

Virtual Reality Sowjetische Bild- und Zensurpolitik als Erinnerungskontrolle in den 1930er-Jahren

Klaus Waschik

1. Eine historische Momentaufnahme

Der 5. Mai 1920 ist in Moskau ein sonniger, frühlingshafter Tag nach einem der härtesten und entbehrungsreichsten Winter, den die noch junge Revolutionsgeschichte zu verzeichnen hat. Mangelwirtschaft, Hungersnöte, Epidemien und immense Menschenverluste haben Sowjetrussland an den Rand des Überlebens gebracht. Die militärisch entscheidenden Momente des seit 1918 geführten Bürgerkriegs liegen zwar bereits hinter den Akteuren, die sich im Laufe des Vormittags auf dem ehemaligen Theaterplatz vor dem Bolʹšoj versammeln; die soziale, wirtschaftliche und vor allem psychologische Lage im Land ist jedoch zunehmend desolater geworden. Die Roten Truppen zu mobilisieren ist daher Chefsache: Lenin wird sprechen und vor allem Trotzki, die unangefochtene Leitfigur der Arbeiter- und Bauernarmee. Einzelne Truppenverbände versammeln sich vor ihrem Abmarsch an die polnische Front. Das Ereignis soll – wenn auch improvisiert – dokumentiert werden, denn die frühen Revolutionsjahre waren bilderarm, vor allem an Fotografien der Revolutionsführer.¹ 1919 noch baten die Kommandeure der sowjetischen Agitationszüge händeringend um Plakate und Portraits Lenins „zur Verwendung in der Sicht-Propaganda der Revolutionsführer“. Das Geschehen am 5. Mai 1920 fotografisch festzuhalten gelingt trotz widriger Umstände: Für die Fotografen Lev Leonidov und Grigorij Golʹdštejn steht kein Podest zur Verfügung, das einen erhöhten Blickpunkt auf die Redner erlaubt hätte. Golʹdštejn fotografiert mit seiner Stereoskop-Kamera der Marke Hertz-Anschütz von einem kleinen Hügel aus; Leonidov mischt sich in die Menge der Zuschauer und Soldaten, nimmt Lenin, Trotzki und Kamenev von der Seite und von unten auf, aus der Perspektive der Zuhörer. So produzieren beide Zeitgeschichte zum Anfassen – lebensecht, ungekünstelt, glaubwürdig.

¹ Der Auftritt Lenins wurde auch filmisch festgehalten. Eduard Tissé, Grigorij Giber und Luis Forestier drehten Fragmente seiner Ansprache aus unmittelbarer Nähe zur Rednertribüne (aufgrund eines fehlenden Teleobjektivs). Diese Aufnahmen gelten bis heute als verschollen. Siehe Luis Forest' e, *Velikij nemoj (Vospominanija kinooperatora) [Der große Stumme. Erinnerungen eines Kameramanns]*, Moskau 1945, S. 102f.; A.M. Gak (Hg.), *Samoe važnoe iz vseh iskusstv. Lenin o kino [Die wichtigste aller Künste. Lenin über den Film]*, Moskau 1973, S. 177f., S. 202.

Vielleicht entwickelten sich diese Fotografien gerade deshalb zu Bild-Ikonen mit einem festen Platz in der Lenin-Ikonographie und damit im Kanon revolutionärer Herrscherbilder. Dies betrifft jedoch nicht alle Aufnahmen der Serie vom 5. Mai 1920, die wenigen ausgewählten nicht in Gänze und nicht zwingend als Fotodokumente. Die erhalten gebliebenen Fotografien Leonidovs und Gol'dštejns bildeten die visuelle Grundlage für einen gleichermaßen kreativen wie manipulativen Umgang mit jener historischen Wirklichkeit, für deren radikale Verzerrung der „Kurze Lehrgang der Geschichte der VKP/b“ (1935/38) zum Prototyp werden sollte.² Im Folgenden wird es vor allem um eine Aufnahme Gol'dštejns gehen, die für das Zeigen Lenins und das Verschweigen Trotzki's leitmotivische Funktion gewann.

Manipulative Eingriffe in Bilder sind in Diktaturen kein Ausnahmefall. Für die UdSSR wurden „Stalins Retuschen“ als Gegenüberstellung von ‚Wirklichkeit‘ und ‚Propaganda‘ bereits ansatzweise dokumentiert.³ Weitgehend unbeachtet blieb allerdings, dass die Eingriffe in historische Bilddokumente einer eigenen instrumentellen Logik folgen, die sich aus dem Zusammenspiel von Zeigen, Sehen und Herrschen ergibt.⁴ Wer in eine Kultur des Sehens eine ideologisch dominierte Optik implementieren will, ist gezwungen, das Zeigen zu verändern, ohne dessen grundsätzliche Glaubwürdigkeit aufs Spiel zu setzen. Manipulation des visuell Dokumentierten verweist damit stets auf Strategien der Erinnerungskontrolle, auf einen Herrschafts- und Verfügungsanspruch über die inneren wie äußeren Bilder, an die ein soziales visuelles Gedächtnis grundsätzlich gebunden ist. Bedeutsam sind daher weniger die Retuschen an sich als vielmehr die Intentionen der Akteure, die sich dieser Retuschen bedienen.

Das fixierte historische Faktum vom 5. Mai 1920 wich nach 1930 einer behaupteten Realität, deren Elemente geeignet erschienen, das ‚wahre, eigentliche‘ Antlitz sowjetkommunistischen Selbstverständnisses zu demonstrieren. Dass man für den Triumph der ideologischen Optik massiv in das Bilddokument eingreifen musste, gehörte zur Logik stalinistischer Herrschaft. Um diese Eingriffe, das neue Verständnis sichtbarer Wahrheit und die dahinter wirkenden Kontrollmechanismen wird es in dem folgenden Beitrag gehen – am Beispiel Trotzki's und zugleich in allgemeinerer Absicht.⁵

² VKP/b = Vsesojuznaja Kommunističeskaja Partija / bol'sevikov (Kommunistische Allunionspartei der Bolschewiki).

³ Siehe David King, *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, Hamburg 1997, S. 66ff.

⁴ Vgl. hierzu den Begriff der „Visualisierung“, der einen politischen Steuerungsmechanismus der Sichtbarkeitsverhältnisse in einer Gesellschaft bezeichnet, bei Herfried Münkler, *Visualisierungsstrategien im politischen Machtkampf: Der Übergang vom Personenverband zum institutionellen Territorialstaat*, in: ders./Jens Hacke (Hg.), *Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation*, Frankfurt a.M. 2009, S. 23-51, hier S. 28ff.

2. Die frühen Veröffentlichungen des Fotos



5. Mai 1920: Lenin spricht auf dem Sverdlov-Platz in Moskau zu den Truppen vor deren Einsatz an der polnischen Bürgerkriegsfront. In den frühen 1920er-Jahren konnte dieses Foto noch wie hier gezeigt mehrfach erscheinen. (Original-Negativ auf Glasträger, 17,8 cm x 23 cm, RGASPI 393/1/205, Fotograf wahrscheinlich Grigorij Gol'dštejn.– Die Abkürzungen der Archivangaben sind am Ende dieses Beitrags aufgelistet.)

Exemplarisch erfasste die Ansprachen Lenins und Trotzki am 5. Mai 1920 diese Fotografie, die unter den von Gol'dštejn erstellten Aufnahmen zunächst nur eine Nebenrolle spielte. Erstmals in der Zeitschrift „Krasnaja Niva“ mit eher unbedeutenden Kupierungen im oberen und unteren Bildbereich veröffentlicht (Nr. 8/1923, S. 16), zeigte sie Lenin auf der Tribüne in einer dynamisch stark nach rechts geneigten Geste. Kamenev (oben) und Trotzki (unten) bewegen sich von der Rednertribüne hinab, ihre Blicke und Körperhaltungen sind nach links ausgerichtet. Die dynamische Ausdrucks- und Überzeugungskraft der Leninpose ließ sich exzellent für einen motivischen Transfer verwenden; das erklärt, warum man gerade diese Fotografie als Basis für manipulative Bild-

⁵ Der Aufsatz ist eine deutlich erweiterte und überarbeitete Fassung von: Klaus Waschik, Wo ist Trotzki? Sowjetische Bildpolitik als Erinnerungskontrolle in den 1930er Jahren, in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas Bd. I: 1900 bis 1949*, Göttingen 2009, S. 252-259.

operationen auswählte. 1927 platzierte V.V. Gol'cev in seinem Sammelband „Lenin. 100 fotografische Aufnahmen“ indes eine andere Fotografie aus dem Gol'dštejn-Zyklus, die nur wenige Augenblicke vor bzw. nach der ausgewählten Aufnahme entstanden sein dürfte. Sie zeigt Trotzki und Kamenev ebenfalls auf den Treppenstufen, Trotzki allerdings frontal und mit selbstbewusst auf die Zuschauer gerichtetem Blick. Der Führer der Roten Armee sieht sich hier auf dem Höhepunkt seiner politischen Macht, was durch eine selbstsichere Körperhaltung und entsprechende Mimik kommuniziert wird. Lenin hingegen erscheint hier vielmehr als Redner von Trotzkis Gnaden, als Sprachrohr des militärischen Arms der Revolution (siehe unten). Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man berücksichtigt, dass auch Trotzki bei derselben Veranstaltung zu den abreisenden Rotarmisten gesprochen hatte – offensichtlich *vor* Lenin, denn Gol'dštejn hatte zu diesem Zeitpunkt noch nicht seinen endgültigen Aufnahmestandpunkt bezogen, von dem aus er später Lenin fotografierte.



5. Mai 1920: Eine weitere Aufnahme aus der Gol'dštejn-Serie (für dieses Foto ist Grigorij Gol'dštejn als Autor nachgewiesen; RGASPI 393/1/206). Veröffentlicht in: V.V. Gol'cev (Hg.), Lenin. Al'bom. Sto fotografičeskich snimkov [Lenin. Album. 100 fotografische Aufnahmen], Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Moskau 1927, Abb. 65.

