

Literarische Formen der Geopolitik

Raum- und Ordnungsmodellierung in der russischen und ukrainischen Gegenwartsliteratur

Oleksandr Zabirko



Oleksandr Zabirko

Literarische Formen der Geopolitik



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XII

Band 32

Oleksandr Zabirko

Literarische Formen der Geopolitik

Raum- und Ordnungsmodellierung in der russischen und ukrainischen
Gegenwartsliteratur

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<https://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Oleksandr Zabirko

„Literarische Formen der Geopolitik. Raum- und Ordnungsmodellierung in der russischen und ukrainischen Gegenwartsliteratur“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 32

Verlag readbox unipress in der readbox publishing GmbH, Dortmund

www.readbox.net/unipress

Teilw. zugl.: Diss. Universität Münster, 2020

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz des Autors oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0261-3

(Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-46079781402

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2021 Oleksandr Zabirko

Satz: Oleksandr Zabirko

Titelbild: Adobe Stock, LALSSTOCK, Datei-Nr.: 235748177

Umschlag: ULB Münster



Inhaltsverzeichnis

I.	Zur Einführung.....	1
	1. Fragestellung und thematische Ausrichtung.....	1
	2. Die Verflechtung von Raum und Ordnung.....	2
	3. Die Geopolitik.....	5
	4. Modell und Form: Terminologische Annäherung	8
	5. Struktur und Gliederung der Arbeit	13
II.	Russische Raum- und Ordnungsmodelle aus literaturhistorischer Sicht....	17
	1. Modelle des postsowjetischen Raums zwischen Schmitt und Kelsen ...	17
	2. Von der <i>heiligen Rus'</i> zum <i>russkij mir</i> : Literarische Genealogien folgenreicher Modelle	22
	2.1 Ein Blick auf die Semantik	22
	2.2 Der russische „nationale Körper“ im sakralen Raum.....	24
	2.3 Die <i>heilige Rus'</i> und der <i>russische Gott</i>	28
	2.4 Die „russische Welt“ auf Ukrainisch	35
	2.5 Von der Gemeinschaftsbildung zur transzendenten Weltmacht	37
	3. Eurasismus als Rettungsideologie des Imperiums.....	39
	3.1 Der Ausweg nach Osten	39
	3.2 Lev Gumilev und die Neuaufgabe des Eurasismus	46
	4. Russische Identitätsdiskurse nach der Perestroika	51
	4.1 Renaissance des Sonderwegs.....	51
	4.2 <i>Russkij mir, heilige Rus'</i> und der neue russische Patriotismus	56
III.	Formen des Protests. Die Form als Protest.....	59
	1. <i>Credo quia absurdum</i> : Protest im Spiegel der Formalästhetik	59
	1.1 Zur Bedeutung der Form.....	59
	1.2 Die Monstrationen	63
	1.3 Von der Orangen Alternative bis zur Revolution in Orange	65

2. Die Gesellschaft des Spektakels und die Karnevalsgesellschaft.....	69
2.1 Politik der Versatzstücke.....	69
2.2 Das Rhizom	78
2.3 Kampf der Kulturmodelle	83
2.4 Der Protest im Zeitalter seiner Karnevalisierung.....	91
3. Karneval als Delikt. Der Fall „Pussy Riot“	93
3.1 Das Punk-Gebet und seine Folgen	93
3.2 Die Ästhetik von <i>jurodstvo</i> : Narretei als Protestform.....	104
3.3 Die Rückkehr zur Norm	107
4. <i>Graždanin poët</i> : Der Protest im Spannungsfeld zwischen Travestie und Kanon.....	109
5. Ukrainische Barrikadenliteratur als postkolonialer Karneval	120
5.1 Figurationen des Nationalen.....	120
5.2 Aufstand der Loser: Ukrainische Protestnarrative zwischen rechts und links.....	125
5.3 Der Euromaidan als Kulmination der Karnevalsästhetik.....	137
6. Die Umkehr des Karnevals und die Neupositionierung nach 2014	149
IV. Zyniker, Loyalisten und Rebellen. Die Legitimation des Autoritarismus in der russischen Gegenwartsprosa	157
1. Gegenwartsliteratur als Instrument der Sozialkritik.....	157
2. Rechtstaatlichkeit am Gefrierpunkt. Der Roman „Nahe Null“ von Nathan Dubowizki.....	159
3. Explosiver Etatismus: Der Roman „Gospodin Geksogen“ von Aleksandr Prochanov.....	166
4. Zakhar Prilepins leidenschaftliche Revolte.....	181
5. Die Abwicklung der Form: „Neuer Realismus“ und der Abschied von der literarischen Postmoderne	197
5.1 Die Poetiken des Ausnahmezustands.....	197
5.2 Die Sehnsucht nach Evidenz in der postsowjetischen Leere	203
5.3 Das Motiv des Übermenschen.....	215

5.4 Falsche ethische Bewertung.....	217
5.5 Die Wahrheit des Möglichen	219
5.6 Krieg als Ausweg.....	228
V. Geopolitische Visionen der russischsprachigen Phantastik.....	243
1. „Die Literatur der freien Menschen“. Zur Geschichte der sowjetischen <i>fantastika</i>	243
2. Die Mittelmeer-Eurasiens.....	248
4. Literarisches <i>world-building</i> als geopolitische Beweisführung	253
5. Der Verhaltenskodex in der post-menschlichen Gemeinschaft.....	264
6. Die nostalgische Modernisierung: Alternativgeschichten und kontrafaktisches Erzählen	271
6.1 Der Abschied vom Fortschrittsglauben	271
6.2 Die Zeitreisen.....	278
7. Novorossija als politisches Projekt: Von der Fiktion zum Fakt	283
8. Schlussbemerkungen: Ein Blick in die Retrozukunft	297
VI. Ukrainische Geopoetiken	299
1. Mitteleuropa auf Ukrainisch: Die Raummodelle Jurij Andruchovyčs und anderer west-ukrainischer Autoren.....	299
1.1 Die Geopoetik	299
1.2 Die Visionen von Mittel- und Ostmitteleuropa	301
1.3 Der ukrainische Mitteleuropa-Diskurs	308
1.4 Die zwei Ukrainen	317
1.5 Landesteilung als Farce: Der Roman „Rivne/Rovno“ von Oleksandr Irvanec’	321
1.6 Auf zu neuen Ufern: Der Roman „Kult“ von Ljubko Dereš	324
1.7 Die Herausforderungen der Osterweiterung.....	328
2. Serhij Žadans „wilder Osten“	331
2.1 Geopoetik eines Neulandes.....	331
2.2 Das Bild einer „undeterminierten“ Gesellschaft.....	335

2.3 Ringsumverteidigung	341
2.4 Erinnerungen an eine Illusion.....	344
VII. Ausblick.....	351
Bibliographie	357

I. Zur Einführung

1. Fragestellung und thematische Ausrichtung

In den Ländern Osteuropas korreliert die Raumthematik in vielerlei Hinsicht mit der Bewältigung der postsowjetischen Identitätskrise, die zu einem zentralen Motiv in der Literatur und Publizistik geworden ist. In Anlehnung an Modelle des *spatial turn* der Kultur- und Sozialwissenschaften zeigt die vorliegende Untersuchung, wie literarische Raumkonstruktionen für die Verarbeitung und gedankliche Einordnung der politischen Transformationsprozesse sowie für die Erprobung neuer Identitätsmodelle in der Ukraine und in Russland instrumentalisiert werden. Die Arbeit analysiert literarische Konstrukte wie „die russische Welt [*rususkij mir*]“, „die heilige Rus’ [*svjataja Rus’*]“, „Neurussland [*Novoros-sija*]“ und „Eurasien“, die den politischen Diskurs der Ära Putin dominieren, und kontrastiert diese mit den Raummodellen von „Ostmitteleuropa“ sowie der „Europäisierung“ der Ukraine in den Schriften ukrainischer Literaten. Die in dieser Weise semantisierten Kulturräume determinieren maßgeblich die politische und kulturelle Selbstverortung der beiden ehemaligen Sowjetrepubliken.

Die Arbeit geht im Weiteren der Frage nach, wie diese Selbstverortung in den Werken gegenwärtiger russischer und ukrainischer Prosa-Autoren wiederum auf die Nations- und Gemeinschaftsbilder, die Gesellschafts-Ideale sowie die Rechts- und Gerechtigkeitskonzepte einwirkt. Es geht also um die Politisierung der literarischen Raumentwürfe und das in ihnen verhandelte Verhältnis zum politisch strukturierten nationalen Raum. Die vergleichende Analyse, die sich auf die Darstellung dieser Prozesse in den jeweiligen nationalen Literaturen fokussiert, verspricht relevante Erkenntnisse über den gedanklichen und künstlerischen Umgang mit den großen sozialen Umwälzungen und Transformationen, welche die beiden Länder seit dem Zerfall der Sowjetunion erlebt haben. Da die Raum- und Ordnungsentwürfe russischer und ukrainischer Literaten sich zudem in einem seit 2014 längst nicht mehr latenten, sondern offenen militärischen Konflikt befinden, stellt diese Arbeit auch den Versuch einer literarischen Konfliktforschung dar.

Die in der postsowjetischen Prosa modellierten Raum- und Ordnungskonzepte haben in der Regel einen unmittelbaren Bezug zu den jeweiligen theoretischen Ausführungen philosophischer, geopolitischer oder historiographischer Natur

(„Ideologien“) und können nicht getrennt von diesen analysiert werden. Die Besonderheit der *theoretischen* Raumkonzepte – hier etwa der hochgradig literarisierten Konzeptionen der sog. „Eurasier“ oder des Modells der „zwei Ukrainen“ – besteht gerade in einem hohen Grad der Literarizität. Als Konzepte, die in einem Spannungsfeld zwischen literarischer Produktion und Wissenschaftlichkeit entstehen und eine geschichts- oder naturwissenschaftliche Rhetorik mit einer dynamischen Metaphorik und fiktionalen Erzählstrukturen verbinden, bieten sie ein anschauliches Beispiel für Modellierung faktualer Wissensfelder mit literarischen Mitteln.

2. Die Verflechtung von Raum und Ordnung

Seitdem sich in der Nationalismusforschung ein explizit konstruktivistischer Ansatz etabliert hat (Anderson, Gellner, Hobsbawm), demzufolge die Nationen als „künstliche“ (wenn auch nicht willkürliche) Gemeinschaftskonstruktionen zu betrachten sind, rücken die Mechanismen in den Blick, die zur „Imaginierung“ einer nationalen Gemeinschaft führen. Die neue Sicht auf die Verfahren und Medien rückt die „Nation“ aus der Umhegung im Forschungsgebiet der Staatswissenschaften in die Reichweite der Kultur- und Literaturforschung. In Osteuropa trägt die Literatur relevant zu einer solchen „Imaginierung“ bei, und zwar nicht nur über die ästhetische Legitimation der staatlichen Unabhängigkeit oder die Propagierung der „zivilisatorischen“ Option „Demokratie, Rechtsstaat, Marktwirtschaft“; wichtiger Wirkungsbereich ist auch die Neuerfindung und die – in wesentlicher Hinsicht *ästhetisch verfahrende* – Modellierung von Räumen. Die vorliegende Studie geht davon aus, dass nach 1991 ein Prozess des Wandels und der Adaptation westlich-liberaler Begriffe und Beschreibungsmuster stattgefunden hat, bei gleichzeitiger „Einschreibung“ ehemaliger Sowjetrepubliken in die europäische und globale Raumordnung. Die Analyse der literarisch entworfenen Raumkonstruktionen und ihrer semantischen Bewegungen ermöglicht es, die Denksysteme offenzulegen, mit deren Hilfe die Zukunft dieser Gesellschaften projiziert und imaginiert wird.

Das erneuerte Interesse am Verhältnis von Territorialisierung und Identität, Grenzüberschreitung und sozialer Zuordnung machte die kulturwissenschaftlichen Raumanalysen in den letzten Jahren zu einem wichtigen Forschungsfeld.

Das Verständnis von nicht natur-ursprünglichen Räumen als sozialen Konstrukten, die den geographischen Raum buchstäblich *überformen*, gilt als ein grundlegender Ansatz der neueren kulturwissenschaftlichen Theorie.

Die Neuordnung der politischen Geographie Europas seit der Auflösung des „Ostblocks“ 1989 spielt hier die entscheidende Rolle. Nach der utopischen Stilisierung des Eigenen und der ideologisch motivierten Ausblendung des Fremden in der Epoche des sozialistischen Realismus wird in den literarischen Medien eine Modellierung von Territorien vorgenommen, welche die Heterogenität Osteuropas neu erschließt.

Dimensionen kollektiver Identität wie Staatlichkeit, Bürgersinn, Sippe und ein durch landschaftliche Bezüge hergestelltes Gemeinschaftsgefühl können im Rahmen einer literarischen Darstellung auf verschiedene Weise verhandelt werden und ergeben somit unterschiedliche Konstellationen der erzählten bzw. erzählbaren Heimaterfahrung. Die Bedeutung von Raum als Heimat erstreckt sich somit von einer überörtlich konstruierten Kulturlandschaft über die Konstruktion einer überindividuellen Lebenswelt (im Sinne von Alfred Schütz) bis hin zu einer Wahrnehmung der Region als einer separaten Einheit, die an der Bildung einer politischen Nation oder an deren Auflösung beteiligt ist (Stichwort „Separatismus“). Die letztere Beobachtung ist im besonderen Maße für Frontierlandschaften wie den Donbass, oder Galizien relevant – Grenzregionen mit fließenden, sich überlappenden Zugehörigkeiten und wechselhaften staatspolitischen Loyalitäten. Diese im politischen wie kulturellen Sinne beweglichen Territorien tragen auf eigene Art und Weise zu einem Verständnis von Europa als einem „Kontinent der wandernden Grenzen“ (nach Joseph Roth) bei.

Die Strukturierung des Raumes durch kulturelle Topographien zu untersuchen, bedeutet auch, kulturelle Identität und ihre Genese zu rekonstruieren. Raum- und Gemeinschaftsbildung erscheinen als miteinander verbundene, oft untrennbare Prozesse, die dem Spannungsverhältnis zwischen regionalen, nationalen und gesamteuropäischen Identitätsangeboten zugrunde liegen. Diese kulturwissenschaftliche Frage steht am Anfang dieser Arbeit. Im Folgenden gilt es zu zeigen, warum und mit welchen Mitteln das Bild von Russland als einem positiv besetzten „Raum autoritärer Herrschaft“ entworfen wird, und worin die Plausibilität oder Problematik der ukrainischen Option zugunsten einer Demokratie „europäischer“ Prägung liegt.

Die strukturelle Ähnlichkeit zwischen geographischen Räumen und politischen Ordnungsstrukturen ergibt sich aus der Notwendigkeit einer aktiven medialen Gemeinschaftsbildung: Weder eine politische Nation noch eine regionale Heimat können im deiktischen Sinne „gezeigt“ oder „entdeckt“ werden – vielmehr muss man sie „imaginieren“ und „erzählen“. Gerade die Narrativität als Grundeigenschaft dieser beiden Konzepte macht ihr Verhältnis zueinander durchlässig und von den Verfahren ihrer medialen Repräsentation (etwa im Text oder Film) abhängig.

Die Literatur als potentielles Instrument der Sozialkritik verspricht in dieser Hinsicht interessante Erkenntnisse über die Rolle verschiedener kultureller Ressourcen für die Errichtung und Konsolidierung von Herrschaftsformen (demokratischen wie autoritären). Der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung beschränkt sich dabei nicht auf die programmatischen Repräsentationen des Politischen in den literarischen Werken (d.h. auf die hermeneutische oder axiologische Analyse des Textes), sondern untersucht auch die Beziehung zwischen den Texten und den außerliterarischen sozialen Verhältnissen sowie den Formen politischer Organisation. Neben den Praktiken politischer Institutionen oder Akteure rücken somit auch die Narrative in den Blick, die solche Praktiken legitimieren, sanktionieren oder rhetorisch begleiten. Mit anderen Worten – die politische Wirkungsmacht literarischer Formen steht hier im Fokus.

Die ohnehin ambivalente und facettenreiche Beziehung zwischen Politik und Literatur stellt sich im osteuropäischen, insbesondere postsowjetischen Raum aufgrund der dramatischen Veränderungen im Literaturbetrieb als besonders komplex dar. Die Tatsache, dass die Schriftsteller in Staat und Gesellschaft nicht mehr als „Ingenieure der menschlichen Seelen“ (nach Stalin) wahrgenommen werden, führt jedoch nicht zu einer Verminderung ihres sozialen Status als Literaturproduzenten, sondern gerade umgekehrt zu einer Erweiterung ihrer gesellschaftlich relevanten Funktionen. Die Literatur erscheint nun nicht mehr als bloßes Instrument staatlicher Propaganda, sondern entwickelt sich zum Terrain für eine systematische, aber zugleich freie (d.h. theoretisch ungebundene) künstlerische Erprobung von unterschiedlichen Gemeinschaftsmodellen und Ordnungsidealen. Zwar werden diese Modelle, Werte und Ideale in den literarischen Texten nur selten theoretisch fundiert, dieser „Mangel“ wird aber durch die Möglichkeit kompensiert, dass die fraglichen Konstrukte durch die Charaktere der Erzählung bzw. literarischen Figuren geradezu „ausgelebt“ werden.

3. Die Geopolitik

Die „Einheit von Ortung und Ordnung“, die Carl Schmitt in seinem Spätwerk zum „Nomos der Erde“ erhebt (Schmitt 1950: 13), manifestiert eine besondere Art der Verflechtung von Geographie und Politik, die bereits in der Zwischenkriegszeit zum Markenzeichen des geopolitischen Denkens wurde. Die notorische Unbestimmtheit und terminologische Unschärfe des Begriffes „Geopolitik“ lässt sich zumindest teilweise überwinden, wenn wir uns einigen zentralen Merkmalen jener Denkströmung zuwenden, die diesen Ausdruck populär gemacht hat.

Der Begriff „Geopolitik“ wurde erstmalig 1899 von dem schwedischen Wissenschaftler Rudolf Kjellén (1864–1922) verwendet. Zusammen mit Friedrich Ratzel hat Kjellén den Grundstein für die wissenschaftliche Entwicklung der Geopolitik gelegt, indem er dem bis dahin unsystematischen Geodeterminismus die notwendige analytische Stringenz verliehen und damit die Geopolitik – zumindest im deutschen Sprachraum – zu einer akademischen Disziplin erhoben hat (Werber 2014: 45-62). In der angloamerikanischen Tradition hat neben Alfred Thayer Mahan (1840–1917) vor allem Halford Mackinder (1861–1947) geopolitisches Denken beeinflusst. Beide postulieren den zentralen Gegensatz von Land und Meer, der von Mackinder zwar grundsätzlich anders bewertet wird als von Mahan, aber die vergleichende Bewertung von Landmacht und Seemacht wird von beiden – ungeachtet ihrer einzelnen Präferenzen – zu einer wichtigen analytischen Strategie im Bereich der Geopolitik gemacht (ebd.: 63-73). In Erwartung des baldigen Niederganges der britischen Weltmachtstellung, die in erster Linie auf der Kontrolle der Weltmeere beruhte, schreibt Mackinder bereits 1904 der eurasischen Landmasse, die er „Heartland“ nannte, eine besondere geostrategische Rolle zu: *„Who rules Eastern Europe commands the Heartland, / Who rules the Heartland commands the World Island, / Who rules the World Island commands the World“* (Mackinder 1996: 106). Von diesem Leitsatz haben sich auch die russischen Theoretiker inspirieren lassen, die als intellektuelle Erben des europäischen Geodeterminismus ein innovatives Raumkonzept und damit eine eigene geopolitische Doktrin des sog. „Eurasismus“ (russ. evrazijstvo) entwickelt haben.

Die Versuche von Ratzel, Kjellén, Mackinder und ihren Zeitgenossen, Kausalität zwischen geographischer Lage und einem als Raumorganismus bezeichneten Staat herzustellen, wurden zusammen mit der verwendeten Terminologie nach

dem Ende des Ersten Weltkrieges von einer Vielzahl von Wissenschaftlern aufgegriffen und erweitert (Helmig 2007). Die strukturellen und ideologischen Gemeinsamkeiten dieser Denkschule fasst Karl Schlögel (2015: 49) wie folgt zusammen:

Sie alle [sc. Friedrich Ratzel, Halford Mackinder, Frederick Jackson Turner u.a.; O.Z.] repräsentierten eine internationale Schule modernen geografischen und räumlichen Denkens, eine frühe Form von Erdwissenschaften. [...]. Sie verwendeten die gleichen Kategorien, bezogen sich auf ähnliche Bezugsrahmen, hatten fast alle einen malthusianischen und sozialdarwinistischen Hintergrund – das Credo vom Überleben der Tüchtigsten –, und glaubten an einen neuen Menschen, der durch Eugenik und Soziobiologie zu erschaffen wäre. Es gab einen starken prometheischen Mythos. Dessen Gegenerzählung zur Aufklärung war der Kulturs pessimismus von Exponenten wie Nietzsche und Spengler, die dem Gefühl des Untergangs und der Dekadenz anhängen, d.h. den Westen als „entartet“ ansahen und den Aufstieg der nichteuropäischen Welt und Mächte vorhersagten. Viele waren konservativ, antiurban sowie oft antimodernistisch und antisemitisch eingestellt. Der geopolitische Diskurs vereinte Exponenten extrem unterschiedlicher politischer Lager, Konservative gleichermaßen wie Linksradikale. Sie hatten untereinander kaum Verständigungsschwierigkeiten. [...] Für alle war Geopolitik ein Instrument oder sogar eine Waffe, um ihre Ziele durchzusetzen: Es gab eine globale Geopolitik des Freihandels der USA, es gab eine internationalistische Geopolitik der Weltrevolution seitens der Kommunistischen Internationale, eine kolonialistische Geopolitik des Britischen Empire, eine rassistische Geopolitik Nazi-Deutschlands usw. Es gab leichte Nuancierungen der Theorien, einige waren deterministischer als die anderen, aber insgesamt war dies der prägende Denkstil, die Welt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts konzeptuell zu erfassen.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde die Geopolitik in Deutschland mit dem Nationalsozialismus (und hier vor allem mit der Person Karl Haushofers) in Verbindung gebracht und weitestgehend diskreditiert. Während im deutschsprachigen Raum geopolitische Fragestellungen vom wissenschaftlichen und populären Diskurs ausgeschlossen wurden, war dieses während des Kalten Krieges im angloamerikanischen Sprachraum keineswegs der Fall: Die „(neo-)realistischen“ Ansätze von Nicholas J. Spykman und Kenneth Waltz können durchaus als Fortsetzung der klassischen Geopolitik gesehen werden (Helmig 2007).

Die Konzeption der *Critical Geopolitics* stellt hingegen eine paradigmatische Wende zum Konstruktivismus dar: Die strategische Bedeutung des geographischen Raums ist hier vor allem ein Ergebnis menschlicher Zuschreibung – sie ist keine objektive Gegebenheit, sondern eine Form des sozial produzierten Wissens (siehe Ó Tuathail 1996; Agnew 2003). Das „klassische“ geopolitische Denken handelt stets von konkreten Räumen, die sich durch Besonderheiten ihrer Lage oder ihre spezifische Morphologie auszeichnen – diesen Räumen wird oftmals „agency“ – d.h. Akteurscharakter zugesprochen (Werber 2014: 149). Im Gegensatz dazu will die *kritische Geopolitik* das Politische nicht in Bezug auf ein bestimmtes Gebiet oder einen geographischen Raum definieren, sondern vielmehr die Motivation und Interessen bestimmter Akteure dokumentieren und die ideologische Substanz ihres Handelns aufdecken (Helmig 2007). Mit dem Verständnis von Geopolitik als diskursiver Praxis verlagert sich das Forschungsinteresse auf Fragen der Herrschaftslegitimation und der Entwicklung politischer Ordnungsstrukturen.

Die vorliegende Arbeit operiert mit einem weiten Geopolitik-Begriff, welcher die Methodologie und Interpretationsschemata beider Denkstile zu berücksichtigen versucht. Der „geopolitische“ Blickwinkel der Analyse manifestiert sich hier allerdings nicht in der Ambition, geopolitische Zusammenhänge aus soziologischer oder politikwissenschaftlicher Perspektive zu erkunden; die Arbeit konzentriert sich vielmehr auf die Problematik von „Ortung und Ordnung“ in fiktionalisierten Formaten und speziell in den Texten russischer und ukrainischer Gegenwartsauf Autoren.

Konzeptionell und methodisch orientiert sich die vorliegende Studie an literaturwissenschaftlichen Arbeiten, die ihre Aufmerksamkeit auf die Verbindungslinien von literarischen und geopolitischen Diskursen richten. Dazu gehört vor allem Niels Werbers Habilitationsschrift „Die Geopolitik der Literatur“ (2007), die eine großflächige Analyse geopolitischer Raumwahrnehmungen in literarischen Texten anbietet (von der Höhenkammliteratur bis hin zu popkulturellen Kassenschlagern wie „Herr der Ringe“ oder „Star Wars“). Zu den weiteren Inspirationsquellen gehören Andy Hahnemans Dissertation „Texturen des Globalen“ (2010), die einen Zusammenhang von Geopolitik und Populärliteratur zwischen 1918 und 1939 untersucht, sowie der von Linda Simonis herausgegebene Sammelband „Geopolitische Fiktionen – Beobachtungen in Moderne und Gegenwart“ (2010), in dem es um die Vorstellungen und die Vermittlung von Geopolitik in Literatur,

Film und anderen visuellen Medien geht. Im slavistischen Kontext ist vor allem der Sammelband „Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen“ (2010) von Magdalena Marszałek und Sylvia Sasse zu erwähnen, der die neueste Version des Mitteleuropa-Diskurses im Lichte des *spatial turn* zur Diskussion stellt.

Jenseits der Verarbeitung territorialer Aspekte und subjektiver Vorstellungswelten in der Literatur widmet sich die vorliegende Arbeit auch der Fragen politischer Mobilisierung im Vorfeld des gegenwärtig noch andauernden russisch-ukrainischen Konflikts.

Die Plausibilität eines literarischen Zugangs zu den Fragen der Geopolitik kann unter anderem methodologisch begründet werden: Sowohl literarische als auch geopolitische Raum- und Ordnungsentwürfe sind Ergebnisse gezielter Modellierungsprozesse und können als solche untersucht werden. Da eine literaturästhetische Modellbildung größtenteils einer anderen Logik folgt und andere Funktionen erfüllt als es bei den gesellschaftswissenschaftlichen Modellen der Fall ist, muss der hier verwendete Modell-Begriff im Hinblick auf seine terminologische Prägnanz und praktische Anwendbarkeit gesondert betrachtet werden.

