

Almersia 1994-2003: Migration und biografisches Bilderwissen in Fotografien von Rineke Dijkstra

Karin Priem

Im Zentrum eines Fotos (Abb. 1) steht ein roter Plastikstuhl mit weißen Beinen, auf dem ein ungefähr zehn Jahre altes Mädchen sitzt. Sein braunes, halblanges Haar ist ordentlich gekämmt und rahmt das noch sehr kindlich wirkende Gesicht ein. Die Beine baumeln in der Luft, die Hände liegen behutsam auf den Knien und die Kleidung erweckt den Eindruck sorgsamem Umgang: ein Wollrock mit Schottenkaro und ein dazu passendes Bolero, darunter ragt eine weiße Bluse hervor, die mit einer roten Schleife am Halsauschnitt verziert ist, an den Füßen schwarze Lackschuhe. Dieses liebevolle Behütetsein aber tritt auf dem

Abb. 1



Foto in Kontrast zum gleichmäßig ausgeleuchteten, schmucklosen Raum, der eine Überwachungssituation suggeriert und etwas Bedrohliches hat. So wirkt das Mädchen auf dem Foto wie ein anrührender kleiner Fremdling aus einer anderen Welt.

Das beschriebene Bild stammt von der niederländischen Fotografin Rineke Dijkstra. Es trägt den Titel „Almersia/Asylum seeker’s centre Leiden/Leiden, The Netherlands“ und wurde am 14. März 1994 aufgenommen. Rineke Dijkstra wurde vor einigen Jahren mit einer Serie von Strandportraits bekannt. Zwischen 1992 und 1996 fotografierte sie Kinder und Jugendliche in Badekleidung an Stränden in den USA, in der Ukraine, in Polen, England, Belgien und Kroatien. An ihren fotografischen Arbeiten lässt sich aus erziehungswissenschaftlicher Sicht exemplarisch zeigen, wie visuelle Kultur einen

zeitdiagnostischen Rahmen bieten kann, in dem soziale Differenzen in Bezug auf kulturelle Formeln von Kindheit und Jugend gewinnbringend thematisiert werden können. Dabei sind Rineke Dijkstras Aufnahmen weder spektakulär noch enthalten sie große Gesten. Die Fotografin fesselt den Blick sehr viel eher durch die einfache und gleichzeitig unheimlich wirkende Spannung zwischen oberflächlicher Ruhe und unterschwelliger Unruhe, zwischen Authentizität und Verborgenem. In ihrer Portraitfotografie bezieht sich Rineke Dijkstra explizit auf August Sanders Projekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“, dessen Planung und Weiterentwicklung vor allem in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre erfolgte (vgl. Visser 2004, S. 12). Sander rückte von der malerisch verklärenden Atelierfotografie seiner Zeit deutlich ab und begann mit einer sachlich distanzierten, möglichst exakten fotodokumentarischen Inventarisierung und Typologisierung seiner Epoche. Diese Art der fotografischen Beobachtung findet sich auch in den Arbeiten Rineke Dijkstras und eine weitere Parallele betrifft die technische Ebene, denn wie Sander arbeitet auch Dijkstra mit der Großbildkamera, wo lange Aufnahmeprobereitungen und Belichtungszeiten eine eher distanziert wirkende Blickrichtung unterstreichen.

Die punktgenaue, einmalige Beobachtung der Strandportraits wird in anderen Arbeiten um den Aspekt der Veränderung während der fortlaufenden, doch fotografisch immer wieder festgehaltenen Zeit erweitert. In der Fotoserie „Almersia“, aus der das eingangs beschriebene Foto entnommen ist, portraitiert Rineke Dijkstra ein bosnisches Flüchtlingsmädchen in sechs Einzelportraits, die in den Jahren 1994, 1996, 1998, 2000, 2002 und 2003 entstanden sind. (Vgl. Dijkstra 2004, S. 70-80, Orig. i. Farbe) Die Fotos wurden alle in den Niederlanden aufgenommen. Ihr erzählerischer Charakter betont nicht nur individuelle Veränderungen, auch Wirkungen von Migration (als Folge von Flucht) werden in dieser fotografischen Langzeitstudie visuell beobachtet und thematisiert. Zuallererst rückt die materielle und körperliche Seite von individueller Veränderung in den Mittelpunkt: Es sind Gegenstände wie Kleidungs- und Möbelstücke, räumliche Ensembles, Gesten und Körperhaltungen, die bei der fotografischen Beobachtung die Hauptrolle spielen. Ihre Symbolik und Kodierung führt aber weit über das Individuelle hinaus zur Thematisierung alltäglicher Inkorporierungsakte sowie kultureller Formeln von Kindheit und Jugend.

