note hinterher, mit der er das kollegiale Funktionieren der Besatzung während der Fahrt schützt. Jedoch wird dabei nicht deutlich, was das übergreifend Kollaborative an den zwei separat verfassten Abschnitten seiner Skizzenstafette mit Gromov ist, die sich nur durch den betreffenden Wegesteil ergänzen. Tret'jakovs Text hat hier einen weiteren Stressfaktor im (Schreib-)Griff mit Unterstützung seiner Fotografien, die von unbeirrtem Ordnungswillen zeugen.

⁸⁹⁸ Tretiakow, »Vollgas voraus«, 305; Tret'jakov/Gromov, *Polnym skol'zom*, 18: »Чтобы не сму-щать лошадей, аэросани выискивают свободную от столбов обочину и делают то, что могут сделать только аэросани и на что не способен ни автомобиль, ни кегресс, ни олень, ни чукотская собака. На полном скользье переплывают они глубокие придорожные канавы, засыпанные снегом, и идут вдоль лесной опушки снежною рыхлядью, так что фонтаны снежного порошка бьют через носки лыж.«

⁸⁹⁹ Tret'jakov/Gromov, *Polnym skol'zom*, 29: »И вот уже каждый зачитывает товарищам свое, и конспиративные блокноты ложатся развернутые под глаза конкурентов.«

Zähmung des Abenteuers

Die Aufnahmen, die sowohl *Vollgas voraus* als auch Kartašovs Skizze begleiten, lassen qualitativ zu wünschen übrig. Unterwegs zu fotografieren, erweist sich beim Luftschlittenlauf als problematisch: »Außer Atem, bringe ich die Filmrollen auf die Post mit den Aufnahmen vom Luftschlittenrennen, sie müssen schnellstmöglich nach Moskau. Die Angestellten schauen mürrisch – es ist schon spät, ihre Postsäcke sind gebündelt, und vor allem habe ich die Filmrollen nicht nach den Regeln verpackt.«⁹⁰⁰ Poststellen sind rar, das Material läuft Gefahr, verspätet aufgegeben zu werden, die Kamera ist dem Frost ausgesetzt.⁹⁰¹ Die Umstände bahnen sich in solchen Passagen ansatzweise den Weg an die Textoberfläche, aber auch bei der Produktionsdarstellung dominiert Impressionsmanagement mit Bild und Text: »Gerade mal hinter dem Packeis Platz gefunden, nehmen wir ein Foto auf – im Vordergrund ein grönländischer Eisberg, unter seinem Flügel winzige Luftschlitten. Das erzeugt grandiosen Eindruck auf Zeitschriftenseiten.«⁹⁰²

Das Abenteuerliche auf Kompositionebene führen vor allem jene Spannungsmomente herbei, die die Fahrt mit bis zu 120 km/h auf Stillstand treffen lassen. Die (unfreiwilligen) Stopps entstehen bei Begegnungen mit Bauern, mit der Stadtbevölkerung, mit aufgescheuchten Pferden und Kühen, vor einem umgeworfenen LKW bei Rostow und durch Unfälle: Bei Kineschma brechen zwei CAGI-Schlitten an einer nicht ganz zugefrorenen Stelle ins Wasser ein. Ihre Besatzung, darunter Tret'jakov, entkommt knapp dem Tod.⁹⁰³

Das Modell von NAMI schneidet besonders schlecht ab: Der Motor gibt bei geringer Geschwindigkeit auf, infolgedessen steckt der Schlitten fest. Das Wetter bleibt unberechenbar, das größte Hindernis aber die allgegenwärtige Kälte. Die Schlitten werden von Menschenhand geführt, gewärmt, auf die Fahrbahn und in Gang gebracht, eingeschmiert oder geflickt:

⁹⁰⁰ Ebd.: »Запыхавшись, приношу на почту пленки со снимками аэростатного пробега, надо скорее отправить в Москву. Служащие хмурятся – поздно уже, баулы запакованы, а главное – пленки не по правилам упакованы.«

⁹⁰¹ Ebd., 34.

⁹⁰² Ebd.: »Поместившись как раз за торосом, снимаем фото, где на первом плане гренландский айсберг, а у него под крылом крошечные аэросани. Это на страницах журналов производит впечатление грандиозное.«

⁹⁰³ Kartašov, »Аэросанный пробег«, 61. Dies behandelt in *Polnym skol'zom* das Kapitel *Samoe strašnoe* (37–46). Allerdings schreibt Kartašov von zwei CAGI-Schlitten, die ins Wasser fallen, während ein NAMI-Schlitten wegen Motorfrost feststeckt. Bei Tret'jakov und Gromov heißt es, es sei jeweils ein NAMI- und ein CAGI-Schlitten »baden gegangen«: »На равных правах выкупались и ЦАГИ и НАМИ.« (Ebd., 47.)

An einer besonders windumtosten Stelle des Weges geschieht es, dass der Schlitten NAMI 8, ein busartiges Gefährt mit fünf Passagieren, sich in Sand und Schotter festfährt. Der Propeller kriegt die zwei Tonnen Last nicht mehr vom Fleck. Etliche Leute müssen zu Hilfe kommen, den Schlitten bei der Vorderkufe packen – wie einen toten Elefanten beim Rüssel – und ihn wieder auf gleitfähigen Schnee zerren.

Das nächste Abenteuer folgt schon. Der vorderste Schlitten, der gleichfalls von der Straße auf die Brache gewechselt und den Waldrand entlanggefegt ist, sieht sich plötzlich einem Graben gegenüber.⁹⁰⁴

Die Stopps sind noch weniger vorhersehbar, sie finden häufiger als geplant statt. Tret'jakov nutzt sie für informative Zwischeneinschübe à la Marschrutka, aber auch für eine Revision der zurückgelegten Etappe. Die Teilnehmer geben einander Feedback, wobei dieses Kapitel »Schraubenmuttergespräch« (»Razgovor gaek«) heißt – der Titel vergegenständlicht im übertragenen Sinn die Teilnehmenden zu Teilen einer Maschine.⁹⁰⁵ Sie diskutieren darüber, was man verbessern könnte, um nicht umzukippen, um nicht auf etwas zu stoßen oder zu explodieren. Schade, resümiert Tret'jakov, dass die Gespräche nicht stenografiert worden sind, in ihnen sei die korrekte Konzeption dieser Fahrzeugnutzung angelegt: »Denn hier versammelt sich die Praxis, aus der die Theorie der Luftschlittenfahrt wächst, und anhand dieser Theorie wird man in künftigen Schulen die Luftschlittenarbeit erlernen.«⁹⁰⁶ Wie beim Fotografieren in der Kommune im Nordkaukasus strebt er an, dass die Nutzung des Gefährts optimiert wird.

Die Halte dienen nicht zuletzt der Agitation, wie auch die fotografierten Fahrzeuge, auf deren Außenflächen Lösungen prangen. Tret'jakov fragt Pioniere aus – didaktisch, mahnend, auskundschaftend: »Wie ist das Lehrkomitee, die Schule, der Vorposten? Sammelt ihr Altmetall und -papier? Wie hilft ihr Kindern im Kinderheim? Was habt ihr bei den Rätewahlen gemacht?«⁹⁰⁷

⁹⁰⁴ Tretiakow, »Vollgas voraus«, 305; Tret'jakov/Gromov, *Polnym skol'zom*, 18: »Сани НАМИ 8, автобус, груженый 5-ю пассажирами, выезжает на обдутое ветром место. Лыжа прилипает к камням и песку. Пропеллер не в силах сдвинуть две тонны весу. Сбежавшийся народ хватается за переднюю лыжу и, словно мертвого слона за хобот, переволакивает тяжесть на скользкий снег.

Приключение второе. Передовые сани, сползши с дороги на целину, идя опушкой леса, оказываются перед оврагом.«

⁹⁰⁵ Ebd., 46–55.

⁹⁰⁶ Ebd., 50: »Ведь тут накапливается практика, из которой вырастает теория аэросаней езды, а по этой теории будут учиться в будущих школах аэросанной работе.«

⁹⁰⁷ Ebd., 62: »как учком, что школа, как форпост, собираете ли железный лом и бумажный хлам, а в чем ваша помощь детдомовским воспитанникам, а что вы делали на выборах в советы?«

Auf der Testfahrt wird NAMI 8, nunmehr anthropomorph, »krank«.⁹⁰⁸ Erst an zweiter Stelle erwähnt der Autor seinen Kollegen Rozenfeld, der ins Eiswasser stürzt, das wegen warmer Fabrikabwässer aufgetaut ist und den Schlitten nicht mehr getragen hat. Sein eigenes Befinden lässt Tret'jakov weg: Er steige aus, da er abkommandiert wurde, und weiter berichtet der Sportkorrespondent Gromov, Korrespondent der *Izvestija*.⁹⁰⁹ Dieser dürfte dank seiner guten Kondition der einzige vorbereitete Teilnehmer gewesen sein.

Doch der sportliche Kapitän ermüdet bei der Luftschlittenfahrt so sehr, dass er morgens nicht aufstehen mag, sich beim Fahren im Wald verirrt und auf Bauern angewiesen ist: Sein Schlitten prallt auf und landet, senkrecht aufgestellt, im tiefen Schnee, aus dem sie ihn eine Stunde lang ausgraben. Ohne diese Hilfe hätte die Mannschaft im Wald übernachten müssen, Feuer ließe sich dort wegen des Windes nicht entfachen.⁹¹⁰ Sonst fühlen sich die Tester von der Landbevölkerung belästigt, da sie entweder zu viel Angst hat oder zu wenig und sich dem Propeller zu sehr nähert.

Vieles verläuft unterwegs ungeplant. Wegen Motorschaden scheidet NAMI 8 aus. Gromov hebt ständig seine Abhängigkeit vom Geschick seiner Kollegen hervor, dabei müssen sie die Propellerflügel auch mal ad hoc mit Konservendosenmetall zusammenschweißen. Ebenso hängt die Fahrt von der Beschaffenheit des Geländes, d. h. von der Geschwindigkeit und den unvorhergesehenen Stopps in der Kälte, ab: Gefährlich wird es, wenn die Eisdecke auf der Wolga zu dünn ist, der Schnee aufweicht oder es streckenweise keinen Weg gibt. Auch aus Kartašovs Skizze geht indirekt hervor, dass die Fahrt genauso wie durch Bewegung durch ihre unerwarteten Unterbrechungen bestimmt wird, sei es wegen der freundlichen bis feindseligen Reaktionen der Bevölkerung oder wegen technischer Störungen.

Doch wechseln sich die hinderlichen Störfaktoren immerfort mit Lichtblicken ab, so dass die Wintervehikel ihre Prüfung bestehen, und das gerade noch pünktlich, denn das Wetter erwärmt sich zu frühlingshaften Temperaturen.⁹¹¹ Aus Kazan, wo der Schnee taut, gleiten sie in die Tschuwaschische Republik. Stolz verkündet Gromov: »3.456 Kilometer liegen hinter dem Luftschlitten.«⁹¹² Er gehe in Massenfertigung im In- und Ausland über,

⁹⁰⁸ Ebd., 63: »У них искрошилась зубчатка рулевого механизма.«

⁹⁰⁹ Einen Auszug aus seinem Bericht publiziert er vorab. Gromov, Boris, »V snegach neob'jatnoj respublik. Pis'mo s aérosannogo probega«, *Za rulem* 6 (1929), 24–25. Er erwähnt zwei Unfälle, u. a. jenen, bei dem M. Rozenfeld fast ertrinkt.

⁹¹⁰ Tret'jakov/Gromov, *Polnym skol'zom*, 74–75.

⁹¹¹ Ebd., 85.

⁹¹² Ebd., 104: »3456 километров пробега – за спиной.«

nachdem er auf der Luftfahrtmesse in Berlin 1929 für Furore gesorgt habe.⁹¹³ In den 1930er Jahren folgen noch über 20 Konstruktionen verschiedener Luftschlittenmodelle. Angewandt wurden sie vor allem für Transport, Grenzschutz und Krieg, besonders im Zweiten Weltkrieg. Das Amphibiengerät findet heute noch Verwendung als Flugzeug, Auto oder Boot auf Skieren vor allem in der Russischen Föderation, in Skandinavien und Kanada.

Kurz nach diesem Rennen übersteht Gromov während der Expedition ins Franz-Josef-Land jenseits des Polarkreises ein abermaliges Experiment bei der Konfrontation eines innovativen Verkehrsmittels mit härtester Witterung. Seinen Bericht über die Fahrt auf dem Eisbrecher *Georgij Sedov* (1929–1930) illustriert er mit zahlreichen Fotografien⁹¹⁴ und verfasst ihn in einem ähnlich bescheiden-sachlichen Ton wie seinen Part in *Vollgas voraus*.

Er feiert nicht sich, sondern die Mannschaft, und die vollbrachte Reise: Sie glückt, obwohl die Männer der Übelkeit, den Schneehunden und dem Ozean überlassen waren, ohne zu wissen, wann sie wieder Land sehen würden: »Am Sosnovickij-Leuchtturm überqueren wir den Polarkreis und erreichen den Arktischen Ozean. Die unfreundliche Tundra der menschenleeren Halbinsel ist verschwunden. Weiße Schneeflecken vom letzten Jahr. Es gibt keine Erde mehr. Nur Wasser, Wasser rundherum.«⁹¹⁵ Gromov hält mehrere Situationen mit unklarem Ausgang fest, so zum Beispiel, wenn das Schiff vom Eis vereinnahmt zu werden droht, von den Eismassen angehoben wird, in Sturm gerät, den Wellen ausgeliefert umhertreibt oder von einer Eisfestung umringt ist.⁹¹⁶

Dort hätte Gromov am liebsten die mitgebrachten Schlitten, die er mit letzter Kraft durch die Eiswüste schleppt, fallengelassen, aber der Kapitän zwingt ihn zum Weitermachen – keine gemeinsame Entscheidung. Der Expeditionsleiter hat die Aufgabe, auf dem Franz-Josef-Land eine Radio- und eine Wetterstation aufzubauen und sieben Männer überwintern zu lassen. Sie verbringen 128 Tage in Dunkelheit und Ungewissheit, ob sie je abgeholt werden. Es soll eine internationale Wetterstation geschaffen werden, die, so der Plan, Dürre und Regen für das gesamte Jahr vorhersagt, damit die Landwirtschaft besser planbar wird. Während die Wetterbestimmung bis dahin mittels Aberglauben, Schätzungen und Erfahrungswissen erfolgt ist,

⁹¹³ Ebd., 106.

⁹¹⁴ Gromov, Boris, *Pochod »Sedova«. Èkspedicija »Sedova« na zemliu Franza-Iosifa v 1929 godu*, Moskva 1930. Sein Bericht ist mit Fotografien eines nicht näher benannten Expeditionsmitglieds erschienen, der sie mit einer Leica aufgenommen hat.

⁹¹⁵ Ebd., 7: »У Сосновицкого маяка пересекаем Полярный круг и выходим в Ледовитый океан. Исчезла неприветливая тундра безлюдного полуострова, белые пятна нерастаившего прошлогоднего снега. Земли больше нет. Кругом — вода, вода...«

⁹¹⁶ Ebd., 8: »Кругом нас — сплошная ледяная крепость.«

soll nun die Meteorologie exakte Angaben weit im Voraus generieren. Die Besatzung führt allen Gefahren und Strapazen zum Trotz ihre Aufgabe aus, sie liefert Messinstrumente und Humanressourcen.

Gromov hat in seiner schreibenden, reisenden und sportlichen Tätigkeit das Ideal einer überall möglichen Mobilität, *vseprochodimost'*, verkörpert. Diese röhmt er, indem er seine Vorreiterrolle in der Erschließungsgeschichte betont: Bisher hätten es Amerikaner und Österreicher versucht, aber nun stellen die Sowjets ihre Fahne auf, unternehmen auf dem Festland Schlittenexpeditionen, jagen Eisbären und Walrosse, die er gern unter Naturschutz stellen möchte. In Archangelsk endet die Expedition nach neun Wochen. Sein Bericht hält fest, dass letztlich das Wetter die Oberhand behält. Gromov entdeckt darin die eigentliche Schönheit – das Eis in allen seinen Variationen:

Wir mussten ein Bild von außergewöhnlicher Schönheit beobachten. Unter Wellenschlägen aus totem Quecksilber verwandelten sich riesige Eisfelder in fein gebrochenes Eis – in Eisschotter, die sogenannte Schuga. Unter der Kontrolle eines unsichtbaren Dirigenten tanzt das Eis einen bizarren, streng rhythmischen, spektakulären Tanz. Ein riesiges Eisgemisch brodelt und brodelt in einem gigantischen Kessel. Der strahlende Weg der hellen Sonne gleitet über den kratzenden Vulkan, der sich in Millionen von Schneekristallen spiegelt, bis die Augen schmerzen. So hatten wir auf dieser großartigen Expedition die Gelegenheit, den gesamten Entstehungsprozess verschiedener Gefrierarten in der Eisberggletscherfabrik zu verfolgen bis hin zur zertrümmerten, in winzige Stücke zerknitterten Eissand-Schuga.⁹¹⁷

Die Schlittentestfahrt hat Gromov auf diese Expedition vorbereitet, sie hat Erfolgsnarrativ und Narrationserfolg vorgezeichnet, von dem er nur an wenigen Stellen wie diesen abweicht, wenn er der ästhetischen Atmosphäre der Eislandschaft erliegt und gegenüber der Natur als unbeherrschbarer Gewalt gewisse Demut äußert. Die Verbreitung des Narrativs erfordert seine Übertragung auf Berichte über andere Testfahrten und -flüge.

⁹¹⁷ Ebd., 32: »Нам пришлось наблюдать исключительную по красоте картину. Под ударами волн мертвый зыбь, огромные ледяные поля превратились в мелко битый лед — в ледяной гравий, так называемую „шугу“. Под управлением невидимого дирижера лед танцует причудливый, строго ритмичный, замечательно эффектный танец. Огромное ледяное месиво кипит, варится в гигантском котле. Блестящая дорога яркого солнца скользит по клокочущему вулкану, до боли в глазах отражаясь в миллионах снежных кристаллов. Таким образом, за эту великолепную экспедицию мы имели возможность проследить весь процесс образования льдов от фабрики айсбергов-глетчев, до раздробленного, смятого в мельчайшие куски ледяного песка-шуги.«

Popularisierung der Schlitten- und Autorallyes

Vollgas voraus stammt aus der Feder des Zweiergespanns Tret'jakov und Gromov, die sich auf der Testfahrt allabendlich mit anderen Korrespondenten austauschen, so dass wir es mit einem Teil des auf Zeitschriften und Zeitungen verstreuten Kollektivwerks zu tun haben. Zudem prägt *Vollgas voraus* ein Muster, das auf das Fotobuch *Luftschlitten (Aérosani)* von Roman L. Karmen (Kornman, 1906–1978) übergeht, publiziert im staatlichen Verlag für Kinder- und Jugendliteratur. Karmen schildert ein Jahr später (1931) einen Testschlittenlauf von Leningrad nach Moskau, den er mit seinen Fotografien anreichert. Obwohl er nicht direkt auf Vorgänger referiert, vollzieht sein Kamerablick ihre Berichte nach: Er aktualisiert und reduziert sie anhand der neuen Route. Die Kurztexte und großformatigen Fotografien richten sich vorrangig an Kinder. Seine Karriere hat der Kameramann, (Kriegs-)Chronist und Dokumentarfilmer als Journalist und Lehrer begonnen.

Unter der Überschrift *Flugzeug ohne Flügel (Samolët bez kryl'ev)* sehen wir das Gerät frisch vom Werk – eine russische Erfindung mit einem sowjetischen Flugzeugmotor, heißt es, der hinten statt vorne angebracht ist.⁹¹⁸ Der nächste

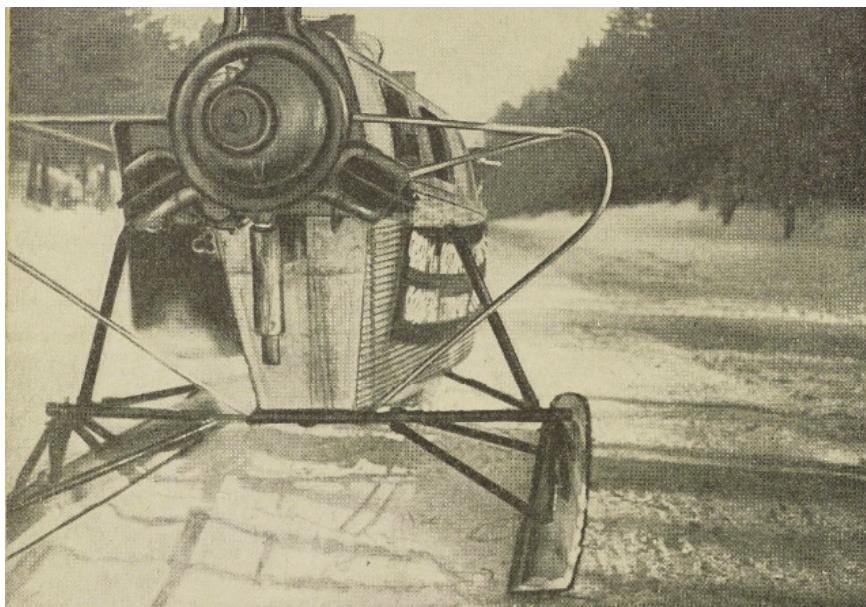


Abb. 22: »Schneeläufer« (Quelle: Karmen, Roman, *Aérosani*, 4: »Snegochod«.)

⁹¹⁸ Karmen, Roman, *Aérosani*, Moskva 1931, 4.

Abschnitt *Libelle aus Aluminiumpanzer* (*Strekoza iz kolčugaljuminija*) naturalisiert das nagelneue Fahrzeug auf bereits bekannte Weise zum Insekt: Wenn die Luftschlitten über das Schneefeld rasen, ähneln sie einer Libelle, nur dass sie nicht fliegen, sondern mit ihren führerartigen Skiern über den Schnee gleiten – »es scheint, als ob sie jeden Moment von der Erde abheben, in die Luft steigen, über dem Wald fliegen und aus den Augen verschwinden.«⁹¹⁹

Vorneweg zeigt eine Fotografie oben rechts die grüßende Menschenmenge, analog zum Start der Schlitten auf dem Roten Platz im zuerst besprochenen Skizzenbuch, allerdings mit mehr Zuschauern. Die Außenplatzierung des Bildes und der Schnitt durch die Menge am Buchrand suggerieren Ausweitung – diese Wirkung wiederholt sich später mit Kinderscharen.

Karmens Skizze komprimiert sprachlich und visuell weitere Teile dieses Narratifs: Vorbereitungen, Meetings an Stationen, Eiswind, Tempolimits, Treffen mit Bauern und Kindern, Benzinmangel, Warten auf andere Wagen des Trupps in der Nacht, die Gefährlichkeit des Propellers, Vorträge über den Schneeläufer (»snegochod«, wie das Gerät hier bezeichnet wird) als Transportmittel von Esswaren und Zeitungen bis hinter den Polarkreis, eine Waldfahrt und wieder ein angeregter Erfahrungsaustausch.

Ein Kapitel heißt wie das Vorläuferbuch *Vollgas voraus*: »Polnym skol'zom« eilt der »Schwarm silberner Libellen«⁹²⁰ dahin. Die Fotografie darunter zeigt den Pfeilblick aus dem Schlitten nach vorn, vom Fahrerplatz aufgenommen – aus der Kabine heraus versetzt sie uns neben den Kapitän ans Steuerpult der unaufhaltsamen Bewegungsgeste des obigen Fotos. Diese Perspektive fehlt in Tret'jakovs und Gromovs *Vollgas voraus*, während das Schaltpult hier ein eigenes Kurzkapitel samt Foto erhält. Die Komposition der Skizze erscheint durchdachter, auch die Reiseplanung ist optimiert: Ein Kontrolleur führt Tagebuch (»dnevnik probega«),⁹²¹ alle zwei Stunden hält die Kolonne für eine fünfminütige Pause an, und nach exakt fünf Stunden endet die Fahrt im Moskauer Aerodrom. Der Schluss kündigt die Ausbreitung in nördliche Provinzen an.⁹²² Die Übersichtlichkeit des Buches impliziert, dass diese Fahrt organisierter abläuft, allerdings rasen auch diese Testfahrer haarscharf am Tod vorbei, denn jede unvorsichtige Lenkerwendung würde zum Unfall führen.

⁹¹⁹ Ebd., 8: »Когда аэросани несутся по снежному полю, они очень похожи на стрекозу. Только они не летят, а с бешеною быстротой скользят по снегу на своих лапах-лыжах. Кажется, что они вот-вот оторвутся от земли, поднявшись на воздух, полетят над лесом и скроются из глаз.«

⁹²⁰ Ebd. 11: »Полным скользом несётся наша стая серебряных стрекоз.«

⁹²¹ Ebd., 22.

⁹²² Ebd., 32.

Karmen stattet die Erzählstationen mit Fotografien auf jeder (Doppel-) Seite aus. Der Druck ist hochwertiger als in *Vollgas voraus*. Jedes der Kapitelchen liest sich wie eine ausführliche Unterschrift zur jeweiligen Aufnahme. Bild und Text sind paritätisch aufgeteilt, doch visuell bestimmen die Fotografien den Blick durchs Buch vom Rand aus, insbesondere wenn sie über ihn hinausgehen, als ob sie in die Lebenswirklichkeit der Leserschaft »hineinfahren«. Das Erlebenlassen des Fahrzeugs und des Wegs, das eingängige intermediale Layout und das illustriert-bewiesene, a priori gesetzte Faktum, dass das Transportmittel massentauglich sei, werben um junge Menschen: Sie sollen durch das Betrachten des Fotoberichts beim Erfolgabenteuer des Schlittenrennens dabei sein und es durch eigene Benutzung fortsetzen.

Den Schlitten popularisiert auch die Zeitschrift *Za rulëm*, die 1928 als erste Autozeitschrift der Welt auf Initiative von Kol'cov gegründet wurde. In ihr erscheinen Gromovs Berichte über den Schlittenlauf. *Za rulëm*, in deren Redaktion auch Majakovskij arbeitet, wirbt für wirtschaftliche Projekte, für die Fortbildung der Lesenden in relevanten Berufen sowie für den Avtodor-Verein (von *avtomobil'naja doroga*, russ. Autobahn). In ihr schreiben Arbeitskorrespondent_innen, Wissenschaftler_innen, Erfinder_innen und (Foto-) Journalist_innen über Straßenbauprojekte, Verkehrspolitik, Automarken sowjetischer und ausländischer Produktion, Busse, Traktoren, Motorräder und -boote sowie Rallyes für Erschließungen und für den Motorsport. Sie präsentieren Rekorde, Neuerungen und schematische Reparaturanleitungen. Erst 1936 findet eine Frauenrallye statt, die bezeugt, dass Frauen die gleichen Aufgaben wie Männer genauso gut erfüllen.⁹²³

Die Autoralleys antworten auf westliche Autoproduktion, sie übersetzen darüber hinaus die Kernmetapher des beschleunigten Weges zum Sozialismus in eine messbare Leistungsschau⁹²⁴ und werben für die Motorisierung als Teil der Industrialisierung: Das Auto werde zur Massenware, für alle verfügbar – so Logo und Motto der zweiwöchentlich erscheinenden *Za rulëm*. Den Motorsport rückt sie in den Hintergrund, vielmehr kommt es auf das Ausprobieren und Präsentieren verschiedener Modelle an und dabei auf die Demonstration heimischer Fahrzeuge, die sogar im schwierigsten

⁹²³ Vgl. Gruppenfotografie von M. Kalašnikov mit Anastasija Volkova als Leiterin des Frauenautorennens in Malojaroslavec auf dem Weg nach Moskau (in *Pravda*, Nr. 270, vom 30. September 1936, 6) und das Telegramm »V kolonne ženskogo avtoprobega« von einer der Teilnehmerinnen in *Izvestija* (Nr. 210) vom 9. September 1936, 4. Sie berichtet u. a. darüber, dass Frauen nun auch auf unwegsamem Gelände gut Autofahren gelernt und physisch an Kraft gewonnen haben.

⁹²⁴ Bucharin, Nikolaj, *Put' k socializmu i raboče-krest'janskij sojuz*, Moskva u. Leningrad 1925.

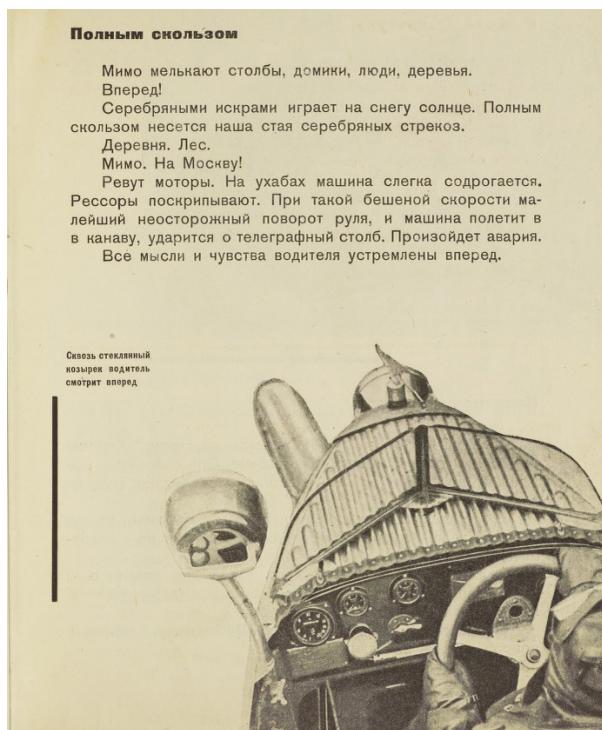


Abb. 23: Karmen, *Aérosani*, 11. Beispiel für dynamische Text-Bild-Aufteilung.

Gelände wie der Wüste Kara-Kum, dem anspruchsvollsten Testgelände, vorwärtskommen: »One of the roles that Central Asia played was the Soviet Union's Sahara: the rougher the conditions, the better.«⁹²⁵ Ebenso spielt der Schnee, Eiswind und bei Karmen die Einhaltung der Zeitvorgaben diese Rolle eines erbrachten Beweises, dass die eigene Technik den sowjetischen Gegebenheiten gerecht wird, und im übertragenen Sinne, dass der Sozialismus alle Hindernisse überwindet. Bei den Autorennen gewinnen die Geräte eine höchst symbolische Funktion des mobilen Objektivs, der sowjetischen Moderne und des Organisationszentrums der Skizzen – die Automobile führen uns zu den Straßenverhältnissen an den Peripherien des Landes, zur Sovchoz-Infrastruktur, zur ›zurückgebliebenen‹ Kultur der lokalen Bevölkerung etc. Sie erlauben die Exotisierung der Autotestfahrt zur Reise in die Vergangenheit und die Popularisierung der Vorwärts-Lösung (*vperëd, vperëd*) als performierte Metapher für die politische Leitlinie. Wie bei den Luftschlittenläufen erfolgt diese als Erkundung maskierte Raumaneignung

⁹²⁵ Siegelbaum, »Soviet Car Rallies of the 1920s and 1930s«, 262.



Abb. 24: Logo Za rul'em

unter ständiger Zähmung des Abenteuer- und Gefahrenpotentials: »On those occasions when the path was not found or when the participants buckled under the strain, damage-control mechanisms ranging from outright secrecy to Potemkinism were adopted.«⁹²⁶

Über Printmedien hinaus versichert und verbreitet der Dokumentarfilm die symbolgeladenen Erfolge von Automobilen nach dem gleichen Prinzip. Noch mehr als die Schlittenrallyes stellen die Autorennen ein Massenereignis dar, z. B. im Kurzfilm *Das Autorennen von Moskau bis Karakum* (Avtoprobeg Moskva – Kara-Kum – Moskva, 1933) von Éduard K. Tissé (1897–1961). Eingangs verabschiedet wie gewohnt eine Menschenmenge auf dem Roten Platz die Fahrlustigen. Die Autokolonne durchquert wässrige Wege, Sumpf, Schlamm und meistert Serpentinen, sie bewegt sich ebenso problemlos in der Wüste voran. Auch hier werden wir Zeugen eines kollektiven Reparatureinsatzes, eines parade-ähnlichen Empfanges der Ankömmlinge, eines Hinterzüglerwagens und des gewinnenden Kontrasts mit Lasttieren (6:30–6:40 Min.).

Als ein Auto in der Wüste hinter sich Sand aufwirbelt, die Dünen entlanggleitend (7:10–7:30 Min.), ähnelt es dem Luftschlitten auf Eis. Nicht nur Räume gleichen sich in ihrer unaufhaltsamen Transformation von unzugänglich zu be- und erfahrbar an, auch die Funktion der Fahrzeuge für die Reiseskizze – ob auf Papier oder auf der Leinwand – scheint austauschbar zu sein: Sie erfüllen ihre Aufgabe. Dabei fallen grundlegende Zweifel, Störungen und Abzweigungen der Selbstzensur anheim.

Der Motor, der den Antrieb mit Benzin statt mit Kohle einläutet, sorgt in Viktor A. Turins Dokumentarfilm *Der stählerne Weg* (*Turksib. Stal'noj put'*, 1929) für die Eröffnung des Zugverkehrs auf der neuen Strecke. Maximale Dynamik im Dokumentarfilm erreicht Dziga Vertov in *Der Mann mit der Kamera* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929) nicht nur dank der Montage, son-

⁹²⁶ Ebd., 270.

dern auch dank des Automobils, das ihm erlaubt, nah neben der Kamera zu fahren. Erst beim parallelen Rollen zweier Sichtachsen fängt Vertov die Perspektive des filmenden Abenteurers – seines Bruders – ein, der hinter der Kamera auf einem Nachbargefäß balanciert.

Das Auto in den Berichten über Testläufe soll zuallererst ein funktionales Medium des Transports und der Kommunikation sein, dann erst der sportlichen Artistik. Während der Luftschlitten Edelmetalle aus dem Norden bringen soll, kommt es dem Auto (wie dem Zug) zu, die Metropolen mit abgeschnittenen Regionen bis hin zum Ausland zu verbinden, dorthin Waren, inklusive Zeitschriften und Filme zu bringen, und von dort Rohstoffe in die Industriezentren. Dabei tragen die Reiseskizzen, in denen Transportmittel konstitutiv hervortreten, die Rhetorik der gerechten Erneuerung in alle Ecken des Landes.

2.3.2 Steppe und Schablonen: Kušner

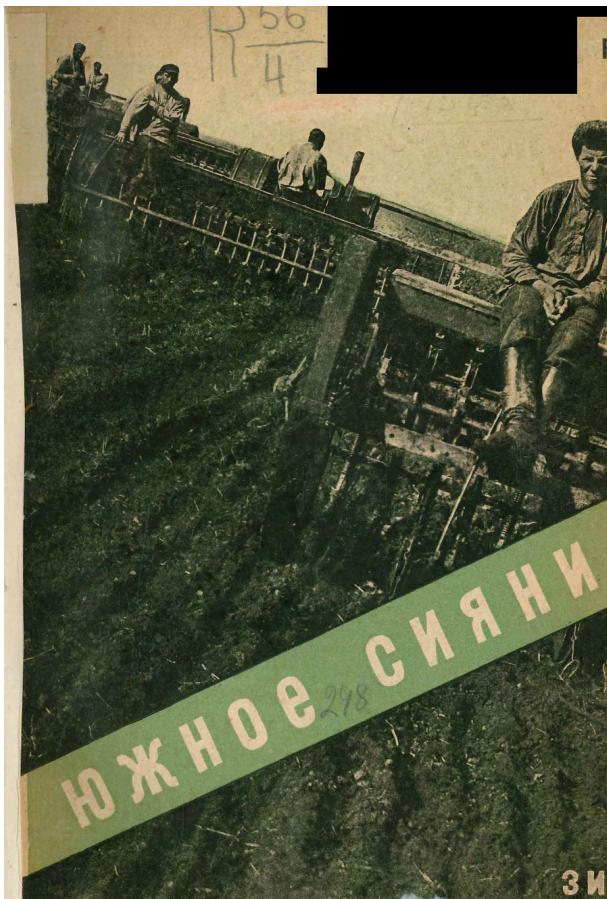
Die Beherrschung der Verkehrsmittel unterwegs und im Text fällt Tret'jakovs LEF-Kollegen Boris A. Kušner in *Südlicht. Trockenwind (Južnoe sijanie. Suchovej)* schwer. Einzelne Kapitel publiziert er vorab als separate Reiseskizzen in *Novyj LEF*, deren Redaktionsmitglied er gewesen ist.⁹²⁷ Kušner (1888–1937) schildert darin seine Fahrt mit Zug und Auto von Moskau in den Süden der Sowjetunion bis zur Region Stawropol. In der nordkaukasischen Steppe soll er die ersten Kollektivwirtschaften inspizieren, darunter *Kommunističeskij majak*, jene ›überforschte‹ Kommune *Leuchtturm*, die zuvor u. a. Gor'kij und Tret'jakov aufgesucht hatten.

In der letzten Nummer von *Novyj LEF* 1928 befindet sich außer seiner dazugehörigen Skizze *Verstorbene Flüsse (Umeršie reki)*, die in *Südlicht* ein Kapitel bilden wird,⁹²⁸ Kušners Kritik an Aleksandr M. Rodčenko⁹²⁹ und die Stellungnahme der Redaktion: Sie kritisiert letzteren dafür, dass ihn primär

⁹²⁷ Kušner publiziert vier Skizzen als Vorstufen für das Buch: ders., »Tranzitnaja strana«, *Novyj LEF* 1 (1927), 7–13; ders., »Stepnoj tekstil'«, *Novyj LEF* 6 (1928), 3–10; ders., »Liven'«, *Novyj LEF* 7 (1928), 3–9 und ders., »Umeršie reki«, *Novyj LEF* 12 (1928), 21–26. Die erste Auflage von *Južnoe sijanie (Suchovej)*. *Putevye očerkii Severnogo Kavkaza* erscheint 1929 im Verlag *Zemlja i fabrika* (Moskva u. Leningrad) im Umfang von 123 Seiten mit 16 Fotografien und einem Umschlag von Michail I. Evstaf'ev. Die zweite, erweiterte und korrigierte Auflage von 1930, nach der ich zitiere, ist ebenda erschienen. Sie enthält auch 16 Fotografien, aber nunmehr 157 Seiten; ihren Umschlag hat Boris S. Berendgof gestaltet.

⁹²⁸ Kušner, *Južnoe sijanie*, 118–126.

⁹²⁹ Ders., »Otkrytoe pis'mo«, *Novyj LEF* 8 (1928), 38–40.

Abb. 25: Cover *Südlicht*

die Art der Darstellung interessiert, während sie Kušner dafür rügt, dass er auf Fakten achtet, ohne sich zu fragen, wie sie präsentiert werden.⁹³⁰

Kušners Skizzen achten allerdings gar nicht immer auf ›Fakten‹ – sie entgehen ihm und sein dokumentarischer Anspruch verliert sich in abgenutzten Metaphern und einem so bemühten Reisenarrativ, dass man in dieser Poetik das Scheitern der LEF-Skizze oder zumindest die Kluft zwischen programmatismchem Anspruch und der Realisierung ausmachen kann. Kušners *očerk* legt die Ambivalenz der Faktografie offen: Ihr Mimesisanspruch trifft auf eine schier endlose Reproduktion rhetorischer Bausteine, die sich in Wiederholungen und Beispielen bestätigen. Sie bestimmen das Beobachten vor und

⁹³⁰ Stellungnahme der Redaktion, *Novyj LEF* 8 (1928), 41–42.

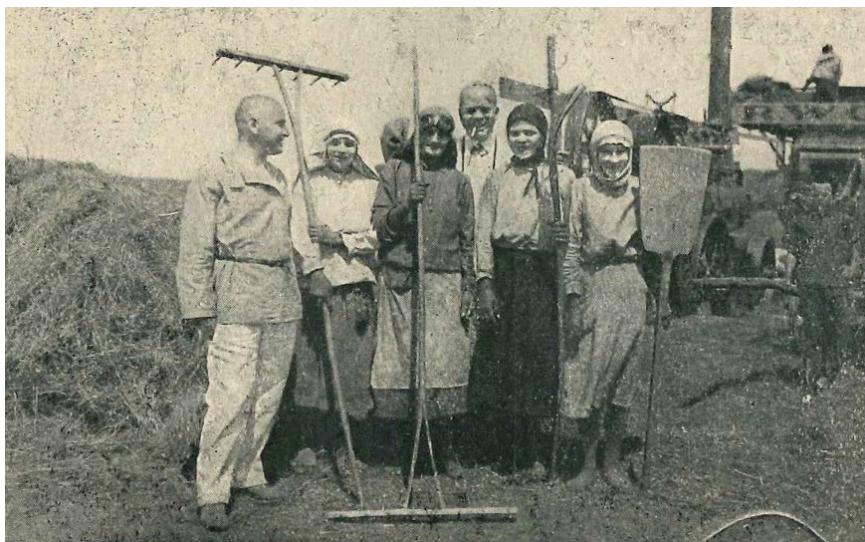


Abb. 26: Kušner, *Südlicht*, 32: »Sie schmieren sich das Gesicht mit einer Fettcreme ein.« («Они мажут лицо белой жирной мазью – »македонкой«.»)

verbarrikadieren ein unvoreingenommenes, gar neues Sehen. Kušners Skizze lenkt die Aufmerksamkeit auch auf den Widerspruch zwischen den Zielen frühsowjetischer Industrialisierung und dem noch agrarischen Zustand des Landesinneren, in dem Moskaus Forderungen kaum fruchten. Dieser Widerspruch tritt in den Fotografien zutage, die in das Buch eingestreut sind, in Kontrasten zwischen der allgegenwärtigen Hand- und erwünschter Automatenarbeit, zwischen verlässlicher Nutztierekraft und fehlendem Motorantrieb sowie zwischen dem inspizierenden Moskauer Intellektuellen und körperlich arbeitenden einheimischen Frauen.

Südlicht strebt zwar nach einer Perspektive, die Übersicht über die Kollektivierung suggeriert, und Kušner erschreibt sie sich im Reise(text)verlauf, doch bewegt er sich zunächst nah an seinen Objekten der Beobachtung und ist mehr mit den Fahrzeugen beschäftigt als mit dem diskursiven Auswerten. Dieses Erzählen, das den Erlebnis- und Erzählstandpunkt flexibilisiert, kommt ungeachtet seiner Kritik an Rodčenko dessen Fotoästhetik, die mit überraschenden Blickwinkeln arbeitet, stellenweise nahe.

Kušner äußert kindliche Freude, als der Zug von Moskau nach Rostow am Don losfährt und Stadthäuser Feldern weichen – die Fahrt ähnle einem Alpenabstieg, mit Moskau als Bergspitze.⁹³¹ Durch Rostow rattert er auf einem

⁹³¹ Kušner, *Južnoe sijanie*, 5.

archaischen Automobil, in der Steppe möchte der Autor unendlich lang dem Lichtspiel am Himmel zusehen. Er nimmt in diesen Passagen die Unbeschwertheit eines Urlaubers ein, entgegen LEFs antitouristischem Programm. Zwar versucht er seine draufgängerische Spontanität zu disziplinieren, doch gelingt es ihm erst in der zweiten Hälfte der Skizzenkette.

Eingangs inszeniert sich Kušner wie ein Picaro: Es sind seine persönlichen, willkürlichen Entscheidungen, die zu Unwägbarkeiten beitragen, und vor allem seine Lust an Retrofahrzeugen. Er folgt seiner Neugierde für Raritäten wie der Draisine und der Automotrisa – einer Zugwagenkabine auf Schienen, die wie ein Bus eingerichtet ist. Um sich Rostow unterwegs schnell anzuschauen, steigt er dort aus seinem Zug und mietet ein Auto. Dieses sog. Ciklonet auf drei Rädern sei schon Mitte der 1920er Jahre ein Oldtimer.⁹³² Es stammt aus Österreich-Ungarn, hat am Ersten Weltkrieg und am russischen Bürgerkrieg teilgenommen – ein Seitenhieb auf die veraltete Technik und auf Russlands Rolle als Absatzmarkt für westeuropäischen Schrott.

Kušners Fahrt mit dem Ciklonet wird zur Sensation für die Stadtbevölkerung und für den Autor zum Anlass für expressive Anthropomorphisierungen und Vergleiche: Im Kapitel *Sturzregen (Liven')* heisst es, das Gefährt bewege sich mit Schneckengeschwindigkeit, unter wütendem Husten und Schießen krieche die Maschine ruckartig vorwärts, wie ein Waschtrog voller Wasser.⁹³³ Er registriert statt des Standes der Kollektivierung, wie er sich vom Auftrag ablenkt, und wie er in Panik gerät, weil er befürchtet, dass er es wegen des Unwetters nicht mehr rechtzeitig zum Zug und an die Bestimmungsorte seiner Inspektion schafft.

Die ganze Zielstrebigkeit, die ganze Wildheit des Regens traf meine Brust und mein Gesicht auf einmal. Mein Brustkorb schien von der Wucht des tiefen Meeres zusammengedrückt und zerquetscht zu werden. Es war unmöglich und unnötig zu atmen, denn meine Lungen waren geplättet und konnten keinen einzigen Atemzug halten. Die Augen wurden tief in die Augenhöhlen gepresst. Ich musste mich etwa 45 Grad nach vorne lehnen, um nicht umzukippen und hinausgeschleudert zu werden: Ich hatte keinen Zweifel daran, dass der Fahrer ohne weitere Worte das Auto anhalten, herausspringen und in Deckung gehen würde, um mich meinem Schicksal zu überlassen. Aber das Auto fuhr weiter und warf mit jedem Rad eine ganze Wand aus Wasser auf. Der Fahrer saß regungslos da und klammerte sich an die Stange seines Lenkrads wie ein Seeungeheuer an einen schwimmenden Seegrashalm.⁹³⁴

⁹³² Ebd., 15.

