

■ ANJA BURGHARDT

Fabrikkathedralen und heilige Arbeiter

Synkretismus in der Zeitschrift *Sovetskoe foto* in den 1960er und 1970er Jahren

47

Die Chefredakteurin der Zeitschrift *Sovetskoe foto* (Das sowjetische Foto), Marina I. Bugaeva, betonte 1961 die staatstragende Rolle von FotografInnen und JournalistInnen im Sozialismus und nahm dabei explizit auf das Heilige Bezug: »Die umfassenden Pläne der Partei zeichnen den Journalisten, den Gehilfen der Partei, große Aufgaben vor. Unsere erste Aufgabe, unsere *heilige* Verpflichtung besteht darin, das in uns gesetzte tiefe Vertrauen der Bevölkerung, der heimatlichen Partei in Ehren zu rechtfertigen.«¹ Die Aufgaben der »schöpferischen *Arbeiter* der Fotografie« lägen darin, gemäß den Beschlüssen des XXII. Parteitags der KPdSU im »großangelegten Plan des Kampfes für den Kommunismus« mitzuwirken. Aufgabe der Journalisten sei eine wirklichkeitsgetreue und enthusiastische, vom »heißen Atem der Gegenwart durchdrungene« Darstellungsweise.² In der Zeitschrift lassen sich zahlreiche weitere christlich konnotierte Formulierungen wie die »heilige Verpflichtung« (*svjataja objazannost*) finden.³ Nicht immer wird das Adjektiv »heilig« (*svjatoj*) verwendet, das – im Gegensatz zu *svjaščennyj*, das ebenfalls so viel wie »geheiligt« oder »gesegnet« bedeutet, aber auch im übertragenen Sinne gebraucht wird –, eindeutig religiös ist. In solchen Formulierungen tritt zutage, wie sehr der politische Diskurs der Sowjetunion von religiösem Vokabular geprägt war.

Bugaevas Artikel wird von einer Farbfotografie zweier vergnügter, junger Reisender begleitet, die aus dem Fenster eines fahrenden Zuges schauen und Aufbruchsstimmung, Zuversicht und Lebensfreude vermitteln; es sind aber vor allem Fotos von Fabrikanlagen, von riesigen landwirtschaftlichen Nutzflächen und Arbeitern⁴, die mit dezidiert christlichen Zitaten versehen sind.

In der Sowjetunion der 1920er und 1930er Jahre ging der Kampf gegen Religionen und ihre Institutionen mit einem öffentlichen Zurückdrängen religiöser Semantiken und Symbole einher.

- 1 »Edinym dychaniem s partij i narodom« [Mit der Partei und dem Volk in vereintem Atem], in: *Sovetskoe foto*, Dezember 1961, S. 1f.; Hervorhebungen und Übersetzungen, soweit nicht anders vermerkt, durch die Autorin.
- 2 Ebd. S. 2.
- 3 An christliches Schrifttum erinnern beispielsweise die in dem Artikel »Chronik des großen 50. Jahrestages [sc. der Oktoberrevolution]« genannten »goldene[n] Lettern«, mit denen das Sowjetvolk die Geschichte des Staates geschrieben habe: »Stranicy istorii Sovetskogo gosudarstva! Oni napisany našim narodom zolotymi bukvami.« Letopis' velikogo 50-letija, in: *Sovetskoe foto*, Oktober 1967, S. 1f., hier S. 2. Zur Sakralisierung politischer Sprechweisen in der frühen Sowjetunion vgl. Thomas Tetzner, *Der kollektive Gott. Zur Ideengeschichte des ›Neuen Menschen‹ in Russland*, Göttingen 2013, z. B. S. 361f. Die Termini »Neugeburt« und »Auferstehung« wurden ab den 1920er Jahren häufig in Verbindung mit Fabrikbau und Industrialisierung gebraucht.
- 4 In der Sowjetunion bestand eigentlich eine Zweiteilung des Arbeitsbegriffes in *trud* (gesellschaftlich nützliche Arbeit, moralisch wertvoll, im Interesse des Staates) und *nabota* (jede andere Form von Beschäftigung, die auch Hausarbeit einschloss, welche vorrangig von Frauen erledigt wurde). In *Sovetskoe foto* fällt der insgesamt erweiterte, positiv konnotierte Arbeits- und vor allem Arbeiter-Begriff auf. Die Palette an Berufen, die als gesellschaftlich wichtig galten, wurde über die Zeit zusehends größer, so wurden beispielsweise auch BalletttänzerInnen oder BildhauerInnen eingeschlossen (s. u.). Susan Emily Reid, *Photography in the Thaw*, in: *Art Journal* 53 (1994), S. 33–39, hier S. 33, weist darauf hin, dass in der Zeit Chruščëvs (1953–1964) versucht wurde, die Teilung zwischen manueller und intellektueller Arbeit aufzuheben.

Zugleich bedienten sich die politischen Akteure einer Sprache, die der Religion zumindest entlehnt war, so dass der politische Diskurs also durchaus Züge einer Art Ersatzreligion aufwies.⁵ Das hier untersuchte Material aus den 1960er und 1970er Jahren hatte allerdings andere Funktionen. Gegenüber der in der frühen UdSSR vorherrschenden strukturellen Parallelisierung zwischen dem Religiösen und dem Politischem zeichnet es sich dadurch aus, dass lediglich einzelne Elemente der fotografischen und textlichen Darstellungen der religiösen Sphäre entnommen und in den politischen Kontext übertragen wurden.

Solchen sakralisierenden Darstellungen von Arbeitern und Fabriken widmet sich dieser Artikel. Gefragt wird nach den Implikationen und Wirkungen der synkretistischen Phänomene, wobei unter Synkretismus die unauflösbare Verwobenheit von religiösen und politischen Elementen verstanden wird. Am Beispiel der Fotografien der Zeitschrift *Sovetskoe foto* in den 1960er und 1970er Jahren zeigt der Beitrag, welche Funktionen und Effekte diese Überblendungen von Politik und Religion hatten. An ausgewählten Beispielen wird demonstriert, wie mittels sakralisierender Darstellungen Arbeiter und Fabriken als wesentliche und hervorragende Stützen des Systems markiert wurden.⁶ Namenlose Arbeiter, metonymisch für Arbeit im Allgemeinen stehend, wurden somit zu (sozialistischen) Heiligen, und eine säkulare Sphäre wurde mit einer sakralen verknüpft.⁷ Über die Textebene wurde Heiligkeit mit Reinheit und Wahrhaftigkeit verbunden – und auf den sozialistischen Staat übertragen. Während in der frühen UdSSR die politische Führung durch Bezugnahmen auf das Sakrale gewissermaßen die Unantastbarkeit des Staates und seiner Führung zu etablieren suchte, sollten die Fotografien der 1960er und 1970er Jahren bestimmte Ereignisse, Aspekte oder Personen(gruppen) glorifizieren und deren Verehrungswürdigkeit unterstreichen.⁸ Zugleich dienten die Fotografien dazu, das Sakrale zu profanieren.

Folgende Formen und Typen sakralisierender Darstellung sind im Untersuchungszeitraum in der Zeitschrift signifikant: Werkhallen ähneln Kathedralen, und Fabrikanlagen gleichen Kir-

- 5 Zu religiösen Zügen des Leninkults vgl. beispielsweise Nina Tumarkin, *Lenin lives! The Lenincult in Soviet Russia*, enlarged ed., Cambridge, Mass. 1997; für die Stalinzeit wurde gezeigt, dass die Darstellung vor allem Stalins, aber auch des Machtzentrums Analogien zum Religiösen aufweisen, vgl. beispielsweise Katerina Clark, *Socialist Realism and the Sacralizing of Space*, in: Evgeny Dobrenko/Eric Naiman (Hg.), *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, Seattle 2003, S. 3–18, sowie weitere Beiträge in diesem Band. Vgl. auch Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism – Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s*, Oxford 2000; Olev Charchordin, *The Collective and the Individual in Russia. A Study of Practices*, Berkeley 1999.
- 6 Von der Ersetzung der Ikonen in Privathaushalten durch Familienbilder sowie anderen Beispielen des Austauschs des Religiösen durch das Profane oder durch sozialistische Elemente berichtet beispielsweise A. B. Moroz, *Krasnyj ugol bez ikony*, in: *Mifologičeskie modeli i ritual'noe povedenie v sovetskom i postsovetskom prostranstve*, Moskva 2013, S. 117–125. Für den Hinweis auf die religionswissenschaftliche und theologische Diskussion danke ich Aleksandr E. Musin.
- 7 Eine Ausnahme bildeten die Helden der Arbeit, die – meist im Rahmen eines Porträts – namentlich genannt wurden. Hier gab es gemeinhin keine säkularisierende Darstellung, weder auf sprachlicher noch auf visueller Ebene. – Die Namenlosigkeit der ArbeiterInnen wird besonders augenfällig im Vergleich mit Artikeln aus *SSSR na strojke* (Die USSR im Bau) aus den 1930er Jahren. Beispielsweise ist die Fotoreportage über die 1929 gegründete Industriestadt Magnitogorsk im Heft vom April 1931 dem einstigen »jungen Bauernburschen« und nun erfolgreichen Arbeiter Viktor Kalmykov gewidmet, anhand dessen Figur das Großprojekt dargestellt wird. Auch andere »Helden« dieser Baustelle werden namentlich genannt. Text und Bilder sind hier in einem rein heroischen Ton gehalten, der keinerlei sakrale Anklänge aufweist.
- 8 Für einen Überblick über die Forschung zur sowjetischen und russischen Fotografie vgl. Andreas Renner, *Der Visual Turn und die Geschichte der Fotografie im Zarenreich und in der Sowjetunion*, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 62 (2014) 3, S. 401–424.

chenkuppeln; Arbeiter scheinen von einer Aureole umgeben; häufig nehmen die Abgebildeten Körperhaltungen ein, die denen der Anbetung in der sakralen Kunst ähneln; Bildkompositionen sind der religiösen Ikonographie entlehnt, der auch einige Bildtitel entnommen sind, denn sie lauten z. B. »Madonna«, »Heilige Dreieinigkeit« und »Triptychon«. Einführend bedarf es einiger konzeptioneller Hinweise über das Verhältnis von Text und Bild sowie der Rolle des Lichts in der Kunstgeschichte. Anschließend wird auf die in diesem Beitrag zugrunde gelegten Begriffe »Sakralisierung« und »Synkretismus« und – da die Fotografien in der Zeitschrift immer von einem Text (zumindest in Form des Bildtitels) begleitet wurden – auf das Wechselspiel von Bild und Text eingegangen. Auf eine kurze Charakterisierung der Zeitschrift *Sovetskoe foto* folgt schließlich die Analyse ausgewählter Fotografien, wobei die Spannung zwischen Profanierung und Sakralisierung herausgearbeitet wird.

