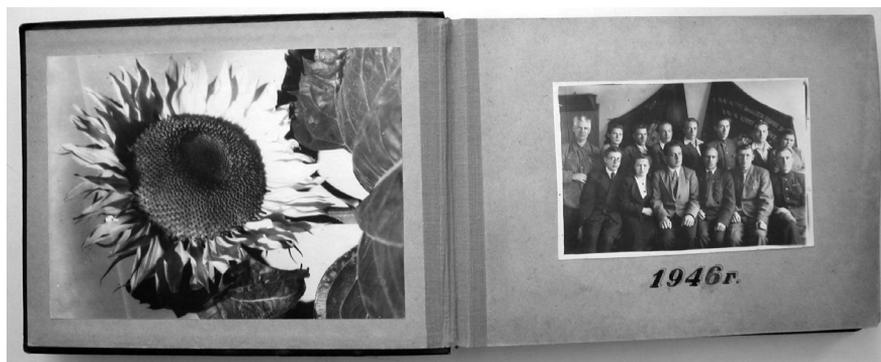


Monica Rütters

DAS LEBEN ALS EXPEDITION

Die Fotoalben eines sowjetischen
Kraftwerksingenieurs (1940er- bis 1970er-Jahre)



Wer ist hier die Hauptperson, das erzählende Ich? Die Frage gleicht angesichts von Sonnenblume und Gruppenbild zunächst einem Bilderrätsel, eine Antwort darauf schält sich nur langsam heraus und wird immer unvollständig bleiben: Familienalben sind eine offene Erzählform¹ und als Gedächtnisstützen für Erzählungen nur die halbe Überlieferung. In diesem Fall fehlen die Erzählungen der Familienmitglieder.

1 Anke Kramer/Annegret Pelz, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*, Göttingen 2013, S. 7-23, hier S. 7. – Ich möchte mich bei den Kolleginnen bedanken, die mich mit ihren Kommentaren und Vorschlägen während verschiedener Momente in der Entstehungsgeschichte dieses Beitrags wesentlich weitergebracht haben: Anna Artwińska, Ekaterina Emeliantseva, Sandra Dahlke, Eva Maurer, Oksana Sarkisova, Olga Shevchenko und Tanja Zimmermann.

Möglich ist nur eine Rekonstruktion aus der historischen Außenperspektive. Fünf Fotoalben dieser sowjetischen Familie liegen ohne weitere Informationen im Magazin des St. Petersburger Museums und Ausstellungszentrums ROSFOTO.² Sie sind ein Zufallsfund, denn Familienalben gehören nicht zu den Sammlungsbereichen russischer Archive. Private Alben sind für Außenstehende schwer zugänglich. Die Familie, die ihre Alben dem Museum übergab, maß ihnen gesellschaftliche Bedeutung zu. Als Fundstücke ohne Kontext stehen sie für sich allein und erscheinen zunächst hermetisch.³ Doch bei sorgfältiger Betrachtung und Analyse lässt sich in vier Arbeitsschritten das lebensgeschichtliche Narrativ eines sowjetischen Kraftwerksingenieurs rekonstruieren. In einem ersten Schritt geben das Abgebildete und die (knappen) Beschriftungen Auskunft über örtliche und zeitliche Bezüge, materielle Kultur, Alter, Generationenzugehörigkeit und soziale Beziehungen der Menschen. In einem zweiten Schritt können die aufgerufenen Kontexte recherchiert werden – hier als Hintergrund die Ingenieure als »Klasse«, die sowjetische innere Expansion seit 1945 und die örtlichen Verhältnisse. In einem dritten Schritt werden die Fotografien und die Alben als Artefakte betrachtet. Auf die Fragen nach Entstehungszeit und Urhebererschaft folgen in einem vierten Schritt Fragen nach Bedeutungen bestimmter Anordnungen und Gebrauchsspuren der Alben. So entfalten sich aus den Bildern und ihrer Komposition visuelle Narrative.

Die Alben erzählen von der soliden sowjetischen Karriere eines glattrasierten Ingenieurs im weißen Hemd. Zwei Fotos zeigen »Naugol'nov Viktor Vasil'evič« 1954 als »Direktor« vor einem Kraftwerk in Zentralasien. 1958 wurde er ins südrussische Kuban' und 1959 ins sibirische Tomsk versetzt. Alben als Collagen und Artefakte verweisen auf die soziale Lebenswelt, aus ihnen lassen sich individuelle und soziale Sinnmuster herauslesen. So stellt sich der Ingenieur im Rahmen von Gruppenbildern als Teil eines Berufsstandes vor und zeigt mit der Sonnenblume auf der ersten Seite seine Ambitionen als Amateurfotograf. Neben individuellen Vorlieben, sozialen Beziehungen und Konventionen treten in den Fotografien narrative und bildliche Muster hervor, ikonische Vorprägungen, die eng mit den Bildprogrammen des Sozialistischen Realismus verbunden sind. Da das Konvolut einen Zeitraum von rund 25 Jahren umspannt, lassen sich innerhalb dieser Muster Prozesse des Wandels ausmachen. Im Folgenden geht es zunächst um die Stationen und Darstellungsweisen des Lebenswegs (1.), dann um die Alben als erzählerische Organisationsformen, die bestimmten Bildkonventionen unterliegen (2.). Sind es typische Alben? Woran kann man das erkennen und womit belegen? Wie sehen die Wechselwirkungen zwischen der Privatfotografie in den Alben und den Bildprogrammen des Sozialistischen Realismus aus? Was lehren uns die Alben über Privatfotografie und sowjetische Geschichte?

2 Das staatliche russische Museum und Ausstellungszentrum ROSFOTO (<<http://rosphoto.org>>) wurde 2002 vom Kulturministerium der Russischen Föderation gegründet.

3 Die Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde und das Berliner Museum für Fotografie veranstalteten im Oktober 2016 eine Tagung über Fotomaterial ohne Kontextinformationen: <<https://www.visual-history.de/2016/10/26/tagung-eine-fotografie-ueber-die-transdisziplinaeren-moeglichkeiten-der-bildforschung/>>.



Viktor Vasil'evič Naugol'nov – die Namen von Frau und Tochter erfahren wir nicht – ist ein unbekannter, aber exemplarischer Vertreter der sowjetischen Mittelschicht der späten Stalinzeit⁴ und der staatstragenden Berufsgruppe der Ingenieure.⁵ Naugol'novs Lebensweg als Kraftwerksingenieur (*energetik*) folgte den Rahmenbedingungen, die sich der beruflichen Laufbahn durch die innere Kolonisierung Zentralasiens und Sibiriens eröffneten.⁶ Nach den Fotos geschätzt, wurde Naugol'nov zwischen 1916 und 1920 geboren. Er war ein »Kind des Oktobers«, Angehöriger der sehnsüchtig erwarteten

4 Vera Dunham, *In Stalin's Time. Middle Class Values in Soviet Fiction*, Cambridge 1976.

5 Susanne Schattenberg, *Stalins Ingenieure. Lebenswelten zwischen Technik und Terror in den 1930er Jahren*, München 2002.

6 Alexander Semyonov, Empire as a Context Setting Category, in: *Ab Imperio* 1/2008, S. 193-204; Malte Rolf, Einführung: Imperiale Biographien. Lebenswege imperialer Akteure in Groß- und Kolonialreichen (1850–1918), in: *Geschichte und Gesellschaft* 40 (2014), S. 5-21.