⁹³³ Ebd., 17.

⁹³⁴ Ebd., 23: »Вся стремительность, вся свирепость ливня ударили сразу в грудь мою и лицо. Казалось, грудная клетка была ската и раздавлена тяжестью морской глубины.

Auf diesem Gefährt, das er mal sinkendes Schiff, mal U-Boot nennt,⁹³⁵ erreicht Kušner den Bahnhof. Dort formuliert er seine Hilflosigkeit in Modernisierungsprognosen um: Eisenbahnstationen und Silos seien Häfen im Steppenmeer, aus ihnen werde bald Weizen im Land verteilt, diese neuen Knotenpunkte werden die alten Grabhügel (kurgany) in der Steppe ersetzen.⁹³⁶

Doch die Naturmächte beherrscht er genauso wenig wie Maschinen und wie die faktografische Sachlichkeit. Bevor Kušner als Gutachter in Kuban' auftritt, erfährt er in der Steppe Freude an all dem, was der Aufklärungs-rhetorik widerspricht: an Langsamkeit, Stille, erhabenen Naturspektakeln und alten Fords. Vor allem faszinieren ihn die Lichter, die dem Buch seinen Titel geben. Wie ein Feuerwerk würden sie im prächtigen Farbenspiel nach oben streben, einem Weltwunder gleich.⁹³⁷ Er möchte sich von den fantastisch wirkenden Wolken überwältigen lassen wie Karamzin vom Rheinfall: »Eine dichte Säule aus blassrosa Licht breitete sich in Bodennähe aus. Die Lichtwolken erstreckten sich auf halber Strecke des Himmelsmeridians und beherbergten im Himmel fantastische Menschen und Tiere. Wir starnten auf das unerwartete Phänomen, benommen vor Erstaunen und Begeisterung.«⁹³⁸

Kurz darauf wird er die Maschine zum Menschen erheben und Menschen zu Fliegen einebnen, doch noch denkt er an Vulkane beim Anblick des Leuchtens. Der lokale Kutscher belehrt den Moskauer Inspektor eines Besseren: Die Lichter entstehen durch Strohverbrennungen.⁹³⁹

Zunehmend findet Kušner den erforderlichen Industrieberaterton und empfiehlt, statt der Energieverschwendug, die für das schöne Schauspiel gesorgt hat, solle das Steppenstroh als Brennstoff, Dünger und Baumaterial verwendet werden.⁹⁴⁰ Als er endlich nach seiner abenteuerlichen Anreise in

Дышать было невозможно и не нужно, потому что легкие были сплющены и не могли вместить в себя ни одного глотка воздуха. Глаза оказались вдавленными глубоко в орбиты. Нужно было наклониться вперед градусов на 45, чтобы не быть опрокинутым и выброшенным из кузова: Я не сомневался, что шофер без дальнейших слов остановит машину, выпрыгнет и убежит в прикрытие, оставив меня на произвол судьбы. Но машина все шла вперед, вздымая каждым колесом целую водяную стену. Шофер неподвижно сидел, припав к шесту, своего руля, как морское чудовище, прилепившееся к плавучей водоросли.«

⁹³⁵ Ebd., 24–25.

⁹³⁶ Ebd., 27.

⁹³⁷ Ebd.

⁹³⁸ Ebd., 31: »У самой земли ширился плотный столб бледно-розового сияния. Вытягиваясь в половину небесного меридiana, световые облака громоздили в небе фантастических людей и животных. Мы глядели на неожиданное явление, оторопев от изумления и восторга.«

⁹³⁹ Ebd., 32.

⁹⁴⁰ Ebd., 55.

der deutschen Kolonie ankommt, kritisiert er den schlechten Zustand ihres Fuhrparks, der aus Automobilen besteht, die in ihrer Heimat ausrangiert worden sind, und das Chaos »unseres dreckigen und noch maschinenlosen Landes«.⁹⁴¹

Die Steppe, der der Trockenwind zusetzt, muss zur Agrar- und Industrielandschaft gedeihen. Seinen Auftrag sieht Kušner dabei darin, dass er beim Durchorganisieren helfen und für die Lieferung der nötigen Traktoren, Geräte und Automobile sorgen möchte, damit Erträge künftig gesteigert werden. Auf seinem Weg zur Einübung des Inspekteurblicks halten ihn allerdings kinematografisch rennende Sonnenblumen ab:

Während das Auto langsam fährt, marschieren die Sonnenblumen in regelmäßigen, dichten Reihen an uns vorbei. Wenn das Auto schneller wird, beeilen sich die Sonnenblumen, flackern, und plötzlich beginnt ihre ganze riesige, unzählige Armee zu fliehen. Bei 50 Kilometern pro Stunde scheint es, als ob Millionen gelber, runder Scheiben von irgendwoher vors Auto rauschen und weit hinter ihm verschwinden, wie ein Schwarm fallender Sonnen.⁹⁴²

Seine Leidenschaft für die Steppenatmosphäre muss er nun in Faktografie transformieren – in dieser wahrnehmungsbezogenen und narrativen Disziplinierung besteht sein eigentliches Abenteuer. Das Leuchten soll nun Symbol der Effektivität und Energieträger sein, die Genussmetapher zum Nutzding werden, so seine rationalisierenden Umkodierungen, die sich nicht nur an die Bauern, sondern an die Autorinstanz richten.⁹⁴³

Kaum inspiriert er die ineffiziente Schafhaltung, schon verliert sich sein Blick in der leeren Steppe. Kušner reisst sich zusammen und argumentiert gegen das Misstrauen, demnach das Auto ein bourgeois Fahrzeug sei. Später führt dies Il'fs und Petrovs *Das Goldene Kalb oder die Jagd nach einer Million* (*Zolotoj tel'enok*, 1932), eine Satire auf die vielen *avtoprobegi* fort. Dieser Roman verwandelt Ostap Benders Statement in ein geflügeltes Wort, um es als Schablone zu entlarven: Das Automobil sei kein Luxus, sondern ein Verkehrsmittel, ein Massenmedium, das das Autorenduo in den USA ausprobiert, wie wir gesehen haben. Bender beeindruckt sein Publikum mit

⁹⁴¹ Ebd., 66: »нашай грязной и ещё немашинной страны.«

⁹⁴² Ebd., 48: »Пока автомобиль идет медленным ходом, подсолнухи шагают мимо нас правильными сокнутыми рядами. Автомобиль прибавляет ход, и подсолнечники начинают торопиться, мелькать и вдруг всей своей огромной бесчисленной ратью пускаются в стремительное бегство. На пятидесятикилометровом автомобильном ходу кажется, что миллионы желтых круглых дисков сыплются откуда-то спереди и исчезают далеко позади уходящего автомобиля, как рой падающих солнц.«

⁹⁴³ Ebd., 55–56.

einem zerfallenden Gefährt, das er »Antilope Gnu« tauft. Die Figur amüsiert sich darüber, dass die staatlichen *probegi* ein Schema ausgeprägt und die Menschen sich so schnell daran gewöhnt haben, dass sie automatisch jeden Fahrer, darunter Hochstapler, und jedes Gefährt, sei es noch so unbrauchbar, feiern. Der Schelm reproduziert die Reden, Lösungen und Fotoposen bei Testrennen – er nutzt ihre landesweite Aufführbarkeit aus, wodurch er Verpflegung, Benzin und Bewunderung erschleicht.

Kušners Skizze gerät zur ungewollten Parodie auf die proklamierte Verfügbarkeit des Automobils und auf die Fortschrittsforderungen der Kollektivierung. Im östlichen Schwarzmeergebiet fehlen motorisierte Fahrzeuge, eine »Auto-Arche« sei das einzige auffindbare in dieser Region – ein Urahne des Ciklonets, mit dem er durch Rostow getuckert ist.⁹⁴⁴ Selbst einen einfachen Pferdewagen (*tačanka*) treibt er im Terek-Kreis nur mit Mühe auf.

Tote Flüsse betont das Problematische des südlichen Klimas, dessen Winde und Staub ganze Flüsse austrocknen, und kritisiert weiterhin die rudimentäre Maschinenausstattung. Diese Kommune verwendet von Krupp aussortierte Geräte und arbeitet mit einem einzigartigen Erntesammelgerät (*lobogrejka*), bemerkt er sarkastisch, das die Arbeit erschwert, statt sie zu erleichtern.⁹⁴⁵ Einzig Traktoristinnen schneiden mit ihrer – und seiner – »Maschinenfreude« gut ab, wie auch bei Tret'jakov.⁹⁴⁶

Kušner stellt sein Stativ vor der Traktorkolonne auf, seine Kamera orchestriert den Fuhrpark für die Aufnahmen.⁹⁴⁷ Seine kitschige, parodistisch anmutende Produktionsromantik gipfelt darin, dass er die Saatmaschine verherrlicht und Menschen um sie herum zu Fliegen degradiert. Am Ende des Skizzenbuches wiederholt sich die orgiastische Szene, der Saatautomat besamt quasi die Erde: »Wie Pferdefliegen schwirrten die Menschen um die Maschinen herum und klebten an ihren zitternden Torsi«, und weiter heißt es: »Hier umarmen sich zwei Lebewesen in liebevoller Zärtlichkeit und gebären ein neues Leben. Der Mensch kreist wie eine Pferdefliege über ihnen und schmiegt sich an ihre von Liebe erhitzten Körper.«⁹⁴⁸

⁹⁴⁴ Ebd., 81.

⁹⁴⁵ Ebd., 88.

⁹⁴⁶ Vgl. z. B. Tret'jakovs Skizze »Devjat' devušek« (1935), in: *Včera i segodnja. Očerki russkikh sovetskich pisatelej*, 2 Bd.e, Bd. 1: 1917–1945, hg. v. Boris Agapov, Moskva 1960, 305–316.

⁹⁴⁷ Kušner, *Južnoe sijanie*, 147.

⁹⁴⁸ Ebd., 141: »Люди, как серые жирные оводы, кружились вокруг машин и прилипали к их вздрагивающим от работы туловищам«; ebd., 156: »Тут обнялись в любовной ласке и зарождали новую жизнь два живых существа. А человек, как серый овод, кружится над ними и липнет к разгоряченным любовью телам.«

Die Metapher der Liebesverschmelzung mit der Maschine entfaltet Kušner in *Trockenwind* von der Steppenverklärung zum krampfhaften Penetrieren der Wüste (und seines Textes) mit Elementen des Industrialisierungsfetisches. Die Versachlichung seiner vorbildlich enthusiastischen bis lustig ungelenken Sprache gelingt ihm beim ‚Pflügen‘ seiner Rhetorik erst spät, so dass er vor allem ebendiesen Disziplinierungsprozess vor unseren Augen dokumentiert und bei weitem nicht nur die Zustände in den Kommunen.

Ein ähnliches Sprachdilemma, das zu Idealisierungen statt zur Dokumentation führt, äußert Rejsner in ihrer frühen Fliegerskizze: Bei ihrer Besichtigung des Junkerwerks versucht sie sich davon zu verabschieden, das Flugzeug – ein Symbol für die verkopfte, maschinell gesteuerte Zukunft ohne Körper – wie ein Lebewesen zu denken, verwendet aber dennoch eine anthropomorphisierende Sprache: Das Flugzeug sei kastriert, sein Libellen- bzw. Bienenleib sei beseitigt und unter der Maschine tropfe eine Benzinlache: Es verrichte seine Notdurft, also lebe es doch.⁹⁴⁹

Statt Langzeitbeobachtung an einem Ort hält Kušner einzelne Etappen langer, ermüdender Anfahrt fest; statt einer Rolle als arbeitender Beobachter neben und mit der Kommune schaut er entweder auf sie, ihre Geräte und Organisation herab oder unterliegt dem Charme ihrer Atmosphäre. Die Montagestruktur von Kušners Buch, das für sich stehende Reiseskizzen aneinanderreihlt, erlaubt ihm im zweiten Teil die Integration jener *očerki*, die dem Ursprungsauftrag besser gerecht werden. Er treibt sich seine abenteuerliche Reiseromantik aus, schwenkt von personaler zur auktorialen Perspektive, von einer technikanbetenden zu einer, die die Agrarmaschinen zu beherrschen versucht. Die schöne, störrische Steppe verwehrt sich jedoch immer wieder sowohl der Industrialisierung als auch dem Kontrollblick. So bleibt die Inspektionsreise eine schreibend-fotografierende Aufgabe Kušners, die er Skizze für Skizze einübt.

2.3.3 Sehgewalt vs. Überwältigung

Binnenflüge (Rejsner, Inber, Pil’njak, Tret’jakov, Richter)

Skizzen, die infolge von Kurzstreckenflügen entstehen, müssen sich noch stärker mit der Herausforderung beschäftigen, dass der Anspruch, die neue Beobachtungsperspektive zu implementieren, auf Sprachskepsis stößt. Im

⁹⁴⁹ Reisner, Larissa, »Junkers«, in: dies., *Von Astrachan nach Barmbeck. Reportagen 1918 – 1923*, hg. v. Irmfried Hiebel, aus d. Russ. v. Alexander Tarassow-Rodionow, Halle u. Leipzig 1983, 171–193, hier 192–193.

Inland sind Pilot_innen und Autor_innen von 1917 bis 1929 insgesamt mehr als 20.000 Kilometer durch Russland geflogen, meist in den Süden und in den Norden des Landes.⁹⁵⁰ Die feiernden Mengen, auf Flüge mitgenommenen Bauern und Exkurse zur Geschichte der überflogenen Territorien gehören zum festen Arsenal der Agitflüge (agit-poléty) durchs In- und bald auch durchs Ausland.

Mit der Zunahme der öffentlichen Angst vor einem kriegerischen Angriff intensivieren sich die Prestigeflüge, Flugparaden und -schauen bereits in den 1920er Jahren. *Osoaviachim*, die vormilitärische Massengesellschaft zur Förderung der Verteidigung, des Flugwesens und der Chemie, veranstaltet 1927 das ganze Jahr über eine Kampagne mit Langstreckenflügen, z. B. zwischen Moskau und Tbilissi, Moskau und den Wrangelinseln, Taschkent und Kabul, sowie mit Touren nach Westeuropa: Der ANT-3 *Proletariat* fliegt Stockholm, Paris, Prag und Berlin an, kurz darauf folgt ein Langstreckenflug über weitere europäische Hauptstädte.⁹⁵¹ *Osoaviachim* stützt sich auf die Tradition, die der Überflug von Moskau nach Peking im Sommer 1925 etabliert hat: Die Maschine ANT-3 *Naš otvet* ist dabei von Moskau bis nach Tokio und zurück geflogen. Ein Spiegelflug, der die Allianzabsichten der Sowjetunion gegenüber Westeuropa vermitteln soll, findet im Juli 1929 mit dem Modell ANT-9 *Kryl'ja sovetov* statt.⁹⁵² Im August 1929 erreicht ANT-4 *Strana sovetov* New York City.⁹⁵³

Die Binnenflüge bilden die Grundlage dieser globalen, den Internationalismus des sozialistischen Projekts mittragenden Entwicklung, richten sich jedoch auf das Landesinnere mit einer globalisierenden Wirkung. Sie demonstrieren die Zusammengehörigkeit verschiedener Sowjetrepubliken: Sie verbinden jene, die in der Peripherie benachteiligt leben, mit den wohlhabenderen Zentren des Landes, und bald mit dem Ausland. Sie verkörpern ihre Option auf Mobilität und Teilhabe am Fortschritt.

Fahrzeuge, Maschinen, Reisewege und ihre Interaktion mit Aufnahmemitteln – sei es das Notieren mit dem Stift, das Fotografieren mit der Leica oder das Filmen mit der Kamera unterwegs – konstituieren in den Reiseskizzen der 1920er und 1930er Jahren die Komponente des Abenteuers: des Unplanbaren, des offenen Ausgangs, der Lust am Ausprobieren. Sie unterläuft das Ideal der sachdienlichen Faktografie. Insbesondere Skizzen, die im Zuge der

⁹⁵⁰ Palmer, Scott W., *Dictatorship of the Air: Aviation Culture and the Fate of Modern Russia*, Cambridge 2009, 79–159.

⁹⁵¹ Ebd., 173.

⁹⁵² Ebd., 179.

⁹⁵³ Ebd., 185.

ersten Binnenflüge und internationaler Flugexpeditionen entstehen, fordern das agitatorische Anliegen der LEF-Sympathisant_innen heraus, obwohl sie einen performativen Beweis der Überlegenheit ins Landesinnere und nach außerhalb transportieren möchten.

Noch ist das Flugzeug auf dem Land fremd, die Maschinen verstören die Lokalbevölkerung und manchmal die Fliegenden selbst. Wie mit solchen Situationen umgehen, die nicht ins reibungslose Narrativ der Agitflüge passen? Privatvergnügen sollen Passagier_innen vergessen und sich stattdessen auf die Produktion nützlichen Wissens konzentrieren. Flugskizzen tragen diesen Konflikt aus: Die Erfahrung des damals noch lebensgefährlichen Fluges dokumentieren, sie aber auch in ideologische Verwertung übersetzen.

Einen der ersten *očerki* über das Fliegen verfasst Larisa Rejsner mit *Junkers*, ca. 15 Jahre vor dem bekannten Flugbericht *North to the Orient* (New York 1935) von Anne Morrow Lindbergh.⁹⁵⁴ Wenn Rejsner die deutschen Junkers-Flugzeuge als Instrumente imperialer Expansion positioniert, wird deutlich, dass die sowjetischen Eigenkonstruktionen, Flug- und Fliegerpanegyriken die westeuropäische Aviatik technologisch und politisch mit deren Expansionsziel nachahmen und die Großmachtkonkurrenz vom Boden in den Luftraum übertragen: »Hoch oben kreuzen sich die feindlichen Linien. Der Kampf um diese Kolonien beginnt erst.«⁹⁵⁵

Piloten charakterisiert Rejsner hier noch als vergnügenssüchtige Doppaminjäger, die einen Rekord nach dem nächsten erleben, weil sie das Gefühl für die Gefahr verloren hätten: »Es zählen nur noch die aufregenden Augenblicke des Duells mit den Elementen in 5.200 Meter Höhe, wo die Gefahr wie ein Diamant im Glas Wasser in der Luft aufgelöst ist.«⁹⁵⁶ Ein Jahrzehnt später werden sie zu Kriegern im übertragenen und kurz darauf im direkten Sinn. Von Anfang an zeichnet sich ab, dass das Luftfahrzeug ein im Kriegsfall entscheidendes Werkzeug wird, da es eine Mehrfachnutzung als Transportmittel und Waffe erlaubt und bereits in Friedenszeiten kriegsrelevante Informationen besorgt. Das Flugzeug avanciert seit Mitte der 1920er Jahre zum führenden medialen Dispositiv, zum »symbol system that equated progress with industrial, scientific, and technological advances.«⁹⁵⁷ Der Wettbewerb mit dem Westen kennzeichnet auch das nächste Jahrzehnt, bis

⁹⁵⁴ Vgl. Smith, Sidonie, *Moving Lives. Twentieth-Century Women's Travel Writing*, Minneapolis a. London 2001, 95–106.

⁹⁵⁵ Rejsner, »Junkers«, 179.

⁹⁵⁶ Ebd., 185.

⁹⁵⁷ Palmer, *Dictatorship of the Air*, 171.

die propagandistischen Exzesse in »chaos amid politically motivated terror and military catastrophe« münden.⁹⁵⁸

Sind Flüge Mitte der 1920er Jahre noch ungewöhnlich, werden sie während des Ersten Fünfjahresplanes und danach kreuz und quer durch die Sowjetunion und über sie hinaus von verschiedenen Institutionen organisiert, u.a von Zeitschriftenredaktionen. Hierbei tritt Michail E. Kol'cov hervor, ständiger Mitarbeiter der Zeitung *Pravda*, Gründer mehrerer Zeitschriften und ab 1934 Leiter der Auslandsabteilung der Schriftstellerunion (Sojuz pisatelej SSSR). Er organisiert den europäischen Überflug mit der Maschine *Sowjetflügel (Kryl'ja Sovetov)* mit – die Namen der Flugzeuge haben nicht nur plakativen Charakter, sie sind Plakate, die von der Erde aus gut sichtbare Werbebanner tragen –, und nimmt 1930 am herausfordernden Flug von Moskau via Ankara, Teheran, Kabul über Mittelasien und zurück zum Kreml teil. Er hat Flugskizzen wie *Überflug (Perelët)*, *Zu Besuch bei Fremden (V gosti k čužim)*, *Na kraju sveta (Am Rand der Welt)* verfasst, die in sein Skizzenbuch *Ich will fliegen (Choču letat')* eingegangen sind, sowie das Büchlein *Silberente (Serebrjanaja utka)* publiziert.⁹⁵⁹ In *Überflug* testet Kol'cov fabrikfrische Flugzeuge, schreibt in Handschuhen in der Luft seine Eindrücke auf, gedenkt eines verstorbenen Journalistenkollegen der *Pravda*, der keinen Helm getragen und bei der Landung den Kopf tödlich angeschlagen hat, und resümiert in setzenden Fragen, dass allein schon mit dem Bau des Flugzeugs nun der Beweis für die grenzüberschreitende Revolution vollbracht sei:

Ist das nicht etwa die Revolution, diese erste Maschine, die mit dem Willen der Arbeiter in einem rückständigen, halbasiatischen Land gebaut wurde, das sich von demütigender Vormundschaft der kapitalistischen Welt losgesagt hat, geführt von einem Bauernpiloten, der im Bürgerkrieg als erster in die Luft aufstieg, um sein Dorf gegen den gestürzten und zurückkehrenden Gutsherrn zu verteidigen?!

Ist das nicht etwa die Revolution, dieser Weg, den wir zurücklegen, diese makellos gerade Linie von der Hauptstadt des revolutionär-unabhängigen Russlands zur Hauptstadt der revolutionär-unabhängigen Türkei?!

⁹⁵⁸ Ebd., 191.

⁹⁵⁹ Kol'cov, Michail, *Serebrjanaja utka*, Moskva 1927, Serie *Ogonëk* Nr. 227; ders., *Choču letat'*, Moskva 1931, mit den očerki *Perelët, Odin lëtčik i dva pis'ma, Krasivaja smert' i desyat' červonev*.

⁹⁶⁰ Ders., »Perelet«, in: ders., *Choču letat' i Zvezdonoscy*, Moskva 1933 (1926), 7–19, hier 15: »Что это, разве не революция – эта первая машина, выстроенная волей рабочих в отсталой, полуазиатской стране, отказавшейся от унизительной опеки всего капиталистического мира, руководимая летчиком-крестьянином, впервые поднявшимся на воздух в гражданскую войну, чтобы защитить свою деревню от свергнутого и возвращающегося помещика?!

Разве не революция этот наш маршрут, безукоризненно прямая линия из столицы революционно-независимой России в столицу революционно-независимой Турции?!



Abb. 27: Cover von Kol'covs *Ich will fliegen* (*Choču letat'*).

Seine Skizze hätte von Gor'kij stammen können. Sie zeugt mehr von der Reproduzierbarkeit frühsowjetischer Reiserhetorik als von authentischem Erleben und davon, dass nicht die breite Bevölkerung, sondern die parteinahe Leitung der primäre Adressat dieser Autor_innen gewesen ist. Wie so oft zahlt sich Opportunismus aus: Kol'cov gelingt eine bespiellose Karriere. Wie Gor'kij wird er dafür belohnt, dass er Erwartungen an einen sozialistischen *putevoj očerk* (über)erfüllt, indem er das Genre als funktionable Metapher für den Weg des Sozialismus begreift und Verbindungslien zwischen verbündeten Zentren nachzeichnet.

Inber und Pil'njak

Kurz nach der China-Expedition von Moskau nach Peking, auf die ich weiter unten eingehen werde, finden im Sommer 1925 zwei Agitflüge im Inland statt. Diese Flüge hätten nicht minder Nützliches vollbracht als die chinesische Expedition, schreibt Vera M. Inber in ihrer Skizze *Wenn es sich gut leben lässt (Ot chorošej žizni, 1925)*.⁹⁶¹ Ein Wasserflugzeug bzw. Hydroplan fliegt hier von Moskau bis Archangelsk, während ein Aeroplán gen Süden startet, bis Astrachan. So wie Richter sich für den Flug nach China spontan bewirbt, meldet sich Inber freiwillig für den Nordflug. In Perm wird sie von Pil'njak abgelöst; beide verfassen je eine Skizze über die zurückgelegten Wegabschnitte, die sich gegenseitig ergänzen.

Während das Team, das in den Süden aufbricht, mit Pomp verabschiedet wird, starten »die Nördlichen« in der Morgenfrühe allein. In Wladimir, an der Kreuzung von Oka und Wolga, besieht Inber das Flugzeug, mit dem sie weiterfliegen soll. Sie rationalisiert die Neugierde der Kinder, um den Flieger als ein gewöhnliches Massenverkehrsmittel darzustellen:

Alle, die gelandet waren, sind in die Stadt gegangen, wie mir ein Polizist gesagt hat. Neben mir betrachteten zwei kleine Jungen das Flugzeug. Sie sprachen nicht, sie bewegten sich nicht, sie atmeten nicht, sie starrten nur. Aber es gab nichts zu sehen. Das Flugzeug, das sorgfältig in eine Plane eingewickelt war (die Gurte hingen hinunter), hatte viel von der Brutalität und dem Glanz fliegender Flugzeuge verloren.⁹⁶²

⁹⁶¹ Vgl. Inber, Vera, »Ot chorošej žizni«, in: dies., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach, t. 3: Amerika v Paríze, Počti tri goda, Očerki*, hg. v. Aleksandra Notkina, Moskva 1965 (1925), 404–426, 404.

⁹⁶² Ebd., 406: »Он был пуст. Все прилетевшие ушли в город, как сказал мне милиционер. Рядом два мальчугана разглядывали самолет. Они не разговаривали, не двигались, не дышали, они только смотрели. Но смотреть было не на что. Самолет, заботливо укутанный брезентом (он у него на тесемочках), потерял многое из жестокости и великолепия, свойственных летящим аэропланам.«

Sie räumt das Misstrauen, die Maschine könnte ein Kriegsinstrument sein, weg und kämpft kurz darauf, in den ersten Minuten beim Aufstieg auf 500 Meter, gegen ihr Schwindelgefühl an, das sie dramatisiert, statt es im Text zu glätten. Planmäßig sollte ihr nicht schlecht werden, auch sollte keine Angst aufkommen, da die Teilnehmenden für den Aufstieg bei Übungsflügen vorbereitet wurden:

Es gab einen erschreckenden Moment, in dem ich das Gewicht meines eigenen Körpers verlor. Das Herz gefror wie in der Kindheit auf der Schaukel, wenn der Junge Kostja Löwenherz unten stand und ich mich dafür schämte, dass ich feige erscheinen würde, aber in Wirklichkeit starb ich vor Schwindel. Das war hier der Fall.

Alles war schwerelos und unnötig, bis auf das Herz, das viele Kilogramm wog, wie eine Messingglocke pochte und darum bettelte, auf den Boden gelegt zu werden.⁹⁶³

Gegen die Höhenangst hilft ihr, ins gegenüberliegende Fenster zu schauen, was den Effekt »wie ein Film auf der Leinwand« herbeiführt.⁹⁶⁴ Ihre Suche nach Blickrichtungen und Vergleichen zeigt wie bei Kušner, dass ihr für die Wiedergabe der Flugerfahrung eine sachliche Sprache fehlt, und dass das überwältigende Erlebnis stellenweise die Neutralität des Ausdrucks verunmöglicht. Das Fliegen erweist sich doch noch als erhaben; es lässt sich für Luftfotografie, aber kaum für Faktografie gebrauchen.

An den Orten, in denen Inbers Flugzeug landet, gerät die gewohnte Ordnung in feierliches Durcheinander. Eine Szene, die sich in anderen Flugskizzen wiederholt: Menschen lassen alles stehen, schauen das Transportmittel aus der Nähe an und möchten mitfliegen. Einen alten Tschuwaschen und einen jungen Pionier nimmt das Team mit, woraufhin andere Jugendliche neidisch werden. Inber unterhält sich mit ihnen – die Mädchen schreiben Theaterstücke und Gedichte mit »Fakten«, und sie hätten von »fizkul'tura« gehört, wüssten aber nicht, was das sei.⁹⁶⁵ Inber lässt dies unkommentiert stehen. Beim nächsten Besuch sieht es sicher anders aus, so die Suggestion, die Jugend wird mehr Bildungsmöglichkeiten zur Verfügung haben.

⁹⁶³ Ebd., 407: »Была страшная минута потери веса собственного тела. Замирание сердца, как в детстве на качелях, когда внизу стоит мальчик Костя Львиное Сердце и стыдно показаться трусишкой, но на самом деле умираешь от головокружения. Так было и здесь.

Все было невесомо и ненужно, за исключением сердца, которое весило пуд, колотилось, как медный колокол, и просилось на землю.«

⁹⁶⁴ Ebd.: »Получается, как в кино на экране.«

⁹⁶⁵ Ebd., 414.

Die Rituale bei der Begegnung mit der Flugmannschaft verlaufen ortsabhängig ähnlich: An der Tagesordnung stehen Empfänge, Vorträge und Treffen mit der Lokalzeitung, der solch ein Besuch schon mal einen »aviatischen Stoß« versetzt, so dass sie mehr über das Fliegen publizieren wird.⁹⁶⁶ Doch spielt die Zeitung in Inbers Medienhierarchie eine untergeordnete Rolle, ganz oben steht das Wasserflugzeug mit dem Namen *Alle ins Aviachim* (Vse v *Aviachim*), mit dem sie unterwegs ist, und ein Film des Aviachims. Erst bei dessen Aufführung sieht Inber, als sie ihre Kollegen auf der Leinwand erblickt und nicht hinter ihnen in der Kabine sitzt, was die Piloten vollbracht haben. – Ihr Film-Sehen am Flugzeugfenster findet seine Entsprechung auf der Leinwand, weniger aber in ihrem Text.

Sprachlich greift sie wie Kušner auf Lebewesen als Referenz fürs Flugzeug zurück. Unweit des Hafens in Tscheboksary an der Wolga hätte der »Vogel« seine Flügel ausgebreitet, die über dem spiegelnden und vom Sonnenuntergang roten Wasser glänzen: Morgen werde er summen, sich mit einem Schwimmer vom Wasser abstoßen und nach Norden fliegen.⁹⁶⁷ Überraschender wirken Passagen, die ihre »Schwächen« ausstellen, z. B. als sie vor Müdigkeit bei einem Halt am Ufer einschläft, während die Piloten ihre Pflicht tun und Interessierte umherfliegen. Danach lassen sie einen Zwischenstopp aus, weil die Mannschaft und der Motor übermüdet sind, aus dem Propeller tritt Kleber aus. Der niedrige Wasserstand der Wolga erlaubt es ihnen nicht, wie geplant in Tschistopol zu landen.⁹⁶⁸ Der Hydroplan auf Skiern hängt unmittelbar von Wasser- und Wetterbedingungen ab und damit auch die entsprechende Skizze.

Den Rückweg von Perm nach Moskau tritt Inber mit dem Dampfer an. Passagiere sprechen bei Tee mit Himbeeren über das Flugzeug, und als jemand bemerkt, man fliege nicht davon, wenn es sich gut leben lasse, rügt Inber diese Skepsis als »Häresie«.⁹⁶⁹ Die Zukunft berge das gute Leben, wenn alle fliegen werden, so ihre Lösung am Ende.⁹⁷⁰

Pil'njaks *Russland im Flug* (*Rossija v polëte*)⁹⁷¹ schildert in sechs Kapiteln weitere Etappen der Route mit dem Wasserflugzeug über Nordostrussland. Er landet doch noch in Tschistopol, in seinem Flugbericht werden alle Ziele

⁹⁶⁶ Ebd., 409: »Небольшая местная газета ощущает подземный, вернее, воздушный толчок.«

⁹⁶⁷ Ebd., 419.

⁹⁶⁸ Ebd., 421.

⁹⁶⁹ Ebd., 425: »нет большей ереси, чем эти слова«.

⁹⁷⁰ Ebd., 426.

⁹⁷¹ Pil'njak, Boris, *Rossija v polëte*, Moskva u. Leningrad 1926.

erfüllt. Er misst diesem Weg mehr verbindendes Potential bei als dem berühmteren Flug nach China: »Wir werden an Orten sein, die Russland sind, die aber vom Rest der Welt weit mehr abgeschnitten sind als der Chinesische Weg. Wir tragen dort – für uns – das Risiko, keinen Platz zum Abstieg zu finden, – und für diejenigen, die uns begegnen, Wissen und Willen zum Aufstieg.«⁹⁷²

Obwohl nicht klar ist, wo sie landen werden, vertraut Pil'njak vorneweg dem Fliegen, indem er eine Beziehung zum Flugzeug wie zu einem Lehrer aufbaut. Es zwingt dazu, dass die Köpfe in Ordnung gehalten werden, sonst werde man kurzerhand abstürzen.⁹⁷³ Das Fliegen mit dem »Stahlschwan«,⁹⁷⁴ wie er seinen Junkers nennt, hierin Inbers »Vogel« und ihrer Message ähnlich, soll so gewöhnlich wie das Milchtrinken werden. Als einen ›ordentlichen‹ Kopf bezeichnet er zudem die Maschine, in der er Umrisse eines menschlichen Schädelns zu erkennen meint.⁹⁷⁵ Perm mag er nicht beschreiben, das Flugzeug sei spannender, und diesen Protagonisten nennt er nun seinen Bruder, Freund und Richter.⁹⁷⁶ Während das Herz der Maschine in der Werkstatt liege, wo es montiert, gereinigt und poliert werde, vermisst Pil'njak bereits das Gemeinschaftsgefühl, das er beim Flug mit Ingenieurskollegen gespürt hat.⁹⁷⁷

Im Gegensatz zu Inber befindet er, beim Fliegen bleibe keine Zeit für Kontemplation, nicht einmal für Schlaf, er müsse mit seiner Mannschaft an allen Zwischenstationen Fabriken besuchen. Immerzu parallelisiert er Denken und Fliegen als Einheit sozialistischer Gesinnung. Das Flugzeug transportiere Wissen, es sei »ein Gedankenklumpen« (»komok myslej«), der die Idee der Revolution an alle Orte bringe, an denen es lande,⁹⁷⁸ wiederholt auch er.

Von der Schreibfigur des Autors als Wissenschaftlers, die Susanne Strätling in Pil'njaks arktischen Schiffsexpedition findet,⁹⁷⁹ fehlt hier jede Spur. Die Möglichkeit für einen offenen Ausgang der Reise, für tatsächliche Exploration besteht nicht, da das Gesamtergebnis vorbestimmt ist, ebenso

⁹⁷² Ebd., 5: »Мы будем в местах, которые есть Россия, но которые оторваны от всего мира гораздо больше, чем Китайский путь, – мы несем туда – для себя – риск не найти места, где можно снизиться, – и для тех, кто встретит нас, знание и волю в высь.«

⁹⁷³ Ebd., 3.

⁹⁷⁴ Ebd., 6: »стальной лебедь.«.

⁹⁷⁵ Ebd., 10.

⁹⁷⁶ Ebd., 20.

⁹⁷⁷ Ebd., 20f.

⁹⁷⁸ Ebd., 35.

⁹⁷⁹ Vgl. Strätling, »The Author as Researcher«. Der Arktis hat er seine Skizze *Zavoloc'e. Povest' nepogašennoj luny* gewidmet. An seine Schiffsfahrt nach Spitzbergen, die er kurz zuvor unternommen hatte, denkt er auch beim Fliegen.

Pil'njaks Rolle – er stellt keine Frage, weder an die Maschine noch an seine Wahrnehmung noch an die Ideologie.

Seinen *očerk* möchte er mit derselben Funktion ausstatten, wie sie das Flugzeug hat. Es soll Medium der Motorisierungs- und Verbindungskampagne sein und darüber hinaus demonstrieren, dass das Fliegen das Denken der gesamten Gesellschaft ordnet. Er parallelisiert das Hinaufsteigen mit politischem und technologischem Fortschritt, womit er abermals den Weg als Metapher des Sozialismus perpetuiert, nunmehr die Vertikale:

Ich ging in der Menge spazieren und hörte zu, betrachtete das Flugzeug vom Hügel aus, sah, dass es einem Schädel ähnelt, dem Symbol der Weisheit, und sinnierte ständig darüber nach, dass wir viel über unsere unermessliche Weite reden, aber wenig über die gleiche unermessliche Länge russischer Vertikalen nachdenken. Dabei reichen sie von Tolstoj über Lenin bis zum mordwinischen Analphabeten, von unserem Flugzeug bis zu unseren Strohschuhen am Ufer und zu den Wanzen.⁹⁸⁰

Die Vertikale soll im Koordinatensystem des symbolisch wirksamen Selbstverständnisses ebenso wichtig wie die horizontale Weite werden: Pil'njak stülpt mit *Russland im Flug* die Vision der sukzessiven Verbesserung dem Land von oben über, und ihr ordnet er sein Erzählen unter. Das Unvorhersehbare taucht bei ihm auf, um uns dessen Beherrschbarkeit vor Augen zu führen. Als das Flugzeug am Ende des vierten Kapitels in ein Unwetter gerät, steigt der Pilot höher und gewinnt damit den Kampf gegen die Naturmächte:

Blitz, Donner, es wirft einen hoch, und jetzt hinunter, für einen Moment, es klingelt in den Ohren, – man kann sehen, wie die Maschine flattert, wie die Flügel in die Luft ragen, wie die Flügel klimpern: Vielleicht haben wir für einen Moment im Flug angehalten, es scheint so, aber hier ist das Flugzeug wieder, schon reißt es die Elemente entzwei, reißt die Wolken, rauscht vorwärts, vorwärts...⁹⁸¹

Bei diesem Manöver erreicht die Maschine eine Rekordhöhe und das Buch über diesen Pionierflug einen weiteren Höhepunkt.⁹⁸²

⁹⁸⁰ Pil'njak, *Rossija v polёte*, 14: »Я ходил в толпе и слушал, – я смотрел с пригорка на самолет, видел, что он похож на череп человека, символ мудрости, и думал-думал о том, что у нас много говорится о наших тысячах верст пространства, – и как-то мало думается о тех же тысячах верст российских вертикалей – от Толстого и Ленина до безграмотного мордвина – от этого нашего самолета до этих лаптей на берегу и до клопов.«

⁹⁸¹ Ebd., 34: »Молния, гром, кинуло вверх, и сейчас же вниз, на момент, звон в ушах, – и видно, как затрепетала машина, как крылья уперлись в воздух, зазвенели крылья: быть может, мы на момент остановились в лете, так кажется, но вот самолет опять уже рвет стихии, рвет облака, рвется вперед, вперед...«

⁹⁸² Ebd., 42f.

Pil'njak setzt das Fliegen mit dem Schreiben gleich, beides kompensierte mangelnde Bildung, Aberglauben und Strohschuhe: Das alte, geflickte Bauernhemd, an welches die Erde von oben erinnere, sieht er nun verschwinden und erblickt stattdessen ein Gewerbegebiet mitten im Ressourcenlager der Natur.⁹⁸³ Diese Art der geo-exploitierenden Perspektive, die das Territorium von oben im Sinne der erwünschten Zukunft auswertet, neutralisiert das abenteuerliche Moment des Fliegens, das sich als eine Beobachtungsprothese des Sozialismus erweist.

Tret'jakov

Der einflussreichste Faktograf setzt sich mit dem Fliegen in seiner dank Übersetzungen ins Deutsche bekannt gewordenen Reiseskizze *Durch die ungeputzte Brille* (*Skvoz' neprotörtye očki*, 1928) auseinander.⁹⁸⁴ Er berichtet darin über seinen Flug in 400 Metern Höhe von Moskau nach Mineralnye Wody im Kaukasus, wo er die Kommune *Kommunistischer Leuchtturm* (*Kommunističeskij Majak*) bei der Kollektivierung über Jahre hinweg iterativ mit seinen Skizzen begleitet. Dabei geht er über journalistische Recherche und ethnologische Feldforschung hinaus: Seine Berichte können zur Beurteilung, sogar zur Bestrafung unliebsamer Mitglieder verwendet werden.⁹⁸⁵

Operativität bezeichnet in Tret'jakovs Konzept die Arbeitsweise des sozialistischen Literaturproduzenten, der Jahr für Jahr teilnehmend beobachtet, der jedoch keine kommunikative Gleichberechtigung mit den Objekten seines Dokumentarprojekts anstrebt. Vielmehr meint er damit ein direktes Lernen der Organisatoren aus seinen Ergebnissen, die die gewohnten Abläufe transparent machen und in sie bevormundend mit (ungefragten bis übergriffigen) Ratschlägen eingreifen. Seine Optimierungswut schließt Diskreditierung einzelner Personen ein. Die Reiseskizze verwendet er zunehmend als ein Medium der Überwachung und Umerziehung. Diese begreift er als Dokumentationskunst im Einklang mit dem Ziel der radikalen Kollektivierung, die sich grenzenübergreifend ausbreiten soll. Die horizontale und die vertikale

⁹⁸³ Ebd., 35.

⁹⁸⁴ Tret'jakov, Sergej, »*Skvoz' neprotörtye očki*«, *Novyj LEF* 9 (1928), 20–24; auch ders., *Vyzov* (1932), 5–14. Im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Sergej M. Tret'jakov, *Ot Pekina do Pragi. Putevaja proza 1925–1937 godov*, hg. v. Tatjana Hofmann u. Susanne Strätlings, Sankt-Peterburg 2020, 195–201, und die deutsche Übersetzung nach Hofmann/Strätlings (Hg.), *Fakten/Räume*, 196–205.

⁹⁸⁵ Tret'jakov, Sergej, »*Čistka*«, in: Hofmann/Strätlings, *Sergej M. Tret'jakov*, 242–249.

Perspektive ergänzen sich dabei, beide gehen über Blickrichtungen hinaus und dienen der kleinteilig-systematischen diskursiven Kerbung.

Eine detektivische, nach Information und Indizien strebende, ›aufklärende‹ Beobachtung möchte er bereits auf dem Weg zur Kommune beim Fliegen trainieren. *Durch die ungeputzte Brille* beschäftigt sich mit der Frage: Wie kann der Inspektor die medialen Möglichkeiten des Fluges für die revolutionäre Sache nutzen, statt herkömmliche Wahrnehmungs- und Sprachmuster zu reproduzieren? Die Prüfung beginnt, so das Sehregime seiner Ambition, von oben. Tret'jakov denkt vor unseren Augen darüber nach, wie die Bewegung per Luftweg zweckdienlich für das Verzeichnungsprojekt sein kann. Das Flugzeug soll ein Instrument der Beobachtung werden, das den menschlichen Sehsinn ergänzt, und die Skizze, sich in eine Marschrutka verwandelnd, würde die Einsichten aus der Flugkabine festhalten und vertiefen: Die Reiseskizze der Zukunft, die der Spezialist verfasst, würde dem breiten Publikum vermitteln, was aus dem Flugzeug an Fortschrittsindikatoren gesammelt werden kann.

Beim Anblick der Zifferblätter vor dem Piloten solle der Betrachter wissen, wie der Motor funktioniert, fordert der Autor, sonst sehe man nur die »Umrisse« wie in den Skizzen von Èrenburg, die in Tret'jakovs argwöhnischen Augen mit »Konsumentenaugen eines linken Ästheten« geschrieben seien.⁹⁸⁶ Doch genau genommen sieht auch Tret'jakov lediglich schemenhafte Konturen und ist von der Technik in der Kabine genauso befremdet wie vom geometrischen Gemälde auf dem Boden unter ihm: »Ich aber weiß nicht einmal, welcher Drehzahl die einzelnen Stimmen entsprechen. Ich sehe den Motor durch eine ungeputzte Brille, mir fehlt es an Zahlen. Meine Flugerfahrung ist nicht weniger primitiv als die eines Zulu, den man zum ersten Mal in ein Flugzeug setzt.«⁹⁸⁷ Anhand des Entwicklungsprozesses, den der Passagier vom naiven zum verstehenden durchläuft, soll das Publikum ebenfalls lernen – die Produktionsumstände dieses Wissens, die Šmidt in

⁹⁸⁶ Hofmann/Strätling (Hg.), *Fakten/Räume*, 196; Hofmann/Strätling (Hg.), *Sergej M. Tret'jakov*, 195: »Нет ничего хуже, как глядеть вокруг себя глазами потребителя. А на потребительском восприятии мира основано все старое искусство. Пейзаж – есть природа глазами потребителя. Гордые красоты линий паровоза и эренбурговские умиления никелевым отблеском обстановки пароходных кабин – это вещи глазами потребителя, левого эстета.«

⁹⁸⁷ Hofmann/Strätling (Hg.), *Fakten/Räume*, 196; Hofmann/Strätling (Hg.), *Sergej M. Tret'jakov*, 195: »Летчик в голосах мотора читает состояние металла, изношенность частей, здоровье клапанов, силу тяги. А я не знаю даже, скольким оборотам винта эти разные голоса соответствуют. Я вижу мотор сквозь непротерты очки, мне не хватает цифр, а последовательно накопляемый мною примитивный летный опыт не превосходит опыта зулуса, поставленного в мое положение.«

Gromovs Expeditionsbericht vermisst, sollen für den didaktischen Effekt exponiert werden.