Theoretische Überlegungen zur Bildinterpretation

In den bildenden Künsten ist das Licht sicherlich das bedeutendste Darstellungsmittel des Heiligen. Als Symbol der Transzendenz⁹ steht es in religiösen Kulturen und in der Kunst im weitesten Sinne für das Heilige oder die Anwesenheit Gottes.¹⁰ Das gilt für die Fotografie, die sich in engem Zusammenhang mit der Malerei entwickelte. Das Licht ist in Bild und Schrift ein göttliches Zeichen, sei es (noch pagan, aber bereits prägend für das Christentum) als Emanation, also gleichsam ein – göttlicher – Schöpfungsakt, sei es als Zeichen der Anwesenheit des Göttlichen und damit im weitesten Sinne des Heiligen. Auch in den Fotografien des vorliegenden Materials erweist sich das Licht häufig als sakralisierendes Gestaltungsmittel.

In der russischen Kultur galt im 19. Jahrhundert ein von außen kommender Lichteinfall als Teil der westlichen (lateinisch-römischen) Tradition. Dem wurde das »innere« Licht der in der christlichen Orthodoxie so wichtigen Ikonen gegenübergestellt; dies ist ein Licht, wie es beispielsweise Kerzen geben. Es wurde insofern unmittelbar in Verbindung zur Religion gesehen, als die vor der Ikone entzündete Kerze die Betenden mit dem Heiligenbild verbindet – und dieses innere Licht wurde im russisch-orthodoxen Kontext als heilig gedeutet.

Natascha Drubek legt dar, dass in der Kunst die Differenz zwischen zwei »Lichtkulturen« zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine produktive Spannung erzeugte und die Auffassung vom inneren Licht als Heiliges schließlich zu verschwinden begann. Wie sehr Licht dann in den 1960er und 1970er Jahren ein umkämpftes Darstellungsmittel war, ist in der künstlerischen Auseinandersetzung des Moskauer Konzeptualismus – also in dissidentischen Kreisen und außerhalb der offiziellen Kultur – zu sehen. Der Künstler Il'ja Kabakov beispielsweise, einer der wichtigsten Vertreter des Moskauer Konzeptualismus, beschäftigte sich ausführlich mit den Bedeutungen des Lichts.¹¹

9 Dietz Lange, Offenbarung des Heiligen im Christentum und in anderen Religionen. Überlegungen zu einer christlichen Theologie der Religion, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche 110 (2013), S. 501–517. Er definiert Religion als »unbedingte Bindung der Existenz mit allen Lebensvollzügen an etwas Heiliges, d. h. etwas Übermenschliches und Überweltliches, das sich sowohl als Furcht als auch als Vertrauen einflößend offenbart.« (S. 501) Für die Nähe des Erhabenen zu Religion bzw. dem Religiösen vgl. Ernst Müller, Religion/Religiosität, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 5, Stuttgart 2003, S. 227–264, hier S. 229: »Unter dem Stichwort des Erhabenen wird Transzendenz als Grenze innerhalb der Ästhetik thematisiert. Erfahrung ist neuerdings der Begriff, der Ästhetik und Religion kommensurabel macht.« Vgl. auch Jörg Heiniger, Erhaben, in: ebd., Bd. 2, Stuttgart 2001, S. 275–310.

10 Referenzpunkt ist im christlichen Kontext gemeinhin Genesis 1,3 »Es werde Licht«.

11 Natascha Drubek, Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino, Wien 2012, insbesondere S. 22–28 und das dritte Kapitel zur Elektrifizierung, ferner S. 307–309. Vgl. zu den Bezügen



Abb. 1: Anatolij V. Skurichin, *Solnečnyj cech* [Sonnige Werkhalle] (1932), in: *Sovetskoe foto*, April 1967, o. P.

Auch die FotografInnen des *Sovetskoe foto* machten sich die eindrucksvollen Effekte des Lichts zunutze, lebten ihre Aufnahmen doch vor allem von der Nähe des Lichts zum Erhabenen. In einer geradezu transzendierenden Darstellungsweise kam eine von den konfessionellen und religiösen Spezifika unabhängige Bezugnahme auf das Göttliche (oder Heilige) zum Tragen.

In Anatolij V. Skurichins Aufnahme von 1932 beispielsweise wurden Lichteffekte entsprechend eingesetzt (Abb. 1). Diese Fotografie ist insofern bemerkenswert, als eine solche Darstellungsweise in den 1930er Jahren eine Ausnahme war. Bei ihrer Wiederveröffentlichung 1967 fügt sie sich aber in eine ganze Reihe von Werkhallenfotografien ein.

Der Philosoph und einer der grundlegenden Theoretiker zur Säkularisierung Hans Blumenberg führt in seiner Studie *Die Legitimität der Neuzeit* eine Vielzahl von Kontexten an, in denen von »Säkularisierung« die Rede ist und in denen der Begriff letztlich eine Ersetzung beschreibe. Ein spezifischer Inhalt werde durch einen ihm vorhergehenden erklärt, und die Umformung der

zum Licht in der dissidentischen Kunst beispielsweise die Tagebücher von Il'ja Kabakov, 60^{-e} – 70^{-e} ... *Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*, Wien 1999. Auf S. 21 gibt es einen ersten längeren Eintrag zum Licht. Deutsche Übersetzung: Ilya Kabakov, *Die 60er und 70er Jahre. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau*, Wien 2001, S. 32f. Ich danke Marina Dmitrieva und Christine Gözl für ihre Hinweise. Vgl. auch Ada Raev, *Parallelwelten. Die offizielle und die inoffizielle Kunst in der Brežnev-Ära*, in: Boris Belge/Martin Deuerlein (Hg.), *Goldenes Zeitalter der Stagnation? Perspektiven auf die sowjetische Ordnung der Brežnev-Ära*, Tübingen 2014, S. 55–73.

Inhalte gehe mit einer Entfremdung der ursprünglichen Funktion einher.¹² Damit bleibt, wenn beispielsweise an die Stelle der göttlichen Vorsehung teleologische Geschichtsmodelle treten, – von der Existenz und Verantwortung Gottes gelöst – die Idee einer Zielgerichtetheit oder des Eintretens von etwas Besserem erhalten. Dieses Verständnis von der Verbindung zwischen den beiden Polen als »Umformung« oder »Übertragung« eignet sich auch, den umgekehrten Prozess, den der Sakralisierung, zu analysieren. Das bedeutet, dass ein weltlicher Gegenstand in einen religiösen Kontext gestellt oder zwischen Elementen verortet wird, die bereits aus einem religiösen Kontext bekannt sind.

Es ist davon auszugehen, dass derartige Motive und Darstellungsweisen – insbesondere der sakralen Kunst – auch den Fotografen und der Leserschaft des *Sovetskoe foto* vertraut oder zumindest vage bekannt waren. Sie bildeten gewissermaßen einen Vorrat, auf den (ob bewusst oder unbewusst) zurückgegriffen werden konnte. Aby Warburg hat für dieses Aufgreifen bestimmter Bildelemente, in denen ursprüngliche Konnotationen erhalten blieben, den Terminus der »Pathosformeln« geprägt.¹³ Im Sinne der Warburgschen Pathosformeln wird auch im Folgenden weniger nach konkreten Vorlagen gesucht, die in den Fotografien »zitiert« werden, als vielmehr nach Sujets, die aus der religiösen Kunst bekannt sind und in die Darstellung von Arbeitern und Fabriken – und damit diese sakralisierend – einfließen.¹⁴ Dies mag nur auf den ersten Blick frappieren, weil sich die Sowjetunion als ein anti-religiöser Staat verstand, doch tauchten – wie schon angedeutet – christlich bzw. religiös konnotierte Darstellungsweisen und Semantiken immer wieder in gesellschaftlichen und politischen Kontexten auf.