»ersten sowjetischen Generation«.⁷ Das erste Album beginnt 1946 und scheint früher angelegt worden zu sein als die anderen. Die Beschriftungen, einzig Jahreszahlen, sind besonders sorgfältig in schwarzer Tinte mit rotem »Schatten« ausgeführt. Das Album, in das die Fotos eingeklebt sind, ist älterer Beschaffenheit – aus schwarzem, geprägtem Leder. Die übrigen Alben weisen Herstellerstempel von 1971 auf. Der Ingenieur erreichte zwischen 1971 und 1975 mit 55 Jahren das Pensionsalter. Der Zeitpunkt, sein Engagement als Fotograf und die Komposition einzelner Doppelseiten sprechen dafür, dass er selbst die Alben zusammenstellte. Das späteste datierte Foto stammt aus dem Jahr 1973. Drei kleinere Alben (ca. DIN A4) sind chronologisch geordnet. Das erste umfasst die Jahre 1946–1949 an der Wolga, das zweite die Jahre 1954–1958 in Zentralasien,

7 Anna Krylova, Identity, Agency, and the First Soviet Generation, in: Stephen Lovell (Hg.), *Generations in Twentieth-Century Europe*, Basingstoke 2007, S. 79-100, hier S. 105f.

das dritte die Jahre 1958–1963 im Kuban'-Gebiet und in Tomsk. Zwei größere Alben (ca. DIN A3) sind chronologisch und thematisch durchmischt. Die Themen sind Arbeit, Familie, Reisen und Fotografieren. Die spärliche Beschriftung erfolgte in mehreren Schritten mit unterschiedlichen Schreibwerkzeugen und Handschriften.

Das Gruppenbild der ersten Doppelseite (s.o., S. 128) ist auf das Jahr 1946 datiert; es zeigt zehn junge Männer und drei Frauen in zwei Reihen, daneben einen grauhaarigen Mann, der eine Lehrperson sein könnte. Die Herren tragen dunkle Anzüge mit weißem Hemd und Krawatte oder Uniformjacken. An der Wand hinter der Gruppe hängen mit gekreuzten Stangen zwei Fahnen, deren Aufschrift nicht lesbar ist. Viktor Vasil'evič sitzt in der vordersten Reihe ganz links. Es könnte sich um ein Abschlussfoto des Ingenieurs-Studiengangs oder um den ersten Arbeitsort handeln.

Die zweite Doppelseite (s.o., S. 130f.) zeigt Arbeitskollektive 1947, Bilder eines Festessens am weiß gedeckten Tisch sowie Aufnahmen einiger Gruppen von Arbeitern und von Studenten ebenfalls aus dem Jahr 1947, auf denen Naugol'nov selbst nicht immer zu sehen ist. Unter anderem ist der moderne Fuhrpark abgebildet. Auf einem Banner an der Wand neben der Gruppe (Bild oben links) steht ein Stalin-Zitat: »Die Technik in Verbindung mit den richtigen Leuten kann Wunder vollbringen.« Die rechte Seite bietet Aufnahmen von politischen Sitzungen und den Feiern zum 30. Jahrestag der Oktoberrevolution mit Stalin-Dekorationen an der Wand oder auf der Tribüne. Diese Bilder auf den ersten Doppelseiten des Albums wurden von Fotografen gemacht und an die Belegschaften verteilt. Sie zeigen Szenen aus dem Kontext der Mobilisierung der sowjetischen Ingenieure für den Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg.

1. Die Vermessung der Sowjetunion

Als Ingenieur gehörte Naugol'nov zur staatstragenden Klasse.⁸ Die Partei brauchte eine Basis von Akteuren vor Ort und schuf sich eine technische Intelligenz durch Angebote sozialen Aufstiegs.⁹ Die sowjetischen Medien der frühen 1930er-Jahre schrieben den Ingenieuren eine Doppelrolle als Erbauer der neuen Ordnung und als Prototyp des Neuen Menschen zu. Sie verschmolzen Proletariat und Intelligenz zu Wesen höherer Ordnung.¹⁰ Zeitungen und Zeitschriften, Filme, Theaterstücke und

8 Susanne Schattenberg hat sich der Lebenswelt der Ingenieure über Memoiren aus dem RGAE (*Rossijskij gosudarstvennyj archiv ekonomiki*) genähert: Susanne Schattenberg, Stalinismus in den Köpfen. Ingenieure konstruieren ihre Welt, in: *Geschichte und Gesellschaft* 30 (2004), S. 94-117, hier S. 100ff.; vgl. Schattenberg, *Stalins Ingenieure* (Anm. 5).

9 Vgl. Schattenberg, Stalinismus (Anm. 8), S. 98.

10 Vgl. ebd., S. 94. Zu Ingenieuren als neuer Elite der Stalinzeit siehe auch Sheila Fitzpatrick, Stalin and the Making of a New Elite, in: *Slavic Review* 38 (1970), S. 337-402; vgl. Dunham, *In Stalin's Time* (Anm. 4); Harley Balzer, Engineers. The Rise and Decline of a Social Myth, in: Loren R. Graham (Hg.), *Science and the Soviet Social Order*, Cambridge 1990, S. 141-167, hier S. 141, S. 154.

Romane feierten den Ingenieur als Helden: Frisch rasiert und im weißen Hemd war er sich für Schmutzarbeit nicht zu schade und packte – im Unterschied zu den als »Theoretikern« verachteten westlichen oder den vorrevolutionären »alten« Ingenieuren – tatkräftig mit an. Seine als spezifisch sowjetisch hervorgehobenen Fähigkeiten waren die Improvisation, das Wagnis, das Experiment.¹¹ In der Realität unterlagen Ausbildung, Status und Ansehen der Ingenieure starken Schwankungen. Der Mangel an Spezialisten führte immer wieder zu Abstrichen in der Ausbildung. Wenn die Qualität zu stark absank, folgten Korrekturmaßnahmen. Die meisten der frühen Absolventen arbeiteten in Verwaltungs- und Managementpositionen. Während der Stoßarbeiterkampagnen des Zweiten Fünfjahrplans (1933–1937) gerieten sie ins Hintertreffen gegenüber den Arbeitern in den Werkhallen und waren ständig in Gefahr, der Sabotage verdächtigt zu werden. Dennoch gewann das Ingenieursstudium weiter an Prestige. Im Krieg zählten Fähigkeiten weit mehr als die in den 1930er-Jahren zentrale Linientreue. Neue Ausbildungsstätten entstanden in Sibirien und Zentralasien.¹²

In den Nachkriegsjahren wurde das durch den Krieg gestärkte Berufsethos zum Bestandteil des sowjetischen Sozialvertrags. Dieser »Big Deal« (Vera Dunham) diente nicht nur als Hintergrund zahlreicher Romane und Erzählungen,¹³ sondern formte auch die Lebensgeschichten realer Menschen. Die Ingenieure profitierten von der Modernisierung, als Pioniere und Eroberer erschlossen sie ferne Regionen und deren Ressourcen. Dabei gehörte die explorative Expedition ebenso zu ihren Pflichten wie die Funktion als Korrespondent an der Peripherie. Ihre Rolle war auch diejenige des Kulturbotschafters, der einen bestimmten Lebensstil pflegte und an der Geschichte des sowjetischen Aufbaus mitschrieb. Von allen Ingenieuren hatten die Kraftwerksingenieure, die *energetiki*, den höchsten Status. Zur Elite der archivierten Memoirenschreiber gehörte Naugol'nov zwar nicht.¹⁴ Diese Aufgabe erfüllte in seinem Fall das Fotoalbum. Darin schrieb er sich in die Meistererzählung der raumgreifenden Infrastrukturprojekte ein: Naugol'nov erzählte sein Leben als Expedition.

Die Reise beginnt im Herzen Russlands, an der Lebensader Wolga: Von 1946 bis 1953 arbeitete Naugol'nov im Wasserkraftwerk Ščerbakov.¹⁵ Das Kraftwerk wurde 1935–1955 durch Zwangsarbeiter erbaut und war Teil eines mehrstufigen Kraftwerkssystems an der Wolga, das Moskau während des Krieges mit Elektrizität versorgte. Zahlreiche Aufnahmen zeigen das Kollektiv, das gemeinsam in der Siedlung GES-14 wohnte.¹⁶ Naugol'nov war Teil eines Prestigeprojekts. Das großformatige schwarze

11 Vgl. Schattenberg, *Stalinismus* (Anm. 8), S. 96.

12 Vgl. Balzer, *Engineers* (Anm. 10), S. 151ff.

13 Vgl. Dunham, *In Stalin's Time* (Anm. 4), S. 5, S. 17.

14 Zu den Ingenieuren und ihren Memoiren vgl. Schattenberg, *Stalinismus* (Anm. 8), S. 103. Die Liste der Nachlässe (Guide Book. Personal Origin Collections. Russian State Archive of the Economy, 2001) ist inzwischen online verfügbar: <<http://guides.eastview.com/browse/gbfonds.html?bid=104>>. Der Name Naugol'nov taucht dort nicht auf.

