

FASCHISMUSBILDER IN DER ZEITGENÖSSISCHEN RUSSISCHEN KULTUR

editorial	Faschismus mit und ohne Anführungszeichen Hartmute Trepper (Bremen)	2
analyse	Faschismus als <i>stjob</i> Mischa Gabowitsch (Princeton)	3
zeitzeugin	Das Hakenkreuz in Russland. Fragen ohne Antworten Maja Turowskaja (Moskau – München)	10
filmkritik	ROSSIJA 88 – ein Spielfilm zu dokumentarischen Zwecken Saskia Wegelein (Bremen)	16
skizze	»Sei ein Weißer!« – Musik der rechtsradikalen Jugendszene in Russland Tatiana Golova (Berlin)	19
analyse	Modelle des Tabubruchs in der russischen Rockmusik: rechte Ästhetik und rechte Inhalte Ewgeniy Kasakow (Bremen)	22
	Von der Redaktion: <i>kultura</i> verabschiedet sich	27

kultura. Russland-Kulturanalysen

Herausgeber: Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen

Redaktion: Hartmute Trepper M.A., Assistentin: Judith Janiszewski M.A.

Satz: Matthias Neumann M.A.

Die Meinungen, die in den Russland-Kulturanalysen geäußert werden, geben ausschließlich die Auffassung der AutorInnen wieder.

Abdruck und sonstige publizistische Nutzung sind nach Rücksprache mit der Redaktion gestattet.

Wir danken für die Förderung durch die Gerda-Henkel-Stiftung.

ISSN 1867-0628 © 2009 by *kultura* | www.kultura-rus.de

Forschungsstelle Osteuropa | Publikationsreferat | Klagenfurter Str. 3 | 28359 Bremen

fon +49 421 218-69600 | fax 49 421 218-69607

eMail: fsopr@uni-bremen.de | internet: www.forschungsstelle.uni-bremen.de

FASCHISMUS MIT UND OHNE ANFÜHRUNGSZEICHEN

Hartmute Trepper

editorial

Die vorliegende *kultura*-Ausgabe zu »Faschismusbildern« in der postsowjetischen Kultur Russlands trägt deutliche Züge der Improvisation, des Fragmentarischen; sie hat (aus finanziellen Gründen) keine/n Gastredakteur/in. Uns war jedoch das Thema wichtig, das u. a. von der Diskussion über die neue Salonfähigkeit des »Faschismus« in der etablierten Kunstszene und der neuen herrschenden Klasse, anlässlich der Vergabe des ambitionierten Kandinsky-Preises¹, angestoßen wurde. Sie hat deshalb den eingeladenen AutorInnen weitgehend freie Hand gelassen, wie sie ihre Themen bestimmen und was sie als »faschistisch« verstehen wollen – bis dahin, dass der Begriff in zwei Texten überhaupt nicht verwendet wird. In diesem Sinn realisiert die Ausgabe kein umrissenes Konzept, doch haben sich zwischen den Texten unabgesprochen Korrespondenzen ergeben, die Akzente setzen; sie werden hier kurz vorgestellt.

Eine wichtige Funktion des »Faschismus«-Begriffs in der offiziellen Praxis der Sowjetzeit war, je nach politischen Erfordernissen das absolute Böse zu markieren; eine andere, unausgesprochene, im künstlerischen Bereich, war, durch das Bild des Feindes Einsichten in die eigene totalitäre Ordnung zu transportieren (Mischa Gabowitsch, Maja Turowskaja).

Aus beidem resultierte das extreme Provokationspotential einer abweichenden Verwendung der mit »Faschismus« assoziierten Symbole, Slogans und Ideologeme; eine solche Praxis machte vor allem in der künstlerischen Sphäre »Faschismus« zur Chiffre für ein prinzipielles Kontra gegen das sowjetische Regime. Sie rückte zeitweise in eine Reihe mit anderen, vom sowjetischen Regime mit dem Bannfluch belegten Protestformen, z. B. der Rockmusik, und provozierte zugleich ständig die Frage, ob etwa zwischen dem Inhalt der »faschistischen« Zeichen und der Intention der Akteure eine gewisse Übereinstimmung bestehe.

Mit veränderten ideologischen und politischen Konstellationen nach dem Ende der Sowjetunion entwickelte sich eine neue heterogene weltanschauliche Opposition mit dezidiert antiwestlicher und antidemokratischer Ausrichtung, in der sich jetzt, neben anderen, Stalinisten und Anhänger faschistischer Ideen in einer »Front« wiederfinden. Äußerer Ausdruck dafür ist z. B. die hybride Symbolik der »National-Bolschewistischen Partei« (NBP), die schnell Anhänger in den Szenen der Kreativen fand und deren Status als politisches oder als künstlerisches Projekt seit Jahren kontrovers diskutiert wird (Gabowitsch, Ewgeniy Kasakow).

Impulse erhält diese Opposition aus der lange latent vorhandenen und jetzt stark gewachsenen Fremdenfeindlichkeit gegen alle »Schwarzen«, von den eigenen GUS-Immigranten und Gastarbeitern bis hin zu afrikanischen Studierenden (Saskia Wegelein). Unter dem neuen abgrenzenden Etikett »White Power« (Tatiana Golova) werden Zuschreibungen wie »Russen«, »Slawen«, »Arier« und »Weiße« weitgehend zu Synonymen. Sie bilden zugleich eine Brücke zwischen dem Anspruch der Faschismusanhänger, zur überlegenen Rasse zu gehören, und der ehemaligen nationalsozialistischen Verachtung der Slawen als »Sklavenvolk«. Das Spektrum kultureller Traditionen in Emblematisierung und Symbolen erweitert sich (Golova, Kasakow). Dabei scheint in einigen Strömungen das alte Feindbild des Juden an Vitalität zu verlieren, zur ernsteren Bedrohung wird neuerdings eine »fortschreitende Islamisierung Europas« erklärt.

Wie marginal – oder auch nicht – die hier in den Blick genommenen Subkulturen sind, ist eine gesonderte Frage. Unterdessen hat der ultranationalistische Gründer der »Internationalen eurasischen Bewegung«, der Philosoph Alexander Dugin², längst den Ruch des Marginalen abgelegt und bewegt sich geachtet und vielgefragt in der etablierten politischen, medialen und wissenschaftlichen Öffentlichkeit. »Rechtes« Gedankengut aller Facetten scheint Zukunft zu haben.

1 <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2008/12/24/a0210&cHash=093f9d576d> / A. Rieger-Belykh: Der Skandalpreis von Moskau, taz 24.12.2008

2 <http://ku-eichstaett.academia.edu/AndreasUmland/Papers/92194/Intellektueller-Rechtsextremismus-im-postsowjetischen-Ru-%C3%9Fland--Der-Fall-Aleksandr-Dugin>

FASCHISMUS ALS STJOB

Mischa Gabowitsch

analyse

»Stjob unterschied sich von Sarkasmus, Zynismus, Spott oder anderen bekannteren Gattungen absurden Humors. Stjob erforderte ein solches Maß an Überidentifikation mit dem Objekt, der Person oder der Idee im Fokus, dass oft unmöglich zu entscheiden war, ob es sich hier um eine Form aufrichtiger Unterstützung, um subtilen Spott oder eine eigenartige Mischung aus beiden handelte.« (Alexei Yurchak)

Faschismus ist nichts zum Lachen. Er ist der reinste Ausdruck des Bösen, die Negation des Menschlichen und das dunkelste Kapitel in der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Faschismus ist eine ständige Bedrohung, die abgewehrt und aufgehalten werden muss, eine Krankheit, welche jene überfällt, deren politische und intellektuelle Immunität am instabilsten ist, und welche sich in der Gesellschaft ausbreitet, wenn nicht radikale Gegenmaßnahmen ergriffen und ihre Träger ausgemerzt werden. Geheime Strippenzieher und intellektuelle Manipulierer, die um die Macht über wehrlose Geister konkurrieren, suchen ständig nach neuen Wegen, den Faschismus salonfähig zu machen und ihre dubiosen politischen Ziele zu verfolgen. Faschismus ist – ebenso wie Antifaschismus – eine todernte Angelegenheit. So oder ähnlich wurde in der Sowjetunion vom Faschismus gesprochen.

ANTIFASCHISTISCHER ERNST

Spätestens seit dem Großen Vaterländischen Krieg gehörte ein Narrativ über den Faschismus in der einen oder anderen Ausprägung zum Kern der sowjetischen politischen Identität. Offiziell war Faschismus gemäß der sakrosankten Formel von Georgi Dimitrov »die offene, terroristische Diktatur der reaktionärsten, chauvinistischen und imperialistischen Elemente des Finanzkapitals«. In der Praxis war Faschismus ein Attribut, das jeweils demjenigen entgegengeschleudert wurde, den die sowjetische Führung gerade zum schlimmsten ideologischen Feind der UdSSR und ihrer internationalen Interessen erklärt hatte. Zu verschie-

denen Zeiten wurden Josip Broz Tito, die US-Regierung, westdeutsche »Revisionisten«, Israel, die griechische Junta und die Pinochet-Diktatur als »faschistisch« dargestellt.

Diese Zuschreibung war weder zufällig noch inhaltsleer; sie beinhaltete ein Höchstmaß an politischer Gegnerschaft und reihte die »Faschisten« in die Kontinuität des schlimmsten Feindes der Sowjetunion aller Zeiten ein, in die der »deutschfaschistischen Invasoren«. Faschismus wurde in Bezug auf die Sowjetunion definiert und nicht abstrakt als eine Summe charakteristischer politischer Merkmale. Aus diesem Grund kam etwa Mussolini Italien in den Faschismuskonversationen nur selten vor. Spätestens seit den 1960er Jahren wurde der Sieg über die Faschisten im Großen Vaterländischen Krieg zum Dreh- und Angelpunkt der sowjetischen nationalen Einheit, sogar noch vor der Oktoberrevolution, und dies vielleicht aus gutem Grund angesichts des Tributs, den er von praktisch allen Teilen der sowjetischen Gesellschaft gefordert hatte.

Politische Rituale, die den Faschismus als die Verkörperung des Bösen beschworen, gehörten zu den wichtigsten offiziellen Ereignissen im Leben der sowjetischen Gesellschaft. Eine ironische oder unernste Haltung war ihnen gegenüber ebenso wenig angebracht wie, in den USA, gegenüber dem Treuegelöbnis zur Fahne oder weltweit gegenüber dem Abspielen der Nationalhymnen bei Sportwettkämpfen. Paraden am 9. Mai, dem Siegestag, oder Veteranenbesuche in Schulen wurden mit Trauer und Würde intoniert. Gedenkkonzerte oder die 1965 eingeführte »Schweigeminute« –

analyse

eine TV- und Radiosendung – bedienten sich des pathetischen Tonfalls von Juri Lewitan, dem legendären Radiosprecher der Kriegszeit. Anthologien »antifaschistischer« Texte gab es gedruckt und auf Schallplatten auch im entferntesten Winkel des Landes. Jegliche Aussage über den Faschismus war von hohem Ernst, weil sie letztlich eine Aussage über das eigene Land und seine Identität war.

Maja Turowskaja, Juri Chanjutin, Michail Romm und die anderen Mitarbeiter des Films *Der gewöhnliche Faschismus* vermochten die bloße rituelle Ablehnung des Faschismus zu überwinden und ein Portrait des nationalsozialistischen Systems zu schaffen, das zugleich als Parabel auf den sowjetischen Totalitarismus angelegt war. Im Unterschied zu den meist naiv-direkten Propagandaerzeugnissen der Zeit nimmt ihr Dokumentarfilm zuweilen einen ironischen Ton an, wenn beispielsweise die nazistische »Schädellehre« mit Aufnahmen von Naziführern konfrontiert wird. Doch diese Art der Ironie wurzelt in einem klaren moralischen Selbstbewusstsein; sie dient als Waffe gegen etwas, das unverkennbar gefährlich und unbestreitbar ernst ist, auch dann, wenn es lächerlich gemacht wird. Eben deshalb war *Der gewöhnliche Faschismus*, zusammen mit weiteren Parabeln über die Ähnlichkeiten zwischen Faschismus und Kommunismus, untrennbarer Teil der sowjetischen politischen Kultur.

Sein spezifischer Stil antifaschistischer Kritik wurde prägend für die Antworten der liberalen Intelligenzija auf jene radikale Gruppen russischer Nationalisten, die seit 1987 zunehmend öffentlich agierten. Man wollte diese Gruppen wegen ihrer dürftigen und rückständigen Ideologie der Lächerlichkeit preisgeben; zugleich, so hieß es, müssten sie jedoch als ernstzunehmende politische Gefahr gefürchtet werden. Jede antimitische Aussage, jede implizite oder explizite Anleihe beim nationalsozialistischen Programm, jedes öffentlich gezeigte Hakenkreuz müsste für

bare Münze genommen werden, als politische Absichtserklärung wie auch als reale Bedrohung, die jederzeit unkontrollierbar werden könnte, wenn ihr nicht gewehrt würde. Ausländische Politologen sprachen oft dieselbe Sprache; sie sahen in Wladimir Shirinowski und Autoren wie Eduard Limonow und Alexander Dugin Vertreter einer faschistischen Gefahr, weil diese sich ideologisch und stilistisch vom deutschen Nationalsozialismus inspirieren ließen.