Die Zeitschrift *Sovetskoe foto*

Die 1926 gegründete Zeitschrift erschien von 1931 bis 1933 unter dem Titel *Proletarskoe foto* (Das proletarische Foto). Zwischen 1942 und 1956 war sie eingestellt. Bis 1992 war sie das Organ des sowjetischen Journalistenverbandes und richtete sich sowohl an JournalistInnen als auch AmateurfotografInnen. Neben Fotoberichten verschiedenster Thematik – sehr häufig über größere Bauprojekte und die Erschließung landwirtschaftlicher Nutzflächen, aber auch über die Geschichte der (russischen und sowjetischen) Fotografie einschließlich der Avantgarde – widmete sie sich Fragen der Theorie und der Praxis des Fotografierens, also Bildkomposition, Tiefenschärfe,

- 12 Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, ern. Ausg., Frankfurt am Main 1996, S. 18. Als Literatur- und Kulturwissenschaftlerin würde ich in anderem Kontext Blumenbergs Darstellung und Diskussion ausführlicher erörtern. Auch andere Aspekte der Darlegung in diesem Beitrag liegen z.T. am Kontext seiner Platzierung in einer geschichtswissenschaftlichen Zeitschrift wie der Werkstatt *Geschichte*. An dieser Stelle möchte ich den Herausgeberinnen für die Aufnahme des Artikels, für ihre Geduld und Hinweise danken.
- 13 Vgl. Aby Warburg, *Schriften. Werke in einem Band*, hg. v. Martin Treml/Sigrid Weigel/Perdita Ludwig/Susanna Dorothea Hetzer, Berlin 2011, zur »Genese der Pathosformeln« S. 34, zu den »Vier Thesen zur Dissertation«, welche sie der Sache nach bereits formulieren, S. 109; zum Fortbestand von Darstellungsweisen vgl. auch Ernst Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, erw. 16. Ausg., Berlin 2010, S. 136f.
- 14 Für die Untersuchung von Pressefotografien aus medienwissenschaftlicher Perspektive, die auf Erwin Panofskys Dreistufenmodell der Bildanalyse zurückgreift, vgl. Elke Grittmann/Katharina Lobinger, *Quantitative Bildinhaltsanalyse*, in: Thomas Petersen/Clemens Schwender (Hg.), *Die Entschlüsselung der Bilder*, Köln 2011, S. 145–178; weniger auf quantitative Methoden ausgerichtet ist Elke Grittmann, *Fotojournalismus und Ikonographie. Zur Inhaltsanalyse von Pressefotos*, in: Werner Wirth/Edmund Lauf (Hg.), *Inhaltsanalyse: Perspektiven, Probleme, Potenziale*, Köln 2001, S. 263–279.

Motivwahl usf.¹⁵ Sie enthielt neben einer Rubrik, in der Einsendungen von LeserInnen diskutiert wurden, einen Abschnitt zur technischen Entwicklung; vorgestellt wurden überdies Arbeiten sowohl sowjetischer als auch ausländischer Fotografen, vereinzelt auch Fotografinnen.¹⁶ Ihre Auflage betrug ca. 200.000 Exemplare in den 1960er und bis zu 250.000 in den 1970er Jahren.¹⁷ Zwischen 1992 und 1997 wurde sie unter dem Titel *Fotografija* (Die Fotografie) weitergeführt, ehe sie endgültig eingestellt wurde.¹⁸

Wesentliche Entwicklungen und Zäsuren der sowjetischen Innenpolitik spiegeln sich auch in der Zeitschrift. Beispielsweise wurde Ende der 1920er Jahre im Rahmen der antireligiösen Kampagne der sogenannten Gottlosenbewegung¹⁹ versucht, Religion in Fotografien abwertend darzustellen. Wie antireligiöse Fotografie eigentlich auszusehen habe, war dabei eine offene Frage. Dies zeigt etwa ein 1929 von *Sovetskoe foto* ausgeschriebener Doppelwettbewerb gegen Alkoholismus und Religion.²⁰ Die Redaktion erklärte ihn für misslungen, da es keine eindeutig agitatorischen Aufnahmen gegeben habe, die »das Klassen-Wesen der Religion« erhellen würden, wie es

- 15 Reid, *Photography*, S. 37f. weist darauf hin, dass die Fotografie in der Sowjetunion nicht als Kunst anerkannt war und dass es folglich auch keine Bildungsinstitutionen wie Kunsthochschulen mit einem entsprechenden Schwerpunkt gab. So gesehen dürfte der Zeitschrift tatsächlich eine solche Aufgabe zugekommen sein.
- 16 Obgleich die Werbung, beispielsweise für die Kamera Leikafleks, fotografierende Frauen zeigt, waren Fotografinnen deutlich in der Minderheit. Wenn sie präsentiert wurden, dann häufig mit ihren Aufnahmen von Kindern wie beispielsweise N. Janušovska (*Ljudi i vremena* [Menschen und Zeit], in: *Sovetskoe foto*, März 1968, o. P.), Galina Sanko (*S ljubov'ju k ljudjam* [Aus Menschenliebe], in: *Sovetskoe foto*, Mai 1965, o. P.; ausführlicher und auch mit anderen Themen in *Naš drug – Galina Sanko* [Unser Freund: Galina Sanko], in: *Sovetskoe foto*, November 1974, o. P.). Nina Sviridova (*Vernost' teme* [Die Treue zum Thema], in: *Sovetskoe foto*, März 1977, o. P.) und vor allem Majja Surichina (*Snimaj Majja Surichina* [Majja Surichina fotografiert], in: *Sovetskoe foto*, März 1968, o. P.; einige weitere Bilder von ihr in *Vsled za sobytiiem* [Dem Ereignis auf den Fersen], in: *Sovetskoe foto*, März 1978, S. 4–6) wurden allerdings als beachtenswerte journalistische Fotografinnen vorgestellt. Unter den ausländischen Fotoreporterinnen wurden beispielsweise Alena Šourková aus der Tschechoslowakei (Alena Šourková, in: *Sovetskoe foto*, Dezember 1961, o. P.) oder Małgorzata Jarocka aus Polen (Małgorzata Jarocka, in: *Sovetskoe foto*, März 1976, o. P.) kurze, mit ihrem Namen betitelte Porträts gewidmet.
- 17 Die Auflagenhöhe ist dem Impressum entnommen.
- 18 Da im Weiteren nur ein kleiner Ausschnitt der Fotografien herausgegriffen wird, soll zunächst betont werden, dass sich die Abbildungen der Zeitschrift nicht auf solche Motive und Darstellungsweisen beschränken. Das ist wichtig, weil die Zeitschrift meines Wissens (zumindes außerhalb der ehemaligen Sowjetunion) nicht sonderlich bekannt ist und es bislang keine Darstellung ihres Profils während der 1960er und 1970er Jahre gibt. – Emily Evans untersucht die ersten neun Jahrgänge in ihrer Dissertation. Dies., *Soviet Photo and the Search for Proletarian Photography, 1926–1937* (Illinois University, 2014); auch Ksenia Nouril verweist in ihrer Kurzcharakterisierung nur auf die ersten Jahrzehnte. Dies., *Sovetskoe foto, 1926–42*, [o. D.], <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/785.html> (letzter Zugriff 24.6.2016).
- 19 Vgl. Peris Daniel, *Storming the Heavens. The Soviet League of the Militant Godless*, Ithaca 1998; Sandra Dahlke, »An der antireligiösen Front«. Der Verband der Gottlosen in der Sowjetunion der zwanziger Jahre, Hamburg 1998.
- 20 A. Kosticyn, *Foto na antireligioznom fronte* [Das Foto an der antireligiösen Front], in: *Sovetskoe foto*, Mai 1929, S. 290–292. Kosticyn wies darauf hin, dass es keine »Anleitung« für antireligiöse Fotografien geben könne, nannte aber (wie es in vielen Artikeln in den Anfangsjahren der Zeitschrift geschah) mögliche Motive wie Taufe, Beerdigung und religiöse Feiertage durchaus auch im Kontrast zu deren weltlichen Ersetzungen. Für die Auswertung des Wettbewerbs vgl. *Rezultaty antireligioznogo konkursa* [Die Ergebnisse des antireligiösen Wettbewerbs], in: *Sovetskoe foto*, August 1929, S. 486–488.

hieß.²¹ Das Scheitern des Wettbewerbs war aber offenbar weniger dem Mangel an fotografischem Können als vielmehr dem Umstand geschuldet, dass den Fotografien visuell keine Wertung eingeschrieben war; Prozessionen beispielsweise erscheinen auf einem Foto als Fest.²² Mit der fehlenden axiologischen Ebene ließ sich eine negative Darstellung des Religiösen erst mittels der Bildtitel oder Begleittexte erreichen. Als sich in den 1950er Jahren unter Nikita Chruščev eine, allerdings weniger militante, anti-religiöse Kampagne in der Sowjetunion wiederholte, war die fotografische Darstellungsweise in *Sovetskoe foto* ebenfalls von diesem Paradigma berührt.²³

Grundsätzlich wurden die Fotografien in der Zeitschrift immer von einem Text begleitet, Text und Bild ergänzten sich also. Dieses Zusammenspiel ist für die Pressefotografie grundsätzlich signifikant: Mit Bezug auf die Pressefotografie fasst Roland Barthes die Interdependenz von Text und Bild als die Entstehung eines »Ensembles aus Bild und Wort«, das »als eine objektive, denotative Botschaft erscheint«.²⁴ Dabei geht er von der Indexikalität des Fotos aus, also der Annahme eines besonderen Zusammenhangs von Fotografie und Wirklichkeit.²⁵ Während der Text dem Bild bestimmte Konnotationen gebe, verleihe die Fotografie dem Text einen Wirklichkeitsgehalt und das Kulturelle werde so naturalisiert.²⁶ Das Denotative der Fotografien, die mit ihnen verbundenen jeweiligen Pathosformeln und die spezifischen Umformungen bilden also ein konzeptionelles Instrumentarium mittels dessen die Spannung innerhalb des Synkretistischen, das Widersprüchliche und sich doch Ergänzende der Sakralisierung eines offensiv Säkularen, herausgearbeitet werden kann.

Als Zeitschrift des Journalisten- und Fotografenverbandes war *Sovetskoe foto* die einschlägige Fotografie-Zeitschrift in der UdSSR, aber nicht die einzige Zeitschrift, die Fotografien in den Mittelpunkt rückte.²⁷ Das Bildmaterial stammte von JournalistInnen der Zeitschrift,

21 Ebd., S. 486.

22 Zur fotografischen Darstellung von Religion in Russland bzw. der Sowjetunion vgl. den von Ekaterina Emeliantseva herausgegebenen Themenschwerpunkt »Religion und Photographie« in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 57 (2009), S. 161–250.