Rineke Dijkstra fotografierte Almersia am 23. Juni 1996 (Abb. 2) ein weiteres Mal – „Almersia/Wormer, The Netherlands“ lautet die Bildunterschrift. Wieder sitzt das Mädchen auf einem Stuhl, dieses Mal ein eher derber älterer Holzstuhl, der in der Mitte des Bildes platziert ist, wieder baumeln ihre Beine herab und wieder trägt sie Lackschuhe. Die Schultern fallen leicht nach vorne, die Hände ruhen entspannt im Schoß. Auffallend sind zwei Aspekte: ein Kabel, das ins Nichts führt, eine rechts im Bild angedeutete Tür und die bunten Schmetterlinge, mit denen Almersias Sommerkleid bedruckt ist. Damit sind unter anderem metaphorische Anklänge an die bevorstehende Pubertät verbunden.

Abb. 2



Das dritte Bild der Serie wurde am 11. Februar 1998 ebenfalls in Wormer aufgenommen (Abb. 3). Der Ort der Aufnahme ist also gleich geblieben. Allerdings sind Veränderungen beobachtbar. Der schwere Holzstuhl wurde durch einen leichteren, weißlackierten Stuhl ausgetauscht, links im Bild sind Blätter einer Zimmerpflanze angedeutet, der Boden ist dieses Mal zur Hälfte mit einem Teppich bedeckt: Zeichen von Wohnlichkeit? Signifikant ist hier: Almersia trägt auf diesem Foto keine Schuhe und berührt mit den Fußspitzen erstmals den Boden. Betont wird dies auch durch die leuchtend rote Farbe ihrer Strümpfe. Ihre Hände ruhen wie im ersten Bild auf den Knien und diese Haltung verstärkt eine leicht nach vorne gebeugte Körperhaltung. Die inzwischen deutlich größer

Abb. 3



gewordene Almersia trägt eine schwarze Hose und ein dazu passendes Ober-
 teil. Die Fingernägel des Mädchens sind rot lackiert und mit schwarzen
 Punkten verziert; ebenfalls auffallend ist ein zackig verlaufender Seiten-
 scheitel. Die untere Bildhälfte ist geteilt; dies verstärkt die Diskrepanz zwi-
 schen den fest auf dem Teppich stehenden Stuhlbeinen und Almersias Füßen:
 die Pubertät, so wird angedeutet, ist eine Lebensphase der Erprobung, wo
 noch alles in beunruhigender Schwebelage ist, wo man mit den Beinen noch nicht
 fest am Boden steht.

Abb. 4



Das nächste Foto (Abb. 4) ent-
 stand am 9. Dezember 2000. Der
 Schauplatz hat gewechselt: in der
 Bildunterschrift wird „Leidschen-
 dam, The Netherlands“ als Ort der
 Aufnahme angegeben. Allmählich
 wird deutlich, dass die Fotografin ihr
 Modell immer in der elterlicher
 Wohnung fotografiert – Ausnahme
 ist das erste Portrait mit seiner Bezugs-
 nahme auf Migration. Auch am
 neuen Schauplatz dominiert eine
 Zimmerecke im Bildhintergrund.
 Rechts oben hängt das Bild eines
 junges Mädchens an der Schranktür,
 links befindet sich hier eine Leiste
 mit Haken. Die Haken sind leerge-
 räumt und dies könnte suggerieren,

dass Almersia das Zimmer – gleich einem Hotelzimmer – entweder erst noch
 beziehen oder in Kürze verlassen wird. Der weißlackierte Stuhl ist geblieben
 – wieder im Zentrum, diagonal ins Bild gerückt. Einmal mehr sitzt Almersia
 schräg, hier jedoch frontal und den Oberkörper selbstbewusst zum Betrachter
 gerichtet. Die Hände des Mädchens umfassen die Stuhlkante, die Füße stehen
 rechts und links vom Stuhlbein fest am Boden. Almersia trägt weiße Hosen
 sowie ein türkisfarbenes T-Shirt mit Trompetenärmeln und weitem Aus-
 schnitt. Sie kleidet sich definitiv nicht mehr folkloristisch angehaucht oder
 mit etwas altbackenem Impetus, sondern wie ein westlicher Teenager, der
 beginnt, mit seinen Reizen zu spielen.