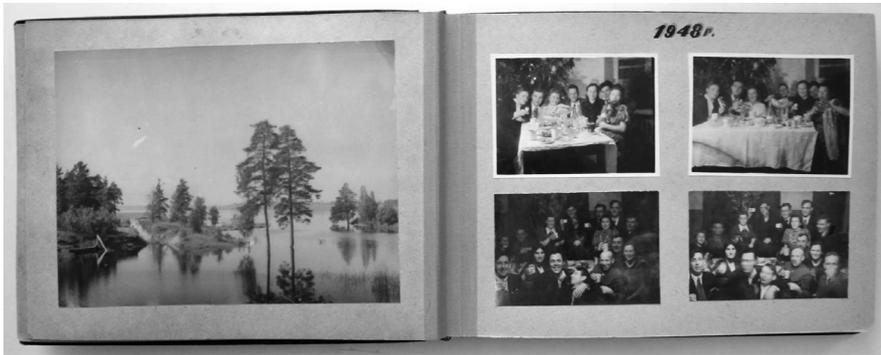
15 In den Alben wird die historische Ortsbezeichnung Rybinsk verwendet, obwohl die Stadt zwischen 1946 und 1957 Ščerbakov hieß (nach dem hohen Parteifunktionär Aleksandr Ščerbakov).

16 GĖS steht für *Gidroelektrostancija* (Wasserkraftanlage).



Album enthält Kraftwerksfotos aus Ščerbakov mit Maschinen, Eis und Havarien sowie Gruppenpyramiden, die offensichtlich vom Werksfotografen aufgenommen wurden. Präsentiert werden in unterschiedlichen Zusammensetzungen das Kollektiv, ein Modell des Kraftwerks, aber auch Fotos von Schäden und ihrer Behebung: Hier tritt uns der tatkräftige, Probleme lösende Ingenieur entgegen, immer in kleinen Gruppen, mit Hut und Mantel bei der Inspektion. Eine andere Doppelseite (siehe rechts) kombiniert eine Landschaftsfotografie mit Aufnahmen der im Kollektiv begangenen Neujahrsfeier 1948. Die Nachkriegszeit unter den privilegierten »Energetikern« erscheint familiär und unbeschwert. Auch hier steht ein eigenes Foto des Ingenieurs den Erinnerungsfotos des Betriebsfotografen gegenüber.

In der Sowjetunion galten die Arbeit, der Betrieb und das Kollektiv als Lebensmittelpunkte. Das erste Album verdeutlicht, was das konkret hieß. Es zeigt den jungen Ingenieur mit Kollegen, aber auch mit seiner Familie bei einem Sommerferienaufenthalt in einem Betriebs-Ferienheim. Naugol'nov, seine Frau und die ca. fünfjährige Tochter sind Teil einer größeren Gesellschaft. Er selbst erscheint in typischen Posen der kollektiv verbrachten Freizeit dieser privilegierten Spezialisten: im Liegestuhl, im Ruderboot, mit anderen hoch über einem Flussufer. Familie, Freunde und berufliche Geselligkeit überschneiden sich. Die Fotos zum Andenken mit eingravierter Beschriftung wurden an die Belegschaft verteilt; sie fanden sich in privaten Alben und Erinnerungen wieder. Sowjetische Betriebe und Institutionen erstellten zudem regelmäßig Fotoalben, die als Rechenschaftsberichte ihrer Tätigkeit dienten. Geregelte Berufslaufbahnen für Werksfotografen gab es nicht. Die meisten kamen über die Amateurfotografie zu dieser Funktion an ihren Arbeitsorten. In den 1920er-Jahren sollte die Fotografie als Massenbewegung zur Dokumentation der sozialistischen Errungenschaften beitragen. Die Fotozirkel in den Arbeiterklubs litten jedoch am Materialmangel. In der Stalinzeit galt die Malerei wegen ihrer Fähigkeit zur Synthese als das angemessenere Medium, doch der »Beweischarakter« der Fotografie blieb unübertroffen. Ein Meilenstein der sowjetischen Amateurfotografie war die *Fotokor*-Kamera, von der in den 1930er-Jahren rund eine Million Stück produziert wurden. Fotografieren war aufwendig, da



es keine Fotodienstleistungen gab – die Filme mussten eigenhändig entwickelt und abgezogen werden.¹⁷ Die Werksfotografen dokumentierten auch die kollektiven Freizeitangebote: Wer gut arbeitete, hatte das Recht, sich stilvoll zu erholen.

1948 erhielt Naugol'nov einen Reisegutschein (*putevka*) für einen Kuraufenthalt im Sanatorium der »Energetiker« in Chosta am Schwarzen Meer, wo er gemeinsam mit einem Arbeitskollegen, dem Zweiten von rechts auf dem Gruppenbild der ersten Album-Doppelseite, unter Palmen weilte. Solche Aufenthalte waren ein Privileg, zumal in der Nachkriegszeit die wenigen verfügbaren Erholungsheime und Tourismusorte mit Versorgungsknappheit und Personalmangel zu kämpfen hatten.¹⁸ Andererseits fehlte es auch an qualifizierten Ingenieuren, die neben stillenden Müttern zu den bevorzugten Gruppen bei der Verteilung der begehrten Reisegutscheine gehörten.¹⁹ Die beiden Freunde besuchten in weiblicher Begleitung die Sehenswürdigkeiten sowie die Kraftwerks- und Infrastrukturbauten der Region. Die Titelseite zu diesem Kapitel zeigt die Überschrift »Chosta 1948«, eine eingeklebte Postkarte das *Sanatorij Energetikov*.²⁰

In Chosta trug Naugol'nov den typischen gestreiften Herrenschlafanzug – die Einheitskluft für Männer in sowjetischen Kurorten. Man fotografierte sich in Grüppchen auf den Terrassen des Anwesens. Drei Doppelseiten enthalten Fotos mit Knipsercharakter: Die Aufnahmen sind unscharf oder unsicher in der Komposition, die

17 Valerij Timofeevič Stigneev, *Fototvorčestvo Rossii. Istorija, razvitie i sovremennoe sostojanie fotoljubitel'stva* [Russische Fotografie. Geschichte, Entwicklung und Zustand der Amateurfotografie], Moskau 1990; Anri Vartanov, *Etapy razvitija sovetskogo fotoreportaža (20-30e i 50-60e gody)* [Etapen der Entwicklung der sowjetischen Fotoreportage (1920er-/1930er- und 1950er-/1960er-Jahre)], in: Valerij Timofeevič Stigneev/Aleksandr Lipkov (Hg.), *Mir Fotografii* [Welt der Fotografie], Moskau 1989, S. 8-17; Susan E. Reid, *Photography in the Thaw*, in: *The Art Journal* 53 (1994) H. 2, S. 33-39.

18 Anne Gorsuch, »There's No Place like Home«. Soviet Tourism in Late Stalinism, in: *Slavic Review* 62 (2003), S. 760-785, hier S. 766f.