(ANTI-)FASCHISTISCHER *STJOB*

Doch gerade das feierliche Gehabe des sowjetischen Antifaschismus und seine zentrale Rolle für die politische Identität des Landes provozierten eine andere Art der Ironisierung des Themas, die wohl am besten als *stjob* beschrieben wird. *Stjob* – eine mehrdeutige Mischung von ironischer Distanziertheit und völliger Identifikation – wird als eins der prägendsten Merkmale der späten sowjetischen und der postsowjetischen Kultur angesehen. Die Beschreibung dieser ungeheuer weit verbreiteten Art ironischer Haltung zum offiziellen sowjetischen Diskurs durch den Anthropologen Alexei Yurchak wurde deshalb diesem Artikel vorangestellt.

Stjob war mehr als Provokation, Eskapismus oder Demonstration politischen Dissenses. All diese Formen bedienten sich zu Sowjetzeiten bei der Sprache des Faschismus. Seit den 1930er Jahren hatten immer wieder kleine Gruppen von Jugendlichen »Faschisten gespielt«, hatten mit dem Faschismus assoziierte Symbole getragen oder sich SS-Uniformen angezogen. In den meisten Fällen wurden sie selbst von offiziellen Stellen nicht sehr ernst genommen. Als jedoch in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren Gruppen von »Neofaschisten« angingen, Hitlers Geburtstag zu feiern, kam moralische Panik auf und ließ Studenten der Moskauer Staatsuniversität in Aktionen proben, wie man »Faschisten aufmischt«. An faschisti-

analyse

schen Symbolen fanden auch intellektuellere Gruppen Gefallen. Beispielsweise entstand in den 1970er Jahren um den Moskauer Dichter Jewgeni Golowin herum ein kleiner okkultistischer Zirkel, der sich »Schwarzer SS-Orden« nannte.

Solche isolierten Erscheinungen werden immer sehr aufgebauscht. Manchmal stuft man sie als Vorläufer und zuweilen sogar als Erklärung für die viel weiter verbreitete postsowjetische Faszination an faschistischen Symbolen und Ideen ein. Strukturell unterschieden sie sich jedoch wenig von anderen Ausdrucksformen der Frustration über die eingeschränkten Lebensmöglichkeiten in der Sowjetunion; viele rekurrten auf Symbole und kulturelle Artefakte, die von der offiziellen Kultur als schädlich gebrandmarkt worden waren, etwa Rockmusik, religiöse Praktiken oder bestimmte Kleidungsstile. Das heißt nicht, dass diese Art »Sowjetfaschisten« ihre Überzeugungen nicht manchmal ernsthaft praktizierten, wohl aber, dass ihre Aktionen vorwiegend symbolischen Charakter hatten. Genau aus diesem Grund war bei denen, die von solchen Aktivitäten wussten, die Empörung oft so groß.

Stjob war anders – vielschichtiger und viel weiter verbreitet. Eins der wichtigsten Objekte und eine der Quellen von *stjob* war ja zugleich eins der erfolgreichsten sowjetischen Kulturerzeugnisse: der TV-Mehrteiler *Siebzehn Augenblicke des Frühlings* von 1973. Er erzählt die Geschichte des sowjetischen Agenten Maxim Issajew, der unter dem Namen Max Otto von Stierlitz gegen Ende des II. Weltkriegs in die Nazi-Führung hineingelangt und zum sowjetischen Sieg beiträgt. Die Vorlage ist ein Spionageroman des Autors Julian Semjnow; außerdem gab es einen polnischen Film mit ähnlicher Thematik. Auf einen Schlag erhielt die Serie die höchsten Einschaltquoten aller Zeiten einer sowjetischen TV-Produktion und hat diesen Titel dank ungezählter Wiederholungen bis heute behalten. Gestützt auf mehr oder auch weniger Beweis-

material wird sie entweder als Versuch beschrieben, die Rolle der Geheimdienste zu glorifizieren, als diese gerade an gesellschaftlichem Prestige verloren, oder als Projektion der Funktionsweise der sowjetischen Bürokratie auf die Führer von Nazi-Deutschland. Was auch immer die Intentionen der Filmemacher waren – der getragene Ton des Erzählers aus dem Off und die zahlreichen Ungereimtheiten des Films machten Stierlitz und die anderen Figuren zur Zielscheibe vieler Witze, die den ersten Ton der Serie nachhächten.

Doch die Lust am Spott liefert noch keine hinreichende Erklärung für die Popularität von Stierlitz und seinen Gegenspielern. In der Sowjetunion waren selbst die satirischen Gattungen, etwa politische Karikaturen, nicht nur eine Form, sich über schmerzlich Bekanntes und Verachtetes lustig zu machen, sondern auch eine wichtige Informationsquelle. Das galt besonders für Darstellungen, die den Anspruch auf Ernsthaftigkeit erhoben. Ungeachtet aller Ungereimtheiten und Anlässe für Parodien strukturierten *Siebzehn Augenblicke des Frühlings* die bildlichen Vorstellungen vom Faschismus in der Spätphase der Sowjetunion eindringlicher als die wohlbekannteren ideologischen Stereotype oder die extrem dünn gesäte historische Literatur, die dem Normalbürger zur Verfügung stand. Hier vermittelten hervorragend und äußerst überzeugend spielende russische Schauspieler in Naziuniformen ein vermeintlich detailliertes Bild des Lebens im »faschistischen« Deutschland. Die totale Identifikation der Schauspieler mit den vorgeblichen Meistern des Bösen spiegelte sich in der Bereitwilligkeit des Publikums, diese Ästhetik anzunehmen und selbst da, wo es sich über sie lustig machte, zu reproduzieren. Indem die Serie das Feierliche der sowjetischen Repräsentationen des Faschismus auf die Spitze trieb, lud sie das Publikum zur Identifikation mit ihrer grundlegenden Weltansicht ein, während dieses die Serie zugleich als offensichtlichen Ausdruck der Unge-

analyse

reimtheiten der offiziellen Sowjetkultur wahrnahm. Indem die Sowjetbürger Stierlitz mit *stjob* zu Leibe rückten, konnten sie mit einem Augenzwinkern zu erkennen geben, dass sie mit vermutlich vielen Anderen den sowjetischen Antifaschismus für eine Täuschung hielten, – ohne dass sie eine explizite Alternative anbieten mussten.

POSTSOWJETISCHER
STJOB

Die spezielle Verbindung zwischen *stjob*-Kultur und Repräsentationen des Faschismus hilft uns, viele merkwürdige Aspekte der Diskussion über Faschismus und radikalen Nationalismus in der postsowjetischen Zeit zu erklären. Diese Diskussion hat sich in hohem Maß auf die Frage konzentriert, ob bestimmte Vertreter von Politik oder Kultur *wirklich* faschistisch eingestellt sind. Ernsthaftige Antifaschisten haben zur Beantwortung der Frage gewöhnlich nach den wirklichen Absichten dieser Persönlichkeiten geforscht, indem sie deren programmatische oder andere Äußerungen analysierten.

An erster Stelle steht hier Eduard Limonows National-Bolschewistische Partei (NBP), die

bekanntlich linken und rechten Radikalismus zu verbinden sucht, um eine universelle Protest-Ästhetik zu entwickeln; davon zeugt bereits ihre Fahne: eine Naziflagge mit Hammer und Sichel an

der Stelle des Hakenkreuzes. Ist die NBP *in Wirklichkeit* eine rechte Partei, die die Linke unterwandern und radikale nationalistische Ideologie annehmbar machen will? Oder ist sie *in Wirklichkeit* eine linke Organisation, die rechte Bilder für ihr provokatives Potential instrumentalisiert? Die damals der NBP nahestehende Rockband *Zapreschtschennyje barabantschiki* (Die verbotenen Trommler) verursachte 1999 mit ihrem Hit »Sie haben einen Neger umgebracht« einen Aufruhr. Das zwang Bandmitglieder explizit ihre nicht-rassistischen Intentionen darzulegen, was sie denn auch

Die verbotenen Trommler

Sie haben einen Neger umgebracht
Eine tote Schlange zischt nicht.
[Es] zwitschert nicht ein verendeter Stieglitz.
Ein toter Neger geht nicht mehr Basketball spielen
Nur ein toter Neger geht nicht mehr Basketball spielen
Ai-ja-ja-jai! Sie haben einen Neger umgebracht
Ai-ja-ja-jai! Völlig ohne Grund haben die Hunde ihn umgelegt
Die Hände auf dem Bauch zusammengelegt
Drei Tage isst er nichts und trinkt nichts
Der Neger liegt da und geht nicht Hip-Hop tanzen
Nur ein toter Neger geht nicht Hip-Hop tanzen
Ai-ja-ja-jai! Sie haben einen Neger umgebracht
Ai-ja-ja-jai! Völlig ohne Grund haben die Hunde ihn umgelegt
Die Mama ist jetzt allein
Die Mama hat einen Mediziner geholt
Er hat das Tamtam geschlagen und Billie konnte aufstehen
und gehen
Sogar der tote Neger hat das Tamtam gehört und konnte gehen
Macht nichts, dass er ein Zombie ist, er konnte ja aufstehen
und gehen
Zombies können auch Basketball spielen

Aus dem Russischen, H.T.

<http://www.youtube.com/watch?v=kSNZSfwt0KE>

auf mehrdeutige Weise taten. War es nun *in Wirklichkeit* ein rassistisches oder ein antirassistisches Lied und sucht man die Antwort am besten in den Aussagen der Bandmitglieder?

Viele bekannte Kulturschaffende im postsowjetischen Russland haben zu verschiedenen Zeiten an Kunst-»Projekten« teilgenommen, in denen

analyse

sie als »Faschisten« erschienen oder mit faschistischen Symbolen arbeiteten. Jegor Letow, einer der Gründer des russischen Punkrock, gehörte zu den ersten Mitgliedern der NBP. Der experimentelle Komponist Sergej Kurjochin, der ihr kurz vor seinem Tod ebenfalls beigetreten sein soll, pries den Faschismus als eine Quelle kultureller Erfindungsgabe. Die NBP-Parteizeitung *Limonka* veröffentlichte ungezählte Artikel und Bilder, die sich das faschistische Symbolik inhärente Schockpotential zunutze machten.

Besonders die Projekte visueller Künstler tendierten stark zur Provokation. 1996 organisierte Anatoli Osmolowski mit verschiedenen trotzkistischen Aktivisten eine kollektive Ausstellung unter dem Titel »Antifaschismus und Anti-Antifaschismus«, die vorgeblich die Widersprüche der linken Opposition zum Faschismus enthüllen wollte. 1998 und 2006 veröffentlichte die Moskauer Gruppe *Blaue Nasen* eine Fotoserie mit dem Titel »Fucking Fascism«, die nackte Personen in verschiedenen Posen darstellte und ihnen Taue, Bananen und gezeichnete Hakenkreuze beigab. Andere setzten weniger auf Provokation denn auf übertriebene Identifikation. Ein Beispiel dafür ist der linksradikale Publizist Alexej Zwetkow, zeitweise Redakteur von »Limonka«; ein anderes wäre die Punk-Band »Sloj Oj!« (Böses Oi!), die als angebliche frauenfeindliche Gay-Skins den Stil vieler einschlägiger Nazi-Gruppen parodiert. Allen diesen Projekten gemeinsam ist, dass sie im Faschismus nicht einfach eine politische Ideologie sehen, die der Antifaschismus als solche bekämpfen und zurückdrängen will, sondern einen politischen Stil, ein kulturelles Phänomen, einen Strohhalm oder ein Beispiel für politischen Kitsch.

All diese Projekte verbindet ein vermeintlich kritischer Impetus, der im besten Fall undurchsichtig und mehrdeutig ist und dessen Dekodierung zusätzlichen Kontext erfordert. Das erklärt die endlosen Diskussionen über die *wirklichen Intentionen*

ihrer Autoren und den Druck, sie öffentlich darzulegen; und das in einer Sprache, die sie jenseits jeglicher Mehrdeutigkeit in eine möglichst klare politische Begrifflichkeit von richtig und falsch fasst. Künstler und politische Aktivisten, die »den Faschismus« in dieser Weise »benutzen«, müssen ständig darauf reagieren, dass sie von Kritikern als »echte Faschisten« gebrandmarkt werden; dasselbe gilt für Verfasser von Artikeln und Statements zu ihrer Verteidigung. Den Kritikern wird dann in der Regel Dummheit sowie Mangel an Ironie und Imaginationskraft vorgeworfen, dazu komplette Ahnungslosigkeit von dem »realen« Kontext, in dem die Werke entstanden. Wer etwa vom Programm der NBP geschockt sei, der begreife nicht, dass es sich hier um eine künstlerische Position und weniger um ein ernstzunehmendes politisches Projekt handele; und den habe das mit mehr Recht faschistisch zu nennende System des russländischen Staates zu der trügerischen Annahme verleitet, dass die NBP eine größere Gefahr darstelle als der staatliche Repressionsapparat.

