

Denis Skopin

La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline

Eva Pluhařová-Grigienė



Paris: l'Harmattan,
2015, 236 Seiten

Auf dem Cover von Denis Skopins *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline* blicken drei Frauen von einem schwarzweißen Studiofoto aus den 1930er Jahren der Leserin entgegen. Das vierte Gesicht eines sitzenden Mannes im Zentrum der Gruppe wie auch des Bildes insgesamt ist mit einem blauen Stift energisch und zugleich sorgfältig bis zum Scheitel übermalt worden, während der Körper im Uniformhemd unversehrt blieb. Es handelt sich bei der Aufnahme um eine der zahlreichen Gruppenfotos auf denen Opfer der stalinistischen »Politik des Verschwindens« durch Freunde, Kollegen oder die eigene Familie ausgeschnitten, geschwärzt, ausgekratzt oder anders unkenntlich gemacht wurden. Sie zeugen von der Praxis der Tilgung selbst der materiellen Spuren der Verfolgten, die deren

physische Vernichtung während des »großen Terrors« der späten 1930er Jahre begleitete. Die erschütternde Geste der Auslöschung des menschlichen Antlitzes und der gleichsam sinnbildliche Verlust der Mitte der Gruppe auf der Umschlagfotografie weisen bereits visuell auf die beiden Kernanliegen der Studie: Einerseits die Analyse der Mechanismen und Ziele der Politik der Spurentilgung der als »Volksfeinde« Gebrandmarkten, die sich besonders eindrücklich an Gruppenfotos zeigt; und andererseits, von dort ausgehend und auf ontologischer Ebene argumentierend, eine Reflexion der Fotografie nicht nur als Ausdruck sozialer Beziehungen, sondern als deren konstitutives Element.

Im Gegensatz zu vorangehenden Auseinandersetzungen mit mutilierten Fotografien aus der Stalinzeit,¹ geht es Skopin damit weder um eine Unterscheidung zwischen Lüge und Wahrheit beziehungsweise um Geschichtsverfälschung, noch um eine Erklärung des Stalinschen Repressionssystems durch die gängige Konzentration auf staatlich organisierten Terror und Propaganda. Vielmehr fragt der Autor aus der Perspektive des Philosophen danach, was es zu bedeuten hat, wenn die eigenen Kollegen, Freunde oder gar Familienmitglieder dazu gebracht werden, die Opfer der »Säuberungen« auf privaten Fotografien symbolisch auszulöschen und welche Folgen dieses Tun für das soziale Gewebe der Gesellschaft hatte. Diese Frage wird grundlegend bereits im ersten Kapitel, das fast die Hälfte des schmalen Buches umfasst, behandelt. Im Rekurs auf politisch kaum unterschiedlicher zu verortende Denker

wie Carl Schmitt, Georgy Lukács und Hannah Arendt, ergänzt durch jüngere und nicht weniger prominente Positionen von Jacques Derrida und Michel Foucault zu Giorgio Agamben werden insbesondere Theorien von Feindschaft im modernen Krieg diskutiert, um zu zeigen, dass trotz deren ideologischen Differenzen essenzielle Gemeinsamkeiten auszumachen sind, die zur Erklärung des Erfolgs des sowjetischen Konzepts des Volksfeindes als legitimatisches Prinzip der stalinistischen »Säuberungen« herangezogen werden können. Skopin interpretiert den sowjetischen Terror gegen die inneren Volksfeinde als total geführten Krieg, der weder zwischen Kriegs- und Friedenszeiten unterschieden habe, noch zwischen regulärer Armee und der zivilen Bevölkerung. In einem solchen modernen Krieg, resümiert der Autor, sei die Unterscheidung in »Freund« und »Feind« nicht mehr militärisch, sondern ideologisch bestimmt und hochgradig fluid gewesen und sei das Individuum einerseits dazu genötigt worden, den potentiellen inneren Feind (den Nachbarn, den Kollegen, die Eltern) zu enttarnen und andererseits, sich selbst von ihm zu distanzieren, um nicht verdächtigt zu werden, auf dessen Seite der unsichtbaren Demarkationslinie zu stehen. Hier setzt er die Verbindung zu den geschwärzten Fotografien: da es unter den Bedingungen des totalen Krieges nichts gegeben habe, das ohne Bedeutung gewesen sei, hätten sich auch die alltäglichsten Dinge in Beweisstücke verwandeln können. Eine gemeinsame Aufnahme mit dem »Volksfeind« und die Tatsache einer unterlassenen sichtbaren Distanzierung hätte somit fatale Folgen haben können. Diese These Skopins würde auch erklären, warum die beschädigten Fotografien nicht einfach ganz vernichtet wurden, sondern tatsächlich, wie zur Dokumentation einer Distanznahme, die Spuren des Bruchs mit der betreffenden Person zur Schau tragen.