19 Vgl. ebd., S. 769.

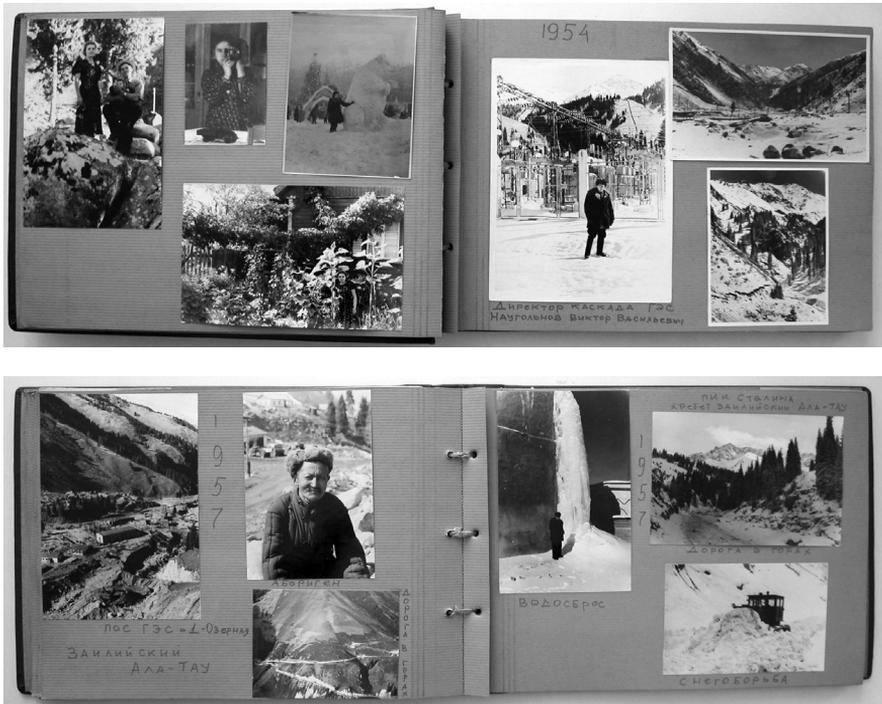
20 Auch zu finden unter <<http://maks-portal.ru/nash-sochi/istoricheskii-sochi/istoriya-hostinskogo-raiona>>.



Menschen verloren in der Landschaft oder vor den Sehenswürdigkeiten. Der im Album durch Titelseite und Umfang als eigenes Kapitel hervorgehobene Aufenthalt legt die Interpretation nahe, dass dies ein gern vorgezeigter Höhepunkt in der Karriere des jungen Ingenieurs war.

Für Erholung sorgten auch die Wochenenden in der Umgebung von Rybinsk (Ščerbakov), wo vermutlich das Werk für die Mitarbeiter und ihre Familien eine kollektive Datscha in Myškin unterhielt. Dort entstanden zahlreiche Bilder: einerseits Landschaftsaufnahmen mit Weihern und Birken im Stil des Piktorialismus, einer in Komposition und Anspruch der Malerei verpflichteten Kunstfotografie, andererseits Aufnahmen von Frau und Tochter. Die Hängematte erscheint als zentrales Symbol von Freizeit und Erholung. Naugol'nov und seine Tochter sind mit Kamera abgebildet.

Doch neue Herausforderungen warteten auf Naugol'nov: 1954 wurde er Direktor eines Wasserkraftwerks (GЭС) im *Trans-Ili Ala Tau* (*Zailijskij Ala Tau*) im Tian-Shan-Gebirge im heutigen Kasachstan. Hier setzt das zweite Album 1954 mit Bildern aus Alma Ata ein. Die Jahre in Zentralasien und das Kraftwerk sind die Themen. Berge, die exotische Umgebung, aber auch zahlreiche Fotos der Familie und von Freunden finden sich als Hauptmotive.



Der bedeutende Karriereschritt drückt sich durch die ausführlichere Beschriftung aus: Der Direktor ist vor »seinem« Kraftwerk und am Großen Almaty-See²¹ abgebildet, beide Male mit der Beschriftung: »Direktor kaskada ozernoj GÉS Naugol'nov Viktor Vasil'evič«. Diese offiziöse Schreibweise des eigenen Namens ist ein Sprechakt, der einen Perspektivwechsel vollzieht: Durch die Übernahme der Außenperspektive ordnet sich Naugol'nov in die Macht des Sowjetstaats ein – er versteht sich selbst als wichtiger Funktionsträger, als »Mann mit Telefon«. Der Wechsel zur Außenperspektive stellt einen Moment der Öffnung der Alben nach außen, über den familiären Raum hinaus dar und impliziert, dass das Album auch für die Öffentlichkeit oder die Nachwelt gedacht war. Dem neuen Status entsprechend zeigt eine Aufnahme im großformatigen schwarzen Album den Direktor am Schreibtisch sitzend und schreibend. Prominent im Vordergrund steht ein schwarzes Telefon aus Bakelit. Auf derselben Seite (hier nicht abgedruckt) findet sich das Foto einer Gruppe von Männern bei der Besichtigung des Kraftwerks mit der Beschriftung: »Die Exkursion leitet der Direktor der Kaskade des Seeuferkraftwerks Naugol'nov, Viktor Vasil'evič.«

21 Der See liegt an der Mündung des Flusses Große Almatinka (2.510 Meter ü.d.M.).

Mitte der 1950er-Jahre unternahm Naugol'nov eine Reise mit der Tochter durch Zentralasien – auf den Bildern gibt es Jurten, Kamele und die lokale Bevölkerung. Die Benutzung des werkseigenen Jeeps weist auf den Charakter einer Expedition hin, aber auch auf den Status des Ingenieurs als Pionier und Entdecker. Titel, Habitus und Statussymbole verbinden sich in diesen Arrangements mit dem Kampf gegen die Elemente zum idealen Rollenbild des staatstragenden sowjetischen »Energetikers«. Die Aufnahmen zeigen wilde Berglandschaften, eine waghalsige »Straße in den Bergen«, »Wassereinbrüche«, »Schneekämpfe« und einen »Eingeborenen«, der als »Aborigen« bezeichnet ist. Von Ferne grüßt hinter dem *Trans-Ili Ala Tau* der »Pik Stalin« (s.o., S. 137, untere Doppelseite des Albums).

Fotos vom Opernhaus in Alma Ata verweisen darauf, dass die durch die Ingenieure und ihre Kraftwerke erschlossene Peripherie mit der sowjetischen Modernisierung Anschluss an die klassische Hochkultur bekam. 1958 absolvierten Vater und Tochter die obligate Pilgerfahrt nach Moskau. Jeder Sowjetbürger sollte einmal im Leben die Hauptstadt besuchen und sich mit eigenen Augen von der überwältigenden Schönheit des Kommunismus überzeugen, der an einigen Orten bereits Wirklichkeit geworden sei: in der perfekt funktionierenden »schönsten Metro der Welt«, in der »Ausstellung der Errungenschaften der Volkswirtschaft« (bekannt unter der Abkürzung *VDNCh*) und in den großen Warenhäusern der Moskauer Innenstadt.²² Im Album finden sich die klassischen Schnappschüsse mit der Tochter vor den Sehenswürdigkeiten rund um den Roten Platz.

1958 wechselte Naugol'nov wieder den Arbeitsort. Mehrere Seiten zeigen Aufnahmen einer neu erbauten Werkssiedlung für die Mitarbeiter des Wasserkraftwerks *Nižne-Vedeneevskaja*²³ *GĖS* (Krasnodarskij Kraj, zwischen Belorečensk und dem Krasnodarskij-Reservoir). Hier gibt es zwar zahlreiche Fotos vom Kollektiv und dem Werk, jedoch keine Darstellung der eigenen beruflichen Rolle. Im dritten Album folgt die Abreise nach Tomsk 1960 mit einem Umzugsmotiv. Hier finden sich nur noch die Reisefotos aus Moskau, von Besuchen bei den Eltern in Novočerkassk oder bei den Freunden in Alma Ata, Fotos der Tochter zum Andenken an den Schulabschluss 1960 sowie Freizeitfotos von Flussfahrten und Picknick am Ufer des Tom'.