23 Vgl. dazu Tatiana A. Chumachenko, Church and State in Soviet Russia. Russian Orthodoxy from World War II to the Krushchev Years, Amonk 2002; für eine Analyse Andrew B. Stone, »Overcoming Peasant's Backwardness«. The Krushchev Antireligious Campaign and the Rural Soviet Union, in: The Russian Review 67 (2008) 2, S. 296–320; vgl. auch weiterführend zum Atheismus Sonja Lührmann, Wunder ohne Wunder. Die Säkularisierung des Staunens in der sowjetischen Atheismuspropaganda unter Chruščev und Brežnev, in: Alexander C. T. Geppert/Till Kössler (Hg.), Wunder. Poetik und Politik des Staunens im 20. Jahrhundert, Berlin 2011, S. 395–418. Ich danke Ulrike Huhn für ihre Hinweise.

24 Roland Barthes, Die Fotografie als Botschaft, in: ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays, Bd. 3, Frankfurt am Main 1990 [1961], S. 11–27, hier S. 21.

25 In Fotografien können alle drei Arten des von Charles S. Peirces eingeführten Zeichenmodells gegeben sein. Die Zeichen sind (i) ikonisch aufgrund der Ähnlichkeit, die sie mit dem Abgebildeten aufweisen, (ii) symbolisch insofern sie stellvertretend für bestimmte Ereignisse stehen können; dass sie (iii) indexikalische Zeichen sind, also in einem physischen oder kausalen Verhältnis zur Wirklichkeit stehen, ist insofern für die Rezeption entscheidend und hebt sie von anderen Medien ab, als darauf ihr Tatsachengehalt gründet.

26 Barthes, Die Fotografie, S. 21.

27 Die Tageszeitung *Pravda* (Die Wahrheit) schrieb in den 1960er Jahren regelmäßig Fotografie-Wettbewerbe aus, über die in *Sovetskoe foto* berichtet wurde inklusive eines Abdrucks der Bilder. Die Fotos stammten teils von professionellen, teils von Amateur-Fotografen. Einzelne Ausgaben waren den »Fotokorrespondenten« der Zeitung *Izvestija* (Mitteilungen) gewidmet. Reid, Photography, S. 34, zufolge war *Sovetskoe foto* neben den Zeitschriften *Ogonëk* (so viel wie Das Licht oder Das Flämmchen) und *Sovetskij Sojuz* (Die Sowjetunion) seit Ende der 1950er Jahre die wichtigste Zeitschrift für die Fotografie. Immer wieder wurden dort anderen Zeitschriften – etwa anlässlich eines Jubiläums – Artikel gewidmet,

aus Einsendungen von AmateurfotografInnen,²⁸ zu einem Gutteil aus den jährlichen Fotowettbewerben sowie aus den Beständen der Nachrichtenagentur TASS oder des Zentralorgans der KPdSU, der *Pravda* (Die Wahrheit). Dass die Fotos vor allen Dingen auf die Errungenschaften der sowjetischen Planwirtschaft aufmerksam machen sollten, zeigten schon die Titel der Wettbewerbe: »Die Realisierung des Fünf-Jahresplans« (*Pjatiletka v dejstvii*) bzw. des »Siebenjahresplan« (*Semiletka v dejstvii*)²⁹; in den 1970er Jahren hieß eine Rubrik »Stationen des Fünfjahresplanes« (*Marsruty pjatiletki*).³⁰ In der Zeitschrift wurde die ständig wachsende gesellschaftliche Bedeutung und Verbreitung der Fotografie betont. Sie zeige lebendig und aktuell, wie die Redaktion hervorhob, die Fortschritte in Industrialisierung und Landwirtschaft auf. Variantenreich wurde auf den Wahrheitsgehalt der Bilder verwiesen, als Dokumente der Wirklichkeit³¹ der »ruhmreichen, heldenhaften Geschichte unserer Heimat.«³² Positiv wurden überdies die Ausdruckskraft von Portraits oder der emotionale Eindruck eines Bildes aufgrund seiner Komposition und Motivwahl hervorgehoben.³³ Die sowjetische Erfolgsgeschichte sollte eindeutig auch durch Fotografien dokumentiert werden.³⁴ Wie die kontinuierlich wiederkehrenden Aufrufe an die Leserschaft, am Arbeitsplatz zu fotografieren, unterstreichen, ging es den HerausgeberInnen darum, die Verwirklichung des Sozialismus (oder die Annäherung an den Kommunismus) zu dokumentieren und für künftige Generationen fotografisch lebendig zu halten.³⁵ Als wichtigster Akteur dieses Projekts, daran bestand kein Zweifel, galt die Arbeiter-

beispielsweise *Sovetskaja ženščina* (Die sowjetische Frau), *Ogonëk, Komsomol'skaja pravda* (Die Wahrheit für die Komzomolzen) oder *Sovetskij Sojuz*.

- 28 Zur Amateurfotografie vgl. Valery Stigneev, *The Force of the Medium. The Soviet Amateur Photography Movement*, in: Diane Neumaier (Hg.), *Beyond Memory. Soviet Nonconformist Photography*, New Brunswick 2004, S. 67–74.
- 29 Diese Ausschreibungen gab es seit 1960, vgl. dazu *Iskusstvo, blizkoe i ponjatnoe narodu* [Eine dem Volk nahe und verständliche Kunst], in: *Sovetskoe foto*, Mai 1963, o. P.
- 30 *Marsrut* bedeutet eigentlich so viel wie (Weg-)Strecke oder (Reise-)Route; die hier gewählte Übersetzung berücksichtigt die Funktion zur Benennung einer Rubrik, die entsprechend prägnant klingen soll.
- 31 Vgl. beispielsweise *Fotoiskusstvo – boevoe oružie na ideologičeskom fronte* [Die Fotokunst: eine Kriegswaffe an der ideologischen Front], in: *Sovetskoe foto*, August 1963, S. 1f., oder A. Ziš', *O socialističeskom realizme v iskusstve fotografii* [Über den sozialistischen Realismus in der Fotokunst], in: *Sovetskoe foto*, Mai 1965, S. 20–23.
- 32 *Sochranim dokumenty istorii sovetskogo gosudarstva* [Wir bewahren Dokumente der Geschichte des Sowjetstaates], in: *Sovetskoe foto*, November 1965, o. P.
- 33 Die positive Bewertung von Emotionalität und Gefühle erzeugender Ausdruckskraft in der Bildkomposition ist im Lichte aktueller Diskussionen zur Dokumentarfotografie, in denen solch eine subjektive Ebene z. T. problematisiert wird, bemerkenswert. – Reid, *Photography*, S. 38f., weist auf die Debatten über die Rolle von Authentizität in der Fotografie hin. Im Gegensatz zur Fotografie der Stalinzeit wurden nun sowohl Ungestelltheit als auch Originalität in der fotografischen Darstellung gefordert.
- 34 Dokumentiert wurden in *Sovetskoe foto* abgesehen von der Oktoberrevolution vor allem der Große Vaterländische Krieg, die ersten Jahre des Aufbruchs mit den großangelegten Bauprojekten und der Industrialisierung der Landwirtschaft, dann das »Erblihen« des Landes in allen Bereichen. Ein wichtiges Ereignis war zudem Gagarins erfolgreicher Weltraumflug von 1961, dessen Jahrestag ebenfalls regelmäßig zelebriert wurde.
- 35 Vgl. beispielsweise L. Volkov-Lanit, *Sobirajte istoriju!* [Sammelt Geschichte!], in: *Sovetskoe foto*, Dezember 1965, S. 2f. oder auch *Letopis' velikogo 50-letija* [Chronik des großen 50. Jahrestages], in: *Sovetskoe foto*, Oktober 1967, S. 1f. Diese Erinnerungsfunktion der Fotografie tritt besonders in den Nummern zum 50. Jahrestag des Endes des Großen Vaterländischen Krieges hervor.

schaft.³⁶ Der Auftrag der FotografInnen lag ganz offenbar auch darin, diese Ideologie im Bild hervortreten zu lassen.³⁷

Als Zeitschrift des staatlichen Journalisten- und Fotografenverbandes war das Blatt linientreu und stand somit für die Ablehnung des Religiösen und des Kapitalismus. Allerdings sind unterschiedliche Phasen zu beobachten: Ab etwa Mitte der 1960er Jahre waren eindeutig politische Aussagen in den Bildunterschriften selten, sie waren eher im Kontext mit den Kommentaren zu westlichen Fotografien erkennbar, in denen häufig die kapitalistische Gesellschaftsordnung kritisiert wurde.³⁸

Insgesamt lassen die Fotografien in ihren Sujets und Darstellungsweisen über die Jahre einen immer größeren Facettenreichtum erkennen, sowohl in Hinblick auf die Darstellungsweise als auch hinsichtlich der Motive. So ist beispielsweise in der Ausgabe vom Mai 1980 ein Artikel unter dem Titel abgedruckt »Arbeit, Frieden, Mai. Zum 35. Jahrestag des Großen Sieges«. Nach der Abbildung von Monteuren war eine »Fabrik des 21. Jahrhunderts« zu sehen, deren futuristischer Eindruck aus der Untersicht und einer Linse resultiert, die das Fabrikpanorama leicht gewölbt erscheinen lässt. Auf Bilder von Studierenden und Schülern folgten eine Seite weiter – und der Text von der ersten Seite wird erst hier zu Ende geführt, so dass die ganze Bildsequenz unmittelbarer Teil des Artikels ist – zwei Bilder eines Konzerts an der Amur-Baikal-Magistrale, einem der großen Eisenbahn-Bauprojekte. Gezeigt wurde neben den singenden Künstlern das Publikum, leger gekleidete, lachende junge Leute.³⁹ In anderen Bildstrecken waren – ebenfalls gerahmt von Industrieanlagen und Fabrikarbeitern – KünstlerInnen, Gelehrte oder ÄrztInnen zu sehen. Einerseits wurde also das Bildspektrum erweitert; indem die Personen andererseits alle als Arbeiter bezeichnet wurden, wurde