4. Modell und Form: Terminologische Annäherung

Die meisten einschlägigen Arbeiten erfassen den Modellbegriff nicht in seiner Allgemeinheit, sondern beschränken sich in ihrer Erklärung auf bestimmte Fachdisziplinen, Anwendungen oder Erscheinungsformen. In einer der seltenen interdisziplinären Abhandlungen zum Modellbegriff definiert Herbert Stachowiak *Modell* als „ein vereinfachtes Abbild der Wirklichkeit“ (1973: 131-133). Die Vereinfachung kann dabei gegenständlich oder theoretisch sein; die wesentlichen Merkmale des Modells bleiben dabei die Abbildfunktion (Repräsentation eines natürlichen oder eines künstlichen Originals), die Verkürzung (Repräsentation von bestimmten, aber nicht allen Attributen des Originals) und der Pragmatismus (Ersetzungsfunktion für bestimmte Subjekte innerhalb einer bestimmten Zeit und unter Einschränkung auf bestimmte Operationen).

Ein Modell wird durch einen Gegenstand repräsentiert, d. h. konkret durch ein Objekt, ein Bild oder ein Zeichen. Die *Identität des Gegenstands* und die *Identität des Gegenstands als Modell* sind allerdings nicht dasselbe: Das Modell ist vor

allem das Ergebnis eines Urteils, das von einem Subjekt gefällt wird, das diesen Gegenstand als Modell auffasst.

Bereits bei Stachowiak betrifft dieses Urteil eine Abbildbeziehung zwischen einem Objekt als Original und einem Objekt als Modell; ein Modell reflektiert dabei bestimmte Merkmale des Originals. Diese funktionale Einschränkung in der Auffassung des Modellbegriffs, die für Stachowiaks Theorie charakteristisch ist, wird in späteren Abhandlungen – speziell in den Schriften von Bernd Mahr – aufgelöst: Demnach übernehmen Modelle mehrere verschiedene Funktionen, abhängig vom Ziel der Anwendung. Die Modelle selbst bleiben aber – unabhängig von der konkreten Ausprägung ihrer Funktionalität – stets das Produkt eines Urteils.

Das hermeneutische Verständnis von einem Modell verlagert den Blick von der Beschreibung der Operationalität und von dem Repräsentationscharakter der Modelle auf die Analyse und Interpretation des Modellseins (mithin auf die Befragbarkeit der Modelle). Mit dem Urteil des Modellseins wird das Bestehen verschiedener Sachverhalte ausgesagt, die eine Kombination von Rollen des als Modell betrachteten Gegenstandes betreffen und dadurch die Identität des Gegenstandes als Modell bestimmen (Mahr 2004: 11). Der als Modell aufgefasste Gegenstand steht dabei in zwei charakteristischen Modellbeziehungen, die eine doppelte Ausrichtung des Modellbegriffs unterstreichen: „Modell von etwas“ (Matrix) und „Modell für etwas“ (Applikat).

Einem Modell liegt immer etwas zugrunde, wovon es ein Modell ist, d.h. von dem ausgehend oder auf das beziehend es hergestellt oder gewählt wurde: seine Matrix (Mahr 2015: 331). Das Applikat ist hingegen etwas Konstruiertes, das in seiner Wahl oder Herstellung (unter anderem auch) durch Vorgaben des Modells zustande kommt. Der Modellbegriff beschreibt somit den temporalen Akt der Auffassung, mittels dessen die Modellinstanz ein schon vorhandenes bzw. im Modellprozess entworfenes Objekt auf eine Weise als Modell betrachtet, die den Gegenstand als ein „Modell von etwas“ (nämlich von einer Matrix) auffasst und zugleich als ein „Modell für etwas“ (nämlich für eine Anwendung) versteht (Erdbeer 2015: 23).

Diese dynamische Auffassung des Modellbegriffs, die in einem Modell stets das Ergebnis einer Modellierung mit bzw. an Objekten sieht, verweist auf die Bedeutung und Bedeutsamkeit der Modellobjekte, die an den Modellierungsprozes-

sen aktiv teilnehmen. Die Möglichkeit einer solchen Teilnahme liegt in der Materialität der Modelle, die stets in Formen auftreten ohne die sie nicht sichtbar, erfassbar oder kommunizierbar wären. *Agency* als eine intrinsische Eigenschaft der Modellobjekte resultiert aus ihren materiellen Eigenschaften wie z.B. Papier oder Sprache. Der Formwandel, Transformation, ist dabei als ein Modellbildungsprozess aufzufassen.

Modelle vermitteln Bezugssysteme mit Entwürfen und Szenarien – sie sind damit ein Medium zwischen Realität und Konstruktion bzw. Imagination und sind an der Gestaltung der Kontaktzone von Faktum und Fiktion beteiligt. Der Begriff Modell steht hier allerdings in Konkurrenz mit anderen tradierten Begriffen, die verschiedene Aspekte einer solchen Vermittlung zum Ausdruck bringen.¹

Bereits in der platonischen Ideenlehre verfügen *Ideen* als unwandelbare, nur geistig erfassbare Urbilder über einen gewissen Modellcharakter, da sie den sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen zugrunde liegen. Allerdings werden hierbei die Ideen als solche Entitäten aufgefasst, die dem Bereich der sinnlich wahrnehmbaren Objekte ontologisch übergeordnet sind, was wiederum gegen ihre Modellhaftigkeit spricht. In Anlehnung an die platonische Ideenlehre verwendet Seneca in seinen (oft narrativ verfassten) Lehren den Begriff *exemplum* für einen musterhaften Einzelfall oder ein Vorbild, ferner – für die Darstellung eines sittlich guten Handelns (vgl. Kreuzwieser 2016: 159-185).

Ähnlich wie *Idee* steht der Begriff *Symbol* in einer langen Tradition der wissenschaftlichen Anwendung; zu einem theoretisch elaborierten Terminus wurde er allerdings erst in der neuesten Zeit – etwa in den Schriften von Ernst Cassirer. Unter „symbolischer Prägnanz“ versteht Cassirer (1982: 35) die Art, in der ein Wahrnehmungserlebnis (als „sinnliches Erlebnis“) zugleich einen bestimmten anschaulichen „Sinn“ in sich fasst und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt. Der Ausdruck der symbolischen Prägnanz dient Cassirer zur Bezeichnung der ursprünglichsten Weise des Zustandekommens von Bedeutung überhaupt. Auf der Grundlage der Voraussetzung, dass die Wirklichkeit dem Menschen nur durch ein kulturell geformtes Medium zugänglich ist, haben sich

¹ Im Zuge modelltheoretischer Überlegungen muss insbesondere darauf geachtet werden, dass metaphorische Verwendungsweisen des Modell-Begriffs, mittels derer mutmaßlich anderweitige Begriffskonzepte (wie *Topos*, *Konzept* o.ä.) gemeint sind, vermieden werden – nicht zuletzt im Modus klarer terminologischer Grenzziehungen.

bestimmte Grundformen des Weltverstehens herausgebildet, die Cassirer „symbolische Formen“ nennt.

Ein weiterer im Kontext des Modellierens oft benutzter Terminus ist die *Metapher*. In seiner Studie „Paradigmen zu einer Metaphorologie“ definiert Hans Blumenberg die Metapher als modellbildendes Verfahren: Metapher ist die Visualisierung von etwas, das unsäglich oder nicht sagbar ist; in ihrer Modellfunktion erweitert die Metapher also den Raum des Sagbaren.

Neben zahlreichen funktionalen Unterschieden zu den oben aufgeführten Begriffen verfügt der Begriff *Modell* über *agency* und ist zugleich ideell. Die intrinsische Dynamik des Modell-Begriffs steht im deutlichen Kontrast zu den Eigenschaften eines anderen literaturwissenschaftlichen Terminus – des Topos, der als Gemeinplatz oder stereotypische Redewendung seine Abbildfunktion vor allem in Form einer containerartigen Statik erfüllt (vgl. Bornscheuer 1976: 149-178).

Die Tätigkeit des Modellierens innerhalb der literarischen Fiktion thematisiert der Semiotiker Jurij Lotman in seinen Schriften. In dem Buch „Die Struktur literarischer Texte“ (Lotman 1989) versteht Lotman in der Kunst eine Idee immer als ein Modell, das ein Abbild der Wirklichkeit darstellt (in der Kunst existiert keine Idee ohne Realisation, da die Idee hier immer schon ein Modell ist). Künstlerische Texte sind nach Lotman Systeme, die Modelle bilden; als poetische Systeme bauen sie auf nicht-poetischen Systemen auf und sind insofern „sekundär“. Mit Blick auf die Leistung der Modelle zeichnet sich bei Lotman eine sichtbare Distanzierung von der strikten Abbildtheorie des Modellierens ab: „Ein sekundäres modellbildendes System vom Typ Kunst konstruiert sein eigenes System von Denotaten, das nicht etwa eine Kopie, sondern ein Modell der Welt der Denotate in allgemeinsprachlicher Bedeutung darstellt“ (Lotman 1989: 77).

Lotmans Hauptsatz über die Modellbildung als intrinsische Eigenschaft literarischer Texte reflektiert den Vorgang einer *internen* Modellierung. Ihr *externes* Pendant bildet wiederum der Kontext, in dem literarische Texte modelliert werden – die Modellsituation. Den Rahmen und die Bedingungen des Modellierens thematisieren die *Modellerzählungen*. Diese sind nicht nur Erzählungen bestehender Modelle, sondern auch Erzählungen einer strukturierenden Modellsituation (Erdbeer 2015: 23-24). Mit der Modellsituation ist die *poetische Steuerung* der Modelle verbunden: Als Modellbildungsprozesse regulieren Texte ihren möglichen Bedeutungsraum und ihre Wirklichkeitsbezüge. Sie reagieren damit

auf die Kontingenz- und Emergenzerscheinungen des Modellierungsprozesses. Da jedes Modell durch handelnde Bezugnahme entsteht, ist die Interpretation eines Textes ebenfalls als (allerdings externer) Modellierungsprozess zu verstehen. Ein Modell entsteht hier durch die handelnde Bezugnahme eines Interpreten bzw. eines Betrachters. Die Analyse eines literarischen Textes kann dabei als *Remodellierung* der internen Modellierung und der gesamten Modellsituation verstanden werden.

Die oben aufgeführten Aspekte in der Modellierung literarischer Texte verlagern den Fokus auf die Aufgaben der literarischen Modellpoetik. Diese bestehen nach Robert Matthias Erdbeer weniger in der Frage, was als literarisches Modell bewertet werden kann, sondern in der Ermittlung dessen, „was im Zuge einer literarischen Modellbildung von dieser selbst und den *remodellings* der textbezogenen Lektüren (ihrer ‘Anwendung’) als Quellsystem, Objekt und Modellierungsziel beurteilt, zum Modell erhoben und vertextet worden ist“ (Erdbeer 2015: 32ff).

Da die ästhetische Modellbildung stets in konkreten *Formen* stattfindet, bedarf der im Titel dieser Arbeit enthaltene Begriff der „literarischen Form“ einer weiteren Klärung vor allem im Hinblick auf seine Wechselbeziehungen zu kulturellen und politischen Diskursen (vgl. Burdorf 2001: 19-44). Zum einen ist der Prozess der literarischen Formgebung – trotz einer relativen Autonomie des literarischen Schaffens – stets in den breiteren kulturellen Rahmen eingebunden und bleibt etwa von den ästhetischen Konventionen der jeweiligen Nationalkultur oder Kultur einer Epoche abhängig; zum anderen konstituiert sich der Bedeutungshorizont des Begriffs „Kultur“ erst in der Vielfalt seiner Formen: von ästhetischen Artefakten bis zur Entwicklung sozialer Institutionen. Ebenfalls sind die Konventionen, Normen und Regeln literarischer Produktion, die die Entstehung literarischer Formen erst ermöglichen, als erkennbare Zeugnisse des jeweiligen (etwa national- oder epochenspezifischen) Kulturverständnisses zu definieren.

Die besondere Funktionalität literarischer Form äußert sich in zweierlei Hinsicht: Die Form ist sowohl ein Objekt von Geltung und Bewertung, als auch ein Gegenstand der kulturellen Selbstverständigung. Die konkreten Manifestationen der Formkultur findet man in normativen Dichtungslehren, den Regelpoetiken, ebenso wie im jeweiligen dichterischen Selbstverständnis bzw. in der jeweiligen „Schreibart“ oder expliziten Poetologie, und zuletzt im jeweiligen kulturellen Selbstverständnis eines Lesers oder des Publikums im Allgemeinen. Die *literarische* Formgebung als kulturbedingter und kulturell relevanter Prozess impliziert

dabei nicht nur die Verfestigung der Form(en) und deren Aufstieg zu einer literarischen Konvention oder gar zu einem normativ verbindlichen Modell, sondern schließt die strukturellen Phänomene von Auflösung, Verlust und Zerstörung der Form ein. Aus normativer Sicht reguliert die Formkultur die Frage, welche literarisch-ästhetischen Produktionshandlungen geboten, verboten oder erlaubt sind (vgl. Worthmann 2004: 119-122). Sie formuliert die formalen Anforderungen an die mögliche Literatur, d.h. was man in einer Epoche oder in einer Kultur unter Literatur versteht und von ihr erwartet – mithin die Frage nach der Literarizität eines Werks.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die epistemische Funktion der literarischen Formgebung, die als kulturelle Bedeutungspraxis für die Beschreibung sozialer Vorgänge eingesetzt werden kann – etwa hinsichtlich der Genese von Wissen oder der Entstehung von sozialen, politischen oder sprachlichen Ordnungen.

5. Struktur und Gliederung der Arbeit

Der oben skizzierte Versuch eines Brückenschlags zwischen ästhetisch-literarischer Formanalyse und politisch-ideologischer Kontextualisierung schlägt sich maßgeblich in der Gliederung und argumentativen Struktur der vorliegenden Schrift nieder.²

Die Arbeit beginnt mit der literaturhistorischen Kontextualisierung einiger zentraler Raummodelle im gegenwärtigen politischen Diskurs in Russland, die für die Begründung des russischen Sonderwegs und eine dezidiert anti-westliche geopolitische Ausrichtung des Landes instrumentalisiert werden. Dabei stellt dieser Abschnitt der Arbeit (Kapitel II) weder eine Abhandlung über russische Literaturgeschichte noch eine ausführliche Analyse des russischen Anti-Okzidentalismus dar. Vielmehr werden hier ausgewählte Topoi und Modelle (insbesondere die Ideen der *heiligen Rus'* und des *russskij mir*) analysiert, die zwar auf eine

² Entwürfe und Vorstudien zu dieser Arbeit wurden bereits in Sammelbänden und wissenschaftlichen Zeitschriften publiziert. Dies betrifft z.B. die kurze Skizze zum Thema „*russskij mir*“, die bereits 2015 auf den Web-Seiten von „Russland-Analysen“ und der Bundeszentrale für Politische Bildung veröffentlicht wurde (siehe Zabirko 2015a). Weitere Abhandlungen zu demselben Thema sind in der Zeitschrift OWEP (Zabirko 2015c) und im von Heinz-Gerhard Justenhoven herausgegebenen Sammelband „Kampf um die Ukraine: Ringen um Selbstbestimmung und geopolitische Interessen“ erschienen (Zabirko 2018a). Zudem erschien im Jahre 2015 in der Zeitschrift „Forum“ eine ausführliche russischsprachige Publikation, die sich im Wesentlichen derselben Thematik widmet (Zabirko 2015b).

lange literarische Tradition zurückblicken, aber vor allem im Kontext des gegenwärtig andauernden russisch-ukrainischen Konflikts relevant erscheinen. Das Gleiche gilt für die Beschreibung der sog. „eurasischen Doktrin“: Anstatt einer umfassenden chronologischen Darstellung dieser Denkströmung Raum zu bieten, beschränkt sich die Analyse auf Figuren und Modelle aus dem Umfeld der eurasischen Bewegung, die in den Werken russischer Gegenwartsautoren aufgegriffen und in den nachfolgenden Kapiteln der Arbeit (vor allem IV und V) behandelt werden.

Im Fokus des Kapitels III stehen Formen ästhetischer und rhetorischer Selbstrepräsentation der Protestbewegungen in Russland und der Ukraine in den Jahren 2011–2014. Die Untersuchung beginnt jedoch mit einem Rückblick auf die Tätigkeit der sog. „Orangen Alternative“ im Polen der späten 1980er Jahre und zeigt Parallelen zu späteren Protestaktionen im postsowjetischen Raum auf. Die besondere Verflechtung von Kunst und Politik, die den roten Faden für die vorliegende Analyse bildet, äußert sich im Konflikt zweier Kulturmodelle, die als „Gesellschaft des Spektakels“ und „Gesellschaft des Karnevals“ aufgefasst werden. Mit dem Blick auf das letztere Modell kommen die karnevalistischen Elemente des politischen Protests ins Spiel, die exemplarisch anhand der Aktionen der russischen Punk-Band „Pussy Riot“, der poetischen Spektakel der Gruppe „Graždanin Poet“ und ausgewählter Texte der ukrainischen Barrikadenpoesie aus dem Umfeld des Euromaidan untersucht werden. Das Kapitel schließt mit einigen Beobachtungen zur Bedeutung karnevalistischer Protestästhetik aus den Jahren 2011–2014 für die gegenwärtigen politischen Tendenzen und die ideologische Ausdifferenzierung in der Ukraine und Russland.

Die genuin pro-autoritären Diskurse in der russischen Gegenwartsliteratur werden im Kapitel IV anhand der Werke von Nathan Dubowizki, Aleksandr Prochanov und Zakhar Prilepin besprochen.³ Der Fokus liegt hier vor allem auf den rhetorischen Legitimationsstrategien, die in Russland literarisch erprobt und politisch

³ Eine frühe, englischsprachige Fassung der im Kap. IV enthaltenen Abhandlung über einzelne Werke von Nathan Dubowizki, Aleksandr Prochanov und Zakhar Prilepin wurde in Zusammenarbeit mit Alfred Sproede erstellt und im Band „Politics and Legitimacy in Post-Soviet Eurasia“ (herausgegeben von Martin Brusis, Joachim Ahrens und Martin Schulze Wessel) veröffentlicht (siehe Sproede 2015). Die von Alfred Sproede verfassten Teile dieses Aufsatzes (insbesondere zu russischen Lektüren von Carl Schmitt) sind in dem Dissertationskapitel nicht enthalten.

eingesetzt werden. Den Schlussteil des Kapitels bildet eine Abhandlung zur literarästhetischen Selbstpositionierung der genannten Autoren und speziell zu ihrer Dissonanz mit den postmodernen Formen des Schreibens (exemplarisch aufgezeigt an der Auseinandersetzung mit Figur und Werk von Viktor Pelevin).

Im Kapitel V wird der Blick auf die russophone Massenkultur und insbesondere auf die sog. *fantastika* verlagert – eine Gattung, die Science-Fiction, Fantasy, Alternativgeschichten u.a. inkorporiert. Die verschiedenen Genres der fantastischen Literatur erarbeiten ihre eigenen Formen für die ästhetisierte „Verzauerung“ der Welt. Doch während in der westlichen Populärliteratur Zeitreisen, Monster oder Magie als Elemente einer unwirklichen „Sekundärwelt“ (Tolkien) fungieren und damit eine Distanz zwischen dem Fantastischen und dem Alltäglichen herstellen, nutzen zeitgenössische russischsprachige Autoren die allgemeinen Konventionen der Fantasy oder der Science-Fiction, um eine Brücke zwischen Fiktion und politischer Realität zu schlagen. Das Kapitel konzentriert sich auf die geopolitische und soziale Modellierung in der postsowjetischen Phantastik und stellt die These auf, dass die Bilder des Anderen, die archaischen Gemeinschaftsstrukturen und die Transformationen der historischen Zeit hier über die ideologischen Grenzen hinweg eine ästhetische Grundlage für einen großen „patriotischen“ Konsens bilden und einen imperial-revanchistischen Blick auf den postsowjetischen Raum anbieten.⁴

In einem deutlichen Kontrast zu diesen Raumvisionen, stehen die Entwürfe ukrainischer Schriftsteller, die im Kapitel VI behandelt werden. Dieser Abschnitt beginnt mit einem kurzen Exkurs in die literarische Geschichte von Ostmitteleuropa als Raummodell, das sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Werken polnischer, tschechischer und ungarischer Autoren abzeichnet und spätestens in den 1990er Jahren von ukrainischen Literaten und hier insbesondere von Jurij Andruchovyč umgedeutet und für die Artikulation der ukrainischen Westorientierung eingesetzt wird. Stichwortgebend für diese Raumkonstruktion und Selbstverortung ist der Begriff *Geopoetik*. In Form einer „fiktiven Landeskunde“ (Andruchovyč) versucht die Geopoetik einen Gegenpol zum geopolitischen Anspruch auf Territorien und Landschaften zu entwerfen. Während die

⁴ Eine verkürzte Version des Kapitels V wurde in „Ideology and Politics Journal“ unter dem Titel „The magic spell of revanchism: Geopolitical visions in postsoviet speculative fiction (*Fantastika*)“ veröffentlicht (siehe Zabirko 2018b).

geopoetischen Mitteleuropa-Modelle der ukrainischen Autoren sich vor allem auf die Region Galizien in der Westukraine konzentrieren, liefern sie zugleich eine Begründung für die „Ost-West-Teilung“ des Landes, die sich in der Formel von den „zwei Ukrainen“ verfestigt hat. Die literarischen Versuche, dieses Teilungsmodell zu hinterfragen, gehen mit einer Aufwertung des Regionalbewusstseins einher, wobei „Region“ nicht im Sinne einer politisch-separatistischen Einheit verstanden wird, sondern als eine geographisch markierte, subjektive Lebenswelt. Ein prägnantes Beispiel dafür liefert das Werk eines aus der Ostukraine stammenden Literaten – Serhij Žadan, dessen Erfolgsroman „Vorošylovhrad“ im zweiten Teil des Kapitels analysiert wird.⁵

⁵ Eine andere Abhandlung über die Prosa von Žadan erscheint demnächst im Sammelband „Langer Abschied vom Imperium. Die ‘kleinrussische‘ und die europäische Ukraine seit 1800“ (hg. von Alfred Sproede).

II. Russische Raum- und Ordnungsmodelle aus literaturhistorischer Sicht

Schon ist er verliebt,
schon phantasiert er nur noch von der Rus',
schon hasst er Europa
mit seiner trockenen Politik
und seiner unwürdigen Hast.
Onegin macht sich auf den Weg; er wird
die Heilige Rus' sehen: ihre Felder,
Einöden, Städte und Meere.

Aleksandr Puškin „Eugen Onegin“⁶

1. Modelle des postsowjetischen Raums zwischen Schmitt und Kelsen

Es kommt nicht oft vor, dass man literaturhistorisches Wissen so unmittelbar mit den aktuellen Problemen der internationalen Friedensordnung in Verbindung bringt wie es der U.S.-Admiral James G. Stavridis in einem denkwürdigen Artikel in der Zeitschrift „Foreign Policy“ getan hat (Stavridis 2015):

Want to really understand what's going on in Russia? Get rid of that CIA report full of dusty Cold War tropes. Forget the NSA intercepts or spy satellite imagery. And drop the jargon-filled scholarly analysis from those political science journals. Instead, get back to the richest literary gold mine in the Western world: Russian novels and poetry. Read Gogol, Dostoyevsky, Turgenev, Pushkin, Lermontov, Tolstoy, Solzhenitsyn, and Bulgakov. That's where you'll really find how Russians think. And it's all unclassified!

In Zeiten der Austeritätspolitik im europäischen Hochschulenwesen, von der „Orchideen-Fächer“ wie Slavistik oft stark betroffen, wenn nicht sogar existenziell bedroht sind, bereiten solche kraftvollen Aussagen ein Vergnügen ganz besonderer Art. Hinter dem rhetorischen Vorstoß des Admirals verbirgt sich allerdings weniger die Frage „what's going on in Russia?“ als vielmehr der Wunsch zu erfahren, was im Kopf eines ganz bestimmten Russen – Vladimir Putin – vorgeht. Die Idee, den angeblichen *literaturocentrism* des russischen Weltbildes als

⁶ Übers von Kay Borowsky. Zit. nach Alexander Puschkin (2011): *Eugen Onegin*. Stuttgart: Reclam. S. 218.

Schlüssel zu den Entscheidungen in den Führungsebenen des Kremls zu verwenden, erscheint bei näherer Betrachtung nur als ein Update der „Kremlinologie“ – einer mehr als fragwürdigen Disziplin, die westliche Experten in den Zeiten des Kalten Krieges intensiv wie größtenteils erfolglos betrieben haben.

Warum muss aber gerade Literatur Erklärungen für die gegenwärtige russische Außenpolitik liefern und ist sie dazu überhaupt imstande?

Die Ereignisse, auf die Stavridis in seinem Artikel anspielt, haben in der Tat weitreichende Folgen. Der amerikanische Historiker Timothy Snyder (2015) vermerkt, dass:

die Besetzung und Annexion der Krim durch Russland und die bewaffnete Unterstützung der Separatisten in den ukrainischen Gebieten Donezk und Luhansk das Ende einer langen Phase europäischer Geschichte markieren, in der bestimmte Regeln als dauerhaft gültig und staatliche Souveränität als unantastbar angesehen wurden. Aufgrund des Moskauer Vorgehens, das gleichermaßen gegen die Charta der Vereinten Nationen, die KSZE-Schlussakte von Helsinki und das Budapester Memorandum verstößt, steht mehr auf dem Spiel als die staatliche Souveränität der Ukraine – es geht um nichts weniger als die internationale Ordnung.

Die Frage der Weltordnung wird aber nicht nur auf den politischen Landkarten ausgetragen, sondern auch in den Köpfen der Menschen, in den öffentlichen Debatten, in der Kunst, in Kinofilmen und nicht zuletzt in literarischen Texten.

Zugleich haben die Diskussionen über die sog. „Ukraine-Krise“ gezeigt, dass große Teile der europäischen Öffentlichkeit unter dem Begriff Weltpolitik vor allem Machtpolitik verstehen, d.h. eine Form der internationalen Beziehungen, in der die souveränen Staaten einander permanent politisch, wirtschaftlich oder militärisch bedrohen. Die gegenteilige Ansicht, die ebenfalls weit verbreitet ist, definiert die geopolitischen Spannungen und Konflikte nicht als einen ununterbrochenen Kampf zwischen Nationen oder Kulturen, sondern betrachtet sie aus der Perspektive des internationalen Rechts. In der politischen Philosophie und speziell in der deutschsprachigen intellektuellen Tradition ist diese Gegenüberstellung vor allem mit den Namen von Carl Schmitt (1888–1985) und Hans Kelsen (1881–1973) assoziiert.