Die Barriere der opaken, ignoranten, von der Welt abschirmenden »ungeputzten Brille« soll einem Überblick über den Stand der industriellen, landwirtschaftlichen und städtebaulichen Produktion weichen. Passagiere sollen verwertbares Wissen erfassen, anwenden und prüfen. Statt mit vernebelnden Metaphern, die wie Landschaftsmalerei und Belletristik dieses Wissen verstellen, soll aus dem Flugzeug die »Geheimschrift der Geologie, Agronomie, Botanik und Meliorationswissenschaft«⁹⁸⁸ abgelesen und dechiffriert werden. Zu Verstehenden werden wir, wenn wir »aus der Vogelschau den Unterschied zwischen den Saaten der Kommunen und denen der Einzelbauern erkennen können« – das geschulte Auge interpretiert rasch, es

wird dem Hirn den Reflex des Entzückens diktieren angesichts der geschlossenen Massive der Staatsfarmen, die die ›Flickendecke‹ der wirren bäuerlichen Landfetzen abgelöst haben; es wird den Untergang der alten, steinernen Städte im grünen Netz der Gärten registrieren ebenso wie die neuen Arbeitersiedlungen in ihrer symmetrischen Geräumigkeit.⁹⁸⁹

Der Skizzennautor sieht jedoch bei seinem Flug immer noch Oberflächen, und das in einer Sprache, die andere ihm aufdrängen, vorrangig eben liest er die Landschaft wie einen (Inter-)Text – er assoziiert sie mit Buchstaben und Gemälden, er zieht Vergleiche zu gewohnteren Verkehrsmitteln und ertappt sich verärgert bei veralteter Rhetorik: »Wie leicht verirrt man sich wieder in die gewohnte Metaphoristik!«⁹⁹⁰

Ähnlich sprachsuchend reagiert Šklovskij auf seinen ersten Flug von Moskau in die Ukraine: Die Wolken und die Erde können aus dem Flugzeugfenster gar nicht ›schön‹ erscheinen, da es noch keine Wahrnehmungsmuster für diese Perspektive gäbe, und geht über zum Vergleich der Landschaft mit

⁹⁸⁸ Ebd., 202; Tret'jakov, »Skvoz' neprotérye očki«, 199: »прочесть этот шифр геологии, агрономии, ботаники и землеустройства«.

⁹⁸⁹ Hofmann/Sträting (Hg.), *Fakten/Räume*, 202; Hofmann/Sträting (Hg.), *Sergej M. Tret'jakov*, 201: »Когда по-настоящему заточится глаз, он станет различать сверху разницу между посевами коммун и единоличников; он будет диктовать мозгу рефлекс восхищения сводными массивами совхозных нив, сменяющих лоскутное одеяло деревенской череполосицы; уход старых каменных городов в зеленую сетку садов; новизну и прямые просторы рабочих поселков.«

⁹⁹⁰ Hofmann/Sträting (Hg.), *Fakten/Räume*, 201; Hofmann/Sträting (Hg.), *Sergej M. Tret'jakov*, 200: »Летя над землею, беспорядочно заглатываю глазом и удивляющие свою длиною, наклеенные на землю пластиры холстов, и зебровидно выкошенную траву перелесков, и пасеки, на которых ульи стоят, как сокольские гимнасты (с какою легкостью опять срываешься в привычную художественную метафористику!).«

einem leeren Blatt Papier, auf dem der Fluss unterschrieben habe.⁹⁹¹ Auch er fällt in die gewohnte Schriftfixierung zurück.

Tret'jakov kämpft gegen den Sog automatischer Seh- und Sprachmuster bis zum Schluss seiner Skizze an – sei es in versachlichten Ellipsen, in der Befragung der Draufschau nach ihrem wissenschaftlichen Aussagewert oder in der ersehnten Rollenwandlung vom Passagier zum Flug- bzw. Lesebegleiter, der eines Tages verwirrende Synästhesie, Emotionalität und Metaphorik gegen zweckmäßige Übersichtlichkeit eintauschen wird.

Der Faktograf möchte spontane Reaktionen, Mehrdeutigkeiten und Ironie tilgen, dafür die Deutungsmacht seines Blicks im Schreiben, Fotografieren und Filmen sowie in der gemeinschaftlichen Erstellung von Zeitschriften implementieren. Das überindividuelle, alles andere als künstlerisch-expressive Fotografieren und Filmen wird ihn in den Kolchosskizzen des Bandes, in den diese Flugskizze einführt, noch weiter beschäftigen, sollen die Aufnahmen ungestellt, am besten unbemerkt die Arbeit und die Arbeitenden in Bildserien bzw. Chroniken beobachten (bespitzeln).⁹⁹² Dazu gehört der Verzicht auf Experimente: Das Fotografieren und Filmen soll ebenso wenig Selbstzweck sein wie das Fliegen oder der Einsatz rhetorischer Mittel.

Als sich die Zahlen am Steuer des Flugzeuges plötzlich verändern, weiß niemand im Flieger, was es bedeutet. Dass die Mannschaft in Lebensgefahr schwebt, blendet Tret'jakov wie alles ›Unnützliche‹ aus, Gefühle wären neurotisch.⁹⁹³ Affektive Reaktionen, darunter seine Enttäuschung, dass er die Geschwindigkeit in der Höhe kaum bemerkt, und ablenkenden Lärm, störende Turbulenzen und die beschlagene Brille verfremden zwar seine Wahrnehmung, doch in seiner Skizze wischt Tret'jakov diese Hindernisse zur Seite.

Die Crew schiebt in Charkiw eine Notlandung ein und fährt mit der Eisenbahn weiter. Auf dem Boden stellt man fest, dass das Fahrwerk beim Start verbeult worden ist, was wiederum niemand gewusst hat. Diese erzwungene Pause bringt Tret'jakov zum Nachdenken darüber, wie er die Maschine und den Blick aus ihr im Sinne des LEF konzipieren kann, damit seine Flug-erfahrung weder naiv noch fremd bleibt. Seine Skizze fordert ein, dass er die nahtsichtige Perspektive des Laien, Konsumenten, Touristen dringlichst

⁹⁹¹ Šklovskij, Viktor, »Aéroplan letel kak ušiblennyj žuk«, in: ders., *Tret'ja fabrika*, Moskva 1926, 123–124, hier 123: »подписалась на весь лист.«

⁹⁹² Tret'jakov, Sergej, »Ob'ektiv«, in Hofmann/Strätling, *Ot Pekina do Pragi*, 219–220; ders.: »Dlitel'noe kinonabljudenie«, ebd., 229–232.

⁹⁹³ Hofmann/Strätling (Hg.), *Fakten/Räume*, 197.

überwindet. Doch was er verfasst, zeugt davon, wie er zu seinem Bedauern ständig in die herkömmliche Passagier- und Autorolle zurückfällt, in der er wenig Informatives zu sehen vermag.

Tret'jakov schildert demnach sein (literarisch produktives) Scheitern, als ihm nicht gelingt, die Sicht aus dem Flugzeug in die LEF-affine Dokumentarästhetik einzuschreiben. Er formuliert dies mit dem typischen, heilsversprechenden Appell an die Optimierung, auf die seine Poetik der Korrektur,⁹⁹⁴ Beobachtung und Serialität angelegt ist, und schrekt nicht vor der Auslöschung von Individualität zurück:

Das Leben durch das umgekehrte Fernglas des Fluges zu betrachten, hat sein Gutes: Wir beobachten den Menschen nicht als Krone der Schöpfung, sondern als eine der vielen Tiergattungen, die die Erdrinde bevölkern, und zwar eine, die, neben dem Wasser, dem Maulwurf und dem Unkraut, ihr Antlitz am sichtbarsten verändert. Alle individuellen Unterschiede sind von der Höhe ausgelöscht.⁹⁹⁵

Der Mensch erscheint ihm in dieser Gleichmachungsperspektive von oben als ein wandelbares Nutztier – als Arbeitswerkzeug, und die Erde als ein Text, den der Fliegende begutachten lernt, um den Stand der Dinge abzulesen, und, wie ich aus einer kritischen Perspektive auf den Avantgardisten hinzufügen möchte, um den Stand der Verdinglichung des Subjekts zu registrieren.

Erst wenn Fliegende in der gefügig gewordenen Landschaft eine aussagekräftige Bestandsaufnahme des Sozialismus erkennen lernen, »werden wir Sehende sein« – wir werden dann die Territorien wie eine Zeitung überfliegen, um zu sehen, »wie der Sozialismus das alte Antlitz des Erdballs ausradiert und planmäßig durch ein neues ersetzt,«⁹⁹⁶ röhmt er die totale Umgestaltung. Seine operative Prosa nimmt damit auf radikale, menschenverachtende Weise am Etablieren einer »visuellen, epistemischen und sozial-politischen Ordnung« teil.⁹⁹⁷

⁹⁹⁴ Mierau, Fritz, *Erfindung und Korrektur: Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin 1976.

⁹⁹⁵ Ebd., 202–203; Hofmann/Sträling (Hg.), *Sergej M. Tret'jakov*, 199–200: »Смотреть на жизнь в повернутый бинокль полета – хорошая точка для наблюдения человека не как царя природы, а как одной из животных пород, населяющих земную кору и изменяющих ее облик наиболее заметно в ряду таких сил, как вода, кроты и сорные травы. Все индивидуальные различия загашены высотой.«

⁹⁹⁶ Hofmann/Sträling (Hg.), *Fakten/Räume*, 205; Hofmann/Sträling (Hg.), *Sergej M. Tret'jakov*, 201: »Тогда мы станем зрячими не только на биологически-термитные работы человека, но и на то, чем по-новому будет планово социализм перечеркивать лицо земного шара.«

⁹⁹⁷ Efimova, Svetlana, *Prosa als Form des Engagements: Eine politische Prosaik der Literatur*, Paderborn 2022, 130.

Tret'jakov plädiert entsprechend weder für eine Perspektive, die den Menschen in den Mittelpunkt setzt, geschweige denn für eine Position, die dem totalitären Regime die Stirn bieten würde, wie Sylvia Sasse diese Skizze (wohl mit einer Verdrehung ins erwünschte Gegenteil) interpretiert hat. Ihr zufolge handle es sich um eine »angekündigte Abwendung von einer vertikalen Perspektive, der Vogelschau und ›Geographie von oben‹«, um eine Sicht- und Schreibweise, »die eine horizontale, antiauktoriale, antidogmatische, operative Faktographie ermöglichen soll«.⁹⁹⁸

So spannend dies gewesen wäre, es wäre höchstwahrscheinlich gar nicht publiziert worden. Tret'jakov bemüht sich gerade nicht um Systemkritik, sondern um -treue. Er möchte im Sinne des Dogmas sehen, präsentieren und überzeugen. Er setzt die Draufsicht beim Fliegen so auktorial ein, wie nur möglich, und schämt sich förmlich vor unseren Augen, dass ihm dafür nicht genug Wissen und nicht die passenden sprachlichen Mittel zur Verfügung stehen. Sasses Lektüre projiziert paradoixerweise genau jene Verfahren auf diesen Text, die der Autor bei sich selbst und bei anderen tilgen möchte: Die Faktografie im Sinne von LEF möchte dem sozialistischen Aufbau mit kollektiv verbindlichen Mitteln zuarbeiten, statt ihn durch subjektive, poetische »Geographie von unten« in Frage zu stellen. Die Suche nach Subversivem hat sich zur beliebten Brille auf sowjetische Literatur automatisiert. Antidogmatische Tendenzen scheinen jedem Werk mehr Qualität und Aktualität zu verleihen und der eigenen Lektüre mehr Relevanz.

Was sagt das Nebeneinander von Lesarten über literaturwissenschaftliche Beobachtung von Literatur aus, über unsere deutenden ›Höhenflüge‹, die auf Werke anderer im Sinne eigener Texte hinabblicken? Vielleicht, dass auch unsere Analysen durch autoritäre Rhetorik zustande kommen. Eine schlüssige, doch geschlossene These dreht ihren Gegenstand durch den Fleischwolf ihrer Perspektive und lässt eine Selbstreflexion meist aus.

Richter

Zinaida V. Richter projiziert in ihrem umfangreichen Skizzenbuch *Signalmästen in der Wüste. Bei der Erkundung der Eisenbahnlinie durch Turkestan und Sibirien (Semaforы v pustyne. Na izyskanijach turkestano-sibirskoj železnoj dorogi, 1929)* weniger als ihre männlichen Kollegen. Vielmehr beobachtet sie ein wissenschaftlich eingesetztes Projizieren – die Luftfotografie bei der Kartierung einer kolossalen Gebirgs- und Wüstenlandschaft, die sie durch

⁹⁹⁸ Sasse, »Geographie von unten«, 266.

ein Territorium führt, das heute Kasachstan, Kirgisistan, Tadschikistan, Turkmenistan und Usbekistan erfasst. Am meisten beschäftigt sich Richter mit dem Verlauf des südlichen Streckenabschnitts der im Bau befindlichen Transsibirischen Eisenbahnlinie. Ihr *putevoj očerk* ergänzt Viktor A. Turins Dokumentarfilm *Turksib. Der Stählerne Weg* (*Turksib – Stal'noj put'* 1929), der die Begegnung traditioneller Lebensweisen mit Bauarbeiten an der Zuglinie zeigt, die Sibirien ab 1931 mit Turkmenistan verbindet.

Die Bedeutung dieser Strecke, die industriell aufstrebende Gebiete wie das Kuznezker Becken in Austauschbeziehung mit Mittelasien bringt, erklärt Richter im ersten Kapitel. Sie führt die Geschichte des monumentalen Bauprojekts aus, geht auf dessen Schwierigkeiten ein und dabei auf die *izyskateli*, die Vermessungsingenieure, die im direkten Sinn wegbereitende, für die Verlegung der Linie unverzichtbare Vorarbeit leisten.

Ihre Skizze möchte sich zwar primär an Handlungen und Originalaussagen der Personen ausrichten, die sie begleitet, driftet aber in ein Reisetagebuch aus ihrer eigenen Perspektive ab. Ihre Rolle sieht sie als neutrale Beobachterin, die sich nicht in die strategische Planung der Linie einmischt, geschweige denn in die bestehende Debatte, wo man sie verlegen soll:

Ich hatte Gelegenheit, drei Varianten der künftigen Eisenbahnlinie zu durchqueren: Den Kurdaj-, Kakpatas- und Čokparweg, dabei Kurdaj mit dem Flugzeug zu überfliegen, Kurdaj und Čokpar mit Prospektionstrupps zu durchstreifen und einen Blick in die entlegensten Winkel Nordkirgisistans zu werfen.

Dies gibt mir die Gelegenheit, dem Leser Eindrücke eines außenstehenden Beobachters mitzuteilen, der weder der Kurdaj- noch der Čokparpartei angehört. Kommissionen von Wissenschaftlern und Ingenieuren sind damit beschäftigt, die technischen und wirtschaftlichen Daten der Varianten Kurdaj und Čokpar zu klären und zu verfeinern. Meine Aufgabe ist die bescheidenste und beschränkt sich darauf, nur das wiederzugeben, was ich von Fachleuten gehört und selbst beobachtet habe.⁹⁹

⁹⁹ Richter, Zinaida, *Semafory v pustyne. Na izyskanijach turkestano-sibirskoj železnoj dorogi*, Moskva u. Leningrad 1929, 50: »Мне довелось проехать три варианта будущей дороги: курдайский, какпатацкий и чокпарский, перелететь Курдай на аэроплане, кочевать на Курдае и Чокpare с изыскательскими партиями и заглянуть в отдаленнейшие уголки Северной Киргизии.

Это дает мне возможность поделиться с читателем впечатлениями стороннего наблюдателя, не принадлежащего ни к партии курдайцев, ни к партии чокпарцев. Специальные комиссии ученых и инженеров заняты выяснением и уточнением технических и экономических данных курдайского и чокпарского вариантов. Моя задача – самая скромная и ограничивается передачей лишь того, что я слышала от специалистов и наблюдала лично.«



Abb. 28: »Turkestanisch-sibirischer Weg. Der Trakt« (Richter, *Semafory v pustyne*, 13: »Turkestano-sibirskaja doroga. Trakt.«)

Ihre Positionierung nimmt sie dennoch vor, und zwar, indem sie den Kurdaj-Weg schildert, Kritik am Bauprojekt sammelt und für den Einsatz der Luftfotografie wirbt. Ihre Reiseskizze spricht sich für ein künftig intensiveres Befliegen des Gebiets aus. Mit dieser Empfehlung greift sie einerseits doch in die Steuerung des Baus ein, andererseits rückt sie die Zuglinie in den Hintergrund, da sie das Flugzeug als zentrales Verkehrsmedium für die Region nahelegt.

Auch wenn das Abenteuer bei der Aufgabe sowjetischer Reisender nicht relevanter als die Sache selbst werden soll, motiviert das Unterwegssein an sich Zinaida Richters Skizze genauso wie das übergeordnete, verordnete Engagement. In ihrer Turksib-Reportage geht die Abenteuerlust besonders deutlich mit dem Erschließungs- und Dokumentationsauftrag einher, wobei die Abbildungen nicht unbedingt Evidenz erzeugen: Bei manchen bleibt unklar, ob es sich um undeutliche bzw. retuschierte Fotografien oder um Bleistiftzeichnungen handelt.

Ein Abenteuer wagt Richter in Bezug auf die Publikation ihrer Skizze, indem sie das Risiko des Nichtgedrucktwerdens auf sich nimmt. Dass sie grundlegende Entscheidungen des Bauprojekts kritisiert, streicht ihr Artemij B. Chalatov in seiner Einführung zu ihrem Buch missbilligend an.¹⁰⁰⁰ Der Parteifunktionär, Leiter des Staatsverlags (Gosizdat) und Zensor publiziert auch selbst über den Bau der Turksib.¹⁰⁰¹

¹⁰⁰⁰ Vgl. Vorwort von Artemij (Artašes) B. Chalatov, in: Richter, *Semafory v pustyne*, 5–8, hier 8: »Мы, конечно, должны оставить на ответственности автора предпочтение, отдаваемое им Курдайскому варианту южной части дороги, которая заставляет его бросить упрек в косности и боязни технических новшеств органам, ведающим этим строительством.«

¹⁰⁰¹ Chalatov, Artëmij, *O Turkestano-Sibirskoj (Semirečenskoj) železnoj doroge*, Moskva 1927. Das 30-seitige Heft lag gratis der Zeitschrift *Iskry nauki* (Nr. 8) bei. Auch die Arbeiter waren angehalten, über ihre Erfahrungen beim Bau dieser Eisenbahnlinie zu berichten. Vgl. Ostrovskij,

Richter bemängelt, dass mit dem tiefgreifenden Vorhaben »ohne einen ausreichend durchdachten Plan und eine angemessene Vorbereitung begonnen wurde.«¹⁰⁰² Welche Richtung bei der schwierigen Wahl des Weges gewinnt, werde die Zukunft zeigen, aber sicher sei, »dass eine gewisse Trägheit, Angst vor großer Verantwortung und technischen Neuerungen, was leider immer noch für einige unserer Institutionen kennzeichnend ist, eine angemessene Prüfung und Lösung dieser Frage verhindert haben.«¹⁰⁰³

Die Angst der obersten Bauführung dürfte sich weniger auf die Luftfotografie als Mittel topografischer Vermessung und mehr auf das noch lebensgefährliche Fliegen bezogen haben. Dieses findet 1929 wegen mangelnder Flughöhe nicht unbedingt über, sondern zwischen den Bergmassiven statt, gegen die der Pilot bei Unaufmerksamkeit, Witterungswechsel oder Motorschaden stoßen kann.

Richter verfasst eine überwiegend an der Gegenwart statt an der Zukunft orientierte Berichterzählung, die den ideologischen Rahmen einhält, indem sie den »soziokulturellen Einfluss des Eisenbahnwegs auf Kasachstan und Kirgisistan« aufzeigt,¹⁰⁰⁴ doch lässt sie ihn nicht dominieren. Sie holt Piloten, Bordmechaniker und die lokale Bevölkerung als Akteure in die Skizze hinein und überwindet die Technikferne ihrer Zeit, wenn sie die Ingenieursarbeiten, die ihr zuvor langweilig erschienen sind, nun spannend findet: »Tachymeter, Theodoliten und Perlen schüchterten mich ein... Der Bau der Straße erwies sich jedoch als lebendige, faszinierende Angelegenheit, insbesondere die Vermessung.«¹⁰⁰⁵

Die erkundenden Vermesser (*izyskateli-postroečniki*) treten an die Stelle der lokalen Nomadenvölker und neben sie.¹⁰⁰⁶ Diese neue, arbeitende Wandergruppe untersucht geologische und statische Parameter für die Wegrichtung der Versorgungslinie. Zusätzlich müssen politische, ökonomische und historische Faktoren einbezogen werden, so Richter, was sie in ihrer Skizze

Zinovij, u. Dmitrij Sverčkov, *Turksib: Sbornik statej učastnikov stroitel'stva turkestano-sibirskoj železnoj dorogi*, Moskva 1930.

1002 Richter, *Semafory v pustyne*, 28: »Вообще, к изысканиям и постройке Турксиба было приступлено без достаточно продуманного плана и надлежащей подготовки.«

1003 Ebd., 86: »Одно несомненно, что известная косность, боязнь большой ответственности и технических новшеств, – к сожалению, до сих пор свойственные некоторым нашим учреждениям, – помешала надлежащим образом рассмотреть и разрешить этот вопрос.«

1004 Ebd., 7: »Разделы, посвященные социальным условиям и быту Казахстана и Киргизии, важны тем, что в них скользит мысль о социально-культурном влиянии дороги.«

1005 Ebd., 21: »Меня страшили тахеометры, теодолиты и бусоли... Однако постройка дороги оказалась живым, увлекательным делом, особенно изыскания.«

1006 Ebd., 24.



Abb. 29: »Nivellierung«, (»Nivellirovka«), Richter, *Semafory v pustyne*, 25.

realisiert, wenn sie z. B. auf den Brand in Kasachstan hinweist, der 1928 bei- nah zur Hungersnot geführt hat. Die Eisenbahnlinie würde in solch einem Notfall die Region versorgen können, wenn eine Station in der Nähe gebaut wird, so die Schlussfolgerung.

Eine schmale, langgezogene Fotografie des zentralen Weges zu Beginn ihrer Skizze setzt das Erzählen in Gang. Der Weg, den Richter letztlich erzählt, wird mehr durch ihren Vollzug der Tour als durch Referenzen auf die Infrastruktur plastisch: Sie stellt die Eisenbahnlinie anhand der Spuren und Schwierigkeiten des Baus narrativ her, noch bevor die Gleise auf dem Gelände fertiggestellt sind.

In Richters Bezügen auf die Geschichte der Region dominiert der Kontrast zwischen deren früherem Reichtum und aktueller Armut. Insofern schreibt sie nicht im Paradigma, das die Vergangenheit zu tilgen anstrebt, vielmehr soll sie hier hervorgeholt werden. Die Turksib soll die Blütezeit des Mittelalters wiedererwecken: Der See Issyk-Kul, an dessen Ufer der Expeditionsreisende Przeval'skij ruhe,¹⁰⁰⁷ gleiche einer »asiatischen Schweiz«, genauer dem Genfer See, und um ihn herum würde bald so viel Wohlstand herrschen, wie dies im Mittelalter der Fall gewesen sei, wovon die Erzählungen arabischer Dichter des 14. Jahrhunderts zeugen.¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁷ Nikolaj M. Przeval'skij (1839–1888), russischer Offizier mit teilweise polnischen Wurzeln und Forschungsreisender. Er starb auf seiner fünften Reise zur Erforschung Zentralasiens an Typhus. Am Issyk-Kul' befindet sich das Museum zu seinem Gedenken.

¹⁰⁰⁸ Ebd., 14–19.

Dies soll wieder einmal mit einer systematischen Medialisierung des Territoriums geschehen, mit dem Vordringen zeitgenössischer Technologien und ihrer menschlichen Mittler. Ihr Reisenarrativ treibt die Problematisierung fehlender Geschwindigkeit an und das Verzeichnen medialer Pionierleistungen, z. B. wie schnell Zeitungen aus Moskau die Gegend erreichen, wie schnell man sich von einem Ort zum anderen bewegen kann, wie schnell die Eisenbahnlinie gebaut wird, wie schnell eine vollständige Karte erstellt werden kann etc.: Von Frunze brauche man nach Semipalatinsk fast einen Monat, der Linie entlang gelangen Zeitungen aus Moskau frühstens alle drei Wochen dorthin. Bei der Untersuchung des Flusses Ili bis zum See Balchasch habe ein Ingenieur zwei Siedlungen entdeckt, die noch nicht auf der Karte verzeichnet waren, und Richter selbst dürfte die erste europäisch aussehende Frau in dieser Gegend sein, da sie von Einheimischen bestaunt wird.¹⁰⁰⁹ Sie selbst staunt ob der Kluft zwischen unhygienischen, von Infektionskrankheiten wie Syphilis geplagten Jurten und dem »halb-urbanen« Haustrat wohlhabender Kirgisen, ob der Polygamie und der Stellung der Frau als billige Arbeitskraft.¹⁰¹⁰

Vor dem Hintergrund der künftig verbindenden Eisenbahnlinie steht in Richters Skizze das noch gar nicht selbstverständliche, höchst mühsame Vorwärtskommen der Eisenbahnpioniere in einer widrigen Landschaft im Zentrum. Bei den Vorbereitungen des Baus verwandelt sich jeder längere Weg in ein Abenteuer. Pferde und Kamele schaffen nur bedingt Abhilfe, zumal sie mittendrin vor Müdigkeit, Hunger und Durst ausfallen können. Das Vordringen verkörpert Voraussetzungen für bessere Mobilität und darüber hinaus die wirtschaftlich-politische Aufgabe: Der frühere Wohlstand wird auferstehen, wenn das Territorium mit sowjetischen Medien versorgt wird – mit dem Flugzeug, mit der Turksib und mit Automobilen, aber auch mit Film- und Fotoaufnahmen und Reiseskizzen wie der ihrigen. Die Bibliothek und die »rote Ecke« (»krasnyj ugolok«) dürfen im »nomadischen sowjetischen Dorf« (»v kočevom sovetskem poselke«), in welches Richters Team zufällig gelangt, nicht fehlen. Zuvor haben sie den Fluss Susamir halb gehend, halb schwimmend durchquert, dessen landwirtschaftliche Nützlichkeit die Autorin mit abermaligem Verweis auf die Schweiz hervorhebt.¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁹ Ebd., 12: »В одном ауле Прибалхашского района туземцы обступили меня и рассматривали с неменьшим интересом, чем у нас бывало на ярмарке – папуасов. Оказалось, что они впервые видят европейскую женщину. К ним до сих пор приезжали только мужчины.«

¹⁰¹⁰ Ebd., 93; 105.

¹⁰¹¹ Ebd., 98.

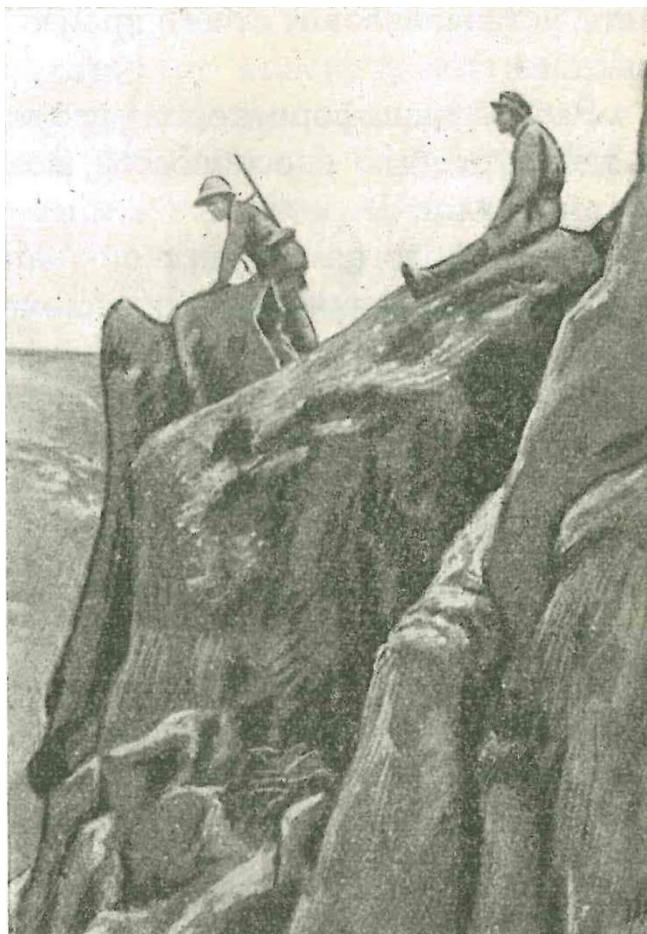


Abb. 30: »Topografen bei der Wiedererkennung des aufgenommenen Gebiets«,
 (»Topografy na rekognoszirovke s'ëmochnogo rajona«, Richter, *Semaforы v pustyne*, 45). – Beispiel für ein retuschiertes Foto, das eine Zeichnung sein könnte.

Als sie am Ende ihrer Tour doch auf ein Auto in der Halbwüste trifft, lässt Richter wieder einen Leiter den Mangel an Technik kritisieren, denn gerade die Fahrzeuge könnten die Vermessertrupps sinnvoll unterstützen.¹⁰¹² Richter relativiert das Ende ihres Textes, da sie gleich die Fortsetzbarkeit ihrer Skizze statuiert: Sie habe lediglich den Anfang der Bauarbeiten beobachtet, doch wenn diese vollbracht sind, melden die Lichtsignale der Turksib in der Wüste das Ende des alten und den Beginn des neuen Lebens, zu dem die

¹⁰¹² Ebd., 197–200.

Eisenbahn den Weg – und den Anstoß für weitere Reportagen – öffnet, so ihre synthetische Ineinsetzung von Metapher, Dokumentationsauswertung und Appell.¹⁰¹³

Im Prozess der aneignenden Verbindung der Region unterstreicht Richter die Bedeutung des Fliegens. Ihr Kapitel *Flug über den Bergen* (*Polët nad gorami*) widmet sie einem besonders waghalsigen Unterfangen. Sie zieht sich zusammen mit dem Kapitän Felle an, obwohl die Hitze auf der Erde 50 bis 60 Grad beträgt, und steigt mit ihm zum Alexandergrat hinauf – er möchte die Eisgrenze überfliegen:

Die Frage ist, ob es möglich sein wird, die nötige Höhe zu gewinnen. Das komplexe Grabensystem ist unten wie auf einer Handfläche sichtbar. Die vom breiten Hauptgraben in alle Richtungen abzweigenden Grabenkanäle ähneln Adern auf einem dunklen Ahorn- oder Eichenblatt.

Vom Boden aus meint man von weitem, die Ausläufer würden in steilen Stufen ansteigen und sich übereinander türmen. Wir fliegen über einen Bergrücken, einen anderen, einen dritten... Es stellt sich heraus, dass sie durch weite grüne Weiden getrennt waren. Die schillernden Gipfel sind zum Greifen nah – wir befinden uns fast auf gleicher Höhe mit ihnen – und mir scheint es, dass ich den Atem des Eises spüren kann. Der Pilot wendet den Kopf und schaut sich um wie ein vorsichtiger Raubvogel. Einen Moment lang hatte ich den Eindruck, dass das Flugzeug regungslos vor dem Eingang zu einer engen, tiefen Schlucht hing, die vor uns von felsigen, ewig schneedeckten Gipfeln versperrt war. Doch im nächsten Moment drehte der Pilot abrupt und flog parallel zum Grat, um sich dann von diesem nach Nordwesten zu entfernen. Das Flugzeug schaffte es nicht, die kolossale felsige SchneebARRIERE zu überwinden.¹⁰¹⁴

Tret'jakov benutzt in Swanetien eine ähnliche vegetative Metaphorik, wendet sich aber in seiner Flugskizze davon ab auf der Suche nach mehr Sachlichkeit und Wirkungsstärke des Flugs, bei dem die Passagiere Teil eines automati-

1013 Ebd., 223: »Огни семафоров в пустыне сигнализируют конец влиянию бая и манапа, открывают пути к новой жизни.«

1014 Ebd., 48: »Вопрос – удастся ли набрать высоту.

Внизу, как на ладони, видна сложная арычна система. Расходясь от главного широкого арыка во все стороны, арычные каналы напоминают жилки на темном листе клена или дуба. С земли издали казалось, что предгорья поднимаются крутыми отвесными ступенями, громоздясь друг на друга. Перелетели один, другой, третий хребет... Оказывается, их разделяют обширные зеленые пастбища. Вот уж близки и ослепительные вершины, – мы почти на одной высоте с ними, – и мне кажется, что я чувствую дыхание льдов. Летчик, поворачивая голову, смотрит по сторонам, как осторожная хищная птица. Один момент мне казалось, что самолет неподвижно повис перед входом в узкое, глубокое ущелье, которое впереди преграждали скалистые, покрытые вечными снегами вершины. Но в следующий миг пилот круто повернул и полетел параллельно хребту, а затем стал уходить от него на северо-запад. Самолет не одолел колоссального скалистого снегового барьера.«

sierten medialen Gefüges werden, einer totalen Beobachtung, Verzeichnung und Optimierung.

Richter hingegen scheut den Vergleich mit einem Vogel nicht, hier ähnelt auch der Pilot einem solchen. Selbst die Landschaft, sogar das Eis, erhält anthropomorphe Züge. Die Draufsicht schildert sie konventionell mit menschlicher, fehlerbehafteter Aufregung. So erlebt die Mitfliegerin die vorbeiziehenden Wolken in 200 bis 300 Metern Höhe als höchst vitalen Gesamtzustand und lässt ihn in ihre Skizze insofern einfließen, als dass sie verdeutlicht, wie sich alles um sie herum permanent verändert, und dass sie sich auf ihre Wahrnehmung nicht dauerhaft verlassen kann – nichts erweist sich so, wie es ihr zunächst scheint, weder die Entfernung noch die Umrisse und schon gar nicht das Gefühl von Sicherheit. Die mobile Draufsicht verfremdet kontinuierlich die Landschaft, was bei ihr Assoziationen zu Pflanzen, zum Gewächshausfenster und zum Meer weckt, die sie sich im Gegensatz zu Tret'jakov nicht auszutreiben versucht. Erst die topografische Karte und das enzyklopädische Nachschlagewerk vereindeutigen das Territorium, wobei sie auch in ihrem Beobachtungskonzept regelmäßiger Überschreibung zwecks Aktualisierung bedürfen:

Jetzt fliegen wir entlang der Luftvermessungsroute auf den Kurdaj-Pass zu. Die Straße von Alma-Ata schlängelt sich unter uns durch, Telegrafenmasten, langgezogene Dörfer und Felder sind zu sehen. Feldwiesen glitzern in der Sonne wie Gewächshausfenster – ob es Wasser oder Glas ist, das dort unten in der Sonne glitzert, ist nicht sofort klar.

Unter uns wird das Gelände immer chaotischer, die Berge höher, die Schluchten tiefer. Die hier und da verstreuten Jurten wirken wie winzige Auswüchse, die auf Pflanzenblättern auftauchen.

Das Land rückt näher, ich kann weiße Pfähle und Kreise – geodätische Zeichen und kleinste Wege – deutlich erkennen. Wir überfliegen den höchsten Punkt des Kurdaj-Passes, recht niedrig über den scharfen Felsen. Doch nun bleibt das zerklüftete Ču-Ili-Gebirge hinter uns. Vor uns öffnet sich das aschgraue Meer von Mujun-Kum....

Schon oberhalb von Kurdaj hat der Motor nicht richtig funktioniert. Dem Piloten bereitet es Sorgen, so dass er wendet. Wir kehren auf denselben Weg zum Flugplatz zurück.¹⁰¹⁵

¹⁰¹⁵ Ebd., 48f.: »Сейчас мы летим по направлению к Курдайскому перевалу по маршруту аэро-съемки. Под нами змеится Алма-Атинский тракт, видны телеграфные столбы и большие вытянувшиеся в длину села и посёлки. Полевые луга блестят на солнце, как парниковые витражи, – не сразу сообразишь, что это там внизу сверкает на солнце: вода или стекло.

Под нами местность становится все хаотичнее, горы выше, ущелья глубже. Разбросанные кое-где юрты кажутся крохотными наростами, какие бывают на листьях растений.



Abb. 31: »Luftaufnahme der Kurdaj-Pass-Strecke« (»Aérfotosnimok pereval'noj časti Kurdaja«, Richter, *Semafory v pustyne*, 43.

Richter lässt ihre Angst beim Anhalten in der Luft aus, möchte sie ja beweisen, dass das Fliegen unbedenklich ist. Der Pilot kehrt ein zweites Mal um, als sie die Spitze des Gebirgspasses erreichen – am geografischen Gipfelpunkt des Fluges und dem kompositorischen des Kapitels.

Im Text relativiert Richter ihren Rückgriff auf bekannte rhetorische Verfahren nicht. Ohne Vergleiche, Metaphern und Montage lässt sie aber den Fotoapparat die Flächen unter sich ablichten. Manche ihrer ekphratischen Schilderungen gelingen kleinteilig genau, manche interpretiert sie zu vermeintlich zweifelsfreien Einsichten, obwohl ihr die Wüste und das Gebirge oft eintönig erscheinen und die Orientierung selbst von oben kaum möglich ist. Es liegt nahe, dass sie, wie ihre Kollegen, andere in dieser Zeit entstehende

Земля становится ближе; свободно различаю белые столбики и круги – геодезические знаки и малейшие тропы. Мы пролетаем над высшей точкой Курдайского перевала, совсем низко над острыми вершинами скал. Но вот прихотливо изрезанные Чу-Илийские горы остались позади. Впереди открылось пепельно-серое море Муюн-Кум...

Мотор еще над Курдаем начал давать перебои. Летчика это, видимо, тревожит, и он поворачивает назад. Возвращаемся по тому же пути на аэродром.«

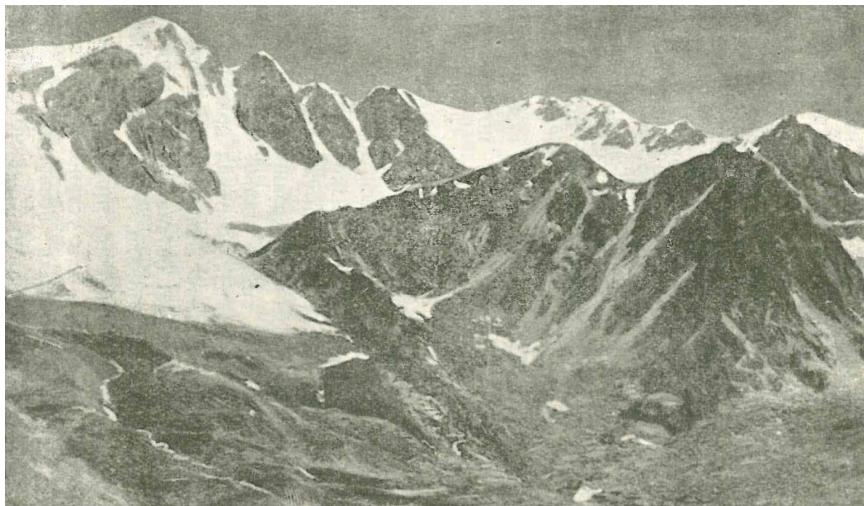


Abb. 32: »Das Alatau-Gebirge« (»Gory Alatau«, Richter, *Semafory v pustyne*, 99.)

Skizzen über den Bau der Turksib rezipiert und sie auf ihre Kartierung in Prosaform beim Schreiben projiziert.

Die mediale Ausschnitthaftigkeit ihrer Beobachtungen – sie kann nur so viel sehen, wie das Flugzeugfenster, der Fotoapparat und ihr Sehsinn erlauben –, stören Richter allerdings nicht, sie strebt ihre Überwindung nicht an. Dass die Kamera weiter und genauer ›sieht‹ als der Mensch, könnten die Fotografien bzw. fotografisch gestützte Zeichnungen ohne Urhebervermerk beweisen, die sie in ihr Skizzenbuch integriert, doch sind viele unscharf bzw. nachgezeichnet, was ihren Hilfsprotheseneffekt schmälert.

Dass Richter die abstrakte Aufnahme der Kurdaj-Pass-Strecke, senkrecht von oben, auswählt, lässt darauf schließen, dass sie gerade das Chaotische, Unverständliche, Überwältigende dieser Landschaft goutiert, die sie mal als abweisend, karg und monoton und mal als üppig erlebt. Das Bild entfaltet durch radikale Zweidimensionalität ein Muster aus Licht-Schatten-Spielen. Dieser Ausschnitt kaschiert die Gefährlichkeit des Fluges, die Konsequenzen einer solchen Positionierung der Beobachtenden bleiben außerhalb des Bildrahmens. Weder die Foto-Aufnahmen noch der Text vermögen den Flug anders als fragmentarisch zu faktografieren – sein Erlebnis lässt sich nicht wiedergeben, außer in einer erneuten, ergänzenden Aufnahme aus dem Flugzeug, die den vorherigen Kamerablick um 90 Grad dreht, nach vorn schaut und das Gebirgsmassiv vis-à-vis ablichtet.

Richters Text weicht daraufhin auf die Arbeitsweise des Ingenieurteams aus. Nachdem sie bemerkt hat, dass Einheimische in Frunze, wie von 1926 bis

1991 die kirgisische Hauptstadt, das heutige Bischkek, hieß, früh aufwachen, um den »wundersamen Silberflügelvogel zu beobachten«, sucht sie das Fotolabor der Luftaufnahmedivision auf und spricht mit dem Abteilungsleiter.¹⁰¹⁶ Sie interessiert sich für die Mannschaft aus 50 Personen, die anhand der Aufnahmen topografische Karten erstellen. Bei dieser Methode installieren sie eine Zeiss-Kamera im Bodenloch des Flugzeugs. Anhand der so entstehenden Bilderserie entscheiden die Spezialisten, wo die Schienen verlegt werden – eine Pionierarbeit, denn nur so können viele Gebiete erstmalig kartiert werden.¹⁰¹⁷ Doch in der Praxis verliert diese Technologie ihren Nutzen:

Leider kommt unsere Luftbildvermessung ein wenig zu spät. Nach den Vorschriften sollte sie im Voraus vor dem Beginn der Kartierungen auf dem Boden durchgeführt werden: Nur in diesem Fall erfüllt sie ihren Zweck und erleichtert die Arbeit der Vermesser. Die Luftbildvermessung von Kuraj hat jedoch gleichzeitig mit den Vermessungen auf dem Boden begonnen. Außerdem hat die turkestanisch-sibirische Eisenbahnverwaltung mehrmals die Bedingungen verändert (Streckenführung, Vermessungsgenauigkeit), was die Arbeiten erschwert und verzögert hat.¹⁰¹⁸

Diese Stellungnahme des Abteilungsleiters offenbart die Absurdität der Arbeitsorganisation, die Wegbereiter auf der Erde riskieren also ihr Leben bei einer Sisyphusarbeit. Die Vermessungsingenieure scheinen in Richters Skizze die heimlichen Hauptreisenden zu sein, die auf dem abweisenden Boden nicht weniger heldenhafte Hindernisse überwinden als die Flieger zwischen den Bergen, doch wozu?

Noch ein paar Jahre zuvor hat sie beim Flug nach China über der Taiga den Erdball als ein bereits untersuchtes, vermessenes Objekt mythischer Einäugleriesen imaginiert:

Wenn du hinunterschaust, kommt dir der wilde Gedanke, dass auf der Erde zwei Zyklopen leben: der Topograph und der Ingenieur. Mit einem riesigen Zirkel und Metermaß haben sie den Erdball umlaufen und ihn mit einer geometrischen Tätowierung aus Quadraten, Rauten und Dreiecken bedeckt.¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁶ Ebd., 41: »следят за полетом сереброкрылой диковинной птицы«.

¹⁰¹⁷ Ebd.

¹⁰¹⁸ Ebd., 41f.: »К сожалению, наша аэро-съемка немного запоздала. По правилам ее следует производить заблаговременно до начала земных изысканий: только в этом случае она вполне достигает цели и значительно облегчает работу изыскателей. Аэро-съемка же Курая началась одновременно с изысканиями. Кроме того, управление Туркестан-Сибирской дороги несколько раз меняло условия (маршрут, точность съемки), что очень осложнило и затянуло работу.«

¹⁰¹⁹ Richter, 7.000 *kilometrov*, 18: »Когда смотришь вниз, приходит в голову дикая мысль, что на земле живут два циклопа: Топограф и Инженер. С исполинским циркулем и рулеткой они обошли земной шар и покрыли его геометрической татуировкой: квадратами, ромбами и треугольниками.«

Die Personifikation hat den Umstand transformiert, dass das Panorama trotz des Weitblicks aus dem Flugzeug eingeschränkt gewesen ist, und dies allein schon durch die Physiologie des menschlichen Sehvermögens. Obwohl der Zyklop nur ein Auge hat, sieht er in dieser Imagination mehr dank seiner exorbitanten Höhe. Die Vermessungstechnologen auf Gebirgshöhen ersetzen nun diese Präfiguration – die Autorin idealisiert diese Berufsgruppe, um sie wenigstens in ihrer Skizze sinnstiftend zu würdigen.

Weiter lässt sie den Projektleiter in Originalzitaten und in paraphrasierten Abschnitten zu Wort kommen. Dieser Expertenkaz schildert, wie die Luftaufnahmen funktionieren und wie das Team beim abenteuerlichen Unterfangen zusammenarbeitet: Der Beobachter in der Kabine orientiert sich am Boden und schaut dafür in ein mattes Glas, in dem sich das Territorium widerspiegelt. Diese Person gibt dem Piloten Anweisungen, wie er das Flugzeug steuern soll. Das Flugzeug fliegt möglichst geradeaus, und je schneller es sich bewegt, desto häufiger nimmt der Apparat auf. Fotografien, von denen jede einen Ausschnitt von ca. 1,25 Kilometer Breite und 40 Kilometer Länge abdeckt, müssen flächendeckend entstehen. Im Falle von Auslassungen werden zusätzliche Aufnahmen aus dem Flugzeug nötig. Wenn sie besonders präzise sein müssen, werden Topografen entsandt, die Wegmarken zur Orientierung der Piloten aufstellen.