Ogleich mit dem Kampf um die Nachfolge Lenins nach dessen Tod 1924 Trotzkis Einfluss zu sinken begann, waren die Auswirkungen dieses Machtverlustes in der visuellen Präsenz nicht unmittelbar und überall spürbar. So verschwanden zwar Trotzkis Abbildungen und Artikel aus der aktuellen Presse; Fotografien, die ihn bzw. Kamenev oder Zinov'ev in den Jahren unmittelbar nach der Revolution zeigten, konnten jedoch als *historische* Dokumente und sogar Agitationspostkarten weiter erscheinen.⁶ Welche Beweggründe hinter die-

⁶ Neben der Veröffentlichung bei Gol'cev siehe etwa Sergej Mickevič (Hg.), *Al'bom po istorii VKP/b* [Album zur Geschichte der VKP/b], Moskau 1926, 2. Aufl. 1928.

sen Konzessionen der 1922 eingerichteten zentralen sowjetischen Zensurbehörde ‚Glavlit‘ (= Hauptverwaltung für Literatur) standen, lässt sich nur vermuten: Zum einen hatte Trotzki in der UdSSR noch zahlreiche Anhänger; allein während seiner Verbannungszeit in Alma-Ata (April bis November 1928) erhielt er über 1.700 Briefe und Telegramme. Zum anderen wurden die erwähnten, im Staatsverlag GIZ veröffentlichten Fotosammlungen durch das Lenin-Institut (gegründet 1923) bzw. die Kommission für Parteigeschichte (eingerrichtet 1920) vorbereitet, die direkt dem Zentralkomitee der Partei zugeordnet waren und daher gegenüber den Zensurbehörden einen Sonderstatus besaßen. Bei der ‚Verbannung‘ Trotzkis aus *historischen* Bild-Dokumenten handelte es sich eher um ein nachgeordnetes Problem, bei dem gewisse ‚Trägheitseffekte‘ in den staatlichen Mechanismen zur Bildkontrolle konzediert werden müssen. Mit der Ausweisung Trotzkis aus der UdSSR (Januar 1929) war eine Veröffentlichung aktueller oder historischer Fotografien bzw. Portraits in der UdSSR selbstverständlich unmöglich geworden.

3. Umbrüche in der Bild- und Medienkontrolle

Zu einer verstärkten Kontrolle durch staatliche wie ideologische Instanzen, die auch unmittelbar die Darstellbarkeit revolutionsgeschichtlicher Fakten oder Bilder tangierten, kam es mit dem Beginn des ersten Fünfjahrplans. Während zwischen 1929 und 1931 das Land mit einer Welle der Säuberungen und Verfolgungen gegen die so genannte Rechte Opposition überzogen wurde, verfestigte sich im Zentralkomitee der Eindruck einer weitgehenden politisch-mobilisatorischen Ineffizienz der sowjetischen Medienlandschaft, insbesondere hinsichtlich der hohen wirtschaftlichen Ziele. Zu indifferent und desorganisiert erschien dem Politbüro und Zentralkomitee sowie seinen Agitations-, Propaganda- und Presseabteilungen das ideologische Engagement der Zeitungs- und Filmemacher, Künstler und Literaten, wenn es darum ging, die Ziele des Fünfjahrplans in wirksame Appelle an Motivation und Leistungsbereitschaft der Bevölkerung umzusetzen. Die Reaktion auf diese akuten Frustrationen bestand in einer langen Reihe kritischer Verordnungen (z.B. Pressewesen 1930, Plakatpropaganda 1931, literarisch-künstlerische Gruppierungen 1932, Dokumentarfilm/Wochenschau 1931/34), mit denen man nicht nur eine zentralistische Steuerung zu etablieren suchte, sondern vor allem auch auf die in den Medien transportierten *Aufbauinhalte* lückenlosen Einfluss ausüben wollte.⁷ Wenngleich diese Kontrolle – sogar in den Jahren des Großen Terrors – aus strukturellen Gründen nie allumfassend zu realisieren war, gerieten nunmehr die *Darstellungsformen* sowjetischer Wirklichkeit an sich in das Visier der Partei. Ihre Filtrierung und Homogenisierung unter Anwendung des stalinistischen Ideologierahmens bildete die neue Marschrichtung.

Als problematisch und in Teilen kontraproduktiv erwiesen sich jedoch drei Faktoren: Erstens führte der durch die Parteispitze vorgegebene Steuerungsanspruch mit seinen vielfältigen bürokratischen, zentralen wie dezentralen Aufgaben zu einer personellen *Überforderung* des zuständigen Apparats des Zentralkomitees – vor allem der erst 1928 fusionierten ZK-Abteilung für Agitation, Presse und Propaganda, was wesentlich zu deren Reorganisation Anfang Januar 1930 beitrug. Das Ergebnis dieser Umbildung bestand in der Einrichtung zweier neuer Abteilungen (für Kultur und Propaganda, für Agitation und Massenkampagnen). Die Ausweitung ihres Aufgaben- und Funktionsprofils, die auch in einer sich zunehmend direkter gestaltenden Interaktion mit den Zensurbehörden mündete, war zweitens in der ersten Hälfte der 1930er-Jahre allerdings auch durch erhebliche *Reibungsverluste* gekennzeichnet, hervorgerufen durch unklare Zuständigkeiten, lange bürokratische Wege und eine oft nur widerwillig reagierende Parteibürokratie in den Regionen. Nach dem Muster der Moskauer ZK-Strukturen bildete man drittens mit dem Ziel einer unionsweiten *Zentralisierung* auch in den Teilrepubliken die regionalen Agitprop-Abteilungen um und ordnete sie dabei einer strafferen Führung durch die Zentrale unter. Im Filmwesen wurde 1930 die staatliche Einrichtung „Sojuzkino“ gegründet, die ebenfalls eine zentralisierende Funktion erhielt und die Selbstständigkeit der Filmverwaltungen der Teilrepubliken partiell aufhob. Die Gründung von „Sojuzkinochronika“, verantwortlich für die zentrale Lenkung der Wochenschauen und Dokumentarfilme (1931), fällt gleichermaßen unter die Unifizierungstendenzen, zu denen auch die Fusion von OGIZ (Vereinigung der Staatsverlage) sowie die Schaffung des für die Publikation von Bildmedien und Kunst zuständigen Zentralverlags IZOGIZ (1931) gehören. Neben den zweifelsohne prioritären Zielen einer vollständigen ideologischen Inbesitznahme der sowjetischen Medienlandschaft durch die VKP/b ist allerdings auch das wirtschaftspolitische Bemühen zu erkennen, Medien, Kunst und Literatur in das aus der Logik einer Zentralplanung resultierende Produktionssystem von Waren und Dienstleistungen zu integrieren.

⁷ Insgesamt erließ das Zentralkomitee der VKP/b im Zeitraum von 1928 bis 1934 ca. 60, bisher nur partiell veröffentlichte Verordnungen zur Umgestaltung des Kulturbetriebs und Etablierung aktiver Steuerungsmechanismen im Hinblick auf Film, Theater, Pressewesen und Literatur. Parallel hierzu fächerte sich das System der Zensur (Glavlit, Glavrepertkom) aus, das vor allem mit Beginn der 1930er-Jahren mehrfach restrukturiert und verschärft wurde. Siehe Tat'jana Koržichina, *Izvol'te byt' blagonadežny [Erlauben Sie, zuverlässig zu sein]*, Moskau 1997, S. 261ff. Zur Entwicklung des sowjetischen Zensurwesens siehe vor allem Tat'jana Gorjaeva, *Političeskaja cenzura v SSSR. 1917–1991 [Politische Zensur in der UdSSR. 1917–1991]*, Moskau 2002; dies., *Istorija sovetskoj političeskoj cenzury. Dokumenty i kommentarii [Geschichte der sowjetischen politischen Zensur. Dokumente und Kommentare]*, Moskau 1997; Arlen V. Bljum, *Sovetskaja cenzura v epochu total'nogo terrora 1929–1953 [Die sowjetische Zensur in der Zeit des totalen Terrors]*, St. Petersburg 2000; ders., *Zensur in der UdSSR. Hinter den Kulissen des „Wahrheitsministeriums“ 1917–1929*, Bochum 1999; ders. (Hg.), *Zensur in der UdSSR. Archivdokumente 1917–1991*, Bochum 1999.

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. Zu verhindern war – so hieß es etwa in der zweiten ZK-Verordnung zur Wochenschau 1934 – das „Eindringen zufälligen Materials“, das entweder für die ideologische Ausrichtung der Medien unbedeutend war oder sogar politisch kontraproduktive Wirkungen entfalten konnte.⁸ Die auf ideologischen Schablonen und einer ökonomischen Logik basierende Gleichschaltung der Medien verfolgte durchaus pragmatische Ziele: Angestrebt wurden steigende Leistungsbereitschaft bei dramatisch sinkendem Konsum (Fünfjahrplan), Aufbauenthusiasmus ungeachtet sozialer Katastrophen (Kollektivierung, Hungersnöte) und Erfolgserlebnisse trotz wirtschaftlicher Rückschläge (zum Beispiel in der Landwirtschaft). Dies alles bedurfte einer persuasiven Rhetorik.