Das erste Album gibt einen Einblick in den Prozess der Mobilisierung der Ingenieure als Klasse mit einer Aufgabe bis in die privaten Fotoalben hinein. Danach verschwindet zuerst das explizit offizielle Moment aus den Alben, und später kommen auch die Arbeitsorte nicht mehr vor. Der Umstand, dass aus Tomsk trotz des zuvor manifesten Berufsstolzes nur noch Fotos von Familienbesuchen, Picknicks und Reisen eingeklebt sind, eröffnet Räume für Spekulationen. Eine mögliche Erklärung wäre eine Versetzung in die geheime Stadt Seversk, die auch als Tomsk-7 bekannt ist. Dort wurde 1949

22 Monica Rühlers, Moskau als imperiale Stadt. Sowjetische Hauptstadtarchitektur als Medium imperialer Selbstbeschreibung in vergleichender Perspektive, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 56 (2008), S. 481-506.

23 Benannt war das Kraftwerk nach Boris Evgenevič Vedeneevskij, der als Ingenieur am GOELRO-Plan beteiligt war.



eine kerntechnische Anlage gegründet, die später den Großteil des sowjetischen Urans und Plutoniums herstellte.²⁴ Wer hier lebte, war zu höchster Geheimhaltung verpflichtet.²⁵ Naugol'nov stellte die Mehrzahl seiner Alben in den 1970er-Jahren zusammen, als die Nivellierung in manchen Branchen die Ingenieure weniger verdienen ließ als die Arbeiter.²⁶ Mit dem Aufschwung der Atomkraft und dem Anbruch des Raumfahrtzeitalters hatten die Physiker die Ingenieure als Helden abgelöst. Die *fisiki* wurden als Akteure der wissenschaftlich-technischen Revolution in einer eigenen literarischen Gattung gefeiert, der wissenschaftlichen Fantastik (*naučnaja fantastika*).²⁷ Die Energie-Ingenieure, die an diesen Entwicklungen teilhaben konnten, gehörten zu den Gewinnern. Naugol'novs Alben jedenfalls demonstrieren Wohlstand.

Das zweite Album endet 1958 mit Ferienbildern des Paares am nahegelegenen Schwarzen Meer, Badefreuden an den vollen Stränden von Adler, Soči und Gagra, Spaziergängen unter Palmen und Zypressen im Park von Suchumi. Die Bilder dokumentieren den aufkommenden Massentourismus und den damit einhergehenden Wandel der Bildkonventionen. Deutlich tritt in den Alben des Ingenieurs eine Typologie sowjetischer Ferienkultur zutage: der Aufenthalt mit Familie im betriebseigenen Ferienhaus, die prestigeträchtige *putevka* für ein allsowjetisches Sanatorium der »Energetiker« auf der Krim, die »Expedition« durch Zentralasien im kraftwerkseigenen Fahrzeug, die »Pilgerfahrt« nach Moskau und schließlich die individuelle Reise mit

24 Richard Rowland, Russia's Secret Cities, in: *Post-Soviet Geography and Economics* 37 (1996), S. 426-462.

25 Sebastian Schlegel, Alltag im »Objekt«. Geheimhaltung, Druck und Privilegien in den »verbotenen« Städten des sowjetischen Nuklearkomplexes, in: Thomas M. Bohn (Hg.), *Von der »europäischen Stadt« zur »sozialistischen Stadt« und zurück? Urbane Transformationen im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts*, München 2009, S. 377-395.

26 Balzer, *Engineers* (Anm. 10), S. 161.

27 Ingrid Oswald, *Der Staat der Wissenschaftler. Das Gesellschaftsbild der sowjetischen wissenschaftlich-technischen Intelligenz in der wissenschaftlichen Phantastik der Sowjetunion*, Wiesbaden 1991; Matthias Schwartz, *Die Erfindung des Kosmos. Zur sowjetischen Science Fiction und populärwissenschaftlichen Publizistik vom Sputnikflug bis zum Ende der Tauwetterzeit*, Berlin 2003.

der Frau in die Badeorte entlang der Schwarzmeerküste. Der Sanatoriumsaufenthalt, welcher der sozial kontrollierten aktiven Erholung dient, wird letztlich abgelöst von »wildem« Tourismus mit der Partnerin; Erholung im Kollektiv weicht privatem Vergnügen.²⁸

2. Das Album als Erzählform und die Bildprogramme des Sozialistischen Realismus

Die Fotografie beglaubigt die autobiografische Erzählung. Diese Zuschreibung ist universell, obwohl Lichtbilder seit dem Ursprung der Fotografie manipuliert wurden und Inszenierung, Ausschnitt, Schärfentiefe, Auswahl zum Herstellungsprozess gehören. In der Sowjetunion der 1920er-Jahre galt das Auge der Kamera jedoch als unbestechlich. Während des »Tauwetters« nach Stalins Tod (1953) wurden Fotos nicht nur wegen ihres dokumentarischen Charakters als »authentisch« eingeschätzt, sondern auch als Ausdruck der Haltung des Fotografen.²⁹ Die Slawistin Irina Paperno hat die Verflechtung individueller und kollektiver Selbstverständnisse anhand sowjetischer Tagebücher und postsowjetischer Memoiren untersucht.³⁰ Die festgestellte Auflösung der Chronologie zeugt ebenso wie der häufige Einbezug von Fotografien als »Beweisen« von einem Misstrauen gegenüber historischen Fakten und sinnstiftenden Erzählungen. Texte wurden zu Alben. Der Philologe Michail Gasparov veröffentlichte im Jahr 2000 seine »Notizen« in alphabetischer Reihenfolge,³¹ und der Künstler Dmitrij Prigov verschränkte gruppen- und zeitspezifische Topoi mit seinen eigenen subjektiven sowjetischen Erfahrungen, um historische Fakten zu beglaubigen.³² Der Historiker Igor Narskij legte 2007 einen autobiografischen »wissenschaftlichen Roman« zu »Fotografie und Erinnerung« vor, in dem er seine eigene Persona als das Ergebnis einer über mehrere Generationen reichenden Verkettung von Zufällen konstituiert.³³ Letztlich geht es ihm auf seiner Spurensuche um das Einschreiben des Selbst in die sowjetische Historie. Dies erinnert an das vom Moskauer *Narodnyj Archiv* (Volksarchiv) in den 1990er-Jahren propagierte Prinzip der demokratischen Erinnerung, demzufolge jeder Mensch ein Anrecht auf einen Platz im Archiv habe.³⁴ Wer auch

28 Anne Gorsuch/Diane Koenker (Hg.), *Turizm. The Russian and East European Tourist under Capitalism and Socialism*, Ithaca 2006; Christian Noack, Von »wildem« und anderen Touristen. Zur Geschichte des Massentourismus in der UdSSR, in: *WerkstattGeschichte* 36 (2004), S. 24-41.

29 Vgl. Reid, *Photography* (Anm. 17), S. 38.

30 Irina Paperno, *Stories of the Soviet Experience. Memoirs, Diaries, Dreams*, Ithaca 2009.

31 Michail Gasparov, *Zapiski i vypiski [Aufzeichnungen und Auszüge]*, Moskau 2000.

32 Vgl. Paperno, *Stories* (Anm. 30), S. 50.

33 Igor V. Narskij, *Fotokartočka na pamjat'. Semejnye istorii, fotografičeskie poslanija i sovetskoe detstvo (avtobio-istorio-grafičeskij roman)*, Čeljabinsk 2007 (dt.: Igor V. Narskij, *Fotografie und Erinnerung. Eine sowjetische Kindheit – Wissenschaft als »Roman«*, Köln 2013).