Die ursprünglichen Ideen von Schmitt, einem der Gründungsväter der klassischen Geopolitik, haben im Laufe der Jahrzehnte viele Änderungen erlebt, blieben aber in ihrem Kern auch in den Texten seiner Nachfolger im Wesentlichen unverändert. Zentral ist hier die Idee der sog. Großraumordnung, die ein Nebeneinander mächtiger regionaler Systeme zeichnet, wobei jedes dieser Systeme von einem Hegemonialstaat (Kernstaat) dominiert wird. Was Schmitt als „Großraumordnung“ bezeichnet, wird später, in den 1990er Jahren, bei Samuel Huntington als „Kulturkreis“ oder *cultural zone* firmieren (Huntington: 1998: 37f, 246f; siehe auch Werber 2007: 11f). Der Friede wird in diesem Modell nicht durch Recht oder internationale Institutionen gesichert, sondern durch die Logik von Macht- und Gegenmachtbildungen. Dies impliziert, dass die Kernstaaten ihren jeweiligen Großraum bzw. ihren jeweiligen Kulturkreis dominieren können, aber von der Einmischung in die Angelegenheiten eines anderen Kulturkreises absehen sollen, um keine Konflikte mit anderen Kernstaaten zu provozieren. Nach Schmitt (1991/1939) bleibt dieses explizite „Interventionsverbot für raumfremde Mächte“ ein zentrales Element der Friedenssicherung (oder zumindest einer Einhegung des Krieges, sofern dieser nicht mehr zu vermeiden ist).

Im Gegensatz dazu versucht Kelsen – einer der juristischen Architekten der UNO – geopolitische Macht nicht nur mit rechtlichen Normen und Regeln zu binden; vielmehr proklamiert er auch den universellen Charakter derselben Normen wie z.B. der Menschenrechte, die unabhängig vom kulturellen oder ideologischen Hintergrund der jeweiligen politischen Akteure immer respektiert werden müssen. Kelsens Doktrin vom „Frieden durch Recht“ (Kelsen 2001/1944) fand ihren Niederschlag in der Gründung zahlreicher internationaler Rechtsorganisationen, Gerichte und Tribunale, doch gleichzeitig legitimierte sie auch das uralte Prinzip des „gerechten Krieges“ (*bellum iustum*) als einer ultimativen Methode der Friedenssicherung, d.h. wenn ein Staat das internationale Recht bricht, dann kann das Recht unter anderem auch mit militärischen Mitteln wiederhergestellt werden.

In der Zeit des Kalten Krieges konnte man eine Koexistenz dieser beiden theoretischen Konzepte beobachten. Die Gründung der UNO und einer Reihe anderer internationaler Organisationen geschah in derselben Zeit, als zwei feindlich gesinnte politische Machtsysteme permanent zwischen Perioden der Eskalation und der Entspannung changierten. Gleichzeitig gab es in dieser Zeit immer Zweifel daran, dass die kommunistischen Regime (und hier vor allem die Sowjet-

union) die international anerkannten Rechtsprinzipien tatsächlich einhalten würden, so dass der Eindruck entstand, als würde die Idee von „Frieden durch Recht“ nur im Westen funktionieren, während man sich im östlichen Teil Europas schon in einer ganz anderen Welt befand – in der Welt der Geopolitik.

Was dieser kurze theoretische Überblick vor Augen führt, ist die Tatsache, dass im heutigen Europa die sog. „ukrainische Frage“ vor allem eine Frage des analytischen Paradigmas bzw. der Sprache und Termini ist, mit denen man den Konflikt gedanklich einordnet.

Die Entscheidung zugunsten der genuin geopolitischen Interpretationsmuster hat nicht zuletzt mit der allgemeinen Wahrnehmung von Osteuropa zu tun: als einer Region, wo die Rechtsnormen und Gesetze ohnehin nicht richtig funktionieren, so dass es geradezu logisch erscheint, sie komplett auszublenden, wenn man die Konflikte in diesem Teil des Kontinents analysiert. Ein weiterer wichtiger Umstand, der zumindest teilweise die Persistenz des geopolitischen Modells erklären kann, ist das Problem der europäischen Identitätsfindung. Jahrhundertlang hat sich Europa durch Opposition zu verschiedenen östlichen Imperien definiert (zu Persien, zu dem Osmanischen Reich und letztlich auch zu dem Russischen Reich unter anderem in Form des Sowjetimperiums). Mehr noch: Im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte hat sich die EU ausschließlich ostwärts erweitert, so dass die geographische und geopolitische Finalität des europäischen Projekts gerade in Osteuropa zur Erfüllung zu kommen scheint. Russland als hegemonialer „Kernstaat“ mit legitimen Interessen innerhalb seines Kulturkreises ist kein Land wie jedes andere in Europa und kein europäisches Land überhaupt, sondern evokiert das Bild eines wahlweise bedrohlichen oder exotischen östlichen Imperiums. Es ist das Bild von einem Nicht-Europa, das die europäischen Identitätsdefizite bedient.

Speziell in Deutschland aktualisiert die geopolitische Weltsicht jene stereotype deutsche Wahrnehmung Russlands, die Gerd Koenen (2005) seinerzeit treffend als „Russland-Komplex“ bezeichnet hat. Die Übungen in Bismarck'scher Gelassenheit gegenüber der russischen Außenpolitik sowie die Nachahmung Rilke'scher Sehnsucht nach russisch-orthodoxer Mystik kann man heutzutage allerdings kaum durchhalten, ohne dabei explizit auf den eigentlichen Zankapfel in der gegenwärtigen politischen Krise einzugehen – die Ukraine (siehe Ruge 2014a: 2014b).

Die Wahl des analytischen Paradigmas beeinflusst beispielsweise die Interpretation des Assoziierungsvertrags zwischen der Ukraine und der EU – mithin die Interpretation jenes Dokuments, das nach einer weitläufigen Annahme die gesamte „Ukraine-Krise“ erst ausgelöst habe. In der Logik der EU zielt der Assoziierungsvertrag mit der Ukraine auf eine Festlegung gemeinsamer Interessen und beruht vor allem auf einer juristischen Grundlage. Folgt man jedoch dem geopolitischen Erklärungsmuster, dann kann man diesen Vertrag auch ganz anders definieren, nämlich als einen Versuch Brüssels, in den russischen Kulturkreis bzw. die russische Einfluss-Sphäre zu intervenieren. Diese Deutung öffnet bereits das Tor zur Welt der „reinen“ Geopolitik. Um aber in diese Welt völlig einzutauchen, muss man noch einen wichtigen gedanklichen Schritt machen: Die Subjektrolle der Ukraine verneinen.

Eine solche Aberkennung des Subjekt-Status ist zwar gewagt, wenn man bedenkt, dass die Ukraine Mitglied Dutzender internationaler Organisationen ist. Aber aus der Perspektive „reiner Geopolitik“ ist es durchaus möglich, die Ukraine als einen gescheiterten Staat, als historisches Missverständnis oder als Opfer ihrer selbst darzustellen.⁷ Im Rahmen dieser Interpretation ist die Ukraine kein autonomes Subjekt der internationalen Politik und des internationalen Rechts, sondern ein Spielball fremder Mächte – ein Objekt bzw. Territorium, das von anderen souveränen Staaten verwaltet werden muss. Die Breite der Vorschläge reicht dabei von einer Föderalisierung des Landes (Voswinkel 2014), über seine „Finnlandisierung“ (Stürmer 2014) bis hin zu einer „tschechoslowakischen Scheidung“ – d.h. die Aufteilung der Ukraine in zwei Staaten (vgl. Dumbs 2015; Figes 2014: 67-71). Auch russische Politiker, Intellektuelle und nicht zuletzt Literaten haben im Kontext der „Ukraine-Krise“ eine Reihe von Raum- und Ordnungsmodellen in Umlauf gesetzt, die nicht nur die Konfiguration des ukrainischen Staatsverbandes neu verhandeln, sondern auch die Identität Russlands als hegemonialer Ordnungsmacht bestätigen.

Gerade für die Analyse dieser hochgradig literarisierten Entwürfe kann sich ein gezielter Blick in die russische Literaturgeschichte lohnen.

⁷ Siehe dazu Herfried Münklers Plädoyer für die Teilung der Ukraine (Hämmerle 2014), Jörg Baberowskis (2014) Valorisierung der untergegangenen Sowjetunion als geistiger Heimat der russischsprachigen Ukrainer oder Jens Jessens (2014: 53) Einschätzung der ukrainischen Souveränität als „Missverständnis der ehemaligen sowjetischen Nationalitätenpolitik“.

2. Von der *heiligen Rus'* zum *ruszkij mir*: Literarische Genealogien folgenreicher Modelle

2.1 Ein Blick auf die Semantik

Mit der Intervention auf der Krim und später im ostukrainischen Donbass hat Russland nicht nur die Identität der Ukraine als einer Staatsnation in Frage gestellt, sondern es hat zugleich alternative Identitäten angeboten. In seiner Rede vom 18. März 2014 bezeichnete Präsident Putin die Russen als ein „*geteiltes Volk*“ und öffnete damit die Pandora-Büchse des ethnischen Irredentismus: Das geteilte Volk muss zusammengeführt werden (siehe President of Russia 2014). Zugleich führt Putin den geohistorischen Begriff *Novorossija* [dt. Neurussland] ins Feld, der einige Regionen der Ukraine zur historisch angestammten Provinz Russlands macht (zit. nach Prezident Rossii 2014). *Novorossija* ist eigentlich eine historische russische Bezeichnung für die Steppengebiete nördlich des Schwarzen Meeres und des Asowschen Meeres, die in der Mitte bzw. am Ende des 18. Jahrhunderts dem Russischen Reich eingeordnet wurden. Doch jenseits des scheinbar harmlosen geographischen *brandings* wird dieser Begriff spätestens seit 2014 zur Parole eines Kampfes um neue politische Realitäten und dient zur militärischen Ermächtigung.

Der neue russische Irredentismus manifestiert indes die Krise der russischen Selbstwahrnehmung und macht deutlich, dass die sogenannte Ukraine-Krise nicht zuletzt auch eine Russland-Krise ist. Denn anders als in vielen anderen postimperialen Staaten, wo es üblich ist, Plural-Wörter wie *English-speaking countries* oder *deutschsprachige Länder* zu verwenden, konnte sich in Russland ein in dieser Weise manifestiertes post-imperiales Verständnis der russischen Sprache und Kultur nur sehr begrenzt entwickeln. In den offiziellen Dokumenten der Russischen Föderation wird die russischsprachige Bevölkerung in anderen Staaten unter dem Begriff „Landsleute im Ausland“ [russ. *sootečestvenniki za rubežom*] zusammengefasst, ungeachtet der Tatsache, dass diese „Landsleute“ andere Staatsbürgerschaften haben. Der Begriff „Landsleute“ wird dabei gesetzlich weit definiert: Es kann sich um ethnische Russen, Russischsprachige oder solche Personen handeln, die geistig und kulturell mit der Russischen Föderation verbunden sind (siehe Rossijskaja gazeta 2010).

Die autoritäre Identitätszuschreibung geht oft mit der Idee des *ruszkij mir* [dt. Russische Welt] einher, die große Teile der Ukrainer auf die Zugehörigkeit zu einer

Gemeinschaft festlegt, die sich außenpolitisch und außenwirtschaftlich an Russland orientiert. Historische und religiöse Grundlage dieses von Moskau geführten *rusckij mir* ist u. a. die Metapher der *heiligen Rus'* und die mit ihr verbundene ethno-kulturelle Gemeinschaft der ostslawischen Völker – der Russen, Ukrainer und Belorusen – und nicht zuletzt der nicht hinterfragte sowjetische Mythos vom gemeinsamen „Sieg über den Faschismus“ im „Großen Vaterländischen Krieg“ (vgl. Jilge 2014).

Im allgemeinen Sprachgebrauch kann *rusckij mir* sich sowohl auf die Welt russischsprachiger Menschen beziehen als auch auf die Welt all jener, die ein spezifisch „russisches“ Geschichtsbewusstsein teilen; oft kann die Zugehörigkeit zum *rusckij mir* schlicht die Unterstützung für den heutigen russischen Staat und seine Politik bedeuten. Die inhaltliche Füllung des Konzepts *rusckij mir* ist – wie man sieht – zwar diffus und eklektisch; dies kann aber nicht unbedingt als Schwäche interpretiert werden. Im Gegenteil appelliert das Konzept gerade dank seiner Ambivalenz an ein breites Publikum im In- und Ausland und bietet jedem, der auf irgendeine Weise mit der russischen Kultur oder dem russischen Staat verbunden ist, eine breite Palette identitätsstiftender Symbole an.

Die Mehrdeutigkeit des Konzepts *rusckij mir* ist bereits sprachlich vorbestimmt und hängt im Wesentlichen mit der Semantik des Wortes „*mir*“ zusammen. Dieses bedeutet im Russischen nicht nur „Frieden“ oder „Welt“, sondern auch Gemeinschaft, speziell die traditionelle Bauerngemeinschaft. Allerdings kommt die Bedeutung „*mir* als Gemeinschaft“ im heutigen aktiven Sprachgebrauch eigentlich selten vor, weil das Objekt, das es ursprünglich bezeichnete, nicht mehr existiert. Doch gerade dieser Archaismus wird seit Anfang der 2000er Jahre in der offiziellen Rhetorik des russischen Staates sehr intensiv verwendet, wie zum Beispiel in der Rede von Präsident Putin vor der Föderalversammlung im Jahre 2007 (Präsident Rossii 2007)⁸:

Основу духовности самого российского народа испокон веков составляла идея общего мира – общего для людей различных национальностей и конфессий.

Die Grundlage des russischen geistigen Lebens bildet seit jeher die Idee von einem gemeinsamen „*mir*“, in dem die Menschen verschiedener Nationalitäten und Konfessionen ihren Platz haben.

⁸ Die Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, von mir (O.Z.).

Hier bedeutet das Wort „*mir*“ offensichtlich eine Gemeinschaft bzw. ein Kollektiv. Für die nachfolgende Diskussion ist es wichtig festzuhalten, dass sowohl der Welt- als auch der Gemeinschaftsbegriff jene zwei Pole bilden, zwischen denen das Konzept des *russskij mir* seinen Inhalt entfaltet. Im Kontext des 19. Jahrhunderts, als die Wortverbindung *russskij mir* zu einem festen Begriff und einem literarischen Topos wurde, markiert das Konzept gleichzeitig die diskursive Imperial- und Nationsbildung im damaligen Russland – eine Strategie, die der Nationalismusforscher Benedict Anderson als einen Versuch bezeichnet, „die dünne Haut der Nation über den riesigen Körper des Imperiums zu ziehen“ (zit. nach Anderson 1991: 86).⁹

Diese Wendung bzw. diese Strategie ist jedoch nicht etwas spezifisch Russisches, sondern charakteristisch auch für andere imperiale Projekte: Man denkt heute an Begriffe wie „Frankophonie“, oder „Commonwealth of Nations“, die zwar keinen Weltbegriff in sich tragen, aber von einem konkreten geographischen Raum ausgehend durch eine implizierte universale Idee und die inhärente Transnationalität einen globalen Horizont und Anspruch zum Ausdruck bringen.

Ein wichtiges Spezifikum des *russskij mir*, das ihn von diesen postimperialen Konstrukten unterscheidet, ist die historische Rolle der Kirche und der Religion bei Entstehung und Propagierung dieses Konzeptes. Der russische Raum bzw. der Raum vom *russskij mir* ist in vielen seiner Manifestationen nach wie vor ein sakraler, christlicher Raum oder im engeren Sinne ein Raum russischer Orthodoxie. Der sakrale Charakter dieses Raums erschwert indes seine klare topografische Verortung; das Verständnis vom entgrenzten, transzendenten, heiligen Russland machte das Verhältnis zu realen politischen Projekten und zu den jeweiligen Staatsgrenzen oft problematisch.¹⁰

2.2 Der russische „nationale Körper“ im sakralen Raum

Wie in vielen anderen Ländern des Kontinents war die russische Nationsbildung eine Reaktion auf die gesamteuropäische Herrschaftskrise nach der Aufklärung,

⁹ Im englischen Original: “stretching the short, tight, skin of the nation over the gigantic body of the empire”.

¹⁰ Eine besondere Dimension dieser Raumwahrnehmung stellt die Idee der „kanonischen Territorien“ der orthodoxen Kirchen dar, in der die Kategorien der Etnizität und Territorialität eng verflochten sind (mehr dazu in Döpmann 2003; siehe auch Suslov 2014: 69-70).

als die Herrschaft nicht mehr durch das allgemeine Wohl als oberstes Ziel eines aufgeklärten Monarchen legitimiert werden konnte, sondern durch die Kompatibilität der Herrschaft mit einem „Volksgeist“ der Regierten begründet werden musste. Im Rahmen dieses neuartigen Legitimationsmodells gehört die Souveränität nicht dem Herrscher allein, sondern einem nationalen Körper (einem *corps politique* im Sinne von Rousseau), der die verschiedenen sozialen Schichten buchstäblich „inkorporiert“. Das aus dem Westen importierte „nationale Prinzip“ offenbarte jedoch eine strukturelle Besonderheit der russischen Situation, die darin bestand, dass in Russland der „nationale Geist“ oder der „Volkswille“ nur außerhalb der Adelskultur aufgespürt werden konnte, während die Adelselite selbst sich als Trägerin ausländischer kultureller Elemente, Bräuche und Alltagspraktiken positionierte. Dieser kulturelle Dualismus bzw. diese Diskrepanz war ein Dauerthema in der russischen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts. Der Schriftsteller Aleksandr Griboedov vermerkte 1826: „Wenn es einen Ausländer zufällig hierher verschlagen hätte, dann würde er natürlich aus dem scharfen Gegensatz zwischen den Sitten der Herren und der Bauern schlussfolgern, dass diese von zwei verschiedenen Völkern stammten“ (russ. „Если бы каким-нибудь случаем сюда занесен был иностранец, он конечно бы заключил из резкой противоположности нравов, что у нас господа и крестьяне происходят от двух различных племен“ – Griboedov 1988: 383-384). Die Eigenschaften und Rechte eines politischen Subjekts waren wiederum Privileg der Adelschicht, während das Volk, nach einer Aussage von Denis Fonvizin (1744–1792), „in der Finsternis abgrundtiefer Unwissenheit kriechend widerspruchslos die schwere Last seines Sklaven-Daseins trägt“ (russ. „пресмыкаясь во мраке глубочайшего невежества, носит безгласно бремя жестокого рабства“ – zit. nach Fonvizin 1956: 266).

Vor diesem Hintergrund waren die Ideen der nationalen Souveränität und der Legitimation der Macht durch den „Volkswillen“ potentiell eine Bedrohung für den politischen Status der europäisierten russischen Eliten. Die Herausforderung, die für den russischen Intellektuellen Anfang des 19. Jahrhunderts immer deutlicher wurde, bestand somit nicht nur in der Konstruktion eines *corps politique* nach französischem Muster, sondern in der Notwendigkeit, innerhalb dieses „nationalen Körpers“ den Platz für die eigene elitäre, stark europäisierte Kultur zu finden.

Die Aufgabe, eine derartige „imaginierte Gemeinschaft“ zu entwerfen, übernahmen in Russland die Autoren des Sentimentalismus, die in der russischen Literaturgeschichte in der Regel nur beiläufig erwähnt werden, weil die literarische Strömung, zu der sie gehörten, sehr kurzlebig war und von den Erfolgen späterer russischer Klassiker in den Schatten gestellt wurde. Die nationsbildende Rolle des Sentimentalismus und die von ihm propagierte Annäherung zwischen den sozialen Gruppen wurden in Russland stärker hervorgehoben als etwa in England oder Frankreich, blieb jedoch rein rhetorisch und hatte zunächst keine Auswirkungen auf die tatsächliche soziale Mobilität der Bevölkerung. Doch gerade weil sich die propagierte soziale Annäherung nicht vollzog, wurde verstärkt nach neuen diskursiven Figuren gesucht, welche die beiden Kultursysteme – die stark europäisierte Kultur der Elite und das traditionelle Kultursystem des „gemeinen Volkes“ – miteinander verbinden konnten (Živov 2008).

Die literarische Erschließung und gedankliche Einordnung der geographischen Räume sollte zu einem wichtigen Motiv einer solchen nationsbildenden Annäherung werden. Die vom europäischen Sentimentalismus popularisierte Gattung der Reiseliteratur reagierte intensiv auf die Veränderungen in der politischen Geographie des Kontinents in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als das territoriale Prinzip im Sinne einer neu verstandenen Staatlichkeit den traditionellen, ständisch orientierten Personenverband und seine Beziehungsgeflechte auflöste und die Fragen der staatlichen Selbstdefinition und der nationalen Identität auf die Tagesordnung brachte. „A Sentimental Journey Through France and Italy“ (1768) von Laurence Sterne setzte Maßstäbe im literarischen Umgang mit dem geographischen Raum und schlug neue ästhetische Muster für die Konstruktion sozialer Identitäten sowie für die Verhandlungen zwischen dem Eigenen und dem Fremden vor. Die Übertragung des Modells eines sentimental Reiseberichts auf den russischen Boden endete jedoch mit einem kulturellen Betriebsunfall – Aleksandr Radiščevs „Reise von Petersburg nach Moskau“ (1790) wurde vom Publikum (und hier insbesondere von der Zarin Katharina II) als eine politische Kampfschrift gelesen, die nicht nur das bittere Los des einfachen Volkes beklagte, sondern unverhohlene Sympathien für eine republikanische Staatsordnung artikulierte. Kurz nach seiner Publikation wurde Radiščevs Text offiziell verboten; der Autor selbst musste prompt eine weitere Reise antreten – in die sibirische Verbannung.

Die Rehabilitierung der Reiseliteratur als Gattung vollzog sich in Russland jedoch relativ schnell – in den „Briefen eines russischen Reisenden“ (1797) nimmt

Nikolaj Karamzin seine russischen Leser auf eine Reise durch Deutschland, Frankreich und die Schweiz und präsentiert ihnen eine Anhäufung von Sehenswürdigkeiten, Landschaftsbeschreibungen und Kuriositäten aller Art, während das europäische Großereignis der Zeit – die Französische Revolution – im Buch nur sehr beiläufig (und dann aber vor allem als „Tragödie des französischen Volkes“) behandelt wird.

Für die Nachwelt bleibt Karamzin (1766–1826) der Autor zweier anderer sehr verschiedener Werke, die jedoch beide in unterschiedlicher Weise zur Herausbildung einer russischen Nation beigetragen haben. In seiner monumentalen „Geschichte des Russischen Staates“ legitimiert Karamzin die Selbstherrschaft des Zaren [russ.: *samoderžavie*] auf eine für die damalige Zeit neue Art und Weise, indem er sie zum Ausdruck des russischen Volksgeistes erklärt. Zwar haben manche adeligen Freidenker wie etwa Aleksandr Puškin in Karamzins „Geschichte“ vor allem „die Rechtfertigung der Despotie und ein Loblied auf die Knute“ (russ. „необходимость самовластья и прелести кнута“) gesehen, aber auch sie haben die stabilisierende Kraft von Karamzins Konzeption erkannt: Gekürt zum „Palladium Russlands“ erhält *samoderžavie* einen symbolischen Charakter und fungiert fortan nicht nur als konkrete Herrschaftsform, sondern als einigendes Kollektivsymbol, das die Kluft zwischen der europäisierten Kultur des Adels und der archaischen Volkskultur erfolgreich überwindet.

Das andere – wohl nicht weniger bedeutende – Werk von Karamzin ist die kurze sentimentale Novelle „Die arme Lisa“ (russ. „Bednaja Liza“) über die tragische Liebe eines Bauernmädchens zu einem jungen Adligen namens Erast. Neben der in diesem Werk literarisch inszenierten emotionalen Annäherung der sozialen Klassen beschwört dieser Text mit vielen christlichen Motiven eine neue Art der Religiosität: Die Handlung der Novelle spielt im Moskauer Simonov-Kloster und der Erzähler nutzt dieses Setting, um seine Gedanken über die Rolle des Glaubens in der Geschichte Russlands und im Leben des russischen Volkes darzulegen. Karamzins Sprache ist durchsetzt von kirchlichen Ausdrücken. Es geht um Mönchtum, heilige Ikonen, Kirchenkuppeln als wichtigste Elemente der Landschaft usw. Diese Religiosität steht nicht nur in einem doch sehr indirekten Bezug zu der kanonischen Orthodoxie, sondern animiert den Autor zu einem regelrechten Bruch der religiösen Dogmen in den Schlussszenen der Novelle. Von ihrem Geliebten verraten und verlassen, begeht Liza Selbstmord, indem sie sich in den Klosterteich stürzt und ertrinkt. Der von Kummer und Schuldgefühlen

geplagte Erast stirbt kurze Zeit später, was den Erzähler zu der Schlussfolgerung führt, dass der Tod die beiden Liebenden vielleicht in der Ewigkeit versöhnt hat. Die christliche Auffassung, dass der Selbstmord eine Todsünde ist und keine Versöhnung, sondern ewige Qualen mit sich bringt, wird von dem Autor gar nicht thematisiert. Die ewigen Qualen eines Sünders werden als bäuerlicher Aberglaube abgelehnt – stattdessen behauptet der Erzähler, dass Lisa ihre „reine Seele“ bewahrt habe.

Die Novelle bietet indes keinen Exkurs ins Leben der sozialen Unterschichten an, sondern ist gekennzeichnet durch die pastoralen Szenen; auch die Sprache der Protagonistin und ihrer Mutter ähnelt eher der Sprache der Moskauer Literatursalons als dem von den Bauern gesprochenen Russisch. Das „Einschreiben“ des Adels in den russischen nationalen Organismus geschieht hier – im Einklang mit den sentimentalistischen Literaturkonventionen – nicht auf einem rationalen, sondern auf einem emphatischen Wege. Seine wichtigste, ja programmatische Aussage formuliert der Autor bereits am Anfang seines Textes, sie lautet „Auch Bauernfrauen können lieben“ – eine Behauptung, die für Karamzins Zeitgenossen alles andere als selbstverständlich war.

Das nationsbildende Paradigma in den Werken Karamzins lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die literarisch modifizierte Treue zum christlichen Glauben (als Religion der Ahnen) und die Liebe zum Monarchen (und ferner – zur Zarenherrschaft als einer besonderen Staatsform) verbinden das einfache Volk und die Elite. Anders als in Frankreich, wo die Entstehung des „nationalen Körpers“ das *Ancien Régime* zu Fall gebracht hat, hat der russische „sentimentale Nationalismus“ in dieser Konfiguration seine Aufgabe bereits erfüllt: Das russische Pendant zu *Liberté, Égalité, Fraternité* wurde schließlich von Sergej Uvarov (1786–1855), einem Schüler Karamzins, formuliert und lautete: *pravoslavie, samoderžavie, narodnost'* – zu Deutsch: „christliche Orthodoxie, Zarenherrschaft, Volksverbundenheit“.