Filmemacher, Literaten und Journalisten konzentrieren sich nun auf die Konstruktion eines neuen Images der Sowjetunion, das in direkter Bild- oder Textinformation wie auch in Tonalität und Stimmung dem Aufbruchs- und Siegespathos entgegenkam. In den 1930er-Jahren führte dies zu einem medialen Environment, das von den realen Erfahrungswelten der Sowjetbürger zwar abgekoppelt war, doch an diese noch rückzubinden war. Ein ökonomischer Aufbruch ließ sich, vor allem in Zeitgeist und Atmosphäre, auch im Alltag nachempfinden, woran die mediale Parallelgesellschaft bedeutenden Anteil hatte. Die UdSSR gab sich ein neues Fortschritts- und Zukunftsdesign, für das wirtschaftliche Erfolge, Macht, internationaler Einfluss, Bildung und steigender Wohlstand, Patriotismus und Sicherheit mediale Schlüsselvariablen darstellten. Das neue Design der UdSSR, an dessen Ausgestaltung wichtige Literaten, Grafiker und Filmemacher maßgeblichen Anteil hatten, seine Kommunikation in das In- und Ausland, bildete die Grundlage für das Image einer modernen, wirtschaftlich und sozial aufstrebenden Großmacht. Die kulturpolitische Kehrseite dieses ‚einheitlichen‘ Designs lag allerdings in seiner (zum Teil zeitversetzten) Verbindung mit Praktiken medialer Exklusion von Information und Wissen, die die Geschlossenheit zu stören schienen. Imagebildung und eine gleichzeitige Kontrolle ‚abweichender‘ Information hängen damit ursächlich zusammen. Die Strategien und Praktiken der Zensur in den 1930er-Jahren müssen daher im Zusammenspiel mit der Neuformation des gesamten Kommunikationsdesigns analysiert und bewertet werden.

⁸ RGASPI, F. 17, Op. 114, D. 661, Bl. 97ff., publiziert in: Kirill Anderson u.a. (Hg.), *Kremlevskij kinoteatr. 1928–1953. Dokumenty [Das Kreml-Kino. 1928–1953. Dokumente]*, Moskau 2005, S. 229f.

4. Maksim Gor'kij und Nikolaj Rabičev als Architekten eines neuen Wirklichkeitsdesigns

Eine Schlüsselfigur für das neue Wirklichkeitsdesign war der Schriftsteller Maksim Gor'kij, der mit der Zeitschrift „Naši dostiženija“ („Unsere Errungenschaften“) und dem nach 1930 maßgeblich geförderten Parade-Journal „SSSR na strojke“ („Die UdSSR im Bau“) eine *bewusste* Hervorhebung der wirtschaftlichen, politischen und kulturellen wie zivilisatorischen Erfolge und Leistungen der UdSSR gefordert hatte.⁹ Gor'kij setzte dabei nicht auf eine durch die Verbindung zur russischen Avantgarde 1928 bereits in Ungnade gefallene, theorie-lastige Agitation und Propaganda im Sinne einer „kommunistischen Entzifferung der Wirklichkeit“ (Dziga Vertov), sondern auf eine Überzeugungsarbeit durch die konkretisierbare *Imago*, das personale oder aktionale Vor-Bild. Die Kernfunktion dieser *Imago* war die Darstellung eines extraordinären Gestaltungsakts, vor allem durch die physische Arbeit des Einzelnen, der – in einem zweiten Schritt – zu Hochleistungen führen sollte, die wiederum die soziale, wirtschaftliche und zivilisatorische Umgebung veränderten und damit auf die Masse der Einzelnen zurückwirkten. Sowohl für „Naši dostiženija“ als auch für „SSSR na strojke“ formulierte Gor'kij einen Katalog von Themen, an denen die Errungenschaften der UdSSR exemplifiziert werden sollten. Das die 1930er-Jahre kennzeichnende Pathos der Arbeit ist in seinen Ursprüngen daher nicht allein mit einer vordergründigen Agitation angesichts der immensen wirtschaftlichen Herausforderungen zu erklären; es trug im Kern die vor allem Gor'kij zuzuschreibende und in den frühen Revolutionsjahre verortete Idee einer ‚befreiten Arbeit‘, die sich nunmehr in der Lesart einer Befreiung des Menschen *durch* schöpferische Arbeit präsentierte. Gor'kij's anthropologisches Konzept basierte auf einem abstrakten Ideal des Menschen, das es nur freizulegen gelte, um damit eine Erziehungswirkung zu initiieren. Diese viel beschworene „Romantik“ Gor'kij's erhielt vor dem Hintergrund eines Ende der 1920er-Jahre in der „Izvestija“ offen ausgetragenen Streits um die Frage, wie viel kritische Distanz und Offenheit gegenüber sowjetischen Missständen noch möglich sein konnte, ein vollkommen anderes Gewicht. Im Juni 1928 wurde in einem Beitrag der „Izvestija“ gefordert, den Standpunkt Gor'kij's zu relativieren und nach wie vor „Mängel“ wie „Erfolge“ gleichberechtigt darstellen zu können. Erst durch eine direkte Intervention des Zentralkomitees im Dezember 1929 konnte Gor'kij

⁹ Die illustrierte Monatszeitschrift „SSSR na strojke“ erschien bildidentisch in russischer, deutscher, englischer und französischer Sprache; sie richtete sich an das In- und Ausland. In den 1930er-Jahren wechselten sich Einzelhefte mit thematischem Fokus (z.B. zu industriellen oder sozialen Schwerpunktthemen) mit Ausgaben zu Republiken oder Regionen ab. Die einzelnen Ausgaben waren aufwändig gestaltet – jede Seite verfügte über ein individuelles Design, wobei die Ausgaben bis Mitte der 1930er-Jahre noch stark im Zeichen der konstruktivistischen Buchgestaltung standen. Die letzte Vorkriegsnummer erschien im Mai 1941.

aus der Schusslinie seiner Kritiker genommen und damit seine kulturpolitische Position kanonisiert werden.

Gor'kij's Ansatz konzentrierte sich auf das Pathos des (wünschenswerten) Umgestaltungsprozesses *an sich*, nicht allein auf dessen Resultate. Die nach 1931/32 flächendeckende und durch die Partei sanktionierte Umsetzung dieses Medienkonzepts führte zu einer vollständigen Eliminierung negativer Wirklichkeitsmerkmale Ende der 1930er-Jahre (zum Beispiel im Dokumentarfilm) bzw. zu ihrer nachträglichen Plausibilisierung durch „Volksfeinde“ oder „Schädlinge“.¹⁰ Ende 1929 entstand eine Filmversion von „Naši dostiženija“, die das neue journalistische Design in ein visuelles übersetzte. Mit diesem zweiteiligen Film, dessen Produktion Stalin persönlich unterstützte, wurde eine visuelle Matrix geschaffen, die noch vor den radikalen filmpolitischen Umbrüchen (nach 1930) ein Muster definierte, *welche Wirklichkeit wie dargestellt werden sollte*. Der Film „Naši dostiženija“ besaß für die weitere Entwicklung des Dokumentarfilms der 1930er-Jahre prägende Bedeutung.¹¹

Stalins Interesse am Dokumentarfilm, unter anderem an den seit 1931 regelmäßig erscheinenden Wochenschauen, war im Vergleich zu seiner Begeisterung für Spielfilmproduktionen eher gering. Wenngleich er um die propagandistische Bedeutung im Hinblick auf die wirtschaftlichen Vorhaben des Landes wusste, nahm er persönlich von den laufenden Dokumentarfilmproduktionen bis 1933 nur wenig Kenntnis. Gegen Ende des ersten Fünfjahrplans änderte sich dies: Stalin ließ sich vom Leiter der GUKF (Hauptverwaltung für die Film- und Fotoindustrie), Boris Šumjackij, bei den nächtlichen Filmvorführungen im Kreml auch regelmäßig die neuesten Beiträge und Produktionen zeigen; er ordnete Korrekturen zu Inhalten und Darstellungstechniken an. Stalin forderte eine diversifizierte Thematik, die die Vielfalt der sozialen wie ökonomischen Aufbauleistungen stärker zum Ausdruck bringen sollte. Er verlangte ferner, die planende Ratio hinter diesen Phänomenen klarer herauszuarbeiten und vor allem die technische Qualität der Wochenschau zu verbessern.

Dem erstarkten Interesse Stalins vorausgegangen war ein Memorandum des stellvertretenden ZK-Abteilungsleiters für Kultur und Propaganda, Nikolaj Rabičev, über die Tätigkeit der Filmkommission, in dem Rabičev seine Kritik an Wochenschau und Dokumentarfilm konzentrierte und auch die neue Leitlinie auf den Punkt brachte.¹² Die Monita waren insbesondere die „Zufälligkeit des gezeigten Materials“, das Fehlen jedweden Enthusiasmus bei den „Volksmassen“, das Fehlen einzelner Gesichter (von Rotarmisten, Arbeitern und Komsomol-

¹⁰ Vgl. Liliana Mal'kova, *Sovremennost' kak istorija. Realizacija mifa v dokumental'nom kino [Gegenwart als Geschichte. Die Realisation des Mythos im Dokumentarfilm]*, Moskau 2006, S. 74ff.

¹¹ Vgl. Eberhard Nembach, *Stalins Filmpolitik. Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938*, St. Augustin 2001.

¹² RGASPI, F. 17, Op. 114, D. 403, Bl. 34f., publiziert in: Anderson u.a., *Kremlevskij kinoteatr* (Anm. 8), S. 174f.

zen), deren Mimik Begeisterung vermitteln würde, das Fehlen politischer Lösungen und Aufnahmen der politischen Führer, eine mangelhafte Bildregie und Fehler in der Montage. Kurzum, die Kritik richtete sich auf – wie Rabičev vermutete – typische Fehler einer nur chronikhaft-fixierenden Herangehensweise, der er das Konzept einer „künstlerisch“ gestalteten Dokumentation gegenüberstellte. Dabei benannte Rabičev die Strukturelemente einer *ästhetischen* Überwölbung des Dokumentarischen gleich mit: fröhliche Geräusche auf den Straßen, begeisterte Gesichter, eine klare Perspektivierung von „Masse“ und „Führung“, Großportraits der politischen Führung, eine optische Differenzierung des „Volkes“ durch separate Aufnahmen verschiedener Berufsgruppen und Nationalitäten, die Vermittlung von Einsatz- und Kampfbereitschaft (insbesondere bei Paraden der Roten Armee). Dieses Programm sollte in den Folgejahren zur visuellen Matrix unzähliger Wochenschauen werden.