Das vorletzte Bild der Serie (Abb. 5) fotografierte Rineke Dijkstra am 13. April 2002. Der Titel: „Almersia/Leidschendam, The Netherlands“. Die Fotografin wählte keine Zimmerecke, sondern eine Fensterfront mit Spitzenvorhängen als Bildhintergrund. Almersia hat auf einem schwarzen Stuhl, der wieder diagonal zum Betrachter ins Bild gerückt ist, Platz genommen. Ihre schwarze Hose kombiniert sie mit dunklen Stümpfen und einem ärmellosen roten T-Shirt mit silbernen Schraffuren. Abermals trägt Almersia keine Schuhe. Die Beine sind übereinandergeschlagen, so dass nur ein Fuß den Boden berührt. Die Hände liegen über Kreuz auf den Oberschenkeln. Das junge Mädchen wirkt entspannt, gelassen und dabei stilisiert in der Pose. Rechts am Stuhl fällt Sonnenlicht auf den Boden; die Szenerie erscheint merkwürdig entrückt. Offenbar entstand dieses Portrait im Wohnzimmer (Vorhänge und glänzend schwarz lackierter Stuhl) – intendiert ist eine gewisse Festlichkeit, unterstrichen von Almersias Aufmachung. Eine besondere Bedeutung besitzt der Vorhang – in traditionellen Portraits Metapher für Verbergen und (zurückgeschoben) für Enthüllen. Almersia gibt dementsprechend nichts von ihrer Persönlichkeit preis. Nur auf einer allgemeineren Ebene verweist das einfallende Sonnenlicht symbolisch auf Weiblichkeit, Fruchtbarkeit und – für das Mädchen eigentlich Synonym der Initiation – auf Aufbruch in das Erwachsenenendasein.

Abb. 5



Abb. 6



Der Anschein des Erwachsenseins ist auf dem letzten Bild der Serie (Abb. 6) wieder zurückgenommen – Frühstart? Es entstand am 25. Juni 2004. Der Titel ist bis auf das Datum mit dem der beiden vorangegangenen Fotos identisch. Wie zuvor sehen wir einen geschlossenen, fast undurchsichtigen Vorhang, der sich quer durchs Bild zieht. Auf dem hellen Parkettboden liegt ein leuchtend blauer Teppich. Erstmals ist der Stuhl frontal ins Bild gerückt: Almersia hat ein Bein gegrätscht; das andere auf dem Boden aufgesetzt – eine eher unkonventionelle, aber durchaus altersgemäße Sitzhaltung. Die ausgewaschenen Jeans, das pinkfarbene, ärmellose T-Shirt mit stilisiertem Vogelmotiv und roter Rose durchbrechen jene Kleidungskonventionen, die das Mädchen im Bild zuvor an den Tag legte. Die fast undurchsichtigen Gardinen, die strengen graphischen Muster innerhalb eines frontal ausgerichteten und zentriert gestalteten Bildaufbaus erzeugen eine vehemente Geschlossenheit und Strenge, die zu Sitzhaltung und Kleidung in Kontrast stehen.

Allen Bildern gemeinsam ist die Brennweite des Objektivs. Zudem veränderte Rineke Dijkstra die Anzahl und Art der vertretenen Bildelemente sowie den Bildaufbau scheinbar nur unwesentlich. Die verschiedenen Schauplätze sind nur durch wenige differente Elemente erkennbar. Ihre visuelle Inszenierung gibt den Portraits eine zusätzliche serielle Aufladung, die das Auge des Betrachters auf die detailgetreue Beobachtung von Veränderungen und Differenzen lenkt. Die Protagonistin Almersia, so entdeckt man, beginnt ihren Werdegang als sorgsam gekleidetes und damit fast preziös codiertes Kind in einem Asylzentrum. Von Bild zu Bild wird das Kind größer und beschreitet – so der Eindruck – mit den unsichtbaren Eltern acht Jahre lang den Weg zu einem Wohlstand, der sich immer stärker ästhetischen Konventionen kleinbürgerlicher Wohnlichkeit annähert: der Plastikstuhl des Asylzentrums wird von einem groben Sitzmöbel aus Holz ersetzt, auf dieses folgt ein weißlackierter freundlich wirkender Stuhl und am Ende der Serie steht ein schwarzes Exemplar in Hochglanz vor einer blütenweißen, üppig fallenden Gardine. Auch Almersia scheint immer mehr mit ihrer häuslichen Umwelt verhaftet zu sein, denn von dem Moment an, als ihre Füße erstmals den Boden berühren, hat sie die Lackschuhe abgelegt und trägt nur noch Strümpfe. Das vorletzte Bild vermittelt das Klischee vom Ende einer (erfolgreichen?) Metamorphose zu einer attraktiven jungen Frau. Zuletzt aber wird – durch einen ansonsten strengen Bildaufbau kontrastiv verstärkt – ein anderes, ebenso starkes Klischee bedient: der Prototyp einer jungen Jeansträgerin in einem ästhetisch wenig spektakulären elterlichen Wohnzimmer. Spätestens jetzt scheinen kulturelle Differenzen visuell ausgelöscht zu sein.