36 Vgl. dazu beispielsweise Pafos truda [Das Pathos der Arbeit], in: Sovetskoe foto, August 1968, o. P.: »In Fortsetzung der großartigen Arbeitstradition der Helden der ersten Fünfjahrespläne strebt die heutige Generation danach, in ihre Arbeit alle Kraft, Energie, alles Können und insbesondere ihr gesamtes Talent zu legen. [...] Das Pathos der Arbeit – bemerkte er [Breznev] – bringt die Helden der Industrie und Landwirtschaft hervor, es verleiht neuen Formen des Wettbewerbs, ruhmreichen Taten und Initiativen Leben.«

37 In den 1960er Jahren wurden Ideologie und Propaganda in der Zeitschrift mehrfach als Aufgaben der Foto-/JournalistInnen bezeichnet, vgl. beispielsweise Tvorit' dlja naroda – stroitelja kommunizma [Schaffen für das Volk, den Erbauer des Kommunismus], in: Sovetskoe foto, Mai 1963, S. 1f.

38 Konstantin Akinsha, A Battle of Mediums in Twentieth-Century Russian Culture, in: Diane Neumaier (Hg.), Beyond Memory. Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art, New Brunswick 2004, S. 31–46, skizziert eine Geschichte der sowjetischen Fotografie und betont wie Reid, Photography, dass diese im Schatten der Malerei gestanden habe, trotz ihrer halbherzigen Anerkennung als Kunst 1936. Auch wenn sich die Fotografie in der Zeit des sog. Tauwetters nach Stalins Tod von der Malerei lösen konnte, wurde sie in der Sowjetunion erst Ende der 1980er Jahre fraglos als Kunst anerkannt. Siehe Akinsha, A Battle, S. 40. Akinsha spricht von den gestellten Bildern während der Stalinzeit als »Manifestation[en] von bewusstem Realismus« (ebd., S. 39). Seine Einschätzung der offiziellen Fotografie der Tauwetterperiode als »optimistic photo ›factography‹ [...] of [...] boring officialdom« lässt sich zumindest auf Grundlage von *Sovetskoe foto* nicht ganz teilen, wird doch durchaus anderes als »smiling steel founders« (ebd., S. 39) abgedruckt. Eva Pluhařová-Grigienė hat in ihrem Vortrag »The ›Lithuanian Photographic School as a Challenge to the Dominant (Visual) Order?« auf der Tagung »Photography and Visual Orders in the History of the Russian Empire and the Soviet Union« (Moskau, 2.–4.10.2013) aufgezeigt, dass die Baltische Schule maßgeblich zu einer Erweiterung des Spektrums an Sujets und Darstellungsweisen in der sowjetischen Fotografie beitrug; etliche Bilder dieser Fotografen sind in den Ausgaben der 1970er Jahre abgedruckt. Zur Kunstfotografie vgl. auch Valerij Stigneeve, Soviet Artistic Photography, in: Joseph Walker/Christopher Ursitti (Hg.), Photo Manifesto, Contemporary Photography in the USSR, New York 1991, S. 56–67.

39 Trud, mir maj. K 35-letiju velikoj pobedy [Arbeit, Frieden, Mai. Zum 35. Jahrestag des Großen Sieges], in: Sovetskoe foto, Mai 1980, S. 2–6.

versucht, die Berufsgruppen aneinander anzugleichen. Visuell funktionierte dies zwar nur bedingt, da sich die Bilder allzu klar voneinander unterschieden; sprachlich fand jedoch eine Gleichsetzung statt.⁴⁰ Somit wurden alle Teile der Gesellschaft geehrt, die ihren Anteil am sozialistischen Projekt hatten. Der sowjetische Staat wurde legitimiert, da er – so der Subtext – von einer immer größeren Zahl an Menschen getragen werde. Das Lob der Sowjetunion und ihrer »Erbauer« drückte sich in zahlreichen Artikeln zudem in der Ambiguität des Wortes *stroitel'* aus, das »Schöpfer/«Erbauer« und »Bauarbeiter« zugleich bedeutet. Die Texte zu derartigen Bildsequenzen waren in einem euphorischen, jubelnden Grundton gehalten: Die – immer großartige(re)n – Errungenschaften der sozialistischen Gesellschaft wurden gepriesen und dies, wie bereits erwähnt, vor allem in den 1960er Jahren in christlich konnotierter Wortwahl. Hier und da hieß es zwar einschränkend, dass noch nicht alle Ziele erreicht seien, aber der enthusiastische Grundton dominierte.

Sovetskoe foto suggerierte eine ideale Gesellschaft »in ihrer Zeitlosigkeit«, liefen die die Bilder begleitenden Texte doch zumeist darauf hinaus, dass das Ende der Geschichte erreicht sei.⁴¹ Tatsächlich war Ende der 1960er Jahre verschiedentlich davon die Rede, dass das ultimative Ziel aller Marxisten, der Kommunismus, bereits erlangt sei. Darüber hinaus unterstrich die alljährliche Wiederkehr der Mai- und Novemberfeiern, die mit bilderreichen Artikeln zelebriert wurde, eine Zyklik und damit das Aufheben der linearen Zeit. Dieser Eindruck ergab sich außerdem durch den häufigen Wiederabdruck älterer Fotografien. Die Idealisierung des im Historischen Materialismus erwarteten eschatologischen Endes, des Kommunismus, kann auch als eine sakralisierte Geschichtsauffassung gedeutet werden oder – wie vielfach geschehen – als Ersatzreligion. Allerdings standen Zeitlosigkeit und Geschichte in *Sovetskoe foto* insofern in einem paradoxen Verhältnis, als ältere Fotografien gleichzeitig eine Entwicklung, eine lineare Zeit, zeigten. Sie implizierten eine »Bildgeschichte der UdSSR«, waren eine Art »lebendiger jüngster Fotogeschichte«, zumal wenn in den Beiträgen über die Oktoberrevolution von 1917 oder Bildserien über den sog. Großen Vaterländischen Krieg die sowjetische Geschichte glorifiziert wurde. Oft waren es weniger religiös aufgeladene sprachliche Wendungen als fotografische Darstellungsweisen, mittels derer die Aussagen der Zeitschrift sakralisiert wurden.

Arbeiter- und Fabrikdarstellungen

Wenn sich JournalistInnen der Zeitschrift des Stilelements Licht bedienten, so trugen diese Darstellungen vielfach synkretistische Züge, die im Weiteren betrachtet werden. Synkretismus bedeutet in diesem Zusammenhang eine unauflösbare Verschränkung von sakralen und säkularen Elementen.⁴² In den Ausgaben zu Beginn der 1960er Jahre findet man eine Reihe von Aufnahmen, auf denen

40 Das lässt sich unterschiedlich analysieren. Angesichts der Aufwertung körperlicher und industrieller Arbeit in den Anfangsjahren der UdSSR erscheint diese egalitäre Behandlung verschiedener Berufsgruppen eher als Zeichen einer größeren Vielfalt und sei es nur, weil es notwendig war, sich der Realität zu beugen.

41 Vgl. dazu Blumenberg, Legitimität, S. 43: »Die Übertragung des Strukturschemas von ästhetischen, theoretischen, technischen und moralischen Fortschritten auf die Gesamtvorstellung von der einen Geschichte setzt voraus, daß der Mensch sich in dieser Totalität als allein zuständig betrachtet, daß er sich für den hält, der »die Geschichte macht«. Dann kann er es für möglich halten, aus dem Selbstverständnis des rationalen, demiurgischen oder gar schöpferischen Subjekts den Gang der Geschichte abzuleiten.« In der sowjetischen Darstellung der menschlichen Wirkmächtigkeit glückte eine solche Betrachtung.

42 Zur frühen sowjetischen Arbeiterfotografie vgl. Rosalinde Sartori, Pressefotografie und Industrialisierung in der Sowjetunion: die Pravda 1925–1933, Wiesbaden 1981; vgl. auch: Erika Wolf, The Soviet Union. From Worker to Proletarian Photography, in: Jorge Ribalta (Hg.), The Worker Photography Movement (1926–1939). Essays and Documents, Madrid 2011, S. 32–46.

Fabrikanlagen sternförmig als Lichtermeer erscheinen, wie beispielsweise auf dem Bild einer Industrieanlage mit dem Titel »Der Donecker Lenin-Orden« von Evgenij Chaldej.⁴³ Der Betonung von Größe und Höhe von Werkhallen wie bei Skurichin (Abb. 1) steht der notorische Stahlarbeiter mit Schutzbrille in diversen Spielarten zur Seite, sei es in der Umgebung der Fabrikhalle (meist deutlicher erkennbar als bei Skurichins Aufnahme), sei es wie bei dem in Abb. 2 gezeigten Portrait eines Amateurfotografen.



Abb. 2: A. Žirkov, V Ceche [Im Werk], in: *Sovetskoe foto*, August 1971, S. 18.