5. Die Vergangenheit ‚optimieren‘

Bereits seit 1924 hatte Stalin in seinem Sinne und in direktem Konflikt mit Trotzki massiven Einfluss auf die Auseinandersetzung um das Bild Lenins und der Revolutionsereignisse genommen.¹³ Mit der Anfertigung des „Kurzen Lehrgangs der Geschichte der VKP/b“ (1935–1938) trat die Umdeutung der unmittelbaren politischen Zeitgeschichte (auch in der Marginalisierung und Kriminalisierung Trotzkis) in eine qualitativ neue Phase, bei der die Ambiguität und Varietät der realen historischen Prozesse einem geschichtsklitternden Dogma der Alternativlosigkeit und Eindimensionalität Platz gemacht hatte. Stalin, der vielfach selbst Hand an die Redaktion des „Kurzen Lehrgangs“ legte, projizierte seine Interpretations- und Bewertungsmuster mit der retrospektiven Optik des ‚Siegere‘ auf die Machtvorgänge der 1920er-Jahre. Parallel hierzu wuchs außerdem die Tendenz zur pathetischen Heroisierung politisch-wirtschaftlicher Aufbauerefolge, die nicht in erster Linie eine geschichtliche Einordnung, sondern ihre entzeitlichte Glorifizierung zum Ziel hatte. Die von Gor’kij initiierte Reihe „Istorija fabrik i zavodov“ („Geschichte der Fabriken und Werke“) ist hierfür ein signifikantes Beispiel.

Aber auch auf eine künstlerische Methode gilt es hinzuweisen, die im Kontext des sich ankündigenden Sozialistischen Realismus ein Relikt der Avantgardenkultur darstellte und Anfang der 1930er-Jahre große Verbreitung vor allem in der Plakatkunst fand: die Fotomontage von Gustav Klucis und Sergej Sen’kin.

¹³ Vgl. Michail Zelenov (Hg.), *I.V. Stalin. Istoričeskaja ideologija v SSSR v 1920-1950-e gody: Perepiska s istorikami, stat’i i zametki po istorii, stenogrammy vystuplenij. Sbornik dokumentov i materialov* [J.V. Stalin. *Geschichtsideologie in der UdSSR in den 1920er- bis 1950er-Jahren: Korrespondenz mit Historikern, Aufsätze und Anmerkungen zur Geschichte, Vortragsstenogramme. Dokumente und Materialien*], St. Petersburg 2006.

Diese Technologie setzte – allerdings unter ästhetischen Kriterien – die Manipulation von dokumentarischem Bildmaterial voraus, das zu neuen, auch politisch zu interpretierenden Sinnstrukturen geformt werden musste. Die Fotomontage als Kunstpraxis hatte daher – noch vor den rein politisch-ideologisch motivierten Eingriffen der Zensur – die Voraussetzungen für einen willkürlichen Umgang mit dem fotografischen Original gelegt. Ignorierte man die ästhetische Dimension, konnte sich die Fotomontage in einen politisch motivierten ‚Konstruktivismus‘ verwandeln.

Seit den frühen 1920er-Jahren wurde das Geschichtsverständnis in der Regel ohne große Widerstände einem absoluten Nützlichkeitscredo untergeordnet, das all diejenigen Ereignisse entweder ausblenden oder massiv uminterpretieren ließ, die als geschichts- oder gegenwartsverzerrend stigmatisiert worden waren. Betrafen diese Filtermechanismen zunächst die Darstellung der aktuellen soziokulturellen und wirtschaftlichen Realitäten, weiteten sie sich mit Beginn der 1930er-Jahre auch auf den zeitgeschichtlichen Rahmen aus. Zentrales Instrument der Manipulation war die relativ unkomplizierte Substitution von historischen Akteuren und Ereignissen. So ersetzte man zum Beispiel in Šestakovs Lehrbuch „Geschichte der UdSSR“ (1938) das Portrait Marschall Bljuchers durch eine Abbildung Parchomenkos und strich im Text alle Verweise auf die Figur Bljuchers.¹⁴ In ähnlicher Form ging man im Fall Trotzki vor, der bereits im Film „Der große Weg“ (1927, von Esfir Šub) durch Michail Frunze ersetzt worden war. Komplizierter gestaltete sich die Situation im Dokumentarfilm, insbesondere dann, wenn es um die unmittelbaren Revolutionsereignisse und die Figuren Lenin und Stalin ging. Hier delegierte das Filmkomitee (Semen Dukel'skij) die Entscheidung an Stalin persönlich, der anhand der bereits produzierten Filmsequenzen über die „Richtigkeit der Interpretation der Lenin- und Stalin-Bilder“ zu entscheiden hatte.¹⁵ Nach diesen Probevorführungen für Stalin wurden Kommentare mit Veränderungswünschen erstellt, wobei nicht nur historische Personen ausgetauscht und Ereignisse verändert, sondern auch stilistische Merkmale modifiziert wurden.

Eine Sonderform der Manipulation von Zeitgeschichte manifestierte sich in Dokumentarfilmen zu Lehr- und Ausbildungszwecken, zum Beispiel dem für den Geschichtsunterricht an Mittelschulen bestimmten Film „Oktjabr'skaja revoljucija“ („Die Oktoberrevolution“, Regie: I. Il'zina, Moskau 1934).¹⁶ Die propagandistische Spezifik dieses auch als „postanovočnyj“ („inszeniert“) bezeichneten Dokumentarfilms bestand in einer unmarkierten Mischung von Dokumentar- und Spielfilmsequenzen, wobei die filmische Basis und Grundargumentation auf dem Dokumentarfilmgenre lag. In dem siebenteiligen

¹⁴ GA RF, F. 9425, Op. 1, D. 7, Bl. 59.

¹⁵ RGASPI, F. 558, Op. 11, D. 159, Bl. 1, publiziert in: Anderson u.a., *Kremlevskij kinoteatr* (Anm. 8), S. 499.

¹⁶ RGAKFD, Archivnr. 13427.

(ca. 80 Minuten langen) Film wurden alle diejenigen Szenen aus Spielfilmen (v.a. Eisensteins „Oktober“) einmontiert, die Ereignisse wie den Sturm auf das Winterpalais zeigten, zu denen keine Dokumentaraufnahmen existierten. Diese Einschübe sollten allerdings nicht mehr sichtbar sein und wurden in der Montage geschickt kaschiert. Der Film, mit dem die Grundlinien des vier Jahre später erscheinenden „Kurzen Lehrgangs“ in faktographischer Verknappung, ideologischer Ausrichtung und Stilistik bereits vorweggenommen wurden, vermittelt den Eindruck einer *vollständigen* Dokumentation der Revolutionsgeschichte, bei der die Kamera gleichsam ständig präsent gewesen sei.

Die Manipulation der Zeitgeschichte provozierte allerdings letztlich deren Abschaffung, denn ‚Vergangenheit‘ präsentierte sich in erster Linie als ‚Gegenwart in den Formen der Vergangenheit‘. Zeitgeschichte blieb eine politische Variable, die an die unmittelbaren Erfordernisse des Tagesgeschäfts (wie zum Beispiel die nicht vorhersehbare Verhaftung eines hohen Parteiführers) gebunden war. Als unerwünschte ‚Verzerrungen‘ konnten etwa die Nennung eines als geheim erklärten Rohstoffbetriebs, das Bild einer defekten Straßenbeleuchtung oder ein Pressefoto mit gleichgültigen Arbeitergesichtern gelten. Dem Themen- und Motivrepertoire des zu Inkriminierenden, folglich zu Unterdrückenden, waren praktisch keine Grenzen gesetzt. Als besonders prekäres Potenzial für Zensurkonflikte kristallisierte sich die politische Führungsetage heraus, deren Zusammensetzung in den Jahren 1936–1939 dramatischen Verwerfungen ausgesetzt war. Vor allem in längerfristig vorbereiteten Publikationen war den tagtäglichen Verhaftungen weder zeitlich noch personell durch die Zensur nachzukommen. Operative Flexibilität wurde daher von allen Steuerungsinstanzen eingefordert. Das symptomatische, jedoch zutiefst paradoxe Argument der Zensurbehörden, mit dem die Vernichtung von Millionen Büchern und Fotografien Ende der 1930er-Jahre legitimiert wurde, lautete, diese Medien seien „schädlich und veraltet“, ihre Konfiszierung und Vernichtung (durch Verbrennung bzw. Zerschneiden) sei daher ein Akt der Therapie, Reinigung und gleichzeitigen Modernisierung.

Die medialen Manipulationen können allerdings nicht allein aus einem neuen kommunikativen Design erklärt werden. In ihnen manifestierte sich auch die Verfügungsgewalt über die historische wie gegenwärtige Realität in Zeit und Raum – mit der Implikation, durch die nachträgliche Korrektur der medial dokumentierten Vergangenheit diese selbst rückgängig zu machen. Die ‚Optimierung‘ der Gegenwart in Film, Fotografie, Presse und Literatur weitete ihren Aktionsradius auf die ‚Optimierung‘ der Vergangenheit aus, die – in so verbesserter Form – wiederum die Kausalität für die optimale Gegenwart lieferte. Der Begriff des Dokumentarischen richtete sich nicht mehr auf eine „nüchterne Darstellung der Fakten“, sondern auf die Visualisierung von Ideen, eine „künstlerische Komposition“, denn allein sie vermöge das „Wesen der Erscheinungen“, die „Tiefenerscheinungen der sowjetischen Wirklichkeit“ zum

Ausdruck zu bringen.¹⁷ Erforderlich wurde damit auch ein diesen Manipulationen adäquates Sehen-Können: Erst ein ‚richtiges‘ d.h. durch die stalinistischen Ideologie-Filter vorgeprägtes Bewusstsein erlaube eine ‚richtige‘ Wahrnehmung der Wirklichkeit. Dieser neue Modus gründete – zumindest aus der Perspektive der Medienmacher – nicht mehr auf einer rational gesteuerten Realitätswahrnehmung, sondern wurde zu einer Sache des *Glaubens* an das eigentliche, ‚wahre‘ Wesen der Zeit.