Dieses Aufschieben von Rechtfertigungen und Erklärungen trifft den Kern von *stjob*: Um erfolgreich zu sein, muss *stjob* sich mit seinem Objekt so weit identifizieren, dass beide ununterscheidbar werden. Doch damit verliert, wer *stjob* praktiziert, jegliche Kontrolle über seine Wahrnehmung durch Andere. Jedes erfolgreiche *stjob*-Projekt impliziert das Risiko, in seinen Intentionen missverstanden zu werden. *Stjob* verlässt sich auf ein gemeinsames unausgesprochenes Verständnis und fordert keine klare Entscheidung für entweder Kritik oder Sympathie. Manche der Kampfansagen an die überholte sowjetische Dichotomie von Faschismus und Antifaschismus mögen echte Versuche sein, totalitärer Ideologie in neuer Weise entgegenzutreten; andere, scheinbar ähnliche Kritiken dienen möglicherweise deren Rehabilitierung. »Wer sind die Feinde der derzeitigen [Polit]Kommissare?«, schreibt Wladimir Popow, Lei-

analyse

ter einer militanten ultranationalistischen Splittergruppe, in einem anonym publizierten Pamphlet von 2005. »Ihre Feinde sind all die gewöhnlichen Menschen, die es satt haben, wie in der Sowjetzeit ›Internationalisten‹, ›Patrioten‹ oder ›Antifaschisten‹ zu spielen.«

Wer *stjob* praktizierende «Faschisten» für reine Manipulatoren hält, die auf meisterliche Weise

suchen, mit List und Mehrdeutigkeit faschistische Ideen in verschiedenen modischen Kultur-»Szenen« salonfähig zu machen, begreift nicht, worum es geht. Ebenso wenig trifft es, in ihnen Meister der

satirischen Grenzverletzung sehen, die nur von denen missverstanden werden, denen es an Intelligenz und Geist mangelt. Immerhin ist die NBP, die oft als kreatives und provokatives Projekt gepriesen wird, inzwischen die größte nicht vom Staat unterstützte Jugendbewegung, die neben einer Mischung aus verschiedensten Provokationskünstlern und Linksintellektuellen auch handfeste Ultranationalisten anzieht. Das mag an den Erfolg von getürkten Nachrichtensendungen à la *Daily Show* in den USA erinnern, welche mittlerweile mit den traditionellen Nachrichtensendungen konkurriert. Doch *stjob* nach Art der NBP ist nach wie vor reichlich mehrdeutig, selbst nachdem ihr Führer Limonow zu einer weitgehend nicht-nationalistischen, auf Menschenrechte fokussierten Rhetorik über-

gegangen ist.

Einen besonders bemerkenswerten Versuch, aus dieser Mehrdeutigkeit Nutzen zu ziehen, stellt ein Hochglanzbüchlein mit dem Titel *Glamourfaschismus* aus dem Ewropa-Verlag dar, der von Putins früherem PR-Berater Gleb Pawlowsky geführt wird. Mithilfe zahlloser Zitate und Illustrationen aus Materialien der NBP und anderer opposition-

eller Aktivistinnen, von links wie von rechts, sucht die Broschüre aus dem Jahr 2006 diese Personen als eindeutige Befürworter des Faschismus darzustellen – wild entschlossen junge Leute zu verführen, indem

sie ihrer Ideologie ein *glamour*-Image verpassen. Das Vorwort zu dieser Publikation ist von Wassili Jakemenko gezeichnet, dem damaligen Führer der Jugendbewegung *Naschi* (Die Unsrigen), die ihrerseits oft als faschistische Organisation hingestellt wird.

KULTUR STATT POLITIK

Ein mehrdeutiges ästhetisches Verhältnis zum Faschismus gibt es natürlich nicht nur in Russland; es scheint jedoch ein vornehmlich postsozialistisches Phänomen zu sein. Antifaschismus spielte in vielen osteuropäischen Staaten eine erheblich größere Rolle für die politische Identität als in allen anderen Ländern, bedingt ausgenommen Italien. Zudem boten Verfall und Auflösung



Antifaschismus & Anti-Antifaschismus: Katalogtitel der Ausstellung im Zentrum für zeitgenössische Kunst (CSI) Moskau, Oktober 1996, Kurator Anatoli Osmolovsky; links die Namen der teilnehmenden Künstler, rechts die der engagierten Organisationen.

analyse

des Sozialismus einen starken Antrieb, anerkannte Grenzen zu überschreiten. Die 1984 gegründete Kunstgruppe *Neue Slowenische Kunst* formte aus »faschistischen« Symbolen die Insignien eines Schein-»Staates«. Im Jahr 2000 zeigte der polnisch-amerikanische Künstler Piotr Uklański in seiner Ausstellung mit dem Titel »Die Nazis« Bilder von berühmten Schauspielern in Nazi-Uniformen. Einer der Portraitierten, der polnische Schauspieler Daniel Olbrychski, kam mit einem Säbel in die Galerie und zerfetzte unter Protest einige der Bilder, worauf der polnische Kulturminister die Ausstellung schloss und Uklańskis Verteidiger sowohl Olbrychski als auch dem Minister vorwarfen, »nichts zu begreifen«.

Der Hauptgrund, warum *stjob* und die damit verbundenen Mehrdeutigkeiten fortexistieren und nicht in der Bedeutungslosigkeit verschwinden, liegt in Russlands politischem System. Es bietet wenig Möglichkeiten, politischen Dissens oder Gesellschaftskritik in direkter, politisch konstruktiver Weise, im Wettstreit von Parteien oder in öffentlicher Debatte zu äußern. Ähnlich wie zu Sowjetzeiten muss die Kultur die Beschränkungen des politischen Lebens kompensieren. Aus eben diesem Grund werden die Bewertungskriterien undeutlich. Sollte jede Äußerung zur Politik nach direkt politischen Kriterien als Handlungsaufforderung gewertet werden, oder müssen manche Positionen als ironische Überidentifikation mit

einem Objekt eingeschätzt werden, das sonst nicht kritisierbar wäre? Und wer soll das entscheiden? Solange der Raum für eine ernstgemeinte politische Debatte begrenzt bleibt, wird es reizen, darauf mit hintersinniger Vieldeutigkeit zu reagieren und wird der Faschismus – neben anderen Dingen – ein Gegenstand für *stjob* bleiben. Das ist bedauerlich, denn die ständige Beschäftigung mit *stjob*, mit seiner Entzauberung und seinen Wirkungen zieht die Aufmerksamkeit von Problemen ab, die genau genommen nicht viel mit »Faschismus« zu tun haben, dadurch aber nicht weniger ernst werden. Hierzu gehören die Straßenmorde an dunkelhäutigen Menschen in Russlands großen Städten. Diese Probleme sind wahrhaftig nicht zum Lachen.

Aus dem Amerikanischen von Hartmute Trepper

ÜBER DEN AUTHOR:

Mischa Gabowitsch unterrichtet Soziologie und Geschichte an der Princeton University und ist Chefredakteur der in Sankt-Petersburg erscheinenden russisch-englischen Zeitschrift *Laboratorium: Russian Review of Social Research*.

LESETIPP:

Alexei Yurchak: *Everything was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*. Princeton-Oxford: Princeton Univ. Press, 2006.

EIN BESONDERER LESETIPP

Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm, hg. v. Wolfgang Beilenhoff und Sabine Hänsgen, Verlag Vorwerk 8, Berlin 2009 (unter Mitarbeit von Maja Turowskaja).

AUS EINER REZENSION ZUM BUCH (KARLA HIELSCHER, DEUTSCHLANDFUNK):

...über 40 Jahre später liegt das damals von der sowjetischen Zensur verbotene Foto-Text-Buch zum Film im originalen, vom Regisseur selbst entworfenem Layout vor. In seiner erweiterten und wunderschön gestalteten deutschen Ausgabe tauchen die Filmbilder wie aus dem Dunkel des Kinosaals aus dem schwarzen Hintergrund der Druckseite auf. Sie gewinnen so filmische Dimensionen und bringen auch in der Buchform die erregende emotionale Aufgeladenheit dieses ungewöhnlichen Films zur Geltung.

Dazu bietet das Buch hochinteressante Berichte und Dokumente zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte in der Sowjetunion, der DDR und in Westdeutschland. Es werden also drei historische Ebenen zusammengeführt: das Bildmaterial der Nazizeit, dessen künstlerische Bearbeitung in dem Film der 1960er-Jahre und die heutige Sicht darauf. Entstanden ist ein einzigartiges Zeugnis verdichteter Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts.

DAS HAKENKREUZ IN RUSSLAND. FRAGEN OHNE ANTWORTEN

Maja Turowskaja

zeit-
zeugin

Als eine der Autor/innen des Dokumentarfilms *Der gewöhnliche Faschismus* (1965) von Michail Romm habe ich mit anderen Mitgliedern des Filmteams eineinhalb Jahre damit verbracht, das Filmarchiv von Joseph Goebbels zu sichten. Das bedeutete ungefähr dreieinhalb tausend Stunden Filmschau und zwei Millionen Filmmeter. Die Narben schmerzen auch Jahre später noch.

In den frühen 1970er Jahren drehte die Regisseurin Tatjana Liosnowa gemeinsam mit Julian Semjonow, Autor von Spionagekrimis, die erste sowjetische TV-Serie mit dem Titel *Siebzehn Augenblicke des Frühlings* (1973) über die letzten Tage des Dritten Reichs und den Agenten Stierlitz. Auch wenn seither alle möglichen Serien den post-sowjetischen Bildschirm überschwemmt haben, so reichte doch keine der neuen Figuren an den Stierlitz des Schauspielers Wjatscheslaw Tichonow heran. Man konnte ihn in arroganter Manier verachten, wie man auch seinen Kollegen James Bond verachtet hat. Doch jeder kannte ihn, wie man auch Bond kannte, und sein Name stand bald für einen bestimmten Personentyp.

MIT PAUKEN UND TROMPETEN:

STIERLITZ TRITT AUF

2009 schlug *Siebzehn Augenblicke des Frühlings* auf dem Fernsehkanal »Rossija« erneut wie eine Bombe ein. Zum 35-jährigen Jubiläum des Films wurde die neue Kopie nicht nur restauriert, sondern auch »koloriert«. Böse Zungen taufte sie umge-

hend den »angemalten Stierlitz«. Der Umfang der dreijährigen Arbeit ist beeindruckend. An dem Projekt, das von Liosnowa selbst geleitet wurde, waren Fachleute aus USA, Südkorea und China beteiligt. Ganz in sowjetischer Tradition ist es der »längste Film, der je koloriert wurde«.

Allerdings rief dieses Vorhaben ein Feuerwerk an Polemik hervor und verursachte in der Internet-Gemeinschaft beinahe einen Skandal. Was nebenbei gesagt für einen Film die beste PR ist.

Im Übrigen ist das Kolorieren von Filmen nichts Neues mehr. Wesentlich radikaler als die farbigen Versionen mancher alter amerikanischer Filme scheint mir die kürzlich angekündigte französische Dokumentarserie *Apocalypse* über den Zweiten Weltkrieg vorzugehen. Isabelle Clarke und Daniel Costelle haben nicht nur sechs Stunden Wochenschaumaterial eingefärbt, sondern auch, ebenso wie die Restaurator/innen von *Siebzehn Augenblicke*, die Tonspur aufgefrischt und damit die Klangwirkung des Materials erneuert. Unverändert schwarz-weiß blieben in *Apocalypse* allein die Bilder des Holocaust und der Vernichtung von Zivilbevölkerung, womit dem Verständnis des Dokumentarischen im 20. Jahrhundert Rechnung getragen wurde. Die Restaurator/innen von *Siebzehn Augenblicke* nahmen dagegen das gesamte eingblendete Originalmaterial von der Kolorierung aus, obwohl im Spielfilmbereich Experimente wesentlich weniger tabu sind.

An welcher Frage spaltete sich dann das Publi-

zeit-
zeugin

kum des fiktionalen Stierlitz-Films? Warum fanden die einen die Serie jetzt interessanter, dynamischer und, was noch wichtiger ist, moderner, besser geeignet für eine neue Zuschauergeneration, während die anderen kompromisslos den Restauratoren unterstellten, böswillig und aus Profitgier einen Kultfilm entstellt zu haben?