34 Vgl. Paperno, *Stories* (Anm. 30), S. 44.

immer Naugol'novs Alben ins Museum gab, schrieb ihnen »historische« Bedeutung zu, vielleicht aufgrund von Naugol'novs beruflichem Erfolg, während seine Ambition als Amateurfotograf ein Grund für die Wahl des Fotomuseums gewesen sein könnte. Für einen Anspruch auf Relevanz jenseits der engeren Familie spricht auch die sorgfältige Ausführung der Alben. Somit rücken das intendierte Publikum sowie die Schnittstellen von familiärer und gesellschaftlicher Bedeutung in den Fokus. Strategien zur Einbettung eigener in kollektive Erfahrungen finden sich in den Fotoalben etwa im Perspektivwechsel, in der Übernahme von Bildkonventionen sowie im Einbezug von Gruppenbildern und Postkarten.

Familienalben sind Gebrauchsgegenstände, privat kuratierte Ausstellungen, die manchmal zeitnah, manchmal mit mehr Abstand konzipiert und in der Regel immer wieder abgeändert und ergänzt werden.³⁵ Das Album ist ähnlich dem bürgerlichen Salon (in dem es seinen Ursprung hat) ein halbprivater Ort, an dem Gesellschaft und Familie sich begegnen. Es stellt dieses Aufeinandertreffen in seiner Anordnung und in der Ikonografie dar. Als Artefakte geben die hier diskutierten Alben Auskunft über Bildkonventionen, über Praktiken des Fotografierens und des Gebrauchs von Bildern im Alltag, im familiären und sozialen Kontext.

Das Familienalbum ist ein Medium der Selbstrepräsentation, aber auch eine Gedächtnisstütze und ein Rohstoff für spätere Narrationen.³⁶ Es entsteht in einem Moment des Innehaltens und des Rückblicks auf eine Reise oder das eigene Leben. Fotos als Fragmente zwischen Realität, Erfahrung und Erinnerung werden ausgewählt und in eine Ordnung gebracht. Dabei triumphieren in der Regel das Schöne und Angenehme, die besonderen Momente. Höhepunkte der sowjetischen Albumkultur waren, ähnlich wie in den westlichen Nachkriegsgesellschaften, die 1950er- bis 1970er-Jahre.³⁷ Davor waren Kameras seltener und die technischen Anforderungen höher, danach wurden Fotos eher in Umschlägen, Kartons und Schubladen aufbewahrt und weniger häufig in Alben arrangiert.

Typisch für Fotokonvolute sowjetischer Familien ist die Mischung von Fotos unterschiedlicher Herkunft in den Alben. Auch Naugol'novs Familienangehörige ließen in Ateliers oder von Bekannten Bilder anfertigen, erhielten Fotos im Betrieb oder in der Schule und tauschten zum Andenken mit Freunden. In vielen Familien gab es einen Hobbyfotografen, der zu bestimmten Anlässen tätig wurde. In den vorliegenden

35 Cord Pagenstecher, *Private Fotoalben als historische Quelle*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 6 (2009), S. 449-463; Rudolf Herz, *Gesammelte Fotografien und fotografierte Erinnerungen. Eine Geschichte des Fotoalbums an Beispielen aus dem Krupp-Archiv*, in: Klaus Tenfelde (Hg.), *Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter*, München 1994, S. 241-267.

36 Zur Bedeutung von Fotoalben für das familiäre Erinnern siehe auch Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge 1997.

37 Ol'ga Shevchenko/Oksana Sarkisova, *Sovetskoe prošloe v ljubitel'skoj fotografii. Rabota pamjati i zabvenija* [Sowjetische Vergangenheit in der Privatfotografie. Arbeit am Erinnern und Vergessen], in: *Otečestvennye zapiski. Žurnal dlja medlennogo čtenija* [Vaterländische Schriften. Zeitschrift für die langsame Lektüre] 43 (2008), S. 205-217, hier S. 205ff.; Irène Jonas, *Portrait de famille au naturel*, in: *Études photographiques* 22 (2008), URL: <<http://etudesphotographiques.revues.org/index1002.html>>.

Alben finden sich Passfotos, Atelierfotos, Neujahrsfotos, Gruppenfotos und Postkarten. Schnappschüsse fingen informelle Situationen der Intimität ein, etwa an Familienfesten, während des Besuchs bei den Großeltern, dem Verweilen auf der Datscha. Typische Knipsermotive sind auch das Kind in der Badewanne oder Reisefotos. Aufschlussreich sind im sowjetischen Kontext Leerstellen (wie in diesem Fall die Zeit in Tomsk) und das (hier nicht nachweisbare) Verschwinden von Angehörigen, Bekannten oder Freunden aus Familienalben, nachdem diese verhaftet wurden.³⁸

Eine besondere Kategorie in Naugol'novs Alben ist diejenige der »künstlerischen Fotos«. Porträts von Frau und Tochter, Stilleben mit Blumen oder Werkzeugfragmenten sowie zahlreiche dem Piktorialismus verpflichtete Landschaftsaufnahmen zeugen davon, dass sich Naugol'nov als Fotograf einen eigenen Raum schuf. Die Alben wurden zum narrativen Ort eines *self-fashioning*.³⁹ Der fotografische Anspruch auf Authentizität wurde zum Mittel der Selbstinszenierung – als Künstler, Familiensch, oder mit Insignien der Macht wie dem Telefon. Zugleich folgten Bilder und Anordnungen gesellschaftlichen Konventionen, welche die idealen Lebensverläufe wie auch die Themenwahl formten, sodass im medialen Resonanzraum und der materiellen Gestalt der Alben das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft verhandelt wurde.

»Das bin ich!«, scheint die Doppelseite im ersten Album mit vier Selbstporträts links und drei Stilleben auf der rechten Seite zu rufen. Die Studioporträts als Brustansichten frontal oder im Dreiviertelprofil bleiben im konventionellen Rahmen, d.h. der Tradition vorrevolutionärer Adelsporträts verpflichtet, die auch dem aufstrebenden Bürgertum als ästhetischer Richtwert dienen.⁴⁰ Ein förmlich gekleideter Mann mit Brille blickt ernst in die Kamera, der Hintergrund ist neutral. Auffällig sind die Stilleben. Eines zeigt das ungewöhnliche Motiv zerbrochener Schrauben neben einer Aufnahme von Blumen in einer Vase und der Nahaufnahme einer Dahlie. Die zerbrochenen Schrauben hätten den Ingenieur in der Stalinzeit in Schwierigkeiten bringen können, widersprachen sie doch dem Optimismus der Aufbau-Narrative. Der Einbezug von industriellen Artefakten erinnert an die Kunstdebatten der 1920er-Jahre. Aus den Moskauer Kunsthochschulen sind Aufnahmen mit »Utensilien für Stilleben« überliefert, die Schraubenschlüssel, Zahnräder und andere Gegenstände aus der Welt der Fabrikproduktion zeigen.⁴¹ Das Stilleben selbst ist piktorialistisch fotografiert, lehnt sich also an die in den 1930er-Jahren im Sozialistischen Realismus wieder bevorzugte

38 Vgl. Shevchenko/Sarkisova, *Sovetskoe* (Anm. 37); Igor V. Narskij, *Problemy i vozmožnosti istoričeskoj interpretacii semejnoj fotografii (na primere detskoj fotografii 1966 g. iz g. Gor'kogo) [Probleme und Möglichkeiten der historischen Interpretation von Familienfotos (am Beispiel eines Kinderfotos von 1966 aus Gor'kij)]*, in: ders./Ol'ga S. Nagornaja/Ol'ga Ju. Nikonova (Hg.), *Očevidnaja Istorija. Problemy vizual'noj istorii Rossii XX stoletija [Offensichtliche Geschichte. Probleme der visuellen Geschichte Russlands im 20. Jahrhundert]*, Čeljabinsk 2008, S. 55-74.

39 Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 1980.

40 Zur historischen Einordnung der Porträtfotografie vgl. auch Narskij, *Problemy* (Anm. 38), S. 61.

41 Selim O. Chan-Magomedov (Hg.), *Vhutemas. Moscou 1920–1930*, Paris 1990. Für den Hinweis danke ich Alexandra Köhring.



Malerei und die Vorstellung eines »schönen Bildes« (*kartina*) an. Die Anordnung der Doppelseite übersetzt die Selbstdarstellung zwischen Natur und Technik, Künstlerfotograf und Ingenieur in ein Spannungsverhältnis von Eigensinn und Bildkonvention.