6. Das Gemälde als Fortsetzung der Fotografie mit anderen Mitteln

Die Geschichte der Fotografie vom 5. Mai 1920 betrafen diese Entwicklungen im Besonderen. Auf die politisch-publizistische Tagesordnung trat das Problem der Darstellung Trotzki, wie auch der anderen, mit Stalin rivalisierenden und mittlerweile beseitigten Revolutionäre, wieder aus Anlass des 10. Todestages Lenins. Auf Beschluss des Politbüros war für 1934 ein umfassendes „Bildwerk mit allen [!] erhaltenen Fotografien Lenins“ geplant, dessen Edition dem Marx-Engels-Lenin-Institut und der Kul'tprop-Abteilung des ZK aufgetragen wurde. Erschienen ist dieses Werk in den 1930er-Jahren nicht, denn die Frage einer politisch korrekten Bildauswahl war nicht zu lösen. Erst 1968, zu Lenins 100. Geburtstag, wurde der nächste umfassende Sammelband mit Lenin-Fotografien publiziert. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich der Kanon der abzubildenden historischen Personen stabilisiert.

Dennoch blieb das Jahr 1934 nicht ohne fotografische Würdigung Lenins: Der Verlag OGIZ-IZOGIZ publizierte ein Album mit dem Titel „Lenin in der bildenden Kunst“, das eine Virtual Reality des Ereignisses vom 5. Mai präsentierte: eine schwarz-weiße, von einem Foto nur auf den zweiten Blick zu unterscheidende Reproduktion eines Farbgemäldes aus dem Jahr 1933 von Isaak Brodskij, das die Rede Lenins auf dem Sverdlov-Platz bereits in ‚verbesserter‘ Form zeigte (siehe unten). Der gewählte Bildausschnitt ist insgesamt mit dem Originalfoto von Gol'dštejn vergleichbar; auch stimmt der Standpunkt in Höhe sowie im Abstand zur Rednertribüne überein. Hinweise auf eine gemalte Vorlage dieser fotografischen Attrappe finden sich in dem Album nicht, wengleich der Buchtitel auf die ästhetische Virtualität der dargestellten Inhalte hinweist. Worin bestanden die Optimierungsverfahren? Hatte man es bei dem Gol'dštejn-Original noch mit einer in Blickrichtung und Gestik diffusen Menschenmenge zu tun, präsentierte sich diese Menge der Zuhörer nun magne-

¹⁷ Rosalinde Sartorti, Fotokul'tura II, ili „vernoe videnie“ [Fotokultur 2, oder das „wahre Sehen“], in: Chans Gjunter [Hans Günther]/Sabina Chensgen [Sabine Hänsen] (Hg.), *Sovetskaja vlast' i media [Sowjetmacht und Medien]*, St. Petersburg 2006, S. 145-163, hier S. 153.

tisch auf die Figur Lenins ausgerichtet. Die Hände vieler Zuschauer sind in grüßender oder Begeisterung vermittelnder Geste erhoben. Lenin selbst reißt dirigentenhaft die Arme hoch, eine Geste, die im Originalmaterial nicht zu finden ist. Der gestische Appell der Figur Lenins korrespondiert mit dem Aufschwung der Masse, aus der einzelne Personen Lenins Worte sogar mitschreiben. Intensiviert wurde auch das Meer an Fahnen, das abgesehen von zwei Transparenten kein Analogon in der Realität aufwies. Es versteht sich, dass die „schädlichen und veralteten“ Figuren Trotzki und Kamenev auf der Treppe zur Tribüne ersatzlos fehlen. Die ‚Optimierung‘ der historischen Realität in Brodskijs Bild entspricht daher in zentralen Merkmalen den Design-Bedingungen der frühen 1930er-Jahre: Kommuniziert werden ‚Stärke durch Geschlossenheit und Einheit‘, Begeisterungsfähigkeit, Appellcharakter in Mimik und Gestik, revolutionäres Bewusstsein (Fahnenkult) sowie das Lehrer-Schüler-Modell, das in dem folgamen Notieren der Worte des Revolutionsführers zum Ausdruck kam.



Virtual Reality. Der 5. Mai 1920 durch das Prisma der bildenden Kunst der 1930er-Jahre: Schwarz-Weiß-Reproduktion eines Gemäldes von Isaak Brodskij aus dem Jahr 1933. Publiziert in: Lenin v izobrazitel'nom iskusstve [Lenin in der bildenden Kunst] 1924–1934, Moskau 1934, S. 56.

Als nicht unumstritten stellte sich die Rolle des Vorlagenmalers Brodskij heraus. Bereits Anfang der 1930er-Jahre hatte ZK-Sekretär Emeljan Jarovslavskij in einer Notiz zu erkennen gegeben, was er von dieser Form der Geschichtsverarbeitung hielt: „[...] wir haben Brodskij aus der AChR [proletarischer Künstlerverband] mit einem Skandal vertrieben. Er hat sich zu einem richtigen Spe-

kulanten mit Portraits Lenins, Stalins und anderer entwickelt, eine ganze Gruppe von Künstlern auf schändlichste Weise missbraucht und künstlerische Werke falsifiziert.“¹⁸ Der Vorwurf der ‚Falsifizierung‘ ließe sich auch mit diesem Werk erhärten, denn keine der Fotografien aus dem Gol’dštejn-Zyklus zeigte die Treppe zur Rednertribüne ohne Trotzki, keine Aufnahme wiederum Lenin in der von Brodskij gemalten Rednerpose. 1939 wurde Brodskijs Gemälde in ein weiteres Album zum Thema „Lenin in der bildenden Kunst“ aufgenommen, diesmal allerdings mit dem Hinweis auf die Vorlage, der wegen der Abbildung in Farbe auch nicht mehr zu umgehen war.

Die Substitution einer ‚zufälligen, unorganisierten Wirklichkeit‘ durch künstlerische Artefakte betraf auch den sowjetischen Dokumentarfilm, dem 1932 von Seiten der Kultur- und Propaganda-Abteilung vorgeschrieben wurde, keine Chronik im herkömmlichen Sinne, sondern ‚künstlerische Filme‘ zu produzieren und dabei insbesondere auf eine wirkungsvolle visuelle Platzierung des sozialistischen Aufbaus zu achten. Praktisch bedeutete dies für die Film-Images, dass neben den Naturschönheiten des Sowjetlandes, pathetischen Industrievisionen, Arbeiter- und Fliegerhelden die Führungsrolle der Partei ins rechte Licht zu rücken war – auch dort, wo diese Rolle eher unerheblich erscheinen mochte. Filmische Realitätsprotokolle wie zum Beispiel Dziga Vertovs „Das Leben – wie es ist“ (1929) wichen Anfang der 1930er-Jahre ideologisch durchgestalteten Konzeptfilmen, die die historische Folie (‚Alt‘) vor allem zur eindrucksvollen Konturierung der Stalin zugeschriebenen Aufbauleistung (‚Neu‘) nutzten.

7. Säuberungen des kulturellen (Bild-)Gedächtnisses

Die medienpolitischen Veränderungen mit ihren unmittelbaren Eingriffen in die Bild-Produktion wurden nach 1930 durch mehrere Reorganisationen der Zensurbehörden flankiert, mit denen schrittweise eine immer stärkere Kontrolle der Verlage und Filmstudios etabliert wurde. Bereits seit Gründung der sowjetischen Zensurbehörde Glavlit 1922 war diese auch für die Veröffentlichung von Fotografien und anderen Bildmedien zuständig gewesen; durch die Vielzahl von Verlagen und vor allem deren strukturelle Einbindung in Branchenministerien konnte eine flächendeckende Zensur allerdings nicht sichergestellt werden. Seit Oktober 1930 wurde das gesamte Zensursystem vereinheitlicht, wobei der Zusammenschluss der Staatsverlage diesen Ausweitungstendenzen der Zensurpraxis entgegenkam. Drei Jahre später richtete sich die Kontrolle auch explizit auf das „Verbot von politisch schädlichen, die sowjetische Wirk-

¹⁸ Handschriftliche Notiz Emeljan Jaroslavskijs an Kliment Vorošilov, RGASPI, F. 74, Op. 2, D. 45, Bl. 106.

lichkeit verzerrenden Werken“ – eine Formulierung, die Mitte der 1930er-Jahre nochmals verschärft wurde. Das Zentralkomitee stellte damit der Zensur eine *carte blanche* aus, mit der nicht nur jedwede Kritik an den realen sowjetischen Verhältnissen unterbunden werden konnte, sondern auch eine als unzureichend angesehene Propagierung ihrer ‚Schokoladenseiten‘. Formal wurde so eine nur noch durch die Propaganda- und Presseabteilungen des ZK sowie die Geheimpolizei regulierte Allmacht der Zensur erreicht, doch versank die Behörde in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts im Chaos ihrer eigenen Konfiszierungspolitik.