JENSEITS DER AURA

Für Cineasten ist entscheidend, dass der Film in schwarz-weiß angelegt war. Sein quasi-Dokumentarcharakter wurde durch Originalfragmente gestützt und außerdem schwang in ihm etwas von dem berühmten expressionistischen »Hell-Dunkel« des alten deutschen Kinos mit. An dieser Schnittstelle erwuchs das Geheimnisvolle, fast Dämonische, das eng mit der Figur des Spions, des Fremden unter Fremden verbunden ist. Der kolorierte Stierlitz hat einiges von seinem Geheimnis verloren, er ist lebensechter geworden, aber auch banaler. Nennen wir das, was durch Eindampfen und Austrocknen im Zuge der »Vervollkommnung« verloren ging, mit dem Begriff von Walter Benjamin »Aura«. Dann zeigt sich, dass hier nicht Kino- und TV-Fanatiker miteinander streiten, sondern Anhänger verschiedener Paradigmen.

In den letzten dreieinhalb Jahrzehnten hat der allgegenwärtige Postmodernismus das Prestige der Aura heftig erschüttert. Der radikalste »Postmodernist« im postsowjetischen Moskau ist heute Bürgermeister Juri Lushkow, der die Hauptstadt nicht nur mit neuen-alten Kirchen, angefangen bei der Christ-Erlöser-Kathedrale, zustellt, sondern auch den Abriss und anschließenden Neuaufbau des Hotels »Moskwa« nach den alten Bauplänen am alten Ort genehmigte: »authentischer« als das Original, lautete die Parole.

Vor diesem monumentalen Hintergrund wird der kolorierte Stierlitz von der Eskapade eines einzelnen TV-Kanals zu einem Zeichen der Zeit: Der vulgäre und bereits degenerierte Postmodernis-

mus ist ungehindert zu einem postsowjetischen kulturellen – und oft völlig kulturlosen – Nihilismus mutiert.

Auch meine eigene Position ist gespalten: Als Zuschauerin, als unverbesserliche Dokumentaristin aus der Schule des 20. Jahrhunderts und ewig auf der Suche nach der Aura bin ich gegen die Banalisierung des »stilvollen« Kinofilms. Der eingefärbte Stierlitz gefällt mir wesentlich weniger als sein schwarz-weißer Doppelgänger, mag dieser auch einige Längen haben und sentimental sein, was ja ein Erkennungsmerkmal des sowjetischen Kinos war, und mag man ihm auch sein Alter anmerken.

Ebenfalls als Fachfrau und als Mitarbeiterin an dem schon genannten *Gewöhnlichen Faschismus* verstehe ich Liosnowa und weiß, dass Regisseur Michail Romm unbedingt die Möglichkeit des Kolorierens genutzt hätte, um den Film dem Zuschauer näher zu bringen. Er wusste, dass Filme schnell veralten, weil sich das Kino ständig neu erfindet, und dass das Kino fürs Publikum da ist, nicht das Publikum fürs Kino. Er war stets bereit zu experimentieren und technische Neuerungen einzusetzen, und schreckte auch nicht vor der nachträglichen Umarbeitung seiner eigenen Filme zurück, obwohl es ihnen manchmal nicht dienlich war.

STIERLITZ IN EINER SICH VERÄNDERNDEN WELT

Die Popularität der ersten sowjetischen TV-Serie belegt eine Polizeistatistik: Am Premierenabend sank die Kriminalitätsrate erheblich. 35 Jahre später kann man feststellen, dass es den Filmmachern, ähnlich den Bond-Filmern, gelungen ist, einen nationalen Mythos zu schaffen. Beide Mythen hatten kompensatorische Wirkung: So wie Bond war auch Stierlitz ein Kind des Kalten Krieges. Beide waren Patrioten, nicht im modernen aggressiven, sondern im gewöhnlichen Verständnis, ohne Überbetonung des Nationalen. Unter den

zeit-
zeugin

Bedingungen seiner Zeit musste Stierlitz sich für seinen Patriotismus nicht schämen.

Doch jeder Mythos ist mehrschichtig. Bond verkörperte in den 1960er Jahren den Helden der Tat, der damals aus dem »großen Kino« verschwunden war. Stierlitz dagegen war ein Intellektueller, ein Held des »Doppeldenkens«, das im Film bei ihm noch dazu beruflich bedingt war. Damals wussten in den entsprechenden Schichten fast alle Menschen alles über die Gesellschaft, während sie, wie Stierlitz, nur das sagten, was erwartet wurde. In diesem Sinn war die Situation des Agenten modellhaft.

Die verführerische schwarze Uniform verpasste ihm übrigens nicht die Geschichte, denn schon 1934 wurde sie gegen eine graue ausgetauscht, sondern das Kino selbst. Genauer gesagt, die Tradition des »magischen Faschismus«, dessen stabiles Weiterleben nicht zuletzt der neue Film von Quentin Tarantino¹ aufdeckt, mit dem brillanten Christian Walz in der Rolle des SS-Standartenführers Landa in eben jener Uniform.

Neben Stierlitz wurde auch sein Gegenspie-

¹ *Inglorious Basterds*, 2009.

ler, der Gestapocheff Müller, zu einem Publikums-
liebling. Ungeachtet dessen, was uns die Theoretiker alles erzählt haben, ermöglichte die elementare Ähnlichkeit der Diktaturen, die Abwehr und die Gestapo quasi zu »russifizieren«. Während Wjatscheslaw Tichonow die ideale romantische Figur verkörperte, personifizierte der Schauspieler Leonid Bronewoj den mustergültigen Bürokraten – klug, ironisch, tüchtig. Vieles, was der sowjetische Film sagen wollte, verlagerte er in die Beschreibung des Fremden, Ausländischen. Deshalb wurden die deutschen Straforgane wie idealisierte sowjetische Institutionen modelliert. Und der intellektuelle Held erforderte einen klugen Gegenspieler und damit eine Veränderung des Feindbildes. Bronewoj war ein äußerst überzeugender Theaterschauspieler.

Wie es oft im Bereich der Popularkultur geschieht, hat das Massenpublikum schneller als die Hochkultur die mythologische Natur der Stierlitz-Figur erspürt. Unzählige Witze sind nicht nur Beweis ihrer Popularität, sondern praktizieren eine permanente »Dekonstruktion« entsprechend dem jeweiligen Zeitgeist. Wie sich die Zeiten ändern,

SIEBZEHN AUGENBLICKE DES FRÜHLINGS

(SEMNAZAT MGNOVENIJ VESNY, 1973)

Berlin Februar 1945: Der sowjetische Agent Issajew arbeitet im Reichssicherheitshauptamt als SS-Standartenführer Max von Stierlitz, NSDAP-Mitglied von vor 1930. Er hat den Auftrag, in Sachen eines potentiellen Separatfriedens zwischen Hitlerdeutschland und den westlichen Alliierten zu recherchieren und die Spaltung der großen Allianz abzuwenden. Als Stierlitz sich sicher ist, dass die Initiative des separaten Friedens von Himmler ausgeht, setzt er sich mit Martin Bormann in Verbindung, um die Bonzen des Führers gegeneinander auszuspielen. Jedoch bekommt Stierlitz selbst Probleme mit Müller, dem Gestapocheff; viel zu oft scheitern Missionen, bei denen er seine Finger im Spiel hatte. Ihm wird eine Falle gestellt...

Im Angesicht des Fiaskos der deutschen Kriegspolitik sind die führenden Nazis in Deutschland tief in Intrigen und Versuche ihrer je individuellen Rettung verstrickt. Am Ende kann Stierlitz die Verhandlungen von Himmler und den Alliierten vereiteln.

Der mehrteilige Agentenfilm beruht teilweise auf realen Fakten und Ereignissen.

http://de.wikipedia.org/wiki/Siebzehn_Augenblicke_des_Frühlings

zeit- zeugin

ändern sich die Witze und auch Stierlitz.

a)

Die sowjetischen Witze bildeten den Films selbst ab, seine Verfahren und Helden; sie loteten die Grenzen der sowjetischen Mythologie aus.

Die Lehrerin macht sich mit der Klasse bekannt:

»Wie heißt du mit Nachnamen?«

»Stierlitz.«

»Willst Du Dich über mich lustig machen? Morgen kommst Du mit Deinen Eltern.«

Die Eltern kommen und die Lehrerin erzählt ent-rüstet:

»Ich frage nach seinem Nachnamen und er ant-wortet ›Stierlitz‹.«

»Er schämt sich«, rechtfertigt ihn der Vater,

»Wir sind die Bormanns«.

Der folgende Witz spielt auf die kulturelle Anver-wandlung des Sujets an heimische Verhältnisse an:

Die Gestapo kommt zu Stierlitz und erklärt ihm, wenn er seine Energierechnung nicht bezahle, werde man ihm die Sendestation abschalten.

Die meisten Witze drehten sich um das nicht enden wollende Katz-und-Maus-Spiel zwischen Stierlitz und der Gestapo.

»Stierlitz, wie lautet Ihr wirklicher Name?«

Stierlitz merkt, dass es nichts bringt, sich herauszureden.

»Tichonow«, antwortet er. »Und Ihrer?«

»Bronewoj.«

»Jetzt haben Sie sich verraten, Müller.«

b)

Später kommentierten Stierlitz-Witze auch Gorba-tschows Perestroika.

Stierlitz kommt in den Hauptsitz der Abwehr und sieht an seiner Tür das Schild »Geheimer Beauf-tragter des sowjetischen Geheimdienstes«.

»Glasnost«, denkt Stierlitz.

Dabei wurde der »sanfte« Zynismus der spätsow-jetischen Scherze merklich härter:

Hitler ruft Stalin an.

»Stalin, haben Ihre Leute bei mir Geheimdoku-mente mitgehen lassen?«

»Ich werd das klären.« Stalin ruft Stierlitz an.

»Stierlitz, haben Sie Geheimdokumente aus Hit-lers Safe genommen?«

»Jawohl, Genosse Stalin.«

»Dann legen Sie sie zurück. Er ist ganz beunruhigt.«

In die Witze über Stierlitz drangen neue sprachli-che Wendungen und Bedeutungen ein, die mit dem Film schon nichts mehr zu tun hatten.

Frühling 1945. Stierlitz steht im zerbombten Ber-lin, mit Orden und Medaillen behängt. Gestapo-leute fahren auf einem Motorrad vorbei:

»Metal-Fan«, denken die Gestapoleute.

»Rocker«, denkt Stierlitz.

c)

In postsowjetischer Zeit werden zum Namen Stier-litz unendlich viele abstrakte Witze erzählt, die mit nicht übersetzbaren Wortspielen eines bestimmten Jargons arbeiten. Die allgegenwärtigen Themen Sex und Drogen, die in der Sowjetzeit tabuisiert waren, haben überhaupt keinen Bezug mehr zum Filmhelden. Das ist radikale Dekonstruktion. Der Anti-Stierlitz, eine Figur der neuen Zeit, steht nicht für Zynismus, sondern für Nihilismus.

Aus dieser Ecke kommt offensichtlich auch das neueste Kino-Opus *Gitler kaput!* (Hitler kaputt! – 2008, Regie Marius Waisberg). Dem Namen nach ist das eine direkte Parodie auf Stierlitz; in ganz ähnlicher Weise haben englische Studenten Bond parodiert. Im Film gibt es lustige Repliken und Gags, eine Funkerin mit Sexappeal und natürlich die typische schwarze Uniform. Im Grunde aber

zeit- zeugin

parodiert der Film willkürlich alles und jeden, sei es »Schwanensee« im Fernsehen während des Putschversuchs 1991², sei es Chaplin, der Hitler parodiert, seien es die heutigen Moskauer Nacht-

klubs und Partys. Es ist so ähnlich wie bei einer chaotischen Schießerei aus der Hüfte, bei der kein einziges Ziel getroffen wird, auch Stierlitz nicht; man hatte allein auf seinen großen Namen gesetzt. Der Film wird schnell langweilig und der Zuschauer ärgert sich über das niedrige Niveau der Filmkultur.

Mit welcher Brillanz hat dagegen

Romm in *Der gewöhnliche Faschismus* Hitler mit Hitler parodiert – mit Dokumentaraufnahmen von ihm selbst.

DIE FARBE UNSERER ZEIT IST DIE TARNFARBE

Heute fragen mich die Zuschauer manchmal, warum Romm den Führer als Karikatur vorführte. Ich antworte ihnen, dass wir den Nazismus nicht dämonisieren wollten; außerdem hatte der Zauber des »magischen Faschismus« bei uns nicht gewirkt. Im Licht unserer eigenen »imperialen« Erfahrungen sahen wir den Faschismus als etwas »Gewöhnliches« an, selbst wenn er in einer Paradeuniform steckte.