In der Auswahl der Motive und der Komposition im Album treten immer wieder Bildkonventionen hervor. Sie wirken der dem Album als erzählerischer Organisationsform inhärenten Beliebigkeit entgegen. Denn »es scheint ja so, als ob es zum Wesen des Albums gehört, banal zu sein, es muss wirklich nichts Besonderes sein, um seinem Namen gerecht zu werden. [...] Alles ist erlaubt, die Möglichkeiten sind unbegrenzt, die Organisation oder Struktur des Inhalts kann willkürlich sein. Nichts, zumindest auf den ersten Blick, muss erzählt werden, inhaltliche oder formale Kohärenz muss nicht ersichtlich sein.«⁴²

Eine Konvention war die wiederkehrende Neujahrstanne mit der größer werdenden Tochter davor. Alljährlich stellten die Naugol'novs eine Tanne auf, schmückten sie, fotografierten die Tochter davor, bewahrten das Bild auf und klebten es in ihr Album – als zeitlich rhythmisierendes Element, ein für europäische Alben typisches Dokument des Heranwachsens und des geordneten Wohlergehens. Andere Motive folgten stärker sowjetisch geprägten Routinen, die sich als Skript auch auf Agenturfotos wiederfinden – beispielsweise eine Aufnahme von etwa 1949, auf der die Mutter ihre Tochter für den Gang zur Schule warm anzieht. In konventionellen Formen ist auch die Freizeit mit der Familie dargestellt: Natur und die Datscha spielen dabei eine wichtige Rolle. Der Garten erscheint als kleines Paradies mit üppigen Pflanzen, Ernte- und Einmachzeit sowie Festessen mit Familie oder Freunden.

Auf klassische Bildrepertoires greifen die Fotos aus dem Kuban' von 1959 zurück. Sie kreisen um das Thema Natur, ganz in der Manier der stalinistischen Kolchosmalerei. Zehn Jahre zuvor war hier das Kolchos-Musical »Kubanskije Kazaki«

42 Alexander von Reisewitz, *Family Constellation Project* – das erfundene Familienalbum, in: Kramer/Pelz, *Album* (Anm. 1), S. 27-33, hier S. 28.

(»Kuban-Kosaken«) entstanden, eine Mähdrescher-Oper, die in der Nachkriegsmisere die Fülle der Getreideernte vor Augen führte. Auch in Naugol'novs Aufnahmen symbolisieren Kornfelder und reife Früchte den Überfluss. Dabei orientierte sich der Fotograf an der Ästhetik der Amateurfotografie ebenso wie an den Zuschreibungen von Weiblichkeit in der Stalinzeit.⁴³ Vor allem die Tochter inszenierte er in der Tradition der Ährenleserin und der Fruchtbarkeitssymbolik: unter blühenden Obstbaumzweigen, hinter mit Äpfeln behangenen Ästen oder im Kornfeld. Die Nahaufnahmen von Zweigen mit reifen Früchten erinnern stark an Aufnahmen vom Anfang des Kollektivierungs-dramas »Zemlja« (»Erde«) von Aleksandr Dovženko aus dem Jahr 1930.

Die visuellen Muster speisen sich aus dem Repertoire des Sozialistischen Realismus.⁴⁴ Die Historikerin Sandra Dahlke hat anhand von Selbstzeugnissen des hohen Funktionärs Emel'jan Jaroslavskij gezeigt, wie diese Kunstdoktrin in den 1930er-Jahren zum Modus der Selbstbeschreibung wurde. Die konkreten Bildprogramme des Sozialistischen Realismus, den sie als »mentalitätsgeschichtlichen Zustand« charakterisiert, halfen den Menschen, ihren Wahrnehmungen einen Sinn zu geben und die widersprüchlichen Eindrücke der gewalthaften sowjetischen Realität zu verarbeiten.⁴⁵ Der Sozialistische Realismus generierte eine spezifische Symbolik. Die Meistererzählung beschrieb »die Bändigung der Natur durch Wissenschaft, Technik und rationale Organisation«.⁴⁶ Diese Analyse des Sozialistischen Realismus als ganzheitliches, strukturierendes System ist ein Schlüssel zu den Fotoalben des Ingenieurs Naugol'nov, der sich und seine Welt in ebendiesen Formen wahrnahm und deutete. In den sowjetischen Medien der 1920er- und 1930er-Jahre war das Wasserkraftwerk ein zentrales Symbol für Fortschritt, Aufklärung und rationale Gesellschaftsorganisation.⁴⁷ Der hohe Status und symbolische Wert der Elektrifizierung war ein Grund dafür, dass die Kraftwerksingenieure ihre Heldenrolle verinnerlichten und die Werksfotografie eine wichtige Rolle bis in Naugol'novs Alben hinein spielte. Als Erbauer gigantischer Wasserkraftwerke sollten sie zugleich die karge Natur in arkadische Landschaften mit üppiger Vegetation, Weinreben und Zitrusbäumen verwandeln.

43 Klaus Türk, *Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie*, Wiesbaden 2000; vgl. z.B. Jules Bretons (1827–1906) »Ährenleserin« (»La Glaneuse«, 1877), die in der Ikonografie des Sozialistischen Realismus vor allem für die Darstellung der fruchtbaren Schwarzerde-Regionen variiert wurde.

44 Katerina Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*, Bloomington 2000; Evgeny Dobrenko, Socialism as Will and Representation, or What Legacy Are We Rejecting?, in: *Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History* 5 (2004), S. 675–708.

45 Sandra Dahlke, *Individuum und Herrschaft im Sozialismus. Emel'jan Jaroslavskij (1878–1943)*, München 2010; Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s*, New York 1999, S. 9; Thomas Lahusen, *How Life Writes the Book. Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*, Ithaca 1999.

46 Dahlke, *Individuum* (Anm. 45), S. 390.

47 Ebd., S. 393.



Die Landschaft⁴⁸ ist ein zentrales Motiv in Naugol'novs Alben: zum einen Flusslandschaften an der Wolga, zum anderen wilde Berglandschaften des Ala Tau. Die Flusslandschaften und Birkenwälder evokieren Vorbilder der russischen realistischen Schule der Malerei im späten 19. Jahrhundert, der sogenannten *peredvizniki* (Wanderer).⁴⁹ Isaak Levitans oder Ivan Šiškins Gemälde wurden »Teil des kollektiven Gedächtnisses des russischen Volkes«.⁵⁰ Sie waren im Sozialistischen Realismus in Reproduktionen etwa auf Postkarten oder Konfektverpackungen gegenwärtig.⁵¹ Aber die ideale Landschaft des Sozialistischen Realismus oszillierte zwischen den malerischen Landschaften der Erholung und den mechanisierten Landschaften der Zukunft, die Lebensmittel, Energie und Rohstoffe lieferten.⁵² Der Geograf Mark Bassin hat ausgeführt, wie dieser

48 Vgl. Denis Cosgrove (Hg.), *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge 2004. Zum russischen Kontext vgl. Christopher David Ely, *This Meager Nature. Landscape and National Identity in Imperial Russia*, DeKalb 2002.

49 Rosalinde Sartorti, Pictures at an Exhibition. Russian Land in a Global World, in: *Studies in East European Thought* 62 (2010), S. 377-399; Elizabeth K. Valkenier, *Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and their Tradition*, New York 1989; Walter K. Lang, *Das heilige Russland. Geschichte, Folklore, Religion in der russischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2003.

50 Sartorti, Pictures (Anm. 49), S. 380 (meine Übersetzung).

51 Matteo Bertelé, Arte russa e sovietica nelle cartoline illustrate della collezione Sandretti, URL: <<http://www.russinitalia.it/cartoline.php>>; Monica Rùthers, Wegwerfbilder mit Nachleben. Sowjetische Verpackungen, virtuelle Konsumwelten und russische Eiscreme-Nostalgie, in: *Historische Anthropologie* 23 (2015), S. 205-228.