Bereits seit 1931 hatte Glavlit etwa bei Wiederauflagen literarischer oder publizistischer Werke die Namen Trotzki, Zinov’evs und Kamenevs aus Vorworten und Fußnoten getilgt; die offizielle Konfiszierung ihrer in den 1920er-Jahren entstandenen Werke aus den Bibliotheken der UdSSR begann allerdings erst unmittelbar nach dem Mord an dem Leningrader Parteisekretär Sergej Kirov (Dezember 1934). Im Januar/Februar 1935 ordnete der Leiter von Glavlit, Boris Volin, für alle nachgeordneten Zensurbehörden auf Republiks-, Bezirks- und Kreisebene an, in Bibliotheken und Buchgeschäften eine „bedingungslose Konfiszierung der konterrevolutionären trotzkistisch-zinov’evistischen Literatur“ durchzuführen, einschließlich aller Flugblätter, Plakate und Portraits, die die besagten Personen zeigten.¹⁹ Auch das Zentrale Moskauer Revolutionsmuseum wurde durch die Parteikontrollkommission einer umfassenden Revision unterzogen, die zu einem ausführlichen Bericht an das Politbüro führte: Man stieß auf eine Bildpublikation zur Parteigeschichte, aus der man zwar die Fotografien Trotzki, aber nicht seinen Namen in den Bildunterschriften entfernt hatte. Besonders inkriminiert wurde diese Veröffentlichung auch wegen ihres offensichtlichen „kommerziellen Charakters“ und wegen eines geschickten Umgehens der Zensurvorschriften.²⁰

An dem Einschreiten gegen Publikationen mit Abbildungen Trotzki wird deutlich, dass die staatlichen Zensurbehörden (Glavlit) und die Parteiinstanzen (ZK-Abteilung für Parteipropaganda und Agitation) Hand in Hand arbeiteten.²¹ Die Suche weitete sich schnell auch auf andere, in der Zwischenzeit verhaftete prominente Bolschewiki aus. Im Februar 1937 entdeckten die Zensoren zum Beispiel in einem von Sojuzkinochronika produzierten und von Glavrepertkom bereits freigegebenen Dokumentarfilm über Lenin Filmsequenzen mit dem inzwischen verhafteten Karl Radek, die im Nachhinein eliminiert werden mussten.²² Den Film hatte man bereits 1936 für die „Lenintage“ 1937 freigegeben.

¹⁹ RGASPI, F. 17, Op. 120, D. 170, Bl. 20f.

²⁰ Ebd., D. 200, Bl. 2-6.

²¹ In den Folgejahren bildete sich hier eine auch personell enge Kooperation heraus: Glavlit erstellte aufgrund von parteiinternen Informationen bzw. Pressemeldungen Listen mit Werken und zu Personen, deren Publikationen zu eliminieren waren; diese wurden dann auf dem kurzen Dienstweg durch die ZK-Abteilung sanktioniert.

Während Glavlit die zu konfiszierenden Werke zunächst noch genauer benannte, schlichen sich in diese Praxis ab 1937 mehr und mehr Unschärfen ein. Im Gegensatz zu den 1934/35 und auch nach 1946 üblichen, detaillierten Aufstellungen von zu konfiszierenden Werken wurden 1937/38 meist nur noch die in Ungnade gefallenen Personen selbst benannt, mit der Folge, dass die mit der Umsetzung befassten Zensoren vor Ort durchgehend überfordert waren und in der Regel die Moskauer Anweisungen extensiv auslegten.

In weiteren Erlassen wiederholte man das Verbot der Werke Trotzki's – ein Zeichen dafür, dass mit einer einzelnen Anweisung die Fülle der inkriminierten Literatur nicht in den Griff zu bekommen war. Neben Texten und Fotografien Trotzki's beschlagnahmte man auch für die Partei- und Schulungsarbeit konzipierte Dia-Serien (zunächst einzelne Aufnahmen, dann ganze Editionen). Eine besondere Herausforderung stellte zudem die Dokumentarfilm- und Wochenschauproduktion dar. Konnte – wie erwähnt – Trotzki 1927 in dem Film „Der große Weg“ von Esfir Šub noch als Randfigur erscheinen, wurde die Verwendung entsprechender historischer Filmfragmente wenig später unmöglich. Ein ähnliches Problem stellte sich im Winter 1937, als eine Wochenschau mit Bildern Stalins, die man wegen ihrer politischen Bedeutung im Vorfeld der sowjetischen Wahlen nicht aus den Kinos verbannen konnte, auch Aufnahmen des in Ungnade gefallenen Staatsfunktionärs Mežlauk enthielt.²³ Besondere Brisanz gewann dieses Problem dadurch, dass es sich um Material handelte, in dem Stalin dargestellt wurde bzw. das ihm sogar in exponierter Form gewidmet war. Im Mai 1938 sah sich deshalb der neue Leiter des Komitees für Kinetographie, Semen Dukel'skij, sogar gezwungen, die bereits in den Kinos gezeigten Dokumentarfilme „Rede des Genossen Stalin über die Verfassung“ und „Rede des Genossen Stalin vor den Wählern des Stalin-Rayons“ *nicht* abzusetzen, obwohl darin ebenfalls inkriminierte Bilder von „Volksfeinden“ auftauchten. Dukel'skij holte für diese Entscheidung die persönliche Erlaubnis Stalins ein, allerdings unter der Bedingung, die Filme nach dem Ende der Wahlkampagne abzusetzen.²⁴

²² RGASPI, F. 17, Op. 120, D. 297, Bl. 73f. Die Zensurbehörde Glavlit wurde von der Verhaftungswelle Ende 1937 gleichsam überrollt. Bereits freigegebene Filme mussten einer erneuten Nachzensur unterzogen werden, wenn sich herausstellte, dass dort in der Zwischenzeit in Ungnade gefallene Personen abgebildet wurden. Vor besondere Herausforderungen sah sich Glavlit vor allem dann gestellt, wenn das Dokumentarmaterial zwischenzeitlich in den ausländischen Verleih gegeben worden war. Die für diese Praxis verantwortliche Einrichtung Intorgkino wies das ZK Anfang 1938 ausführlich darauf hin, dass es praktisch unmöglich war, Spiel- oder Dokumentarfilme nachzuzensurieren, die sich inzwischen im ausländischen Verleih befanden. Erwogen wurde dennoch die Option, diese Filme durch speziell ausgebildete Emissäre der Handelsvertretungen „nachbearbeiten“ zu lassen. Dies betraf für das Jahr 1936 immerhin 72, für das Jahr 1937 sogar 404 Filmpassagen.

²³ RGASPI, F. 17, Op. 120, D. 257, Bl. 126.

Wie dramatisch sich die Lage Mitte und Ende der 1930er-Jahre darstellte, ist am durchaus ernstgemeinten Vorstoß der Parteihochschule und des Zentralkomitees im Sommer 1937 abzulesen, auch die *privaten* Buchbestände von Parteimitgliedern zu überprüfen und sie einer Säuberung durch Glavlit zu unterziehen – ein Vorhaben, das wegen seiner grundsätzlichen Undurchführbarkeit schnell zu den Akten gelegt wurde.²⁵ Um der ungeheuren Fülle zu konfiszierender Literatur auch nur ansatzweise Herr zu werden, ging Glavlit 1936 dazu über, die mit dem ZK abgestimmten Listen der Werke und Autoren öffentlich zugänglich zu machen. Diese Praxis totalitärer Glasnost hatte indes höchst kontraproduktive Effekte. Oblag die Beschlagnahmung zunächst allein den Zensurmitarbeitern, so erweiterte sich nun der Kreis der Beteiligten: Bibliotheken, Buchgeschäfte, Museen, Schulen und Hochschulen säuberten ihre Bestände in Eigenregie, in der Regel ohne klare Vorgaben und in vorauseilendem Gehorsam, was auch die Eliminierung zahlreicher nicht verbotener Werke zur Folge hatte, einschließlich unverdächtiger Schulbücher, Lehrwerke und sogar der Klassiker des Marxismus-Leninismus. So mehrten sich im Sommer 1937 die an den Leiter der ZK-Presseabteilung, Boris Tal', herangetragenen Beschwerden, es würden auch Werke prominenter, nach wie vor in Amt und Würden befindlicher sowjetischer Staats- und Parteifunktionäre eigenmächtig aus den Regalen entfernt (wie zum Beispiel von Kaganovič, Litvinov, Krylenko, Mikojan). Es traf selbst etablierte Publikationen zur Parteigeschichte und einen der Autoren des „Kurzen Lehrgangs“, Emeljan Jaroslavskij, dessen Werke von der Handelsabteilung des Parteiverlags ohne Sanktion des ZK verboten worden waren. Diese von Tal' in seiner Stellungnahme an Stalin und vier weitere ZK-Sekretäre offen als „Willkür“ (*proizvol*) und „Durcheinander“ (*putanica*) kritisierte Praxis veranlasste sowohl das ZK als auch Glavlit dazu, nicht verbotene, aber beschlagnahmte Werke ausdrücklich wieder zu erlauben. Danach veränderte sich der Sanktionierungsmechanismus geringfügig: Eine Kommission aus Vertretern der ZK-Presseabteilung, von Glavlit, des NKVD und der Parteikontrollkommission (KPK) unter Leitung eines ZK-Sekretärs traf fortan gemeinsame Entscheidungen über die zu konfiszierende Literatur.²⁶ An dem mittlerweile entstandenen Chaos in den regionalen Strukturen der Partei, des Buchhandels, der öffentlichen Bibliotheken, Schulen etc. änderte dies nur wenig.

Hinzu trat ein weiteres systemimmanentes Problem: Nach der Verhaftung des Leiters von Glavlit, Sergej Ingulov, im Winter 1937 waren auch in den Reihen der Zensurbehörde selbst vermeintliche „Volksfeinde“ entdeckt und verhaftet worden, deren Zensurentscheidungen nunmehr als „Schädlingsarbeit“ enttarnt und partiell wieder rückgängig gemacht werden mussten. Glavlit sah

²⁴ RGASPI, F. 82, Op. 2, D. 959, Bl. 75, publiziert in: Anderson u.a., *Kremlevskij kinoteatr* (Anm. 8), S. 497.

²⁵ RGASPI, F. 17, Op. 114, D. 834, Bl. 6ff.