Fast ein Vierteljahrhundert später, 1989, habe ich auf dem internationalen Moskauer Filmfestival die Retrospektive »Kino der totalitären Epoche« gezeigt und war erschlagen von der Hochstimmung, 2 Sowjetische Tradition, in nationalen Katastrophensituationen das aktuelle TV-Programm durch klassische Musik und gern das Ballett Schwanensee zu ersetzen.

mit der die im Saal versammelten Filmemacher Leni Riefenstahls »Triumph des Willens«³ aufnahmen. Sind das Überbleibsel? Wovon? Von imperialem Denken (damals war die Sowjetunion noch nicht

untergegangen)? Drei Jahre später trösteten mich in der Duke University die US-amerikanischen Doktorand/innen, bei denen Leni Riefenstahls aufgebläsenes Pathos einfach Gelächter und sogar Langeweile hervorrief. Doch dann, am 21. Juni 2001, dem Jahrestag des Kriegsbeginns, begrüßten meine Kolleg/innen im Petersburger Klub der Filmschaffenden Leni Rie-



»Machen Sie sich keine Sorgen, Stierlitz! 2009 sind überall Farbige am Ruder.«
http://www.netlore.ru/17_mgnoveniy

fenstahl selbst mit Ovationen – und verliehen ihr im einst von der deutschen Armee belagerten Leningrad den Preis des Festivals mit dem bedeutungsvollen Titel »Botschaft an die Menschheit«. Für »ihren Beitrag« – fürwahr eine Absurdität. Was steckte dahinter? War es eine geheime Sehnsucht nach dem Stalinismus, die auf diese verquere Weise zum Ausdruck kam? Ging es um das Alibi der »Schönheit«, dessen sich alle Diktaturen bedienen? War es die »elitäre« Anerkennung der Respektabilität des Faschismus?

Der neue Stierlitz-Film ist wie ein Kinostar nach einer Schönheitsoperation zurückgekehrt: ein wenig geschminkt und im Rhythmus gestrafft, weniger sentimental und mit aufpoliertem Klang. Geblieben ist das brillante Schauspieler-Ensemble, es erklingen dieselben »Erkennungsmelodien« von Mikael Tariwerdijew; insgesamt ist die Serie etwas banaler geworden, ohne aber die besondere

3 Propagandafilm über den Reichsparteitag der NSDAP 1934.

zeit-
zeugin

Handschrift des Regisseurs zu verlieren. Doch welche Rolle wird sie in der heutigen russischen Kulturlandschaft spielen? Wird sie daran erinnern, dass wir immerhin gegen den Nazismus gekämpft haben? Klingt hier das ewige Misstrauen Russlands gegenüber dem Westen an? Oder wirft Stierlitz wie sein britischer Kollege, der sich schon ein halbes Jahrhundert auf dem Fernsehbildschirm hält, die historischen Konnotationen ab und überlebt als Mythos, der in dieser unheroischen post-sowjetischen Gesellschaft in »Vertretung des Helden« fungiert? Wird der Film lediglich davon zeugen, auf welchem Niveau man TV-Serien drehen kann?

Wie die Antwort auch ausfallen mag, mit dem »gemeinen« – dem alltäglichen und real existierenden – Faschismus der Skinheads hat das nichts zu tun. Nichts aus dem Arsenal von *Siebzehn Augenblicke des Frühlings* kam den russländischen Kahlköpfen zupass, nicht einmal die berüchtigte schwarze Uniform. Die Zeit hat die Farbe verändert, die selbsternannten »Arier« tragen heute Camouflage-Uniformen und schwere Springerstiefel, ihre Embleme stammen aus den verschiedensten, kaum vereinbaren Kontexten⁴.

Warum nur wollen deutsche, russische und ukrainische »Patrioten« unbedingt »Arier« sein? Wissen die Söhne und jetzt schon die Enkel der damals kämpfenden Väter, wenn sie heute den Geburtstag des Führers feiern, dass Hitler die Slawen als Sklavenrasse bezeichnete und die Eroberung ihres »Lebensraums« zu seinem Ziel erklärte? Oder ist das schon Sklavenmentalität in Aktion?

Der zu Beginn des Großen Vaterländischen Krieges geborene bekannte Drehbuchautor Eduard Wolodarski schuf für den Film *My is buduschtschego* (Wir kommen aus der Zukunft, 2008; Regie: Andrei Maljukow) eine originelle »Zeitmaschine«. Ein Vierergespann aus »schwar-

zen Pfadfindern«, die davon leben, dass sie auf den ehemaligen Schlachtfeldern Gegenstände aus dem Krieg ausgraben, entdeckt alte Soldatenausweise, allerdings mit ihren eigenen Passfotos. Wunderlicherweise finden sie sich inmitten der schweren Kämpfe des Jahres 1942 wieder. Sie sind alle vier verschieden, auch ein Skinhead mit Hakenkreuz-Tätowierungen gehört dazu. Aber setzte man ihm ein Käppi auf, wäre er von einem Infanteristen des Großen Vaterländischen Kriegs nicht zu unterscheiden. Das Anliegen zumindest des Drehbuchs ist es, die heutige Jugend daran zu erinnern, wer sie ist und wo ihre Wurzeln liegen.

Als mein Kollege Juri Chanjutin und ich zum ersten Mal mit unserem Drehbuch für *Der gewöhnliche Faschismus* zu Romm gingen, sagte der: »Wollt Ihr etwa einen Film für den elitären Klub der Filmemacher drehen? Einen Film über den Nazismus sollten Millionen sehen, sonst braucht man das Thema gar nicht aufzugreifen.«

Ich glaube nicht, dass das Kino jemanden umerziehen kann, aber es kann der Gesellschaft einen Anstoß geben, sie in Bewegung bringen, und das gelingt manchmal gerade den Produkten der Massenkultur. Vielleicht versucht dann mal einer sich das tätowierte Hakenkreuz wegzukratzen, wie der Skinhead bei Wolodarski.

Deshalb bin ich trotz der Verluste froh, dass Stierlitz zurückgekehrt ist, und das nicht einfach so, sondern mit viel Brimborium, mit Streit und Diskussionen. Mit dem problematischen schwarzen Hakenkreuz auf der roten Armbinde an der fragwürdigen Uniform. Er kehrt zurück in einem massentauglichen Film auf beinahe vergessenem Niveau. Wie in »Vertretung des Helden« in einer heldenlosen Zeit...

Aus dem Russischen von Judith Janiszewski und Hartmute Trepper

⁴ S. hierzu auch den Film ROSSIIA und die Artikel zur Musik der rechten Szene.

zeit-
zeugin

ÜBER DIE AUTORIN:

Maja Turowskaja (geb. 1924), Film-, Theater- und Medienkritikerin, Mitautorin des Films »Der gewöhnliche Faschismus« (mit Michail Romm und Juri Chanjutin, 1965), Mitarbeiterin am Institut für

Filmgeschichte und Filmtheorie, Mitarbeit an der Ausstellung Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900–1950 (1996), Mitglied der Jury des Berliner Filmfestivals 1998, lebt heute in Moskau und München, schreibt u. a. für FAZ und NZZ.

ROSSIJA 88 – EIN SPIELFILM ZU DOKUMENTARISCHEN ZWECKEN

Saskia Wegelein

filmkritik

Der Film von Pawel Bardin beginnt ohne Abspann: Wir sehen einen jungen Mann um die 20, Eduard, der eine Videokamera in Betrieb nimmt und ein Videotagebuch beginnt. Wegen seines jüdischen Vaters als »Abraham« gehänselt, darf er dennoch bei der Skinhead-Gruppe *Rossija 88* filmen. Die 8 steht hier für den 8. Buchstaben im Alphabet, 88 für »Heil Hitler«. Die jungen Männer treffen sich als Kampfsportgruppe getarnt in einem Keller, von wo aus sie zu ihren Überfällen aufbrechen. Und sie drehen kleine Propagandaclips fürs Internet. Eduard ist der Dokumentarist der Gruppe, die sich im Laufe des Films nicht nur an ihn gewöhnt, sondern *für* ihn posiert und agiert. Protagonist des Films wird sein Freund Sascha, Spitzname *Schtyk* (Klinge). Dessen Schwester Julia ist eine der wenigen »normalen« Personen im Film und eine der wenigen, deren Charakter eigene Züge bekommt. Sie ist an die faschistischen Sprüche ihres Bruders gewöhnt und flüchtet in Nichtkommunikation; sie nimmt ihn nicht ernst, belässt ihn in seiner Parallelwelt, und er bleibt hilflos zurück. Die Überfälle auf anonyme Immigranten aus den ehemaligen Sowjetrepubliken befriedigen die jungen Männer bald nicht mehr. Da kommt es gerade recht, dass Eduard Saschas Schwester mit einem Kaukasier beobachtet. Sie nimmt nämlich am Großstadtleben teil und hat Freunde aus verschiedenen Ländern. Nun richtet Sascha seinen Hass auf einen konkreten Feind und die Geschichte nimmt ihren »Romeo und Julia«-Lauf bis zum stark dramati-

sierten Ende mit dreifachem Mord.

Lediglich am Rande wird die Verbindung von Gesellschaft und faschistischem Untergrund gezeigt – etwa in der Person des Milizionärs, der die Gruppe anspricht, den kaukasischen Markt zu überfallen: »...ist doch für Euch ein Vergnügen und mir eine Hilfe«. Oder des Beamten, der die Jungen für das große Geschäft gewinnen will. Es gibt auch folgende Filmszene: Ein Klopfen an der Tür des Klubs; bevor geöffnet wird, dreht der Trainer das Hitlerportrait an der Wand um – es wird zu einem Portrait von Putin. Pawel Bardin sagte dazu: »Wir haben dieser Szene keinen tieferen Sinn gegeben – das wäre zu deutlich, direkt und dumm. Den einzigen Sinn, den ich darein zu legen bereit bin, ist der, dass unter diesem »nationalen Führer« genau das passiert, was passiert. Und ich hätte gern, dass er das alles ansieht – wenigstens mit den Augen seines Portraits.«¹

Im manchen Filmen treten die künstlerischen Fragen hinter die inhaltliche Bedeutung des Filmes zurück, wenn sie, wie dieser, zur Diskussion über tabuisierte Themen auffordern. ROSSIJA 88 hat Diskussionen ausgelöst, fand keinen Verleih, ein Festivalpreis wurde ihm aberkannt. Der Regisseur Pawel Bardin wollte genau das: Aufmerksamkeit für die faschistischen Gruppen und deren Gewalttaten im heutigen Russland. Er hat lange recherchiert für den Film und eine Menge dokumenta-

¹ Interview mit Institut Razvitii Pressy Sibiri, <http://www.sibirp.ru/columnist/rappoport/?id=1612>.

filmkritik

risches Material zusammengestellt - und machte dann doch einen Spielfilm daraus. Warum?

Es gibt spezifische Sachverhalte, bei denen der Spielfilm dem Dokumentaristen zu Hilfe kommen kann: wenn bei den Recherchen die logische Folge der Ereignisse, die Indizienkette nicht geschlossen werden kann. In einem Spielfilm kann man diese Lücke durch Fiktion füllen, im Dokumentarfilm nicht. Und der Spielfilm hat zusätzliche Möglichkeiten das Publikum emotional zu berühren.

Pawel Bardin betont stets, dass er ausführlich recherchiert und Text und Handlungen zum Teil dokumentarisch aus Internetseiten und Video-clips übernommen hat. Er musste nicht lange suchen, um die entsprechende Ausstattung für den Film zu finden – die faschistische Szene in Russland scheut nicht die Öffentlichkeit und ist vor allem im Internet stark präsent. Doch die Filmcrew

hatte keinen direkten Kontakt zu Neonazis, was für einen Dokumentarfilm unabdingbar gewesen wäre. So entstand ein Spielfilmdrehbuch anhand wahrer Begebenheiten mit teilweise authentischen Texten und einigen wenigen dokumentarischen Szenen, in denen die Hauptperson Sascha auf Moskaus Straßen reale Interviews mit realen Personen macht. Dieses Meinungsbild zum Thema »Russland den Russen« ist erschreckend. Es zeigt, wie nah und unreflektiert hier staatlich geförderter Patriotismus und faschistische Ideologie beieinander liegen. Diese Einblicke wiegen schwerer als die zuweilen eindimensionalen Spielsequenzen.

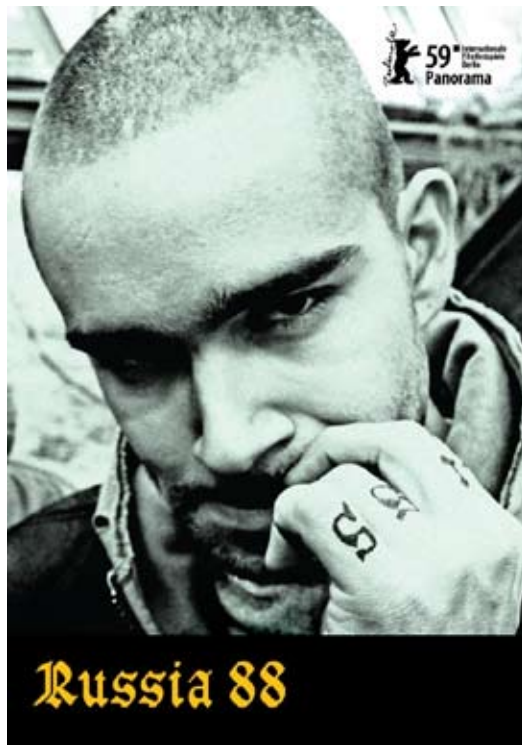
Der Zuschauer verlässt den Film fassungslos ob der dargestellten Aggressivität und gleichzeitig ungerührt. Der Film bleibt verkopft: Die dokumentarischen Grundlagen helfen nicht, weil der Film emotional nicht berührt. Er geht nichts ins Mark, weil er den Abstand zwischen dem Publikum und den Problemen auf der Leinwand nicht überwindet. Seine gesellschaftliche Wirkung erzielt der

Regisseur daher weniger durch den Film als durch die Diskussionen, die dieser auslöst.