Im Begleittext zu der Aufnahme von 1971 heißt es, dass die Qualität der Amateuraufnahmen auf Baustellen und in Fabriken langsam, aber stetig zugenommen habe; dies stehe in Zusammenhang damit, dass »sowohl das moralische als auch das kulturelle Niveau des heutigen Arbeiters gestiegen sei«, dass sich »seine Ansprüche, die Bedürfnisse, die das Leben mit sich bringt, seine Interessen geändert haben.«⁴⁴ Verweise auf die Verbesserung des Lebensstandards der Arbeiterschaft (oder auch allgemein der Bevölkerung) sollten den Fortschritt des sowjetischen Staates »beweisen« und gemeinsam mit der bildlichen Überhöhung der Arbeiter den Eindruck eines sowjetischen Paradieses auf Erden unterstreichen.

Dieses Foto erweist sich allerdings insofern als ambivalent, als es zugleich auch ein Dokument für die unzureichende Sicherheitskleidung ist, die der sowjetische Werkkräftige offenbar zur Verfügung hatte, trägt der links Abgebildete doch anstelle eines Helms nur eine Kappe, während der Rechte seine Schutz-Scheibe lediglich vor die Augen hält. Ambivalent war zudem, dass der Beruf des Industrie- oder Baustellenarbeiters de facto nicht hoch angesehen und Unfälle und Todesfälle ausgesprochen zahlreich waren,⁴⁵ wovon in *Sovetskoe foto* aber keine Rede war. Es waren dort vielmehr die – quasi-heiligen – Erbauer der Industrieanlagen, die grandiosen Fabrikarbeiter, die zu zentralen Figuren im Aufbau der kommunistischen Gesellschaft wurden. Und die JournalistInnen standen ihnen – als ArbeiterInnen des Wortes und des Bildes – zur Seite, da sie von ihren Taten berichteten.

Um die Bedeutung der Überblendungen des Säkularen mit dem Sakralen herauszustellen, muss auf die Arbeiter und Fabrikhallen noch genauer eingegangen werden. Bei den abgebildeten Fabrikhallen fallen zunächst vor allem kathedralenartige Bildkompositionen auf. Auf einer Farbfotografie von Issak Tunkel', einem der ausgezeichneten Fotografen der Zeitschrift, stehen vier

43 Evgenij Chaldej, Doneckij ordena Lenina ..., in: *Sovetskoe foto*, Dezember 1967, o.P.

44 M. Leont'ev, V Poiske. Snimajut fotoljubiteli-rabočie [Bei der Recherche. Amateurfotografen von Arbeitern], in: *Sovetskoe foto*, August 1971, S. 18–20.

45 Carsten Goehrke, Russischer Alltag. Eine Geschichte in neun Zeitbildern, Bd. 3: Sowjetische Moderne und Umbruch, Zürich 2005, nennt die Zahl von ca. 80.000 ArbeiterInnen, die jährlich zu Invaliden wurden und 15.000 bis 20.000 Todesfälle (S. 360), vgl. S. 358f. zum geringen Sozialprestige körperlicher Arbeit. Zur Unzufriedenheit mit der Arbeit vgl. auch Eduard Gloeckner, Arbeitsmotivation und Arbeitszufriedenheit, in: Maria Elisabeth Ruban et al., Wandel der Arbeits- und Lebensbedingungen in der Sowjetunion 1955–1980, Frankfurt am Main 1983, S. 96–106. Ausführlich dokumentiert Manfred Hildermeier, Geschichte der Sowjetunion 1917–1991, München 1998, die 1960er und 1970er Jahre, vgl. insbesondere »Gesellschaft zwischen Aufstieg und Niedergang: Bevölkerung, Arbeiter, Bauern und Intelligenz«, S. 899–931. Vgl. auch Isabelle de Kéghel, Seventeen Moments of Spring, a Soviet James Bond Series? Official Discourse, Folklore, and Cold War Culture in Late Socialism, (im Erscheinen), die auf den »logozentrischen Charakter« der UdSSR hinweist (hier auch weitere Literaturverweise).



Abb. 3: V. Liferov,
Svarščiki [Schweißer],
in: Sovetskoe foto, Feb-
ruar 1968, o. P.

Arbeiter regelrecht in einer Lichtsäule.⁴⁶ Durch diesen Lichteinfall wird die Höhe des Raumes besonders betont, die im christlichen Kontext der Feier Gottes dient. Mit Hilfe dieses Lichteinfalls ließ sich also die Annäherung der Fabrikhallen an einen Kirchenraum fotografisch einfangen. Zwar bedurfte es bestimmter architektonischer Voraussetzungen, dass sich solche Lichteffekte überhaupt ergeben können. Aber erst die FotografInnen nutzen den Effekt für die Darstellung, indem sie etwa einen bestimmten Lichteinfall abwarteten oder einen entsprechenden Blickwinkel suchten, der die Lichtstrahlen hervortreten ließ.

Anders als bei Skurichins Aufnahme (Abb. 1), bei der einige der fernen, scheinbar winzigen Arbeiter im Hintergrund die immense Größe des lichtdurchfluteten Gebäudes mit seinen Stahlträgern und der technischen Ausstattung unterstrichen, stellt V. Liferovs Fotografie (Abb. 3) die Arbeiter ganz ins Zentrum des Bildes.

Die Arbeiter scheinen gelassen in ein Gespräch vertieft. Die Maschine zur Linken wirkt geradezu als Fortsetzung der Lichtstrahlen, und ihre gewölbten Röhren links unten erinnern an einen Bach, der über eine Stufe hinabrinnt. Die Schweißer sind ins Licht getaucht und werden so Teil dieser fast idyllischen Atmosphäre, die ganz im Kontrast zu dem Arbeitskontext steht. Diese suggeriert Zufriedenheit, und die Arbeit wird Teil eines Zustands, einer naturähnlich erscheinenden *Industrielandschaft*.⁴⁷ Damit trägt diese Industrie-Fotografie zum Bild eines fast paradiesischen Zustandes bei.

Eine Figur durch Licht zu umrahmen, um ihre Heiligkeit zu zeigen, ist ein gängiges Stilmittel christlicher Kunst. Meist kränzt ein Heiligenschein das Haupt, aber Aureolen können auch den gesamten Körper umhüllen. Ein anschauliches Beispiel dafür ist *Unsere Liebe Frau von Guadalupe* im Petersdom.⁴⁸ Ähnlich dem Gemälde ist V. Zinin bei *Tkačiča* (Weberin) verfahren (Abb. 4).

46 Stroiteli Volžskoj GES imeni XXII s'ezda KPSS [Erbauer des staatlichen Wolga-Elektrizitätswerks »XXII. Parteitag der KPdSU«], in: Sovetskoe foto, Oktober 1961, Innentitel.

47 Es gibt eine ganze Reihe von Aufnahmen eines Industriegeländes, das als eine Landschaft erscheint, oder von Industrieanlagen als Lichtermeer. In den Fotografien wurden oftmals die Ausmaße solcher Industrielandschaften und damit letztlich die weltgestaltende Macht des Sozialismus betont.

48 Vgl. für eine Abbildung z. B. Christof Thoenes/Angelo Comastri (Hg.), *Der Petersdom. Mosaik, Ikonografie, Raum*, Stuttgart 2011, S. 233, Abb. 191.

Abb. 4: V. Zinin, Tkačiča [Weberin], in: Sovetskoe foto, August 1977, o. P.



59

Er lässt das Licht derart in den Fäden spielen, dass es eine Aureole um den Körper der Weberin zu bilden scheint. Gleichzeitig bestimmen diagonale Strahlen den Hintergrund des Bildes. Die Bildkomposition sowie die Art und Weise der Umhüllung des Körpers durch das Licht ähnelt katholischen Mosaiken. Auch in der orthodoxen Kunst gibt es vergleichbare Darstellungen, wie die Ikone *Verklärung* aus der Schule von Feofan Grek um 1403 in der Christi-Verklärungs-Kathedralkirche in Pereslavl-Zaleskij.⁴⁹ Die Aureole korrespondierte folglich sowohl mit der westlichen als auch mit der östlichen christlichen Kunst; Zinins Fotografie zeichnet sich somit durch die Übernahme aus einem bekannten Zeichenvorrat aus. Weniger auffällig sind die Effekte, die durch Gegenlicht-Aufnahmen entstehen.⁵⁰ Eine Licht-Kontur zeichnet die Silhouetten der Arbeiter nach und verleiht ihnen so einen Glanz, der nur mehr entfernt an eine Aureole erinnert, eine Darstellungsweise, die in den untersuchten Jahren immer wieder Verwendung fand.⁵¹

49 Vgl. einen Ausschnitt beispielsweise in Viktor Nikitič Lazarev, *Die russische Ikone*, hg. von G. I. Vzdornov, Zürich 1997, S. 263, Tafel 91; die Ikone befindet sich gegenwärtig in der Moskauer Tretjakov-Galerie.

50 Wie Drubek, *Licht*, S. 28f., Anm. 43, bemerkt, erfolgte die erste filmische Verwendung von Gegenlicht bereits 1916. Lichteffekte und Schwierigkeiten der Ausleuchtung wurden in der Fachpresse bereits seit den 1910er Jahren thematisiert. Die in *Sovetskoe foto* diskutierten technischen Fragen betrafen in diesen zwei Jahrzehnten die verbesserungswürdigen Materialien; die Einführung extremer Weitwinkel-Objektive und neuer Linsen wurde Ende der 1970er Jahre bei einer Vielzahl von Bildern genutzt, die – mit dem charakteristischen Effekt einer konvexen Wölbung – ein Panorama zeigen, häufig von Baustellen und Fabrikanlagen.

51 Vgl. beispielsweise R. Ivanov, *Stalevary iz Luganska* [Stahlarbeiter aus Lugansk], in: *Sovetskoe foto*, Juni 1968, o. P., oder O. Burbanskij, *Na smenu* [Bei der Schicht], in: *Sovetskoe foto*, Juli 1972, o. P.