2.3 Die heilige Rus' und der russische Gott

Die Etablierung der neu entworfenen russischen Gemeinschaftskonzeption wurde in den Kreisen der russischen Elite allerdings nicht direkt vorgenommen, sondern mittels Reflexion über religiöse Topoi – und hier vor allem über die *heilige Rus'* und über *den russischen Gott*, die in der Folklore entwickelt und später von den imperialen und nationalen Diskursen vereinnahmt wurden.

Eine der frühesten Erwähnungen des Begriffs *heilige Rus'* findet man bereits in den Briefen von Fürst Andrej Kurbskij an den Zaren Ivan IV, eine weitere – in der „Erzählung über die Belagerung von Azov“ aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Cherniavsky 1961: 107-114), aber erst im 19. Jahrhundert wird diese bis dahin nur vage Formel an die Eckpunkte der sich formierenden nationalen Meisterzählung angepasst.

Der Begriff „russischer Gott“ wird wiederum mit einer patriotischen Legende in Verbindung gebracht, die den Sieg der Moskauer Truppen gegen das Heer des tatarischen Emirs Mamaj in der Schlacht auf dem Amselfeld (russ. Kulikovo Pole) im Jahre 1380 zu einer historischen Großtat verklärte. Der Legende nach sollte der „Heide“ Mamaj angesichts seiner bevorstehenden Niederlage gerufen haben: „Groß ist der russische Gott!“ Dieser Topos brachte vor allem die Idee des göttlichen Beistandes und das Gefühl der Dankbarkeit für militärische Siege zum Ausdruck. Es ist wohl kein Zufall, dass die literarische Karriere des „russischen Gottes“ im Jahre 1807 einsetzt: Zwar geht das in diesem Jahr von Vladislav Ozerov publizierte und aufgeführte Drama „Dmitrij Donskoj“ auf dieselbe legendäre Episode ein, die sich bei der Schlacht auf dem Amselfeld (russ. Kulikovo Pole) ereignet haben soll; sein Erfolg beim Publikum war aber offensichtlich auf die Welle patriotischer Begeisterung zurückzuführen, die die neue russische Militärkampagne gegen Napoleon ausgelöst hatte. Fünf Jahre später, als die französischen Truppen durch Russland marschieren, erhält „der russische Gott“ seinen festen Platz in den patriotischen Flugblättern, Plakaten und Proklamationen. Das lange Echo dieses Diskurses findet man in den Werken, die heute zum russischen Literaturkanon gehören, etwa in Puškins Versroman „Eugen Onegin“, in dessen zehntem Kapitel unter anderem folgende Verse zu lesen sind (russ. Puškin 1963: 203; dt. Puschkin 2011: 233):

Гроза двенадцатого года
Настала – кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Барклай, зима иль русский бог?

Das Gewitter vom Jahre 1812
brach herein – wer half uns da?

Die Volkswut?

Barclay¹¹, der Winter oder der russische Gott?

Die Herausbildung und Popularisierung der russischen nationalen Meistererzählung verliehen dem „russischen Gott“ als einer phraseologischen Einheit eine Reihe von Bedeutungsnuancen, die ihn im Spannungsverhältnis zwischen Nationalisierung der Religion und Sakralisierung der Nation verorten ließen und seine Eingliederung in den russischen nationalen Körper ermöglichten: Hier wird der „russische Gott“ bereits zum Symbol eines besonderen Verhältnisses des russischen Volkes und des russischen Staates zum christlichen Gott umgedeutet und gilt fortan als Beweis für Russlands Auserwähltsein. Eine solche Verstaatlichung der naiven, folkloristischen Tradition bei ihrer gleichzeitigen Instrumentalisierung für die Legitimation der Herrschaftsverhältnisse provozierte gemischte Reaktionen in den Kreisen der russischen intellektuellen Elite. Eine Illustration für die Schwankung zwischen der Ablehnung und der Akzeptanz der hier genannten Topoi liefert das Werk von Pëtr Vjazemskij (1792–1878), der zweifellos zu den bedeutendsten Vertretern der russischen „literarischen Aristokratie“ des 19. Jahrhunderts gehörte.

1828 veröffentlichte Vjazemskij ein Gedicht mit dem Titel „Der russische Gott“ [russ. „Russkij Bog“] – eine bissige Satire auf die Versuche, diesen Topos für die Zwecke der Nationsbildung zu instrumentalisieren. Der „russische Gott“ ist für Vjazemskij ein Gott der schlechten Straßen, der Kälte und des Hungers, der bitteren Armut und des zügellosen Reichtums, ein Gott der heruntergewirtschafteten Landgüter, schließlich ein Gott der ausländischen Abenteurer und hier in erster Linie ein Gott, der die Deutschen bevorteilt. Genau zwanzig Jahre später jedoch blickt dieser aufgeklärte russische Intellektuelle mit blankem Entsetzen auf das vom revolutionären Chaos erfasste Europa und formuliert seine Gedanken in dem Gedicht „Svjataja Rus““ (dt. „Die heilige Rus““, 1848), in dem er für eine maximale Distanz Russlands zum rebellierenden Europa plädiert und die Symbole auflistet, die Russland von verderblichen europäischen Einflüssen beschützen sollen: der orthodoxe Glaube, die allgemeine Liebe zum Zaren und schließlich (ein Novum!) die russische Sprache. Zusammen ergeben sie sein Bild

¹¹ Gemeint ist Fürst Michael Andreas Barclay de Tolly (1761–1818), der als Generalfeldmarschall den Rückzug russischer Truppen bis nach Moskau kommandierte.

der *heiligen Rus'*, das der Gesetzlosigkeit, den Irrlehren und der falsch verstandenen Freiheit Europas gegenübergestellt wird.

Das Gedicht von Vjazemskij ist aber zugleich eine poetische Replik auf das Zarenmanifest „Über die Vorkommnisse im westlichen Europa“ vom 14. März 1848, in dem der russische Herrscher folgende Feststellung getroffen hatte (zit. nach Kiseleva 2007: 136):

По заветному примеру Православных Наших предков, призвав в помощь Бога Всемогущаго, Мы готовы встретить врагов Наших, где бы они ни предстали, и, не щадя Себя, будем, в неразрывном союзе с Святою Нашею Русью, защищать честь имени Русскаго и неприкосновенность пределов Наших.

Dem denkwürdigen Beispiel Unserer rechtgläubigen Vorfahren folgend, rufen Wir den Allmächtigen Gott zur Hilfe und erklären Uns bereit, unseren Feinden überall entgegenzutreten, wo auch immer sie erscheinen mögen. Im untrennbaren Bunde mit Unserer Heiligen Rus' sind Wir bereit, selbstlos die Ehre des russischen Namens und die Unversehrtheit unserer Grenzen zu verteidigen.

Die Initiative für die Auseinandersetzung mit dem Begriff *heiliger Rus'* geht also vom Staat aus, der die zentralen rhetorischen Stoßrichtungen vorgibt: 1) Religion als Gebot der Ahnen, 2) die Tatsache, dass die Feinde Russlands überall sind, und schließlich 3) die Behauptung, dass die Verteidigung der russischen Grenzen *überall* und nicht nur innerhalb dieser Grenzen erfolgen soll. Nicht weniger wichtig ist die semantische Abgrenzung zwischen *heiliger Rus'* und Russland – diese erscheinen nun als zwei autonome Einheiten, die offensichtlich nicht identisch sind, sondern sich in einem Bündnisverhältnis befinden. Die wichtige Ergänzung, die sich der Dichter Vjazemskij erlaubt, ist vor allem die Aufwertung der Sprache, die einerseits alle Russen als „Brüder einer Familie“ auffassen lässt, andererseits aber zu einem Medium erhoben wird, über das der russische Mensch mit Gott kommuniziert. Mehr noch: die *heiliger Rus'* wird als Idee verstanden, die aus der Sprache hervorgeht bzw. von der Sprache „produziert“ wird (im Original: „Святая Русь! родного слова / Многозначительная речь!“)¹², zugleich

¹² Eine weitere Besonderheit dieser rhetorischen Aufwertung der Sprache besteht darin, dass die Sprache der Liturgie im damaligen Russland gar nicht das Russische, sondern das Kirchenslavische war – eine archaische Sprache, deren Lexikologie und Syntax zum Teil stark vom Russischen abweichen. Zusammen mit Puškin und Žukovskij gehörte Petr

wird aber die russische Sprache von dem Dichter in einen Kontext gestellt, in dem sie (zusammen mit der „besonderen russischen“ Religion und der „besonderen russischen“ Regierungsform) zu einem Symbol wird, das die *heilige Rus'* vor der Gefahr aus dem Westen beschützen soll.

Die eher unerwarteten Folgen einer solchen Instrumentalisierung der Sprache kamen ausgerechnet bei Ivan Turgenev, einem beinahe idealtypischen russischen Westler, zum Ausdruck, wenngleich nur als Kompensation für eine permanente Verzweiflung angesichts realer Missstände in Russland. In seinem Prosagedicht „Russkij jazyk“ („Die russische Sprache“) – das sowohl zur Sowjetzeit als auch heute zum Schulkanon gehört – werden die zentralen Attribute der russischen Sprache aufgelistet – Wahrhaftigkeit, Macht, Größe und Freiheit. Dadurch wird die Sprache zu einem Symbol nationaler Größe (sie ist schließlich „einem großen Volk gegeben“) und zu einem Medium, mit dem man der ganzen Welt Wahrheiten verkündet. Dieser Gedanke wird später von einem anderen russischen Klassiker, Fedor Dostoevskij, im „Tagebuch eines Schriftstellers“ ausführlich dargestellt, wobei dieser die Mission Russlands darin sieht, mit den „russischen Wahrheitsworten die tragischen Missverständnisse der westeuropäischen Zivilisation zu korrigieren“ (Dostoevskij 1877/1976: 271).

Die Akzeptanz der genannten Formeln beschränkte sich jedoch nicht auf die konservativen Kreise, sondern ließ sich gelegentlich auch bei Denkern feststellen, die durchaus als liberale Demokraten gelten können. So behauptet der Rechtstheoretiker Konstantin Kavelin – einer der Initiatoren der liberalen Reformen der 1860er Jahre: „Der russische Gott befreite uns von der konstitutionellen Lüge, die die Einschränkung der Zarenherrschaft durch demokratische Repräsentanz verspricht“ (russ. „Русский Бог избавил нас от конституционной лжи ограничения царской власти народным представительством“ – Kavelin 1897: 278).

Vjazemskij zu einer Kohorte prominenter Literaten, welche die Etablierung einer modernen, säkularen Buchsprache in Russland vorangetrieben haben. Diese neue, am damals gesprochenen Russisch orientierte und von Kirchenslavismen gesäuberte Sprachvarietät, die bereits im 19. Jahrhundert die Funktion einer verbindlichen Nationalsprache übernommen hat, wird bis heute gemeinhin als „literaturnyj jazyk“ (dt. Schriftsprache, wörtl. literarische Sprache) bezeichnet, was unter anderem auf ihren „belletristischen“ Ursprung hinweist. Die Bestrebung Vjazemskijs, diese säkulare Sprachform nun mit Mitteln der Poesie erneut zu sakralisieren, erscheint vor diesem Hintergrund paradox, unterstreicht aber die Relevanz religiöser Metaphorik für diese Phase der russischen Nationsbildung.

Zusammenfassend muss man anmerken, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Begriffe „*russischer Gott*“ und „*heilige Rus*“ nicht als theoretisch ausformulierte Konstrukte, sondern als poetische Glaubensbekenntnisse in die nationale Meistererzählung eingehen. Die radikale Abgrenzung des Rationalen vom Symbolischen war eine typische Geisteshaltung in der Periode der Frühromantik und war unter anderem charakteristisch für die französischen legitimistischen Intellektuellen, deren Werke in Russland intensiv rezipiert wurden. Hier sind insbesondere die Schriften von Joseph de Maistre zu erwähnen, der insgesamt mehr als 14 Jahre in Russland verbrachte: In den philosophischen Konstruktionen von de Maistre weisen die Symbole grundsätzlich auf die Einschränkungen einer rationalen Erfassung der Realität hin – die symbolischen Räume entstehen immer da, wo ein rationales Denken scheitert oder an seine Grenzen kommt. Aus dieser Perspektive betrachtet, erscheinen die *heilige Rus* und der *russische Gott* als Topoi, die in der Literatur gerade eine symbolische Bedeutung erlangen.

Einer der ausführlichsten Versuche, den Topos der *heiligen Rus* theoretisch zu begründen, wird von Vasilij Žukovskij (1783–1852) unternommen. In seiner Republik auf Vjazemskijs poetischen Vorstoß, die zunächst 1848 in Form eines Briefes verfasst und später als Broschüre veröffentlicht wurde, plädiert Žukovskij für eine konzeptionelle Trennung zwischen *heiliger Rus* und dem realen russischen Staat. Demnach ist der Staat das alleinige Eigentum des Zaren, während die „*heilige Rus*“ als Überlieferung und als Geschenk Gottes sowohl dem Zaren als auch dem Volk gehört. Gerade hier tritt die legitimatorische Essenz des russischen Nationalprojekts zutage; man kann dieses Projekt als einen Versuch definieren, die Idee des Volkes mit der autoritären, monarchistischen Herrschaftsform zu verbinden. Das Motiv der *heiligen Rus* wird dazu benutzt, das Volk und die Elite rhetorisch im Rahmen eines nationalen Gemeinwesens zu vereinen. Gleichzeitig wird dieses Motiv als Antithese zum „gottlosen Europa“ aufgefasst, wo das nationale Prinzip immer stärker mit bürgerlichen Freiheiten und Rechten verknüpft ist (Žukovskij 1885: 238f).

Es stellt sich die Frage, warum Europa als „gottlos“ bezeichnet wird. Der Sündenfall Europas bezieht sich nach Žukovskij auf die Veränderung der staatlichen und sozialen Ordnung und hat folgende Stadien: das Stadium der konstitutionellen Monarchie, der Demokratie, des Sozialismus, des Kommunismus und schließlich das Stadium der Zerstörung der Familie, nachdem der Mensch sich endgültig

in ein Tier verwandelt hat.¹³ Als „gemeinsamer Schatz“ (russ. „совокупное сокровище“) des Zaren und des Volkes eignet sich die *heilige Rus'* für die Rolle eines Bindegliedes zwischen der politischen Elite und dem „einfachen Volk“. Als wiederkehrendes literarisches Motiv ermöglicht sie es außerdem, eine Distanz zu dem damaligen Europa aufzubauen, die Žukovskij wie folgt artikuliert: „Russland gehört zu den Staaten Europas; die Heilige Rus' dagegen bleibt ein separates Erbe des russischen Volkes, das ihm von Gott anvertraut wurde“ (russ. „Россия принадлежит к составу государств Европы; Святая Русь же есть отдельная, наследственная собственность русского народа, упроченная ему Богом“ – Žukovskij 1885: 245). Dank dieser Distanz zu den real existierenden Staaten des Kontinents (darunter auch zu dem Russischen Zarenreich selbst) war es möglich, die „heilige Rus'“ als modellhaftes Idealbild aufzufassen, das mit ganz unterschiedlichen positiven Inhalten und Konnotationen gefüllt werden konnte.

In seiner Ausführung zur *heiligen Rus'* ergreift Žukovskij weiterhin die Gelegenheit, den „russischen Gott“ nachträglich zu rehabilitieren, indem er ihn zum Symbol für „unseren besonderen Bund“ (russ. „особенный союз наш“) mit dem Herrn erklärt. Die Tatsache, dass Žukovskijs Text gerade an Vjazemskij adressiert ist, der zwanzig Jahre zuvor die Idee eines „russischen Gottes“ verlacht hatte, verleiht dem Brief einen beinahe höhnischen Beigeschmack. Dennoch besteht Žukovskij mit Nachdruck auf Russlands besonderem Verhältnis zu Gott, indem er behauptet: „ein englischer, französischer oder deutscher Gott – das alles klingt absurd. Doch wenn man vom russischen Gott hört, erhebt sich die Seele in Ehrfurcht“ (russ. „Смешно сказать: Английский, Французский, Немецкий Бог; но при слове Русской Бог – душа благоговееет“ – Žukovskij 1885: 247).

Eine nicht weniger beachtliche Errungenschaft dieses nationalen Diskurses besteht in der Möglichkeit, die Kritiker des bestehenden Kultur- und Herrschaftsmodells aus dem nationalen Körper auszuschließen. Eine Illustration für diese rhetorische Strategie liefert das poetische Pamphlet von Nikolaj Jazykov mit dem

¹³ Es ist bemerkenswert, dass die heutige antieuropäische Propaganda in Russland gerade an diese letzte Stufe des „moralischen Verfalls“ anknüpft, indem sie z.B. gegen das homosexuelle „Gayropa“ wettet und den sog. „europäischen Werten“ die konservativen Werte der „russischen Welt“ entgegenstellt. Neben dem Versuch, sich rhetorisch von Europa abzugrenzen, kann das Konzept „russkij mir“ heute ganz im Sinne Dostoevskijs als ein Kampfbegriff in einem Ringen nicht gegen, sondern gerade *um* die europäische Identität instrumentalisiert werden.

Titel „K ne našim“ (dt. etwa „An diejenigen, die nicht zu uns gehören“), das sich gegen die russischen Westler, d.h. die sich am europäischen Muster orientierenden Intellektuellen, und insbesondere gegen Petr Čaadaev richtete (Jazykov 1988: 350-351):

Вы, люд заносчивый и дерзкий,
Вы, опрометчивый оплот
Ученья школы богомерзкой,
Вы все – не русский вы народ!
[...]
Умолкнет ваша злость пустая,
Замрет неверный ваш язык:
Крепка, надежна Русь святая,
И русский Бог еще велик!

Ihr arroganten und unverschämten Leute,
Die ihr das unbedachte Bollwerk
Einer blasphemischen (Denk-)Schule abgebt,
Ihr alle seid kein russisches Volk (wörtl. Ihr alle – nicht das russische Volk seid ihr!)!
[...]
Eure leere Wut wird verstummen,
Eure verräterische Zunge wird ersterben:
[Denn] stark und mächtig bleibt die Heilige Rus',
Und der russische Gott ist immer noch groß!

2.4 Die „russische Welt“ auf Ukrainisch

Der sakrale Charakter des russischen nationalen Körpers beeinflusste maßgeblich das Verständnis von dem geographischen Raum, in dem dieser Körper sich befand. Die Formel der *heiligen Rus'* hat trotz ihrer topographischen Unschärfe dennoch zu einer wesentlichen Unterscheidung zwischen dem Territorium des Russischen Reiches und dem nationalen russischen Territorium beigetragen. Die *heilige Rus'* ist dabei ein integraler Bestandteil des nationalen Territoriums und wird gerade als solches sakralisiert. In der Auffassung Žukovskijs verkörpert die *heilige Rus'* „all das, was man nur in Russland vorfindet und was niemand, es

sei den ein russischer Mensch, verstehen kann“ (russ. „что нигде, кроме Русской земли, не встретится, чего никто, кроме русского человека, и понять не может“ – Žukovskij 1885: 239).

Die Eigenschaft des konkreten Raums und seine Zugehörigkeit zu Russland werden im 19. Jahrhundert auf unterschiedliche Weise artikuliert. Während die Kolonisierung Sibiriens und des Fernen Ostens in der Regel mit denselben Argumenten gerechtfertigt wurde wie in der Zeit der Aufklärung (nämlich als zivilisatorisches Unterfangen, als Sieg der Zivilisation über die Wildnis), erforderte die Lage im westlichen Teil des Imperiums vor allem in den Gebieten der heutigen Ukraine und Belarus eine qualitativ andere Rhetorik (vgl. Lecke 2015: 25-30).

Der Grund dafür lag vor allem darin, dass dieselben Gebiete von einem anderen starken Nationalprojekt beansprucht wurden, nämlich dem polnischen. Mitte des 19. Jahrhunderts avanciert das Motiv der „Ostmarken“ (pl. *kresy*) als einer verlorenen Heimat zu den Eckpunkten des modernen polnischen Nationalbewusstseins. Die russische Antwort manifestiert sich letztendlich in der Konzeption eines „dreieinigen russischen Volkes“ – der Russen, Ukrainer und Belarussen, die durch eine gemeinsame Geschichte und die gemeinsame Konfession vereint wurden.¹⁴ Gerade diese Konkurrenz konnten die Vertreter des jungen ukrainischen Nationalismus für ihre Zwecke nutzen. Sie hatten zwar einen sehr begrenzten Zugang zu den wichtigen administrativen Ressourcen, versuchten aber anhaltend die Narrative ihrer Gegner gegeneinander auszuspielen und eigene Narrative zu entwickeln. Zu den zentralen Aufgaben des ukrainischen intellektuellen Diskurses jener Zeit gehört die Behauptung des eigenen Subjekt-Status als Nation, was sich unter anderem im Anspruch auf gleichberechtigte politische Beteiligung zeigt und darin, dass das Verständnis des russischen Staates als einer Art Kollektiveigentum zweier Nationen – der russischen und der ukrainischen – artikuliert wird. Dieses Motiv kommt bereits im Semen Dyvovyčs „Gespräch zwischen Kleinrussland und Großrussland“ aus dem Jahre 1762 zum Ausdruck

¹⁴ Das Modell eines „dreieinigen russischen Volkes“ (russ. триединый русский народ) wurde bereits in der frühen Sowjetzeit abgelehnt, da es mit den Grundprinzipien des marxistischen Internationalismus und mit der Schaffung der ukrainischen und belarussischen Sowjetrepubliken unvereinbar war. Es ist aber kennzeichnend, dass gerade der archaische Topos der „heiligen Rus“ in der jüngeren Zeit das Modell der russischen „Dreieinigkeit“ aufgefangen hat – etwa in dem poetischen Motto „Russland, die Ukraine und Belarus – zusammen sind sie die Heilige Rus“ (Россия, Украина, Беларусь – вместе они Святая Русь), das dem Archimandriten Lavrentij von Černigov (1868–1950) zugeschrieben wird.

und behält seine Aktualität in dem fast hundert Jahre später verfassten Traktat „Die zwei Völkerschaften der Rus“ (1861) von Nikolaj (Mykola) Kostomarov.

Gerade im Kontext dieser intellektuellen Tradition entsteht der Begriff der Russischen Welt („*rususkij mir*“). In den öffentlichen Gebrauch wird er durch den ukrainischen Schriftsteller und Amateurohistoriker Pantelejmon Kuliš (1819–1897) eingeführt. In seiner zweibändigen „Geschichte der Wiedervereinigung der Rus“ unterscheidet Kuliš etwa zwischen der „russischen Welt“ der sesshaften Bauern und der „mongolischen Welt“ der Steppennomaden (Kuliš 1874: 32). Die Russische Welt fungiert bei Kuliš als die unartikulierte Idee einer Kulturgemeinschaft, die über die späteren politischen Grenzen hinweg existiert und somit beide Völker – Russen und Ukrainer – zu einer Einigung im Rahmen eines gemeinsamen politischen Organismus geradezu zwingt.¹⁵

Mit seinen Gedanken zu *rususkij mir* hatte Kuliš allerdings keinen Erfolg – weder im imperialen Zentrum noch in den Kreisen der ukrainischen Intellektuellen, in denen allmählich – nicht zuletzt unter dem Einfluss des engsten Freundes und Vertrauten von Kuliš, dem späteren ukrainischen Nationaldichter Taras Ševčenko – eine genuin anti-imperiale Haltung die Oberhand gewann. In Petersburg dagegen hielt man zu dieser Zeit an der Uvarov’schen Triade und dem Konzept der *heiligen Rus* fest.

2.5 Von der Gemeinschaftsbildung zur transzendenten Weltmacht

Der Fall der Monarchie und der nachfolgende Machtantritt der bolschewistischen Partei bedeuteten zunächst einen radikalen Bruch mit der bestehenden Tradition der Gemeinschafts- und Raumwahrnehmungen. Der Abschied von den alten Konzepten war indes weitaus weniger sentimental als deren Geburt vor genau hundert Jahren. Der Dichter Aleksandr Blok (1880–1921) schreibt in seinem Gedicht „Die Zwölf“: „Genossen, wir pfeffern mit Blei, nur Mut, der heiligen Rus’ das träge Blut!“ (Übers. von Wolfgang E. Groeger; russ. Original: „Товарищ,

¹⁵ Dieselbe Argumentation entfaltet Kuliš im Epilog zur russischsprachigen Ausgabe seines Hauptwerks – des historischen Romans „Čorna Rada“ (dt. „Der schwarze Rat“). Im Kapitel „Über das Verhältnis der kleinrussischen Literatur zur gesamtrussischen“ verteidigt der Autor die Niederschrift und spätere Publikation seines Werkes in ukrainischer Sprache und weist den Separatismus-Vorwurf zurück, indem er behauptet „die Sprache des Kiever Landes war ursprünglich ein Muster für die ursprüngliche russische Welt insgesamt“ (russ. „язык земли Киевской должен был служить образцом для всего первобытного русского мира“ - zit. nach Kuliš 1857: 233).

винтовку держи, не трусь! / Пальнём-ка пулей в Святую Русь / – В кондовую, / В избяную, / В толстозадую!“ – Blok 1955: 526-527).

Die Vorahnung einer Weltrevolution und die Schaffung einer prinzipiell neuen kommunistischen Welt machten die Diskurse der imperialen Raum- und Gemeinschaftskonstruktionen scheinbar obsolet. Aber bereits in den 1930er Jahren werden die alten Paradigmen wieder aufgegriffen und radikal umgedeutet. Die UdSSR versteht sich zunehmend nicht nur als Träger der revolutionären Idee, sondern als eine Weltmacht und entwickelt einen tatsächlich globalen „Welt“-Begriff. Mit „Welt“ ist die sozialistische Hälfte der politisch zweigeteilten Erdkugel gemeint, die sich idealerweise auf den gesamten Globus ausdehnen sollte. Es fällt nicht schwer, in diesem Expansionismus eine Analogie zur imperialen Haltung zu entdecken (Frank 2013: 203).

Zu Beginn der 1930er Jahre wird die Sowjetunion rhetorisch nicht nur zur Trägerin einer revolutionären Idee stilisiert, sondern zunehmend als ein Staat mit einem ausgeprägten imperialen Sendungsbewusstsein und damit als ein Land mit Weltmachtanspruch dargestellt. Die Modifizierung des bis dahin rein internationalistischen Narrativs, das sich auf die programmatische These des „Kommunistischen Manifestes“ – „die Arbeiter haben kein Vaterland“ – stützt, geschieht in der stalinistischen Epoche durch Umdeutung und Valorisierung der UdSSR als „Vaterland des Weltproletariats“. Der auf dem Wappen der Sowjetunion verzeichnete Aufruf „Proletarier aller Länder, vereinigt euch!“ bedeutete in diesem neuen ideologischen Kontext nicht nur die Hoffnung auf die Weltrevolution, sondern vielmehr die imperiale Umarmung ganzer Kontinente durch den real existierenden Sowjetstaat. Zur selben Zeit begann der Wettbewerb für die neue Staatshymne, die die ausgediente „Internationale“ ersetzen sollte. Die meisten Entwürfe für die neue Hymne unterstreichen in ihren Texten die Konzepte der „Einheit“ und „Macht“. Das Lied, das letztendlich 1943 zur Staatshymne gekürt wurde, verweist bereits in der ersten Strophe sowohl auf die Untrennbarkeit der Union als auch auf die Rolle des archaischen *Rus'*-Gedankens, der den Zusammenhalt dieser staatlichen Formation garantiert: „Die unverbrüchliche Union der freien Republiken / wurde auf ewig vereinigt durch die Große Rus““ (russ. Союз нерушимый республик свободных / Сплотила навеки Великая Русь).