Fotografische Portraits legen, verglichen mit anderen Formen der Visualisierung, ein realistisches Abbild nahe, unterliegen aber zugleich den Bedingungen bestimmter Techniken und Strategien der Bildherstellung. Die Fotos von Rineke Dijkstra nutzen diese Diskrepanz zwischen Bild und sozialer Realität, zwischen Klischee und Tatsachentreue und unterziehen beide Aspekte durch kontrastive Gegenüberstellung einer kritischen Bestandsaufnahme. Während Almersia als Kind gerade in einer Überwachungssituation Vorstellungen von Unschuld, moralischer Überlegenheit oder gar „Majestät“ in uns heraufzubeschwören vermag, verblasst dieser Effekt mit wachsendem Alter mehr und mehr – sogar in der Geborgenheit und Langeweile des elterlichen Wohnzimmers. Nun sind unsere Eindrücke – wie es verbreiteten positiven und negativen Klischees von Jugend entspricht – mehr und mehr ambivalent: Wird Almersia den Status quo reproduzieren? Trägt die junge Migrantin zur gesellschaftlichen Erneuerung bei oder ist sie gar ein potentiell Krisensymptom? Diese Fragen scheinen zur Diskussion zu stehen. Durch die damit verbundene wechselseitige Befragung kultureller Muster und sozialer Realität sieht sich der Betrachter mit einer ihm offenkundig werdenden, sich selbst entlarvenden Spurensuche konfrontiert. Die Rezeption der Bilder verweist auf kulturelle Codes, die durch die knappe, sich auf wenige Elemente beziehende Bildkomposition plakativ hervortreten und gleichzeitig befragt werden können: Die Codes beziehen sich auf Kindheit und Jugend, Gesten und Körperhaltungen sowie scheinbar objektivierbare soziale und kulturelle Differenzen. Das Medium Fotografie provoziert diese kritische Auseinandersetzung, indem es das Changieren zwischen Bild und sozialer Tatsache zur Diskussion stellt. Insgesamt vermitteln die Fotografien Rineke Dijkstras die Strategie einer Bildsprache, die sich visuell immer klischeeartiger auf kulturelle Formeln reduziert. Der zur Schau gestellte Habitus der Protagonistin – von der Fotografin jeweils feinsinnig inszeniert – kaschiert von Bild zu Bild zunehmend die Individualität. Somit wird immer weniger von Almersias Persönlichkeit preisgegeben; das biografische Bilderwissen verrätstelt auf der psychologischen Ebene mehr als es analytisch offen legt. Auf der Ebene der kulturellen Codes verläuft dieser Effekt genau umgekehrt und wird dabei immer einheitlicher: dort werden die Klischees visuell immer stärker betont. Diese fotografische Arbeitsweise gewinnt ihre pädagogische Relevanz, indem Rineke Dijkstra die positiv bzw. negativ besetzte Formelhaftigkeit von Kindheit, Jugend sowie sozialer Zugehörigkeit und gerade nicht das reale sowie differente Individuelle als höchst beunruhigend und eigentliche Frage in den Mittelpunkt stellt. So kann eine erziehungswissenschaftliche Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Fotografie auf jene problematische Schablonenhaftigkeit kultureller Muster und Bewertungsmaßstäbe verweisen, die im diszi-

plininternen, nicht-visuellen Diskurs über soziale und kulturelle Differenzen zumeist unterbewertet bleiben.

Literatur

Visser, Hripsimé: Der Soldat, das Discogirl, die Mutter und die polnische Venus: Über die Fotografien Rineke Dijkstras. In: Dijkstra, Rineke: Portraits. München 2004, S. 6-15.

Abbildung 1-6:

Rineke Dijkstra: Portraits. München 2004, S. 70-80 (Originale in Farbe)