Doch wie geübt der Flieger auch sein mag, er kann keine zufälligen Erschütterungen in der Luft vermeiden, zumal die Landschaft unvorhergesehene Höhenunterschiede bereithält. Die Verzerrungen der Fotografien fixiert der Transformator namens »Luftbild« (»Ljuft-Bil'd«). Ein Spezialist identifiziert nachträglich, woran der Fehler lag, um ihn zu beheben. Nach dieser Bearbeitung werden die Aufnahmen aneinander montiert, nummeriert und für die Karte der Eisenbahnverlegung verwendet.¹⁰²⁰

Am Ende der Prozessdokumentation überlässt Richter wieder dem Luftbildaufnahmleiter das Wort. Er bekräftigt, dass die Erkennungsflüge vor dem Losschicken der erkundenden Ingenieure starten sollten, und die Bauleitung irre sich, wenn sie meint, die Ingenieure würden sich in Lebensgefahr bei diesen Flügen begeben.¹⁰²¹ Die Autorin plädiert mit ihnen gemeinsam für den früheren und häufigeren Einsatz der Flugfotografie. Doch auch das operativ-konstruktive Einschreiten ihrer Skizze erfolgt verspätet, sind doch bei deren Publikation viele Eisenbahnabschnitte bereits verlegt. Davon können höchstens weitere Bauprojekte profitieren.

¹⁰²⁰ Richter, *Semafory v pustyne*, 44–46.

¹⁰²¹ Ebd., 46.

Insgesamt integriert Richter in ihre Skizze die Probleme, die sie beim Ausbau der Infrastruktur feststellt, allen voran die Erkenntnis, dass die Modernisierung unwirtschaftlicher Gebiete wesentlich von Verkehrsmitteln – dem Zug, dem Auto und dem Flugzeug –, Aufnahmemitteln wie dem Fotoapparat und Karten, aber auch vom wohlorganisierten Zusammenspiel zwischen ihnen und den Piloten, Bordmechanikern, der Lokalbevölkerung, den Tieren, dem Gelände und der Witterung abhängt – und nicht allein vom Wunschedenken der Moskauer Leitung. Zur besseren Planung dieser Interaktion trägt ihre Skizze bei, auch wenn sie das Kernproblem der Luftfotografie, ihre Verspätung, reproduziert.

Kürzt man das Simulakrum des standardisierten ideologischen Rahmens der Reiseskizze weg, so bleibt, dass Richter ihre Dienstbarkeit auf die Kritik des Arbeitsablaufs konzentriert. Dabei hebt sie die Symbiose aus Flugzeug und Fotoapparat als zentrales Mittel der Modernisierung hervor, bei dem der Abenteueraспект in Kauf genommen werden müsse: Die Flugfotografie kartiert als eine bis dato beste Seh- und Gehprothese unzugängliche Landstriche. Sie ersetzt die Raumvermessung zu Fuß, die sich bisher an Jurten und Gräbern orientiert hat, den Wegmarken der Lokalbevölkerung Kirgisistans und Kasachstans,¹⁰²² sie ersetzt die Mühen der Ingenieure am Boden und, so könnte man hinzufügen, der Reiseautor_innen. Letztere müssen in Richters Entwurf nicht mehr eine sachliche, bemüht-wissenschaftliche, die Landschaft politisch-ökonomisch interpretierende Sprache destillieren, denn der fliegende Fotoapparat kann viel besser ohne Worte dokumentieren – und die fliegende Filmkamera, deren Einsatz Richter auf ihrem Begleitflug nach China beobachtet.

Erster Langstreckenflug

Der Flug unter der Leitung von Isaak P. Šmidt führt sechs Maschinen von Moskau aus via Irkutsk, Urga (Ulan-Bator), Uda, Peking (Beijing), Schanghai und Kanton über den eurasischen Kontinent nach Peking und Tokio. Drei der Flugzeuge P-1 fliegen, drei werden als Ersatz mit dem Zug nach Novonikolaevsk (Novosibirsk) und nach Irkutsk transportiert. Außer Richter reisen mehrere Korrespondenten mit: Grigorij Ja. Rozenblat für *Pravda*, Aleksandr G. Lebedenko für *Leningradskaja Pravda* und Vladimir (Vol'f) A. Michel's

¹⁰²² Ebd., 20.

für ROSTA,¹⁰²³ der Regisseur Vladimir A. Šnejderov und der Kameramann Georgij V. Bljum von *Proletkino*.

Auf dem Hinweg müssen die Piloten und Bordmechaniker den breiten Uralgebirgskamm überwinden, die Weite Sibiriens, wo auf Steppen und Sümpfen eine Notlandung nicht möglich wäre, anschließend die Taiga mit 2.000 Kilometern dichten Waldes. Sie fliegen weiter über den Baikalsee, der damals noch so groß wie ein Meer gewesen ist, bekannt für die Orkane, die über ihm wehen. Sie müssen das schwer auffindbare Urga zum Zwischenhalt ansteuern, denn dorthin werden Ersatzteile wie Motoren, Radiatoren, Propeller und Gehäuse mit Rollen geliefert, und anschließend die Wüste Gobi passieren, die noch nie zuvor überflogen wurde.

Die drei Flugzeuge durchqueren nicht nur erstmals das gesamte Land von West nach Ost, erstmals dehnen sie die Reihe der innersowjetischen Agitflüge über die Landesgrenzen aus. Die militärische Macht, die dieser Flug symbolisiert, schreckt mögliche Feinde ab, bedeutet er, dass im Kriegsfall die sowjetische Luftwaffe ihre Streitkräfte schnell nach Wladiwostok verlagern kann. China gegenüber signalisieren sie: Die UdSSR unterstützt den dortigen Aufbau der kommunistischen Partei. Nachdem von Mai bis Juni 1925 britische und französische Truppen chinesische Demonstranten massakriert haben, steigt aus Entsetzen darüber die Sympathie für lokale Emanzipationsbemühungen, in deren Kontext die Flugexpedition und auch Boris Pil'njaks Reise 1926 nach China stehen.¹⁰²⁴ Presseberichte betonen die Atmosphäre von Solidarität als anti-imperiale Geste, obwohl es sich um imperiale Interessen der UdSSR handelt, ebenso die Kollegialität des aeronautischen Unternehmens »as a means of highlighting the political and moral superiority of Soviet socialism over American and European capitalism«.¹⁰²⁵

Vor diesem Hintergrund erklärt sich das enorme Medienecho auf den ersten internationalen Flug sowjetischer Piloten in Printmedien vom Sommer 1925 bis ins Jahr 1926 hinein, vor allem in den Zeitschriften *Sovetskij ékran*, *Kino* und *Kinožurnal ARK*. Es stellt das Geflogensein als sportlich-technische Leistung in den Vordergrund. Der Sportsgeist erstreckt sich auf die kollektive Dokumentation, die mit dem Stift und mit der Filmkamera erfolgt. Der Transport letzterer dürfte wegen ihrer Größe, Schwere, Auffälligkeit und

¹⁰²³ Vgl. ihre Berichte über den Flug: Michel's, Vladimir, *Ot kremlevskoj do kitaiskoj steny – perelët Moskva-Pekin*, Moskva 1927; Lebedenko, Aleksandr, *Kak ja letal v Kitaj*, Moskva u. Leningrad 1926.

¹⁰²⁴ Vgl. Tyermann, *Internationalist Aesthetics*, 200.

¹⁰²⁵ Palmer, *Dictatorship of the Air*, 165.

Abhängigkeit von teuren Filmpulpen eine zusätzliche Herausforderung für die reisenden Journalist_innen gewesen ist.

Die Berichte über den Test- und Demonstrationsflug wirken wie sich gegenseitig ergänzende und bestätigende Quellen dieses (medien-)historischen Ereignisses, so auch Zinaida Richters *7.000 Kilometer in der Luft, Moskau – Mongolei – China*. Richter nimmt am »Großen Flug« (»velikij perelét«) als einzige Frau im Trupp teil. Sie schwächt das politische Engagement in ihrer Skizze zugunsten des überwältigenden Flugerlebnisses ab.

Während ihre männlichen Kollegen versuchen, das Fliegen in einen Kontrollblick zu überführen, überlässt sich Richter in ihrem *putevoj očerk* stellenweise dem Kontroll- und Sprachverlust bei dieser Bewegungssart. Sie schöpft ihre Schreibenergie aus der Spannung von Gefahr und Spieltrieb. Bereits ihre Teilnahme am historischen Flug entspringt ihrem ungebändigten Abenteuerdrang: Eigentlich hatte sie vor, gleich nach Aldan zu fahren, die Stadt der Goldgräber, die sie zum Verfassen von *Goldener Aldan* (1927) inspirieren wird. Doch ändert sie ihre Pläne, als ihr die Ankündigung des Moskau-Peking-Fluges in der Zeitung auffällt. Für dieses »Mayne-Reid-Abenteuer« – Thomas Mayne Reid ist wie Jack London ein US-amerikanischer Autor von Abenteuergeschichten gewesen –, habe sie sich gleich anmelden müssen.¹⁰²⁶ Die Zeitschriftenredaktionen möchten sie nicht mitfliegen lassen, weil sie befürchten, dass die Hälfte der Flugzeuge die Tour nicht überstehen wird (sie irren sich, aber Rozenblat stirbt bei einem Flug 1926), bis sie den Expeditionsleiter überredet.¹⁰²⁷

Mein *close reading* ihrer Reportage, die sie durch Fotografien kennzeichnender Merkmale der Route und der unterwegs angetroffenen Menschen illustriert, betrachtet weiter das Abenteuermoment der frühsowjetischen Reiseskizze. Richters Rolle spitzt den Umstand zu, dass die freiwillige, persönliche Motivation oft mit dem staatlichen Auftrag zusammenfällt: Sie stürzt sich in alle ihr offenen, besonders in die extremen *komandirovki*. So positioniert sie sich als furchtlose, »männliche« Frau und tritt in die Fußstapfen von Nadežda A. Durova (1783–1866), der ersten Frau oder Transperson, die in der russischen Armee als Offizier/in gedient, gegen Napoleon gekämpft, dabei Europa und Russland bereist und darüber in tagebuchartiger Prosa geschrieben hat.¹⁰²⁸ Richter, deren Mädchennamen Durova war, negiert wie

¹⁰²⁶ Richter, *7.000 kilometrov*, 9.

¹⁰²⁷ Ebd., 10.

¹⁰²⁸ Durova, Nadežda, *Izbrannye sočinenija kavalerist-devicy N. A. Durovoj*, hg. v. Vladimir Murav'ev, Moskva 1988.

ihre Verwandte die althergebrachte Zuschreibung, Häuslichkeit und Passivität seien typisch weiblich. Ihr Lebensentwurf bricht auch mit der Vorstellung, in welcher der Abenteurer ein junger Mann ist, der die bürgerliche Ordnung verlässt.¹⁰²⁹

Sie versieht ihre Flugskizze mit Geschlechterbewusstsein, da sie immer wieder durch Reaktionen anderer darauf zurückgeworfen wird, dass sie eine Frau ist, und mit Spuren ihres Kontrollverlusts über den Reise- und Schreibprozess. In anderen Passagen kommt es wie bei Kušner und Tret'jakov zur ›Selbstkorrektur‹: Die Autorin fügt ihre Reaktionen in den Rahmen der – männlich dominierten – sowjetischen Abenteuerperspektive, in der sie zu beweisen versucht, dass sie eine ihnen ebenbürtige Helden ist, die alle Gefahren genauso übersteht.

Gleichermaßen wie ihre Kolleg_innen greift Richter zwar auf bestehende Sprachschablonen, darunter Naturalisierungen, Heroisierungen und Kollektivformeln zurück, sie neutralisiert jedoch nicht die gefährliche Eigendynamik der Reise. Ihr erzählerisches Abenteuer liegt vielmehr darin, dass sie es wagt, ihre subjektive, expressive und körperliche Note der erlebten Bewegung ein Stück weit einzubringen – sie schreibt, fotografiert und zeichnet sich als mediale Komponente in die Reiseskizze ein. So erleben wir durch ihre Brille die Begeisterung fürs Fliegen, die faszinierenden Landschaftsbilder aus der Vogelperspektive, mühsame Zwischenhalte, die üblichen Empfänge und Vorträge, waghalsige Manöver und die Aufteilung der Flugzeuggruppe.

Einen Kompromiss zwischen engagiertem und auf sich selbst als Erlebnismedium bezogenen ›Ego-Erzählen‹ findet Richter durch lustvolles Zentrieren der Verkehrsmittel innerhalb einer losen, unprätentiösen Montage von Eindrücken. Dabei versucht sie, wie eine Fotografin in Wort und Bild zu agieren, allerdings weder als wissenschaftlich interessierte Reporterin noch als agitierende Lehrfilmdokumentaristin. Ihre Fotografien und ihr Text leuchten Bestandsaufnahmen an, die in ihrer Disparatheit kein grettes geschichtspolitisches Bild ergeben, wenngleich sie zu seinem Mosaik beitragen.

Ein Rezensent bemängelt sogar, die Autorin verliere die revolutionäre Bewegung aus den Augen.¹⁰³⁰ Diese ›Lücke‹ wird kurz darauf Tret'jakovs Čžungo (1927; 1930) füllen: Während Richters Reiseskizze aus zwei Teilen besteht, von denen der erste (*V pereléte*) vom Überflug handelt und der zweite von

¹⁰²⁹ Nerlich, Michael, »Abenteuer«, in: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, hg. v. Hans Jörg Sandkühler, Hamburg 1990, 25–31, 28.

¹⁰³⁰ Unanjanc, Nuné, »Richter Z. V.«, in: *Literurnaja énciklopedija v 11 t.*, 1929–1939, t. 9, Moskva u. Sankt-Peterburg 1935, 708–709.

China (V *Kitae*),¹⁰³¹ breitet ihr Kollege verschiedenste Bereiche chinesischen Alltags samt revolutionärer Bemühungen Chinas auf über 300 Seiten in der zweiten, um ca. 100 Seiten ergänzten Auflage aus.

Richter, die seit 1918 als Korrespondentin bei *Izvestija* und ROSTA angestellt ist und 1934 Spezialkorrespondentin der *Pravda* wird, trägt mit ihrer Anwesenheit zur Einmaligkeit der Flugexpedition nach China bei: Noch nie zuvor ist eine Frau bei einem Mannschaftsflug dabei gewesen, noch nie zuvor sind so viele Personen – 20 samt Piloten und Passagieren – in so vielen Flugzeugen so weit geflogen. Dieser erste internationale Langstreckenflug kommt Amerikanern und Briten zuvor, denen er bis dato nicht gelungen ist. Die Expedition sprengt alle stattgefundenen Vorhaben, die die Mobilität im jungen Staat demonstrierten. Mehrere außerplanmäßige Landungen zeugen davon, dass niemand abschätzen kann, ob und wie viele der Teilnehmenden zurückkehren werden, und wie viel Glück ihnen zuteil wurde, dass sie dieses Expeditionsexperiment über die Gebirgs-, Steppen- und Wüstenlandschaft von Moskau nach Sarapul, weiter nach Swerdlowsk, Krasnojarsk, Irkutsk und Peking alle überleben: »Considering the vast distance involved, the harsh and varied terrain over which the pilots flew, and the primitive technical support available to the participating crews, the completion of the Moscow-Beijing expedition was a noteworthy accomplishment.«¹⁰³²

Die Flugzeuge stammen von verschiedenen Herstellern, u. a. von CAGI. Den ersten Streckenabschnitt legt Richter mit Šnejderov im *Krasnyj Kamvolščik* vom Typ Junkers zurück, später überfliegt sie im selben Modell den Baikal und die Wüste Gobi. Von Sarapul bis Kurgan erlebt sie den Flug über das Uralgebirge im *Latyškij Strelok* und weiter bis Irkutsk im Postflugzeug P-1.¹⁰³³ Am 13. Juli, fünf Wochen nach dem Abflug von Moskau, landen vier der sechs Flugzeuge in China. Der Delegation werden die wichtigsten Machthaber vorgestellt, man umwirbt sie wie Diplomaten, damit sie positiv berichten, doch der Weiterflug wird ihnen nicht gestattet. Das Geschwader nimmt eine Einladung der japanischen Regierung an, nach der Ankunft in Peking weiter nach Tokio zu fliegen.

Ungeachtet der Aufregung um diesen Überflug lässt sich Richter vom Rütteln auf zunächst ca. 300 Meter Höhe in den Schlaf schaukeln – sie macht keinen Hehl aus ihrer Erschöpfung. Unter ihr verstummen die Ansprachen auf dem Roten Platz, die den Flug als Aufbaubewegung sowjetisch-chine-

¹⁰³¹ Richter, 7.000 *kilometrov*, 9–88: »V perelete«, 89–156.

¹⁰³² Palmer, *Dictatorship of the Air*, 162.

¹⁰³³ Richter, 7.000 *kilometrov*, 16.

sischer Beziehungen verherrlichen, und das Orchester, das beim Start die Internationale spielt. In Nischni Nowgorod wird den Ankömmlingen eine Feier zuteil, der Leiter tritt mit einer Rede auf, Richter erhält einen besonderen Applaus von Frauen, und Kazan, das sie in nur zwei Stunden erreichen (was bedeutet, dass sie mit ca. 200 km/h fliegen), veranstaltet ein Volksfest den Flieger_innen zu Ehren.¹⁰³⁴

Das Team kann wegen schlechten Wetters nicht gleich weiterfliegen, Richter schaut sich daher die Stadt an. Sie nimmt den Rundgang zum Anlass, den Wandel nach der Hungersnot 1918/19 zu verzeichnen: Tataren, Kirgisen und Baschkiren seien nun an Hochschulen vertreten und die Tataren dürften, anders als zur Zarenzeit, nahe der Wolga siedeln.¹⁰³⁵

Anschließend muss das Flugzeug in Sarapul notlanden und geht auf einem überschwemmten Landeplatz nieder.¹⁰³⁶ Der Mannschaft fehlt eine Schnur, um die Flugzeuge anzubinden, und eine Unterkunft – die Stadt unterstützt den Trupp nicht. Als sie dann in einer Fabrik übernachten, fühlt sich Richter wie an der Front im Bürgerkrieg und erinnert sich an ihre Wanderung auf die Krim, die sie mit ihrem Mann unternommen hat, wieder das vorrevolutionäre Russland mit der Gegenwartszukunft überschreibend:

Wenn ich den Bäuerinnen zuhörte, wie sie von ihrem neuen Leben erzählten, wie sie im Nirgendwo aus eigener Kraft und mit eigenen Mitteln einen Kindergarten und eine Schule aufgebaut hatten, fühlte ich mich in die vorrevolutionären Jahre zurückversetzt. Ich bin 1914, kurz vor Ausbruch des Krieges, von Moskau auf die Krim gewandert. Ich erinnerte mich an das Elend, den Schmutz, die Dunkelheit der Provinzen Orel, Tula, Kursk, an die verblödeten, geschlagenen Bäuerinnen, an das ganze dumpfe, trunkene und dunkle Russland.¹⁰³⁷

Noch mehr Erinnerungen steigen in ihr hoch, während sie über Ekaterinburg weiterfliegen. Als würden die Erschütterungen der Maschine ihr Gedächtnis durcheinanderbringen: »Ich spürte, wie der Wind mit voller Wucht mal auf den linken, mal den rechten Flügel schlug und das Flugzeug hoch- und

¹⁰³⁴ Ebd., 19; 21.

¹⁰³⁵ Ebd., 22.

¹⁰³⁶ Ebd., 23.

¹⁰³⁷ Ebd., 28: »Прислушиваясь к речам крестьянок об их новой жизни, о том, что где-то в глухи они собственными силами и средствами организовали ясли, школу, – я невольно переносилась в дореволюционные годы. В 1914 г., перед самым началом войны, я шла пешком из Москвы в Крым и припомнились мне нищета, грязь, тьма кромешная Орловской, Тульской, Курской губерний, отупевшие, забытые крестьянки, вся урядническая, пьяная и темная Россия.«

runterwarf. Weitere Erinnerungen drängten sich mit der gleichen Heftigkeit in meinem Kopf. Ich überflog vertraute, denkwürdige Orte.«¹⁰³⁸

Richter fällt nun ein, wie antikommunistisch gestimmte Kosaken damals Häuser niederbrannten, die Bevölkerung ausraubten und brutal mordeten. Sie hat in einer chinesischen Wäscherei einen gelynchten Mann und Beine Ermordeter gesehen, die aus dem Waschtrog emporragten.¹⁰³⁹ Diese Flashbacks überschreibt sie nun mit aktuellen Bestandsaufnahmen, ihrem Fluggenuss und Begegnungen mit der Landbevölkerung, die das erste Mal ein Flugzeug aus der Nähe sieht, und mit Zahlen, die Faktizität und Planbarkeit suggerieren: Sie seien seit 13,5 Stunden unterwegs und hätten bereits 1.868 Kilometer zurückgelegt.¹⁰⁴⁰

Sie bewundert die Piloten und Bordmechaniker (ihnen gilt auch ihre Buchwidmung), die Abenteuerhelden sowjetischen Typs, für ihre Willenskraft: Selbst in den schwierigsten Situationen würden sie ihre Aufgabe erfüllen, ruhig bleiben und sich symbiotisch mit dem Motor des Flugzeugs verbinden. Sie höre, wie das Herz des Piloten im gleichen regelmäßigen Takt wie der Motor schlage.¹⁰⁴¹ Weiter setzt sie die Flieger mit Künstlern gleich.¹⁰⁴²

Während sich der Pilot Michail M. Gromov in ihren Augen in ein Hybrid verwandelt, vergleicht sie Maschinen mit Tieren: »In der Luft ähneln die Junkers schweren Schmetterlingen. Die A-K sieht mit ihrem gebogenen Schwanz wie das Profil eines Fisches aus und unsere Postdoppeldecker ähneln stolzen vierflügeligen Schwänen.«¹⁰⁴³

Die Überquerung des Baikalsees stellt damals eine noch größere Gefahr als das Überfliegen der Taiga dar. Bei einem Absturz hätten sie keine Chance auf Notlandung, geschweige denn Bergung. Seit Richter in den offenen Doppeldecker P-1 umgestiegen ist, setzt sie das Fliegen einem Traum gleich, aus dem sie nicht mehr erwacht:

Meine Empfindungen waren so stark und überwältigend, dass sie sich meiner zunächst einmal auf dem Boden bemächtigten: Fünf bis sechs Stunden Flug übermannten mich so sehr, dass ich mich nach der Landung wie gewaltsam

1038 Ebd., 30: »Я чувствовала, как ветер с силой ударяет то под левое крыло, то под правое, бросает самолет то вверх, то вниз. В голове у меня с такой же порывистостью теснились воспоминания. Я пролетала над знакомыми памятными местами.«

1039 Ebd., 30–31.

1040 Ebd., 31.

1041 Ebd., 26–27; 34.

1042 Ebd., 44.

1043 Ebd., 32: »В воздухе юнкеры напоминают тяжелых бабочек, А-К, с его загнутым хвостом – профиль рыбы, а наши почтовые бипланы – гордых четырехкрылых лебедей.«

geweckt fühlte – halb erwacht, ohne mich an das zu erinnern, was ich im Traum gesehen hatte, und ohne mir der Umgebung bewusst zu sein: Ich wurde von den noch unbewussten Eindrücken der Luft und der Geschwindigkeit des Fluges eingenommen.¹⁰⁴⁴

Die Autorin lässt Angst, Überwältigung und Freude zu. Letztere erlebt sie besonders auf diesem offenen Flugzeug: »Die achterbahnartige Fahrt bereitet mir außerordentliches Vergnügen.«¹⁰⁴⁵

Berauscht steht sie neben sich, wenn die Crew den Bauern das Flugzeug präsentiert – wie der Luftschlitten symbolisiert die Maschine expandierenden Fortschritt. Obwohl sie auf die Geschichte und auf die lokalen Besonderheiten zu achten versucht, fühlt sich Richter wie eine laufende Kamera und verarbeitet erst später, auf der Rückreise, einzelne Stationen in Sibirien:

Wie das offene Objektiv eines Apparates hielt ich mechanisch alles fest, was ich sah und was an mir vorbeizog. Auf dem Rückweg nach Moskau, nachdem ich bereits ganz China bereist hatte, sah ich unsere lange Reise durch Sibirien in einem neuen Licht. Erst jetzt tauchten die Bilder der Bauern auf, die uns begegneten, ihre herzlichen Reden zu Ehren unserer Expedition, die Reden der kirgisischen und baschkirischen Frauen, die von der nationalen Frauenemanzipation sprachen, und vieles andere, was mir in den Sinn kam. Unsere Reise durch Sibirien begann mir nicht weniger bemerkenswert zu erscheinen, als all das, was wir im fernen China gesehen hatten.¹⁰⁴⁶

Sie beobachtet allerdings mehr mit ihrem inneren, erinnernden und verklärenden ›Auge‹, als dass sie chronologisch, mechanisch und zielgerichtet wie eine Kamera ihre Umwelt filmen würde.

Im Zentrum der Ankunft in der Mongolei steht ihre Begeisterung für den performierten Posttext – Richter überschreibt die politische Motivierung der Expedition mit ihrer Reiselust, die literarisch durch beliebte Jugenddro-

1044 Ebd., 40: »Ощущения были настолько сильными и ошеломляющими, что в первое время я даже не доносила их до земли: пять-шесть часов полета настолько переполняли меня, что на земле я чувствовала себя как человек насилено разбуженный, полуспящийся, не помнящий того, что видел во сне и не вполне сознающий окружающее: меня отягчали неосознанные еще впечатления воздуха и быстроты полета.«

1045 Ebd., 52: »Горки доставляют мне чрезвычайное удовольствие. На открытом биплане я чувствую себя превосходно.«

1046 Ebd., 40: »Как открытый объектив аппарата, механически я запечатлевала все, что видела и что проходило мимо меня. На обратной дороге в Москву, уже объехав весь Китай, я увидела в новом свете наш длинный путь по Сибири. Только теперь в моем сознании стали выплывать образы встречавших нас крестьян, их прочувствованные речи на банкетах в честь нашей экспедиции, выступления киргизок и башкирок, говоривших о национальном раскрепощении женщины и многое-многое другое. И наш путь по Сибири начал казаться мне не менее примечательным, чем все то, что мы увидели в далеком Китае.«

mane präfiguriert wurde. Diese Hintergrundfolie hilft ihr, als das Team in dem laufenden Abenteuer (priključenie) viele Unglücksfälle (zloklijecenie) übersteht. Die Autorin schildert sie wie lustige, zum gesamten Erlebnis dazugehörige Verwirrungen von Picaros und zieht eine Linie zu Dschingis Khan und Jules Verne:

Normalerweise werden die Helden fantastischer Expeditionen vorübergehend getrennt und überwinden Hindernisse, um wieder zueinander zu finden. Hinter Irkutsk landeten zwei Flugzeuge irgendwo in der mongolischen Steppe, zwei flogen nach Werchne-Udinsk, und die beiden anderen hielten in Altan-Bulak an der mongolischen Grenze an. Dann flogen die Flugzeuge aus Werchne-Udinsk ebenfalls dorthin. Vor den Augen der mongolischen Bevölkerung kam es zu einem rührenden Treffen der mutigen Piloten, die sich in den Wolken verloren hatten.

Wir fielen buchstäblich aus den Wolken in die Mongolei und fühlten uns im ersten Moment wie die Nachfahren von Dschingis Khan oder wie die Helden von Jules Verne, die von einem wilden afrikanischen Stamm gefangen genommen wurden waren. Unsere »geflügelten Karren« machten auf die erwachsenen Kinder der bitter riechenden Weiden der Mongolei einen nicht weniger starken Eindruck.¹⁰⁴⁷

Richter schreibt an einer Draufsicht auf die Lokalbevölkerung mit, auch wenn sie auf dem Boden stattfindet und nicht aus dem Flugzeug heraus. Sie bedient die Perspektive des Besserwissens und Erziehenwollens, die sie als Trägerin von Moderne, Kultur und der Rundum-Sowjetisierung den »erwachsenen Kindern« in der mongolischen Provinz entgegenbringt. Dies überschneidet sich mit der Perspektive der Abenteurerfigur, die das Andere erkundet, um es symbolisch anzueignen.

Die nicht übersehbare Weite, die unkalkulierbare Witterung, die Wechsel der Bodenbeschaffenheit und der Flugbedingungen lassen sich jedoch nicht beherrschen. Als die Taiga unter ihnen brennt, verlieren die Piloten die Orientierung und laufen Gefahr zusammenzstoßen. In Irkutsk beschließen sie, dass sie wegen bevorstehender Berge auf mindestens 2.500 Meter Höhe steigen – eine Sensation. Über dem Baikalsee herrscht Nebel, sie orientie-

¹⁰⁴⁷ Ebd., 69: »Обыкновенно герои фантастических экспедиций временно разлучаются и преодолевают препятствия, чтобы потом снова найти друг друга. После Иркутска два самолета сели где-то в монгольской степи, два залетели в Верхне-Удинск, а оставшиеся два спустились в Алтан-Булаке, на границе Монголии. Потом туда прилетели и самолеты из Верхне-Удинска. На глазах туземцев-монголов произошла трогательная встреча отважных летчиков, потерявших было друг друга в облаках.

В буквальном смысле слова свалившись в Монголию с облаков, мы в первый момент почувствовали себя среди потомков Чингис-Хана и в самом деле героями Жюль-Верна, которые попали в плен к дикому африканскому племени. Не менее сильное впечатление произвели и наши »крылатые телеги« на взрослых детей горько пахнущих пастбищ Монголии.«

ren sich nur nach dem Kompass und der Zeit. Die Flugzeuge driften weit auseinander, eines muss nach sieben Stunden in der Luft mit durchnässter Mannschaft im Gebirge notlanden. Zufällig erfährt der Pilot von Burjaten, wo Urga liegt, und dort treffen alle Flugzeuge wieder zusammen.

Wie Tret'jakov begibt sich Richter auf strategische Erkundungsfahrten (razvedki) in abgelegene Regionen der UdSSR und in Nachbarländer, doch im Gegensatz zu ihm lässt sie ihre Berichte nicht von der allgegenwärtigen Politisierung dominieren. Sie streut den ideologischen Rahmen wie eine Formalie ein, schreibt überwiegend aus der Ist- und nicht aus der Soll-Perspektive, und schämt sich nicht dafür, dass ihr vieles anders erscheint, als es sich herausstellt, dass sie oft keinen Überblick hat, und eine gewöhnliche, ›abgenutzte‹ Sprache verwendet. Richters *azart* (russ. Entlehnung des franz. *hasard*), ihre in die Skizzen eingehende Neugierde, Naivität und Natürlichkeit passen nicht ins Bild vom trockenen Forscher, an dem Tret'jakov festhält, obwohl auch er beim Fliegen zwischendurch in emotionale und mediale Ohnmacht fällt.

Seinen Reiseweg kreuzt Richter in Urga, wo Tret'jakov sie gleich fotografiert: »Als ich in Urga die Kabinetür öffnete, sah ich die gleiche einheimische Menge wie in Altan-Bulak, und davor europäische Gestalten und bekannte Moskauer Gesichter: Oberst Vasil'ev schwang seinen Hut über dem Kopf, und der LEF-Dichter Tret'jakov richtete seine Kodakkamera auf uns.«¹⁰⁴⁸ Mit ihm besucht sie einen Tempel, wo er wütend schreit, man solle das Gebäude mit all seinem Dreck verbrennen, statt es Touristen zu zeigen.¹⁰⁴⁹ Richter erlebt einen impulsiven Tret'jakov, der in seinen Texten als diszipliniert und disziplinierend auftritt, und in denen Gefühlsausbrüche fehlen, es sei denn, sie dienen einer affizierenden Absicht, die zum (richtigen) politischen Handeln animieren soll. Von Urga fährt Tret'jakov nach anderthalb Jahren in China zurück nach Moskau – eine beschwerliche Reise mit dem Automobil, das im Lehmboden und Pfützen versinkt, so dass es darauf angewiesen ist, von Bauern oder vom Pferdegespann eines Militärs herausgezogen zu werden.¹⁰⁵⁰

Der zweite Abschnitt von Richters Überflugbuch widmet sich nicht mehr dem Fliegen, sondern China. Er überschneidet sich mit Tret'jakovs Čzungo-Skizzen, die er just vor ihrem Besuch anfertigt. Trotz ihrer unterschiedlichen

¹⁰⁴⁸ Richter, *7.000 kilometrov*, 72: »Откинув дверь кабину в Урге, я увидала ту же туземную толпу, что и в Алтан-Булаке, а впереди европейские фигуры и знакомые московские лица: полпред Васильев размахивал над головой шляпой, а поэт лефовец Третьяков наводил на нас свой кодак.«

¹⁰⁴⁹ Ebd., 76.

¹⁰⁵⁰ Tret'jakov, Sergej, »V sovetskoe nutro (Iz Urgi v Moskvu)«, *Krasnaja gazeta* Nr. 91 (2434), 21.4.1926, 2.

Auffassungen – sie schildert einige Aspekte chinesischen Lebens, darunter das Theater, weniger enthusiastisch – haben beide einander gekannt und waren höchstwahrscheinlich im Bilde, dass ihre Skizzen über Georgien und China einander ergänzen. Tret'jakov erwähnt die Kollegin in seinen Texten nicht, auch nicht in Bezug auf Swanetien, wohin sie vor ihm gefahren ist – zur Abenteuerfigur gehört wohl die Aura des Pioniers, des bzw. der Ersten. Dabei hat zur gleichen Zeit noch eine andere Frau über China geschrieben: Galina I. Serebrjakova¹⁰⁵¹ arbeitet im Auftrag von *Komsomol'skaja pravda* von 1926 bis 1927 an ihrem Chinabericht, bevor die Zeitungsredaktion die Journalistin und Opernsängerin nach Genf, Paris und London entsendet.

In China herrschen in der Zeit von 1916 bis 1928 verschiedene militärische Gruppierungen. Es folgt das sog. goldene Jahrzehnt, eine relativ stabile Periode mit sozialer und wirtschaftlicher Entwicklung der Chinesischen Republik, die mit dem Krieg gegen Japan (1937–1945) endet. Diese Blütezeit nutzt die Sowjetunion für einen Annäherungsversuch – es dürfte kein Zufall gewesen sein, dass der Moskauer Avantgardist anderthalb Jahre lang als Russischlektor intensiv China erkundet bzw. auskundschaftet. Es liegt nahe, dass Richter Tret'jakovs Čzungo-Band bekannt hat, da er die darin enthaltenen Skizzen vorab in über 50 Presseartikeln publiziert hat. Sie streben eine Bestandsaufnahme aller Facetten des chinesischen Lebens an und borden vor Details über. Richter bricht sie zur leicht lesbaren, wenngleich flüchtigeren Reportage herunter. Ihre Fotografien in der Überflugskizze – die meisten widmet sie China – zeigen, was sie narrativ nur anschneidet und was Tret'jakov ausgiebig erläutert: Berufstypen und ihre Ausbeutung, Gebäude und ihre Nutzung, Straßen und den ›Weg‹ von soziokulturellen Problemen hin zu ihrer Lösung. Wie andere sowjetische und westeuropäische Autor_innen dieser Zeit solidarisiert sie sich mit dem ostasiatischen Land.¹⁰⁵²

¹⁰⁵¹ Serebrjakova, Galina, *Zarisovki Kitaja*, Moskva 1927. Sie hat zudem über Samarkand geschrieben: dies., »V starom Samarkande«, *Krasnaja Nov'* 10 (1927), 220–226.

¹⁰⁵² Vgl. Michel's, *Ot kremlevskoj do kitajskoj steny*; Kostarev, Nikolaj, *Moi kitajskie dnevniki*, Leningrad 1928; Ivanov (Pseudonym: Ivin), Aleksej, *Pis'ma iz Kitaja. Ot Versal'skogo dogovora do sovetsko-kitajskogo soglašenija*, Moskva u. Leningrad 1927; Andreev, Michail, »V Pekine – bytovoj očerk«, *Krasnaja nov'* 5 (1927), 198–213. Der französische Autor, Journalist und Politiker Paul Vaillant-Couturier (1892–1937) hat die Reiseskizze *Pariž – Šanchaj – Moskva – Pariž* verfasst, die die Uraler Zeitschrift *Šturm* in russischer Übersetzung 1934 (Nr. 1, 100–116) abdruckte.

Ivanov (1885–1942) hat von 1917 bis 1930 in China gelebt. Er rückt die junge Generation, die sich für die Sowjetunion interessiert, in den Vordergrund, wie es Tret'jakov direkt nach ihm in seinen Chinaskizzzen auch tun wird. Der Wirtschaftswissenschaftler und Chinakenner Andreev (1888–1945) war 1913 und von 1925 bis 1927 in China. Er richtet die Aufmerksamkeit auf das harte Los der Wasserschlepper, Reinigungskräfte, Rikschaführer, Bediensteten, Straßenhändler, Ladenbesitzer, Handwerker, Beamten und Studierenden, die in bitterer Armut leben. Kostarevs Bericht trägt den stärksten agitatorischen Charakter.

In Peking teilt sich die Gruppe auf. Drei Flugzeuge fliegen ins Innere Chinas, zwei nach Tokio. Letztere kämpfen sich durch Nebel und Sturzregen über dem Meer, eines muss auf einer Insel notlanden. Nur das Flugzeug, das Gromov leitet, erfüllt seinen ursprünglichen Auftrag und fliegt zurück. Das Ankommen in China setzt in Richters Erzählungen eine Zäsur. Die Weiterfahrt in der Kutsche, im Automobil und ihre Spaziergänge zu Fuß verlangsamen die Bewegung und sorgen andererseits für mehr Themenwechsel. Eindrücke unmittelbarer Szenen vermischen sich mit kurzen Einschüben über Bräuche, Aberglauben, arrangierte Ehen etc.

Hatte Richter sich beim Fliegen auf das Erinnern und das Träumen verlegt, so verlagert sich ihre Erzählreferenz nun auf das para-fotografische, das Fotografieren ergänzende und sich darauf beziehende Beobachten – sie bewegt sich mit einer Kamera durch China, fällt als weiße Frau mit dem Apparat umso mehr auf, und sie selbst beobachtet ihre Kollegen beim Fotografieren und Filmen. So verhalte sich der Kameramann Bljum wie ein Gaffer in der Stadt Miao-Tan unweit von Kalgan: Er filme stillende Frauen gegen deren Willen.

In Schanghai finden die Reisenden eine hochmoderne Metropole vor, die europäische Hauptstädte mit ihrem Luxus und ihren zahlreichen Autos überbietet.¹⁰⁵³ Die Modernisierungsbewegung von West nach Ost hält hier an. Aus Kanton müssen die Kollegen, die gefilmt haben, durch heimliches Umsteigen auf verschiedene Dampfer fliehen, damit die chinesische Regierung das Filmmaterial nicht beschlagnahmt. In Schanghai entwickeln sie die Filmspulen, gelangen über die Mandschurei nach Wladiwostok und kehren nach Moskau zurück.

Richter fährt alleine im Blauen Express via Hongkong nach Kanton, ins Zentrum der Aufstände im Süden Chinas. Da sie für Hongkong kein Visum erhält, nimmt sie einen sowjetischen Dampfer, auf dem sie eine emanzipierte Chinesin kennenlernt,¹⁰⁵⁴ und besucht in Kanton Meetings, die revolutionäre Bevölkerung und Militärs. Sie ist erleichtert, als die komplizierten Konflikte in einem Empfang enden.¹⁰⁵⁵ Zurück in Moskau, nach drei Monaten und elf Tagen unterwegs, feiert die Mannschaft im Bol'soj-Theater. Die Teilnehmenden sind unversehrt zurückgekehrt, angeblich auch die Flugzeuge, die nicht einmal die mitgeführten Ersatzteile benötigt hätten.¹⁰⁵⁶ Der Rekord ist

¹⁰⁵³ Richter, *7.000 kilometrov*, 117.

¹⁰⁵⁴ Ebd., 140.

¹⁰⁵⁵ Ebd., 150.

¹⁰⁵⁶ Ebd., 155.

erbracht. Entsprechend endet das Buch: Im Westen sei solch ein Überflug mit sechs unterschiedlichen Flugzeugen nicht unternommen worden, die Bedingungen »bei uns« seien schwieriger; umso mehr Ruhm gebühre den Piloten.¹⁰⁵⁷

Die Autorin erschreibt das Flugerlebnis im Paradigma effektheischender Leistungen, sie weicht allerdings das harte Zweckprinzip der LEFschen Faktografie auf. Doch auch mit ihrer intermedialen Dokumentarpoetik nimmt sie am gemeinschaftlichen Großprojekt teil, zeitgleich mit ihren Kollegen, die über diese Expedition Tagebuch führen bzw. sie aufnehmen. Sie alle wissen im Voraus, dass ihre Reiseskizzen, ob als Buch, Fotoreportage oder Dokumentarfilm, in ein übergeordnetes Bild der Pionierperformance mit repräsentativer Innen- und Außenwirkung eingehen werden.

Dabei entstehen sie aus einem plurimedialen Ensemble heraus, bei dem Fortbewegungsmittel, Aufzeichnungsapparate und die Expeditionsmitglieder mit ihren Helfern, Widersachern, Hindernissen und Lösungen in Beziehung geraten. Anhand der Flugskizzen wird besonders deutlich, wie sehr sich die Reisenden selbst als Wahrnehmungs- und Aufzeichnungsmedien begreifen, wenn sie ihre Arbeit in Abhängigkeit vom Flug, von Maschinen und Kollegen problematisieren: Sie denken das Beobachten, Beobachtetwerden und Nichtbeobachtenkönnen mit.

Das übergeordnete Narrativ glättet zwar die Unplanbarkeit der Abenteuer, die mit Glück und Geschick überlebt wurden, und stärkt die Rolle der Teilnehmenden, die in dem Flugexperiment Aktanten der Apparate, Fahrzeuge und des Diskurses gewesen sind. Doch äußert sich der Widerspruch zwischen Kontingenz und Kontrolle im permanenten Ringen um diese Glättung. So dokumentieren die Reiseskizzen diese Spannung nicht weniger als das Großprojekt selbst. Heute, ein Jahrhundert später, erhält der Überflug und seine Inszenierung eine abermalige Aktualität angesichts der wachsenden russisch-chinesischen Beziehungen und der geopolitischen Polarisierung.

Šnejderovs Expeditionsskizzenfilm

Der folgende Abschnitt möchte, die bisherigen Lektüren abschließend, am Beispiel eines Blicks auf Vladimir A. Šnejderovs (1900–1873) Werk zeigen, dass das Genre der Reiseskizze aus der Literatur in den frühsowjetischen Dokumentarfilm diffundiert und sich parallel zu Printmedien auch im audiovisuellen Dokumentarismus formiert. Die Durchdringung mit anderen

¹⁰⁵⁷ Ebd., 156: »искусным, отважным летчикам«.

populären Formaten wie dem Abenteuerroman¹⁰⁵⁸ sichert die Beliebtheit des *putevoj očerk* und seine mediale Vielfalt bis ins digitale Zeitalter, das mit fortsetzbaren Kurzvideos/Reels an Kino- und Fernsehgenres des 20. Jahrhunderts anschließt.

Was Šnejderov zunächst *Expeditionsskizzenfilm* (*očerkovyj ekspedicionnyj film*) nennt, entwickelt sich zum Abenteuerfilm – hier wirken westeuropäische Heldenarrative von Dumas, London, Conrad, Verne und Kipling nach, die mit sozialrealistischen Merkmalen eines Bildungsromans über den Neuen Menschen vermengt werden. Auch die vorrevolutionäre Zeitschrift *Vokrug sveta* dürfte die Entdeckungs- und Exotiklust mit Hilfe aller Transport-, Aufzeichnungs- und Speichermedien vorgeprägt haben.¹⁰⁵⁹

Während Richter bei dem Flug nach China gedöst, geträumt, beobachtet, geschrieben und in China fotografiert hat, hat Kameramann Georgij V. Bljum¹⁰⁶⁰ an seinem Apparat gekurbelt und parallel dazu seinen Notizblock gefüllt, aus dem seine Reportage *Mit dem Kinoapparat in der Luft* (*S kinoapparatom v vozduche*) hervorgeht, ebenfalls 1926 publiziert wie die obige von Richter und wie die Berichte ihrer Begleiter Michel's und Lebedenko.

Bljums Sprache übertreibt dabei die Versachlichung, so dass sie sich zum Verfahren verselbständigt. Offenbar steckt der »Kinoapparat« sein Erzählen kinematisch an, während Richter ihren Bericht per se als Ergänzung und nicht als Ersatz für ihre Fotografien versteht. Seine Skizze verfasst Bljum anhand von und überwiegend aus Notizen. Bei der Landung in Peking bemerkt er über das Flugzeug, in dem Mitarbeitende der Zeitung *Pravda* ankommen:

Nun taucht *Pravda* auf, setzt zur Landung an, berührt den Boden, springt auf, rennt seltsam, kehrt, neigt sich und streckt sich aus. Kaputtes Fahrgestell. Zerknitterte Flügel. Verletzter Vogel. Šmidt tritt hinaus. Enttäuscht. Umringt von Korrespondenten. Poljakov (Pilot) begutachtet die Maschine, schimpft derb und spuckt aus. Gekränkt. Die Wache ist aufgestellt. Der Flugplatz leert sich. Die Expedition ruht sich aus...¹⁰⁶¹

¹⁰⁵⁸ Z. B. Karincev, Nikolaj, *Vokrug sveta na aéroplane*, Moskva 1926.

¹⁰⁵⁹ Widdis, *Visions of a New Land*, 98.

¹⁰⁶⁰ Bljum hat für die Kinostudios *Proletkino*, *Sovkino* und *Vostokkino* gearbeitet und Kamera für die Dokumentarfilme *Velikij perelët* (1925), *Daleko v Azii* (1931) und *Arktičeskij rejs* (1933) geführt.