Darüberhinaus beinhaltet die These, wie Skopin erläutert, dass die aus der Logik des totalen Krieges resultierende Praxis der fotografischen Tilgung sich nicht allein und eigentlich gegen die bereits »verschwundenen« Opfer gerichtet habe, sondern gegen die außerhalb des Politischen verbliebenen sozialen Strukturen der Gesellschaft: die privaten Beziehungen zwischen Kollegen, Freunden, Ehepartnern, Eltern und Kindern und damit letztendlich gegen das Individuum selbst, da dieses sich maßgeblich im Kontext dieser Beziehungen konstituiert. Da Skopin den intrinsisch politischen Charakter der Fotografie und deren Rolle als Agens des Zwischenmenschlichen zuvor betont, erscheint dessen Darstellung als apolitisch an dieser Stelle widersprüchlich. Sie erstaunt nicht zuletzt deswegen, weil die Annahme einer engen Verflechtung des Politischen und des Fotografischen innerhalb der Fotoforschung der letzten 30 Jahre und insbesondere derjenigen zur Familienfotografie – die Skopin allerdings nur selektiv und ausschließlich deren französischen Anteil rezipiert – konsensual ist.²

Die nachfolgenden Kapitel widmen sich der philosophischen Befragung des Fotografischen. Im Wesentlichen verbindet Skopin das Konzept eines »transindividuellen Milieus« nach Gilbert Simondon mit den Theorien zur sinnstiftenden Kapazität des technischen Apparates nach Jean-Louis Déotte und des Gesichts als Spur des Anderen nach Emmanuel Levinas. Fußend auf diesen Überlegungen kommt er

zu dem Schluss, dass sich die Praxis der Gesichtstilgung auf den Fotografien letztendlich gegen das Fotografische selbst gerichtet habe, in seinem Vermögen Bedeutung und Beziehungen zu stiften.

Wo Skopin philosophische Standpunkte diskutiert, um das Fotografische und darüber die Praxis der Spurentilgung zu erklären, ist die Studie äußerst anregend. Allerdings ist es bedauerlich, dass die konkreten Fotografien nur eine illustrative Rolle zugewiesen bekommen. So werden sie zwar kategorisiert und summarisch beschrieben, aber nicht als materielle Objekte analysiert. Diejenigen Stellen, an denen der Autor foto- und kunsthistorische Exkurse in seine Argumentation einfließt, überzeugen insgesamt weniger. So fällt eine Erläuterung der Fotografiegeschichte Russlands der 1920er Jahre, die gänzlich ohne Belege auskommt, stark verallgemeinernde Urteile – das Gruppenporträt sei das privilegierte Medium der damaligen sowjetischen Repräsentation gewesen – und differenziert nicht nach den unterschiedlichen Sparten und Funktionen fotografischer Praxis.

Auch wenn der Autor eingangs betont, kein geschichtswissenschaftliches Erkenntnisinteresse zu verfolgen, vermisst man dennoch genauere Angaben zu Herkunft, Zusammensetzung und Umfang des untersuchten Quellenkorpus sowie zu den Auswahlkriterien der 18 gezeigten historischen Aufnahmen als Grundlage für eine weiterführende Forschung. Zudem hätte eine fundiertere Darlegung der Bildpolitiken des Terrors hilfreich sein können, um den großen Umfang und die Dynamik der durch die Zensurbehörde Glavlit umgesetzten Säuberungen von Bibliotheken, Buchgeschäften, Museen, Schulen und Behörden besser nachzuvollziehen, die in vorauseilendem Gehorsam auch eigenständig fortgeführt wurden und selbst vor persönlichen Bibliotheken nicht Halt machten.³ Anstelle einer Zusammenfassung der dichten Argumentation endet das Buch gewissermaßen mit der Rückkehr der Verschwundenen. Die Restitution der Gesichter der Vernichteten erfolgte durch Fotografien, die an Bäumen in so genannten Zonen – ehemaligen Massenhinrichtungsstätten – nach dem Zerfall der Sowjetunion angebracht worden sind. Dieses Spureulegen durch Verwandte und Nachkommen mithilfe des intermediären Objekts der Fotografie, stellt gleichsam die gekappte transindividuelle Beziehung wieder her und gibt den Restituierenden sowie der Gesellschaft, in der sie leben, einen Teil ihrer Geschichte zurück.

- 1 Siehe insbesondere David King, *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, New York: Metropolitan Books, 1997, deutsche Ausgabe: *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, übersetzt aus dem Englischen von Cornelia Langendorf, Hamburg: Hamburger Edition, 1997, ergänzt und neu aufgelegt: *Die Kommissare verschwinden. Die Fälschung von Fotografien und Kunstwerken in Stalins Sowjetunion*, Berlin: Karl Dietz Verlag, 2015.
- 2 Die Haupttendenzen und Positionen der Forschung zur Familienfotografie sind kritisch zusammengefasst bei Gil Pasternak, »Intimate Conflicts. Foregrounding the Radical Politics of Family Photographs«, in: Tanya Sheehan (Hg.), *Photography, History, Difference*, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2015, S. 217–240.
- 3 Siehe Klaus Waschik, »Virtual Reality. Sowjetische Bild- und Zensurpolitik als Erinnerungskontrolle in den 1930er Jahren«, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 7, 2010, S. 30–54, hier S. 47.