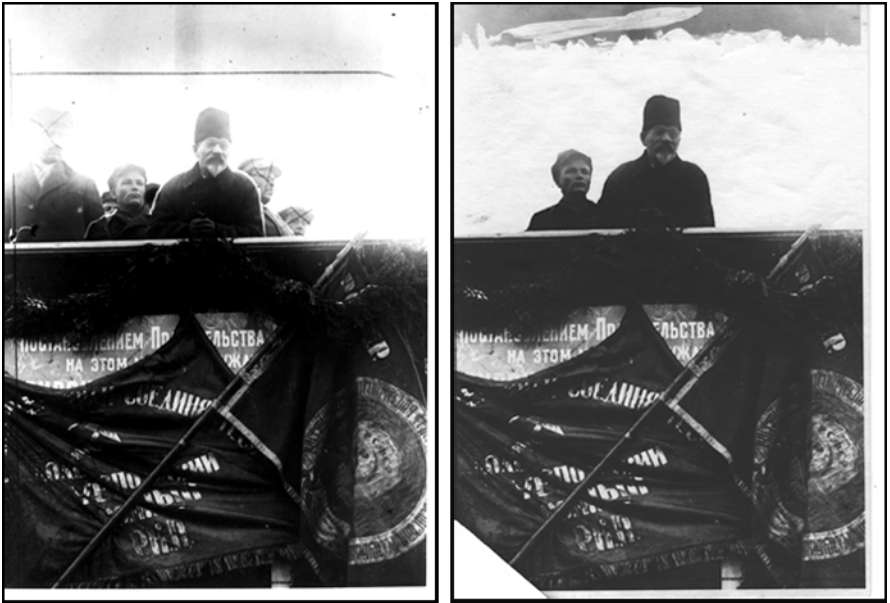
²⁶ Ebd., Bl. 3f.

sich im Frühjahr 1938 daher gezwungen, in zwei Richtungen vorzugehen: zum einen die aufgrund dieser „Schädlingarbeit“ zu ‚Unrecht‘ beschlagnahmten Werke und Autoren zu rehabilitieren, zum anderen jedoch die Konfiszierungen mit den neuen Listen voranzutreiben. Das System Glavlit stand kurz vor dem Kollaps. In dieser durch Glavlit und die ZK-Abteilung selbstverschuldeten prekären Situation versuchte Boris Tal' bis zu seiner Verhaftung am 2. Dezember 1937 ein Mindestmaß an Ordnung und Regelwerk aufrechtzuerhalten. Um die Handlungshoheit zurückzugewinnen, kehrte man im März 1938 zur alten Praxis zurück, dass die Konfiszierungslisten geheim blieben und zentral durch die Presseabteilung des ZK sanktioniert werden mussten.

In massenhaftem Stil begonnen, ließ sich die unter chaotischen Bedingungen unternommene Vernichtung bedeutender Teile des intellektuellen Erbes der frühen Sowjetzeit nicht mehr beherrschen. Bis Ende 1938 wurden weit über 10.000 Titel von mehr als 3.500 Autoren vernichtet.²⁷ Da allerdings während der besonders intensiven Beschlagnahmungsphasen (Sommer 1937 – Frühjahr 1938) nicht mehr einzelne Werke, sondern ganze Autoren-Œuvres eliminiert wurden, ist von einer erheblich höheren, heute nicht mehr genau zu ermittelnden Zahl auszugehen. Im Rahmen der einzelnen Beschlagnahmungen wurden zudem viele Werke als „veraltet“ eingestuft und als Makulatur abgeschrieben, über die nicht ansatzweise Buch geführt wurde.

Die übliche Vor- und Nachzensur verwandelte sich damit tendenziell in eine permanente, prozessuale Zensur, vor allem dann, wenn wie bei einer Dia-Serie die Inhalte ohne großen organisatorischen Aufwand ausgetauscht werden konnten. War dies – wie bei Printmedien – nicht möglich, wurden aus quasi druckfrischen Werken Passagen herausgeschnitten oder Zeitschriftennummern vernichtet; in extremen Fällen wurde die komplette Auflage makuliert. Ließ sich eine Publikation aus politischen Gründen nicht mehr verhindern, nahm man Zuflucht zur Technik des Herauskratzens oder Schwärzens von Gesichtern bzw. ganzer Personen. Selbst der hohe Parteifunktionär Anastas Mikojan schwärzte in seinem Privatarchiv (!) die Figuren der politischen Unpersonen.

²⁷ Glavlit-Bericht an die ZK-Presseabteilung (A. Nikitin) über die Umsetzung der Verordnung des ZK der VKP/b vom 9.12.1937 „Über die Liquidierung des Schädlingssystems der Beschlagnahme von Literatur durch Glavlit“. GA RF, F. 9425, Op. 1, D. 7, Bl. 153-164. In diesem Rechenschaftsbericht wurde auch offiziell von dem Plan einer Generalrevision („glubokij prosmotr“) aller 400.000 in Frage kommenden Bibliotheken abgerückt, der sich angesichts der Menge an Buch- und Zeitschriftenpublikationen seit 1918 als illusorisch erweisen musste. Im Sommer 1938 war dies noch Gegenstand einer ZK-Diskussion.



Kirow und Kalinin auf der Tribüne des Lenin-Mausoleums, Ende der 1920er-Jahre. Die erste Variante zeigt die für die Retuschierung vorgesehenen Bildbereiche (angekreuzte Köpfe), in der zweiten Variante sind diese Retuschen bereits ausgeführt. (RGASPI 393/1/159A und B)

In der trotz Säuberung von Glavlit nach wie vor unkontrollierbaren Situation tauchten 1938 immer noch Werke oder Vorworte Trotzki's in Bibliotheken auf. Fast ein Jahrzehnt nach seiner Verbannung aus der UdSSR und ihrem offiziellen visuellen Gedächtnis war weiterhin keine flächendeckende Eliminierung der Unperson zu erreichen.²⁸ Ende 1938 konzentrierte sich die Beseitigung der Figur Trotzki's auf Medienobjekte, die nur mittelbar mit ihm zu tun hatten – in einer an Verfolgungswahn grenzenden Form: Jetzt fahndete die Zensur nach „Fällen, bei denen sich die Gesichtskonturen des Volksfeindes Trotzki und anderer in den Umrisslinien von Bannern, dem geographischen

²⁸ GA RF, F. 9425, Op. 2, D. 2, Bl. 142. Das Problem einer umfassenden Beseitigung Trotzki's bestand u.a. auch darin, dass Anfang der 1920er-Jahre viele Publikationen über ihn bzw. sein politisches und publizistisches Schaffen entstanden waren, die ebenfalls vernichtet werden mussten. In dem Glavlit-Befehl Nr. 546 vom 28. Juli 1938 wurden auf einer Liste mit 140 Werken allein 27 Titel über Trotzki aufgeführt, bei denen es um ideologische, politische und literarische Aspekte seines Wirkens ging, in denen Trotzki aber auch als Autor von Vor- oder Nachworten auftauchte. Gerade diese disparate Textlage machte es nahezu unmöglich, alle Literatur von ihm und über ihn in kurzer Zeit zu beseitigen. Siehe ebd., D. 3, Bl. 58-69.

Relief von Inseln und überhaupt von Gegenden auf Karten“ wiederfanden.²⁹ Abbildungen oder Plakate wurden von den Zensoren gegen Lichtquellen gehalten, um festzustellen, ob so nicht verborgene, an die Konturen Trotzki's erinnernde Linienmuster zu entdecken seien.³⁰

Vor dem Hintergrund der 1938 immer noch anarchischen Zustände zwischen Zentral- und Eigenzensur bemühte sich Glavlit um den Erhalt einer Restordnung und genehmigte so genannte *specchrany* (geschlossene Geheimfonds) in den großen Museen und Bibliotheken.³¹ In diese partiell bereits seit 1921 existenten Fonds überführte man umfangreiche Bestände verbotener Fotografien, Filme und Druckerzeugnissen, die damit zwar bis zur Perestrojka Gorbatschows der öffentlichen Nutzung entzogen, aber zumindest vor der Vernichtung gerettet wurden. Bei einer erneuten Überprüfung des Staatlichen Museums der Revolution fanden sich in den Beständen im Herbst 1938 immer noch ca. 600 Portraits, Fotografien und Negative sowie zahlreiche Werke Trotzki's, die nun in den Geheimfonds überstellt wurden.³² Brisante Bestände dieser Art waren in den 1930er-Jahren praktisch in allen großen Bibliotheken des Landes vorhanden. Geheim waren bei diesen Fonds nicht nur die Inhalte, sondern schon ihre Bestandslisten. Auch die Fotografien Gol'dštejns haben die Zeiten sowjetischer Erinnerungs- und Bildkontrolle in dem *specchran* des Zentralen Parteiarchivs (CPA) der VKP/b-KPdSU (heute: RGASPI) überdauert.

8. Bildmanipulation als ‚best practice‘ – bis zur Perestrojka

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte sich der manipulative Umgang mit Originalbildern recht reibungslos fort. Neuer Handlungsbedarf für die offizielle Bildpolitik zeichnete sich nach 1953 ab, mit der Eliminierung Lavrentij Berijas aus der Führungsriege. Die Methoden unterschieden sich dabei nur unwesentlich von denen der 1930er-Jahre. Selbst die während der Begräbnisfeier Stalins auf dem Mausoleum versammelte sowjetische politische Elite musste für die

²⁹ Glavlit-Informationsbrief (N. Sadčikov) an alle nationalen, regionalen und lokalen Zensurbehörden, GA RF, F. 9425, Op. 1, D. 3, Bl. 55–58, hier Bl. 55.

³⁰ Der genannte Informationsbrief führt mehrere Fälle auf, bei denen sich gerade Plakate und Kartenmaterial als besonders „verschmutzt“ („zasoreny“) erwiesen hatten. Die meisten der entdeckten Vorfälle ereigneten sich im Umfeld bedeutender politischer Ereignisse (z.B. Wahlen) und würden damit auf die besondere „Heimtücke der Schädlingstätigkeit“ verweisen. Ebd., Bl. 56f. Vgl. Klaus Waschik/Nina Baburina, *Werben für die Utopie. Russische Plakatkunst des 20. Jahrhunderts*, Bietighem-Bissingen 2003, S. 245ff.

³¹ GA RF, F. 9425, Op. 1, D. 7, Bl. 38, Bl. 98 und Rückseite.