3. Eurasismus als Rettungsideologie des Imperiums

3.1 Der Ausweg nach Osten

Ein grundsätzlich anderes Raum-Verständnis entwickelte sich im Rahmen der sogenannten „eurasischen Doktrin“. Von russischen Exilautoren Anfang der 1920er-Jahre erstmals formuliert, avancierte der Eurasismus in der Zwischenkriegszeit schnell zur wichtigsten Denkströmung in der russischen Diaspora. Die Eurasier schufen in der russischen Kulturphilosophie Begriffe wie „slawische Welt“ oder „romano-germanische Welt“, wo „Welt“ zumeist mit „Kultur“ oder „Zivilisation“ gleichgesetzt wird. Bereits in den frühen Schriften der Eurasier erfolgte eine Konzeptualisierung von Russland-Eurasien als „besondere Welt“ (Frank 2013: 202).

Die Eurasierbewegung, initiiert durch die Publikation eines 1921 von dem Sprachwissenschaftler Nikolaj Trubeckoj erstellten Sammelbandes unter dem Titel „Ausweg nach Osten“ (russ. „Ischod k vostoku“), zog bis Mitte der 1930er Jahre viele renommierte russische Denker (u.a. den Historiker Georgij Vernadskij, den Geographen Petr Savickij, den Theologen Lev Karsavin) in ihren Bann. Von den gemeinsamen Exilerfahrungen ausgehend versuchten die russischen Emigranten die Katastrophe von 1917 neu zu deuten und produktiv zu verarbeiten.

Durch die sinnstiftenden Intentionen ihrer Wortführer lässt sich der besondere, im wahrsten Sinne des Wortes *reaktionäre* Charakter der Eurasier-Ideologie erklären: Die politische Entwicklung des Eurasismus bleibt bis heute in allen ihren Facetten vor allem die Reaktion auf den Versuch der Bolschewiki, die kommunistische Utopie in dem ehemaligen Herrschaftsgebiet der russischen Zarendynastie zu realisieren. Während die Schriften der „Klassiker“ des Eurasismus (z.B. Nikolaj Trubeckoj) in den 1920er Jahren als Reaktion auf den Sieg des Kommunismus in Russland interpretiert werden können, sind die Schriften der „Neu-Eurasier“ der 1990er (z.B. Aleksandr Dugin) eine Reaktion auf dessen scheinbar endgültige Niederlage. In beiden Fällen beobachtet man eine dezidiert antieuropäische bzw. anti-westliche Rhetorik, die darauf abzielt, die eigenständige, nicht-westliche Essenz Russlands aufzuweisen und theoretisch zu begründen, warum die westlichen Konzepte nicht auf Russland zu übertragen seien.

Die Revolution und die Errichtung der kommunistischen Diktatur werden in diesem Kontext als dramatische Folgen der Westorientierung der russischen intellektuellen Elite gedeutet und zugleich zu einer nationalen Katastrophe erklärt,

die eine Rezeption der aus dem Westen stammenden, aufklärerisch-materialistischen Ideen erst möglich gemacht habe. Die revolutionäre Situation als solche und die Begeisterung der Massen für die bolschewistische Ideologie werden aber vor allem als Reaktion des Volkes auf die Europäisierung und Entfremdung der Elite verstanden, sodass die Revolution neben ihrer unmittelbaren politischen Bedeutsamkeit auch symbolisch interpretiert wird, nämlich als logisches und historisch unvermeidliches Abdriften Russlands aus dem Einflussbereich der fremden europäischen Zivilisation. Diese Auffassung führte die Eurasier dazu, im Bolschewismus für die russische Nation nur das geringere Übel im Vergleich zum zersetzenden Einfluss des europäischen Liberalismus zu sehen. Die kommunistische Ideologie sollte sich unter dem Einfluss der russischen Nationalkultur und ihrer traditionellen Werteorientierung zu einem national-konservativen Modell weiterentwickeln oder gar für eine neue eurasische Ideologie die Bühne frei machen, in deren Rahmen der geopolitische Machtanspruch der Sowjets mit der traditionalistischen und christlich-orthodoxen Weltanschauung vereint werden würde.

Bereits 1917 formuliert Maksimilian Vološin in dem Gedicht „Svjataja Rus“¹⁶ (dt. „Heilige Rus“) den Glauben an eine analytisch kaum greifbare Tiefenstruktur des russischen Lebens, die trotz aller politischen Turbulenzen und Wirren des Bürgerkrieges weiterbesteht. Im Gedicht verkündet die personifizierte Rus' zwar ihre Scheidung von dem Zarenreich und verfällt in den Zustand revolutionärer „Unzucht“, aber diese Ausschweifungen werden von Dichter bezeichnenderweise als *jurodstvo* – „Narretei in Christo“ – aufgefasst.¹⁶ In einem drei Jahre später verfassten Gedicht „Severovostok“ (dt. „Der Nordosten“) stellt Vološin dem Orkan der bolschewistischen Revolution die Beständigkeit des russischen Raums entgegen – die inhumanen Dynamiken des Bürgerkrieges werden damit als gewaltige Naturphänomene beschrieben, die aber in der russischen Landschaft und im ewigen Kreislauf russischer Geschichte fest verankert sind und allein deswegen keinen signifikanten Neuanfang, sondern höchstens eine weitere Steigerung des Leidens und der Gewalt mit sich bringen (Vološin 1982: 311):

¹⁶ Im Original: „Во Христе юридивая Русь“ (Vološin 1982: 226). Mehr über das Phänomen des *jurodstvo* in Ivanov (2015), siehe auch Kap. III, 3.2 in dieser Arbeit.

Что менялось? Знаки и возглавья.
Тот же ураган на всех путях:
В комиссарах – дурь самодержавья,
Взрывы революции в царях.

Was änderte sich? Nur Zeichen und Überschriften / Derselbe Orkan weht über alle
Wege hinweg: / In Kommissaren [steckt] die Torheit der Zarenherrschaft / und die
Ausbrüche der Revolution [liegen] in den Zaren.

Solche poetischen Bekenntnisse versuchten die Vertreter des Eurasismus nun mit neuen analytischen Zugängen und mit der gerade salonfähig gewordenen Methodologie der Erd- und Staatswissenschaften zu untermauern. Die Ambition, den bereits existierenden Begriff „Eurasien“ mit einem neuen Inhalt im Sinne eines dritten Kontinents zwischen Europa und Asien zu füllen und zum Fundament einer Kulturtheorie mit weitreichenden politischen Implikationen zu machen, schaffte eine diskursive Strategie, die innovative Methoden und Modelle der Wissenschaft erforderte.

Das politische Herzstück der Ideologie der Eurasier war die Bewahrung der Einheit eines metaphysischen bzw. transzendenten russischen Staates. Dieser Staat, so die Eurasier, könne unterschiedliche politische und ideologische Ausdrucksformen annehmen und somit etwa in Gestalt des russischen Zarenreiches, der UdSSR oder eines utopischen eurasischen Völkerbundes realisiert werden. Unabhängig von der konkreten politischen Ausprägung spielt die Idee der staatlichen Einheit sowie des politischen Zusammenhalts des riesigen „eurasischen“ Raums in allen Konzeptionen eine zentrale Rolle (Wiederkehr 2007: 50-175). Der „Raum“ bleibt somit eines der wichtigsten Elemente in allen theoretischen Ausführungen der Eurasier und wird weiterhin in den Rang eines kulturstiftenden Faktors erhoben. Hier lautet ihre weitergehende Annahme, dass sich die Eigenart jeder Kultur nicht zuletzt an der jeweiligen Spezifik des Territoriums bemesse. Dabei geht es nicht nur um die natur- und landschaftsbedingten Formen des Wirtschaftens und des sozialen Lebens, sondern vielmehr um das psychologische „Empfinden“ des Territoriums, welches wiederum als entscheidendes Merkmal für die Entstehung von verschiedenen Kulturtypen proklamiert wird. So unterscheidet Savickij zwischen dem „Empfinden des Meeres“ (russ. ощущение моря) und dem „Empfinden des Kontinents“ (russ. ощущение континента), die jeweils als „westeuropäisch“ bzw. „mongolisch“ markiert und in eine

adversative Position zueinander gebracht werden. Im russischen Drang nach Sibirien diagnostiziert Savickij das gleiche „kontinentale Empfinden“ und den „gleichen Geist“ wie bei den Mongolen des Mittelalters (russ. „тот же дух, то же ощущение континента“ – Savickij 1922/1993: 123-130).¹⁷

Bei der Suche nach einem neuen, „eurasischen“ Kulturtypus musste man sich jedoch mit der Tatsache abfinden, dass die Kultur Russlands in den vergangenen Jahrhunderten starken europäischen Einflüssen ausgesetzt gewesen war. Demgegenüber berufen sich die Eurasier auf die ethnischen Unterschiede zwischen Russland und Westeuropa als zentrales Gegenargument, aus welchem sich die Thesen über die kulturelle und geistige Unvereinbarkeit mit dem Westen ableiten ließen. Dies erklärt wiederum die Omnipräsenz der ethnischen Thematik sowie die Fokussierung auf die Bereiche der Ethnologie und der ethnischen Geschichte in mehreren Schriften, die im Rahmen der eurasischen Bewegung entstanden sind. Zugleich muss man die Eigenart des eurasischen Nationalismus-Begriffs betonen, der im Gegensatz zu dem üblichen Ethnonationalismus in der Nation keine Abstammungsgemeinschaft sieht. Das alternative eurasische Nationsmodell beruht vielmehr auf dem Prinzip historischer Konvergenz sowie auf der Vorstellung, dass Ethnien unterschiedlicher Herkunft im räumlichen Kontakt Ähnlichkeiten erwerben (Wiederkehr 2007: 291). Theoretisch fundiert werden diese Gedanken in den geographischen und linguistischen Arbeiten der Eurasier: Man denke hier vor allem an die Sprachbund-Theorie, die Trubeckoj in Zusammenarbeit mit einem anderen prominenten russischen Emigranten – dem Linguisten Roman Jakobson – entwickelt hat.

Eine weitere historische Herausforderung des Eurasismus zeigte sich in dem Streben, den Zerfall des russländisches Vielvölkerstaates im Zeitalter der Nationalstaaten zu verhindern. Die Vertreter des Eurasismus waren sich darüber im Klaren, dass der Aufbruch und die wachsende Dynamik der nationalen Bewegungen auf dem ehemaligen dynastischen Gebiet der Romanovs und die Stärkung des nationalen Selbstbewusstseins in den Randgebieten des zerfallenen Imperiums eine kulturelle und politische Dominanz des russischen „Ethnos“ auf

¹⁷ Die Ideen Savickijs erscheinen bei näherer Betrachtung jedoch als eine Neuvariation der historiosophischen Thesen Mackinders, der in seinem Buch „The Geographical Pivot of History“ der römisch und germanisch geprägten westeuropäischen Kultur eine maritime Weltwahrnehmung zuschreibt, während er den byzantinischen Kulturtypus als „kontinental“ definiert.

diesen Territorien, wenn nicht völlig unterminieren, so zumindest auf Dauer in Frage stellen würde. Die dramatischen Veränderungen auf der Landkarte Osteuropas nach 1918 und der neue Status ehemaliger Reichsprovinzen, die zu Sowjetrepubliken wurden, erforderten eine flexible und angemessene Reaktion seitens der Eurasier. Im Bereich des politischen Denkens zeigte sich deren geostrategische Doktrin deshalb in der Vision eines Bundes gleichberechtigter Völker, der auf dem Territorium des ehemaligen Zarenreiches entstehen und die politische Einheit des eurasischen Raums gewährleisten sollte. Um separatistischen Bestrebungen und somit dem Zerfall dieses Staatsgebildes zuvorzukommen, plädierten die Eurasier wiederum für die zielgerichtete Entwicklung einer gemeinsamen „alleurasischen“ kulturellen Matrix, die in einer harmonischen Beziehung zu den jeweiligen regionalen Traditionen und Identitäten stehen sollte. Die Grundlage dieser Matrix sollten wiederum gerade die russische Kultur und das russische Volk als Kulturträger bilden, sodass die Grenzen zwischen dem gerade in den 1920er und 1930er Jahren vielbeschworenen „gesamteurasischen Nationalismus“ (Trubeckoj 1927: 24-31) und dem herkömmlichen großrussischen Imperialismus oft verschwimmen.¹⁸

Da die Vision einer neuen Kulturepoche ein wichtiges Thema in der eurasischen Doktrin darstellt, ist es notwendig, auch den Kulturbegriff der Eurasier genauer in den Blick zu nehmen. Im Wesentlichen gehen die Autoren von einem „organischen“ Kultur- und Kunstverständnis aus und orientieren sich an Oswald Spenglers kulturtypologischen Klassifizierungen, so wie sie in „Untergang des Abendlandes“ (1918) formuliert sind. Der eurasische „Ausweg nach Osten“ (1921) war seinerseits nicht nur eine direkte Konsequenz dieses bevorstehenden „Untergangs“, sondern antizipiert den Anfang einer qualitativ anderen Kulturepoche, die in ihren Grundzügen weder europäisch noch asiatisch, sondern eben eurasisch sein sollte. Im Rahmen der eurasischen Ideologie versteht man unter „Kultur“ generell ein komplexes, hierarchisches System, in dem die einzelnen

¹⁸ Die dramatischen Veränderungen der sowjetischen Nationalpolitik in den 1920er und 1930er Jahren, die Entfaltung der *Korenizacija*-Politik, einer affirmativen sowjetischen Politik gegenüber den nichtrussischen Nationalitäten, sowie ihre gewaltsame Eindämmung zu Beginn von Stalins Herrschaft, schließlich die Entstehung einer supranationalen sowjetischen „Hochkultur“, die man durch Elemente russischer Identität – vor allem der Sprache und der historischen Meistererzählung – zu vitalisieren versuchte, zeigt deutlich, dass die Gedanken der Eurasier keine realitätsfernen Ausführungen traumatisierter Exilanten sind, sondern erstaunliche Parallelen zur sowjetischen Realpolitik aufweisen.

Elemente ineinander „geschachtelt“ sind: Die größeren kulturellen Gemeinschaften inkorporieren hierbei einige kleinere lokale Einheiten. In diesem Zusammenhang unterscheidet Lev Karsavin etwa zwischen den „kulturellen Welten“ wie z. B. der „christlichen“ oder der „muslimischen“ kulturellen Welt, „regionalen Gemeinschaften“ wie z.B. den „europäisch-katholischen“ und „eurasisch-russischen“ Gemeinschaften und den einzelnen Völkern, die diese Gemeinschaften konstituieren. Interessanterweise bilden die ostslawischen Völker nach Karsavin eine „kulturelle Gemeinschaft“ mit den finnougri-schen und türkischen Ethnien des untergegangenen Russischen Reiches und grenzen sich von den Süd- und West-Slaven ab, die einer anderen „kulturellen Gemeinschaft“ zugeordnet werden (Karsavin 1927: 30, 65).

Nikolaj Trubeckoj betont in seinen Schriften die These vom absoluten Wert ethnischer Kulturen, da nur im Rahmen einer solchen Kultur einzelne Menschen (Personen) und ganze Völker (Kollektive) ihre einzigartige, unverkennbare Individualität entfalten und aufrechterhalten können. Den Kern einer Kultur bildete demnach eine authentische und unverwechselbare nationale Psyche (Nationalcharakter), die aus der Wechselwirkung verschiedener Faktoren (religiöse Tradition, Umwelt und Landschaft, usw.) geformt wird (Trubeckoj 1921: 86-103). Während die theoretische und empirische Grundlage für diese Theorie mehr als fragwürdig erscheint, greifen die Eurasier auf literarische Mittel wie etwa die Personifizierung der menschlichen Kollektive zurück, um ihrer Konzeption größere Überzeugungskraft zu verleihen.

Aus dem organizistischen Kulturmodell ergibt sich eine weitere wichtige Gemeinsamkeit der „eurasischen“ Autoren, die in dem häufigen Rückgriff auf die folgende argumentative Wendung besteht: Ausgehend von der Kritik am Euro-pazentrismus und der aggressiven Politik der europäischen Kolonialmächte, wobei Russland selbst nicht als Kolonialmacht dargestellt wird, gipfelt die eurasi-sche Rhetorik stets in einem pathetischen Appell für den Erhalt und die Pflege der ethno-kulturellen Vielfalt der Menschheit, um dann wiederum ihren Ausklang in den radikalen Formen des russischen Nationalismus zu finden. Die aus antikolonialen Motiven begründete Abkehr von Europa impliziert indes die Ab-sage an die westeuropäischen Werte der Demokratie, des Rechtsstaats und der am Individuum orientierten Menschenrechte. In der Antithese dazu entwickelten

die Eurasier die Idee eines autoritären, ideokratischen Staates, der auf der organischen Einheit von Person und Staat, der sog. „symphonischen Persönlichkeit“, und dem religiösen Gemeinschaftsprinzip beruhen werde (Hielscher 1993: 465).

Die negative Einstellung zu den fremden kulturellen Einflüssen richtet sich bei den Eurasiern ursprünglich einzig gegen die Expansion der europäischen („Anspruch germano-romanischen“) Kultur, der sie einen ungerechtfertigten auf Universalität vorwerfen. Aufgrund der sich ausbreitenden Verwestlichung ganzer Weltregionen sahen die Eurasier viele ethnische Kulturen, darunter auch die russische, als bedroht. Bereits in seiner ersten umfassenden Schrift für die noch junge eurasische Bewegung wettert Trubeckoj gegen den aggressiven „kosmopolitischen Chauvinismus“ des Westens (Trubeckoj 1920: 50-53). Oberflächlich betrachtet scheine der „romanisch-germanische Westen“, wie ihn Trubeckoj bezeichnet, weltoffen und an fremden Kulturen interessiert, aber dieser Kosmopolitismus gehe letzten Endes mit einem Überlegenheitsgefühl einher und verberge eine tiefe Verachtung für Kulturen, die man im Westen im Grunde als „zurückgeblieben“ und „provinziell“ betrachte (ebd.). Die Unvereinbarkeit mit dem Westen gipfelt in einer genuin anderen politisch-rechtlichen Auffassung der gesellschaftlichen Ordnung: Die Eurasier propagierten das Konzept des „Wahrheitsstaates“ (russ. Gosudarstvo Pravdy), der die formaljuristischen Regelungen zugunsten einer schwer definierbaren, moralisch-ethischen Gerechtigkeitsidee ablehnt (siehe Šachmatov 1923: 55-80, Il'in 1925: 308). Als Gegenstück zum europäischen „Rechtsfetischismus“ wurde in der Regel die intrinsische „Nächstenliebe“ des russischen Gemeinschafts- und Gerechtigkeitsbewusstseins präsentiert. Die Übertragung eines solchen „Prinzips der Liebe“ von einzelnen Individuen auf die großen menschlichen Kollektive, wie etwa Nationen, entwickelte sich zu einem wirksamen rhetorischen Mittel für die Rechtfertigung der angestrebten imperialen Vereinahmung ganzer Völker durch Russland.

Jenseits des blanken Nationalchauvinismus erscheinen der „Wahrheitsstaat“ und andere von den Eurasiern propagierte Staatsformen als sichtbare Manifestationen einer besonderen, „eurasischen“ Kulturkonzeption, die eine Zusammensetzung lokaler Gemeinden unter der Schirmherrschaft größerer, imperialer Kulturen vorsieht – diese Zusammensetzung sollte wiederum zur Entstehung einer universellen, allgemeinmenschlichen Kultur führen.

Stefan Wiederkehr beendet seine detaillierte Darstellung der eurasischen Bewegung mit der Schlussfolgerung, dass „der Antiokzidentalismus der Eurasier eine Variante der aufklärungskritischen und antimodernistischen Strömungen war, die seit der Romantik mit konjunkturellen Schwankungen in ganz Europa verbreitet waren“ (Wiederkehr 2007: 293). Insbesondere die Zwischenkriegszeit habe den Nährboden für die Entstehung unterschiedlicher geodeterministischer Doktrinen bereitet, von denen die Eurasier profitierten.

Die gesamtpolitische Lage auf dem Kontinent und die Zusammensetzung der Bewegung erwiesen sich dagegen als ungünstig. Wenige Jahre nach dem Ende des russischen Bürgerkrieges entwickelte sich der Wunsch nach einer Überwindung der tiefen ideologischen Kluft zwischen den beiden ehemaligen Bürgerkriegsparteien zu einer spürbaren Tendenz innerhalb der russischen Emigration. Über die konkreten Realisierungsmechanismen dieser scheinbar paradoxen Symbiose wurde jedoch heftig gestritten: Während der „harte Kern“ der eurasischen Bewegung rund um Trubeckoj jegliche Zusammenarbeit mit den Sowjets ablehnte, kristallisierte sich bereits in den frühen 1920er Jahre eine mit dem Eurasismus eng verknüpfte Bewegung der National-Bolschewiki heraus, die die wachsende machtpolitische und militärische Kraft der Sowjetunion begrüßte und eine Kooperation mit den neuen Machthabern anstrebte.

Nicht zuletzt wegen unterschiedlicher Haltungen zur Entwicklung in Sowjetrußland und in Europa zerfiel die eurasische Bewegung in den 1930er Jahren, ihre Periodika und wissenschaftlichen Publikationen verschwanden allmählich. Die Aufgabe der Versöhnung zwischen dem „roten“ (sowjetischen) und dem „weißen“ (traditionalistisch-religiösen) Rußland verschob sich aber bis in die 1990er Jahre. Nach jahrzehntelanger Phase der Vergessenheit erlebte die eurasische Ideologie in den 1990ern eine spektakuläre Renaissance im russischen akademischen und politischen Diskurs, wo sie als wiederentdecktes „vergessenes Nationalerbe“ deklariert und mit offenen Armen – und oftmals gänzlich unkritisch – willkommen geheißen wurde.

3.2 Lev Gumilev und die Neuauflage des Eurasismus

Eine Schlüsselrolle in der Wiederbelebung des russischen Eurasismus spielte Lev Gumilev (1912–1992), dessen Werke und Ideen als Brücke zwischen den

russischen Wissenschaftlern der Zwischenkriegszeit und den aufstrebenden, radikalen Ideologen des postsowjetischen Russlands wie beispielsweise Aleksandr Dugin gesehen werden müssen.

Der Schlüssel zu Gumilevs Konzept liegt in seiner „Theorie der Ethnogenese“, die der Autor selbst zu seinen wichtigsten wissenschaftlichen Errungenschaften zählte. Seine ersten Ideenentwürfe der Ethnogeneselehre skizzierte Gumilev 1970 in der populärwissenschaftlichen Akademiezeitschrift „Priroda“. Sein Hauptwerk, die Monographie „Die Ethnogenese und die Biosphäre der Erde“, verfasste er 1974 als zweite Habilitationsschrift, die allerdings nicht angenommen wurde. Gumilev versucht hier das Wesen von Ethnizität und den Aufstieg und Fall von Zivilisationen im Laufe der Geschichte zu erklären. Aus seiner Sicht handelt es sich bei ethnischen Gruppen um biologische Organismen und somit um einen Teil einer Biosphäre, die von biochemischer Energie der Erde gespeist werden und nach den Gesetzen der Thermodynamik leben. Ausgehend von den Gedanken der früheren Vertreter des Eurasismus, die die menschlichen Kollektive als lebendige Organismen auffassten, macht Gumilev einen entscheidenden weiteren Schritt, indem er versucht, die Ethnien zu „biologisieren“ und die Ethnogenese vor allem als einen naturbedingten, biophysikalischen Prozess aufzufassen. Unter dem Begriff „Ethnos“ versteht Gumilev demnach „ein stabiles, natürlich entstandenes Kollektiv von Menschen, das sich von allen anderen analogen Kollektiven abgrenzt und durch ein eigentümliches Verhaltensstereotyp unterscheidet, das sich gesetzmäßig in der historischen Zeit verändert“ (Mutschler 2011: 223). Die entscheidenden Faktoren für Entstehung solcher „Verhaltensstereotypen“ und somit die eigentlichen Konstanten in Gumilevs Theorie seien die Landschaft und der geographische Raum. Durch die eigene wirtschaftliche Tätigkeit sei jede Ethnie untrennbar an den Raum bzw. die Landschaft gebunden, wo sie angesiedelt sei (Gumilev 2002: 58, 180-185, 218) und bilde mit ihm die „Ethnosphäre“ – eine natürliche Einheit des Raums und der in diesem Raum lebenden Menschen (ebd: 37-40, 212-216).

Diese Raumverbundenheit hängt ihrerseits mit einem weiteren Konzept der Gumilev'schen Theorie zusammen, dem Begriff der „Passionarität“ (passionarnost'). Auch die Passionarität sei ein „Verhaltensstereotyp“, allerdings eines der besonderen Art: Die ihm zugrunde liegende Mikromutation bewirke bei bestimmten mutierten Individuen die Fähigkeit, so viel Energie aufzunehmen, dass

der dadurch entstandene Tatendrang sogar ihren Selbsterhaltungsinstinkt überwinde (Mutschler 2011: 224). Die von solchen intensiven „Mutationen“ betroffenen Menschen, die *passionarii*, absorbieren die Energie des Raums bzw. der natürlichen Umwelt und wandeln sie in eine kreative Arbeitsenergie um. Mit kosmischer Energie aufgeladen, sind sie in der Lage Landschaften, Völker und Kulturen zu transformieren und den Verlauf der Weltgeschichte zu beeinflussen (Gumilev 2002: 370). Die in ihrem genetischen Code verankerte „Passionarität“ verleihe den *passionarii* weiterhin die besondere Fähigkeit, Menschen für ihre Ziele zu gewinnen und an sich zu binden (Mutschler 2011: 224). Die Aktivitäten von *passionarii* blieben indes immer idealistisch und richteten sich auf die zielgerichtete Umwandlung ihrer sozialen oder natürlichen Umwelt. Die Kehrseite der Passionarität ist nach Gumilev die intrinsische Bereitschaft der Menschen, absolut selbstlos, d.h. ohne Rücksicht auf das eigene Wohl und auf das Leben der Anderen, zu agieren. Passionarität spielt somit in der Entwicklung der Kultur immer eine wichtige Rolle, allerdings ist es „die Rolle eines Motors und nicht die eines Lenkrades“, es heißt (Gumiljow 2005: 331):

[...] ein schöpferischer Impuls reicht nicht aus, um das gewünschte Ziel zu erreichen, da ohne beharrliches Streben zum Ideal kein geniales Werk geschaffen werden kann. Kunst erfordert Opferbereitschaft von ihrem Schöpfer [...]. Folglich ist jede menschliche Schöpfung ein Resultat der Synthese von drei Komponenten: der handwerklichen Arbeit, der Passionarität des Schöpfers und der Kulturtradition. Menschliche Schöpfungen stellen somit in gewissem Sinne die kristallisierte Passionarität ihrer Schöpfer dar.