Die Notwendigkeit dieser Diskussion bestätigt auch ein vom Goethe-Institut ausgezeichnete und daher nach Westeuropa gelangter Kurzfilm »Stolz ohne Vorurteile« von Xenia Udodowa. Die junge Journalistin wagt sich dokumentarisch an das Thema heran und spricht mit Faschisten und antifaschistischen Skinheads in der Provinz. Auch hier kommen »normale« Passanten zu Wort:

Das könnten keine Faschisten sein, sagt eine Passantin, diese Kundgebung sei doch offiziell genehmigt. Es ist für diese Bürger nicht vorstellbar, dass es 65 Jahre nach dem Sieg über den Faschismus in Russland faschistische Gruppierungen überhaupt geben kann. Die Aufklärungsarbeit muss also hier ansetzen.

Am Ende des Filmes ROSSIJA 88 verlässt sich Pawel Bardin noch einmal ganz auf die Kraft des Dokumentarischen – und zu Recht: Statt eines üblichen Filmabspanss lässt er eine Namensliste der Opfer faschistischer Gewalt in Moskau im Jahr 2008 ablaufen. Stumm. Drei Minuten lang bekom-



http://www.focus89.eu/docs/press_downloads/Photos%20FOCUS%2089/POSTER%20RUSSIA%2088.JPG

filmkritik

men die Opfer Namen und ein Todesdatum: drei Minuten Dokumentation, die dem davor gesehenen Spielfilm in ihrer Wirkung fast ebenbürtig sind. ROSSIJA 88 bleibt daher ein wichtiger Film – wegen seiner politischen Resonanz.

FILMKRITIK:

z. B. Moskauer Deutsche Zeitung: <http://www.mdz-moskau.eu/print.php?date=1235671498>

ÜBER DIE AUTORIN:

Saskia Wegelein, Bremen. Studium der Kulturgeschichte Osteuropas und Soziologie mit den Schwerpunkten Alltagsgeschichte, Film, transstaatliche Migration. Seit 2002 Mitarbeiterin der Kulturellen Filmförderung Bremen in der Projektberatung, Kuratorin von Filmprogrammen, Filmproduzentin episode film.

<http://www.episode-film.de/>

ROSSIJA 88

RF 2009 / 104 min

Buch und Regie: Pawel Bardin / Kamera: Sergej Dandurjan / Schnitt: Philipp Pastuchow /

Musik: Pjotr Fjodorow / Produzenten: Pawel Bardin, Pjotr Fjodorow, Wassili Solowjow

Darsteller: Nikolai Matschulski (Sascha), Michail Poljakow (Eduard), Vera Strokowa (Julia)

Pawel Bardin (geb. 1975 in Moskau) studierte 1992–98 Publizistik, 1998–99 Regie und Drehbuch an der Staatlichen Filmhochschule (VGIK) in Moskau. Er arbeitete als TV-Korrespondent und Redakteur sowie als Radio-DJ. ROSSIJA 88 ist sein zweiter langer Film. (Quelle: Berlinale 2009)

Seit seinem Erscheinen provoziert der Film ROSSIJA 88 Skandale. Auf dem »Spirit of Fire Festival« im sibirischen Chanty-Mansijsk im März 2009 sollte er den Hauptpreis bekommen, was anscheinend durch Druck »von oben« verhindert wurde. Stattdessen erhielt er dort den »Extrapreis der Jury« und den »Preis der Vereinigung der Filmhistoriker und -kritiker«. Die staatliche Vertriebslizenz wurde dem Film zunächst vorenthalten. Als er dennoch in Moskau gezeigt werden konnte, wurde die Vorführung durch die Spezialeinheit der Polizei OMON beendet. Im Ausland lief der Film auf den Festivals in Berlin, Montréal und Helsinki.

STOLZ OHNE VORURTEILE

Staatliche Universität Perm 2009, Dokumentarfilm, Mini-DV, 16:9, Farbe, 15:00 Min.

Regie: Xenia Udodowa / Kamera: Alexei Gyschtschin / Schnitt: Sergei Proskuriakow

Xenia Udodowa (geb. 1988 in Perm) begann 2005 ihr Journalistikstudium an der Staatsuniversität Perm und studiert an derselben Universität im Fernstudium Jura. Seit 2005 beschäftigt sie sich mit den Problemen des russischen Nationalismus und der Jugendsubkulturen. Der Film »Stolz ohne Vorurteile« ist ihr Regiedebüt.

<http://www.goethe.de/kue/flm/prj/gre/pre/rus/deindex.htm>

»SEI EIN WEISSER!« –
MUSIK DER RECHTSRADIKALEN JUGENDSZENE IN RUSSLAND

Tatiana Golova

skizze

Wie zahlreiche andere Formen jugendkultureller Selbststilisierung wurden die NS-Skinheads aus Europa und den USA nach Russland »importiert«, haben hier seit den späten 1990er Jahren allerdings eine Eigendynamik entwickelt. Der Begriff »Nazi-Skinheads« ist in Russland nach wie vor verbreitet, heute in erster Linie als Fremdbezeichnung. Sie sind Teil einer militanten rechtsradikalen Jugendszene, in der eine ausgeprägt rassistische, homophobe und russisch-nationalistische Weltansicht, ein Kult aggressiver Männlichkeit und physischer Gewalt sowie eine Orientierung auf körperlich und gemeinschaftlich auszulebende *Action* und Spaß zentrale Bausteine der kollektiven und individuellen Selbstdefinition bilden. Diese Szene überschneidet sich kulturell wie personell mit der der (Fußball)Hooligans. Dabei werden die oben genannten Elemente mit Symbolen aus unterschiedlichen Kontexten und Stilen kombiniert. Die typischen Stilisierungen der NS-Skinheads (auch pejorativ *boneheads* oder *bony*) bilden dabei nur eine von vielen Varianten und sind vor allem in mehr dem allgemeinen Geschmack angepassten Abwandlungen (z. B. Kurzfrisur statt Glatze, *casual*-Bekleidung bestimmter einschlägiger Marken wie *Fred Perry* statt Bomberjacken) vertreten.

Kulturelle Vielfalt findet man auch in dem für die Jugendkulturen enorm wichtigen Bereich der Musik vor. Sie widerspricht dem diskursiven Anspruch der Rechtsradikalen auf die Existenz einer »natürlichen«, ethnisch homogenen Gemeinschaft der Russen, der Slawen bzw. der Weißen und entlarvt diese Behauptung als Ideologem. Bemerkenswert ist dabei ein vergleichsweise neuer Musikstil, der *White Rap*. So bezieht sich der Name des Projekts »25/17« auf ein angebliches Hesekiel-Bibelzitat, das zuvor von einem afroamerikanischen Schauspieler in Quentin Tarantinos »Pulp Fiction« angeführt wurde und bei den Latino-Rap-

pern »Cypress Hill« (USA) figurierte : »[...] ich will große Rache an denen vollführen, die da versuchen meine Brüder zu vergiften und zu vernichten, und mit Grimm werde ich sie strafen [...]«¹. Auf ihren Aufnahmen wird die politische Message typischerweise weniger plakativ vorgebracht, eher punktuell und eingebettet. Die Lieder handeln vom Kampf um individuelle Unabhängigkeit oder vom Wunsch nach einer normalen Familie, aber auch davon, dass die Kinder im eigenen Vaterland nicht zu Fremden oder Gojim werden sollen. Soziale Missstände werden verschwörungstheoretisch oder auch nationalistisch interpretiert, z. B. so: »Es liegt nahe, den Weg zum Patriotismus zu finden, wenn die Stadt dich um deine Wohnung betrogen hat«. Die »naheliegende« – erst vom Text nahe gelegte – Verbindung wird mit eingängigen, ruhigen Beats unterlegt, so dass sich die emotionale Wirkung der Musik gut entfalten und die Aussage mittragen kann. Das systematische Kombinieren rechter Denkmuster mit unpolitischen Inhalten soll die Popularität der Band auch außerhalb der rechten Szenen möglich machen. Doch bei den Konzerten wird dann gern zusammen mit dem Publikum aus der Hools-Szene skandiert: »Sei ein Weißer! Sei du selbst!«

Erwartungsgemäß werden die stilistischen Ausflüge in die Hip-Hop-Musik in rechtsradikalen Kreisen als »rassistisch fremd« kritisiert. Dies macht deutlich: Die ideologischen Motive können mit Symbolen verschiedener Herkunft verknüpft werden; die *kulturelle* Pluralität, die als Aufweichung ehemals strenger Codes interpretiert werden kann, führt jedoch nicht zu einer politischen Entradikalisierung. Natürlich gibt es in Russland auch »klassische« Genres des Rechtsrocks, so wie RAC (Rock Against Communism) und Hardcore/Hatecore. Bands wie *Kolowrat* (Hakenkreuz), *T.N.F.* (Terror National Front), *Wandal*, *Kiborg*

¹ Deutsche Filmfassung.

skizze

(Cyborg) oder *Position* arbeiten mit explizit rassistischen und antisemitischen Texten, in denen von der Überfremdung Russlands, von Migrantmassen, ausländischem Finanzkapital sowie einem von der »antivölkischen« Regierung beförderten moralischen und rassistischen Verfall die Rede ist. Verwendet werden alte, zum Teil noch aus der NS-Zeit bekannte symbolträchtige Motive wie blutsaugende Parasiten auf dem Volkskörper, kriminelle Fremde, jüdische Verschwörung, gleichgültige Massen vs. kämpfende Eliten, jüdisch-christliche kulturelle Unterwerfung oder gnadenloser Rassenkrieg. Den Hörern wird angeboten, sich als Gemeinschaft russischer/weißer Soldaten an der vordersten Front dieses Kriegs zu verstehen, immer bereit, sich selbst und vor allem die anderen, die Feinde, für die völkische Einheit zu opfern.

Eine Gemeinschaft wird nicht nur auf der Ebene von Texten formuliert, sondern körperlich ausgelebt, hier bei Schlägereien und kollektiven Überfällen auf die »Nicht-Weißen« und auf politische Feinde wie auch bei Konzerten. Die von Musik, Bildern und Worten getragenen Bedeutungen werden in diesem Rahmen zu einem Bestandteil gemeinsamer emotionaler Erlebnisse und zugleich stabilisiert: beim Skandieren von bekannten Liedtexten, beim Tanzen oder beim Hitlergruß bzw. seinen Abwandlungen. Darüber hinaus bieten die Konzerte Gelegenheit, neue Kontakte zu knüpfen

und soziale Netzwerke zu pflegen; zudem werden CDs und Begleitartikel verkauft. In Russland sind im Übrigen die Umsätze rechter Labels und Versandhäuser stark von der allgemein verbreiteten Kultur kostenloser Downloads betroffen. Der Kauf eines Original-Tonträgers kann dadurch als Akt politischer oder künstlerischer Anerkennung interpretiert werden.

Die Konzerte, zu denen das Publikum oft aus verschiedenen Regionen Russlands anreist, finden unter anderem zu bestimmten Anlässen statt, etwa am 2009 in der Szene ausgerufenen »Tag der Solidarität mit rechten politischen Gefangenen« oder auch an solch international bedeutsamem Gedenktag wie dem Todesdatum von Ian Stuart Donaldson, dem Sänger



Split-CD: US-Band ORW und russische Band Wewelsburg. Symbole: Südstaatenfahne, alte Fahne des Zarenreichs (1858–83), SS-Ärmelstreifen. White-Power-Keltenkreuz.
http://aryanmusic.net/e107_plugins/content/content.php?content.127

der Rechtsrock-Kult-Band *Skrewdriver*². Die großen Konzerte haben mehrere Hundert Teilnehmer, öfter sind es allerdings zweihundert und weniger. Für viele Veranstaltungen wird keine öffentliche Werbung gemacht, die Einladungen werden von einer Person zur anderen weitergeleitet. Eine solche Einladung bestätigt die Zugehörigkeit zu einer ausgewählten Gesellschaft, zu der Szene bzw. ihrem Kern. Neben der Exklusivitätsgarantie (und hiermit der erwünschten Bestätigung des Status der Eingeladenen) soll die Form der »geschlossenen Gesellschaft« Repressionen seitens staatlicher Organe behindern. Der erste bekannte Fall einer

² 24.9.1993; I.S.D. war Initiator des britischen, inzwischen internationalen Netzwerks »Blood&Honour«.

skizze

großen Razzia war die gemeinsame Aktion von Polizei und Inlandgeheimdienst beim Ian Stuart Donaldson Memorial 2002 bei Moskau. Von mehreren Hundert Teilnehmern wurden die Personalien festgestellt, Fingerabdrücke abgenommen und Videoaufnahmen gemacht, und zwar in einer für die russischen Sicherheitskräfte typischen, wenig sensiblen Manier.