³² Ebd., Bl. 97. Diese Abbildungen und Werke Trotzki lagerten in einem Konvolut von ca. 300.000 Dokumenten, zu denen keine Bestandsverzeichnisse existierten. Es ist anzunehmen, dass ihre Existenz aus diesem Grund nicht eher aufgefallen war.

Presseberichterstattung ‚ummontiert‘ werden. Um alle dort anwesenden Führungspersonen auf dem offiziellen Pressefoto zeigen zu können, wurden die einzelnen Figuren herausgeschnitten, die Zwischenräume beseitigt und die Figuren enger aneinander heranbewegt. Auch entsprach die tatsächliche Reihenfolge der Politprominenz am offenen Grab Stalins nicht ihrer politischen Bedeutung, so dass man die offiziellen Bilder mit einigen eher plumpen Rochaden korrigierte. Die bis zu Gorbatschow üblichen Schönheits- und Alters-Retuschen offizieller Portraits der Generalsekretäre stellten in diesem Kontext eine *quantité négligeable* dar, blieben die Personen doch prinzipiell dieselben.



Der 5. Mai 1920 aus der manipulierten Perspektive der 1970er-Jahre: Das Original wurde an allen vier Seiten beschnitten. Die Figuren Trotzki's und Kamenev's am rechten Treppenaufgang zur Rednertribüne sind wegretuschiert. Publiziert in: A.I. Petrov (Hg.), V.I. Lenin. Al'bom fotografij [V.I. Lenin. Ein Foto-Album], IMEL, Moskau 1974, Abb. 111.

Eine neue Qualität erreichte die Bildkontrolle mit den Vorbereitungen zum 100. Geburtstag Lenins 1970. Zu diesem Anlass wurde auch die Publikation von Originalaufnahmen der 1920er-Jahre geplant. Zwar war Trotzki 50 Jahre nach seinem Auftritt vor den Rotarmisten 1920 weiterhin eine politische Unperson, doch auf eine Veröffentlichung von Originalfotos wollte man im Sinne eines neuen, natürlicheren Leninbilds nicht verzichten. Der Interessenkonflikt ließ sich recht einfach lösen: Man publizierte ausschließlich die linke Bildhälfte des Gol'dštejn-Fotos, so dass die Hälfte fehlte, auf der sich Trotzki und Kamenev befanden. Allerdings verwiesen die Herausgeber auf die originalen Maße der Fotografie, was umso irritierender wirken musste, als die Reproduktion nicht als Fragment gekennzeichnet war.³³

Bei einer weiteren Veröffentlichung der Fotografie (1974, siehe oben) kreierte man eigens leere Treppenstufen. Im Vergleich zur virtualisierten Fassung der Gol'dštejn-Fotografie, der Gemälde-Reproduktion von 1934, näherte man sich dem Originaldokument wieder etwas an. Das Bild von 1974 enthielt aber gleichsam blinde Flecken, rhetorische „Figuren des Verschweigens“ (Kornelij Zelinskij), die lediglich von einem historisch gebildeten Fachpublikum wahrgenommen wurden. Die Figur Trotzki's war im direkten wie übertragenen Sinn von der Bildfläche verschwunden und existierte nur noch in einer geschichtlichen Parallelwelt. Erst mit der nach 1987 einsetzenden Aufarbeitung der „weißen Flecken“ in der sowjetischen Geschichte konnte die Rolle und Bedeutung Trotzki's wieder kritisch gewürdigt werden. In einem 1990 erschienenen Werk mit Lenin-Fotos wurde – von denselben Herausgebern, die auch für die zensierte Fassung (1970/74) verantwortlich zeichneten – die Gol'dštejn-Fotografie wieder ohne Manipulationen veröffentlicht, zusammen mit den anderen Aufnahmen der Fotoserien Gol'dštejns und Leonidovs.



5. Mai 1920: Trotzki, Lenin und Kamenev auf der Rednertribüne im Gespräch, nach den Auftritten vor den Rotarmisten. Fotograf: Lev Jakovlevič Leonidov (Original-Positiv 10,3 cm x 14 cm; RGAS-PI 393/1/210). Publiziert in: A.M. Gak/Z.I. Gramši/L.N. Fomičeva (Hg.), *Lenin. Sobranie fotografij i kinokadrov* (v 2 tomach). Fotografii. Tom 1 [Lenin. Eine Sammlung von Fotografien und Film-Still, 2 Bde. Fotografien. Bd. 1], Moskau 1990, S. 250. Dieses Foto war in dem 1970 erschienenen Sammelband ebenfalls bloß fragmentarisch veröffentlicht worden (nur die Kopf- und Halspartie Lenins, S. 256). Auch in diesem Fall entsprachen die Formatangaben denen des Originals und stimmten daher nicht mit dem Fragment überein.

³³ A.M. Gak/A.I. Petrov/L.N. Fomičeva (Hg.), *Lenin. Sobranie fotografij i kinokadrov* (v 2 tomach), tom 1: *Fotografii 1874–1923* [Lenin. Eine Sammlung von Fotografien und Film-Still, 2 Bde., Bd. 1: *Fotografien 1874–1923*], Moskau 1970, S. 250.

9. Zeigen – Sehen – Herrschen

Obwohl die geschilderte Bildpolitik im Zusammenwirken mit Zensurpraktiken und -strukturen für die Herausbildung soziovisueller Gedächtnisse bedeutend war – und es damit auch für die heutige Rekonstruktion visueller Diskurse der 1920er- bis 1950er-Jahre ist –, befinden sich einschlägige Forschungen noch in den Anfängen. Dies ist zum einen dem Umstand geschuldet, dass zahlreiche Archivbestände zur sowjetischen Zensur Anfang der 1940er-Jahre vernichtet wurden und daher vor allem für die frühen 1930er-Jahre nur höchst unvollständige Daten vorliegen. Zum anderen haben Aspekte der Bildpolitik bei bisherigen Forschungen über die ZK-Abteilungen für Kultur und Propaganda sowie für Presse nicht im Mittelpunkt gestanden. Hier gilt es, auch die diese Bildpolitik umsetzenden sowjetischen Einrichtungen (Sojuskinochronika, GUKF/GUK, zentrale Zeitschriften etc.) stärker in den Blick zu rücken und ihre Rolle bei der Ausbildung einer visuellen Kultur zu untersuchen.

Die zur Lenin-Ikone avancierte Fotografie Gol'dštejns entfaltete ihre Wirksamkeit im Verlauf des 20. Jahrhunderts nicht in der Originalfassung, sondern als Vorlagen-Lieferant passender Klischees, die sich in die Bildgedächtnisse mehrerer Generationen von Sowjetbürgern und ausländischen Kommunisten in höchst unterschiedlichen medialen Formaten eingeschrieben haben. In den Verschränkungen von Medien, Ideologie und Politik bediente sie unterschiedliche Diskurse. Das Foto teilte damit das Schicksal unzähliger anderer Bildzeugnisse, die zu Varianten mit Eigenleben mutierten und dabei ihren fragmentarischen Status verloren. Der Bildausschnitt der Gol'dštejn-Fotografie, der allein Lenin auf der Tribüne zeigt, erlangte die denkbar höchste Position in der Hierarchie der Lenin-Bilder, die Aufnahme in die zum 100. Geburtstag Lenins erschienene Fotosammlung (1970). Typologisch schrieb dieses neue Bild (das nicht mehr als Fragment kenntlich war) die Funktion Lenins in der Herrscher-Ikonographie als diejenige des ‚großen Kommunikators‘ der neuen Gesellschaftsordnung fest. Eben nur in dieser extrahierten Form, die die visuellen Kontexte des Originals als störende und zu eliminierende Begleitumstände ansah, war eine Kanonisierung denkbar.

Die sowjetische Bildpolitik erzielte damit – analog zu anderen Welt- und Geschichtsbildern – jenes oft naive Niveau der Komplexitätsreduktion, das für die Wahrnehmung des Eigenen und Fremden in der UdSSR kennzeichnend war. Die banale Einsicht, dass Gegenwart und Geschichte vielschichtiger waren, als diese ‚Bilder‘ es suggerierten, blieb der Geschichtsaufklärung in der Phase von Glasnost und Perestrojka vorbehalten. Mit der Ikone teilte die Fotografie das Schicksal der Übermalung, von der sie sich erst 70 Jahre nach ihrem Entstehen befreien konnte. Die Rücknahme von Retusche und Bildausschnitt in den 1990er-Jahre stimulierte indes vor allem Skepsis und Ambiguität, ein Misstrauen gegenüber potenziellen Potemkin'schen Welten. Gol'dštejns Auf-

nahme dokumentiert damit aus heutiger Sicht weniger jenen 5. Mai 1920; vielmehr symbolisiert sie mit ihrer Nutzungsgeschichte eine totalitäre Herrschaft über Bilder, die auf Erinnerung zielt und die Realität meint. Ebenso deutlich wird indes, dass der angestrebten ‚Optimierung‘ von Vergangenheit, die in der Zensurpolitik geradezu paranoide Züge annahm, an vielen Stellen Grenzen gesetzt waren – der umfassende Kontrollanspruch ließ sich letztlich nicht flächendeckend durchsetzen, so dass der abwesende Trotzki punktuell doch anwesend blieb.

Erläuterung zu den Archivangaben:

GA RF: Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii
[Staatsarchiv der Russischen Föderation]
(vormals: CGAOR)
<<http://www.garf.ru>>

RGAKFD: Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Kino-Foto-Dokumentov
[Russländisches Staatsarchiv für Kino- und Fotodokumente]
(vormals: CGAKFFD)
<<http://www.rgakfd.ru>>

RGASPI: Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv social'no-političeskoj istorii
[Russländisches Staatsarchiv für sozialpolitische Geschichte]
(vormals: RCChIDNI, CPA)
<<http://www.rgaspi.ru>>

Dr. Klaus Waschik, Ruhr-Universität Bochum, Seminar für Slavistik/Lotman-Institut,
Universitätsstr. 150, D-44801 Bochum, E-Mail: klaus.waschik@ruhr-uni-bochum.de