Als überzeugter und konsequenter Vertreter des Primordialismus¹⁹ behauptete Gumilev, dass jeder Mensch von Geburt an und das ganze Leben lang einer Ethnie angehöre. Während Gumilev die Integration einer gewissen Anzahl von Ausländern für unproblematisch hält, hätten die Massenmigrationen seiner Ansicht nach eine zersetzende Wirkung auf das Leben einer Ethnie, denn die Migranten „zerstören die kulturelle Landschaft“ und „verwandeln die ethnische Einheit in eine Chimäre“ (Gumilev 2002: 372f).

¹⁹ Dabei werden Verwandtschaft, Kultur und Territorium als zentrale Merkmale für die Entstehung und Entwicklung sozialer Ordnungsstrukturen definiert. Die mit diesen Merkmalen verknüpften „Prägungen“ gelten als ursprünglich an das Individuum gebunden und seien von ihm nicht zu verändern.

Die Chimären-Metapher ist ein Nebenprodukt seiner These der Verwurzelung eines *Ethnos* in dem jeweiligen geographischen Raum und erscheint im Rahmen der Gumilev'schen Theorie als eine direkte Antithese zum Konzept der Passio-
narität. Während das Leben der menschlichen Kollektive in ihren naturgegebenen „ökologischen Nischen“ zu komplementären Beziehungen zwischen diesen Menschen und dem von ihnen bewohnten Raum führt und dem jeweiligen Ethnos auf diese Weise eine lange und stabile Existenz ermöglicht, hat das Verlassen dieser natürlichen Umgebung für jede Ethnie katastrophale Folgen. Eine solche emigrierte Gemeinschaft verwandele sich in einen „Parasiten“, der nun nicht mehr dank der Naturressourcen, sondern einzig auf Kosten anderer Gemeinschaften lebe (Gumilev 2002: 242-245).

Da die Chimären in Gumilevs Geschichtsvisionen als „entwurzelte“ und „heimatlose Migranten“ bzw. als Volk „der Krämer und Kaufleute“ explizit beschrieben werden, ist hinter dieser Metapher unschwer eine ganz bestimmte Volksgruppe erkennen – die der „entwurzelten“ europäischen Juden. In der Tat erscheint das Chimären-Konzept zum einen als eine Schiene für die Artikulation einiger antisemitisch gefärbter Gedanken des Autors, wobei wohl nicht eindeutig gesagt werden kann, ob Gumilev bewusst und zielstrebig antisemitische Ressentiments in seine Theorie integriert oder ob das Judentum nicht vielmehr deswegen so pejorativ dargestellt wird, weil es durch seine bloße Existenz Gumilevs Kernthese über die unbedingte Verbundenheit von Ethnos und Raum in Frage stellt. Zum anderen wird mithilfe der Chimären-Metapher in Anlehnung an die früheren Denker des Eurasismus eine anti-koloniale und anti-westliche Rhetorik artikuliert, denn gerade die europäischen Kolonisten und Handelsniederlassungen der großen europäischen Seemächte wurden im Lichte der Gumilev'schen Ausführungen ebenfalls als Ausdruck der parasitären Lebensweise verstanden.

Wenn das Ethnos jedoch ein Organismus ist, so muss es zwangsläufig über die naturgegebenen Fähigkeiten und Eigenschaft eines Lebewesens bzw. über „Elemente der Biosphäre“ verfügen, wie zum Beispiel über die Fähigkeit zum Wachstum und schließlich die eigene Sterblichkeit. Nach Gumilev liegt die „natürliche Lebenserwartung“ eines Ethnos in der Regel bei 1200–1500 Jahren, wobei es mehrere Entwicklungsphasen durchlaufe: Aufschwung, Blütezeit, Trägheitsphase und Niedergang (Mutschler 2011: 224). Das Verhältnis zwischen Russland und Europa wird bei Gumilev ebenfalls „ethnisiert“. Westeuropa einerseits und

Russland-Eurasien andererseits betrachtet er als Superethnien, die aus Vereinigungen mehrerer benachbarter Ethnien entstanden seien (Gumilev 2002: 123-132). Während die innere Struktur eines solchen Superethnos durch die harmonischen Beziehungen ihrer einzelnen Mitglieder aufrechterhalten bleibe, sei eine derartige Harmonie auf der Ebene der Superethnien ausgeschlossen. Die Verhältnisse zwischen den europäischen und eurasischen Superethnien müssten allerdings nicht zwangsläufig zu Konkurrenz und Kampf führen, denn die Unmöglichkeit der Vereinigung solle nicht eine Unfähigkeit zu guten nachbarschaftlichen oder freundschaftlichen Beziehungen bedeuten. Die Maxime des friedlichen Miteinanders aber wird hier zugunsten eines friedlichen Nebeneinanders abgelehnt. Selbst im Rahmen dieser getrennten Koexistenz soll der geistige und kulturelle Austausch zwischen den Nachbarn auf einem Minimalniveau bleiben (Gumiljow 2005: 333)²⁰:

Die russische Superethnie entstand fünfhundert Jahre später als die westeuropäische. Die Russen und die Westeuropäer fühlten schon immer, dass sie verschieden sind [...] Da wir, die Russen, im ethnischen Sinne fünfhundert Jahre jünger als die Westeuropäer sind, so können wir auch beim intensivsten Studium der europäischen Erfahrungen den Wohlstand und die Sitten, die für Europa charakteristisch sind, jetzt bei uns nicht einführen. Das Alter und das Niveau der Passionarität der russischen Superethnie setzen ganz andere Verhaltensimperative voraus.

Gumilevs Theorie wurde trotz ihres offenkundig fantastischen, um nicht zu sagen bizarren Charakters in den letzten Jahren sogar von offizieller Seite unterstützt – selbst Präsident Putin berief sich auf das *passionarnost*’-Konzept in einer Rede an die Nation (Präsident Rossii 2012). Zu Lebzeiten erfuhr Gumilev kein vergleichbares Maß an Anerkennung. Der Wissenschaftler und Sohn des bekannten Dichterduos Nikolaj Gumilev und Anna Achmatova verbrachte vierzehn Jahre seines Lebens in stalinistischen Gefängnis- und Arbeitslagern. Nach seiner Freilassung im Jahr 1956 hing ihm in gesellschaftlichen wie auch in akademischen Kreisen der Status eines Parias und Außenseiters an, sodass seine Lehren

²⁰ Die hier zitierte deutsche Ausgabe (mit einem apologetischen Kommentar der Münchener Slavistin Olga Großmann) zeigt deutlich, dass die unkritische Reflektion Gumilevs parawissenschaftlicher Ideen kein russisches Spezifikum ist. Siehe auch die begeisterten Amazon-Rezensionen des Buches unter: <https://www.amazon.de/Von-Rus-Russland-Ethnische-Geschichte/dp/3865822142> [02.08.2019].

weder von seinen Kollegen noch von Politikern je völlig ernst genommen wurden. Der Großteil seiner Werke fand lange Zeit nur in Samisdat-Kreisen Verbreitung. Erst in den späten 1980er Jahren erlangte der Name Gumilev einen gewissen Bekanntheitsgrad, nachdem bestimmte Themen seines Werks – wie beispielsweise die Konzepte des ethnischen Vitalismus, der kosmischen Energetik und diverse Aspekte ethnischen Lebens – plötzlich starken Anklang in der Gesellschaft fanden. Seine parawissenschaftlichen Thesen galten vielen nun als neue Weltanschauung in einer Zeit, in der sich die politischen Ereignisse überschlugen und der uneingeschränkte Wahrheitsanspruch des Marxismus-Leninismus von der Gesellschaft endgültig abgelehnt wurde. Zudem sah gerade die antikommunistische *Intelligencija* der Perestroika-Zeit in Gumilev in erster Linie ein Opfer des totalitären Regimes, den Nachfahren regimekritischer Kultautoren und in seiner Theorie – eine alternative und originelle Herausforderung der offiziellen Wissenschaftsdisziplinen wie der Ethnographie, der Soziologie und der Geschichtswissenschaft.

Dabei behauptete Gumilev nicht nur, er werde eine objektive, wissenschaftliche Betrachtung der glühend debattierten Frage nach der nationalen Entwicklung Russlands liefern; er kombinierte auch auf kunstvolle Weise die naturwissenschaftliche Domäne mit dem Bereich der Geschichte, Geografie und Ethnografie. Nicht weniger einzigartig war sein Publikationsstil, der eine naturwissenschaftliche Phraseologie mit bildhafter Sprache, literarischen Stilmitteln und kategorischen Thesen verband und so zu einer maßgeblichen Inspirationsquelle für postsowjetische Schriftsteller wurde – sowohl in Bezug auf die inhaltliche als auch die sprachliche und erzählerische Gestaltung der Werke.

4. Russische Identitätsdiskurse nach der Perestroika

4.1 Renaissance des Sonderwegs

Der Zeitpunkt, an dem die Eurasier-Ideologie wieder im geistigen Leben Russlands auftauchte, ist nicht zufällig. Der Übergang Russlands zu einer neuen politischen Ordnung wurde in den Jahren 1991/1992 von einem schnellen Verlust dessen begleitet, was die Hauptfunktion der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik (RSFSR) war: Russland hörte auf, Kern der Sowjetunion und somit des alten Imperiums zu sein. Motive wie Verlust der Größe, Verlust der geistigen Mission und der weltumspannenden Aufgaben waren nicht nur für

konservative Literaten (z.B. Belov, Rasputin, u.a.) charakteristisch, sondern auch für viele frühere Dissidenten (Gussejnov 1994: 3-11).

Besonders stark hat sich in dieser Hinsicht Aleksandr Solženicyn hervorgetan: Der Literaturnobelpreisträger reklamierte bereits 1990 in seiner programmatischen Schrift „Kak nam obustroit' Rossiju?“ (dt. Wie sollen wir Russland gestalten?) den nördlichen Teil Kasachstans, Belarus und die Ukraine für die von ihm erwünschte Schaffung einer neuen „Russischen Union“. Um diesem „russischen Siedlungsraum“ geographische wie historische Konturen zu geben, führt Solženicyn unter anderem den Begriff *Novorossija* ins Feld, der neben der Krim auch den Donbass als nicht-ukrainische Gebiete bezeichnet (Solženicyn 1995: 545).

In Kreisen der intellektuellen „Neuen Rechten“ wurden diese Ideen zielstrebig den neuen politischen Bedingungen angepasst und zu einer imperialistischen Ideologie weiterentwickelt, die das Legitimitätsvakuum nach dem Verlust der kommunistischen Ideologie ausfüllen sollte. In dieser modernen Variante ist der „Eurasismus“ zu einer ideologischen Antriebskraft geworden, die nationalistische und kommunistische Gruppierungen gleichermaßen stimuliert und vereint. Ort und Symbol dieser Vereinigung war und bleibt bis heute die Zeitung „Zavtra“ von Aleksandr Prochanov.

Der Diskurs, der um die Begriffe *russische Idee* und später *russskij mir* entstand, war eine direkte Antwort auf die Diskurse der späten Perestrojka. So war zum Beispiel 1988 im Verlag „Progress“ ein Sammelband mit Beiträgen einiger bedeutender sowjetischer Dissidenten und Bürgerrechtler erschienen, der einen schwer übersetzbaren, aber vielsagenden Titel trug: „Inogo ne dano“ (zu Deutsch etwa: „Einen anderen Weg gibt es nicht“); dort wurde die Hinwendung Russlands zu den liberalen, „gesamtmenschlichen“ Werten propagiert. Als eine direkte Antwort zu diesem Text publizierten Sergej Černyšev und Gleb Pavlovskij zwischen 1992 und 1995 eine Reihe unter dem Titel „Inoe“ (hier etwa: „Der andere Weg“), in der erstmals jene Autoren zu Wort kamen, die dann die verschiedenen Ausprägungen des russischen Sonderwegs konzeptualisierten. Den Anfang dieser weitreichenden und fruchtbaren Diskussion markiert die Publikation eines Textes des Soziologen Michail Gefter unter dem Titel „Die Welt der Welten: Der russische Beginn“ (russ. „Mir mirov: rossijskij začin“). Der Autor bietet hier eine metaphorische Beschreibung der großen „Kulturwelten“, daunter der arabischen, angelsächsischen, französischen usw., und stellt die These auf,

dass sie gemeinsam eine holistische „Welt der Welten“ bildeten. Innerhalb dieses Entwurfs bestehe die Aufgabe einer „Welt“ gerade darin, die eigene Unverwechselbarkeit und Individualität zu bewahren und somit zur Vielfalt des menschlichen Universums beizutragen. Um das Zusammenleben solcher „Welten“ zu begründen, formuliert Gefter bestimmte Verbote mit dem Hinweis: „was man nicht machen soll“, die im Grunde sehr dem sogenannten „Interventionsverbot“ in der Lehre von Carl Schmitt ähneln (Gefter 1995: 57-120).

Eine eher untypische Raum-Konzeption entwickelte in den 1990er Jahre Vadim Cymburskij. In seinem 1993 veröffentlichten Artikel „Die Insel Russland“ („Ostrov Rossija“) formuliert er eine neo-isolationistische Vision von Russland als einer im metaphorischen Sinne insularen Entität. Cymburskij zufolge ist Russland eine Insel inmitten des „kontinentalen Ozeans“ Eurasien. Die baltischen und osteuropäischen Länder definiert er im Rahmen seiner Metapher als „Meeresengen“, die das Insel-Russland von Westeuropa trennen, selbst aber nicht zu diesem Westeuropa gehören (vgl. Cymburskij 2007: 13, 193-194, 231). Cymburskij aktualisiert einige zentrale Postulate der früheren Eurasier über den unikalen Charakter der russischen Zivilisation, die sich nach eigenen Gesetzen entwickle, die wiederum mit den „Entwicklungsgesetzen“ anderer Zivilisationen nicht kompatibel seien. Mit der Umkehr der geopolitischen Landmacht-Seemacht-Dichotomie, nach der die typische Landmacht Russland mit einer maritimen bzw. insularen Metaphorik beschrieben wird, bietet Cymburskij ein wichtiges Paradigma für die Neudefinition des Russischen: Was Russland sei, hänge zwar nach wie vor damit zusammen, wo es liege, d. h. die Lage beeinflusse somit nicht nur das nationale Wesen, sondern auch die nationalen Interessen, doch bestünden diese nationalen Interessen, so Cymburskij, in der Innenpolitik in einer technologischen Modernisierung und der Schaffung einer urbanen bürgerlichen Kultur; in der Außenpolitik seien sie in einem Abschied von Großmachtvisionen, der Vermeidung von Konfrontationen mit anderen Zivilisationen (vor allem dem Westen), aber auch in der Kontrolle über die „Große Peripherie“ zu sehen, die Russland vom Rest der Welt trennt (vgl. Cymburskij 2007: 105-107, 192 passim).

Eine Konzeption, die auch im Titel die Wortbildung *russkij mir* enthält, wurde erstmals von Petr Ščedrovickij, einem „Polittechnologen“ und Mitarbeiter verschiedener kremlnaher Think-Tanks im Jahre 2000 formuliert. In seiner Publikation „Die russische Welt und das transnationale Russische“ (russ. „Russkij mir i Transnacional’noe russkoe“) definiert er *russkij mir* als ein Netzwerk größerer

und kleinerer Gemeinschaften, deren konstitutives Element die russische Sprache ist. In dieser Konstellation verliert die Idee von *rusckij mir* ihre Bindung an die Grenzen der Russischen Föderation oder an die russische Ethnie. Sie bezeichnet vielmehr eine hypothetische Strategie, die dem russischen Staat über die Einbindung der russischsprachigen Diaspora den Zugang zu den globalen ökonomischen und finanziellen Ressourcen ermöglichen soll. Neben dieser rein pragmatischen Aufgabe trägt die Theorie von Ščedrovickij auch zahlreiche futuristische Züge, so in der Hypothese von einem allmählichen Absterben staatlicher Strukturen und der verstärkten Rolle translokaler Gemeinschaften.

Ab Mitte der 2000er Jahre wurde der Diskurs um *rusckij mir* allmählich „verstaatlicht“ und verteilte sich unter anderem auf den Bereich des Moskauer Patriarchats und der 2007 gegründeten Stiftung „Russkij Mir“, die sich vor allem mit Kultur- und Sprachförderung beschäftigt. Dazu muss erwähnt werden, dass in der jüngsten Rhetorik des russischen Staates die Diskurse des Eurasismus und des *rusckij mir* immer klarer voneinander abgegrenzt wurden. Während *rusckij mir* sich allmählich zu einer ethnischen Doktrin entwickelte, die auf den Schutz der imaginären, transterritorialen Gemeinschaft der Russischsprachigen zielt, wurde Eurasismus zunehmend mit der Schaffung der sogenannten Eurasischen Union durch Russland, Belarus und Kasachstan in Verbindung gebracht und zielt eher auf Fragen der Wirtschaft und der Territorialverwaltung als auf Identitätsdiskurse ab (vgl. Gasimov 2012; Suslov 2017; Klyueva, Mikhaylova 2017; Nemtsev 2019).

Der Krieg in der Ukraine markierte für die Idee des *rusckij mir* den Übergang von einer diskursiven Imperiums- und Nationsbildung in den Bereich politischer Programmatik: Als Dachbegriff für verschiedene religiös verbrämte großrussische Ideale liefert das Konzept des *rusckij mir* nun den prorussischen Kämpfern im Donbass eine wichtige Legitimationsgrundlage. Die Leugnung des Existenzrechts einer unabhängigen Ukraine und der Kampf um die Wiederherstellung des metaphysisch verstandenen Imperiums vereint indes eine ganze Reihe antiliberaler Organisationen. Über die Idee des *rusckij mir* versuchen diese Gruppen nun sowohl an das geistige Erbe der russischen Literaturklassik als auch an die Tradition des konservativen russischen Denkens anzuknüpfen, um sich aus der bisherigen Marginalität zu befreien (siehe dazu Mitrokhin 2014, 2019).

Besonders sichtbar ist in diesem Kontext die Tätigkeit der Mitglieder des sogenannten „Izborskij Klub“ – einer von dem Schriftsteller Aleksandr Prochanov gegründeten Denkfabrik, der mehrere bekannte antilibérale Intellektuelle Russlands angehören.²¹ Der konservativ-religiöse Flügel des „Izborskij Klub“ baut stark auf einem theokratischen Herrschaftsideal auf: dem Topos der Heiligen Rus' und der damit verbundenen integrativen Rolle des orthodoxen Glaubens. Diese Gruppe wird vertreten durch Natalja Naročnickaja, die Leiterin des russischen „Instituts für Demokratie und Zusammenarbeit“ in Paris, und durch Bischof Tichon Ševkunov, einen prominenten Kleriker und Bestseller-Autor. Einen Überblick über die ideologische Plattform dieser Strömung bietet das Nachrichtenportal „Russkaja Narodnaja Linija“ (dt. Russische Volklinie), das die Besucher mit dem Slogan „pravoslavie, samoderžavie, narodnost“ (dt. christliche Orthodoxie, Zarenherrschaft, Volksverbundenheit) begrüßt.²²

Der radikal-nationalistische Flügel der Adepten des *ruszkij mir* ist hauptsächlich durch die „Internationale Eurasische Bewegung“ von Aleksandr Dugin vertreten, die in der Ostukraine die subversive Kraft des „globalen Atlantismus“, worunter vor allem die USA verstanden werden, bekämpfen will.

Von diesem Kampf fühlen sich paradoxerweise auch die linksorientierten Aktivistinnen aus dem Umkreis der National-Bolschewistischen Partei (NBP) angesprochen. Diese Querfront-ähnliche Verbindung hat jedoch Tradition: So wurde der Gründer und langjährige Führer der NBP – Eduard Limonov – im Jahre 2003 von der russischen Justiz für die Planung und Organisation eines pro-russischen Aufstandes in Nordkasachstan zu vier Jahren Haft verurteilt. Ähnlich wie Dugin definiert auch Limonov die russischsprachige Bevölkerung der ehemaligen Sowjetrepubliken als im ethnischen und politischen Sinne „russisch“ und verweist dabei auch auf seine eigene Biografie: Limonov – sein echter Name ist eigentlich Savenko – wurde im sowjetukrainischen Charkow (ukr. Charkiv) geboren und hat dort seine literarische Karriere begonnen (vgl. Schmid 2015: 136-141).

²¹ Offizielle Web-Seite: <http://www.izborsk-club.ru/> [03.08.2019].

²² Russkaja Narodnaja Linija, <http://ruskline.ru/> [03.08.2019].

Die Kämpfer aus den verschiedenen Gruppierungen sind zu Symbolfiguren eines „richtigen“ russischen Patriotismus geworden und markieren den Konsens zwischen ideologisch scheinbar inkompatiblen Kräften, der nach der Krim-Annektion im Jahr 2014 seinen zwischenzeitlichen Höhepunkt erreicht hat.

4.2 *Russkij mir, heilige Rus'* und der neue russische Patriotismus

Retrospektiv betrachtet erscheinen diese eigenartigen Verbindungen als Produkt einer besonderen, postmodernen Situation, in der das ideologische Vakuum nach dem Bankrott des Staatssozialismus mit Surrogaten alter, zum Teil archaischer Ideologie-Angebote und poetisierter Ordnungsvisionen gefüllt wurde. Entkontextualisiert und neu justiert wurden die Begriffe wie *heilige Rus'*, *russkij mir*, *Novorossija* und nicht zuletzt auch der postsowjetische Neo-Eurasismus gegen die geopolitischen Gegebenheiten nach dem Zerfall der UdSSR sowie gegen Russlands demokratische Verfassungsordnung in Stellung gebracht.

Ein Beispiel für diese diskursive Strategie liefert das im Jahre 2003 publizierte Buch „Die heilige Rus' und Koščej's Reich“ (russ. „Святая Русь и Кощеево царство“) von Gennadij Zjuganov. Der Autor, der seit 1993 als Vorsitzender der Kommunistischen Partei Russlands, der direkten Nachfolgerin der einstigen KPdSU, zu den führenden russischen Politikern gehört, beschreibt Russland als eine Insel der Glückseligen, umgeben von dem finsternen Reich des globalisierten Westens. Der Letztere wird mit der Figur von Koščej in Verbindung gebracht – einer Gestalt aus der russischen Mythologie, die meist als hässlicher alter Mann oder als Untoter in Erscheinung tritt. In Zjuganovs Buch evoziert diese märchenhafte Gestalt das Gefühl einer erdrückenden, permanenten Bedrohung, der die heilige Rus' ausgesetzt ist. Im Endkampf gegen das Reich des Bösen könne die Rus' nur dann bestehen, wenn sie sich auf ihre imperiale Tradition und hier speziell auf das Erbe der Sowjetunion stalinistischer Prägung besinne, zu dessen Bewahrern Zjuganov selbst und seine Partei sich erklären. Im Gegensatz zu dem für die Stalinzeit typischen staatlich verordneten Atheismus stellt das Buch jedoch die geistigen Werte des wahren Christentums und eine Reihe religiös verbrämter Motive und Topoi in den Vordergrund, um Russlands Unvereinbarkeit mit dem Westen zu unterstreichen. Jenseits der üblichen Globalisierungskritik signalisiert Zjuganovs Schrift den Abschied von der marxistisch-aufklärerischen und internationalistischen Rhetorik der Sowjetzeit, die zugunsten einer mystisch-phantastischen Kontextualisierung der innen- und außenpolitischen Lage des

Landes verworfen wird. Die Symbiose des orthodoxen Christentums mit dem Stalinismus mag auf den ersten Blick paradox, gar absurd erscheinen – diese Verbindung, die Zjuganov in seinem Buch politisch auszuschlachten versucht, wurde allerdings von den Schriftstellern wie Eduard Limonov und Aleksandr Prochanov schon Jahre zuvor literarisch modelliert und in einem fiktionalisierten Kontext erprobt.²³

Die oben angesprochene „postmoderne Situation“ war allerdings nicht allein für die Legitimation verschiedener Formen des Autoritarismus und des Irredentismus förderlich – sie eröffnete auch die Möglichkeit für die Artikulation und literarische Erprobung gänzlich anderer Formen politischer Ordnung und nationaler Selbstwahrnehmung. Diese Gegennarrative wurden wiederum im Kontext massenhafter Protestbewegungen in Umlauf gesetzt, die zwischen 2003 und 2014 mehrere Nachfolgerstaaten der UdSSR (Georgien, Ukraine, Russland, Kirgistan, Moldova) erschütterten. Die Proteste wurden zum Ort für eine umfassende Auseinandersetzung mit den Fragen der staatlichen Ordnung und der geopolitischen Orientierung postsowjetischer Republiken. Dank ihrer räumlichen und ästhetischen Autonomie setzte die eminent politische Kunst des Protests neue Impulse und stellte alte, traditionsreiche Paradigmen in Frage.

²³ Mehr dazu im Kapitel IV dieser Arbeit.

III. Formen des Protests. Die Form als Protest

Es sind also die Völker selbst, die sich Misshandlung gefallen lassen, oder, genauer, sich der Misshandlung anbieten, denn sie könnten sich davon befreien, indem sie schlicht aufhören zu dienen. Es ist das Volk, das sich verknechtet und sich den Hals abschneidet; das Volk könnte wählen, ob es untertan oder frei ist.

Étienne de La Boétie

1. *Credo quia absurdum*: Protest im Spiegel der Formalästhetik

1.1 Zur Bedeutung der Form

Das Problem der ästhetischen Repräsentationen des Politischen führt zu der allgemeineren Frage nach der Relevanz von Kunstformen in der gegenwärtigen Politik. In den letzten Jahren hat das scheinbar aus der Mode gekommene Konzept der „Form“ in literatur- und bildwissenschaftlichen Studien eine Renaissance erlebt. Neuer Formalismus (*new formalism*), spekulativer Realismus und *digital humanities* sind nur einige der zahlreichen Forschungsbereiche, die sich der Herausforderung stellen, die Funktionalität der Form neu zu denken, ohne das ästhetische Objekt von seinen Beziehungen zur Geschichte, zur Kultur und vor allem zur Politik zu trennen. Gerade die gegenwärtigen *Formen* politischer Mobilisierung in mehreren Ländern bestätigen die Aktualität und Bedeutsamkeit der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Formfragen. Von *Occupy Wall Street* und *Black Lives Matter* in den USA über die Bewegung der *Indignados* in Spanien bis hin zur Bewegung der *Gilets jaunes* in Frankreich beobachtet man heutzutage unterschiedliche Formen politischer Beteiligung, die einerseits das Protestpotenzial in den jeweiligen Ländern kanalisieren, andererseits aber das herkömmliche Verständnis von Politik als einer staatlichen Veranstaltung herausfordern, indem sie den Blick von den Regierungsformen und administrativen Maßnahmen auf Formen nicht-staatlicher Selbstorganisation und bürgerlicher Selbstrepräsentation verlagern.