Die Ukraine wurde in den letzten Jahren mehrfach zum Ort größerer Veranstaltungen mit Beteiligung russischer White-Power-Bands; zum Einen aus praktischen Überlegungen, weil weniger Repressionen zu befürchten sind und die Einreise für alle, auch die westeuropäischen Teilnehmer einfacher ist. Zum Anderen handelt es sich bei den Ukrainern ja um ein »rassisch« und historisch eng mit dem russischen verbundenes Volk. Die ukrainischen und russischen Abteilungen internationaler Rechtsrock-Netzwerke liefern einander die Bestätigung, die »den Slawen« von westeuropäischen Gesinnungsgenossen oft verwehrt bleibt. Diese Ablehnung hat klare historische Vorbilder u. a. in der Rassenideologie des deutschen Nationalsozialismus. Diejenigen russischen Rechtsrock-Protagonisten und radikalen Rechten, die sich an dieser Ideologie orientieren, müssen also den Widerspruch lösen zwischen der abschätzigen Meinung

ihrer ideologischen Vorbilder den Slawen gegenüber und dem eigenen Anspruch, zur überlegenen Rasse zu gehören. Eine nützliche inhaltliche Brücke bilden die russischen Verbände, die im Zweiten Weltkrieg auf der Seite Nazi-Deutschlands kämpften, besonders die Kosaken-Formationen. So schmückt das Portrait des Kosaken-Führers und ehemaligen sowjetischen Majors (später Oberst der Wehrmacht) Iwan Kononow das Cover einer Split-CD von zwei südrussischen RAC-Bands, die 2008 vom Label der russischen Blood&Honour-Division produziert wurde. Hier zeigt sich ebenfalls – im russischen Rechtsrock wird flexibel mit verschiedenen, auch historischen Symbolen gearbeitet. Flexibilität und kulturelle Pluralität sollten aber nicht über die grundlegende menschenverachtende ideologische Ausrichtung hinwegtäuschen.

ÜBER DIE AUTORIN:

Tatiana Golova, Diplom-Soziologin, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Soziologie, Universität Magdeburg. Zu ihren Forschungsinteressen gehören politische Soziologie, soziale Bewegungen, Stadt- und Raumsoziologie und Rechtsextremismus. In ihrer Dissertation untersucht sie die Rolle von Stadträumen bei der Konstruktion kollektiver Identität von sozialen Bewegungen.



MODELLE DES TABUBRUCHS IN DER RUSSISCHEN ROCKMUSIK:
RECHTE ÄSTHETIK UND RECHTE INHALTE

Ewgeniy Kasakow

analyse

Nicht anders als im Westen waren für die sowjetischen und später die russischen musikorientierten Jugendsubkulturen die Mittel der Provokation und die Inszenierung des Tabubruchs von Anfang an unverzichtbar. Schon die Existenz einer nicht staatlich initiierten Jugendkultur stellte in der sowjetischen Gesellschaft ein Politikum und eine Herausforderung an die herrschende gesellschaftliche Ordnung dar. Seit Anfang der 1980er Jahre lässt sich dann die Explizierung des Politischen in den Texten der Rockmusiker feststellen.

Neben dem Obszönen war das von der Partei unabhängige Politische die Provokation schlechthin, denn es durchbrach nicht nur die Regeln der offiziellen Kultur, sondern stellte ihre ideologischen Prämissen in Frage. Im vorliegenden Artikel werden rechtsradikale Inhalte in der sowjetischen bzw. russischen Rockmusik untersucht. Anhand verschiedener Modelle des Umganges mit ästhetischen und theoretischen Elementen wird die Wechselwirkung zwischen Politik und Subkultur beleuchtet, und zwar exemplarisch an »politisch inkorrektem«, speziell antisemitischem Vokabular.

MODELL 1: PROVOKATION ALS ENTLARVUNG

Der Gründer des sibirischen »Suizid-Punk«, Jegor Letow, strebte seit dem Beginn seines musikalisch-subkulturellen Werdeganges danach, die Konfrontation mit der herrschenden Ordnung zu verschärfen. Während frühere Rocker ihre politische Kritik nach außen mit einem möglichst unpolitischen Image zu tarnen versuchten, demonstrierten die Projekte der sibirischen Punks von Anfang ihren politischen Bezug. Das schlug sich schon in den Namen der Bands nieder: Letow erste Band von 1982 trug den Namen des berühmten antikommunistischen Exilverlages *Possew*, ein Projekt seines Mitstreiters Oleg Sudakow (Manager) wurde nach den Verbänden der russischen Kollaborateure im II. Weltkrieg *Armija Wlassowa* (Wlassow-Armee) benannt. Für seinen ersten großen Auftritt beim Festival in Nowosibirsk 1987 wählte Letow den Bandnamen *Adolf Hitler*, und es gab einen Skandal. Mit dem Namen spielte Letow wohl auf die

Vorwürfe der sowjetischen Medien an, die Rock in der Nähe des Faschismus verorteten. In seinen damaligen Texten lässt sich jedoch weder ein positiver Bezug zum Faschismus noch zu den Ideen des Possew-Verlags oder der Wlassow-Bewegung feststellen.

Vielmehr suchte der Anarchist Letow nach Parallelen zwischen Faschismus und sowjetischem Alltag. Das Lied »Obschtschestwo *Pamjat*« (Die *Pamjat*-Gesellschaft, 1987) seines Hauptprojekts – der Band *Grashdanskaja oborona* (GrOb – Zivilverteidigung) – stellt einen mehrfachen Tabubruch dar. Die Existenz des Antisemitismus in der sowjetischen Gesellschaft, die (mutmaßlichen) Verbindungen zwischen dem Staat und der nationalistischen *Pamjat*-Organisation – all das zu erwähnen war bereits Provokation. Doch Letow ging weiter, er verband in seinem Text seine eigenen Wertungen (Zeile »Kopfsprung in trübes Gewässer«) mit der ideologischen Sprache der ihm damals offensichtlich verhassten *Pamjat*-Leute. Der erstmalig in einem bekannten Rock-Text verwendete pejorative Begriff »shid« (Jud, Itze) ist daher ein Zitat, wenn auch die Platzierung des Slogans »Hängt die Jidden, rettet Russland« am Ende des Liedes wie die Unterstreichung dieses Gedankens wirken könnte. Offiziell verboten war nicht nur das antisemitische Schimpfwort, sondern auch die Thematisierung dessen, dass es mitten in der vielbesungenen Völkerfreundschaft durchaus verbreitet war. Daher entlarvte Letows Lied die Scheinheiligkeit der offiziellen Sprache und warnte zugleich vor der neuen Allianz zwischen den sowjetischen

analyse

Machthabern und den Rechtsradikalen. Bemerkenswert ist, dass Letow auch später, als er in der »rot-braunen« Opposition aktiv war, sich nie antisemitisch äußerte.

MODELL 2: ÜBERAFFIRMATION ALS DISKREDITIERUNG

Die Band *NOM* (*Neformalnoje Obedinenije Molo-djoshi* – »Informelle Jugendvereinigung«), 1987

in Leningrad gegründet, ist bekannt für absurden Humor in der Tradition von Daniil Charms, für die Mischung der verschiedensten Stile und für ihre extrem »politisch inkorrekten« Texte. Wörter wie »shid« oder »pidoras« (Schwuchtel) gehören fest ins Repertoire von NOM. Das lyrische »Ich« der NOM-Texte stellt eine Karikatur des Sowjetmenschen dar, das genaue Gegenteil des Propagandabil-des des altruistischen »Erbauers des Sozialismus«, oder auch des »demokratischen« Bürgers des »neuen Russland« unter Jelzin. Die Protagonisten der Liedtexte sind betont aggressiv, geschmacklos, zelebrieren die eigene Asozialität und haben alle denkbare Ressentiments tief verinnerlicht; die Texte fungieren als eine Art permanenter »hate speech« dieser Figuren. Dabei greift NOM die Versatzstücke von verbreiteten Verschwörungstheorien auf, vermischt sie mit alltäglicher Rezeption der »hohen Politik«

und führt das Ganze ad absurdum. So stellt das Konzeptalbum *Vo imja razuma* (Im Namen der Vernunft) von 1997 ein musikalisches Hörspiel zum Thema »jüdische Weltverschwörung« dar, die sich in ferner Zukunft abspielt. Dass dort Freimaurer neben Robotern und Außerirdischen auftreten, ist eine Strategie der Kontextualisierung, die den Anspruch auf Glaubwürdigkeit der Konspirologie untergräbt. Zugleich ist NOMs uner-müdliche Zuschaustellung des Alltagsbewusstseins selbst nicht frei von elitären Zügen. Hier machen Intellektuelle Witze über die Primitivität des Restes der Bevölkerung.

MODELL 3:

DEKLARATION DES UNPOLITISCHEN

Die Lieder von *Mongol Schuudan* (Mongolische Post) drehen sich seit der Gründung der Band 1988 vor allem um das Thema Russischer Bürgerkrieg, vorzugsweise, aber nicht nur, aus der Perspektive der anarchistischen »dritten Kraft«. Indem sie die Machno-Bewegung besingen, haben die Musiker sich eine

große Fangemeinschaft in anarchistischen Kreisen erworben. Deshalb scheint ein Lied mit dem berühmtesten antisemitische Slogan »Schlag die Jidden, rette Russland« (Bej shidov) im Titel auf dem Album *Gomeritscheski chochot* (Homerisches Gelächter) in deutlicher Dissonanz zum restlichen Werk der Band zu stehen und sorgt bis heute

Grashdanskaja oborona (GrOb)

»Obschtschestwo Pamjat«

Pamjat-Gesellschaft und Rote Macht
Schuss in den Rücken und fort die Seele
Honigsüße des blutigen Breis
Kopfüber hinunter in den trüben Brunnen

Pamjat-Gesellschaft – russischer Terror
Der Finger des Gerechten hat den Hahn ertastet
Großzügig geschärft ist des Volkes Axt
Morgen ist die zeitlose Frist abgelaufen

Der Säbel hat geblinkt – jemanden hat es erwischt
Das Bajonett hat sich ins verhasste Fleisch gebohrt
Pamjat-Gesellschaft – unser heiliger Vater
Führt uns, damit wir schlachten und zerfleischen

Morgenlichtrot flammen die Wunden auf
Stolzer Stamm, steh auf zum Kampf!
Mit Kreuz und Schwert rufen wir auf:
»Häng die Jidden und rette Russland.«

Aus dem Russischen, H.T.

analyse

für Debatten. *Mongol Schuudan* hat sich mehrfach vom Antisemitismus distanziert und erklärt, das Lied wäre ursprünglich für einen Film über den Bürgerkrieg geschrieben worden; doch die Aufnahme geriet in die Hände der Audiopiraten und fand schlagartig Verbreitung. Noch 2009, vor einer Israel-Tournee, erklärte die Band, sie würde das Lied nicht »bei Konzerten in Moskau und schon gar nicht in Israel« spielen.¹ Gleichzeitig pocht sie darauf, dass es kein politisches Lied sei. Allerdings hat der Sänger der Band, Waleri Skoroded, sich in einem Interview darüber aufgeregt, dass Äußerungen gegen die Juden für mehr Empörung sorgen als solche gegen andere Ethnien, und hat versucht, die Pogrome nachträglich partiell mit der damaligen gerechten Empörung des Volkes zu legitimieren, wobei, nach seinen Worten, »auch Unschuldige« zu Schaden kamen.²

Die Band *Kooperativ Nischtjak* aus Tjumen (gegründet 1983) gehört zusammen mit Jegor Letow und Roman Neumojew zum »Sibirischen Punk«, doch hat sie sich später von ihren (Post) Punk-Wurzeln entfernt und mit so unterschiedlichen Stilen wie Gothic und Neo-Folk einerseits und Jazz andererseits experimentiert. Während Letow vom Anarchismus zum Sowjetpatriotismus kam und Neumojew orthodoxes Christentum propagierte, orientierte sich *Kooperativ* recht früh an Okkultismus und »gotischer Ästhetik« und war Christentum wie Kommunismus gegenüber gleichermaßen feindlich eingestellt. Sowohl Texte als auch Albumcover der Band verweisen regelmäßig auf den Themenkreis »Drittes Reich – Zweiter Weltkrieg – Rechte Esoterik«, wenn auch im Stil oft übertrieben »trashig«. Wenn die Namen von Hitler, Goebbels und anderen berühmten Nazis in einer Reihe mit »Fräulein Bernstein«, Jurij Gaga-

rin, Aleister Crowley, Gala Dali, dem Serienmörder Tschikatillo oder auch dem Zauberer Merlin stehen, kann man von einer Profanierung des Themas sprechen. Viele Bezüge zu allem »Deutschen«, »Mystischen« und »Totalitären« gehört fest zum Image der Band, die ihrerseits behauptet, mehr an Magie als an Politik interessiert zu sein.³ Jedoch werden die Alben von *Kooperativ* regelmäßig in nationalistischen Blättern wie *Sawtra* oder *Limonka*⁴ besprochen, die Band selber trat öfter bei Veranstaltungen der von Alexander Dugin geführten »Eurasischen Jugendunion« auf.