¹⁰⁶¹ Georgij V. Bljum, *S kinoapparatom v vozduche*, Moskva 1926, 20: »Вот показалась „Правда“, пошла на посадку, коснулась земли, скакнула и, странно пробежав, развернулась, накренилась и распласталась. Сломано шасси. Помяты крылья. Птица ранена. Вышел Шмидт. Расстроен. Окружен корреспондентами. Поляков (пилот), осмотрев самолет, крепко выругался и сплюнул. Ему обидно. Расставлена охрана. Аэродром опустел. Экспедиция отдыхает...«

Die kurzen, abgebrochen-elliptischen Sätze können als formale Pendants zum schnellen Fotografieren gelesen werden. Sie verleihen seiner Skizze modernistischen Charakter und vermitteln ein Gefühl für die Geschwindigkeit beim Schreiben. Wenn Bljum sowohl mit der Kamera als auch mit dem Stift aufzeichnet, schont er das teure Filmmaterial und sichert den visuellen Kanal ab, indem er zusätzlich tagebuchartig das Geschehen festhält. Beide Medien zu verwenden, bedeutet, dass er unter Zeitdruck spontan agiert, statt vorher lange zu überlegen, wie sein Material auf das Publikum wirken wird. So erfasst er diese unbeschönigte Szene des Scheiterns, als die Maschine in Miao-Tan einen Unfall erleidet und die Stimmung trübt.

Aus Bljums Aufnahmen erstellt Šnejderov den Dokumentarfilm *Der große Überflug* (*Velikij perelët*, 1925). Šnejderovs Kinoteam sollte vom Flug nach China etappenweise Kinomaterial nach Moskau senden und die interessantesten Besonderheiten einfangen, denn ihre Aufnahmen würden die ersten aus der Mongolei und China sein, wie der Regisseur in einer seiner Retrospektiven schreibt.¹⁰⁶² Allerdings mangelt es ihnen an Filmrollen, Zeit und Geld. Die Kommunikation mit Proletkino verläuft langsam, so dass die Drehbuchanpassungen und Schnittpläne ad hoc entstehen und in den Arbeitsprozess direkt eingebracht werden. Nach Vertovs, Šnejderovs Vorbild, Prinzip drauflos das unverstellte Leben filmen, will gut abgewogen werden – der Anspruch kollidiert mit der Materialknappheit und der Gefahr, ideologisch Unbrauchbares aufzunehmen. Im Gegensatz zu Tret'jakov, der diesen Dokumentarfilm als unsystematisch, politisch zu wenig zugespitzt kritisiert,¹⁰⁶³ beabsichtigt Šnejderov nicht, sein Material für Fehleroptimierung zu verwenden. Šnejderovs Filmsprache greift wohl daher oft zur statischen, risikoarmen Porträtaufnahme, was eine ungleiche Kommunikation herbeiführt: Während das Publikum über die Gesellschaft Chinas viel erfährt, sehen in die Kamera schauende Chines_innen nur das Gerät und die Filmcrew.¹⁰⁶⁴

In einer seiner ersten Anleitungen für Reisedokumentarfilme, die er nach dem Überflug verfasst hat, betont Šnejderov zwar, dass die Montage vom Drehbuch abhänge. Das vorläufige »Kontrollpositiv« werde in Anwesenheit der Filmfabrikleitung gesichtet, »durch die Zensur geführt« und, nach Veränderungen, falls von der Zensur oder vom Hauptrepertoirekommittee gewünscht, bei der Fabrikdirektion eingereicht.¹⁰⁶⁵ Doch muss es bei der

¹⁰⁶² Šnejderov, Vladimir, *Vosem' kinoputešestvij*, Moskva u. Leningrad 1937, 11.

¹⁰⁶³ Tyerman, *Internationalist Aesthetics*, 236.

¹⁰⁶⁴ Ebd., 231.

¹⁰⁶⁵ Šnejderov, Vladimir, *Technika i organizacija kino-s'ëmočnoj raboty*, Moskva 1928, 88f.

Montage des Flugfilmes hektisch zugegangen sein, so dass das Schneiden ein Abenteuer wurde, wie der Regisseur sich erinnert.¹⁰⁶⁶ – Die Auswahl und Kombination des Filmmaterials lässt sich nicht vollends durch Pläne steuern, ebenso wenig wie die Flugexpeditionen: Die Rahmenbedingungen der Reise, ihre Änderungen und Probleme, diktieren das Drehbuch mit. Sie erzeugen ein unterwegs allgegenwärtiges, noch Jahre später einprägsames Abenteuersujet, das in den Film sowie in die Flugskizzen der Teilnehmenden nur als Spur eingegangen ist, da es sonst die Kontingenzsteuerung, ein ur-sowjetisches Grundziel, unterlaufen würde.

Šnejderov fertigt im Rahmen seiner Arbeit am *Überflug* eine Reihe von Para-Dokumentationen an, die mit der Flug(film)reise verbunden sind: Im Moskauer Literaturarchiv RGALI befinden sich Drehbücher dieses Films – ein Regiedrehbuch, ein Libretto und ein literarisches Skript –, ferner Fotoaufnahmen der Dreharbeiten und Filmstills, Tagebucheintragungen während der Dreharbeiten, Zeitungsausschnitte und später vom Regisseur verfasste Retrospektiven.¹⁰⁶⁷ Aus seinen Erinnerungen wird deutlich, wie stark die Materialität den Reisedokumentationsverlauf mitbestimmt: Es muss versandt und zeitnah entwickelt werden, da es nicht lange lagerfähig ist. Diese Bedingung erweist sich als ein zentrales Problem, auch für die Fotografien von Tret'jakov, der sie bei der Luftschlittenfahrt in *Vollgas voraus* rechtzeitig und ordentlich verpackt aufgeben muss, während andere Korrespondenten an jeder Station vergleichsweise bequem Telegramme an Zeitungen verschicken.

Der Regisseur erzählt in seiner Metareiseskizze *Acht Kinoreisen* (*Vosem' kinoputešestvij*, 1937) von verschiedenen weiteren Hindernissen: Die sperreiche Technik bremst Spontanität aus, der Geldmangel schränkt ein und die chinesische Obrigkeit, die sein Team verhaftet, lässt es nur dank der Drehgenehmigung des Zentralkomitees frei.¹⁰⁶⁸ In Peking meiden sie die Polizei, werden für Spione gehalten, weichen Weißgardisten aus und folgen Arbeitern in ihre Fabriken und Wohnquartiere.¹⁰⁶⁹

Der Film kreuzt sich mit Richters Erlebnissen, als sie versucht, von Peking nach Hongkong zu gelangen: Die englische Polizei möchte das weltweit erste Filmmaterial über China beschlagnahmen, Šnejderov und Bljum werden an

¹⁰⁶⁶ Šnejderov, *Vosem' kinoputešestvij*, 12f.

¹⁰⁶⁷ *Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva*, RGALI, fond 3050, opis' 1, delo 129, list 3. Zitiert nach Antonova, Elana A.: »Fil'my V. A. Šnejderova *Velikij pereljet* (1925) i *Pod nebom drevnich pustyn'* (1958) kak istoričeskij istočnik«, *Methodi et praxis: istorik i istočnik*, 3 (5) 2023, 56–64, hier 58.

¹⁰⁶⁸ Šnejderov, *Vosem' kinoputešestvij*, 33; 35.

¹⁰⁶⁹ Ebd., 26–28.

ihrer geplanten Weiterfahrt mit dem sowjetischen Dampfer nach Shanghai gehindert und fliehen nachts mit einem chinesischen Schiff. Als die englische Meerespolizei sie anhält, tauscht Šnejderov heimlich den Koffer mit dem Filmmaterial gegen einen mit dreckiger Wäsche aus und präsentiert letzteren den Polizisten, während der Kameramann den wertvollen Koffer durchschleust.¹⁰⁷⁰ Erst dieses fürs Abenteuernarrativ typische überraschende und rettende Tauschmanöver ermöglicht die Entstehung des Reise- bzw. Kulturfilms.

Wie Richters Skizzenbuch erfüllt und reproduziert *Der große Überflug* die Anforderungen ans Agitflugnarrativ. Neben China geht es dabei um die Mongolei als ein Territorium der sowjetischen Einflusssphäre, bis heute ein Pufferstaat zwischen Russland und China. Das Land steht sowohl bei Richter als auch bei Šnejderov für Rückständigkeit im Kontrast zum Flugzeug, das Versorgung, Tourismus und Wehrhaftigkeit verspricht. Edward Tyerman zu folge verstärkt der Film die representative Funktion des Flugzeugs: »the very presence of the airplane and the camera, those twin technological symbols of modernity, testifies to the great developmental gulf.«¹⁰⁷¹ Vor allem bringt er dem sowjetischen Publikum China so deutlich wie noch nie vor Augen und inspiriert Nachfolger – kurz darauf entsteht der Dokumentarfilm *Das Schanchaj-Dokument* (*Šanchajskij dokument*, 1928) von Jakov M. Blioch.

Geplant waren weitere Dokumentarfilme über China: Tret'jakov hatte eine entsprechende Trilogie im Sinn, die er zusammen mit Ějsenštejn realisieren wollte, und die die Entwicklung Chinas begleiten sollte, u. a. den Film *Čzungo*. Seine Filmpläne hat der Reiseautor allerdings nicht umgesetzt, obwohl er wahrscheinlich gern nach China geflogen wäre und es vom Flugzeug aus seziert hätte. Anfang der 1930er Jahre preist Tret'jakov im Einklang mit der propagandistischen Feier das Modell ANT-14 an, das Tupolev verantwortet: Nun werde das Fliegen so selbstverständlich wie Tramfahren.¹⁰⁷² Er verherrlicht ebenso das Flugzeug *Maksim Gor'kij*, das aus Spenden der Pravda-Leser_innen gebaut wird, in einem Poster-*očerk*, dessen Titel er mit einem breitformatigen Foto des »Flugzeugriesen« ersetzt.¹⁰⁷³

Šnejderovs Dokumentarästhetik, die er anhand der Flugreise entwickelt und die der Erkundung des Exotischen treuer bleibt als dem sozialen Auftrag, wird die filmische Reisereportage in der Sowjetunion maßgeblich prägen.

¹⁰⁷⁰ Ebd., 33–34.

¹⁰⁷¹ Tyerman, *Internationalist Aesthetics*, 227.

¹⁰⁷² Tret'jakov, Sergej, »Ščastlivaja ošibka. Očerk«, *30 dnej* 1 (1933), 47–53.

¹⁰⁷³ Ders., »O samolete-gigante 'Maksim Gor'kij«, *Stroim* 13 (1934), 3.

Von Einblicken in ferne Länder ist er bereits zu Beginn der 1920er Jahre fasziniert gewesen: Er hat vor dem Chinaflug die kurzen Lehrreisefilme *Durch Samarkand* (*Po Samarkandu*, 1924) und *Durch Uzbekistan* (*Po Uzbekistanu*, 1924) gedreht. Nach der Flugexpedition folgt 1928 der Filmbericht *Unterhalb des Todes* (*Podnožie smerti*) über seine Pamir-Reisen. 1929 fährt er auf die südliche Arabische Halbinsel, infolgedessen der Dokumentarfilm *El'-Emen* (1930) entsteht mit der gleichnamigen Reportage über diese Filmreise (1931). Seine Reisefilme bieten Zuschauer_innen, wie jene von Vladimir A. Erofeev sowie Dziga Vertovs *Ein Sechstel der Erde* (*Šestaja čast' mira*, 1926),¹⁰⁷⁴ außer Einblicke in abgelegene Territorien und subtiler Expansionsagitation eine Fluchtmöglichkeit aus dem sowjetischen Alltag.¹⁰⁷⁵

Der große Überflug, das filmische Pendant zur journalistisch-literarischen Skizze über den internationalen Flug, stellt für den Reiseregisseur die Quelle seines *Expeditionsskizzenfilms* (*očerkovyj ekspedicionnyj film*) dar, wie er nachträglich in seinen *Kinoreisen* schildert.¹⁰⁷⁶ Dieses Filmgenre haben Šnejderovs weitere Filme, insbesondere *Goldener See* (*Zolotoe ozero*, 1934) über eine geologische Expedition in die Altaj-Taiga, endgültig etabliert.¹⁰⁷⁷ Der unbesiegbare Held sucht hier im Gegensatz zu westlichen Abenteuerhelden nicht nur individuelles, sondern auch kollektives Glück, wie in Zinaida Richters Altajskizze,¹⁰⁷⁸ die Šnejderov zu *Goldener See* inspiriert haben könnte.

Das Flug(dokumentations)abenteuer gibt Impulse für weitere herausfordernde Reisen, unterwegs entstehende Filmberichte sowie für populäre Fernsehformate. Sie verankern die filmische Reisereportage im Arsenal sowjetischer Medien, während die robusten Flugzeugmodelle Tupolevs nach dem Zweiten Weltkrieg das Fliegen zur gewöhnlichen, nicht mehr abenteuerlichen Reisepraktik werden lassen – sie tragen entscheidend zur Massenmobilität innerhalb der UdSSR bei.

Später führt Šnejderov eine weitere Genrebezeichnung für seinen Reisedokumentarfilm ein, den sog. *Panoramafilm*, und hinterlässt auch dafür eine Anleitung:

¹⁰⁷⁴ Mit ähnlichen Expeditionsfilmen wird Vladimir Erofeev (1889–1940) beauftragt, woraus *Hinter dem Arktiskreis* (*Za arktičeskim krugom*, 1927), *Das Dach der Welt* (*Kryša mira*, 1928), für das er in Kirgisistan und Tadschikistan mit dem Geologen Dmitrij Nalivkin und dem Ethnografen Michail Andreev gearbeitet hat, und *Das Herz Asiens* (*Serdce Azii*, 1929) über Afghanistan entsprungen sind. Vgl. Widdis, *Visions of a New Land*, 108–119.

¹⁰⁷⁵ Roberts, *Forward Soviet!*, 81.

¹⁰⁷⁶ Šnejderov, Vladimir, *Moi kinoputešestvija*, Moskva 1973, 10–17.

¹⁰⁷⁷ Ders., *Putešestvija s kinoapparatom*, Moskva 1952, 112–127.

¹⁰⁷⁸ Richter, Zinaida, *V strane golubych ozér (očerki Altaja)*, Moskva u. Leningrad 1930.

Der Reisedokumentarfilm (*vidovoj film*) kann sich am Weg orientieren – er kann alle Arten von Fahrten und Expeditionen zeigen, er kann einen lokalgeschichtlichen, ethnografischen, archäologischen, architektonischen Schwerpunkt haben. (...) Aber in allen Fällen steht die Erzählung über das Land, über die Region, über ihre geografischen und natürlichen Merkmale, im Zentrum eines Panoramafilms.¹⁰⁷⁹

Solch ein Dokumentarfilm sei lehrreich, künstlerisch, authentisch, spannend und folge einem Konzept, das das Wichtige und Wiedererkennbare heraussuche.¹⁰⁸⁰ Er soll auf die Vermittlung des Charakteristischen abzielen und kurz sein, zehn bis maximal 20 Minuten dauern – eine Ideallänge, die der beliebtesten Dauer von Videos auf Youtube entspricht. Šnejderov setzt mit seinen Reisedokumentarfilmen, die er auch *fil'my-putešestvija* und *ekspedicionnye fil'my* nennt, ein Format fort, das in Russland ab 1907 produziert wird: Kurze, informative Reisefilme (*vidovye korotkometražki*) bilden vor der Oktoberrevolution den Vorspann bei Kinovorführungen.

Ende der 1940er Jahre begründet der Regisseur die populärwissenschaftliche Kurzfilmserie *Reisen durch die UdSSR* (*Putešestvija po SSSR*). Dieser audiovisuelle Atlas porträtiert systematisch das Land. Das erinnert daran, was Tret'jakov im Rahmen der Literatur des Fakts verlangt hat: Der Panoramafilm (*vidovoj film*) soll, so Šnejderov, den Umwälzungsprozess, die Korrektur geografischer Gegebenheiten unterstreichen und seine Aufmerksamkeit den Schritten sukzessiver Modernisierung widmen. Für die Antizipation von Spontanem reserviert er Lücken in seinem »hypothetischen Drehbuch«.¹⁰⁸¹ Solch offene Leerstellen werden beim Dreh dehnbar, so dass mit ihnen Platz für das filmkonstitutive Abenteuer geschaffen wird, wie Šnejderov in seiner Skizze über die Entstehung des Reisefilms *Él'-Emen* (1930) erklärt.¹⁰⁸² Dorthin fährt Šnejderov mit seiner Filmcrew, nachdem das Land 1929 eine Elektrostation aus Italien erhalten und Ingenieure aus der UdSSR gebeten hat, sie zu installieren. Jemen war während des Drehs für Ausländer geschlossen, diese Filmarbeiten sind die ersten gewesen.

¹⁰⁷⁹ Šnejderov, Vladimir, *Kinoljubitel'-putešestvennik*, Moskva ²1968, 3: »Видовой фильм может быть маршрутным – показывать всевозможные путешествия и экспедиции, может носить краеведческий уклон, этнографический, археологический, архитектурный и так далее. (...) Но во всех случаях основой видового фильма является рассказ о стране, о крае, об их географических природных особенностях.«

¹⁰⁸⁰ Ebd., 5–8, insbes. 5: »стоящим на позициях метода социалистического реализма и умеющим из множества частных случаев отобрать наиболее важное, характерное, типическое.«

¹⁰⁸¹ Ebd., 11.

¹⁰⁸² Ders., *Él'-Emen. Očerki*, Moskva 1931.

Dass die Mannschaft die arabische Bevölkerung in Al-Hudaida beobachten kann, verbucht Šnejderov als Höhepunkt und größte Herausforderung in der Logik des Abenteuers, das Hindernisse überwindet. Das Problem besteht hier vor allem darin, dass der Anblick arabischer Frauen verboten ist. Das Filmteam löst das Problem, indem es eine Frau bezahlt, die eine Einheimische spielt und vor der Kamera kocht.¹⁰⁸³ Das provoziert einen Skandal, religiös fanatische Männer und britische Regierungsvertreter beschweren sich darüber beim Prinzen, die Sowjetbürger sollen das Land verlassen.¹⁰⁸⁴ Šnejderov kann allerdings eine Reise- und Drehgenehmigung für das ganze Land aushandeln – im Gegenzug muss sein Kamerateam, das der Prinz für eine Gruppe Ingenieure hält, dessen Palast und seine Straße elektrifizieren.¹⁰⁸⁵ Die Verwechslungsgeschichte verleiht der Drehreise ein glückliches, lustiges Ende und den Charakter einer Abenteuererzählung mit Šnejderov als Schelm.

Neben der Dreherlaubnis, der Hitze und Malaria bringt die Bewegung durch das Land ständig neue Herausforderungen mit sich, die das Vorankommen durch die Wüste mit dem Auto genauso unplanbar gestalten wie einen internationalen Überflug. Die Unwegsamkeit verursacht die Unwagbarkeit des Filmens, das auf Glück angewiesen bleibt: Der Wind verschiebt die ohnehin kaum sichtbaren Wegspuren, so dass die Crew bald im Sand feststeckt – auch bei Šnejderov eine tote, schweigende Landschaft –, bis der König die Bergung der Gruppe anordnet.¹⁰⁸⁶

Der Filmtitel *El'-Emen* integriert wie Tret'jakovs *Čžungo* die authentische Originalbezeichnung des Landes ins Russische. Authentizität, die er suggeriert, löst er allerdings nicht ein: Einige Szenen sind nachgestellt, wenn z. B. Frauen zusammen mit Männern essen. Wir sehen mittelalterlich anmutende Techniken des Bootsbaus und Fischfangs, ausgebeutete Lastarbeiter, Sklaverei und Ausgrenzung der Juden, deren Alltag jenem der Araber ähnelt, wie der Film betont, urtümliche Agrararbeiten und Bestrafungen (Dieben wird die Hand abgeschnitten und über dem Eingang auf dem Markt gehängt), einen Basar mit Geheimzeichen für Handel, auf dem Kata, eine Kau-Droge, verkauft wird, und Kaffee, das Hauptexportgut Jemens, das über die Handelsschiffahrt mit dem Mittelmeer und mit dem Indischen Ozean verbunden ist. Rezipiert man den Film vor dem Hintergrund der Abenteuerromane, rückt

¹⁰⁸³ Ebd., 84–87.

¹⁰⁸⁴ Ebd., 89.

¹⁰⁸⁵ Ebd., 96.

¹⁰⁸⁶ Ebd., 103f.

die Filmcrew in die Rolle von Seefahrern, die ein fernes Land erstmals mit der Kamera entdecken.

Dass westliche Errungenschaften diese Welt nun verändern, erahnen wir anhand von Šnejderovs Kommentaren: Er schließt mit dem Wunsch ab, die Reise zu wiederholen und einen gleich aufgebauten Film Anfang der 1990er Jahre zu drehen, um die Entwicklung Jemens zu dokumentieren, ganz im Sinne der iterativen Beobachtung Tret'jakovs. Der Dokumentarfilmer markiert damit die zeitliche und mediale Kontinuität der Reisereportage.

Seinem Skizzenband *Él'-Emen* über die Drehreisen folgt sein dramatisierter Kulturfilm *Zwei Ozeane* (*Dva okeana*, 1932) über eine Exkursion in die sowjetische Arktis auf dem Eisbrecherschiff *Aleksandr Sibirjakov*: Er fügt auch hier zum dokumentarischen Material einige im Studio nachgestellte Szenen hinzu. Daraufhin geht Šnejderov zu den Abenteuerspielfilmen *Dschulbars* (*Džul'bars*, 1936) und *Brilliantenschlucht* (*Uščel'e Alamasov*, 1937) über. Im Zweiten Weltkrieg dreht er innerhalb von vier Jahren 47 Instruktions- und Agitationsfilme. Danach leitet er die Vereinigung geografischer Filme (Centrnaučfil'm), die Radiosendung *Klub berühmter Kapitäne* (*Klub znamenitých kapitanov*), erfindet die Serie *Reisen durch die UdSSR* (*Putešestvija po SSSR*) und fegt mit seiner Fernsehsendung über sog. *Kinoreisen*, die er bis 1973 moderiert, in der Sowjetunion die Straßen leer.

Die Geburtsstunde dieser erfolgreichen Fernsehserie läutet Šnejderovs Reise(lehr)film (*vidovoj film*) ein: Ab 1963 transformiert er seinen früheren Expeditionsreisefilm in die Fernsehsendung *Almanach der Kinoreisen* (*Al'manach kinoputešestvij*), die mit über 2.000 Ausgaben ins Guinnessbuch der Rekorde eingeht. 1973 wird seine Reiseserie in *Klub der Fernsehreisen*(den) umbenannt: *Klub kinoputešestvij*, später *Klub kinoputešestvennikov*, und von Jurij A. Senkevič moderiert.

Die Sendung präsentiert in ihrer ersten Ausgabe von 1963 neben Reisezielen in der UdSSR, darunter den Kaukasus und Sibirien, ferne Länder wie Peru und porträtiert historische Reisefiguren, darunter Nikolaj N. Miklucho-Maklaj (1846–1888), den Ethnologen und Naturwissenschaftler mit ukrainisch-schottischem Hintergrund, der Forschungsreisen nach Neuguinea unternommen hat. Das Format *Fernsehreisen(de)* stellt zum einen Seefahrerabenteuer nach und bedient zum anderen die Neugierde am Anderen, das für Zuschauer_innen so weit weg wie fiktive Geschichten gewesen sein dürfte. Dazu gehören Ziele, die im Einklang mit der sowjetischen Entwicklungshilfepolitik stehen. Die (teil)dokumentarischen Reisefilmgenres der 1920er und 1930er Jahre wie *kul'turfilm*, *vidovoj film* und *očerkovyj ekspedicionnyj film* setzen den *putevoj očerk* filmisch um.

Darüber hinaus prägen sie bis heute aktuelle Formate für spätere Fernsehsendungen.

2.3.4 Grenzen der Faktografie

In den zuletzt betrachteten Reiseskizzen ergänzt der Text die Kamera, die noch selten, schwer und teuer ist. Die Präsenz der exklusiven Foto- und Filmapparate, der Automobile, Luftschlitten und Flugzeuge sowie dorthin gelangter Reisender, darunter Frauen, verbreitet bei den Touren und dank der daraus resultierenden Publikationen, die in Zeitungen, Zeitschriften, Büchern und Dokumentarfilmen erscheinen, die sowjetische Mobilitäts-, Print- und Diskurstechnologie. Letztere präsentiert dem Publikum gezielt informierende, solidarische und motivierende Impulse aus verschiedenen Ecken des (Aus-)Landes.

Ob mit dem Fokus auf Arbeit oder Freizeit, auf Männer, Frauen oder Kinder, die Leserschaft besucht qua Lektüre neue Destinationen, darunter Afghanistan, Turkmenistan, Kirgisistan, Sibirien, Georgien, China, Japan, Westeuropa und die USA. Die Faktografie erfordert, dass der *očerk* sich von den Zentren auf die Peripherien der UdSSR und über ihre Grenzen hinaus richtet, und zwar als ein künstlerisch-revolutionäres Medium.¹⁰⁸⁷ Tret'jakov löst dies in seinen unzähligen, von Anfang an ideologietreuen Skizzen ein. Geht es ihm um die Beschaffung von Informationen durch die Ausprägung eines passenden Beobachtungsmodus, so handelt es sich bei seinen Schriftstellerkolleg_innen oft um performativ-symbolische Gesten des ›Dorthin-gelangens‹ und weniger um systematische Dokumentationen oder gar um Erforschung – die kulturwissenschaftliche Kartierung soll als sukzessives und iteratives Nonstopprojekt erfolgen.

Dafür legt die frühsowjetische Reiseskizze, deren Querschnitt hier untersucht wurde, eine Grundlage, die sich ihres provisorischen Charakters bewusst ist. Vor allem verkörpert und transportiert der *putevoj očerk* das Motto der mitreissenden Reise, der Bewegung nach vorn im Sinne des Fortschritts, aber auch des lustvollen Fort-Schreitens. Fahrzeuge agieren dabei in einem Gefüge, das die flächendeckende Aneignung, modernisierende Umgestaltung und Vernetzung des Landes vorantreibt.

¹⁰⁸⁷ Tret'jakov, »Iskusstvo očerka«, 17.

Insbesondere das Flugzeug führt vor Augen, dass Fortbewegungsmittel für die Reiseskizzen wie mobile Objektive funktionieren, die Wahrnehmung und Erzählung steuern – das Subjekt blickt durch eine technologisch bestimmte Rahmung und setzt sich einer lärmenden, lähmenden Bewegung aus dem Flugzeugfenster aus, die nicht nur im eigenen Tempo zeigt, sondern auch verbirgt, verzerrt und verwirrt. Obwohl es sich um relativ niedrige Flughöhen handelt, irritieren sie bereits nachhaltig das Erlebnis, das das Dokumentieren verstört.

Annette Deeken hinterfragt daher den Flugmythos der Moderne und dekonstruiert die Rede Felix Ingolds von der »aviatorischen Optik«,¹⁰⁸⁸ denn »über dem weißen Nichts des Wolkenmeeres« gehe »dieser sinnliche Widerschein völlig verloren, entbehrt doch die Flugbewegung jedes Maßstabs.«¹⁰⁸⁹ Je mehr das Flugzeug mit der Zeit die Passagiere von der Flugerfahrung abschirmt, desto mehr verschwindet das Travelling, wie Deeken den Effekt der Fahrzeugkamera nennt. Insofern fordert das Flugzeug den Dokumentarismus mit der Perspektive von oben heraus, sie überfordert ihn regelrecht, obwohl gerade diese Perspektive den erstrebten Überblick verspricht: Der Flug zeigt die Grenzen der Reiseskizze, ihre Neigung zum zwanghaften Rationalisieren und zum Beschwören eines faktischen Realismus, den sie konstruiert.

Für die Dokumentation stellt sich die Foto- und Filmaufnahme als adäquater heraus im Vergleich zur realistisch-mimetischen Prosa, die nur nachträglich zur Bewegung stattfinden kann, und ihr mit ihren Ausdrucksmöglichkeiten hinterherzuhinken scheint, so der Grundton der vom Fliegen faszinierten wie frustrierten *očerki*. Hat die kinematografische und fotografische Referenz bei Zug-, Auto- und Schlittenfahrten funktioniert, stößt sie beim Flugzeug an unmerklich wechselnde, abstrakte Standbilder. Die Flugskizzen verdeutlichen, dass der *putevoj očerk* nicht nur Routen und Transportmittel testet, sondern auch Wahrnehmungsweisen und damit das Genre der Reiseskizze als diskursives Medium.

Versinnbildlichen und performieren die *agitpoléty* die Dominanz des technologisch-politischen Über-Ichs in vertikaler Kontrolle und horizontaler, grenzensichernder und -überschreitender Mobilität, so tragen Autotestläufe von Mitte der 1920er bis Mitte der 1930er Jahre Metaphern der Bewegung, darunter die sensationsheischenden Leistungssprünge (*ryvok* und *skačok*)

¹⁰⁸⁸ Ingold, Felix Philipp, »Flugmythos als Lebenskunst«, *Ästhetik des Reisens. Kunstforum* 136 (1997), 191–193.

¹⁰⁸⁹ Deeken, »Travelling – mehr als eine Kameratechnik«, 302.

durchs Land, danach kehren sie zu ihren sportlichen Wurzeln zurück.¹⁰⁹⁰ Das Flugzeug verkörpert Ideologeme des unaufhaltsamen Vorwärtspreschens wegen seiner militärstrategischen Bedeutung länger als *avtoprobegi*.

Flugskizzen verweisen damit auf die grundlegende Aporie des Genres: Es lässt sich nicht von außen bestimmen, wie ein Subjekt das Unterwegssein erleben, festhalten und deuten wird. Die Autor_innen rücken dabei in die Rolle eines Wahrnehmungs- und Erzählmediums. Ihre Körperlichkeit, Emotionalität und Sprachlosigkeit angesichts von Erfahrungen, für die ihnen zum Teil Präzedenzfälle fehlen, müssen sie an den Anspruch anpassen, eine zweckorientierte Dokumentation zu erstellen. Die Abenteuerhaftigkeit des Unterwegsseins darf dabei nur so weit zum Vorschein kommen, wie es ihre dramaturgisch erwartbare Zähmung zulässt. Ihre Sinnhaftigkeit steht außerhalb von Grundsatzzweifeln. Das Erzählen von Reisen, so autobiografisch es sein mag, kann daher nicht nur als Sache des Subjekts gedacht werden: Es reagiert auf die Regeln, die eine historische (poetische, mediale, technologische) Variation des Reisetextes mit sich bringt.

Geschwindigkeit steht für Revolution, für den Kurzschluss der ästhetischen mit der linken Avantgarde der 1920er Jahre, wie Šklovskij zusammenfasst: »Wir von Opojaz sind keine Feiglinge und geben dem Druck des Windes nicht nach. Wir lieben den Wind der Revolution. Es gibt Luft bei 100 Werst, sie drückt. Wenn das Auto seine Geschwindigkeit auf 76 senkt, fällt der Druck ab. Die Leere saugt ein. Geben Sie Gas.«¹⁰⁹¹ Es sind zwar gerade die Transportmittel, die Bedingungen dafür erzeugen, etwas anders zu sehen, was Šklovskij zufolge künstlerische Techniken begünstigt, doch auch das Genre stellt seine Bedingungen: Der *putevoj očerk* führt den sozialen Auftrag mit Verfahren der Authentizitätsbezeugung aus.

So wandelt sich das Fliegen bereits Mitte der 1920er Jahre von einem künstlerischen Experiment zu einem Top-down-Projekt. Das Flugzeug steht seit dem frühen Futurismus europaweit, u. a. bei Filippo Tommaso Marinetti, Hans Arp und Vasilij Kamenskij, für die produktive Technikbegeisterung – das Fliegen setzt neue Erfahrungen in Gang, denen neue Kunstformen entspringen, aber es setzt auch Ressourcen für Krieg frei.

¹⁰⁹⁰ Siegelbaum, »Soviet Car Rallies of the 1920s and 1930s«, 249.

¹⁰⁹¹ Šklovskij, Viktor, »Ja pišu o tom, čto bytie opredeljaet soznanie, a sovest' ostaëtsja neustroennoj«, in: ders., *Tret'ja fabrika*, Moskva 1926, 15–17, hier 17: »Мы («Опояз») не трусы и не уступаем давлению ветра. Мы любим ветер революции. Воздух при 100 верстах в час существует, давит. Когда автомобиль сбавляет ход до 76, то давление падает. Это невыносимо. Пустота всасывает. Дайте скорость.«

Beide Aspekte vereinigen sich nun zum performativen Symbol für die ästhetische wie militärische Ausdehnung des Sozialismus im Land- und Luftraum. Skizzen, die sich dem Fliegen widmen, illustrieren besonders gut Boris Groys' These von der Kompatibilität der Avantgarde mit dem SozRealismus, der Apparatsfreude und des Dogmas: Sie verwandeln damals noch ungewohnte Fortbewegungs- und Aufnahmemethoden in Wahrnehmungs- und Wissensprothesen des Systems. Die frühsowjetische Reiseskizze möchte das Bewusstsein der Massenleserschaft unter dem Deckmantel des Dokumentarischen bestimmen – dieses Ziel teilt sie mit dem sozialistischen Bildungsroman, der die Opposition zwischen spontan und zielgerichtet zugunsten des Erziehungsziels statuiert.¹⁰⁹²

Die Reiseskizze transportiert das soziopolitische Abenteuer der Umorganisation an die Grenzen des Landes, über sie hinaus und letztlich an die Grenzen der Faktografie, die das Zufällige, Unplanbare, Irrationale, Sinnlose und Sinnviele durch strategische Präsentationsentscheidungen verdrängt. Das Abenteuer des Aufbaus würde abstoßen, würden alle seine Risiken deutlich werden. Begeisterung wecken die Skizzen bei ihrem Publikum, indem sie die prinzipielle mediale Unmöglichkeit, eine Reise zu dokumentieren, kaschieren. Das Genre begünstigt zwar einen offenen Ausgang, da es ohnehin nie mehr als einen Ausschnitt zeigt. Doch der faktografische *putevoj očerk* benötigt ein Happy End als Endziel, in das das Werk als ein weiteres Puzzleteil des Umbauprojekts mündet.

Reiseskizzen, die die Bewegung mit Verkehrsmitteln erzählkonstitutiv einsetzen, erzählen aus der Perspektive meinungsbildender Abenteurerperson(en). Sie erproben keine Gegenperspektiven. Daher schließt auch ihre ästhetische Strategie wie im fiktionalen Abenteuerfilm »eine systematische Deformation der Wahrnehmung der Fremde« ein,¹⁰⁹³ eine autoritative Vision dessen, was wir sehen *sollen*. Ob männlich oder weiblich, die reisend schreibenden Abenteurer_innen verwandeln sich nun in »Aufklärer_innen«.

In den Dienst der Politik getretene Autor_innen bekräftigen die Untersuchung des Historikers Jochen Hellbeck: Das bolschewistische Regime hat seinen Bürgern den Glauben daran vermittelt, sie würden am Aufbau des Sozialismus dank ihrer eigenen Wahl teilnehmen.¹⁰⁹⁴ Reisen mit staatlicher Erlaubnis im Auftrag von Zeitschriften und Buchproduktionen dient im betrachteten Zeitraum als Überlebens- und Positionierungsstrategie gegen-

¹⁰⁹² Clark, Katerina, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Bloomington 2000.

¹⁰⁹³ Wulff, »Abenteuerfilm«, 206.

¹⁰⁹⁴ Hellbeck, »Working, Struggling, Becoming«, 342.

über dem Sowjetregime, alternativ zu Exil und Verbannung. Dabei stehen die Reiseautor_innen unter dem Druck von Erkundung und Vermittlung einer sich rasant verändernden Gesellschaft bzw. der raschen Erfassung der Gegebenheiten im Ausland, was eine prägnante Kurzform, die ihnen eine schnelle Präsenz in der heimischen Presse sichert, willkommen heisst.

Die futuristische Geschwindigkeitsobsession weicht blindem Technikvertrauen. Dass das Unmittelbare mit steigendem Tempo verschwindet, und dass das Pathos der Pioniere in lokale Lebensweisen eingreift, kritisiert erst Virilio, aber kaum eine(r) der Teilnehmenden an den Abenteuerfahrten. Sie rügen eher die kapitalistische Konsumgeschwindigkeit und die Romantisierung des Reisens als Ausdruck von Selbstbestimmung. Das Fahrzeug, wie auch das Unterwegssein, das Schreiben, Fotografieren und Filmen sollen in ihrer sozialen Funktion und nicht als Privatvergnügen Verwendung finden.

Die faktografische Skizze implodiert von innen: Hätte sie ihre dokumentarische Dimension radikaliert, wäre sie dafür prädestiniert gewesen, die Entstehung der Sowjetunion kritisch zu begleiten. Ob Selbstzensur oder Zensur der Redakteure in Zeitungen, Zeitschriften und Verlagen, die meisten bedienen mit geringen Abweichungen die Erwartung, dass sich die Reise einer – gesetzten, a priori fingierten – Planmäßigkeit unterordnet. Sie prägen ein nunmehr sozialistisches Genre.

Zwar werden Probleme des Unterwegsseins angesprochen, doch gemässigt bzw. bereits gelöst: Störfaktoren, die Abhängigkeit des Einzelnen vom Kollektiv, von der Technik und von antizipatorischen Prämissen dessen, was in die Reiseskizze gelangen soll, unterliegen der inkorporierten Anpassung ans Genre, das umso mehr diszipliniert, je mehr es sich etabliert. Das Narrativ speist sich fort, indem es die Reise, die Produktionsbedingungen der Skizze, die auf die Poetik unterwegs einwirken, auf das Nötigste reduziert, ihre ungelösten Probleme löscht, historische und dialogische Szenen einschiebt, eigene Erlebnisse der aus Zeitungen abgelesenen Gegenwart gegenüberstellt usw. Die Vorgabe der Technik-, Selbst- und Schreibkontrolle blendet die Experimenthaftigkeit der Reise aus.

Die geschilderten Fahrten laden zu aktualisierenden Bestandsaufnahmen und vergleichender Begutachtung ein. Im Zuge dessen gewinnen die Unternehmungen fortsetzbaren und kollektiven Charakter – sie erfolgen in einer Gruppe innerhalb eines Auftrags für die Gemeinschaft nach einem für alle gültigen Muster. Insofern erzeugen mehrere zusammen reisende Journalist_innen selten eine Mehrstimmigkeit im Sinne einer Erörterung unterschiedlicher Erfahrungen und Positionen, sondern bestätigen sich gegenseitig mit kleinen Ergänzungen.

Die Reiseskizzen stehen einem frisch alphabetisierten Massenpublikum in Dutzenden von Presse-Erzeugnissen, Beilagen und Buchreihen zur Verfügung und sie laden ein breites Spektrum zum Mitschreiben ein: Sie wachsen zur Masse an, die als Forschungsmaterial künftiger, auch quantitativ auswertender Studien zur Verfügung stehen werden. Das individuelle Journal weicht dabei Ko-Autorschaften und einem gemeinschaftlichen ›Gesamtpublikationswerk‹.

Den Widerspruch zwischen der grundsätzlich modernen, hybridisierenden und offenen Genrestruktur der Reisereportage und dem Anspruch an sie, diskursives Medium zu sein, tragen die meisten Skizzen durch Selbstzensur aus. So kommt die Medienlandschaft der 1920er und 1930er Jahre der Fragmentarität, Flüchtigkeit und Fortsetzbarkeit der Skizze entgegen, während an sie zugleich ein meinungsbildendes Anliegen herangetragen wird. Ihr Fundus legt eine Revision nahe: Was würde passieren, wenn man die Routen von Tret'jakov & Co. nachreisen und Reportagen mit selbst bestimmtem Auftrag in selbst bestimmter Genrevariation erstellen würde?

Der faktografischen Verengung mit ihrer feststehenden Anordnung einer gelingenden Reise widerspricht die mannigfaltige Genregeschichte und die situative Unplanbarkeit eines jeden Unterwegsseins. Die Offenheit des Genres kollidiert mit der Geschlossenheit des sozialistischen Narrativs, das sich der Reiseskizze zu dieser Zeit bemächtigt. Der *putevoy očerk* mischt seit Jahrhunderten die Sprachregister und kulturelle Referenzen, integriert andere Genres, Gattungen und Medien und verhandelt seinen Beobachterstatus mit. Auf dieses Erbe kann das Genre weiterhin zugreifen.

Die Entscheidung für ein Genre setzt ein Set subtler Rahmenvoraussetzungen ans Werk: Es möge – grob, ungefähr, aber eben doch – jene Komposition und Rhetorik, jene Fragen und jene Publikationsorgane verwenden, die andere Realisierungen dieses Genres zu einer bestimmten Zeit an den Tag gelegt haben, und die dafür gelobt, gefördert und rezipiert worden sind, die also fest im Kanon des Kunstsystems wurzeln und sich nach dem für sie passendsten politischen Wind ausrichten.

Das Aufkommen postrevolutionärer technologischer Innovationen in den 1920er und 1930er Jahren im Konnex von Mobilität und Massenmedien steigert die ohnehin hochgradig ausgeprägte mediale Kompatibilität der Reiseskizze, die Reiseautor_innen seit dem 18. Jahrhundert vorbereitet und die Autor_innen, Fotograf_innen und Filmemacher_innen seit Beginn des 20. Jahrhunderts ausgereizt haben. Ihre Entwürfe einer visuell orientierten, in allen Medien denkbaren Skizze, sowie eines Lesertypus, der gleichermaßen selbst Reisereportagen produziert, treffen in den ersten Dekaden nach

dem Zusammenbruch der Sowjetunion auf Technologien, die Faktografen erträumt hatten: auf das Internet und das Smartphone – den portablen, global vernetzten Kameracomputer, der von allen verwendet werden kann, die von ihren Touren berichten möchten. Die Reiseskizze von damals erweist sich als ein Massengenre, das die heutigen Reportagen von Journalist_innen in Print- und Onlinemedien, aber auch in Blogs, Posts, Feeds und Kanälen von Privatpersonen präfiguriert.

3. Medialität eines transgressiven Genres

Genrebestimmung und -gedächtnis

Der *putevoj očerk* bringt also den Grundwiderspruch der Faktografie hervor, die Authentizität fordert, aber politisch motivierte Narrations- und Sprachglättung betreibt. Was sagt er über Genrebestimmung aus? Sie bleibt ein tentatives Unterfangen, bei dem Einordnungen setzenden Charakter haben und Unpassendes selektieren (müssen). Das Genre der Monografie stellt auch seine Regeln auf. Ohne Gattungszugehörigkeit können Literatur und Wissenschaft im herkömmlichen Verständnis nicht existieren, doch bringt mit Jacques Derrida die Bestimmung der Gattung bzw. des Genres gleichwohl deren Durchstreichung mit sich.

Dieser Gedanke klingt in der formalistischen Genretheorie an, die von einem steten Wechsel frischer und sich abnutzender, von der Literatur selbst definierter und bis zur Übersättigung performierter Formate ausgeht. Genau dann, wenn ein Genre vermeintlich klar definiert wird, da es an Popularität, Nachahmung und verallgemeinerbarer Masse gewonnen hat, beginnt seine Form zu erodieren, da sie zum langweiligen Simulakrum verkommen ist und peu à peu modifiziert wird. Jurij N. Tynjanov zufolge befindet sich jedes Werk zugleich im synchronen System und in der diachronen Entwicklung seines Genres, was für seinen Begriff der Evolution entscheidend ist: Die Auffrischung einer literarischen bzw. künstlerischen Reihe erfolgt gerade auch dann, wenn ein bislang marginales Genre aus der synchronen Peripherie oder aus der historischen Tiefe ins Zentrum des Kanons aufsteigt.¹⁰⁹⁵ – Dorthin katapultieren die Faktografen den *putevoj očerk* in der nachrevolutionären Erneuerungswelle.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Tynjanov, Jurij, »Über die literarische Evolution«, in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. v. Jurij Striedter, München 1988, 433–461, 435.

Dabei erweist sich der autobiografisch versicherte Reisebericht im historischen Verlauf als eine Konstante im Kunstsystem, ob er nun in dessen Zentrum steht, am Rand oder in hybridisierte Varianten angrenzender Genres und Medien eingeht. Reisenarrative gehören zu den ältesten und persistenten Erzeugnissen der globalen, nicht nur der russischsprachigen Literatur. Ihre Langlebigkeit ist gesichert durch besonders hohe Korrelation mit alten wie neuen Fortbewegungsarten, Aufnahme- und Publikationstechnologien.

Zur Auffrischung des symbolistisch dominierten Kanons kürt LEF den Journalismus zum Vorreiter einer Kunst, in der alle dokumentarischen Formate gutgeheißen werden und scheinbar alle Produzent_innen sein dürfen. LEF greift dabei Grundlagen auf, die die ›dicken Zeitschriften‹, die Reiseprosa und die sozialkritischen Strömungen des 19. Jahrhunderts vorbereitet haben. Der Bruch der Literatur des Fakts mit fiktionalen Gattungen vollzieht sich in ihrer Hinwendung zu Massenmedien wie Zeitung, Zeitschrift, Radio und Film, für die sich der *očerk* und insbesondere der *putevoj očerk* bestens eignen.

Wenn über das Genre reflektiert werde, trete »jene eigentümliche Vorsicht in Kraft, die von der literarischen Moderne gelernt hat, dass die Gattungen eigentlich ›nur mehr‹ als Vorlagen ihrer Überwindung taugen.«¹⁰⁹⁶ Andererseits verwenden Autor_innen, Literatur- und Filmkritiker_innen zur Vermarktung, Orientierung und Publikumslenkung Genrebezeichnungen ohne große Selbstzweifel – in diesem Widerspruch von Benennen und Konstruieren stecke eines der ältesten Probleme der Literaturwissenschaften.¹⁰⁹⁷ Im Verlauf entwickelt sich ein intertextuell abgesicherter Rahmen, eine Eckpoetik, die das Genre(feld) als solches wiedererkennbar hervortreten lässt. Auf dieser Grundlage erfolgt die Etikettierung von außen, ohne die die Buchbranche bislang nicht auskommt, und die damit Ähnlichkeits- und Abgrenzungsbeziehungen zu anderen Werkgruppen herstellt.