52 Evgeny Dobrenko/Eric Naiman (Hg.), *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, Seattle 2003; David Crowley/Susan E. Reid (Hg.), *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, Oxford 2002; Klaus Gestwa, Sowjetische Landschaft als Panorama von Macht und Ohnmacht. Historische Spurensuche auf den »Großbauten des Kommunismus« und in dörflicher Idylle, in: *Historische Anthropologie* 11 (2003), S. 72-100; Eva Maurer, *Wege zum Pik Stalin. Sowjetische Alpinisten, 1928–1953*, Zürich 2010 (über das Land als Rohstoffspender und die Sowjetisierung der Landschaft: S. 109f., S. 124, S. 140); Mark Bassin, The Greening of Utopia. Nature, Social Vision, and Landscape Art in Stalinist Russia, in: James Cracraft/Daniel Rowland (Hg.), *Architectures of Russian Identity. 1500 to the Present*, Ithaca 2003, S. 150-171.

Gegensatz zwischen dem transformistischen Anspruch des sowjetischen Projekts und der ewigen, schönen, russischen Landschaft in den Kunstdiskursen des Sozialistischen Realismus verhandelt und integriert wurde.⁵³

In Naugol'novs Alben sind beide Landschaftstypen vertreten, sie sind jedoch unterschiedlich fotografiert: Die identitätsbildenden russischen Landschaften an der Wolga sind an die Stilmittel, Motive und Kompositionen der Malerei angelehnt und manchmal leicht verschwommen. Sie sind in der Art der *peredvižniki* nicht als konkrete Orte, sondern als universelle russische Landschaften zu sehen. Die Aufnahmen der zu bezwingenden Berge im Ala Tau sind hingegen scharf und dokumentarisch. Naugol'nov machte sie bei Bergwanderungen und versah sie mit Ortsangaben. Sie stehen im fotografischen Kontext der Kraftwerke und des Kampfes gegen die Elemente. Einerseits war Naugol'nov an vorderster Front an der Transformation der Landschaft beteiligt, andererseits erholte er sich in der Natur, die er gerne als üppig, fruchtbar und nahrungsspendend sah.

Die Filmwissenschaftlerin Emma Widdis hat anhand von Landschaftsrepräsentationen in sowjetischen Filmen gezeigt, dass die Peripherie für die Sowjetbürger nach der Revolution und bis in den Ersten Fünfjahrplan hinein (1928–1932) verheißungsvoller war als die Stadt mit ihren Zwängen: Das weite Land war ein Raum der unbeschränkten Möglichkeiten und Reichtümer, den es zu erforschen und zu erschließen galt. In den 1930er-Jahren verdrängte das Modell der Eroberung (*osvoenie*) das frühere Modell der Erforschung.⁵⁴ Auf die Erkundung des Terrains folgte dessen Aneignung. Das Modell der Forschungsexpedition hatte eine lange imperiale Tradition. Die Fotoalben zeigen, dass der Ingenieur Naugol'nov Motive des revolutionären Neuen Sehens der 1920er-Jahre (die Schrauben) und das Ideal der wissenschaftlichen Expedition (»Eingeborene«, Reise im Jeep durch Zentralasien, Erforschung der Berge) mit Motiven der 1930er-Jahre kombinierte, in denen die Verbindung nach Moskau in Form der Reise zu den Wundern der Hauptstadt in Filmen wie »Volga-Volga«⁵⁵ und »Schweinehirtin und Schafhirte«⁵⁶ ein zentrales Element der Raumhierarchie darstellte. Naugol'nov schrieb sich in beide Traditionen ein. Wie die Slogans auf den Bannern eingangs des ersten Albums zeigen, wurden die Ingenieure ausgeschiedt, um das Land mit einer Infrastruktur zu überziehen und die Hauptstadt zu versorgen. Die Bewegung des Ingenieurs über die sowjetische Landkarte war exzentrisch (bis auf die Reise nach Moskau), aber sein Blick war imperial, geformt durch die Bildsprache des Sozialistischen Realismus.

53 Mark Bassin, »I object to rain that is cheerless«. Landscape Art and the Stalinist Aesthetic Imagination, in: *Cultural Geographies* 7 (2000), S. 313-336.

54 Emma Widdis, To Explore or to Conquer? Mobile Perspectives on the Soviet Cultural Revolution, in: Dobrenko/Naiman, *Landscape of Stalinism* (Anm. 52), S. 219-240.

55 Grigori Aleksandrov, 1939.

56 Svinarka i pastuch, Ivan Aleksandrovič Pyr'ev, 1941.



3. Fazit: Privatfotografie und sowjetische Geschichte

Für die Entschlüsselung der Alben sind die Programme des Sozialistischen Realismus, der sowjetischen Narrative und des imperialen Blicks wichtiger als die Kategorien von Diktatur und Demokratie oder Tätern und Opfern.⁵⁷ Solche Programme prägten die Kontexte, erzählerischen Konventionen und sozialen Praktiken, in deren Rahmen private und institutionelle Fotoalben gestaltet wurden.⁵⁸ In Naugol'novs Fall veränderten sich die Muster mit der Zeit: Auf die Darstellung der Mobilisierung der Ingenieure als Klasse folgten die Aufgabe in Zentralasien, der erfolgreiche Kampf gegen die Elemente und die Expedition. Die biografische Vermessung der Sowjetunion verschränkte zunächst Arbeit und Freizeit. Mit den folgenden Umzügen und Versetzungen schwand das berufliche Thema, die Arbeit wurde unsichtbar, Freizeit und Familie dominierten.

Die Narrative des Sowjetischen als Kontext werden in der Identifikation mit der Aufgabe und der eigenen Rolle, in der Aneignung der Bildprogramme des Sozialistischen Realismus wie auch des Blicks auf die Peripherie deutlich. Das Imperiale scheint auf in der Rolle des Ingenieurs als Pionier, Eroberer und Kulturträger. Die Expedition war eine Form der Aneignung der Peripherie, während die Pilgerfahrt nach Moskau mit der halbwüchsigen Tochter ebenso wie die Außenperspektive auf den Direktor und das Telefon auf seinem Tisch die Rückbindung an das Zentrum

57 Vgl. Annette Vowinckel/Michael Wildt, Fotografie in Diktaturen. Politik und Alltag der Bilder, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 12 (2015), S. 197-209.

58 Vgl. Julia Herzberg, *Gegenarchive. Bäuerliche Autobiographik zwischen Zarenreich und Sowjetunion*, Bielefeld 2013, S. 11ff.

symbolisierten. Zum imperialen Raum gehörte auch der ästhetische Raum des Sozialistischen Realismus, dessen Bildsprache als Teil eingeübter Praktiken der Wahrnehmung und Deutung sowjetischer Gegenwart die Alben des Ingenieurs prägte. Wie zahlreiche Zeitgenossen übersetzte Naugol'nov nicht nur »seine Umwelteindrücke in die Erzählmuster und Bildprogramme des Sozialistischen Realismus, sondern auch seine Wünsche und Empfindungen«. ⁵⁹ Ein gewisser Eigensinn manifestierte sich in der Selbstdarstellung als Künstler-Fotograf. Mangels ergänzender Schriftquellen muss es hier bei den Indizien bleiben, die die Bilder und ihre Komposition in den Alben preisgeben. Ich habe zu zeigen versucht, dass dies nicht wenig ist.

Für größere Abbildungen und zusätzliches Bildmaterial siehe die Internet-Version unter <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/1-2017/id=5457>>.

Prof. Dr. Monica Rüthers

Universität Hamburg | Historisches Seminar

Von-Melle-Park 6 | D-20146 Hamburg

E-Mail: monica.ruethers@uni-hamburg.de

⁵⁹ Dahlke, *Individuum* (Anm. 45), S. 394.