In Osteuropa und speziell im postsowjetischen Raum, wo in vielen Ländern auch nach 1989 autoritäre Regierungspraktiken immer noch zum Standardrepertoire

der herrschenden Eliten gehören, erfreuen sich die Fragen nach der Form einer nachhaltigen Konjunktur. Bewusst gewählte Formen politischer Äußerungen oder Handlungen erlaubt es etwa, Einschränkungen der Rede- und Versammlungsfreiheit zu umgehen, gegen eine staatlich gestützte Ideologie zu argumentieren oder sich unter schwierigen Bedingungen der medialen Isolation Gehör zu verschaffen. Eine gezielt gewählte oder konstruierte Form wird somit zu einem Instrument für die Überwindung autoritärer Dominanz. Im Umkehrschluss bedeutet es wiederum, dass „die Form an sich“ zur Zielscheibe des repressiven Staatsapparates werden kann.

Wenn also am 1. Mai 2017 in der belarussischen Stadt Brest eine Handvoll Menschen mit leeren, unbeschriebenen Papierblättern schweigend durch die Innenstadt geht, nur um kurz darauf von einem Polizeiaufgebot verhaftet und später von der Justiz zu Geld- oder gar Haftstrafen verurteilt zu werden, so richtet sich das Vorgehen der Staatsmacht hier nicht gegen den Inhalt einer bestimmten politischen Äußerung, sondern gegen ihre „reine“ Form (Radyë Svaboda 2015). Mit anderen Worten: Was die Reaktion der Behörden provoziert, ist keine öffentlich wirksame, substantielle Kritik am politischen Regime, sondern nur die Möglichkeit, eine solche Kritik vorzutragen; was von den Beamten aufgelöst und von den Richtern geahndet wird, ist keine Kundgebung im eigentlichen Sinne, sondern das *Modell* einer Kundgebung – ein Modell, das für die Beobachter nur an seinen Matrixelementen, also jenen Elementen, die zusammengenommen die aristotelische Einheit von Zeit, Ort und Handlung ergeben, erkennbar ist: dem 1. Mai als traditionellem Tag für Demonstrationen, der Innenstadt und den Aktivisten mit den Plakaten.

Das Verständnis von Öffentlichkeit als einem Bereich, der einen Wettkampf rationaler, vernünftiger Argumente ermöglicht bzw. anregt, gerät bei solchen Aktionen ins Wanken: Nicht nur die normativen Ansprüche, die sich im Idealmodell der Öffentlichkeit vermischen, sondern die Rationalität als solche wird hier, so scheint es, von allen Beteiligten bewusst untergraben. Da, wo es nach Habermas keinen Zwang außer dem besseren Argument geben sollte, sieht man auf den ersten Blick nur den gegenseitigen Zwang ohne Argumente. Der Eindruck einer programmatischen Irrationalität (gar einer bewusst erzeugten Absurdität) wird umso stärker, wenn man die größten Protestbewegungen der letzten Dekade im postsowjetischen Raum Revue passieren lässt. Von der Kiever *Revolution in Orange* im Jahr 2004 über die *Moskauer Proteste von 2011–2012* bis hin zum

sog. *Euromaidan* bzw. zur „Revolution der Würde“ (2013–2014) wiederum in der Ukraine beobachtet man stets eine zahlenmäßig beachtliche Gruppe von Menschen, die allerdings über kein einheitliches Programm und keine Anführer verfügt. Als Bewegungen, die aus den Tiefen der zerrissenen, verunsicherten und atomisierten postsowjetischen Gesellschaften kamen und in die verworrene osteuropäische Machtpolitik – mit ihrer Mischung aus neu erstarktem Nationalismus, Neoliberalismus und Nepotismus – vordrangen, haben sie keine Soziallehre formuliert und keinen nationalen Konsens zustande gebracht.

Ihren in witzige und oft absurde Slogans gekleideten politischen Protest tarnten die Menschen in den klassischen Formen von Satire, Parodie und Utopie. Aus der Sicht der Sozialwissenschaften ist in diesem bunten Treiben weder ein politisches Konzept noch ein Zukunftsideal zu erkennen. Zwar wurden in Kiev wie in Moskau durchaus klare und konkrete Ziele wie der Wunsch nach fairen Wahlen oder nach einem bestimmten außenpolitischen Kurs des Landes formuliert, doch diese situativen Forderungen geben die Realität der Protestbewegungen und die Gesamtheit der Ziele und Aspirationen ihrer Teilnehmer nicht wieder – diese reichten schließlich von der Korruptionsbekämpfung über den Regimewechsel bis hin zur „nationalen Renaissance“, was auch immer man darunter verstehen mag. Umso öfter wurden die Protestler in den Medien nur als „Wutbürger“ dargestellt: Man unterstellte ihnen, dass es oft völlig unklar sei, was sie überhaupt wollten.

Die Vielfältigkeit der Slogans und scheinbar unüberwindbare soziale und ideologische Diskrepanzen der teilnehmenden Gruppen ließen und lassen erhebliche Zweifel an einer nachhaltigen politischen wie sozialen Wirksamkeit dieser Protestaktionen aufkommen. Auch im Hinblick auf die ideologischen Positionen kann man weder die ukrainischen noch die russischen Kundgebungen auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Während Protestbewegungen in den USA und Westeuropa häufig auf die Traditionen der demokratischen Linken zurückgreifen, bleibt die Situation in Osteuropa aufgrund des ideologischen Bankrotts des Sozialismus sowjetischer Prägung und der neoliberalen „Schocktherapie“ der 1990er Jahre viel komplexer – da die meisten ideologischen Formeln historisch kompromittiert sind, steht den Protestaktivisten und Theoretikern nur ein sehr begrenztes ideologisches Repertoire zur Verfügung.

Die ästhetisch verfahrenen und künstlerisch modifizierten Protestformen sind nicht zuletzt Reaktionen auf die Abwertung der Ideologien, die Verzerrungen des öffentlichen Diskurses sowie auf die zahlreichen gesellschaftlichen Brüche in den jeweiligen Ländern (d.h. die „Brüche“ zwischen sozialen Schichten, Generationen oder Regionen bzw. zwischen Zentrum und Peripherie). Für keines dieser Probleme bieten sie eine tragfähige Lösung, keines von den oben umrissenen Defiziten können sie gleichwertig ersetzen; ihre kompensatorische Funktion ist nicht unmittelbar in die Sprache der Staatspolitik übertragbar, vielmehr manifestieren sie sich in poetischen Texten, performativen Aktionen und künstlerischen Artefakten.

Um die sozialpolitische Bedeutsamkeit dieser Formen zu erschließen, muss man zunächst zwei fundamentale Fehleinschätzungen in der Wechselbeziehung zwischen Kunst und Politik hinterfragen. Die erste bezieht sich auf die althergebrachte Gegenüberstellung von Form und Inhalt, wobei nur der Inhalt einer politischen Äußerung bedeutsam sei, während die Form lediglich eine im Inhalt kodifizierte Botschaft transportiere. Diese in den Kultur- und Literaturwissenschaften längst überholte Dichotomie greift zu kurz, wenn es darum geht, die politische Wirksamkeit einer Aussage oder Handlung zu beurteilen. Nicht nur ist die Form bedeutsam, sie *ist* der Inhalt, denn sie legt die Grenzen des Sagbaren und des Verständlichen fest. In diesem Sinne ist die Form „an sich“ sowohl ein Objekt von Geltung und Bewertung als auch ein Gegenstand der kulturellen Selbstverständigung.

Bei der zweiten Fehleinschätzung handelt es sich um das „verkürzte“ Verständnis von Ästhetik als Produkt ornamentaler Verschönerung – dabei werden Stil, Verfahren und Techniken als bloße Schönheitselemente aufgefasst, die im Rahmen einer soziologischen oder politologischen Analyse getrost ignoriert werden können. Eine umgekehrte Sicht, die Stil und ästhetisierende Verfahren vor allem als formgebende und somit als bedeutungstragende Einheiten definiert, kann sich für die Analyse postsowjetischer Proteste als viel vorteilhafter erweisen: Ein solches Verständnis von Ästhetik entspricht im Wesentlichen nicht nur den theoretischen Ausführungen osteuropäischer Intellektueller – von den russischen Formalisten (Šklovskij, Tynjanov, u.a.) über die tschechischen Strukturalisten (Mukařovský, Vodička) bis hin zu den Tartuer Semiotikern (Lotman) – es re-

flektiert auch den traditionell hohen Stellenwert stilistisch-ästhetischer Fragestellungen in den Kreisen der Dissidenten und der Vertreter pro-demokratischer Opposition.

Andrej Sinjavskij (1925–1997), einer der bekanntesten sowjetischen Dissidenten, brachte diese Wahrnehmung des Ästhetischen auf den Punkt, als er nach einem aufsehenerregenden Schauprozess im Jahre 1966, den anschließenden 7 Jahren Arbeitslager (wegen „illegaler Herstellung von Büchern“) und einer Zwangsemigration nach Frankreich die ausländischen Journalisten mit der Aussage verblüffte, sein Dissens mit der Sowjetmacht hätte rein stilistische Gründe (russ. „Мои расхождения с советской властью *чисто стилистические*“). Das Wort „stilistisch“ soll hier allerdings nicht mit „unbedeutend“ oder gar „belanglos“ gleichgesetzt werden, wenngleich es tatsächlich weder auf die Ablehnung der marxistisch-leninistischen Ideologie noch auf den expliziten Konflikt mit dem politischen System der UdSSR, sondern auf eine tiefere, grundlegende Ebene hinweist – die der „künstlerischen Weltempfindung“ (russ. художественное мироощущение). Bedenkt man die Tatsache, dass Sinjavskijs „stilistischer Konflikt“ mit der kommunistischen Diktatur zu einer Initialzündung der sowjetischen Bewegung für Bürgerrechte wurde, kommt man zwangsläufig zur Feststellung, dass die Ästhetik kein bloßes Verschönerungselement der Realpolitik, sondern ein Fundament ist, das das Existenzgefühl konstituiert, auf dem die Fassade eines demokratischen Diskurses mit den repräsentativen politischen Strukturen, öffentlichen Debatten und konkurrierenden Sozialidealen erst aufbauen kann.

1.2 Die Monstrationen

Gerade die fundamentale Verbindung zwischen ästhetischen Formen und Politik aktualisiert die jüngsten Erfahrungen jener Gesellschaften, in denen man die radikalisierte, „verfremdete“ Kunstform als politische Kraft einsetzt. Die ehemaligen Sowjetrepubliken – wie Russland und die Ukraine – veranschaulichen diesen Umstand besonders deutlich: Wenn hier der politische Konservatismus und pro-autoritäre Loyalismus auf die tradierten Hierarchien des sowjetischen Kulturmodells zurückgreift, diese reproduziert und für die Legitimationszwecke einsetzt, bekommt jegliche ästhetische Subversion solcher Hierarchien eine politische Bedeutung.

Ein Beispiel dafür liefern die sogenannten *Monstrationen* (russ. *monstracii*), die seit 2004 in Novosibirsk und später in mehreren russischen Metropolen – von Moskau und St. Petersburg bis hin zu Vladivostok – regelmäßig stattfinden. Die Monstrationen finden traditionell am 1. Mai statt – an einem Datum, das im gesamten postsowjetischen Raum für seine lange politische Geschichte allgemein anerkannt ist. Auf den ersten Blick sehen die Monstrationen wie politische Kundgebungen aus: Hunderte von Menschen gehen hier in einer Kolonne und tragen beschriftete Plakate. Diese enthalten allerdings scheinbar absurde oder belanglose Slogans wie „LSD Fernsehen“ oder „Waschbären sind auch nur Menschen“. Trotz dieser oberflächlichen Absurdität bzw. Banalität werden die Monstrationen oft als Protestkundgebungen wahrgenommen. Besonders kennzeichnend war in diesem Kontext die Monstration im Jahre 2014 in Simferopol, der Hauptstadt der von Russland kurz zuvor annektierten Halbinsel Krim: Die Kolonne der *Monstranten* mit Plakaten wie „Buchweizen!“ oder „Tolles Wetter“ wurde von einer Schar kremltreuer Passanten angegriffen, die versuchten die Plakate aus den Händen der Marschierenden zu reißen und ihre Sprechchöre (z.B. „Essen! Essen!“) mit patriotischen Zwischenrufen zu übertönen. Dabei ist es unwichtig, ob die Teilnehmer der Simferopoler Monstration selbst ihre Kundgebung als politischen Protest aufgefasst haben oder ob die Passanten sie für Oppositionelle oder gar pro-ukrainische Aktivisten gehalten haben – in einer Atmosphäre der alternativlosen politischen Eintönigkeit (wie sie auf der Krim von der Besatzungsmacht konsequent erschaffen wurde) erscheint jede ästhetische Abweichung von der staatlich-verordneten Generallinie als Sabotage und als Protestaktion.

Zweifellos ist der Rückgriff auf solche Formen der politischen Kommunikation zunächst ein Symptom der tiefen Krise demokratischer Institutionen, ferner auch der herkömmlichen Formen demokratischer Willensbekundung. Er manifestiert aber zugleich die Suche nach dem Ausweg aus dieser Krise. Ein grundlegendes Element dieser Suche bleibt die Subversion. Als stilistisches Verfahren zielt sie auf die Demaskierung der Staatsmacht und ihrer Anhänger, vermag aber zugleich den Vertretern der Opposition ein erkennbares Gesicht zu verleihen und damit den totalitären Anspruch des politischen Regimes auf die eigene Alternativlosigkeit grundsätzlich in Frage zu stellen.

Vor diesem Hintergrund ist es nur logisch, dass gerade die Kunst zu einer formgebenden Instanz avanciert: Die originelle Idee der gegenwärtigen russischen Monstrationen geht auf die kreative Tätigkeit der Gruppe „Contemporary Art

Terrorism“ aus Novosibirsk und speziell des Performance-Künstlers Artëm Loskutov zurück. Die widersprüchliche Wahrnehmung von Monstrationen, die sie einerseits als unpolitisch und bedeutungslos erscheinen lässt, andererseits aber als politisch subversiv versteht, zeigt die besondere Natur jener versteckten politischen Botschaften, die auf diesen Protestmärschen präsentiert werden.

Gerade hier sieht der Soziologe Alexei Yurchak (2016, 2017) die wichtige, gemeinschaftsbildende Funktion solcher Aufmärsche: Diese Form des gesellschaftlichen Aktivismus erlaubt es, so Yurchak, den tiefen ideologischen Graben zwischen dem „nationalistischen“ und dem „liberalen“ Lager innerhalb der kremlkritischen Opposition zu überwinden, denn die Botschaften, die an den Monstrationen präsentiert werden, sind in einer Sprache formuliert, die „von außen“ kommt und nicht leicht auf liberale, nationalistische oder linke Positionen reduziert werden kann. Um dies zu erreichen, experimentieren die Teilnehmer der Monstrationen aktiv mit der Sprache und verwandeln ihre improvisierten Kundgebungen in diskursive „Labors“, in denen die Semiotik für politische Zwecke eingesetzt wird: Die Mehrheit der politischen Aussagen wird hier auf der Ebene der ikonischen Referenz gemacht, während die symbolische Ebene für scheinbar absurde und lächerliche Statements reserviert ist, in denen man aber oft die Kritik am aktuellen politischen Kurs der russischen Regierung erkennen mag – so verweist der Slogan „Die Hölle ist unser!“ (aus Novosibirsk, 2014) auf das „patriotische“ Motto „Die Krim ist unser!“ und kehrt sogleich den vom Kreml gefeierten, gesamtrossischen Konsens bezüglich der völkerrechtswidrigen Krim-Annexion um; der Slogan „Russland ohne Agutin!“ spielt wiederum mit der phonetischen Ähnlichkeit der Namen vom Pop-Sänger Leonid Agutin und des heutigen russischen Präsidenten, doch in letzter Konsequenz spielt sie ebenfalls mit dem Leitslogan der russischen politischen Opposition: „Für Russland ohne Putin!“

1.3 Von der Orangen Alternative bis zur Revolution in Orange

Politik als Spiel und Performance erwies sich auch in anderen Ländern Osteuropas als effektiver Ersatz für traditionelle politische Kundgebungen vor allem dann, wenn die strukturierte politische Opposition noch fehlte oder handlungsunfähig war. Man denke hier zum Beispiel an die Situation in der Volksrepublik Polen in den 1980er Jahren, als die Regierung Jaruzelski im Jahre 1981 den Kriegszustand verhängte und die oppositionelle *Solidarność* in den Untergrund

zwang. Da es unter diesen Umständen einerseits unmöglich war, legal mit politischen Forderungen zu protestieren, andererseits aber der Konflikt zwischen dem Staatssystem und den demokratisch gesinnten Teilen der Gesellschaft letztlich ungelöst blieb, suchte die Protestenergie andere Ausdrucksformen. Diese bot eine 1983 von dem Kunsthistoriker Waldemar „Major“ Fydrych gegründete Bewegung, die „Orange Alternative“, an. Inspiriert von der holländischen Kabouterbewegung²⁴ stichelten ihre Mitglieder mit dadaistisch-absurden und humorvollen Parolen gegen das Regime: Sie skandierten zu Tausenden „Wir lieben Lenin!“, demonstrierten mit der Forderung „Nieder mit der Hitze!“, verteilten Toilettenpapier, wenn es mal wieder Mangelware war und sprühten abstrakte Zwergen-Graffiti auf die Farbflächen, die durch das Übermalen regimekritischer Sprüche entstanden waren (Ellerbrock 2012). Die Formen und Praktiken des Protests waren stark vom Surrealismus geprägt und auch die spielerischen Happenings – Hauptprotestform der Bewegung – schöpften aus der surrealistischen Tradition des politischen Straßentheaters und des Theaters des Absurden (Balcerzak 2011: 8-9).

Mit der Überwindung von künstlerischen Klischees und der Parodie von Verhaltensnormen gelang es den „orangenen“ Aktivisten nicht nur, emotional und ideologisch aufgeladene Stereotypen zu zerstören, sondern vor allem die Angst vor den repressiven Maßnahmen des Polizeistaates zu überwinden. Die subversive Eigenschaft ihrer Aktionen erklärte die Orange Alternative zum Programm: Wenn die gesamte Welt ein Kunstwerk ist, so ist jeder einzelne Polizist auf der Straße ebenfalls ein Kunstwerk, liest man im „Manifest des sozialistischen Surrealismus“ von Fydrych (vgl. Karpiuk 2011). Jeder Ordnungshüter und jeder kleine und große Machthaber, der es versuchte, auf die performativen Aktionen zu reagieren, bekam seinen Platz in der surrealen Welt der Orangen Alternative und verlor dadurch in ihren Augen seinen Status und seine Autorität; denn schließlich: „Wie kann man einen Funktionär ernst nehmen, wenn er Ihnen die Frage stellt: ‘Warum nehmen Sie an einer illegalen Kundgebung der Zwerge teil?’“ (ebd.)²⁵

²⁴ Die Kabouterbewegung (1969–1974) protestierte in den Niederlanden mit gewaltlosen Aktionen und Initiativen gegen Konsumismus und Umweltverschmutzung.

²⁵ Im poln. Original: „Jak można traktować poważnie funkcjonariusza, który zadaje ci pytanie: „Dlaczego uczestniczy pan w nielegalnym zgromadzeniu krasnoludków?”

Am Beispiel der polnischen „Orangen Alternative“ lässt sich verdeutlichen, dass die stilistischen Mittel sich nicht nur auf die Bekämpfung von bestimmten Normen und Ideologien richten, sondern – ähnlich wie die Monstrationen im gegenwärtigen Russland – eine wichtige gruppenbildende Funktion haben. Dies gilt insbesondere für das Verhältnis zwischen der „seriösen“ politischen Opposition und den „spielenden“ Teilen der Protestbewegung. Denn auch die „Orange Alternative“ wurde zunächst von Seiten der traditionellen Opposition scharf kritisiert, da sie sich in ihren Aktionen auch über die Opposition lustig machte. Eine ihrer wichtigsten Errungenschaften sehen die Teilnehmer der „Orangen Alternative“ daher in der Tatsache, dass es ihnen gelang, politische Opposition in Polen zu entmystifizieren, wodurch auch einfachen Bürgern die Teilnahme daran ermöglicht wurde, ohne dafür den Pfad des klassischen politischen Aktivismus beschreiten zu müssen.

Die Diskreditierung kommunistischer Ideologie und Regierungspraktiken durch ihre *reductio ad absurdum* war auch in der Sowjetunion nicht unbekannt. Wenngleich hier keine so massenhafte und ausdrucksstarke Bewegung wie in Polen entstanden ist, kann man dennoch an einige lokale Akteure denken, wie z. B. an die Mitglieder der Kiever Studentengruppe „Die Strahlen von Čučche“ (ukr. „Промені чучхе“), die sich zu ideologischen Nachfolgern des nordkoreanischen Führers Kim Il-sung erklärten. Ihre Inspiration schöpften sie aus den sowjetischen Zeitschriften „Koreja“ und „Koreja segodnja“. Die dort publizierten Berichte über das Leben des nordkoreanischen Brudervolkes galten in den damaligen intellektuellen Kreisen als die einzige wahrlich anti-sowjetische Literatur, die in der UdSSR legal zirkulierte: Für die Sowjetbürger, die sich noch allzu gut an die Zeiten des „realen Sozialismus“ von Brežnev oder an den stalinistischen Personenkult erinnern konnten, wurden die Publikationen von und über den koreanischen „geliebten Führer“ als eine scharfe Satire auf die sowjetische Partei-rhetorik wahrgenommen. Von dieser Wahrnehmung wollten auch „Die Strahlen von Čučche“ profitieren.

Die größte Resonanz unter den zahlreichen Aktionen der Gruppe erzeugten etwa die rituelle Bestattung der Schriften Gorbatschows, der Versuch, das Gebäude des neu-gewählten, „bourgeois“ ukrainischen Parlaments mit einer Denkmal-Kanone unter Beschuss zu nehmen, sowie die Begrüßung der Teilnehmer des KPU-Parteitags mit Konfetti, bunten Papierschlängen und aufmunternden Plakaten. In der Zeit vor und unmittelbar nach dem Putsch-Versuch in Moskau (1991), als

die Möglichkeit einer kommunistischen Revanche noch offen war, machten die Aktionen der „Strahlen“ auf sich aufmerksam, gerieten aber nach dem Zerfall der UdSSR bald in Vergessenheit.

Ihre Neuauflage fanden die „orangen Ideen“ in der Ukraine im Jahre 2004 während der sog. Orangefarbenen Revolution, wobei die Anknüpfung an die „orangen“ Vorgänger aus Polen bei den Kiever Demonstranten eher symbolischer oder gar zufälliger Natur war. Das Vorhandensein einer aktiven parlamentarischen Opposition, die nicht nur über eigene Parteistrukturen und ein politisches Programm, sondern auch über den Zugang zu den Massenmedien verfügte, machte die theatralisch-performativen Strategien meist überflüssig. Lediglich während des zweiwöchigen Protests auf dem Platz der Unabhängigkeit wurde eine Atmosphäre erzeugt, die zwischen Rock-Konzert, Straßenfest und Party schwankte.

Das Einlenken der politischen Elite in Kiev war indes alles andere als eine rein innerukrainische Angelegenheit. Zusammen mit der sog. „Rosenrevolution“ in Georgien im Jahr 2003 haben die Ereignisse in Kiev ein großes Echo ausgelöst, das an den Kremlmauern widerhallte. „Orange revolution in Ukraine was Russia's 9/11“, konstatiert der Politologe Ivan Krastev (2005) und meint damit, dass der Umsturz in der Nachbarrepublik einen Wendepunkt in der Außenpolitik des russischen Staates markiert:

What follows [the orange revolution in Kiev] was a new strategy of empire-building where Russia seeks to transform itself from a pro-status quo power to the power of change in the post-Soviet space.

Das *empire-building* implizierte indes eine neue Innenpolitik, die eine „Farbrevolution“ in Russland um jeden Preis verhindern sollte. Die Regimewechsel in Tiflis und Kiev wurden dabei nicht nur als vom Westen orchestrierte Coups, sondern auch als Sinnbilder der Trivialisierung des politischen Betriebs und einer allgemeinen postmodernen Dekadenz der Gesellschaft stigmatisiert.²⁶ Es ist somit kein Zufall, dass eine der größten Kundgebungen der Putin-Anhänger vor seiner erneuten Wiederwahl 2012 unter dem Titel „Anti-Oranges Meeting“ stattfand.

²⁶ Siehe z.B. Sergej Kara-Murza (2005): *Eksport revolucii*. Moskva: Algoritm, S.67ff. Interessant ist hier vor allem der Vergleich des damaligen ukrainischen oppositionellen Präsidentschaftskandidaten Viktor Juščenko mit einem Maikönig.

Die russische Staatsmacht reagierte auf die neue Herausforderung nicht nur mit Polizeiaufgeboten und Gegendemonstrationen vermeintlicher Loyalisten, sondern auch mit dem Versuch, ein hierarchisches und somit genuin anti-revolutionäres Kulturverständnis im eigenen Lande und im „nahen Ausland“ zu etablieren. Mit dieser Aufgabe wurden die sog. Polittechnologien (russ. политтехнологии) beauftragt, deren Strategie darin besteht, mit Überzeugungsstrategien, Sympathiesteuerung und ästhetischen Inszenierungen die Herzen der Menschen zu gewinnen und mithilfe des staatlich kontrollierten Fernsehens, der Unterhaltungsindustrie und nicht zuletzt der Kunst ein pro-autoritäres, systemkonformes Massenbewusstsein zu schaffen (siehe dazu Schmid 2015, Pomerantsev 2015).