Die Genrefestlegung bewege sich zwischen »Konvention und Kreativität, Ordnungsstiftung und Subversion, Pluralismus und System«, sie sei eine »Denkform, Marktform, Sprechform«, so der Covertext des Readers von Paul Keckies und Werner Michler, der Genretheorie von Peter Szondi, Michail Bachtin, Gérard Genette, Jacques Derrida, Carolyn R. Miller, Gilles Deleuze, Fredric Jameson, Rosi Braidotti, Stephen Greenblatt, Barbara Johnson und Franco Moretti in Dialog bringen möchte. Jede dieser Positionen wird dem *putevoj očerk* nur teilweise gerecht, zumal er zwischen den Medien lebt –

¹⁰⁹⁶ Keckies, Paul u. Werner Michler, »Einleitung: Gattungen und Gattungstheorie«, in: *Gattungstheorie*, hg. v. dens., Berlin 2020, 7–48, 8.

¹⁰⁹⁷ Ebd.

zwischen Notizblock, Telegrammnachricht, Zeitschriftenrubrik und Buchserie, zwischen Transportmittel und kognitiv-emotionaler Wahrnehmung des Subjekts, zwischen Sprache und Bild – und mit allen Technologien seiner Zeit beobachtet, aufnimmt, kompiliert und (re)prodiziert.

So zwingt die Reiseskizze zum prinzipiellen Nachdenken darüber, wie Genres definiert werden können, zumal die Tendenz zur medialen Durchlässigkeit mit der Digitalisierung zunimmt. Die Großgattungen des 19. Jahrhunderts (Prosa, Lyrik und Drama) sind leichter auszumachen als *Crossgattungen* des 20. und 21. Jahrhunderts, die eines Adjektivs bedürfen, so das dokumentarische Poem, der poetische Dokumentarfilm und der fotografische Essay. In Bezug auf die Reiseskizze heißt es, dass ihr Genregedächtnis nicht nur auf andere und anderssprachige Reisetexte zugreift, sondern intermedial geprägt ist und u.a. den Dokumentarfilm umfasst. Diese Genrepoetik stößt dazu an, als *Medienpoetik* gedacht zu werden – als Zusammenspiel aller am Genre beteiligten medialen Komponenten.

Offensichtlich definiert sich ein Genre von innen performativ und wird zugleich von außen definiert, was nicht unbedingt kongruent geschieht. Innere Bestimmung findet durch Nachahmung kompositioneller Rahmenstrukturen und Strukturanleihen statt, durch das Spiel mit kulturell formierten Erwartungen, durch Genre- und Medienwechsel, die in einem Werk mehrfach erfolgen können – durch konzeptionelles, rezeptions- und konsumbestimmendes Framing.

Bei den vorgenommenen Lektüren hat die Beschäftigung mit der Genretheorie und deren formanalytische Umsetzung von Vladimir Ja. Propp erhellt gewirkt. In seiner *Morphologie des Märchens* (*Morfologija skazki*, 1928) typologisiert er das Märchen anhand seiner rekurrenten Merkmale. *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens* (*Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, 1946), die Fortsetzung der ersten Studie, suchen über die russische Kultur hinaus nach einer universalen Struktur des Zaubermärchens.¹⁰⁹⁸ Analog wollte ich ursprünglich die Reisereportage zu Beginn des 20. Jahrhunderts analysieren und danach prüfen, inwiefern ihre Medienpoetik in den ersten Dekaden nach dem Zerfall der Sowjetunion ein Echo findet. Dieses Buch wartet – vom seriellen Prinzip der Reiseskizze ein wenig angesteckt – auf seine Fortsetzung, bei der der Umgang mit Faktografie als Verfahren, z.B. postsozialistischer künstlerischer Forschung, untersucht wird.

¹⁰⁹⁸ Propp, Vladimir, *Morfologija skazki*, Leningrad 1928; ders., *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Moskva 2000 (1946).

Inspirierend fand ich nicht nur, dass Propp eine praktikable Typologie der Märchen erstellt, sondern auch die Funktionen der handelnden Figuren sowie ihre Relationen zueinander destilliert, denn die Reiseskizze kommt ohne sie nicht aus. Sie teilt das Minimalgerüst mit dem Märchen, dem Abenteuer- und dem Entwicklungsroman: Bei der Reise überwinden Held_innen eine Wegstrecke trotz Antagonist_innen und dank Helfer_innen. Sind die Erzählzentren in dokumentarischen bzw. derart maskierten Skizzen stets Subjekte, so können die Funktionen der Widersacher und der Unterstützer ebenso von Dingen, Tieren und Diskursen ausgefüllt sein, wie die Lektüren gezeigt haben, von medialen Schnittstellen wie den Fahrzeugen, aber auch vom Körper, Klima und Katastrophen.

Analog zu Propp wollte ich eine Typologie der Reiseskizze zwischen Literatur, Journalismus und Kulturanalyse ableiten. Dieser Versuch, die Poetik des Genres zu klassifizieren, hat mich darauf zurückgeworfen, dass ich mit einem statischen Wissenschaftsverständnis etwas in Stein meißen möchte, was durch diverse Publikationsmedien fließt, und aus der autoritären Disziplinierungsabsicht heraus eine zunächst einmal rhetorische Ordnung herzustellen versuche. Der *putevoj očerk* lässt sich jedoch nur indikativ in etikettierte Schubladen packen, durch die er hindurchsickert – er bleibt ein transgressives Genre.

In formalistischer Theorie der literarischen Evolution verschiebe sich ein Genre im Laufe der Zeit, so Tynjanov, oszilliere, verkleinere und vergrößere sich, gehe Allianzen mit Nebengenres und -gattungen ein.¹⁰⁹⁹ So bleibt als literarisches Faktum nur die Gewissheit, dass jedes Genre, jede Epochenpoetik, jedes Format sich ihm zufolge permanent verändert, und zwar zyklisch – sein Einfluss im System steigt, fällt und sammelt wieder Kräfte in transformierter Gestalt.

Obwohl das Unterwegssein zu den ältesten, beständigsten und kulturen-übergreifenden Erzählmustern gehört, erneuert der Rückgriff auf Elemente des Reisenarrativs die Komposition von Erzählungen immer wieder neu. Der physische Aufbruch in andere Territorien und Dimensionen, das Fenster in unerwartete Lebenswelten, der Kontrast zu hier und jetzt – das Losfahren, Strecken zurücklegen und Zurückkehren bereichern fiktionale Formate um verlässliche und aufs Neue interpretierbare Symboliken. Umgekehrt profitiert die Reiseskizze von anderen Gattungen, Genres und Medien, wenn sie sich vom Anspruch an ein authentisches Ego-Dokument entfernt und sich einer fiktiven Dok-Erzählung annähert.

¹⁰⁹⁹ Tynjanov, »Literaturnyj fakt«, 122–4.

Dadurch, dass der *putevoj očerk* ein per se offenes *Minimalgenre* ist, das auf der verbürgten Präsentation einer Reise basiert, gestalten einzelne Autor_innen ihn umso freier aus, mit drei Grundtendenzen, in denen das Erbe der Aufklärung resp. des Sentimentalismus anklingt: a) sie möchten zielgerichtet informieren, so die meisten der betrachteten frühsowjetischen Reiseskizzen, b) sie folgen einem expressiven Duktus, c) sie kombinieren beides und d) sie elaborieren eine Meta-Ebene.

Maximalgenres hingegen wären kompositorisch und rhetorisch restiktivere Systeme. Personen und Instanzen, z. B. Rezensent_innen, Gutachter_innen und Kommissionen, urteilen über die Passgenauigkeit in ihnen vermittelter Ideen anhand dessen, wie gut die kulturell gewachsene, aufs abermalige Bestätigen und nur minimale Variieren angewiesene Genreform bedient worden ist. Ein guter Roman kann poetisch sein, aber kein Gedicht werden. Ein Gedicht kann erzählend sein, aber nicht einer Monografie gleichen. So disziplinieren *Maximalgenres* das Schreiben (Fotografien, Filmen, Malen) und Denken, da sie die Arbeit auf ein Genre hin erfordern. *Maximalgenres* richten sich am stärksten auf den Kreis der über sie urteilenden Leser_innen aus, während *Minimalgenres* unabhängiger sein dürfen.

Von Erfolg gekrönte Muster geben vor, wie ein kompositionell-rhetorisches System angewandt werden kann, wenn es am Erfolg teilhaben möchte, und dies betrifft gleichwohl fiktionale wie sachliche Genres: So stellen Reglemente für Projektförderungen und Stellenausschreibungen im Grunde implizite Poetiken auf. Kandidat_innen müssen allen explizit geforderten und subtil gewünschten Punkten gerecht werden, wenn sie überzeugen möchten, so in der Wissenschaft, Werbung, beim Marketing, z. B. bei Bewerbungen um akademische Stellen mit ihren eigenen Genres wie Lehrkonzept, Forschungsplan und Gutachten. *Maximalgenres* sind definiert durch eine Menge detaillierter formaler, inhaltlicher und letztlich auch sozialer Codes – Kriterien und Normen für Aufbau, Stil, Sprachregister, Länge, Autorschaft, Illustrationen (wie konnten Zeitpläne je ohne ein Gantt-Chart auskommen) etc. Je eleganter das Bedienen dieser Regeln, je mehr authentische Kohärenz, Natürlichkeit und Leichtigkeit die Anpassung an willkürliche Muster, Schlagwörter, Logiken und Zeichenvorgaben suggeriert, d. h. je besser sie ihre Künstlichkeit als Kunstfertigkeit zu tarnen vermag, desto höher die Passgenauigkeit und damit die Erfolgschancen. Dann korreliert der Wiedererkennungseffekt mit jener Dosis an Originalität, die das Genre erfrischt, aber nicht ertränkt.

Künstlerische und Wissen generierende Innovation wird weniger davon angetrieben, Regeln zu erfüllen, die Genres und soziokulturellen Gruppen, von denen sie symbolträchtig genährt werden, inhärent sind, sondern davon,

so Manches, was wie eine natürliche Gesetzmäßigkeit aussieht, in Frage zu stellen. Das gilt für den *putevoj očerk* ebenso: Er entwickelt sich in Relation zur 1.) Geschichte fiktionaler Literatur, die er sich mal aneignet, mal sich von ihr abzugrenzen versucht, und darüber hinaus in Relation 2.) zur Mediengeschichte, und zwar in Bezug a) auf die Transportmittel, mit denen die Reise ausgeführt wird, b) auf unterwegs und nachträglich verwendete Aufzeichnungsmittel, c) auf die Distributionsmittel, vor allem die Print- und heute online-Presse, sowie d) zum Fundus an Reisereportagen, die nicht nur textuell verfasst sind, sondern mit Bild und Ton arbeiten.

Daraus lässt sich ableiten: Das Gedächtnis des Genres reicht in die Geschichte seiner Produktion, insbesondere in die Mobilitätsgeschichte, und geht durch seine (inter)mediale Kompatibilität in ein kommunikatives Kontinuum ein, das über ein enges Verständnis einander speichernder literarischer Texte hinausreicht. Letzteres setzt Bachtin in seinem Konzept voraus, das er anhand von Dostoevskij's Prosa erarbeitet hat und für das er eine Urquelle vermutet.¹¹⁰⁰ Bachtin suggeriert dabei einen engen Zusammenhang zwischen Stil und Genre¹¹⁰¹ – diese Engführung erachte ich als problematisch, zumal sie gerade vom sozialistischen Dogma für die Skizze als ›Wahrnehmungsmanager‹ erwünscht wird. Es beansprucht den *očerk* für das staatliche Kunstprogramm und schränkt dafür per Genrekonformität die grundsätzliche Stilfreiheit der Reisetexte ein. Dabei kann selbst eine einzelne Reiseskizze verschiedene formalästhetische und mediale Anleihen integrieren. Als interkulturelles Vermittlungsmedium transportiert der *putevoj očerk* Ideen zwischen den Kontinenten, Epochen, aber auch zwischen anderen Genres wie *povest'*, *rasskaz*, *zapiski* und dem europäischen Abenteuer- und Schelmenroman.¹¹⁰² Ihr Gedächtnis erstreckt sich über verschiedene Nationalliteraturen, im betrachteten Material greift es auf westeuropäische und US-amerikanische Reise- und Abenteuernarrative zurück.

¹¹⁰⁰ Bachtin, Michail, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva 1972 [1929], 178–179: »Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы, в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, т. е. способная обновляться. Жанр живет настоящим, но он всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам.«

¹¹⁰¹ Ders., *Ēstetika slovensnogo tvorčestva. Sobranie izbrannych trudov*, hg. v. Sergej G. Bocharov, Moskva 1979, 244.

¹¹⁰² Wie im Schelmenroman der 1920er die zirkuläre Reise sujetkonstitutiv wirkt, erläutert Boris Brik: ders., »The Notion of the Road in 'The Twelve Chairs' and 'The Golden Calf' by I. Ilf and E. Petrov«, *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes* 35.1/2 (1993), 13–28.

Das Genregedächtnis der Reiseskizze sprengt ein allzu enges Verständnis von Literatur als rein schriftlicher Erzählkunst und von Literatur als Ergebnis einer rein menschlichen, subjektiven Autorschaft. Heute lässt sich eine Reisereportage von neuronalen Netzwerken wie ChatGPT erstellen, sofern man in die Dialogmaske einige Eckdaten, Schlagwörter und Befehle eintippt und dabei die gewünschte Genreform als jene Norm vorgibt, für die das Netzwerk bestehende Reportagen verwertet.

Das Gedächtnis eines Genres speichert dabei nicht nur Fortschreibungen, sondern ebenso Brüche, Amalgamierungen und Re-Interpretationen – zu ihnen laden insbesondere Medienwechsel ein. Künstliche Intelligenz produziert kurzerhand einen ›Aufguss‹ des Fundus, sie kann aber auch eine konventionell verfasste Reiseskizze mit KI-erzeugten Bildern illustrieren und in einen Kurzfilm verwandeln.

Den Fundus historischer Reisetexte kann man, sofern er als Digitalisat vorliegt, über mehrere Sprachen hinweg quantitativ und qualitativ auswerten. Dieser Zugang erlaubt es, statt obsoleten Nationalliteraturgeschichten nunmehr multimedial orientierte Entwicklungsanalysen einzelner Genres, ihrer ästhetischen Allianzen, Konkurrenzen und medialer Transformationen vorzunehmen. Die Entfaltung des *putevoy očerk* hält Material für eine Aufgabe bereit, auf deren Notwendigkeit Evgenij Ponomarev hinweist: für eine andere Geschichte der russisch(sprachig)en Literatur.¹¹⁰³ Ergiebig wären dabei komparatistische Analysen, z. B. mit französischer, deutscher und englischer Reiseliteratur der Moderne, aber auch mit Werken osteuropäischer Provenienz, z. B. mit der polnischen Reportage der Moderne, an der Frauen einen wichtigen Anteil haben.¹¹⁰⁴ Eine Literatur- und Mediengeschichte der europäischen Reisereportage würde in mehrere Sprachen reichen und den Fokus auf das potentiell Verbindende bzw. Verbundene von Kulturen richten.

Was sowjetische Skizzenautor_innen angeht, so warten viele von ihnen darauf, das erste Mal seit ihren Originalpublikationen in Periodika der Zwischenkriegszeit ediert zu werden, und einzelne Zeitschriften harren ihrer medienpoetischen Untersuchungen.

¹¹⁰³ Ponomarev, *Travelog vs. putevoy očerk*, 564.

¹¹⁰⁴ Glensk, Urszula, *Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków 2014.

Medialität, Bewegung, Transgression

Meine Studie hat drei Ziele verfolgt: die typologischen Trajektorien der frühsowjetischen Reiseskizze aufzeigen, die kulturjournalistisch-schriftstellerische Leistung von Autor_innen nachvollziehen und dieses Genre konzipieren – als Arrangement aus (Bild-)Sprache, Narration und Intertravelität. Die Interaktion zwischen den Ebenen der erlebten und vermittelten Bewegung, zwischen (er)fahrenden Subjekten und organisierenden Erzählzentren hat mein Arbeitsbegriff der *Medialität* bezeichnet. Er verlagert den Fokus: Mit Marshall McLuhan kann man im Genre (und nicht nur im klassisch verstandenen Medium) die eigentliche »Botschaft« erkennen. Diese bietet der wissensorganisierenden Absicht faktografischer Reisekizzen ein Stück weit Widerstand, da sie die Aufmerksamkeit auf das multimediale Gefüge der Skizze richtet.¹¹⁰⁵

Wie Irina Rajewsky, prominente Vertreterin der Intermedialitätsforschung, konstatiert, hat W. J. Thomas Mitchell infolge der Erosion der Grenzen zwischen Fiktion und Realität, Kunst und Leben sowie zwischen einzelnen Künsten und Medien sein Diktum »all media are mixed media« formuliert, woraufhin die Frage nach der Abgrenzbarkeit einzelner Medien zur Frage nach ihrer Hybridität geworden sei.¹¹⁰⁶ So »rücke gerade das dynamisch-performative Potential intermedialer Praktiken in den Vordergrund, ihre grenzüberschreitende und (wenn auch stets in Abhängigkeit der medialen, operativen Bedingtheiten) potentiell ebenso grenzauflösende wie grenzreflektierende Wirkungsweise und Funktion«¹¹⁰⁷ – insbesondere in der Reiseskizze, die zeigt, dass gerade hybride Genres von medialen Aktanten getragen werden, deren Materialität sich im Laufe der Zeit verändert.

Zwar lässt sich eine Typologie der faktografischen Reiseskizze entlang ihrer Subgenres in Kompositionssstrukturen des Vergleichens, der Evidenzversicherung und des Abenteuernarrativs anlegen; diese Einordnung stützt sich auf die Verfügbarkeit ähnlich gebauter Reisetexte. Doch zusätzlich zu indikativen Kategorien hängt die diskursiv-formale Beschaffenheit der Rei-

¹¹⁰⁵ McLuhan, Marshall, »The Medium is the Message«, in: ders., *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York 1964, 1–18. Zur medialen Macht vgl. Mersch, Dieter, *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg ³2013, 105–127.

¹¹⁰⁶ Rajewsky, Irina O., »Medienbegriffe – reine diskursive Strategien? Thesen zum ›relativen Konstruktcharakter‹ medialer Grenzziehungen«, in: *Ausweitung der Kunstzone*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann u. Markus Rautenberg, Bielefeld 2010, 33–47, hier 41, mit Bezug auf Mitchell, W. J. Thomas, *Picture Theory*, Chicago 1994, 95.

¹¹⁰⁷ Rajewsky, »Medienbegriffe«, 47.

seskizze von medialen Schnittstellen des *očerk* ab. Das Genre bestimmt sich durch die Interaktion diverser Medien, von denen Sprache nur eines ist.

So schlussfolgert der Germanist Oliver Lubrich anhand der Reisetexte von Alexander Humboldt, der Forscher arbeite in Südamerika »mit Beobachtungswerkzeugen ebenso wie mit Vorstellungen, Erwartungen, Kenntnissen, Lektüren und Begriffen, die ihn begleiten und seinen Bericht bestimmen werden.«¹¹⁰⁸ Reiseliteratur sei für den Einsatz und für die Reflexion von Medien prädestiniert, Humboldts Texte stellten entsprechende Fragen an die Gattung: »Welche Rolle spielen Medien beim Reisen? Welche Bedeutung haben sie für Reiseliteratur? Welches sind ihre Funktionen in der Wahrnehmung und in der Darstellung der Fremde? Wie kann man eine Reise, die man mit allen Sinnen erlebt hat, anders als nur mit Text wiedergeben?«¹¹⁰⁹

Daher wäre es naheliegend, Genrepoetik als Medienpoetik zu denken – als ein Netz medialer Akteure mit aisthetischem und ästhetischem Mehrwert. Dieser Zugang berücksichtigt *Intertravelität* als Grundbedingung der Reise-reportage: Entsprechend speichert ein einzelner *putevoj očerk* Prätexe und -reisen und motiviert sukzessive weitere Fahrten und Werke.

Zusätzlich wäre ein synchrones Instrumentarium hinzuzufügen, das die Intermedialität und plurimediale Transformation des Genres in ihrer jeweils individuellen Ausprägung einbezieht. Gemeint ist die Beteiligung der Reiseskizze an der Fotografie, am Dokumentarfilm, an digitalen sozialen Medien, ihre Integration in die Logik und in das Layout der Zeitung, der Zeitschrift, der Serie, aber auch die ihr inhärente Visualität, ihre Abhängigkeit vom Fahrzeug und Tempo. Bei der Analyse europäischer Reisetexte wäre es wichtig, über intermediale Bezüge erzählender Literatur hinaus, die sich meist auf Text und Bild fokussieren,¹¹¹⁰ auch Interdependenzen zwischen Medien bei der Werkentstehung und -evolution zu berücksichtigen.

Das Genre lässt sich mit Sybille Krämers Botenmodell lesen. »Medien sind nicht autonom, vielmehr heteronom. Etwas poetischer ausgedrückt: Der Bote spricht mit fremder Stimme.«¹¹¹¹ Krämer hebt mit der Figur des Boten das Ästhetische des Mediums hervor, denn dessen materiell-poetische Medialität trete zu sehr im Moment der Kommunikation und Interpretation

¹¹⁰⁸ Lubrich, Oliver, *Humboldt oder Wie das Reisen das Denken verändert*, Berlin 2021, 336.

¹¹⁰⁹ Ebd., 338.

¹¹¹⁰ Bruhn, Jørgen, *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter*, London 2016, 34.

¹¹¹¹ Krämer, Sybille, »Der Bote als Topos oder: Übertragung als eine medientheoretische Grundkonstellation«, in: *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*, hg. v. Till A. Heilmann, Anne von der Heiden u. Anna Tuschling, Bielefeld 2011, 53–68, 55.

zurück, wohingegen aber erst das mediale Zeichen Sinnlichkeit vermitte, so dass die Hermeneutik zu Unrecht die Technizität ignoriere.¹¹¹²

Das gilt auch für den *putevoj očerk* – betrachtet man ihn nur als informierendes Gebrauchsgenre, als Bericht oder als Paratext für ›richtige‹ Literatur, verflüchtigt sich seine Medialität. Als Bote spricht die frühsowjetische Reise-reportage zu uns vor allem mit der Stimme der Zeitschrift. In Anlehnung an Krämer schlagen Michael und Schiffbauer vor: »Jeder Text hat Teil an einer oder mehreren Gattungen und jede Gattung an einem oder mehreren Medien (...). Die Spur des Mediums in der Gattung des Textes wäre zu denken als Markierung der Medialität.«¹¹¹³

Der Blick der *close readings* auf die Medialität des Genres bietet eine Alternative zum Problem der Genrezuordnung vs. -entgleitung – er überbrückt die Gegensätze von normativ vs. deskriptiv und historisch vs. synchron-klas-sifikatorisch. Er lenkt die Aufmerksamkeit darauf, wie verschiedene Kanäle ein Werk strukturieren und denkt das Fluide des Genres als eine spannende, kontinuierlich-dynamische Komponente mit.

Folgende Merkmale der Medienpoetik der Reiseskizze lassen sich ableiten: Sie orientiert sich visuell und das äußert sich nicht nur in der Integration von Fotografien und Zeichnungen, sondern in der Foto- und Filmhaftigkeit des Erzählens, die Augenzeugenschaft und Inaugenscheinnahme vom Protokoll zum Panorama umzuwandeln vermag. Die visuelle Dominanz des frühsowjetischen *putevoj očerk* koinzidiert mit dem »optical turn« der Avantgarde.¹¹¹⁴ Der frisch gegründete Staat vermittelt seine Ideologeme ikonografisch, u. a. durch die Zielgerichtetheit der Zentralperspektive, die sich übers Narrativ legt, seine ausfransenden Exkurse und formalen Experimente argumentativ ordnet. Der Montage fällt eine entscheidende Rolle zu, sie misst sich dabei an Dokumentarfilmen und Collagen.

Das Wechselspiel medialer Aktanten in und rund um die Reiseskizze betrifft die erlebte und vermittelte Bewegung durch geografische Räume, die die Funktion von Medien im Narrativ annehmen können, und es betrifft insbesondere beobachtende, beobachtete und ihre Beobachtungen orches-trierende Subjekte – meist eine Hauptperson, die aus der Ich-Perspektive schreibt. Die Beobachter- und Erzählerfigur nimmt uns mit auf den Weg mit ihrer Frage, Aufgabe, ihrer Lust am Erlebnis und an der Erkenntnis.

¹¹¹² Ebd., 58.

¹¹¹³ Michael/Schäffauer, »Die intermediale Passage«, 288.

¹¹¹⁴ Ušakin, Sergej, *Medium dlja mass – soznanie čerez glaz: fotomontaž i optičeskij poverot*, Moskva 2022.

Das, wie wir erwarten, verlässliche Erzählen strebt danach, uns mitreisen zu lassen: Hier könnte man von einem *Erlebnispakt* sprechen, der sich mit dem autobiografischen¹¹¹⁵ und dem dokumentarischen¹¹¹⁶ Pakt überschneidet.

Die faktografische Poetik gibt einen ›authentischen Pakt‹ vor, den ich in den realisierten Skizzen als einen teildokumentarischen gelesen habe. Der semidokumentarische Pakt, von dem Agnes Bidmon und Christine Lubkoll schreiben, »beinhaltet das Versprechen, dass die Erzählungen mithilfe textinterner und textexterner Signale entweder implizit andeuten oder explizit ausstellen, dass sie als Grenzgänger zwischen den klassischen Kategorien ›Fakt‹ und ›Fiktion‹ angelegt sind und auch fungieren wollen.«¹¹¹⁷ Ich nenne den Pakt lieber *teildokumentarisch*, da es dem jeweiligen Werk offenlässt, wie stark es die faktische Seite gewichtet. Diese Zwischenstellung beinhaltet die Option für das Abdriften, Assoziieren, Aneinanderreihen achronologischer Sequenzen und essayistischer Erörterungen – das Bezeugen kann die Skizze zwischendurch fallenlassen zugunsten von fiktionalisierter, fiktiver und metasprachlicher Passagen.

Der Erlebnispakt buhlt um unser Vertrauen: Exakte Angaben überzeugen, persönliche Kommentare berühren. Erlebte und als erlebt präsentierte Alterität, Imitation und Simulation von Bewegung können allerdings ununterscheidbar ineinander montiert werden. Die Ich-Perspektive kann stellenweise personaler Erzählführung, fingierten Passagen und Dialogen mit dem impliziten Leser weichen. Einer historischen Ich-Figur steht ihre Funktion als ordnende Instanz im Narrativ gegenüber. Selbst die neutralste Reportage verwandelt Autor_innen ein Stück weit in Verzeichnungs- und Auswertungsmaschinen. Auch die Funktion von Produzent_innen und Rezipient_innen kann durchlässig sein.

Das Fahrzeug nimmt im erzählerischen Zusammenspiel von Weg, Ziel, Stationen, Begegnungen, Hintergrundinformationen, involvierten Personen, intermedialen und -textuellen Bezügen einen festen Platz ein, oftmals bereits auf dem Cover der Publikation. »Ich habe mich fortbewegt«, so der Minimalplot der Reiseskizze, der das Wie stets mitträgt: Die Mobilitätsart entscheidet darüber, unter welchen Bedingungen die Bewegung stattfindet, durch welchen Rahmen bei welchem Tempo die Welt erlebt wird. Verkehrs-

¹¹¹⁵ Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris 1975.

¹¹¹⁶ Foley, Barbara C., *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca 1986.

¹¹¹⁷ Bidmon, Agnes u. Christine Lubkoll, »Dokufiktionalität in Literatur und Medien – Einleitung«, in: *Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*, hg. v. dens., Berlin u. Boston 2022, 1–23, hier 12.

mittel können dabei Prothesen sein, aber auch Hindernisse. Sie können eine besondere Sinneswahrnehmung ermöglichen, sie teilweise oder gänzlich einschränken.

Das Fahrzeug dürfte das Hauptmedium des Erlebens und des Erzählens sein – ein Parameter der Genrepoetik, der untrennbar mit dem zurückgelegten Raum und der dafür beanspruchten Zeit zusammenhängt, mit involvierten Subjekten und ihren Aufzeichnungsmedien, und ein Parameter, der die Intertravelität oft buchstäblich antreibt, da so neben der Lust am Anderen die Lust am Fahrgerät und -gefühl ins analytische Blickfeld rückt. Um solche Konfigurationen des Wahrnehmungssystems, über die jedes Genre in der ein oder anderen Weise verfügt,¹¹¹⁸ samt ihrer Modellierungsgeschichte spezifisch für den Reise-*očerk* zu adressieren, könnte man vom *Mediatopos* sprechen. Er fasst den Bachtinschen Chronotopos des Weges im literarischen Text weiter und berücksichtigt die Komponenten, die die medial flexible Reiseskizze konstituieren. Er dezentralisiert die Funktion des Autors, die Kittler angestoßen hat, weiter.¹¹¹⁹ So lässt sich greifen, wie der *putevoj očerk* auf sein Publikum einwirkt: Er möchte gerade im betrachteten Zeitraum das Denken strukturieren.

Das Konzept des *Mediatopos* erlaubt, das Genre ganzheitlich zu betrachten, inklusive der Rolle der beobachtenden Bewegung. Der physische Ortswechsel und das dadurch erzeugte Sichtfeld, der Stillstand, die Pausen, der Rhythmus des Fahrens und Ruhens finden ihre Pendants im Erzählprozess – und sei es, dass dieser das Fahren ausblendet. Reisen und Schreiben symbolisieren und ähneln einander: Beide meditativ-creative Tätigkeiten erfolgen sukzessiv, in Schritten, als Bewegung. In der Reiseskizze bedingen sie sich gegenseitig. Schreibende sind Reisende, sie brechen in einen von inneren und äußeren Faktoren abhängigen, unberechenbaren Prozess auf und beobachten beim Umschreiben das Experiment. Neben dem Auftrag motiviert dazu mitunter der pure Bewegungsdrang bzw. die Schreib(gerät)lust.

Frühsowjetische *putevye očerki* kontrollieren die Lust am Fahren, am Erfahren und am Fahrzeug, damit individuelle Motivationen nicht zum Selbstzweck werden. Doch Bewegung verläuft oft nicht so teleologisch, wie sie müsste, um Sowjetisierung zu performieren, ebenso wenig verläuft das Schreiben, Fotografieren und Filmen des Unterwegsseins reibungslos-geradlinig. Am *očerk* schreibt sein Entstehungszusammenhang besonders unmittelbar

¹¹¹⁸ Michael/Schäffauer, »Die intermediale Passage«, 291.

¹¹¹⁹ Vgl. Kittler, Friedrich, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985.

mit; die Reise als Produktionsbedingung ist dem Genre eingeschrieben, selbst wenn ein Werk die Spuren des Ungesteuerten getilgt hat.

Wir können festhalten: Jede Reiseskizze hängt von verwendeten Transportmitteln ab, von geografischen und klimatischen Bedingungen, von (mit)reisenden und (mit)schreibenden Person(en), ihr vorangegangenen Reisepoetiken und -praktiken, vom angestrebten Publikationsformat wie der Zeitschrift sowie vom antizipierten Dialog mit Lesenden, Vor- und Nachreisenden. Hinzu kommen Text-Bild-Beziehungen, besonders in der Fotoreportage und in Reisefilmen – sei es im *kulturfilm*, *vidovoj film* oder in der Fernsehsendung.

Die sprachgebundenen Kanäle des Genres richten sich nach der Materialität jener Tech-Medien aus, die zu einer bestimmten Zeit dessen Entstehung und Verbreitung begünstigen, und die wiederum an diskursiver Macht Sicherung teilhaben. Genres geben damit Einblicke in die Mediengeschichte. Dass die Verbreitung der Reiseskizze mit dem Aufblühen moderner Foto-, Film- und Printtechnologien in West- und Osteuropa koinzidiert, weist darauf hin, wie anpassungsfähig dieses Genre an neue Technologien ist, und gerade dieses Merkmal sichert seine Popularität fortan.

Dabei äußert sich die Materialität der Reiseskizze auch in der Verarbeitung von Notizen zum Zeitungsbericht, von einzelner Fotoaufnahme zur -serie und -reportage, vom Artikel zum Buchkapitel, zum Drehbuch, zum Dokumentarfilm etc. Genres seien »nicht nur als einzelmediale, sondern insbesondere als transmediale Phänomene zu betrachten«,¹¹²⁰ und der Reisetext dürfte zu den umwandlungsfähigsten gehören. Die Reiseskizze überschreitet also nicht nur topografische, kulturelle und mediale Grenzen und jene zwischen Fakt und Fiktion, sondern auch die Grenzen ihres Genres in Abhängigkeit von den Medien, die sie aneignen. Angesichts dieser Transgressionsfähigkeit kann man von der *Transgenrehaftigkeit* des *putevoj očerk* sprechen.

Reise(skizze)n als Kommunikation und Kunst

Die Reiseskizze, ein für die russischsprachige Literatur und Mediengeschichte wichtiges Format, stellt eine bemerkenswerte, doch bislang in der Forschung wenig bemerkte Ressource dar. Die Reise als ›typisch‹ für russischsprachige Autor_innen und die Reiseskizze als typisch für die russische Literatur hervorzuheben, läuft allerdings Gefahr, die essentialistische Idee vom ›nomadischen‹ russischen Wesen zu kondensieren.

¹¹²⁰ Ritzer/Schulze, »Einleitung«, 21.

Den *putevoj očerk* aus dem Schatten des *rasskaz* und anderer fiktionaler Genres ›rettend‹, möchte ich abschließend festhalten, dass die Reiseskizze ein kulturhistorisch relevantes Genre bleibt: Sie nimmt nicht nur jeden Erdwinkel unter die Lupe, sie funktioniert als ein Medium kulturellen Dialogs, insbesondere in Zeiten gravierender Umbrüche. In den 1920er bis 1930er Jahren schlägt sie eine Brücke vom zaristischen Russland zum Entwurf einer gerechteren Zukunft, vermittelt zwischen freundlich und feindlich gesonnenen Einflusssphären, zwischen der Auffassung von Kunst als Fiktion und als Abbild einer Wirklichkeit im Werden, zwischen elitären literarischen Erzeugnissen und Massenmedien.

Reiseskizzen jener Umbruchzeit fangen die Austarierung alter und neuer Kunstverständnisse ein: Gebrauchskunst, die die Leserschaft einbinden möchte, besteht neben *l'art pour l'art* mit Akzent auf poetischer und phatischer Funktion. Wenn Ulrich Schmid die russische Mediengeschichte als die Evolution der Mediensakralisierung liest,¹¹²¹ so hält die Faktografie daran fest, dass die Wirklichkeit über den Künsten steht – der gelebte Sozialismus bleibt sozusagen heilig, er kann medial nicht ersetzt werden, verpflichtet aber zur obsessiven flächendeckenden und abermaligen Dokumentation.

Die Medialität des Genres speichert neben Konzepten einzelner Autor_innen kollektive Programme, Wahrnehmungsdispositive ebenso wie Echos der jeweiligen zeitgenössischen Poetiken. Die Semantiken der Reiseskizze entstehen in der Beweglichkeit der Aktanten des Unterwegsseins und -Schreibens, und zu ihnen gehört die Rezeptionssteuerung. Intertravelität lädt zur Mit- und Nachreise ein sowie zur Autorschaft am dialogischen Posttext. Aus der Perspektive der Erzählerfigur vollziehen Leser_innen bereits bei der Lektüre bzw. Visionierung eine – ggf. mit eigenen Erfahrungen überlagerte – Reise, die in eine physische übergehen kann, frei nach dem Muster: regard, record, report, retravel.

Denkt man die Reisereportage als ein Mittel der Kommunikation mit seinem Publikum, zieht es die Überlegung nach sich, dass Polyphonie nicht nur dank der bestimmten Ausprägung eines bestimmten Genres wie im ›dialogischen‹ Roman stattfindet, sondern in der Rezeptionsleistung der Leser_innen und Zuschauer_innen – in der Leistung einer multiperspektivischen Sicht auf ein Werk, und sei es so monologisch wie eine strategisch informierende Reiseskizze. Dies passiert, wenn Rezipient_innen bereit sind, Rollen, Sicht- und Verhaltensweisen nachzuvollziehen und sie mit anderen

¹¹²¹ Schmid, Ulrich, »Einleitung«, in: *Russische Medientheorien*, hg. v. dems., Bern 2005, 9–84, 80.

Narrativen zu triangulieren, z. B. verschiedene Skizzen zu lesen, denen dieselben Zielorte zugrunde liegen.

Der *putevoj očerk* vermittelt zwischen mehreren historisch entstandenen Modi des Reisens – dem bildenden, notwendigen, wehrhaften, neugierigen, dem (post)kolonialen, -imperialen und am aisthetischen Prozess interessierten Unterwegssein. In seiner Spannbreite können wir das Genre mit Jürgen Habermas als kommunikativen Akt begreifen, der sowohl für ein suggestiv-argumentatives als auch für ein verständigungsorientiertes Handeln eingesetzt werden kann.¹¹²² Die Skizze informiert, provoziert, motiviert.

Das Künstlerische des *putevoj očerk* liegt gerade in seiner Intertravelität, den Indizien vorhergegangener und Impulsen künftiger Reisen, die jede Reiseskizze in sich beherbergt. In seinem Aufsatz *Die Kunst als Verfahren* (*Iskusstvo kak priem*, 1917) erklärt Viktor Šklovskij bekanntlich, das Ästhetische eines Werks bestehe darin, dass es unsere Wahrnehmungsgewohnheiten »entautomatisiere«, das Gewohnte neuartig, anders als sonst erscheinen lasse. Dies geschehe durch Kunstgriffe bzw. Verfahren (*priemy*), z. B. semantische Verschiebungen, metaphorische Verdichtungen, Perspektivwechsel und Mittel, die diesen Prozess der Seltsammachung offenlegen:

gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstands zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der »Verfremdung« der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.¹¹²³

Kunst findet demzufolge genauso auf der Ebene der Wahrnehmung statt wie im materiellen Werk. Die Reiseskizze weist mit ihrer unabdingbaren phänomenologischen Konstituente darauf hin, dass die ver-rückte, erschwerte, in die

¹¹²² Vgl. Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a. M. 1981.

¹¹²³ Šklovskij, Viktor, »Die Kunst als Verfahren«, in: *Texte der russischen Formalisten. Bd. I: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. v. Jurij Striedter, München 1969, 2–35, 15; ders., *O teorii prozy*, Moskva 1929, 7–23, 13: »И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно.«

Länge gezogene oder verkürzte Wahrnehmung nicht erst im Text stattfindet, sondern körperlich-kognitiv: Das Unterwegssein kann Poesie auslösen, und dies unabhängig davon, ob auf/nach der Reise etwas publiziert wird. Die Ästhetik des Reisens hängt nicht von ihrer medialen Verwertung ab, derweil die Reiseskizze sehr wohl von ihr vorgängiger Empirie abhängt. Eine Fahrt kann das Erzählen darüber mit sich bringen, muss es aber nicht; in jedem Fall findet verfremdendes Sehen bereits unterwegs statt.

Die Intertravelität der Reiseskizze birgt eine ästhetische Einladung mit offenem Ausgang: Wir begeben uns während und nach einer Lektüre auf einen Weg im übertragenen und manchmal im direkten Sinne, bei dem wir Anderes und anders sehen, spüren, denken. Die Kunstfertigkeit der Reiseskizze liegt in der ersten Hälfte des Begriffs, im Erlebnis, und sogar davor – ein Aufbruch beginnt mit der Imagination, der heimlichen Reisebegleiterin: »Wohin sich der Reisende auch begibt, die innere, imaginäre Geographie reist bereits voraus, kommt auch auf der Reise selbst mit und wirkt in der Rückschau nach. Vor Ort wird die Realität zur Not beiseitegeschoben, um sie der eigenen Vorstellung entsprechen zu lassen.«¹¹²⁴

Alain de Botton zelebriert die Vorfreude und jene Momente, in denen er »ahnte, dass es vielleicht kein schöneres Reisen gibt als das in der Einbildungskraft, bei dem man daheim bleibt und andächtig die bibeldünnen Seiten des Flugplans von British Airways umblättert.«¹¹²⁵ Der *putevoy očerk* funktioniert in dieser Spannung zwischen antizipierender Imagination, Erlebtem und Vermitteltem – als (Ersatz)Erfahrung, Erkenntnisinstrument, aber auch als politisch motivierte Erfolgserzählung, die vorgibt, das Andere zu erkunden und dabei eigene Interessen bekundet.

Reisemittel bleiben der organisierende Dreh- und Angelpunkt dieses Genres. Was für Verfahren und Genrehierarchien gilt, gilt ebenso für Transportmedien: Je gewöhnlicher sie werden, desto mehr nutzt sich ihr ästhetischer Effekt ab, so dass eine andere Transportart attraktiver wird, bis auch ihre Funktion nach einiger Zeit verblasst. Ungewöhnlich alte, analoge, anachronistische Fortbewegungsarten, z. B. mit dem (Liege-)Rad, zu Fuß, auf dem Pferd oder Esel etc. treffen auf das Ausprobieren von Hochgeschwindigkeitszügen, 3D-Brillen und KI-unterstützten Wegschilderungen in Text und Bild. Die Wandelbarkeit der Bewegungsweisen, Routen und Reproduk-

¹¹²⁴ Hennig, Christoph, »Reisemotivation und Reiseberichterstattung«, in: *Reisejournalismus. Eine Einführung*, hg. v. Hans J. Kleinsteuber u. Tanja Thimm, Wiesbaden 2008, 23–30, 24.

¹¹²⁵ de Botton, Alain, *Kunst des Reisens*, Frankfurt a. M. 2002, 70.

tionsformate sichert dem *putevoj očerk* seinen festen Platz im Kunstsystem als medienaffines Massengenre.

Impressionen von unterwegs in Kurznachrichten, die Foto-, Sprach- und Videoaufnahmen enthalten können, gehören heute zu den am meisten gelesenen Textsorten weltweit. Das Smartphone holt die Funktion von Reisebriefen hervor, erlaubt es sowohl private als auch halb-öffentliche und öffentliche Publikationsarten. Reisetexte diverser Länge erfreuen sich einer enormen Verbreitung in Print- und Digitalmedien, wenngleich in interaktiverer und wegen der ständigen Exponierungs- und Bewertungsmöglichkeiten von Außenvalidation abhängiger Kommunikation.

Literaturverzeichnis

- Achiezer, Aleksandr, »Rossijskoe prostranstvo kak predmet osmyslenija«, *Otečestvennye zapiski. Žurnal dlja medlennogo čtenija* 6 (2002), 72–86.
- Agapov, Boris, »Predislovie«, in: *Včera i segodnja. Očerki russkich sovetskich pisatelej*, t. 1: 1917–1945, hg. v. dems., Moskau 1960, 3–8.
- Aksenova, Marina, »Travelog: putešestvie žanra i žanr putešestvij«, *Aktual'nye problemy filologii i pedagogičeskoy lingvistiki* 31.3 (2018), 170–176.
- Al'pert, Maks; Šajchet, Arkadij u. Solomon Tules (Drehbuch: Leonid Mežeričer), »Den' iz žizni moskovskoj rabočej sem'i«, *Proletarskoe foto* 4 (1931), 21–44.
- Altermann, Evan, »The Liminal Fate and Persistence of Empire in Soviet-Turkish Travelogues«, ASEES 2021, 21.11.2021.
- Andraš, Carmen, »The Poetics and Politics of Travel: an Overview«, *Philologica Jassyensis* 2.3 (2006) 159–167.
- Andreev, Michail, »V Pekine – bytovoj očerk«, *Krasnaja nov'* 5 (1927), 198–213.
- Antonova, Elana A., »Fil'my v. A. Šnejderova *Velikij perelёт* (1925) i *Pod nebom drevnih pustyn'* (1958) kak istoričeskij istočnik«, *Methodi et praxis: istorik i istočnik* 3 (2023), 56–64.
- Arsen'ev, Pavel, *Literatura fakta i proekt literaturnogo pozitivizma v Sovetskem Sojuze 1920–ch godov*, Moskva 2023.
- Avanessian, Armen u. Anke Hennig, *Präsens. Poetik eines Tempus*, Zürich 2012.
- Avins, Carol, »Pil'njak's 'The Third Capital': Russia and the West in Fact and Fiction«, *The Slavic and East European Journal* 22.1 (1978), 39–51.
- Avins, Carol, *Border Crossings. The West and Russian Identity in Soviet Literature 1917–1934*, Berkeley 1983.
- Baberowski, Jörg, *Der Feind ist überall. Stalinismus im Kaukasus*, München 2003.
- Bachtin, Michail, »Fol'klornye osnovy rablezianskogo chronotopa«, in: ders., *Épos i roman*, Sankt-Peterburg 2000, 138–232.
- Bachtin, Michail, *Èstetika slovesnogo tvorčestva. Sobranie izbrannych trudov*, hg. v. Sergej G. Bocharov, Moskva 1979.
- Bachtin, Michail, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva 1972 [1929].
- Balázs, Béla, »Reisen«, in: ders., *Ein Baedeker der Seele und andere Feuilletons*, Berlin 2002, 92–93.
- Balina, Marina, »Literatura putešestvij«, in: *Socrealističeskij kanon*, hg. v. Chans Gjunter u. Evgenij Dobrenko, Sankt-Peterburg 2000, 896–909.
- Bauernschmitt, Lars u. Michael Ebert, *Handbuch des Fotojournalismus. Geschichte, Ausdrucksformen, Einsatzgebiete und Praxis*, Heidelberg 2015.
- Bausinger, Hermann; Beyrer, Klaus u. Gottfried Korff (Hg.), *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, München 1999.
- Bavil'skij, Dmitrij, »Spisok korablej«, in: ders., *Nevozmožnost' putešestvij*, Moskva 2013, 231–356.
- Belyj, Andrej, *Armenija: očerk, pis'ma, vospominanija*, Erevan 1985 [1928].
- Belyj, Andrej, *Veter s Kavkaza. Vpečatlenija*, Moskva 1928.