Abb. 5 A. Uzljaj, Vercholaz [Hochbauarbeiter], in: *Sovetskoe foto*, Juni 1971, S. 19.

Die Lichtwirkung spielt auch bei zahlreichen Darstellungen von Baustellen eine Rolle, die so fotografiert wurden, dass sie wie Kirchenkuppeln erscheinen. Eine Fotografie vom Bau der Kiewer Metro beispielsweise erhöht die Arbeiter, indem sie sie regelrecht in einem Lichtregen zeigt.⁵² Meist diente das Licht allerdings (wie bei den Fotos von Fabrikhallen) der Betonung der Raumhöhe, implizierte nun aber eine Öffnung zum Göttlichen. Im Fall sakraler Gebäude sind es in erster Linie christliche Barockkirchen, in denen die Illusion einer Öffnung ins Grenzenlose in den Kuppel-Fresken erzeugt wird. Eine fotografische Darstellungsweise, die auf ähnliche Weise ein Hineinreichen in den Himmel suggeriert, wurde häufig für Stahlkonstruktionen gewählt. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist die Farbfotografie des Fotografen Evgenij Umnov mit dem Titel *Aerodynamische Röhre* (September 1964), die auch von daher ins Auge fällt, als in *Sovetskoe foto* zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch sehr selten Farbbilder abgedruckt wurden.⁵³

Weitere Bildelemente, die sakralisierende Effekte haben, sind bestimmte Körperhaltungen, die aus der religiösen Kunst bekannt sind und damit auch in der offiziell atheistischen Sowjetunion zum kulturellen Allgemeinwissen gehörten. In der christlichen Kunst sind Heilige immer wieder betend dargestellt, markiert durch einen andächtigen, nach oben gerichteten Blick.⁵⁴ Eine solchen

52 Na strojke Kievskogo metro [Beim Bau der Kiewer Metro], in: *Sovetskoe foto*, Juli 1961, o. P.

53 E. Umnov, *Aerodinamičeskaja truba* [Aerodynamische Röhre], in: *Sovetskoe foto*, September 1964, o. P.

54 Ausführlich zur Gestik, ihrer Tradierung und auch symbolischen Festschreibungen: Oksana Bulgakova, *Fabrika žestov*, Moskva 2005.

Darstellungen ganz ähnliche Blickrichtung und Körperhaltung findet sich bei dem Hochbauarbeiter von A. Uzljaj (Abb. 5).

Die nur unscharf gezeigte Figur im Hintergrund, deren Blick aber ebenfalls nach oben gerichtet ist, betont die Bewunderung. Dass das Bild auch die einander berührenden Hände des Hochbauarbeiters zeigt, unterstreicht einmal mehr die Nähe zu religiösen Bildvorlagen.⁵⁵ Durch das Layout des Artikels auf der Doppelseite scheint der Blick der beiden hier gezeigten Hochbauarbeiter einem weiteren Bauarbeiter zu gelten, der am Stahlgerüst auf dem Fabrikgelände eine – wie es im Bildtitel heißt – »Flagge der Arbeit« befestigt.⁵⁶ Während also die Sakralisierung der Fabrikhallen die Arbeiter erhöhte, erhöhte in diesem Beispiel umgekehrt die gebetsähnliche Haltung des Arbeiters die Baustelle. Die Darstellung der Baustelle als Ort des Gebets bedient sich ebenfalls eines bekannten Zeichenrepertoires. In manchen Porträtfotografien in *Sovetskoe foto* ähnelt zudem der Gesichtsausdruck der Arbeiter, die erkennbare Anstrengung und Ermüdung durch die Arbeit, Märtyrerdarstellungen, wenn dies auch nur schwach markiert ist.⁵⁷

Ein auffälligeres synkretistisches Element sind Bildtitel und Bildkompositionen, die Werke der sakralen Kunst evozieren. Auf den ersten Blick scheint es sich dabei eher um eine Profanierung zu handeln, am deutlichsten wohl im Fall von drei Eishockeyspielern (1967). Die drei lehnen lässig an der Barriere, welche die Eisfläche, die das Bild dominiert, begrenzt. Der Titel lautet tatsächlich *Svjataja Trojca* (Dreifaltigkeit), und entspricht also dem einer Ikone, die beispielsweise durch Andrej Rublevs wohl bekannteste Darstellung geläufig ist.⁵⁸ Die frontal ausgerichtete Mittelfigur, die beiden Personen rechts und links davon nähern sich ebenfalls der Bildkomposition der Ikone an. Dass der Wahl des Bildtitels etwas anderes als eine schlichte Herabwürdigung zugrunde lag, kann man daraus schließen, dass Sport und hier vor allen Dingen Eishockey eines der zentralen Austragungsfelder der Systemkonkurrenz zwischen den beiden Großmächten während des Kalten Krieges war.⁵⁹ So gesehen diente der Rückgriff auf ein bekanntes sakrales Zeichenrepertoire wohl vorrangig einer Erhöhung dieser Sportart sowie der beanspruchten Überlegenheit des sowjetischen Systems. Er erscheint als Zeichen der Verehrung und Mittel der Bedeutungszuweisung.

Auf orthodoxen Ikonen sind Madonnenabbildungen von immenser Bedeutung. Auch diesen Umstand machten sich die FotografInnen und RedakteurInnen des *Sovetskoe foto* zunutze, wenn sie Abbildungen entsprechend betitelten. Die *Uzbekische Madonna* von 1977 (Abb. 6) ist ein Beispiel dafür.⁶⁰ Das Bild zeigt eine Mutter, die ihr Kind stillt und deren Herkunft von der – überdies muslimisch geprägten – Peripherie des sowjetischen Vielvölkerimperiums an ihrer Kleidung zu erkennen

55 Angedeutet ist sie beispielsweise in der bereits erwähnten Ikone *Verklärung* aus der Schule Feofan Greks des 14. und 15. Jahrhunderts; Jusepe de Ribera malte Heilige häufig in einer solchen Haltung, so beispielsweise *Sant' Agnese* (Dresden, Gemäldegalerie), abgebildet u. a. in Nicola Spinosa, Ribera: l'opera completa, Napoli 2003, S. 181, A 249.

56 A. Uzljaj, *Znamja truda nad domnami »Zaporožstali«* [Flagge der Arbeit über den Hochöfen von »Zaporožstal«], in: ders.: *V laboratorii poiska* [Im Recherche-Laboratorium], in: *Sovetskoe foto*, Juni 1971, S. 18–21, hier S. 18.

57 Vgl. beispielsweise A. Saakov, *Stalevar* [Stahlarbeiter], in: *Sovetskoe foto*, Februar 1969, o. P.

58 *Svjataja Trojca* [Dreifaltigkeit], in: *Sovetskoe foto*, September 1967, o. P.

59 Vgl. dazu beispielsweise J. J. Wilson, *27 Remarkable Days. The 1972 Summit Series of Ice Hockey between Canada and the Soviet Union*, in: *Totalitarian Movements and Political Religions* 5 (2004), S. 271–280.

60 Ein weiteres Beispiel ist L. Ustinovs Fotografie einer Nganasin mit Kind auf der Tajmyrhalbinsel. Die Mutter hielt eine Zigarette in der Hand, möglicherweise ein Zeichen des Einzugs des Fortschritts und Konsums auch in den Randgebieten des Staates. In: *Sovetskoe foto*, September 1968, S. 7.



Abb. 6 Maks Penson, *Uzbekskaja madonna* [Uzbekische Madonna], in: *Sovetskoe foto*, Juli 1977, o. P.

ist.⁶¹ Vor allem der Titel verleiht diesem (und anderen, ähnlichen) Bildern über die Komposition hinaus die religiöse Konnotation. Mit derartigen Erhöhungen, die die Fotos durch die Anlehnung an christliche Kunst erfuhren, propagierten die Fotografien zugleich traditionelle Geschlechterrollen.⁶² Zwar gibt es auch Fotografien von Frauen auf Baustellen, sie wurden aber häufig während der Pause gezeigt, wenn sie sich – meist lachend – miteinander unterhielten.⁶³ Ein Vergleich dieser Bilder aus den 1960er und 1970er Jahren mit denen aus den 1920er und 1930er Jahren zeigt die Abkehr vom Ideal der Geschlechtergleichheit durch Erwerbsarbeit. In der frühen Sowjetunion wurden Frauen nämlich durchaus unmittelbar bei körperlicher Fabrikarbeit gezeigt.⁶⁴

61 Der Titel »Madonna« und das Maria-lactans-Motiv können zugleich Assoziationen an das Frühchristentum aufrufen.

62 Vgl. zu russischen und sowjetischen Geschlechterverhältnissen u. a. die Arbeiten von Natal'ja L. Pukareva. Dies., *Russkaja ženščina: istorija i sovremennost'*, Moskva 2002; dies. (Hg.), *Rossijskaja povsednevnost' v zerkale gendernych otnošenij*, Moskva 2013; vgl. auch Sheila Fitzpatrick/Yuri Slezkine (Hg.), *In the Shadow of the Revolution. Life Stories of Russian Women from 1917 to the Second World War*, Princeton 2000; zur Essenzialisierung der Mutterschaft in belletristischen und didaktischen Texten vgl. Elizabeth Skomp, *The Literature of Everyday Life and Popular Representations of Motherhood in Brezhnev's Time*, in: Choi Charterjee/Sheila Fitzpatrick (Hg.), *Everyday Life in Russia Past and Present*, Bloomington 2015, S. 118–139.

63 Vgl. beispielsweise M. Gromov, *Pereryv na Arbate* [Pause auf dem Arbat], in: *Sovetskoe foto*, April 1968, o. P.

64 Vgl. beispielsweise A. Šajchet, *Rabotnica* [Arbeiterin], in: *Sovetskoe foto*, März 1930, o. P. oder L. Zel'manovič, *Na strojke Avtogiganta* (Udarnica V. Gvozdeva) [Auf der Baustelle »Avtogigant« (Die Schlagarbeiterin V. Gvozdeva)], in: *Sovetskoe foto*, Oktober 1931, o. P.