MODELL 4: ÜBEREINSTIMMUNG VON ÄSTHETIK UND EINSTELLUNG

Hier sind Bands gemeint, die in der Regel von der rechten Szene als Verbündete wahrgenommen werden und denen es nicht um Provokation, sondern ernstgemeinte Propaganda geht. Sich von den eigenen Inhalten zu distanzieren oder sie kleinzureden können sich solche Bands, die kaum Zuhörer jenseits der rechtsradikalen Szene haben, schwerlich leisten.

Und doch gibt es auch hier Variationen im Verhältnis von Text und politischer Einstellung. Das Dark-Folk-Projekt *Majdanek Waltz* aus Rjasan singt z. B. über Hakenkreuze und den »Himmel des Reichs« und vertont Gedichte des rechtsradikalen Dichters Alexej Schiropajew. Das Cover des Albums *Tschornoje solnze* schmückt das Symbol der »Schwarzen Sonne« aus dem SS-Schloss Wewelsburg. Die Gegenüberstellung von (jüdischem) Gold, Christentum und besungenem Hakenkreuz im Lied »Moja tschornaja swastika« passt gut in dieses ästhetische Konzept. Doch nahm *Majdanek Waltz* auch eine Dark-Folk-Version von »Shurawli«, einem sowjetischen Lied über Kriegsgefallene, auf. Und politische Kommentare

¹ http://mignews.com/news/culture/world/210509_235038_10419.html

² 700000 »A« v kruge. Anarchizm ot »Mongol Šuudan«, in: »Avtonom« 2008/30. S. 11-12. Hier: S. 11.

³ <http://evrazia.org/article/275>

⁴ Zeitung der National-Bolschewistischen Partei von Eduard Limonow.

analyse

von Bandmitgliedern bei Interviews betrafen nicht etwa das »jüdische Thema« – der Gitarrist Ilja Mazewitsch verwies in diesem Zusammenhang darauf, dass er zwei Jahre in Israel gelebt habe –, sondern die sie beunruhigende »islamische Expansion« bis hinein nach Europa.⁵

Das zeigt die inhaltliche Nähe der Musiker zum neuen Paradigma einiger Strömungen innerhalb der radikalen Rechten: Das Feindbild der allmächtigen jüdischen Weltverschwörung, die Russland arm macht, wird vom Feindbild der »nichtweißen« Einwanderer, die vom neuen Reichtum Russlands angezogen werden, abgelöst. Der bereits erwähnte Dichter Schiropajew kann als exemplarischer Vertreter dieser Strömung betrachtet werden; er vollzog den Wandel vom christlichen Monarchisten und Antiwestler zum rassistischen »Nationaldemokraten«, der im »weißen« Westen den Verbündeten gegen das »Asiantentum« sieht.

In der Reihe von dezidiert politischen Bands mit rechtsradikalem Selbstverständnis spielt *Instrukzija po wyshiwaniju* (IPW – »Anleitung zum Überleben«) um Roman Neumojew eine besondere Rolle. 1985 in Tjumen gegründet, war IPW eins der prägendsten Projekte des »Sibirischen Punk«, es gab enge personelle Überschneidungen mit *Grashdanskaja oborona* und *Kooperativ Nischtjak*. Jedoch entdeckte Neumojew als erster aus diesem Dunstkreis die Orthodoxie für sich und positionierte sich bald darauf als Monarchist. Auf dem Moskauer Festival »Indjuki« im April 1991 sorgte Neumojews IPW für einen Eklat. Das Lied »Ubit shida« (Einen Jud töten) spaltete das Publikum. – In den darauffolgenden Jahren wechselten fast alle Schlüsselfiguren des »Sibirischen Punk« von einer allgemein »staatsfeindlichen« Haltung

⁵ www.stigmata.name/waltz.php

über in die Reihen der »nationalen Opposition« gegen Jelzin.

Die Ursprünge des skandalumwitterten Liedes »Ubit shida« gehen auf den Mitbegründer von IPW, den Dichter Miroslav Nemirow zurück, der die Zeilen »ubit menta, tschtoby sabrat pistolet« (einen Bullen töten, um seine Pistole zu kassieren)

Majdanek Waltz

Das Licht ist wie die Welt
(Fragment)

Euer Gott ist das Gold
Unser Gott ist die Sonne
Das Licht ist wie die Welt
Die Welt ist wie das Licht

Aus dem Russischen, HT.

notierte. Im Gegensatz zum »Bullen« kann man dem Juden nur das Geld abnehmen, um damit eine Pistole zu kaufen (Gegenüberstellung von Krieger und Händler), aber der Kernpunkt des Textes ist der Kampf um das Auserwähltsein. Das Lied ruft auf denjenigen zu töten, der mit Gott ringt, also den biblischen Jakob-Israel; Gott, der ihn rettet, wird als »undenk-

bar«⁶ bezeichnet. Der Name Gottes darf laut Altem Testament nicht ausgesprochen werden und Neumojew bedient sich des »Tractatus Logico-Philosophicus« von Wittgenstein, um den Unausprechlichen zum Undenkbaren zu erklären. In der Feindschaft mit dem Juden geht es bei Neumojew nicht um das Geld und die Möglichkeiten, die es eröffnet, sondern um die Rivalität zwischen »bogoisbrannyje« (die »von Gott Auserwählten«, wie die Juden im antisemitischen Diskurs der russischen Nationalisten manchmal spöttisch bezeichnet werden) und »bogonoszy« (die »Träger des Göttlichen«, nach Dostojewskis Konzept das Volk der Russen). Im Lied scheint das Verhältnis komplizierter, Gott (»gewichtloses Feuer«) trägt den Mörder von Israel und sei es nur davon, »in das gedächtnislose Dunkel«. Neumojews politische Einstellung hat sich seitdem nicht wirklich geändert, und doch gab es folgende Situation: Er verweigerte bei einem Konzert am 08. Mai 2007

⁶ In einer früheren Version des Textes heißt es noch »nemyslemo« statt »nemyslemym«, also »undenkbar gerettet« statt von einem »undenkbaren Gott gerettet«. Siehe: <http://imperia.lenin.ru/EOWN/eown5/yazva.html>

analyse

seinem Publikum das berühmte Lied, mit dem Hinweis auf den anstehenden Siegestag, welcher »ein Tag der Einigung, nicht der Feindschaft, ein Tag der Trauer sei« und wo es »Platz sowohl für Russen, als auch für Juden gebe«.

Redaktion: Hartmute Trepper

ÜBER DEN AUTOR:

Ewgeniy Kasakow studierte in Bremen Kulturgeschichte Osteuropas, Geschichte und Philosophie. Veröffentlichungen unter anderem in: *Konkret, taz*

bremen, Neprikosnovenny Sapas (Moskau), *Testcard*. Jüngster Artikel über die Verfolgung der Jugendsubkulturen in Russland s.u.

LESETIPP:

Martin Büsser / Jonas Engelmann / Ingo Rüdiger (Hg.): *Emo – Porträt einer Szene*. Mainz: Ventil-Verlag, 2009; hier E.K.: *Subkultur? Verboten!* – Zur Geschichte einer russischen Sommerlochdebatte, S. 122–131.

IPW (Roman Neumojew)

Einen Jud töten

Einen Jud töten, um eine Pistole zu kaufen.

Einen Jud töten, um bewaffnet zu sein.

Das Volk, das die Pistole hat, ist praktisch unbesiegbar.

Das Volk, das die Pistole hat, kann nicht zur Herde gemacht werden.

Einen Jud töten!

Einen Jud töten, Wahnsinn des Herzens kocht und übertönt den Schmerz.

Einen Jud töten, am Mittagshimmel – dasselbe himmelblaue Gesetz.

Nicht nach dem Namen des Richters fragen, der morgen als Schicksal kommt.

Einen Jud töten, eine Pistole besorgen und warten, wer dich abholen kommt.

Einen Jud töten!

Wer mit Gott kämpft, Walzer tanzend,

auf dem mondbeschienenen Weg,

auf dem vereisten Hang

brennt die goldene Tafel.

Und es wird der Mörder in das gedächtnislose Dunkel durch das schwerelose

Feuer fortgetragen werden.

Wer mit Gott kämpft

Jenseits der Sternenschwelle,

Wird vom undenkbaeren Gott gerettet!

Einen Jud töten!

Aus dem Russischen, H.T.

VON DER REDAKTION: *KULTURA* VERABSCHIEDET SICH

Mit der vorliegenden Ausgabe von endet das Projekt »Russland-Kulturanalysen« der Forschungsstelle Osteuropa, das neben den auf Politik und Wirtschaft spezialisierten Russland-Analysen das Bild des Landes um den Blick auf das kulturelle Leben erweitert hat. Allerdings konnte, so die Meinung der Redaktion, nicht eine von Ereignissen bestimmte Aktualität den Leitfaden bilden. Sie benannte vier große Themenbereiche, die wichtige postsowjetische Veränderungen in der Kultur beinhalten und aus denen die *kultura*-Einzelausgaben ihr Material wählten: kulturelle Trends, öffentliche Diskurse, Infrastruktur und Medien, sowie Normen, Werte und Symbole. Damit erweiterte sich der Beobachtungszeitraum immer wieder weit in die Sowjetzeit hinein – wie auch bei dieser Ausgabe – und die AutorInnen konnten für den interessierten Blick aus ausländischer Ferne die Triebkräfte der Prozesse herausarbeiten.

Und doch ergaben sich immer wieder von uns nicht vorhersehbare aktuelle Bezüge: ein Überfall auf den AktivistIn einer landesweiten Jugendbewegung, die *kultura* gerade vorstellte, der deutsche Start der »Wächter«-Filme, denen gerade eine halbe Ausgabe gewidmet war, die erneute Diskussion um die Alkoholgesetzgebung kurz vor Erscheinen unserer »Alkohol«-Ausgabe, der Zuschlag für Olympia in der Planungsphase unserer Sportausgabe usw. *kultura* kann deshalb auch über 2009 hinaus als eine Art »Monitoring« zu wichtigen kulturellen Entwicklungen ihrer Zeit gelesen werden. Das Archiv wird auch künftig über die bekannte URL bzw. über die Homepage der Forschungsstelle zugänglich sein.

Als Gründungsredakteurin war Isabelle de Keghel verantwortlich für den Start; im Februar 2005 kam Hartmute Trepper dazu und führte nach dem Weggang von I. de Keghel 2006 in Zusammenarbeit mit GastredakteurInnen und im letzten Jahr weitgehend von Judith Janiszewski unterstützt, das Projekt bis zu diesem Augenblick weiter. Zu verschiedenen Zeiten berieten uns Irina Prochorowa (Moskau) und Birgit Menzel (Mainz) und, über eine lange Strecke, Mischa Gabowitsch (jetzt Princeton) als Autor, Übersetzer und zuverlässigster Konsultant in allen Fragen. Nennen möchte ich außerdem Christopher Gilley (GB) als viel gelobten Übersetzer ins Englische, Hilary Abuhove (USA) als kreative Lektorin und Matthias Neumann als unermüdlichen technischen Redakteur von der ersten bis zur letzten Ausgabe.

Erstmalig erschien *kultura* im Oktober 2005, war als Monatsschrift geplant und wurde bis Ende 2006 aus Sondermitteln der Universität finanziert. Nach einer halbjährigen »Durststrecke« übernahm die Gerda Henkel Stiftung für ein Jahr die Finanzierung von sechs zweimonatlichen Ausgaben und dann von weiteren sechs Ausgaben bis zum Sommer 2009. Für diese beiden Jahre danken wir herzlich und auch dafür, dass wir die Restgelder der zweiten Etappe für die vorliegende Ausgabe überlassen bekamen.

Eine weiterführende Finanzierung ließ sich im Verlauf von 2009 nicht finden. Dennoch sind wir, nach häufigen Rückmeldungen zu urteilen, überzeugt, dass ein weitgehend wissenschaftlich fundiertes, doch für interessierte Nicht-Fachleute geschriebenes Medium zur Kultur, zumal in zwei Sprachen, ein festes Publikum hat – übrigens nicht nur in Europa, sondern auch in den USA und überraschenderweise selbst an Hochschulen in Russland und der Ukraine. Es wäre schön, wenn *kultura* irgendwann zur Inspiration für ein neues Projekt würde.

Hartmute Trepper