- Benjamin, Walter, »Der Autor als Produzent«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Bd. II.2, Frankfurt M. 1991 [1934], 683–701.
- Bespalova, Alla; Kornikolov, Evgenij u. Horst Pöttker, *Journalistische Genres in Deutschland und Russland: Handbuch/Spravočnik: Žanry žurnalistiky Germanii i Rossii*, Köln 2010.
- Bey, Gesine, »Schreiben in der Diktatur«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.8.2006, 36.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London 1994.
- Bidmon, Agnes u. Christine Lubkoll, »Dokufiktionalität in Literatur und Medien – Einleitung«, in: *Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*, hg. v. dens., Berlin u. Boston 2022, 1–23.
- Biernat, Ulla, »Ich bin nicht der erste Fremde hier«: zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945, Würzburg 2004.
- Birkerts, Sven, »On Mandel'stam's Journal to Armenia«, *Pequod. A Journal of Contemporary Literature and Literary Criticism* 19–21 (1985), 79–92.
- Blanton, Casey, *Travel Writing: The Self and the World*, New York 2002.
- Bljum Georgij, *S kinoapparatom v vozduche*, Moskva 1926.
- Bojanowska, Edyta, *A World of Empires: The Russian Voyage of the Frigate Pallada*, Cambridge (Mass.) 2018.
- Bonasio, Giulia, »The Pleasure Thesis in the Eudemian Ethics«, *Journal of the History of Philosophy* 60 (4) 2022, 521–536.
- Borm, Jan, »Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology«, in: *Perspectives on Travel Writing*, ed. by Glenn Hooper a. Tim Youngs, Aldershot 2004, 13–26.
- Brenner, Peter J., »Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts«, in: *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, hg. v. dems., Frankfurt a. M. 1989, 14–49.
- Briker, Boris: »The Notion of the Road in 'The Twelve Chairs' and 'The Golden Calf' by I. Ilf and E. Petrov«, *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes* 35.1/2 (1993), 13–28.
- Brilli, Attilio, *Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die 'Grand Tour'*, aus d. Ital. v. Annette Kopetzki, Berlin 1997.
- Bruhn, Jørgen, *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter*, London 2016.
- Brumfield, William Craft, *Journeys through the Russian Empire: The Photographic Legacy of Sergey Prokudin-Gorsky*, Durham 2020.
- Bucharin, Nikolaj, *Put' k socializmu i raboče-krest'janskij sojuz*, Moskva u. Leningrad 1925.
- Bulgakova, Oksana, »Novyj LEF i kinovešč'«, *Russian Literature* 103–105 (2019), 61–94.
- Bulgakowa, Oksana, *Sergej Eisenstein: eine Biographie*, Berlin 1998.
- Bunin, Ivan, *Der Sonnentempel. Literarische Reisebilder 1897–1924*, aus d. Russ. v. Dorothea Trottenberg, hg. v. Thomas Grob, Frankfurt a. M. 2011.
- Bürger, Jan, »Nachwort. Die rote Desillusionierung«, in: *Joseph Roth: Reisen in die Ukraine und nach Russland*, hg. v. Jan Bürger, München ³2015 (1926), 123–131.
- Burghardt, Anja »Gewinnende Neugier. Kinder in Ilja Ilf's und Evgenij Petrovs 'Amerikanischen Fotografien«, *Mitropa* (2021/2022), 85–87.
- Burghardt, Anja, »Bildgeschichten. Von den Anfängen der Fotoreportage in der Slavia«, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 1 (2020), 1–17.
- Buzek, Karolin, »Egon Erwin Kisch und die literarische Reportage«, in: *Im Einzelschicksal die Weltgeschichte: Egon Erwin Kisch und seine literarischen Reportagen*, hg. v. Glosiková, Viera, Sina Meißgeier u. Ilse Nagelschmidt, Berlin 2016, 11–15.
- Cantauw, Christiane, »Ein Handbuch für Orientreisende«, Blog für Alltagskultur, <https://www.alltagskultur.lwl.org/de/blog/baedeckers-konstantinopel-und-kleinasien/>, 27.01.2023 (Zugriff 24.7.2024).

- Carroll, Lewis, *The Russian Journal and Other Selections from the Works of Lewis Carroll*, ed. by John Francis McDermott, New York 1977 [1867].
- Cejtlin, Aleksandr, *Stanovlenie realizma v russkoj literature. Russkij fiziologičeskij očerk*, Moskva 1965.
- Chalatov, Artēmij, *O Turkestano-Sibirskoj (Semirečenskoj) železnoj doroge*, Moskva 1927.
- Cheauré, Elisabeth u. Jochen Gimmel, »Sowjetische Muße zwischen Ideologie und Praxis«, in: *Verordnete Arbeit – Gelenkte Freizeit: Muße in der Sowjetkultur*, hg. v. dens. u. Konstantin Rapp, Tübingen 2021, 3–46.
- Cixous, Hélène, *Three Steps on the Ladder of Writing: Three Lectures Given in May 1990 at the University of California, Irvine*, aus d. Frz. v. Sarah Cornell a. Susan Sellers, New York 1993.
- Clark, Katerina a. Evgeny Dobrenko (eds.), *Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917–1953*, New Haven a. London, 2007.
- Clark, Katerina, *Eurasia without Borders. The Dream of a Leftist Literary Commons, 1919–1943*, Cambridge (Mass.) a. London 2021.
- Clark, Katerina, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Bloomington 2000.
- Clark, Steve (ed.), *Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*, London 1999.
- Clarke, Robert (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Travel Writing*, Cambridge 2017.
- Clements, Barbara Evans, *Bolshevik Women*, Cambridge 1997.
- Clifford, James, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.) a. London 1997.
- Cocking, Ben, »Travel Journalism«, *Journalism Studies* 10.1 (2009), 54–68.
- Corigliano Noonan, Norma a. Carol Nechemias, *Encyclopedia of Russian Women's Movements*, Westport (Connecticut) 2001.
- Čužak, Nikolaj, *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, hg. v. dems., Moskva 2000 [1929].
- Daškova, Ekaterina, *Mon histoire: mémoires d'une femme de lettres russe à l'époque des Lumières: suivis des lettres de l'impératrice Catherine II*, hg. v. Alexandre Woronzoff-Dashkoff, Catherine Le Gouis u. Catherine Woronzoff-Dashkoff, Paris 1999 [1804–1805].
- de Botton, Alain, *Kunst des Reisens*, Frankfurt a. M. 2002.
- de Custine, Astolphe, *Russische Schatten. Prophetische Briefe aus dem Jahre 1839*, aus d. Frz. v. Adolph Diezmann, Nördlingen 1985.
- de Grève, Claude, *Le voyage en Russie: anthologie des voyageurs français aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris 2002.
- Deeken, Annette, »Travelling – mehr als eine Kameratechnik«, in: *Bildtheorie und Film*, hg. v. Thomas Koebner, Thomas Meder u. Fabienne Liptay, München 2006, 297–315.
- Deeken, Annette, *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*, Remscheid 2004.
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari, »Traité de nomadologie. La machine de guerre«, in: dies., *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris 1980, 434–527.
- Demkova, Natal'ja u. Ljubov' Titova (Hg.), *Žitie protopava Avvakuma*, Sankt-Peterburg 2019.
- Derrida, Jacques, »Das Gesetz der Gattung«, in: ders., *Gestade*, hg. v. Peter Engelmann, aus d. Frz. v. Monika Buchgeister u. Hans-Walter Schmidt, Wien 1994, 245–284.
- Dickerman, Leah, »The Fact and the Photograph«, *October* 118 (2006), 132–152.
- Dickinson, Sara, *Breaking Ground. Travel and National Culture in Russia from Peter I to the Era of Pushkin*, Amsterdam a. New York 2006.
- Dickinson, Sara, *Imagining Space and the Self: Russian Travel Writing and its Narrators, 1762–1825*, Cambridge (Mass.) 1995.
- Dobrenko, Evgenij, *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*, Pittsburgh 2011.

- Dobrenko, Evgenij, *Formovka sovetskogo čitatelja: social'nye i esteticheskie predposytki recepcii sovetskoy literatury*, Sankt-Peterburg 1997.
- Dobrenko, Evgenij, *Metafora vlasti: literatura stalinskoy épochi v istorièeskem osveščenii*, München 1993.
- Dobrenko, Evgeny a. Eric Naiman (eds.), *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, Washington 2003.
- Dobrenko, Evgeny, »The Art of Social Navigation. The Cultural Topography of the Stalin Era«, in: *The Landscape of Stalinism*, ed. by Dobrenko, Evgeny a. Eric Naiman, Seattle a. London 2003, 163–200.
- Dostoevski, Fedor, »Winterliche Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke. Aufzeichnungen aus dem Kellerloch. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers«, aus d. Russ. v. Swetlana Geier u. Alexander Eliasberg, Reinbek b. Hamburg 1962.
- Dostoevskij, Fëdor, »Zimnie zametki o letnich vpeçatlenijach«, in: ders. *Sobranie soçinenij v desjati tomach*, t. 4, hg. v. L. Grosman u. a., Moskva 1956–1958 (1863), 61–133.
- Dotzler, Bernhard J., »Nachwort«, in: *Michel Foucault. Schriften zur Medientheorie*, hg. v. dems., Berlin 2013, 319–330.
- Dumas, Alexandre, *De Paris à Astrakan. Nouvelles impressions de voyage*, Paris 1860.
- Durova, Nadežda, *Izbrannye soçinenija kavalerist-devicy N. A. Durovoj*, hg. v. Vladimir Murav'ev, Moskva 1988.
- Ebert, Christa, »Man muss sehen können: Andrej Belyjs Reisetexte ‚Der Wind vom Kaukasus und ‚Armenien‘ als ästhetische Lektion«, in: Kissel, *Flüchtige Blicke*, 181–208.
- Efimova, Svetlana, *Prosa als Form des Engagements: Eine politische Prosaik der Literatur*, Paderborn 2022.
- Ehrenburg, Ilja, *Spanien heute*, aus d. Russ. v. Rudolf Selke, Berlin 1932.
- Ehrenburg, Ilja, *Visum der Zeit*, aus d. Russ. v. Hans Ruoff, Leipzig 1929.
- Ehrenburg, Ilya, *My Paris*, ed. by Heinz Graber, Göttingen 2005.
- Érenburg, Il'ja, »Chronika našich dnej«, in: ders., *Sobranie soçinenij v devjati tomach*, hg. v. Irina Čechovskaja, Moskva 1962–1967, t.7: *Chronika našich dnej; Viza vremeni; Ispanija; Graždanskaja vojna v Avstrii; Stat'i* (1966), 7–281.
- Érenburg, Il'ja, »Viza vremeni«, in: ders., *Sobranie soçinenij v 8 tomach*, t. 4: *Očerki, reportaži, ésse 1922–1939*, hg. v. Boris Frezinskij, Moskva 1991, 7–316.
- Érenburg, Il'ja, *10 L. S. Chronika našego vremeni*, Berlin 1929.
- Érenburg, Il'ja, *Anglija*, Moskva 1931.
- Érenburg, Il'ja, *Ispanija*, Moskva 1932.
- Érenburg, Il'ja, *Moj Pariž*, Moskva 1933.
- Érenburg, Il'ja, *No pasarán!*, t. 2, Leningrad 1937.
- Érenburg, Il'ja, *UHP [Unios hermanos proletarios]*, t.1, Leningrad 1937.
- Érenburg, Il'ja, *Viza vremeni*, Berlin 1930; Moskva 1931.
- Étkind, Aleksandr, *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Cambridge 2011.
- Étkind, Aleksandr, *Tolkovanie putešestvij: Rossija i Amerika v travelogach i intertekstach*, Moskva 2001.
- Ette, Ottmar, *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist 2001.
- Foley, Barbara C., *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca 1986.
- Fontius, Martin, »Wahrnehmung«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Bd. 1, Stuttgart u. Weimar 2000, 436–461.
- Fore, Devin, »Die Emergenz der sowjetischen Faktographie«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 89.3 (2015), 376–403.
- Fore, Devin, »Sergei Tret'jakov: From the Photo-Series to Extended Photo-Observation«, *October* 118 (2006), 71–77.

- Fore, Devin, *Soviet Factography. Reality without Realism*, Chicago 2024.
- Forš, Ol'ga, »Chamovnoe delo«, *Novyy cech (al'manach leningradskoj brigady pisatelej)*, hg. v. Lidija Četverikova u. Ol'ga Rakovskaja, Moskva u. Leningrad 1931, 5–19.
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, aus d. Frz. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1981.
- Frank, Susanne, »Sibir', Sibir' ... russkij kraj. Die sibirische Thematik im sowjetischen Film zwischen 1928 und 1947«, *Wiener Slawistischer Almanach* 47 (2001), 99–116.
- Frank, Susanne, »Solovki-Texte«, in: *Texte prägen. Festschrift für Walter Koschmal*, hg. v. Kenneth Hanshew, Sabine Koller u. Christian Prunitsch, Wiesbaden 2018, 265–299.
- Frank, Susanne (Hg.), »Reisen und die Konzeptualisierung des sowjetischen Raums in den 1930er Jahren«, in: Kissel, *Flüchtige Blicke*, 223–260.
- Frank, Susanne (Hg.), *Reiseriten – Reiserouten in der russischen Kultur*, Schwerpunkt in: *Die Welt der Slaven* LII, 2, 2007.
- Freud, Sigmund, »Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis«, in: ders., *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, Bd. 16: *Werke aus den Jahren 1932–1939*, hg. v. Anna Freud u. a., Frankfurt a. M. 1999, 250–257.
- Frison, Anita, »Depicting the Landscape: Andrej Belyj's ›A Wind from the Caucasus and Armenia‹«, *Studi Slavistici* 16.2 (2020), 55–75.
- Fuchs, Anne, »Reiseliteratur«, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. v. Dieter Lamping, zus. mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfel, Stuttgart 2009, 593–600.
- Fussell, Paul, *Abroad: British Literary Traveling Between the Wars*, New York 1980.
- Galanov, Boris, *Il'ja Il'f i Evgenij Petrov: Žizn', tvorčestvo*, Moskva 1961.
- Gamper, Michael u. Ruth Mayer (Hg.), *Kurz & Knapp: Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Edition 1), Bielefeld 2018.
- Geldern, James von, »The Centre and the Periphery. Cultural and Social Geography in the Mass Culture of the 1930s«, in: *New Directions in Soviet History*, hg. v. Stephan Whige, Cambridge 1992, 62–80.
- Genette, Gérard, »Einführung in den Architext«, in: *Gattungstheorie*, hg. v. Paul Keckelis u. Werner Michler, Berlin 2020, 113–122.
- Genschow, Karen, »Nachwort«, *Kleine Philosophie des Reisens*, hg. v. ders., Frankfurt a. M. 2012, 243–251.
- Gercen, Aleksandr, *Pis'ma iz Francii i Italiu*, in: ders.: *Sočinenija v devjati tomach*, hg. v. Vjačeslav Volgin u. a., t. 3: *Pis'ma iz Francii i Italiu. S togo berega. O razvitiu revoljucionnyh idej v Rossii*, Moskva 1956 [1847–1852], 7–226.
- Gestwa, Klaus, »Grenzfälle? Social und soul engineering unter Stalin und Chruschtschow, 1928–1964«, in: *Die Ordnung der Moderne. Social Engineering im 20. Jahrhundert*, hg. v. Thomas Etzemüller, Bielefeld 2009, 241–278.
- Gestwa, Klaus, »Technik als Kultur der Zukunft. Der Kult um die ›Stalinschen Großbauten des Kommunismus««, *Geschichte und Gesellschaft* 30.1 (2004), 37–73.
- Giesemann, Gerhard, »Was dachte sich Karamzin bei seiner Europareise am Ende des 18. Jahrhunderts? Zu Nikolaj Karamzins *Briefe eines russischen Reisenden* (1789/90)«, in: *Erkundung und Beschreibung der Welt. Zur Poetik der Reise- und Länderberichte. Vorträge eines interdisziplinären Symposiums vom 19. bis 24. Juni 2000 an der Justus-Liebig-Universität Gießen*, hg. v. Xenja von Ertzdorff u. Gerard Giesemann unter Mitarbeit von Rudolf Schulz. Amsterdam u. New York 2003, 393–414.
- Gillespie, David, »First Person Singular: The Literary Diary in Twentieth-Century Russia«, *The Slavonic and East European Review* 77.4 (1999), 620–645.
- Giulianotti, Richard u. Roland Robertson, »Glocalization«, in: *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization*, ed. by George Ritzer, Chichester 2012. Bd. II, 881–884.
- Glensk, Urszula, *Historia ślabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków 2014.
- Glinka, Fedor, *Pis'ma russkogo oficera*, hg. v. Georgij Galin, Moskva 1990 [1815–1816].

- Gluškov, Nikolaj, *Očerk v russkoj literature*, Rostov n. D. 1966.
- Gofman, Viktor, »Mesto Pil'njaka«, in: *Boris Pil'njak, stat'i i materialy*, hg. v. Boris Kazanskij u. Jurij Tynjanov, Leningrad 1928, 7–44.
- Gofman, Viktor, *Mesto Pil'njaka*, Leningrad 1928.
- Gogol', Nikolaj, »Piš'mo Pletnevu, P. A., 17 marta 1842 g. Moskva«, *Polnoe sobranie sočinenij v 14 t.*, t. 12: *Piš'ma, 1842–1845*, 1952, Moskva u. Leningrad, 1937–1952, 45–47.
- Gončarov, Ivan, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach*, t. 2: *Fregat »Pallada«, očerki putešestvija v dvuch tomach*, hg. v. Tamara I. Ornatskaja u. Vladimir A. Tunimakov, Sankt-Peterburg 1997.
- Gor'kij, Maksim, »Piš'mo I. F. Žige«, *Polnoe sobranie sočinenij. Piš'ma v 24 tomach*: t. 19: *Piš'ma. Aprel' 1929 – iul' 1930*, 84–90.
- Gor'kij, Maksim, »Po Sojuzu Sovetov«, in: ders., *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*, t. 17: *Rasskazy, očerki, vospominanija 1924–1936*, Moskva 1949–1953 (1952), 113–232.
- Gor'kij, Maksim; Averbach, Leonid u. Semën Firin, S. (Hg.), *Belomorsko-Baltijskij kanal imeni Stalina: Istorija stroitel'stva*, Moskva 1934.
- Gorenštejn, Mordko, *Putevye očerki I. A. Gončarova »Fregat »Pallada««*, Čeljabinsk 1955.
- Gough, Maria u. Michael Roloff, »Radical Tourism: Sergei Tret'jakov at the Communist Lighthouse«, *October* 118 (2006), 159–178.
- Gough, Maria, »Tret'jakovs fotografische Utopie des Faktischen«, in: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen: zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*, hg. v. Wolfgang Hesse, Leipzig 2012, 159–186.
- Greč, Nikolaj, *Putevye pis'ma iz Anglii, Germanii i Francii*, Sankt-Peterburg 1839.
- Greenleaf, Monika, *Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony*, Stanford 1994.
- Grob, Thomas, »Das Ende der (romantischen) Er-Fahrungr: A. S. Puškins »Putešestvie v Arzrum« als Bericht vom Ende des Reisens«, *Die Welt der Slaven* 52.2 (2007), 233–244.
- Grob, Thomas, »Der Autor auf der Flucht: Anton Čehovs Reise auf die Insel Sachalin und an die Ränder der Literatur«, in: Kissel, *Flüchtige Blicke*, 45–69.
- Grob, Thomas, »Nachwort«, in: *Iwan Bunin, Der Sonnentempel. Literarische Reisebilder*, aus d. Russ. v. Dorothea Trittenberg, hg. v. Thomas Grob, Zürich 2008, 381–392.
- Grochovskij, Pavel, »Dinamičeskij kadr«, *Sovetskoe foto* 6.1 (1927), 6.
- Grochovskij, Pavel, »Foto-žurnalisty o svoej professii«, *Sovetskoe foto* 24.1 (1926), 24.
- Groebner, Valentin, *Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen*, Frankfurt a. M. 2018.
- Gromov, Boris, »V snegach neob'jatnoj respubliki. Piš'mo s aérosannogo probega«, *Za rulem* 6 (1929), 24–25.
- Gromov, Boris, *Pochod »Sedova«. Èkspedicija »Sedova« na zemlju Franza-Iosifa v 1929 godu*, Moskva 1930.
- Groys, Boris, »The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde«, in: *The Culture of the Stalin Period. Studies in Russia and East Europe*, ed. by Hans Günther, London 1990, 122–148, 147.
- Groys, Boris, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988.
- Groys, Boris, *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien*, München 2004.
- Grubstein, Xenia, »Mayakovsky's daughter speaks out on her parents' love story and her own legacy«, *Russia Beyond*, 09.07.2013, https://www.rbth.com/literature/2013/07/09/mayakovskys_daughter-speaks_out_on_her_parents_love_story_and_her_own_le_27905.html (Zugriff 11.8.2024).
- Guminskij, Viktor, »K voprosu o žanre putešestvija«, *Filologija* 5 (1977), 82–93.
- Günther, Hans, »Der Zyklus der Ding-Konzepte in der russischen Avantgarde«, in: *Kulturrelle Zyklographie der Dinge*, hg. v. Ralf Adelmann u. a., Paderborn 2019, 71–89.

- Günther, Hans, »Einleitung«, in: *Glossarium der russischen Avantgarde*, hg. v. Aleksandr Flaker, Graz u. Wien 1989, V–XVII.
- Günther, Hans, »Literatur des Fakts«, ebd., 338–345.
- Guski, Andreas, *Literatur und Arbeit: Produktionsskizze und Produktionsroman im Russland des 1. Fünfjahrplans (1928–1932)*, Wiesbaden 1995.
- Haas, Hannes, *Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit*, Wien u. Köln 1999.
- Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a. M. 1981.
- Hallet, Wolfgang (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld 2009.
- Hansen-Löve, Aage, »Wir sind alle aus ›Pljuškins Haufen‹ hervorgekrochen ...: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Unding«, in: *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, hg. v. Anke Hennig u. Georg Witte, Wien u. München 2008, 251–346.
- Hänsgen, Sabine, »Visualisierung der Bewegung – Zirkulation in einem Land. Zum Motiv der Eisenbahn im sowjetischen Film der zwanziger und dreißiger Jahre«, in: *Kinographien*, hg. v. Inke Arns, Mirjam Goller, Susanne Strätling u. Georg Witte, Bielefeld 2004, 475–500.
- Hanusch, Folker, »The Dimensions of Travel Journalism«, *Journalism Studies* 11.1 (2010), 68–82.
- Hard, Gerhard, »Glokalisierung der Natur«, in: *Reden über Räume: Region – Transformation – Migration*, hg. v. Jörg Becker, Carsten Felgentreff u. Wolfgang Aschauer, Potsdam 2002, 175–201.
- Heeke, Matthias, *Reisen zu den Sowjets: der ausländische Tourismus in Russland 1921 – 1941*, Münster 2003.
- Hellbeck, Jochen, »Working, Struggling, Becoming: Stalin-Era Autobiographical Text«, *The Russian Review* 60 (2001), 340–359.
- Hellman, Ben, »It's Wonderful to Be a Soviet Writer!« Vera Inber's Northern Journey in 1934», *Slovo* 54 (2013), 19.
- Hennig, Anke (Hg.), *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg 2010.
- Hennig, Anke u. Georg Witte (Hg.), *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, Wien u. München 2008.
- Hennig, Christoph, »Reisemotivation und Reiseberichterstattung«, in: *Reisejournalismus. Eine Einführung*, hg. v. Hans J. Kleinsteuber u. Tanja Thimm, Wiesbaden 2008, 23–30.
- Hicks, Jeremy, »Worker Correspondents: Between Journalism and Literature«, *The Russian Review* 66.4 (2007), 568–585.
- Hicks, Jeremy, *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*, London 2007.
- Hirsch, Francine, *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca u. a. 2005.
- Hoffmann, Peter, *Aleksandr Nikolaevič Radiščev (1749–1802). Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 2015.
- Hofmann, Tatjana, »Auf Fakten schießen«. Sergej M. Tret'jakovs sozialer Foto-očerk als Vor-Bild der Freizeitororganisation«, *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Sonderausgabe, hg. v. Anja Burghardt, Jg. 76 (2020), 73–111.
- Hofmann, Tatjana, »Il'ja Il'fs und Evgenij Petrovs Reisepoetik«, *Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 51 (2022), Themenheft *Literarische Glokalisierung*, hg. v. Philippe P. Haensler, Stefanie Heine u. Sandro Zanetti, 87–100.
- Hofmann, Tatjana, »Theatrical Observation in Sergej M. Tret'jakov's Čžungo«, *Russian Literature* 103–105 (2019), 159–181.

- Hofmann, Tatjana, »Tret'jakov – Mejerchold – Brecht: Das Diskussionsstück *Ich will ein Kind (haben)!* zwischen dem chinesischen und dem Epischen Theater«, in: »Ich bereite meinen nächsten Irrtum vor. Bertolt Brecht und die Sowjetunion, hg. v. Annette Leo, Berlin 2019, 231–264.
- Hofmann, Tatjana, »Vollgas voraus. Testläufe für die Faktografie (Tret'jakov, Gromov, Karmen)«, *Zeitschrift für Slawistik* 67.2 (2022), 1–27.
- Hofmann, Tatjana, »Zinaida Rikhter's Flight Adventure«, in: *Adventure Narratives in Early Soviet Union*, ed. by Riccardo Nicolosi a. Brigitte Obermayr, Boston 2024, 215–240.
- Hofmann, Tatjana, *Ethnografien der Ukraine*, Basel 2014.
- Hofmann, Tatjana, »Svanetien in die Schweiz verwandeln. Sergej Tret'jakovs Reisen durch den Kaukasus«, in: »Dieser Mont Blanc verdeckt doch die ganze Aussicht. Der literarische Blick auf Alpen, Tatra und Kaukasus, hg. v. Gianna Frölicher u.a., Zürich 2016, 223–238.
- Holdenried, Michaela, Alexander Honold u. Stefan Hermes, »Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Zur Einführung«, in: *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*, hg. v. dies., Berlin 2017, 9–16.
- Hollander, Paul, *Political Pilgrims. Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China and Cuba. 1928 – 1978*, New York 1981.
- Holzer, Anton, *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014.
- Hoppe, Felicitas, *Prawda. Eine amerikanische Reise*, Frankfurt a. M. 2018.
- Huntington, Samuel, »The Clash of Civilizations?« *Foreign Affairs* 72.3 (1993), 22–49.
- Il'f, Alexandra, »Stalin schickt Ilf und Petrow ins Land der Coca-Cola«, in: Ilf/Petrow, *Das eingeschossige Amerika*, 9–17.
- Il'f, Il'ja u. Evgenij Petrov, *Odnoétažnaja Amerika*, Moskva 1937.
- Il'f, Il'ja u. Evgenij Petrov, »Amerikanske fotografii, VIII. Gollivud«, *Ogoněk* 19–20 (1936), 18–22.
- Ilf, Ilja u. Ewgeni Petrow, *Das eingeschossige Amerika. Eine Reise mit Fotos von Ilja Ilf in Schwarz-Weiss und Briefen aus Amerika*, 2 Bd.e., aus d. Russ. v. Helmut Ettinger, Frankfurt a. M. 2011.
- Inber, Vera, »Amerika v Pariže (Putešestvie v prošloe)«, in: dies., *Sobranie sočinenij*, t. 3, Moskva 1965, 5–128.
- Inber, Vera, »Četyre ženščiny«, in: dies., *Tak načinaetsja den'. Očerki*, Char'kov 1929, 155–162.
- Inber, Vera, »Évoljucija lebedja (Larisa Rejsner)«, in: dies., *Izbrannaja proza*, Moskva 1971, 421–433.
- Inber, Vera, »Ot chorošej žizni«, in: dies., *Sobranie sočinenij v četyrëch tomach*, t. 3: *Amerika v Pariže, Počti tri goda*, Očerki, hg. v. Aleksandra Notkina, Moskva 1965 (1925), 404–426.
- Ingold, Felix Philipp, »Flugmythos als Lebenskunst«, *Ästhetik des Reisens. Kunstforum* 136 (1997), 191–193.
- Ingold, Felix Philipp, *Russische Wege. Geschichte, Kultur, Weltbild*, München 2007.
- Ivanov (Pseudonym: Ivin), Aleksej, *Pis'ma iz Kitaja. Ot Versal'skogo dogovora do sovetskogo kitajskogo soglašenija*, Moskva u. Leningrad 1927.
- Ivanov, Georgij, »Po Evrope na automobile«, *Soglasie* 6 (1993), 3–31, hg. v. Evgenij Vitkovskij u. Georgij Moseshvili (Nachdruck der Ausgabe von 1933–1934).
- Jandl, Paul, »Der Schriftsteller Joseph Roth«, *Neue Zürcher Zeitung*, 6.8.2022, <https://www.nzz.ch/feuilleton/joseph-roth-schaute-in-die-vergangenheit-und-sah-die-zukunft-ld.1696168> (Zugriff 3.10.2023).
- Jendryschik, Manfred (Hg.), *Unterwegs nach Eriwan: Reisen in die Sowjetunion 1918 bis 1934*, Halle 1988.
- Jurgenson, Nathan, *The Social Photo: On Photography and Social Media*, London a. New York 2019.

- Kaganskij, Vladimir, *Kul'turnyj landšaft i sovetskoe obitaemoe prostranstvo*, Moskva 2001.
- Kajdalova, Natal'ja, »Risunki Andreja Belogo«, in: *Andrej Belyj: Problemy tvorčestva*, hg. v. Stanislav Lesnevskij u. Aleksandr Michajlov, Moskva 1988, 597–605.
- Kapterez, Sergej, »Meždu Novym i Starym Svetom. Nekotorye problemy kul'turnogo konteksta sovetskogo nemogo kino«, in: *Sovetskaja vlast' i media: sbornik statej*, hg. v. Sabine Hänsgen u. Hans Günther, St.-Peterburg 2006, 555–565.
- Karamzin, Nikolaj, »Pi'sma russkogo putešestvennika«, in: ders. *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 1, hg. v. Jurij Lotman, Nonna Marčenko u. Boris Uspenskij, Leningrad 1984, 55–502.
- Karamzin, Nikolaj, *Briefe eines reisenden Russen*, aus d. Russ. v. Johann Richter, München 1966 [1791–1801].
- Karincev, Nikolaj, *Vokrug sveta na aéroplane*, Moskva 1926.
- Karmen, Roman, *Aérosani*, Moskva 1931.
- Kartašov, Sergej, »Aérosannij probeg«, *Revoljucija i kul'tura* 8 (30.4.1929), 57–62.
- Kauffmann, Kai u. Erhard Schütz (Hg.), *Die lange Geschichte der kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*, Berlin 2000.
- Kazanskij, Boris u. Jurij Tynjanov (Hg.), *Fel'eton: sbornik statej*, Bremen 1973 [Leningrad 1927].
- Keckeis, Paul u. Werner Michler, »Einleitung: Gattungen und Gattungstheorie«, in: *Gattungstheorie*, hg. v. dens., Berlin 2020, 7–48.
- Keeble, Richard (ed.), *Global Literary Journalism: Exploring the Journalistic Imagination*, New York 2012.
- Kiesler, Julia, *Der performative Umgang mit dem Text. Ansätze sprechkünstlerischer Probenarbeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2019.
- Kilcher, Andreas, »The Cold Order and the Eros of Storytelling: Joseph Roth's 'Exotic Jews'«, in: *Writing Jewish Culture: Paradoxes in Ethnography*, hg. v. dems. u. Gabriella Safran, Bloomington (Indiana) 2016, 68–93, hier 75–76.
- Kisch, Egon E., »Wesen des Reporters«, ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hg. v. Bodo Uhse, Bd. 8: *Mein Leben für die Zeitung, 1926–1947: journalistische Texte* 2, Berlin u. Weimar 1983, 205–208.
- Kissel, Wolfgang S., »Reise zur Sonne ohne Rückkehr: Zur Wahrnehmung der Moderne in russischen Reisetexten des 20. Jahrhunderts«, in: ders., *Flüchtige Blicke. Relektüren russischer Reisetexte des 20. Jahrhunderts*, hg. v. dems., Bielefeld 2009, 11–44.
- Kittler, Friedrich, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985.
- Klaschka, Siegfried, *Die chinesische Reportageliteratur: das Genre »baogao wenxue« und seine politisch-gesellschaftlichen Bezüge*, Wiesbaden 1998.
- Klein, Joachim, »Belomorkanal: Literatur und Propaganda in der Stalinzeit«, *Zeitschrift für Slavische Philologie* 55.1 (1995/96), 53–98.
- Klucis, Gustav G., »Fotomontaž kak novaja problema agitacionnogo iskusstva«, in: *Izofront. Klassovaja bor'ba na fronte prostranstvennych iskusstva*, sbornik statej ob'edinenija *Oktjabr'*, hg. v. Pavel Novickij, Moskva u. Leningrad 1931, 119–132.
- Kočeljaeva, Nina, »Via sacra vlekomych duchom: palomničestvo kak putešestvie«, in: *Zolotoj vek Grand Tour: putešestvie kak fenomen kul'tury*, hg. v. Vjačeslav Šestakov, Sankt-Peterburg 2012, 8–20.
- Kol'cov, Michail, »Kišu...«, *Internacional'naja literatura* 4 (1935), 96.
- Kol'cov, Michail, »Perelet«, in: ders., *Choču letat' i Zvezdonoscy*, Moskva 1933 (1926), 7–19.
- Kol'cov, Michail, »Publicistika i fel'eton v mestnoj pečati«, in: ders., *Vostorg i jarost'*, Moskva 1990 [1936], 441–451.
- Kol'cov, Michail, *Choču letat'*, Moskva 1931.
- Kol'cov, Michail, *Serebrjanaja utka*, Moskva 1927.
- Kolchevska, Natasha, »Toward a 'Hybrid' Literature: Theory and Praxis of the Faktoviki«, *The Slavic and East European Journal* 27.4 (1983), 452–464.

- Koljazin, Vladimir, »*Vernite mne svobodu!*« *Dejateli literatury i iskusstva Rossii i Germanii – žertvy stalinskogo terrora*, Moskva 1997.
- Kostarev, Nikolaj, *Moi kitajskie dnevники*, Leningrad 1928.
- Kostenzer, Caterina, *Die literarische Reportage. Über eine hybride Form zwischen Journalismus und Literatur*, Innsbruck 2009.
- Krämer, Marie, »Šub, Ėsfir': Velikij put' (1927)«, in: *Klassiker des russischen und sowjetischen Films I*, hg. v. Peter Klimczak, Christian Oswald u. Barbara Wurm, Marburg 2020, 83–91.
- Krämer, Sybille, »Der Bote als Topos oder: Übertragung als eine medientheoretische Grundkonstellation«, in: *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*, hg. v. Till A. Heilmann, Anne von der Heiden u. Anna Tuschling, Bielefeld 2011, 53–68.
- Krasnoščěkova, Elena, *Gončarov: Mir tvorčestva*, Sankt-Peterburg 1997.
- Kuball, Michael u. Clärenore Söderström (Hg.), *Söderströms Photo-Tagebuch 1927–1929. Die erste Autofahrt einer Frau um die Welt*, Frankfurt 1981.
- Kucher, Katharina, *Der Gorki-Park. Freizeitkultur im Stalinismus 1928–1941*, Köln u. Weimar 2007.
- Kuehn, Julia a. Paul Smethurst, *New Directions in Travel Writing Studies*, New York 2015.
- Kukuj, Il'ja, *Koncept »vešč'« v jazyke russkogo avantgarda*, München, Berlin u. Wien 2010.
- Kukulin, Il'ja, *Mašiny zašumevšego vremeni: kak sovetskij montaž stal metodom neoficial'noj kul'tury*, Moskva 2015.
- Kušner, Boris, »Lazurnyj bereg«, *Krasnaja Nov'* 2 (1927), 198–208.
- Kušner, Boris, »Liven'«, *Novyj LEF* 7 (1928), 3–9, und ders., »Umeršie reki«, *Novyj LEF* 12 (1928), 21–26.
- Kušner, Boris, »Stepnoj tekstil«, *Novyj LEF* 6 (1928), 3–10.
- Kušner, Boris, »Tranzitnaja strana«, *Novyj LEF* 1 (1927), 7–13.
- Kušner, Boris, »Železnye dorogi i železnoe moreplavanie«, *Krasnaja Nov'* 1 (1927), 205–218.
- Kušner, Boris, *103 dnya na zapade, 1924–1926 gg.*, Moskva u. Leningrad 1928.
- Kušner, Boris, *Letučij Šotlandec*, Moskva 1929.
- Lamprecht, Wolfgang (Hg.), *Weißbuch Kulturjournalismus*, Wien 2012.
- Lassan, Éleonora, *Doroga kak russkaja nacionaľnaja ideja*, Moskva 2008.
- Latour, Bruno, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1998.
- Lavrentiev, Alexander, »Soviet Photography of the 1920s and 1930s in Its Cultural Context. The Photo Landscape of the Period«, in: *The Power of Pictures: Early Soviet Photography, Early Soviet Film*, ed. by Susan Tumarkin Goodman a. Jens Hoffmann, New Haven 2015, 50–71.
- Layton, Susan, »Russian Military Tourism. The Crisis of the Crimean War Period«, in: *Turizm. The Russian and East European Tourist under Capitalism and Socialism*, ed. by Anne E. Gorsuch a. Diane P. Koenker, Ithaca a. London 2006, 43–63.
- Layton, Susan, *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge 1994.
- Lebedenko, Aleksandr, *Kak ja letal v Kitaj*, Moskva u. Leningrad 1926.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris 1975.
- Lévi-Strauss, Claude, *Traurige Tropen*, aus d. Frz. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. ²⁰2012 [1978].
- Lichačev, Dmitrij, »Povesti russkich poslov kak pamjatniki literatury«, in: *Putešestvija russkich poslov XVI – XVII v. Statejnye spiski*, hg. v. dems., Moskva u. Leningrad 1954, 319–346.
- Lichačev, Dmitrij, »Putešestvija na Zapad [v russkoj literature vtoroj poloviny XVII v.]«, in: ders., *Istoriya russkoj literatury v 10 t.*, t.2, č. 2: *Literatura 1590-ch – 1690-ch gg.*, hg. v. der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, Moskva u. Leningrad, 1948, 420–427.
- Lifšic, Michail, »Dnevnik Marietty Šaginjan«, *Novyj mir* 2 (1954), 206–222.

- Lodder, Christina, »Art of the Commune: Politics and Art in Soviet Journals, 1917–20«, *Art Journal* 52.1 (1993), 24–33.
- Lodder, Christina, »Sergei Tret'jakov – The Writer as Photographer«, *Russian Literature* 103–105 (2019), 95–117.
- Lotman, Jurij u. Boris Uspenskij, »Pis'ma russkogo putešestvennika Karamzina i ich mesto v razvitiu russkoj literatury«, in: Karamzin, Nikolaj, *Pis'ma russkogo putešestvennika*, hg. v. Jurij Lotman, Nonna Marčenko u. Boris Uspenskij, Leningrad 1984, 525–606.
- Lotman, Jurij, »O semiosfere«, in: ders., *Čemu učatsja ljudi. Stat'i i zametki*, Moskva 2010, 82–109.
- Lotman, Jurij, »Problema sjužeta«, in: ders., *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970, 280–289.
- Lubrich, Oliver, *Humboldt oder Wie das Reisen das Denken verändert*, Berlin 2021.
- Lukács, Georg, »Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich eines Romans von Ottwalt«, in: ders: *Schriften zur Literatursoziologie*, Frankfurt a. M., Berlin u. Wien 1985 (1932), 122–142.
- Lunačarskij, Anatolij, »Beseda s v. I. Leninym o kino d 1922 g.«, in: *Lenin i kino*, hg. v. Grigorij Boltjanskij, Moskva u. Leningrad 1925, 16–19.
- Lunačarskij, Anatolij, »Naša kul'tura i fotografija« 1 (1926) *Sovetskoe foto*, 2.
- Lunačarskij, Anatolij, *Po Srednemu Povolžju*, Leningrad 1929.
- Lupol, Ivan; Rozental', Mark u. Sergej Tret'jakov (Hg.), *Pervyj vsesojuznyj s'ezd pisatelej. Stenografičeskij otčet*, Moskva 1934, insbes. 236–238, 344–346, 350–351.
- Maistre, Xavier, *Oeuvres complètes de Xavier de Maistre*, hg. v. Paul Louisy, Paris 1880.
- Maisuradze, Giorgi u. Franziska Thun-Hohenstein, »Sonntiges Georgien. Figuren des Nationalen im Sowjetimperium», Berlin 2015.
- Majakovskij, Vladimir, *Moë otkrytie Ameriki*, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij*, hg. v. Brik, Lilja u. Ivan Bespalov, t. 7: *Zagranica. Stichi i očerki*, hg. v. Vasilij Katanjan, Moskva 1935 (1926), 287–458.
- Mandel'štam, Osip, »Putešestvie v Armeniju«, *Zvezda* 5 (1933), 103–125.
- Maroši, Valerij, »Trojka kak simvol istoričeskogo puti Rossii v russkoj literature XX veka«, *Filologija i kul'tura* 40.2 (2015), 204–209.
- Marx, Sebastian, *Betriebsamkeit als Literatur: Prosa der Weimarer Republik zwischen Massenpresse und Buch*, Bielefeld 2009.
- McCauley, Karen A., »Production Literature and the Industrial Imagination«, *Slavic and East European Journal* 42.3 (1998), 444–466.
- McLuhan, Marshall, »The Medium is the Message«, in: ders., *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York 1964, 1–18.
- Mel'nikova, Svetlana, »Michail Prišvin – fotograf i putešestvennik«, <http://prishvin.lit-info.ru/prishvin/about/melnikova-prishvin-fotograf-i-puteshestvennik.htm> (Zugriff 11.8.2024).
- Menzel, Nadine, *Nach Moskau und zurück. Die Reiseschriften von Ethel Snowden, Sylvia Pankhurst und Clare Sheridan über das postrevolutionäre Russland im Jahr 1920*, Köln 2018.
- Mersch, Dieter, *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2013.
- Meyer-Kalkus, Reinhart, »Die Vortragsstimme in literarischer Vortragskunst – am Beispiel von Ingeborg Bachmanns Lesungen«, in: *Stimme – Medien – Sprechkunst. Sprache und Sprechen*, Bd. 49, hg. v. Kati Hannken-Illjes, Katja Franz, Eva-Maria Gauß, Friederike Könitz u. Silke Marx, Baltmannsweiler 2017, 1–27.
- Michael, Joachim u. Markus Klaus Schäffauer, »Die intermediale Passage der Gattungen«, in: *Massenmedien und Alterität*, hg. v. dens., Frankfurt a. M. 2004, 247–296.
- Michel's, Vladimir, *Ot kremlevskoj do kitaiskoj steny – perelét Moskva-Pekin*, Moskva 1927.
- Michel'son, Vsevolod, *Putešestvie v russkoj literature*, Rostov n. D. 1974.

- Mierau, Fritz, »Ehrenburg unterwegs«, in: ders., *Zwölf Arten, die Welt zu beschreiben. Essays zur russischen Literatur*, Leipzig 1988, 92–99.
- Mierau, Fritz, *Erfindung und Korrektur: Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin 1976.
- Mitchell, W. J. Thomas, *Picture Theory*, Chicago 1994.
- Morson, Gary Saul, a. Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford 1990, 295–297.
- Müller, Jürgen E., »Genres analog, digital, intermedial – zur Relevanz des Gattungskonzepts für die Medien- und Kulturwissenschaft«, in: *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*, hg. v. Volker C. Dörr u. Tobias Kurwinkel, Würzburg 2014, 70–102.
- Müller, Susanne, *Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers 1830–1945*, Frankfurt u. New York 2012.
- Naumova, Anna, »Larisa Rejsner«, in: *Larisa Rejsner v vospominanijach sovremenников*, hg. v. ders., Moskva 1969, 5–12.
- Nerlich, Michael, »Abenteuer«, in: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, hg. v. Hans Jörg Sandkühler, Hamburg 1990, 25–31.
- Neumann, Birgit u. Ansgar Nünning, »Einleitung: Probleme, Aufgaben und Perspektiven der Gattungstheorie und Gattungsgeschichte«, in: *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, hg. v. dens. u. Marion Gymnich, Trier 2007, 1–28.
- Neutatz, Dietmar, *Träume und Alpträume. Eine Geschichte Russlands im 20. Jahrhundert*, München 2013.
- Nicholas, Mary a. Cynthia Ruder, »In Search of the Collective Author: Fact and Fiction from the Soviet 1930«, *Book History* (11) 2008, 221–244.
- Nikitin, Afanasij, *Choždenie za tri morja*, hg. v. Jakov Lur'e u. a., Leningrad 1986.
- Nikitin, Afanasij, *Die Fahrt des Afanassij Nikitin über drei Meere 1466–1472, von ihm selbst niedergeschrieben*, hg. v. Varvara Adrianova-Perec, München 1966.
- Nikolaevna, Nadežda, *Žurnal Sovetskoe foto*, Sankt-Peterburg 2013.
- Nikulin, Lev, *Gody našež žizni*, Moskva 1966.
- Oberloskamp, Eva, *Fremde neue Welten: Reisen deutscher und französischer Linksintellektueller in die Sowjetunion 1917–1939*, Berlin 2012.
- Ornatskaja, Tamara, *Istorija sozdanija Fregata Pallada*, in: Gončarov, Ivan, *Fregat Pallada. Očerki putešestvija v dvuχ tomach*, hg. v. ders., Leningrad 1986, 763–787.
- Ostrovskij, Zinovij u. Dmitrij Sverčkov, *Turksib: Sbornik statej učastnikov stroitel'stva turkestano-sibirskoj železnoj dorogi*, Moskva 1930.
- Palmer, Scott W., *Dictatorship of the Air: Aviation Culture and the Fate of Modern Russia*, Cambridge 2009.
- Papazian, Elizabeth, *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*, DeKalb, IL 2009.
- Paperjnj, Vladimir, *Kul'tura dva*, Moskva 1996.
- Pavlenko, Pétr, *Stambul i Turcija*, Moskva 1930.
- Pavlovskij, A. I., »Voenkory-pisateli: Petr Pavlenko«, 29.5.2020, https://dzen.ru/media/pressa_voiny/voenkory-pisateli-petr-pavlenko-5ed14a253a859d24e59d8733 (Zugriff 24.7.2024).
- Pavlovskij, Aleksej, »Orientalia«, in: *Tvorčestvo Mariëtty Šaginjan. Sbornik statej*, hg. v. Valentin Kovalev, Leningrad 1980, 9–29.
- Payne, Matthew, »The TurkSib: First Born of the Five-Year Plan«, *Russian History* 15.2/4 (1988), 353–414.
- Pečerskaja, Tat'jana, »Travelog v 'Russkom slove': k voprosu o redakcionnoj taktike žurnala«, in: *Russkij travelog XVIII–XX vekov*, hg. v. ders., Novosibirsk 2015, 486–502.
- Pečerskaja, Tat'jana, *Russkij travelog XVIII – XX vekov: maršruty, toposy, žanry i narrativy: kollektivnaja monografija*, Novosibirsk 2015.