Ein weiteres Beispiel für den Rückgriff auf aus der sakralen Kunst bekannte Genres ist ein als Triptychon bezeichnetes Bildensemble aus drei Fotografien. Für das Triptychon dürfte Hieronymus Boschs *Garten der Lüste* (um 1500) eines der bekanntesten Beispiele sein. Gemeinhin wurden im Mittelalter Triptychen für die Darstellung des Jüngsten Gerichts genutzt, später zeigten sie Stationen aus dem Leben eines Heiligen. Boris Gradovs *Triptich* (Triptychon, September 1964) mit dem Titel »Plus Chemisierung« (*Pljus chimizacija*) besteht ebenfalls aus drei Fotografien. Das mittlere Bild zeigt aufragende Schornsteine oder Türme bei eindrucksvoller Beleuchtung und kann (zumindest vor dem Hintergrund des Titels) mit der von Lenin ausgerufenen Parole zur Elektrifizierung des Landes assoziiert werden, also mit seiner Losung »Kommunismus – das ist die Sowjetmacht plus Elektrifizierung des ganzen Landes«. ⁶⁵ Das linke Bild stellt einen Arbeiter in Nahaufnahme dar, im Hintergrund sind Gebäude des Fabrikgeländes zu sehen; es dokumentiert die vorangetriebene Industrialisierung und letztlich die Sowjetmacht. Rechts bildet eine Nahaufnahme zwei Männer in einem Chemielabor vor einer Kolbenkonstruktion ab. Der Titel zitiert Nikita Chruščev, der die Stärkung der Konsumgüterindustrie in den 1960er Jahren unter die Losung »Kommunismus ist die Sowjetmacht plus Elektrifizierung des ganzen Landes plus Chemisierung der Volkswirtschaft« gestellt hatte. ⁶⁶ Mit der Umformung einer säkularen Botschaft in ein durch Zahl und Titel religiös konnotiertes Bildensemble wird die Losung Chruščevs emphatisch erhöht und damit geheiligt.

In dem Zusammenspiel von Text und Bild wurde das Heilige also gleichsam in einem Zirkel bestätigt, da sich Text und Bild wiederholten und damit wechselseitig bestärkten. Anzumerken ist, dass die Industrialisierung des Staates tatsächlich im Vergleich zu den 1920er und 1930er Jahren aber auch zur unmittelbaren Nachkriegszeit deutlich fortgeschritten war, und dass sich der Lebensstandard eines Gutteils der Bevölkerung (zumindest ökonomisch) verbessert hatte. Die Zeitschrift mag das überzeichnet haben. Aber im Grunde wurde der wirtschaftliche Fortschritt (oder auch wie in dem obigen Kommentar zur Fotografie des Stahlarbeiters der gehobene Lebensstandard), von dem die Begleittexte sprechen, durch das Pathos der Bilder bestätigt. Diese synkretistischen Darstellungsweisen, die Weltliches und Religiöses zunehmend ineinander verschoben, sakralisierten nicht nur das Säkulare – im Sinne einer Ersatzreligion –, sie profanisierten auch mehr und mehr das Sakrale.

Schlussbetrachtung

Ein einzelnes Bild könnte wohl kaum eine Sakralisierung der Arbeit begründen. Solche Bilder, wie die in diesem Beitrag untersuchten, bestimmten aber über Jahre die ersten Seiten und die wichtigsten (längsten) Artikel des *Sovetskoe foto*, sie formten sich zu einer aus Text und Bild bestehenden Erzählung von der glorreichen Entwicklung hin zum Kommunismus. In den untersuchten 20 Jahren der Zeitschrift wurden die staatlichen Errungenschaften gefeiert, indem insbesondere die visuelle Sakralisierung zu einer Glorifizierung des Sozialismus zum »Paradies auf

65 Boris Gradov, *Triptich* [Triptychon], in: *Sovetskoe foto*, September 1964, o.P.

66 Auf dem Plenum des ZK der KPdSU im Mai 1958 wurde diese Erweiterung von Lenins berühmtem Motto vorgeschlagen, vgl. B. Naryškin, *KPSS v rezolucijach i rešenijach s'ezdov, konferencij i plenumov CK*, Bd. 9: 1956–1960, Moskva 1986, S. 238; ich danke Julia Hargassner für diesen Hinweis. Vgl. allgemein zur gewachsenen bzw. wachsenden sowjetischen Konsumkultur z. B. Eva Hausbacher/Elena Huber (Hg.), *Fashion, Consumption and Everyday Culture in the Soviet Union between 1945 and 1985*, München 2014; Krisa Harper/Julie Hemment/Robert Rotenberg (Hg.), *Cultures of Consumerism*, Sonderheft von *The Anthropology of East Europe Review* 24 (2006); insbesondere Olga Gurova, *Ideology of Consumption in the Soviet Union. From Asceticism to the Legitimizing of Consumer Goods*, in: ebd., S. 91–98.

Erden« beitrug. Verstärkt wurde die anklingende Botschaft, der Kommunismus sei erreicht oder zumindest greifbar nahe, durch eine zyklische Wiederholung von Bildern. Die Religion, vor allem das Göttliche selbst, verleiht den Dingen, die in ihren Kreis treten, eine weitere Dimension: Sie überschreiten das Erdenleben und werden – zumindest im monotheistischen Kontext – der Gnade Gottes anheim gegeben, also letztlich zumindest in die Nähe der Unsterblichkeit, des Ewigen, Unveränderlichen und absolut Guten gerückt. Die Reinheit der Heiligen verband sich in den synkretistischen Darstellungsweisen letztlich mit dem Heldentum der Arbeiterschaft.

Ausgangspunkt der Überlegungen ist die visuelle Dimension der Zeitschrift gewesen, die unter Einbeziehung des Textes, also der Bildunterschriften und der Artikel, innerhalb derer die Fotografien abgedruckt wurden, analysiert worden ist. Es ist gezeigt worden, wie die Kombination von Bild und Text eine Sakralisierung hervorgebracht hat. Glorifiziert wurden vor allem Arbeiter und Fabrikhallen, also die Arbeit als Metonymie für die UdSSR, welche als Resultat der Anstrengungen der arbeitenden Bevölkerung aufgefasst wurde. Die UdSSR der 1960er Jahre erschien so als »heilig«, da ein glückliches Leben erreicht war. Die Verbindungen mit dem Erhabenen wurden damit in den Alltag verlagert und dienten nicht so sehr wie in den 1930er Jahren dazu, die Unantastbarkeit der Partei- und Staatsführung spürbar werden zu lassen. Diesen visuellen Jubel über die zeitlose Ewigkeit des Paradieses unterstrichen Bildunterschriften, Titel und Artikel: Das unveränderliche Glück und die beste aller menschlichen Gesellschaften seien so gut wie erreicht und würden auch weiterhin der sowjetischen Bevölkerung bestimmt sein. Die Botschaft korrespondierte insofern mit den Alltagserfahrungen, als die 1960er Jahre in der Tat eine Zeit des wirtschaftlichen Aufstiegs darstellten und sich eine (sozialistische) Konsumgesellschaft herauszubilden begann, die in der Brežnev-Ära zu ihrer Blüte kam. Gleich einer eschatologischen Verheißung stand die gegebene Gesellschaftsform – eben etwas perfekter und daher auch in gesteigerter Weise – voller Glück in Aussicht. Die Fotografien erwiesen sich dabei insofern als ideales Mittel der Glaubwürdigkeit für die Erzählung einer vollkommenen Gesellschaft, als sie sich mit Leichtigkeit des bekannten Zeichenvorrats aus tradierten sakralen Darstellungsweisen bedienen konnten. Sie »erhöhten« damit das Gezeigte, das aufgrund der Indexikalität der Fotografien als Wirklichkeit erschien.

Die Fotografien (im Zusammenspiel mit den sie begleitenden Texten) als Synkretismus zu betrachten, kann – so wurde in diesem Beitrag gezeigt – eine weitere Dimension der Sakralisierung sowjetischer Anti-Religiösität aufdecken. Denn während das Lobpreisen auf sprachlicher Ebene aufgrund der Referenzialität der Wörter unmittelbar greifbar ist, entziehen sich Fotografien einer mehr oder minder eindeutigen semantischen Festlegung. Allerdings eröffnen Abbildungs- und Bildtraditionen, der Rückgriff auf einen gelernten Vorrat an Darstellungsweisen, dessen axiologische und emotionale Aspekte Aby Warburg mit dem Begriff der Pathosformeln unterstreicht, Kontinuitäten der visuellen Präsentation. Indem die religiöse Bildtradition aufgedeckt worden ist, konnte dies auch für die Fotografien der *Sovetskoe foto* in den 1960er und 1970er begründet werden. Die thematischen Bildgruppen zeigen, welches Gesellschaftsbild die Zeitschrift zeichnete – eine sakralisierte Arbeiterschaft innerhalb eines sich selbst explizit als antireligiös bezeichnenden Systems. Bild und Text ergänzten dabei einander ausgezeichnet: Dort, wo die Texte sachlich waren, konnten die Bilder »glorifizieren« und umgekehrt. Dieses Nebeneinander stellte eine so enge Zusammengehörigkeit her, dass noch nicht einmal eine unmittelbare inhaltliche Verbindung zwischen beidem notwendig war. Die visuelle Darstellung unterstreicht durch ihre Überhöhungen das sprachliche Pathos der Ideologie und kann so die Deutungen der Gesellschaft herausragen lassen.