- Pelz, Annegret, *Reisen durch die eigene Fremde: Reiseliteratur von Frauen als autoethnographische Schriften*, Köln, Weimar u. Wien 1993.
- Peters, Jochen-Ulrich, »Das Auge als Instrument des Denkens. Über die Korrelation von sinnlicher Erfahrung und poetischer Reflexion in Osip Mandel'stams ›Reise nach Armenien‹«, in: Kissel, *Flüchtige Blicke*, 169–180.
- Peters, Jochen-Ulrich, *Turgenevs »Zapiski ochotnika« innerhalb der Očerk-Tradition der 40er Jahre. Zur Entwicklung des realistischen Erzählers in Russland*, Berlin 1972.
- Pfister, Manfred, »Autopsie und intertextuelle Spurensuche: Der Reisebericht und seine Vor-Schriften«, in: *In Spuren reisen. Vor-Bilder und Vor-Schriften in der Reiseliteratur*, hg. v. Gisela Ecker u. Susanne Röhl, Münster 2006, 11–30.
- Pfister, Manfred, »Konzepte der Intertextualität«, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister, Tübingen 1985, 1–30.
- Pil'njak, Boris, *Kitajskaja povest'*, Moskva 1928.
- Pil'njak, Boris, *Korni japonskogo solnca*, Leningrad 1927.
- Pil'njak, Boris, *O'kej. Amerikanskij roman*, Moskva 1933.
- Pil'njak, Boris, *Tadžikistan. Sed'maja sovetskaja. Očerki: Materialy k romanu*, Leningrad 1931.
- Pivovarova, Ljudmila, *Russkij očerk 80–90 gg. XIX veka*, Kazan' 1978.
- Poljakov, Fedor, »Pilger. II. Altrußland«, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. VI, Sp. 2152–2153, München u. Zürich 1993 [1994].
- Ponomarev, Evgenij, *Tipologija sovetskogo putešestvija. Sovetskij putevoj očerk 1920–1930-ch godov*, Sankt-Peterburg 2013 [2011].
- Ponomarev, Evgenij, »Evropa semi morej«, *Russian Literature* LXVIII (2010) III/IV, 389–416.
- Ponomarev, Evgenij, »Travelog vs. putevoj očerk: Postkolonializm rossijskogo izvoda«, *Novoe literaturnoe obozrenie* 166.6 (2020), 562–577.
- Ponomarev, Evgenij, *Tipologija sovetskogo putešestvija. »Putešestvie na Zapad« v russkoj literature 1920–1930-ch godov*, Sankt-Peterburg 2014.
- Popov, Vjačeslav u. Boris Frezinskij, »Kommentarii«, in: Il'ja, Èrenburg. *Sobranie sočinenij v 8 tomach*, t. 4: *Očerki, reportaži, èsse 1922–1939*, hg. v. Boris Frezinskij, Moskva 1991, 590–622.
- Porombka, Stephan u. Erhard Schütz (Hg.), *55 Klassiker des Kulturjournalismus*, Berlin 2008.
- Porombka, Wiebke, *Medialität urbaner Infrastrukturen: Der öffentliche Nahverkehr, 1870–1933*, Bielefeld 2014.
- Pozner, Vladimir, *Odnoétažnaja Amerika, Sub"ektivnyj vzgljad*, Moskva 2020.
- Pozner, Vladimir; Kahn, Brian u. Ivan Urgant, *Odnoétažnaja Amerika*, Moskva 2008.
- Prišvin, Michail, »8 nojabrja, 1930«, in: ders., *Dnevnik. Kn. 7: 1930–1931*, hg. v. Lilija A. Rjazanova, Sankt-Petersburg 2006.
- Prišvin, Michail, »Ochota s fotoapparatom«, *Pioner* 13 (1933), 8.
- Prišvin, Michail, »Solovki (Pis'ma k drugu)«, in: ders., *Kolobok*, Archangel'sk 1936, 50–90.
- Prišvina, Valerija, »O Michaille Prišvine«, in: *Michail Prišvin, Sobranie sočinenij v 8 t.*, hg. v. Tat'jana Bednjakova u. Anatolij Kiselev, Moskva 1982, 5–40.
- Prokof'ev, Nikolaj, »Literatura putešestvij XVI–XVII vekov«, in: *Zapiski russkich putešestvennikov XVI–XVII vv.*, hg. v. dems. u. Larisa Alechina, Moskva 1988, 5–20.
- Propp, Vladimir, *Morfologija skazki*, Leningrad 1928.
- Propp, Vladimir, *Istorčeskie korni volšeboj skazki*, Moskva 2000 (1946).
- Proskurina, Julia, *Natural'naja škola v svete évoljucii i tipologii klassičeskogo realizma*, Ekaterinburg 2001.
- Pržiborovskaja, Galina, *Larisa Rejsner*, Moskva 2008.

- Ptolemaios, Klaudios, *Handbuch der Geographie*, 2 Bd.e, hg. v. Alfred Stückelberger u. Gerd Graßhoff, Basel 2006.
- Puškin, Aleksandr, »Putešestvie v Arzrum«, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij*, hg. v. Dmitrij Blagoj u.a., Moskva 1954.
- Radičev, Aleksandr, »Putešestvie iz Peterburga v Moskvu«, in: ders., *Izbrannye filosofskie sočinenija*, hg. v. Ivan Ščipanov, Leningrad 1949, 37–199.
- Rajewsky, Irina O., »Medienbegriffe – reine diskursive Strategien? Thesen zum ›relativen Konstruktcharakter‹ medialer Grenzziehungen«, in: *Ausweitung der Kunstzone*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann u. Markus Rautenberg, Bielefeld 2010, 33–47.
- Ram, Harsha, *The Imperial Sublime. A Russian Poetics of Empire*, Madison (Wis.) 2003.
- Ratiani, Irina, *Kinematografičeskoe nasledie: stat'i, očerki, stenogrammy, vystuplenij, doklady, scenarii*, Sankt-Peterburg 2010.
- Reed, John, *Zehn Tage, die die Welt erschütterten*, Vorwort von Egon E. Kisch, Wien u. Berlin 1927.
- Reischl, Katherine M. H., »In the Soviet School of Photography: Lessons in Photographic Literacy«, 3.3 *Modernism/modernity*, 5.10.2018, <https://doi.org/10.26597/mod.0071> (Zugriff 11.8.2024).
- Reischl, Katherine, »Where I have been with my camera: Sergei Tret'jakov and Developing Operativity«, *Russian Literature* 103–105 (2019), 119–143.
- Reisner, Larissa, »Junkers«, in: dies., *Von Astrachan nach Barmbeck. Reportagen 1918 – 1923*, hg. v. Irmfried Hiebel, aus d. Russ. v. Alexander Tarassow-Rodionow, Halle u. Leipzig 1983, 171–193.
- Reisner, Oliver, »Kaukasien als imaginierter russischer Raum«, in: *Kultur in der Geschichte Russlands. Räume, Medien, Identitäten, Lebenswelten*, hg. v. Bianka Pietrow-Enker, Göttingen 2007.
- Reissner, Larissa, *Von Astrachan nach Barmbeck. Reportagen 1918 – 1923*, aus d. Russ. v. Irmfried Hiebel, Halle u. Leipzig 1983.
- Reissner, Larissa, *Oktober*, Berlin 1932.
- Rejsner, Larisa, *Afganistan*, Moskva 1925.
- Rejsner, Larisa, *Aziatskie povesti*, Moskva 1925.
- Rejsner, Larisa, *Die Front: 1918–1919*, aus d. Russ. v. Eduard Schiemann, Wien 1924.
- Rejsner, Larisa, *Hamburg auf den Barrikaden: Erlebtes und Erhörtes aus dem Hamburger Aufstand*, 1923, aus d. Russ. v. Eduard Schiemann, Berlin 1925.
- Rejsner, Larisa, *Im Lande Hindenburgs: eine Reise durch die Deutsche Republik*, Berlin 1926.
- Rejsner, Larisa, *Oktober: Ausgewählte Schriften*, Berlin 1926.
- Rejsner, Larisa, *Ugol', želeso i živye ljudi*, Moskva u. Leningrad 1925.
- Rejsner, Larisa, *V strane Gindenburga: očerki sovremennoj Germanii*, Moskva 1926.
- Richter, Zinaida, *7.000 kilometrov po vozduchu. Moskva – Mongolija – Kitaj*, Moskva 1926.
- Richter, Zinaida, *Aziatskaja Švezjarija (Po kirgizskim kočev'jam)*, Moskva u. Leningrad 1930.
- Richter, Zinaida, *Kavkaz našich dnej*, 1923–24, Moskva 1924.
- Richter, Zinaida, *Měd i zoloto (Po Altaju)*, Moskva u. Leningrad 1930.
- Richter, Zinaida, *Na »Litke« k ostrovu Vrangelja (Zapiski učastnika spasatel'noj ekspedicii s 13 fotografijami)*, Moskva 1931.
- Richter, Zinaida, *Po Lapplandii*, Moskva 1929.
- Richter, Zinaida, *Pochod Osevěka (Osobyj severnyj ekspedicionnyj otrjad. Ural 1919 g. Pravdivyj rasskaz)*, Moskva 1933.
- Richter, Zinaida, *Semafory v pustyne. Na izyskanijach turkestano-sibirskoj železnoj dorogi*, Moskva u. Leningrad 1929.
- Richter, Zinaida, *Šturm El'brusa. Vtoraja al'piniada RKKA*, Moskva 1935.
- Richter, Zinaida, *U belogo pyatna (Ekspedicija ledoreza »Litke« na ostrov Vrangelja 1929 g.)*, Moskva² 1931.

- Richter, Zinaida, *V snegach Él'brusa. Vo l'dach Arktiki. Za poljarnym krugom*, Moskva 1936.
- Richter, Zinaida, *V solnečnoj Abchazii i Chevsuretii*, Moskva u. Leningrad 1930.
- Richter, Zinaida, *V strane golubych ozér (očerki Altaja)*, Moskva u. Leningrad 1930.
- Richter, Zinaida, *Za poljarnym krugom*, Moskva u. Leningrad 1925.
- Richter, Zinaida, *Zolotoj Aldan*, Moskva u. Leningrad 1927; Nachdruck in Moskau 1928 (Ogoněk-Ausgabe).
- Richter, *Zolotoj Aldan*, Moskva u. Leningrad 1927.
- Ritzer, Ivo u. Peter W. Schulze, »Einleitung«, in: *Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven*, hg. v. dies., Wiesbaden 2016, 1–40.
- Roberts, Graham, *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*, London a. New York 1999.
- Röhl, Susanne u. Gisela Ecker, »In Spuren reisen: Intertextualität und Performanz«, in: *In Spuren reisen: Vor-Bilder und Vor-Schriften in der Reiseliteratur*, hg. v. dies., Münster 2006, 7–10.
- Rohr, Angela, *Der Vogel. Gesammelte Erzählungen und Reportagen*, hg. v. Gesine Bey, Berlin 2010.
- Rohr, Angela, *Zehn Frauen am Amur: Feuilletons für die Frankfurter Zeitung: Reportagen und Erzählungen aus der Sowjetunion (1928–1936)*, hg. v. Gesine Bey, Fotografien von Margarete Steffin, Berlin 2018.
- Rosa, Hartmut, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2005.
- Roščektaeva, Tat'jana, *Žanrovo-stilističeskie osobennosti sovremennogo putevogo očerka: na materiale russkoj publicistiki 90-ch godov XX veka*, Moskva 2007.
- Rothe, Hans, »Das Traumschiff oder zur theoretischen Grundlegung des Realismus bei Gončarov«, in: *Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz, Bamberg, 8.–10. Oktober 1991*, hg. v. Peter Thiergen, Köln 1994.
- Rowley, Alison, »Emma Goes to the Arctic: An American Socialite's Trip on a Soviet Ice-breaker, 1931«, *Journal of Russian American Studies (JRAS)* 8.1 (2024), 1–16.
- Rozenfel'd, Michail, *Klad pustyni Kara-Kum*, Moskva 1930.
- Rozenfel'd, Michail, *Na avtomobile po Mongolii*, Moskva 1931.
- Rozenfel'd, Michail, *V glubinach morej. O rabotach Éprona*, Moskva 1936.
- Ryall, Tom, »Genre and Hollywood«, in: *The Oxford Guide to Film Studies*, ed. by John Hill and Pamela Gibson Church, Oxford 1988, 327–338.
- Ryan, Dennis, »Dating Hemingway's Early Style/Parsing Gertrude Stein's Modernism«, *Journal of American Studies* 29,2 (1995), 229–240.
- Ryan, Karen L., »Imagining America: Il'f and Petrov's 'Odnoetazhnaja Amerika' and Ideological Alterity«, *Canadian Slavonic Papers* 44,3–4 (2002), 263–277.
- Šačkova, Vasilisa, »Putešestvie« kak žanr chudožestvennoj literatury: voprosy teorii, *Vestnik Nižegorodskogo universiteta* 3 (2008), 277–281.
- Šaginjan, Mariëtta, »Voschoždenie na Alagez« [1927], in: dies., *Sovetskoe Zakavkazé*, 51–127.
- Šaginjan, Mariëtta, *Putešestvie po Sovetskoi Armenii. Sobranie sočinenij*, hg. v. Konstantin Serebrjakov, t. 3, Moskva 1972.
- Šaginjan, Mariëtta, *Putešestvie po Sovetskoi Armenii (1922–1950)*, Moskva 1950.
- Šaginjan, Mariëtta, *Sovetskoe Zakavkazé. Očerki 1922–1930*, Leningrad u. Moskva 1931.
- Said, Edward W., *Orientalism*, London 1978.
- Sarkisova, Oksana, »Across One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema, and Soviet Patriotism«, *October* 121: *New Vertov Studies* (2007), 19–40.
- Sarkisova, Oksana, »The Adventures of the *Kulturfilm* in Soviet Russia«, *A Companion to Russian Cinema*, ed. by Birgit Beumers, Chichester 2016, 91–116.

- Sarkisova, Oksana, »Turksib as a Media Campaign«, in: dies., *Screening Soviet Nationalities. Kulturfilms from the Far North to Central Asia*, London a. New York 2017, 184–186.
- Sasse, Sylvia, »Geographie von unten. Geopoetik und Geopolitik in Sergej Tret'jakovs Reisetexten«, in: *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, hg. v. ders. u. Magdalena Marszałek, Berlin 2010, 261–288.
- Sazonova, Lidia, »Ideia puti v drevnerusskoi literature«, *Russian Literature* 29 (1991), 471–488.
- Schaff, Barbara, »Introduction«, in: *Handbook of British Travel Writing*, ed. by hers., Berlin 2020, 1–7.
- Schahadat, Schamma, »Nomaden und andere Reisende: (Ost-)Mitteleuropäische Literatur und Weltliteratur im 21. Jahrhundert«, *Gegenwartsliteratur – Weltliteratur*, Bielefeld 2019, 171–198.
- Scheinpflug, Peter, *Genre-Theorie: eine Einführung*, Münster 2014.
- Schivelbusch, Wolfgang, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2000.
- Schlenstedt, Dieter, *Die Reportage bei Egon Erwin Kisch*, Berlin 1959.
- Schlieker, Kerstin, *Frauenreisen in den Orient zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Weibliche Strategien der Erfahrung und textuellen Vermittlung kultureller Fremde*, Berlin 2003.
- Schlitte, Annika (Hg.), *Philosophie des Ortes: Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2014.
- Schlögel, Karl, »Raum und Raumbewältigung als Probleme der russischen Geschichte«, in: *Mastering Russian Spaces. Raum und Raumbewältigung als Probleme der russischen Geschichte*, hg. v. dems., München 2011, 1–25.
- Schlögel, Karl, *Das sowjetische Jahrhundert: Archäologie einer untergegangenen Welt*, München 2017.
- Schlögel, Karl, *Terror und Traum: Moskau 1937*, München 2008.
- Schmid, Ulrich, »Das Objekt im Objektiv: Il'ja Erenburgs Pariser Visionen«, in: Kissel, *Flüchtige Blicke*, 445–470.
- Schmid, Ulrich, »Einleitung«, in: *Russische Medientheorien*, hg. v. dems., Bern 2005, 9–84.
- Schmid, Ulrich, »Zwischen Zeitzeugenschaft und künstlerischer Autonomie«, in: *Michail Prischwin: Tagebücher*, hg. v. Evelyne Passet, Bd. II: 1930 bis 1932, Berlin 2022, 487–503.
- Schmid, Ulrich, *Ichentwürfe. Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen*, Zürich 2003.
- Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*, Berlin 2014.
- Schmidt, Wolf-Heinrich, »Dokumentarliteratur und dokumentarische Bewegung (Zum Verhältnis von Literatur und Journalismus in der Sowjetunion 1925–1935)«, *Zeitschrift für Slavische Philologie* 55.2 (1995/96), 290–312, 302.
- Schmitz, Oskar, »Der Baedeker oder die Technik des Reisens«, in: ders., *Essays über Gesellschaft, Mode, Frauen, Reisen, Lebenskunst, Kunst, Philosophie*, München u. Leipzig 1917, 237–244.
- Schönle, Andreas, *Authenticity and Fiction in the Russian Literary Journey, 1790–1840*, Cambridge (Mass.) a. London 2000.
- Schütt, Julian, *Max Frisch. Biographie eines Aufstiegs*, Berlin 2011.
- Schütz, Erhard, »Egon Erwin – Faktograph oder Fiktio-Fürst?«, in: *Sachbuch und populäres Wissen im 20. Jahrhundert*, hg. v. Andy Hahnemann, Frankfurt a. M. 2008, 183–200.
- Schütz, Erhard, *Kritik der literarischen Reportage. Reportagen und Reiseberichte aus der Weimarer Republik über die USA und die Sowjetunion*, München 1977.
- Scott, David, *Semiotics of Travel. From Gautier to Baudrillard*, Dublin 2004.
- Ščukina, V., »Očerk v sovremennom literaturovedenii«, in: *Masterstvo očerkista*, hg. v. Lev Judkevič, Kazan' 1970, 109–119.
- Šumskij, Arkadij, *M. Gor'kij i sovetskij očerk*, Moskva 1962.

- Seemann, Klaus-Dieter, *Die altrussische Wallfahrtsliteratur. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, München 1976.
- Sejfullina, Lidija, »Iz zagraničnyh vpečatlenij«, in: dies., *Sobranie sočinenij v četyrëch tomach*, t. 4: *očerki i stat'i* 1918–1954, hg. v. L. Smirnova u.a., Moskva 1969, 41–94.
- Sejfullina, Lidija, »Larisa Rejsner«, in: *Sobranie sočinenij v četyrëch tomach*, t. 4: *očerki i stat'i* 1918–1954, hg. v. L. Smirnova u.a., Moskva 1969, 158–162.
- Sejfullina, Lidija, »V strane uchodjaščego islama (poezda v Turciju)«, in: dies., *Sobranie sočinenij*, hg. v. Valerian Pravduchin, t. 3.: *Virineja*, Moskva u. Leningrad 1927 [1925], 135–283.
- Serebrjakova, Galina, »V starom Samarkande«, *Krasnaja Nov'* 10 (1927), 220–226.
- Serebrjakova, Galina, *Zarisovki Kitaja*, Moskva 1927.
- Sergej M. Tret'jakov, *Ot Pekina do Pragi. Putevaja proza 1925–1937 godov*, hg. v. Tatjana Hofmann u. Susanne Sträting, Sankt-Peterburg 2020.
- Šestakov, Vjačeslav, »Vstuplenie«, in: *Zolotoj vek Grand Tour: putešestvie kak fenomen kul'tury*, hg. v. dems., Sankt-Peterburg 2012, 8–20.
- Shub, Esfir, *Selected Writings*, transl. by Anastasia Kostina, *Feminist Media Histories* 2.3 (2016), 11–28.
- Sibirjakov, Semën, »Na Aldane«, *Naša žizn'*, Moskva 1931, t. 1, 94–107.
- Siegel, Holger, »Fedor M. Dostoevskij's Reisebericht Winterliche Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke aus dem Jahre 1863«, in: Ertzdorff/Giesemann, *Erkundung und Beschreibung der Welt*, 415–428.
- Siegel, Holger, *Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis bei Il'ja Ėrenburg 1921–1932. Studien zum Verhältnis von Kunst und Revolution*, Tübingen 1979.
- Siegelbaum, Lewis H., »Soviet Car Rallies of the 1920s and 1930s and the Road to Socialism«, *Slavic Review* 64.2 (2005), 247–273.
- Simmel, Georg, »Über das Wandern«, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 11: *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1992 [1908], 748–764.
- Sippl, Carmen, *Reisetexte der russischen Moderne: Andrej Belyj und Osip Mandel'stam im Kaukasus*, München 1997.
- Skibina, Ol'ga, »Putevoj očerk: sinkretizm žanra (na primere russkoj publicistiki XIX veka)«, *Teorija i istorija žurnalistiki* 4 (2014), 88–97.
- Šklovskij, Viktor, »103 dnja na Zapade B. Kušnera«, *Novyj LEF* 11–12 (1927), 71–72.
- Šklovskij, Viktor, »Aéroplan letel kak ušiblennyyj žuk«, in: ders., *Tret'ja fabrika*, Moskva 1926, 123–124.
- Šklovskij, Viktor, »Die Kunst als Verfahren«, in: *Texte der russischen Formalisten*. Bd. I: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. v. Jurij Striedter, München 1969, 2–35.
- Šklovskij, Viktor, »Ja pišu o tom, čto bytie opredeljaet soznanie, a sovest' ostaëtsja neustroennoj«, in: ders., *Tret'ja fabrika*, Moskva 1926, 15–17.
- Šklovskij, Viktor, »K technike vnesužetnoj prozy«, in: *Literatura fakta. Pervyyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, hg. v. Nikolaj Čužak, Moskva 2000 [1929], 229–234.
- Šklovskij, Viktor, »O teorii prozy«, Moskva 1929, 9–23.
- Šklovskij, Viktor, »Očerk i anekdot«, in: ders., *O teorii prozy*, Moskva 1929, 246–250.
- Šklovskij, Viktor, *Gamburgskij sčet: stat'i, vospominanija, ésse (1914–1933)*, hg. v. Aleksandr Galuškin u. Aleksandr Čudakov, Moskva 1990.
- Šklovskij, Viktor, *O teorii prozy*, Moskva 1929.
- Šklovskij, Viktor, *Turksib*, Moskva u. Leningrad 1930, zuerst in: *Èž* 15–16 (1930), 6–9;
- Smith, Melanie, »Glocalization«, in: *The Concise Encyclopedia of Sociology*, ed. by George Ritzer a. J. Michael Ryan, Chichester u.a. 2011, 268–269.

- Smith, Sidonie, *Moving Lives. Twentieth-Century Women's Travel Writing*, Minneapolis a. London 2001.
- Smorodin, Aleksandr, »Gidrocentral' i očerki Marietty Šaginjan 30-ch godov«, in: Kovalev, *Tvorčestvo Marietty Šaginjan*, 109–126.
- Šnejderov, Vladimir, *El'-Emen. Očerki*, Moskva 1931.
- Šnejderov, Vladimir, *Kinoljubitel'-putešestvennik*, Moskva 1968.
- Šnejderov, Vladimir, *Moi kinoputešestvija*, Moskva 1973.
- Šnejderov, Vladimir, *Putešestvija s kinoapparatom*, Moskva 1952.
- Šnejderov, Vladimir, *Technika i organizacija kino-s'ëmočnoj raboty*, Moskva 1928.
- Šnejderov, Vladimir, *Vosem' kinoputešestvij*, Moskva u. Leningrad 1937.
- Sologub, Vladimir, *Tarantas. Putevye vpečatlenija. Sočinenie*, Sankt-Peterburg 1845.
- Steinbeck, John, *Robert Capa: Russische Reise*, aus d. Amer. v. Susann Urban, Zürich 2021.
- Sterne, Laurence, *A Sentimental Journey Through France and Italy by Mr. Yorick*, ed. by Gardner D. Stout, Berkeley a. Los Angeles 1967 [1768].
- Stigneev, Valerij, *Vek fotografi. Očerki istorii otečestvennoj fotografi 1894–1994*, Moskva 2009.
- Stinnes, Clairenore, *Im Auto durch zwei Welten. Die erste Autofahrt einer Frau um die Welt 1927 bis 1929*, hg. v. Gabriele Habinger, Wien 1996.
- Strätlings, Susanne, »The Author as Researcher: Boris Pil'njaks Samples the Artic Sea«, *Russian Literature* 103–105 (2019), 283–303.
- Strätlings, Susanne, *Die Hand am Werk: Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*, Paderborn 2017.
- Striedter, Jurij (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971.
- Sverbeev, Dmitrij, *Moi zapiski*, hg. v. Sigurd Schmidt u. a., Moskva 2014 [1899].
- Thun-Hohenstein, Franziska, »Der russische Georgien-Mythos: Die Sowjetisierung einer romantischen Utopie«, *Osteuropa* 65.7/10 (2015), 549–568.
- Travnikov, Sergej, *Putevye zapiski petrovskogo vremeni (problema istorizma)*, Moskva 1987.
- Tret'jakov, »Schluchtenmenschen«, in: Maisuradze/Thun-Hohenstein, »Sonniges Georgien«, aus d. Russ. v. Sofia Schneeweiss, 325–331.
- Tret'jakov, Sergej u. Boris Gromov, *Polnym skol'zom. Očerki učastnikov aësannogo probega 1929 g.*, Moskva u. Leningrad 1930.
- Tret'jakov, Sergej u. Leonid Muchanow, *Tscheljuskin: Ein Land Rettet Seine Söhne*, Moskau 1934.
- Tret'jakov, Sergej u. Vachtang Mačavariani, *V Tannu-Tuvu*, Moskva u. Leningrad 1930.
- Tret'jakov, Sergej, »Zavod-krepost«, *Smena* 17/18 (1932), 16–17.
- Tret'jakov, Sergej, »15 železnych šagov«, *Internacional'naja literatura* 2 (1933), 130–131.
- Tret'jakov, Sergej, »Belye pjatna«, *Pravda*, 1933, 13. Juni, Nr. 161, 3.
- Tret'jakov, Sergej, »Biografija vešči«, in: Čužak, *Literatura faktu*, 68–73.
- Tret'jakov, Sergej, »Čem živo kino«, *Novyj LEF* 5 (1928), 23–28.
- Tret'jakov, Sergej, »Čërt boitsja bol'sevikov«, *30 dnej* 5 (1933), 62–67.
- Tret'jakov, Sergej, »Čistka«, in: Hofmann/Strätlings, *Sergej M. Tret'jakov, Ot Pekina do Pragi*, 242–249.
- Tret'jakov, Sergej, »Čto Vy daete sovetskому čitatelu v 1934 godu? Anketa »Stroim««, *Stroim* 36 (1933), 5.
- Tret'jakov, Sergej, »Daj karandaš«, *Pionerskaja pravda*, 10.12.1927, 2.
- Tret'jakov, Sergej, »Do svidanija, tovariši! Do Pervogo maja!«, *Stroim* 30–31 (1933), 4–5.
- Tret'jakov, Sergej, »Evoljucija žanra (ob očerke)«, *Naši dostiženija*, 7–8 (1934), 160–162.
- Tret'jakov, Sergej, »Foto-apparat – žurnalistu!« *Sovetskoe foto* 9 (1927), 260–262.
- Tret'jakov, Sergej, *Strana A–E. Očerki*, Fotografien von V. Kovrigin und S. Tret'jakov, Moskva 1932.

- Tret'jakov, Sergej, »Fotozametki. (Ob iskusstve fotografii)«, *Novyj LEF* 8 (1928), 40–43.
- Tret'jakov, Sergej, »Gde ja byl s fotoapparatom«, *Pioner* 5/6 (1934), 10–11.
- Tret'jakov, Sergej, »Gljadja strane v lico«, *Stroim* 19–20 (1934), 16–17.
- Tret'jakov, Sergej, »Iskusstvo očerka«, *Smena* 8 (1934), 17.
- Tret'jakov, Sergej, »Iz nojabrja v iul' (Moskva – Suchum)«, *Pravda* Nr. 282, 5.12.1926, 5.
- Tret'jakov, Sergej, »Kak vyzdoravlivajut. Iz očerkov 'Ljudi v počinke«, *Prožektor* 11 (1926), 23–24.
- Tret'jakov, Sergej, »Kommunističeskiy deputat. Očerk«, *Kombajn* 19 (1931), 10–13.
- Tret'jakov, Sergej, »Literaturnoe mnogopol'e«, *Novyj LEF* 12 (1928), 43.
- Tret'jakov, Sergej, »Ljudej v počinku«, *Krasnaja gazeta* 127 (2470), 4. Juni 1926, o.S.
- Tret'jakov, Sergej, »Ljudi v počinke (Sanatornye očerki)«, *Krasnaja gazeta* 196 (2539), 27. August 1926, o.S.
- Tret'jakov, Sergej, »Mcyri«, in: Ratiani, *Kinematografičeskoe nasledie*, 147–150.
- Tret'jakov, Sergej, »Membrana v stepi«, *Izvestija* Nr. 258, 18.9.1931, 2.
- Tret'jakov, Sergej, »Moj zritel'nyj dnevnik (Fotoapparat v rukach pisatelja)«, *Sovetskoe foto* 2 (1934), 24.
- Tret'jakov, Sergej, »More, ljudi, solnce. Fotočerk«, *Stroim* 7/8 (1935), 19.
- Tret'jakov, Sergej, »Moskva-Pekin (Put'fil'ma)«, *LEF* 3 (1925), 33–58.
- Tret'jakov, Sergej, »Moskvarij«, *Pravda* 319, 19. November 1932, 5.
- Tret'jakov, Sergej, »Novaja Svanetija«, in: Ratiani, *Kinematografičeskoe nasledie*, 178–183.
- Tret'jakov, Sergej, »Novyj Lev Tolstoj«, *Novyj LEF* 1 (1927), 34–38.
- Tret'jakov, Sergej, »Nu, kupite žel!«, *Krasnaja niva* 27 (1931), 7–8.
- Tret'jakov, Sergej, »O samolete-gigante 'Maksim Gor'kij'«, *Stroim* 13 (1934), 3.
- Tret'jakov, Sergej, »Očerk otčityvaetsja. K otkrytiju Vsesojuznogo soveščanija očerkistov«, *Pravda*, 5. Juni 1934, Nr. 153, 2.
- Tret'jakov, Sergej, »Ot fotoserii – k dilitel'nomu fotonabljudeniju«, *Proletarskoe foto* 4 (1931), 20–43.
- Tret'jakov, Sergej, »Ot redakcii«, *Novyj LEF* 12 (1928), 41–42.
- Tret'jakov, Sergej, »Otkuda i kuda?«, *LEF* 1 (1923), 193–203.
- Tret'jakov, Sergej, »Podnjať na radiovolne. (O predstojaščem oktjabr'skom reportaže s Krasnoj ploščadi)«, *Večernjaja Moskva*, 20.10.1934, 3.
- Tret'jakov, Sergej, »Postup'ju bujvola. Po Abchazii«, *Prožektor* 24 (1926), 21–22.
- Tret'jakov, Sergej, »Pro karman. Očerk«, *Pioner* 8 (1932), 14–16.
- Tret'jakov, Sergej, »Protiv turistov«, in: ders., *Vyzov* (1932), 126–133.
- Tret'jakov, Sergej, »Putešestvie po Danii«, *Smena* 14 (1933), 18–19.
- Tret'jakov, Sergej, »Revoljucija i iskusstvo«, in: 4-j Oktjabr'. Jubilejnyj al'manach. *Izdanie Dal'ne-Vostočnogo komiteta po organizacii prazdnovaniija 4-oj godovščiny Sovetovlastija*, Čita 1921, 13–16.
- Tret'jakov, Sergej, »Ščastlivaja ošibka. Očerk«, 30 dnej 1 (1933), 47–53.
- Tret'jakov, Sergej, »Skvoz' neprotertye očki«, *Novyj LEF* 9 (1928), 20–24.
- Tret'jakov, Sergej, »Slovo, kotoroe slomano«, *Smena* 3 (1934), 18–19.
- Tret'jakov, Sergej, »Sobač'ja žizn'«, *Izvestija* 186, 8. Juli 1931, 1.
- Tret'jakov, Sergej, »Sovetskij Alžir«, *Pravda* Nr. 36, 13.2.1927, 4.
- Tret'jakov, Sergej, »Strana kontrastov. Fotočerk«, *Smena* 3 (1935), 16–18.
- Tret'jakov, Sergej, »Strana Švan«, *Novyj LEF* 11-12 (1927), 12–25.
- Tret'jakov, Sergej, »Strana-perekrestok«, *Ogonek* 1 (1936), 8–10.
- Tret'jakov, Sergej, »Svanetija i drugie očerki o Gruzii, hg. v. Soso Dumbadze, Vorwort von Oksana Bulgakova, Tbilisi 2022.
- Tret'jakov, Sergej, »Tri zapora (Poezdka v Svanetiju)«, in: Ratiani, *Kinematografičeskoe nasledie*, 153–156. [1927]

- Tret'jakov, Sergej, »V sovetskoe nutro (Iz Urgi v Moskvu)«, *Krasnaja gazeta* Nr. 91 (2434), 21.4.1926, 2.
- Tret'jakov, Sergej, »Vojna i mir. Očerk (1. Teil)«, *Smena* 16 (1931), 16–17.
- Tret'jakov, Sergej, »Vojna i mir. Očerk (2. Teil)«, *Smena* 17 (1931), 13–15.
- Tret'jakov, Sergej, »Volga sovetskaja«, *SSSR na strojke* 3 (1933).
- Tret'jakov, Sergej, »Vtoroj portret. (Novaja Mongolija)«, *Prožektor* 2 (1926), 12–13.
- Tret'jakov, Sergej, »Vychodnoj v sovchoze. Fotoočerk«, *Smena* 12 (1933), 12–13.
- Tret'jakov, Sergej, »Zdes' peretrjachivajut ljudej. Očerk«, *Ekran* 40 (1928), 8–9.
- Tret'jakov, Sergej, *Čzungo (U Želtogo morja)*, Moskva u. Leningrad 1927.
- Tret'jakov, Sergej, *Dén' Ši-chua. Bio-intervju*, Moskva 1930.
- Tret'jakov, Sergej, »Zoloto v tajge«, *Prožektor*, 9–10 (1932), 42.
- Tret'jakov, Sergej, *Dozornye urožaja*, Moskva 1934.
- Tret'jakov, Sergej, *Fakten/Räume – Reiseskizzen* 1925–1937, hg. v. Tatjana Hofmann u. Susanne Strätling, aus d. Russ. v. Maria Rajer u. Andreas Tretner, Leipzig 2021.
- Tret'jakov, Sergej, *Kinematografičeskoe nasledie. Stat'i, očerki, stenogrammy, vystuplenija, doklady. Scenarii*, hg. v. Irina I. Ratiani, Sankt-Peterburg 2010.
- Tret'jakov, Sergej, *Ljudi na rel'sach. Očerki o železnodoroznikach*, Moskva 1933.
- Tret'jakov, Sergej, *Ljudi odnogo kostra*, Moskva 1936.
- Tret'jakov, Sergej, *Mesjac v derevne. (Ijun'-ijul' 1930 g.) Operativnye očerki*, Moskva 1931.
- Tret'jakov, Sergej, *Strana A-E. (Angaro-Enisejskaja problema)*. Očerki, Moskva 1932.
- Tret'jakov, Sergej, *Tysjači odin trudoden'*, Moskva 1934.
- Tret'jakov, Sergej u. Solomon Telingater, *Džon Chartfil'd*, Moskva 1936.
- Tret'jakov, Sergej, *Vyzov. Kolchoznye očerki*, Moskva 1930.
- Tret'jakov, Sergej, *Vyzov. Kolchoznye očerki*, Moskva 1932.
- Tret'jakov, Sergej, *Svanetija. (Očerki iz knigi V pereulkach gor)*, Moskva 1928.
- Tret'jakovs, Sergej, »Devjat' devušek« (1935), in: *Včera i segodnja. Očerki russkich sovetskikh pisatelej*, 2 Bd.e, Bd. 1: 1917–1945, hg. v. Boris Agapov, Moskva 1960, 305–316.
- Tretiakow, »Vollgas voraus«, in: ders.: *Fakten/Räume – Reiseskizzen* 1925–1937, hg. v. Hofmann / Strätling, 285–308.
- Tretjakov, Sergej, »Literaturnoe mnogopol'e«, *Novyy LEF* 12 (1928), 43.
- Tretjakov, Sergej, »Unser Kino«, in: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, hg. v. Heiner Boehncke, aus d. Russ. v. Karla Hielscher u.a., Reinbek bei Hamburg 1972 [1927], 57–73.
- Tretjakow, Sergej, »Biographie des Dings«, übers. v. Ruprecht Willnow, in: ders., *Gesichter der Avantgarde. Porträts. Essays. Briefe*, hg. v. Fritz Mierau, Berlin u. Weimar 1985, 102–106.
- Tretjakow, Sergej, »Die Tasche«, in: ders., *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, hg. v. Heiner Boehnke, Reinbek bei Hamburg 1972, 86–93.
- Tretjakow, Sergej, »Von der Fotoserie zur langfristigen Fotobearbeitung«, in: *Theorie der Fotografie*, hg. v. Wolfgang Kemp, Bd. 2, 1912–1945, München 1979 [1931], 213–218.
- Tretjakow, Sergej, *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, Berlin 1931, 376–382.
- Trotzki, Leo, *Mein Leben. Versuch einer Autobiographie*, aus d. Russ. v. Alexandra Ramm, Berlin 1930.
- Tucholsky, Kurt, »Die Kunst, falsch zu reisen«, in: *Unterwegs mit Kurt Tucholsky*, hg. v. Axel Ruckaberle, Frankfurt a.M. 2010, 12–15.
- Tumarkin Goodman, Susan, »Avant-Garde and After: Photography in the Early Soviet Union«, in: *The Power of Pictures*, 14–41.
- Tupitsyn, Margarita, »Die abtretende Avantgarde: Sowjetische Bildwelten unter Stalin«, in: dies., *Glaube, Hoffnung – Anpassung. Sowjetische Bilder 1928–1945*, Essen 1995, 12–33.
- Tupitsyn, Margarita, *The Soviet Photograph 1924–1937*, Yale 1996.

- Turgenev, Ivan, *Aufzeichnungen eines Jägers. Samt drei »Jäger-Skizzen« aus dem Umkreis*, aus d. Russ. v. Peter Urban, Zürich 2004.
- Tyermann, Edward, *The Search for an Internationalist Aesthetics: Soviet Images of China, 1920–1935*, New York 2014 (Manuskript der Dissertation).
- Tynjanov, Jurij, »Über die literarische Evolution«, in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. v. Jurij Striedter, München 1988, 433–461.
- Tynjanov, Jurij, *Literaturnyj fakt*, hg. v. Ol'ga Novikova u. Vladimir Novikov, Moskva 1993.
- Uffelmann, Dirk, »Radiščev lesen. Zur Strategie des Widerspruchs im *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*«, *Wiener Slawistischer Almanach* 43 (1999), 5–25.
- Unanjanc, Nuné, »Richter Z. V.«, in: *Literaturnaja énciklopedia v 11 t.*, 1929–1939, t. 9, Moskva u. Sankt-Peterburg 1935, 708.
- Urban, Annette, »Dokumentationen zweiter Ordnung – Field Work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst«, in: *Durchbrochene Ordnungen: Das Dokumentarische der Gegenwart*, hg. v. Friedrich Balke, Oliver Fahle u. Annette Urban, Bielefeld 2020, 129–152.
- Urussowa, Janina, *Das neue Moskau. Die Stadt der Sowjets im Film 1917–1941*, Köln u.a. 2004.
- Ušakin, Sergej, *Medium dlja mass – soznanie čerez glaz: fotomontaż i optičeskij poverot*, Moskva 2022.
- Vanderlip, Frank A., *Was aus Europa werden soll*, aus d. Amer. v. Rudolf v. Scholtz, München 1922.
- Vertov, Dziga, »Kinoki, Perevorot«, *LEF* 3 (1923), 135–143.
- Vinogradov, Viktor, *Istorija slov. Istoriko-étimologičeskij slovar'*, Moskva 21999, 433–440.
- Virilio, Paul, *Ästhetik des Verschwindens*, aus d. Frz. v. Marianne Karbe u. Gustav Roßler, Berlin 1986.
- Virilio, Paul, *Die Sehmaschine*, aus d. Frz. v. Gabriele Riecke u. Ronald Voullié, Berlin 1989.
- Virilio, Paul, *Fahren, fahren, fahren ...*, aus d. Frz. v. Ulrich Raulf, Berlin 1978.
- Voßkamp, Wilhelm: »Gattungen als literarisch-soziale Institutionen«, in: *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*, hg. v. Walter Hinck, Heidelberg 1977, 27–44.
- Wagenknecht, Andreas, »Explosionen im Verbrennungsmotor: Das Automobil und die russische Montagetheorie«, in: *Im Bild bleiben. Perspektiven für eine moderne Mediawissenschaft*, hg. v. Sven Strollfuß u. Monika Weiß, Darmstadt 2012, 189–203.
- Walworth, Catherine, »Esfir Shub: ›Magician of the Editing Table‹«, in: *Soviet Salvage: Imperial Debris, Revolutionary Reuse, and Russian Constructivism*, hg. v. ders., University Park (Penn.) 2017, 129–160.
- Warner Marien, Mary, *Photography: A Cultural History*, London 42014 [2002].
- Waschik, Klaus, »Virtual Reality. Sowjetische Bild- und Zensurpolitik als Erinnerungskontrolle in den 1930er-Jahren«, *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 7.1 (2010), 30–54.
- Westermann, Frank, *Ingenieure der Seele. Schriftsteller unter Stalin*, Berlin 2003.
- Widdis, Emma, »Borders. The Aesthetic of Conquest in Soviet Cinema of the 1930s«, *Journal of European Studies* 30 (2001), 401–411.
- Widdis, Emma, *Socialist Senses. Film, Feeling, and the Soviet Subject, 1917–1940*, Bloomington (Ind.) 2017.
- Widdis, Emma, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, New Haven 2003.
- Wolf, Erika u. Anne O. Fisher (eds.), *Ilf and Petrov's American Road Trip: The 1935 Travels of Two Soviet Writers*, New York 2007.
- Wolf, Erika, »The Author as Photographer: Tret'jakov's, Erenburg's, and Ilf's Images of the West«, *Configurations* 18 (2010), 383–403.

- Wolf, Erika, *USSR in Construction: From Avant-Garde to Socialist Realist Practice*, Michigan 1999.
- Wurm, Barbara, *Neuer Mensch, Neues Sehen: Der sowjetische Kulturfilm*, Leipzig 2020.
- Zahn, Inka, *Reise als Begegnung mit dem Anderen? Französische Reiseberichte über Moskau in der Zwischenkriegszeit*, Bielefeld 2008.
- Zalambani, Maria, *Literatura fakta: ot avangarda k socrealizmu*, Sankt-Peterburg 2006.
- Zamjatin, Dmitrij, *Meta-geografsija. Prostranstvo obrazov i obrazy prostranstva*, Moskva 2004.
- Žiga, Ivan, *Dumy rabočich, zaboty, dela: Zapiski rabkora*, Leningrad 1927.
- Žiga, Ivan, *Novye rabočie*, Moskva u. Leningrad 1928.
- Žiga, Ivan, *Žizn' sredi kamnej*, Moskva 1930.
- Žiličeva, Galina A., »Diskurs putešestvija v *Odnoētažnoj Amerike* I. I. Il'fa i Evg. Petrova«, in: *Russkij travelog XVIII–XX vekov*, hg. v. Tat'jana Pečerskaja, Novosibirsk 2015, 563–579.
- Zinger, Maks, »Zinaida Richter ›U belogo pjatna‹«, *Novyj mir* 5 (1931), 205.
- Zlydneva, Natalija (Hg.), *Koncept vešči v slavjanskich kul'turach*, Moskva 2012.
- Zweig, Stefan, »Reisen oder Gereist-Werden«, in: *Unterwegs mit Stefan Zweig*, hg. v. Sascha Michel u. a., Frankfurt a. M. 2010, 71–74.