2. Die Gesellschaft des Spektakels und die Karnevalsgesellschaft

2.1 Politik der Versatzstücke

Wenn auch die Ästhetisierung und Medialisierung von Politik kein genuin russisches Phänomen ist, hat sie gerade in Russland eine besondere Richtung eingeschlagen. Die vermeintlich ungenügende Disposition des russischen Volkes für eine Demokratie nach europäischem Vorbild war jahrelang die Kernthese des Kreml-Ideologen Vladislav Surkov. Im Februar 2006 subsumierte Surkov, zu diesem Zeitpunkt der Leiter von Putins Präsidialadministration, in einer vor Aktivisten der Regierungspartei „Einiges Russland“ gehaltenen Rede seine Einsichten unter dem Leitbegriff der „souveränen Demokratie“ – einer Formel, die als Konzept der Abwehr gegen eine mögliche „Farbrevolution“ in Russland entstanden ist und rhetorisch das genuin russische Verständnis von Demokratie in eine adversative Position zum Demokratiebegriff westlicher Prägung stellt (Remčukov 2007).

Der Souveränitätsaspekt kennzeichnet dabei die Selbstbestimmung des russischen Staates nach außen: Der Staat dürfe nicht, wie angeblich in der Ukraine geschehen, durch äußere (westliche) Kräfte unterwandert und ins Chaos gestürzt werden. Gleichzeitig solle das Konzept der Demokratie aus der westlich-liberalen Deutungshoheit herausgelöst und mit eigenem Inhalt gefüllt werden (Dollbaum 2015; Mommsen 2006). Die russische „Demokratie“ zeichnet sich dabei laut Surkov durch eine „Personalisierung politischer Institute“ aus und impliziert einerseits die Notwendigkeit, eine starke Zentralmacht aufrechtzuerhalten; andererseits

aber sollen die politischen Reformen und sozialen Veränderungen im Lande stets dem Primat der Nationalkultur untergeordnet werden – die Zukunft Russlands sei schließlich kein offenes Gelände mit unbegrenzten Möglichkeiten, sondern könne sich nur im Rahmen „der genetischen Formel der russischen Nationalkultur“ entfalten (Remčukov 2007). Das Verständnis von politischer Kultur als Schicksal erklärt jede oppositionelle Rhetorik und jeden politischen Protest nicht nur zu einer unpatriotischen, russlandfeindlichen Tätigkeit, sondern vor allem zu einem schier absurden Zeitvertreib.²⁷

Auf der Ebene der politischen Praxis legitimiert der Appell an „die tiefen Wurzeln russischer Nationalkultur“ und an den dieser Kultur entsprechenden Demokratiebegriff die Existenz eines grotesken politischen Systems mit inszenierten Wahlen, dekorativen Parteien, einem Parlament, in dem es „keinen Platz für Diskussionen“²⁸ gibt, und schließlich einem de facto omnipotenten Präsidenten, der das Ganze krönt. Insofern definiert sich dieses stark personifizierte politische System als ein Mechanismus, der das stets unreife Volk vor seiner eigenen Unfähigkeit schützt. Genauso wie Literatur, Theater oder Filmkunst über die Eigenschaft verfügen, mittels eigener künstlerischen Praktiken und Techniken eine imaginäre Realität zu erschaffen, die das Publikum umgibt und in ihren Bann zieht, so hat es auch die russische „Polittechnologie“ im Laufe der vergangenen zwei Jahrzehnte geschafft, ein faszinierendes Simulacrum der politischen Wirklichkeit zu zaubern.

Zumindest in einigen ihrer Aspekte erinnert diese Art politischer Realität an Guy Debords Konzept von der „Gesellschaft des Spektakels“, in dem Politik- und Medieninszenierungen sich mit dem wachsenden Konsumpotential der Gesellschaft verbinden und sich dadurch rechtfertigen. Die einzelnen Regierungstechniken und der gesamte politische Betrieb werden in einer solchen Gesellschaft zur Simulation ihrer selbst, während die politische und gesellschaftliche Realität hinter einer Scheinwelt aus Werbung und Propaganda zunehmend unsichtbar

²⁷ Eine solche Argumentationsstrategie, die die Illusion einer einzigen Identität vorantreibt, bezeichnet Amartya Sen in seiner klassischen Schrift „Identity and Violence“ (New York: W.W. Norton, 2006) als „Identitätsfalle“.

²⁸ Nach der berühmten Aussage des ehemaligen Sprechers der Staatsduma Boris Gryzlov (russ. „Парламент – не место для дискуссий!“).

wird, was wiederum zu einer Ununterscheidbarkeit von Realität und ihrer Simulation führt. Die starke Personalisierung der Politik, ihre Fixierung auf wenige Führungspersönlichkeiten scheint dabei ein notwendiges, kulturtragendes Element zu sein, denn als „spektakuläre Darstellung eines lebendigen Menschen“ sind Medien- oder Polit-Stars schließlich die wahren Protagonisten in der Gesellschaft des Spektakels: „Dort personalisiert sich die Regierungsgewalt zu einem Pseudostar, hier lässt sich der Star des Konsums als Pseudogewalt über das Erleben durch Plebiszit akklamieren“ (Debord 1996: 49).

Während die derzeitige Gesellschaft des Spektakels im Westen nach Debord als eine solche zu verstehen wäre, die in der Oberflächlichkeit des Konsumlebens ihre Erfüllung findet und sich in den Medien selbst bewundert, muss sie im post-sowjetischen Fall zusätzlich um eine Symbiose von Konsumgesellschaft und selbst-legitimierender, post-sozialistischer Bürokratie ergänzt werden. Vor dem Hintergrund, dass in den postsowjetischen Ländern Demokratie und Rechtsstaatlichkeit in den jeweiligen Verfassungen verankert sind und einen nicht unwesentlichen Teil der offiziellen Staatsrhetorik bilden, stellt sich die Frage nach den Mechanismen, mit denen sich die autoritären und semi-autoritären Regierungspraktiken legitimieren lassen.

Die wiederaufgebaute russische Machtvertikale hat aus dem Untergang der Sowjetunion ihre ganz eigenen Lehren gezogen: Im Gegensatz zu der Einöde des sowjetischen Politlebens entwickelte sich der neue russische Autoritarismus zu einer vitalen und hoch dynamischen medialen Vorführung mit inszenierten politischen Bewegungen, Diskussionen und Skandalen, die den Bürgern in Form einer kunstvollen Vermischung von Infotainment, Show und Staatspropaganda präsentiert wird.

Ein weiteres, wohl nicht weniger bedeutendes Novum besteht im Umgang mit den Kategorien wie „Objektivität“ und „Wahrheit“. Gleb Pavlovskij, einer der erfolgreichsten russischen Polittechnologien der frühen Putin-Ära, sieht das wesentliche Spezifikum moderner Propaganda darin, dass sie versuche, die Grenze zwischen Fakt und Fiktion programmatisch abzuschaffen: Während in der Sowjetzeit selbst die dreisten Propagandalügen stets als „Wahrheit“ hätten präsentiert werden müssen und sich damit die *Form* ihrer Übertragung immer auf die Elemente der Faktizität und Objektivität – z.B. Statistiken, Syllogismen oder das

Vermeiden subjektiver Einschätzungen – gestützt habe, sei in der Medienlandschaft des postsowjetischen Russlands die Wahrheit als Kommunikationsmodell obsolet geworden: Da man ohne Rücksicht auf Objektivität alles Mögliche kommunizieren könne, bekomme man, so Pavlovskij, freie Hand für die Schaffung neuer Realitäten (zit. nach Pomerantsev, Weiss 2014: 9-10).

Lange bevor das drohende Anbrechen eines „postfaktischen“ Zeitalters im Westen zum Dauerthema in den intellektuellen Debatten wurde, hatte sich das russische politische System programmatisch um die Zerstörung der Kategorien „Wahrheit“, „Realität“ und „Faktum“ bemüht. An ihre Stelle treten nun performative Aktionen, die die simulierte Realität als Material für die ästhetische Praxis nutzen. Eine weitere symbolische Ressource, die in diesem Kontext eine wichtige Rolle spielt, ist die Zeit. Während die sowjetische propagandistische „Erziehung“ der Gesellschaft auf einer verkündeten utopischen Idee basierte, profitiert die Medienpolitik des gegenwärtigen russischen Regimes vom Abschied von dieser zukunftsorientierten Einstellung und bietet stattdessen den konformistisch gefärbten, rückwärtsgewandten Konservatismus als eine neue zeitlose Utopie an.

Mit der Ablehnung des gesellschaftlichen Fortschritts als einer Idee, die der Vergangenheit angehört, wird im Rahmen des erneuerten pro-autoritären Diskurses nicht nur der sowjetisch-marxistische Progressismus, sondern auch die transitorische Idee eines Demokratietransfers²⁹ verworfen – jene Idee, die über Jahre, wenn nicht Jahrzehnte, als dominierendes politikwissenschaftliches Paradigma für die gedankliche und terminologische Einordnung politischer Prozesse im postsowjetischen Raum galt.

Im Bereich der Literatur war es Viktor Pelevins 2003 veröffentlichter Prosaband „Диалектика Переходного Периода из Нигдекуда в Никуда“ [dt. „Dialektik einer Periode des Transits von Nirgendwoher ins Nirgendwohin“], der die vermeintliche Übergangsphase des postsowjetischen Transits als einen grotesken Dauerzustand und als permanente Imitation entlarvte. So stellt Pelevin etwa dem erhofften Einzug Russlands in „das gemeinsame Haus Europa“ die Geschichte

²⁹ Paradigmatisch dazu: di Palma (1990); Przeworski (1991); zur Kritik: Carothers (2002), Diamond et al. (2010).

eines philosophierenden Ölmagnaten aus Tatarstan entgegen, der eine alte Schuhfabrik nahe Paris (Hauptstadt der Philosophie) erwirbt, um dort brutal-bizarre Pornofilme zu produzieren.

Die neuen künstlerischen Strategien in der russischen Legitimationsrhetorik, die in der Sowjetzeit gänzlich gefehlt haben, werden in den Arbeiten von Peter Pomerantsev (2015) und Ulrich Schmid (2015) hervorgehoben. Beide Autoren sehen in den neuen gesellschaftlichen Transformationen Russlands weder ausschließlich noch primär eine bestimmte Ideologie, sondern spezifische Modelle der Imagination und Subjektivierung, die eine substantielle Verwandlung der russischen Gesellschaft in eine konformistische Gemeinschaft von Fernsehzuschauern (Gudkov 2001; Dubin 2006) möglich machten.

Gerade der gelernte Theaterregisseur Vladislav Surkov war seit Putins erstem Amtsantritt zu einer Person aufgestiegen, welche die meisten Beobachter als *master mind* hinter der russischen Gesellschaft des Spektakels zu erkennen vermochten. Im Zentrum des Spektakels stand aber stets die Figur von Vladimir Putin, die immer wieder neue Rollen und neue Masken anprobieren durfte und abwechselnd als Staatsmann, Biker, Jäger, Kampffjet-Flieger, Tierschützer, Musiker, Künstler usw. im Fernsehen erschien (Mikhailova 2012; Sperling 2014; Wood 2016). Die sorgsam ausgearbeitete Ikonographie, die sich seit 2000 in Bezug auf die Person von Vladimir Putin entwickelt hat, bedient nicht nur die patriotischen Gefühle und Stereotype nationalen Heldentums, sondern erfüllt darüber hinaus weitreichende politische Funktionen: Ein als gerecht und gütig inszenierter Staatschef soll über ein gelenktes Justizsystem hinwegtäuschen; die Inszenierung eines siegreichen Feldherrn soll den Zustand einer maroden Armee verdecken und die brutale Realität des unaufhörlichen Krieges im Kaukasus ausklammern (Engelfried 2012: 47ff). Die inszenierte Stärke des Staatsführers sowie die davon abgeleitete Projektion von Russland als Großmacht schaffen die Illusion einer politischen Stabilität, die den Machtverlust Russlands in der internationalen Politik nach 1989 sowie die reale gesellschaftliche Instabilität ausblenden soll.

Die medialen Selbstinszenierungen der russischen Staatsmacht stehen stets im deutlichen und bewusst erzeugten Kontrast zu der oft als grausam dargestellten russischen Wirklichkeit mit Kriminalität, Drogensumpf, alltäglicher Korruption und bitterer Armut. Gerade vor deren Hintergrund präsentiert sich der Kreml

nicht bloß als eine Machtzentrale; er spielt die Rolle des Antipoden zu einer post-apokalyptischen Realität und behauptet sich als Fels in der Brandung.

Für seine Wahlkampagne im Protestjahr 2012 konnte Vladimir Putin eine Reihe von Würdenträgern, Künstlern und Intellektuellen mit Prominenten-Status engagieren, die ihre Botschaften in Form von kurzen Videospots verbreiteten.³⁰ Hinter der Rhetorik der Agitationskampagne „Warum ich für Putin stimme“ (russ. „Почему я голосую за ПУТИНА“) verbarg sich jedoch ein simples paternalistisches Modell, das es erlaubte, Korruption und Wahlbetrug billigend in Kauf zu nehmen, sie als notwendige, unumgängliche Maßnahme der staatlichen und gesellschaftlichen Selbstrettung zu rechtfertigen. In den Wahlsspots ging es nicht um eine bestimmte politische Agenda, vielmehr wurde der Präsidentschaftskandidat Putin als jemand gepriesen, der auch einfachen Menschen zuhört, für Gerechtigkeit sorgt, der seine schützende Hand über all die Hilfslosen hält und mit der Macht des Souveräns die Probleme „des kleinen Mannes“ viel effizienter löst, als die gesichtslosen demokratischen Strukturen und Institutionen. Dem scheinbar chaotischen Aktionismus der Protestler wurde hier die altbewährte Logik „vernünftiger Untertanen“ gegenübergestellt, die einzig auf die persönlichen Fähigkeiten eines starken Führers setzen. Putin als „Mensch, der kommt und hilft!“ (russ. „Человек, который придет и поможет!“) – so die Aussage eines der Sprecher – das ist wahrlich kein oberster Beamte in einem System der Gewaltenteilung, sondern ein Nationalführer, ein Superheld, ein Messias.

Der starke Kontrast zwischen Putins hohem Rating und den traditionell niedrigen Vertrauens- und Zustimmungswerten für staatliche Institutionen wie die Regierung, die Polizei oder das Parlament ist dabei nur eine der sichtbaren Auswirkungen des Polit- und Medienspektakels. Sie zeigt aber deutlich, dass die Art der Legitimation, die eine ästhetisch verfahrenende Selbstinszenierung der Staatsmacht zu erzeugen versucht, nicht institutionell, sondern emotional ist. Mehr als nur die Fassade eines „potemkinschen Dorfes“ stellt das Spektakel der politischen Elite zur Verfügung, nämlich eine *Darstellungsform*, in deren Rahmen die prozeduralen und ideologischen Legitimationsmechanismen mit einer emotionalen Komponente verbunden werden.

³⁰ Siehe z.B. <http://www.youtube.com/watch?v=77SrTBTQjOk> [27.08.2018]; <http://www.youtube.com/watch?v=vLdRuvPrT8U> [27.08.2018]; <http://www.youtube.com/watch?v=rkG8BSIqTtE> [27.08.2018].

Eine Ideologie der Versatzstücke, die mit emotional aufgeladenen Symbolen operiert, vermag selbst die größten Widersprüche zu tolerieren: Antifaschismus zu predigen, aber den ultra-rechten „Patriotismus“ im Ausland zu unterstützen; die Heimatliebe zu beschwören, aber die Gelder auf Offshore-Konten zu transferieren. Die Kunst der russischen „Polittechnologie“ erwies sich in erster Linie als eine Kunst der *bricolage* – als Technik der willkürlichen Verbindung einzelner Elemente, die anscheinend gar nicht zueinander gehören: die Stalinporträts und die Bilder des Zaren, die Banner der Sowjetunion und die orthodoxen Kreuzfixe.³¹ Als Meisterwerk dieser *bricolage* gilt wohl der bereits erwähnte Terminus „souveräne Demokratie“ – ein Beispiel für die Entsemantisierung des Konzepts, das durch seine permanente Umdeutung schließlich zum Gegenteil dessen wird, was seine Einzelteile (Demokratie und Souveränität) ursprünglich bezeichneten und der zu einem Dachbegriff für diverse undemokratische Regierungspraktiken geworden ist.

Peter Pomerantsev, der als Journalist und Fernsehproduzent neun Jahre beim russischen Fernsehkanal TNT verbrachte, macht die Untersuchung solcher semantischen Verschiebungen zum Kernstück seines inzwischen zum internationalen Bestseller gewordenen Buches „Nothing Is True and Everything Is Possible: Adventures in Modern Russia“ (Pomerantsev 2015). Am Beispiel von Vladislav Surkov – eine der Hauptpersonen des Buches – zeigt Pomerantsev, wie die russische Polittechnologie die ästhetischen Konventionen der gegenwärtigen (post-modernen) Literatur und Kunst instrumentalisiert, um die russische politische Realität in eine schillernde Reality-TV-Show zu verwandeln und zugleich in dieser spektakulären Darstellung eine neue Sprache für die Selbstlegitimation des politischen Regimes zu erzeugen (Pomerantsev 2015: 78-88):

One of Surkov’s many nicknames is the “political technologist of all of Rus.” Political technologists are the new Russian name for a very old profession: viziers, gray cardinals, wizards of Oz. They first emerged in the mid-1990s, knocking on the gates of power like pied pipers, bowing low and offering their services to explain the world and whispering that they could reinvent it [...] Elsewhere Surkov likes to invoke the new postmodern texts just translated into Russian, the break-

³¹ Mehr zu *bricolage* in Lévi-Strauss (1973: 29ff.).

down of grand narratives, the impossibility of truth, how everything is only “simulacrum” and “simulacra”... and then in the next moment he says how he despises relativism and loves conservatism, before quoting Allen Ginsberg’s “Sunflower Sutra,” in English and by heart. If the West once undermined and helped to ultimately defeat the USSR by uniting free market economics, cool culture, and democratic politics into one package (parliaments, investment banks, and abstract expressionism fused to defeat the Politburo, planned economics, and social realism), Surkov’s genius has been to tear those associations apart, to marry authoritarianism and modern art, to use the language of rights and representation to validate tyranny, to recut and paste democratic capitalism until it means the reverse of its original purpose.

Die Produktion und Zirkulation ideologischer Surrogate wie „souveräne Demokratie“ oder „Diktatur des Gesetzes“ (als russisches Pendant zu *rule of law*), die zu einem wichtigen Bestandteil politischer Rhetorik der russischen Regierung geworden sind, markiert indes mehr als nur einen banalen Etikettenschwindel – sie zeigt die eigentliche Stärke der russischen Quasi-Ideologie nach dem Jahr 2000, die vor allem in ihrer Flexibilität und ihrer Fähigkeit zur Camouflage liegt: Die entsemantisierten politischen Konzepte lassen sich analytische schwer greifen, sie werden oft umgedeutet oder wieder abgelehnt, wenn die Begebenheiten es verlangen.

Dennoch hat die Überzeugungskraft einer solchen „spektakulären“ Selbstlegitimation ihre Grenzen. Die wiederholte Führungsrochade im Kreml – als Vladimir Putin und Dmitrij Medvedev 2012 ihren erneuten Ämtertausch verkündet haben – hat nicht nur mit aller Deutlichkeit gezeigt, dass die russische Machtpolitik zu einer Inszenierung geworden ist, sondern hat auch diese Inszenierung öffentlich bloßgestellt. Das durchschaute Schauspiel stieß auf die Trotzreaktion des entrüsteten Publikums: Spätestens im Frühjahr 2012 kollidierte die von der Regierung jahrelang straff und sorgfältig aufgebaute Vertikale der Macht mit der unstrukturierten, facettenreichen Horizontale der Machtlosen.

Während im russischen Fall der Wechsel der Versatzstücke bei dem Ämtertausch an der Staatsspitze für die Protestbewegung ein kurzzeitiges *window of opportunity* präsentierte, war es in der Ukraine neben einer unerwarteten außenpolitischen Kehrtwende im Jahre 2013 – als die damalige Kiever Regierung sich weigerte, Assoziierungsabkommen mit der EU zu unterzeichnen, für das sie selbst

jahrelang geworben hatte – vor allem die Erschöpfung der patrimonialen Legitimationsrhetorik, die den Bürgern gerade vor dem Hintergrund der unerwarteten außenpolitischen Schwankungen als besonders abstrus und verlogen vorkam.

Das Misstrauen gegenüber der symbolischen Vater-Figur und somit auch gegenüber der personalisierten Staatsmacht ist ohnehin zu einem Dauermotiv im intellektuellen Diskurs und insbesondere in der gegenwärtigen ukrainischen Literatur geworden (siehe Hundorova 2013, 2016). Zwar hat in der postsozialistischen Ukraine jeder Präsident intensiv, gar zwanghaft, versucht, sich als „Vater der Nation“ zu stilisieren, doch einen ähnlichen Erfolg wie in Belarus, wo Präsident Lukašenka seit Jahrzehnten erfolgreich die Rolle des fürsorglichen Landesvaters – *bat'ka* – spielt, konnten sie nicht erreichen. Gerade in den Zeiten von Viktor Juščenko und Viktor Janukovyč stieß diese Strategie an ihre Grenzen. Am 21. November 2013, als sich die ersten Proteste auf den zentralen Plätzen Kievs entwickelten, wandte sich Präsident Janukovyč an das Volk unter anderem mit folgenden Worten (Tekst zvernennja V. Janukovyča do ukrajins'koho narodu 2013):

Я хочу, щоб у нашій великій українській родині був мир і спокій. Як батько не може залишити сім'ю без хліба, так і я не маю права залишити людей напризволяще з тими проблемами, які можуть виникнути.

Unserer großen ukrainischen Familie wünsche ich Frieden und Ruhe. Wie ein Vater sich nicht erlauben kann, seine Familie ohne ihr tägliches Brot zu lassen, so habe ich angesichts all der Probleme, die kommen können, kein Recht, die Menschen sich selbst zu überlassen.

Drei Monate später, am 21. Februar 2014, sah sich der amtierende Präsident und selbsternannte Vater der Nation gezwungen, blitzartig aus der Ukraine zu fliehen, und setzte sich nach Russland ab. Das luxuriöse Anwesen des „Vaters“ wurde zum lustvollen Besitz der „Kinder“, die seine prachtvolle Villa in ein „Museum der Korruption“ umgewandelt haben.

Freilich sollte man in den Dynamiken der rhetorischen Selbstlegitimation der herrschenden Eliten nicht die eigentlichen Gründe und Ursachen für die in beiden Ländern entflammten Proteste sehen. Noch weniger taugen sie als Erklärungsmuster für den vermeintlichen Erfolg oder Misserfolg des Protests. Die russische „Gesellschaft des Spektakels“ sowie ihre weniger spektakulären Ausprä-

gungen in den Nachbarländern (Belarus und Ukraine) verdecken indes die inhärente und letztlich unlösbare Diskrepanz zwischen offiziell propagierter Treue zur Demokratie und Rechtsstaatlichkeit einerseits, die etwa in den Verfassungen Russlands und der Ukraine fest verankert sind, und autoritär-manipulativen Mechanismen des Machterhalts andererseits. Diese Diskrepanz, die auf das Legitimationsdefizit vieler postsowjetischer Regime verweist, wird zur eigentlichen Zielscheibe der ästhetisch verfahrenen Protestformen, die – wie im Folgenden gezeigt wird – nicht nur auf die Subversion und Erosion eines oktroyierten Ist-Zustands in der Politik und Gesellschaft abzielen, sondern zugleich auf die Wiederherstellung einer konventionellen *Norm*.

2.2 Das Rhizom

Die Funktion und die Relevanz der Protestbewegungen in Russland und der Ukraine entfalten sich in aller Deutlichkeit erst dann, wenn diese nicht nur als eine Reihe politischer Demonstrationen, sondern vielmehr als kulturelles Ereignis bzw. Kulturprotest betrachtet werden. Aus dieser Perspektive erscheinen die Empörung über die Wahlfälschungen oder auch die Weigerung der Regierung, ein internationales Abkommen zu unterzeichnen, lediglich als *trigger* für die Auseinandersetzung mit grundlegenden Fragen der politischen und sozialen Ordnung. Die Antwort auf die Konsolidierung des politischen Betriebs, des sozialen Lebens und des Kulturraums im Zeichen der autoritär agierenden Ordnungsmacht könnte allerdings nicht in der öffentlichen Vorführung eines ebenfalls konsolidierten und einheitlichen Gegenmodells bestehen. Eine wahre Alternative zu dem staatlich-monistischen Kulturmodell könnte hingegen auf einen radikalen Pluralismus setzen, auf Miteinbeziehung verschiedenster sozialer Kräfte unter anderem auch derjenigen, die in einer entwickelten demokratischen Gesellschaft kaum oder gar nicht salonfähig wären, wie etwa diverse rechts- und linksradikale Gruppierungen.

Es zeichnet sich ein Bild einer fundamental offenen, aber analytisch schwer greifbaren Form von Solidargemeinschaft mit einer unendlich großen Zahl innerer Verflechtungen ab, jedoch ohne erkennbare Struktur und Ausrichtung. Die politisch engagierten Teile dieser Bewegung befinden sich in einem „Topf“ mit diversen Interessengruppen, Subkulturen, beruflichen, nachbarschaftlichen oder schlicht zwischenmenschlichen, aus freundschaftlichen Verhältnissen entstandenen Vereinigungen und nicht zuletzt einem Teil der „Mitläufer“, für die das

Ganze nur ein Zeitvertreib oder ein Mittel der Selbstdarstellung ist. Der Dichter Vsevolod Emelin (2012) hat die Form- und Strukturlosigkeit dieser Bewegung treffend als ein *Rhizom* im Sinne der französischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari definiert.

Der Begriff Rhizom kommt ursprünglich aus der Botanik und bezeichnet den Wurzelstock der Pflanzen (z.B. von Ingwer) und wird von den beiden Autoren im metaphorischen Sinne umgedeutet. Wenngleich es beim Konzept von Deleuze und Guattari in erster Linie um eine poststrukturalistische Organisation des Wissens geht, sehen sie im Rhizom darüber hinaus noch eine Metapher für eine neue Gesellschaftsform ohne rigide sozialpolitische Hierarchien. Als ein verflochtenes System steht sie in erster Linie in Opposition zu den konstanten und hierarchischen Strukturen des Seins und des Denkens: Ein Rhizom kann an jeder beliebigen Stelle gebrochen und zerstört werden, es wuchert entlang seiner eigenen oder anderer Linien weiter. Gerade auf diese grundlegende Eigenschaft geht Vsevolod Emelin (2012) in einem seiner Gedichte ein, in dem er die Ohnmacht des staatlichen Gewaltapparates im Kampf gegenüber der Rhizom-Struktur illustriert:

Уж давили мы их, давили,
Зачищали Москву, зачищали,
Размазать в дорожной пыли
Их печени обещали. [...]

Взмок подотдел очистки,
Нету места на нарах.
А оранжисты и оранжистки
Прохлаждаются на бульварах. [...]

Нет у ризомы конца,
Начала и середины.
У нее нет даже лица,
Чтоб заехать дубиной.

Immer wieder haben wir sie erwürgt, / Immer wieder haben wir Moskau von ihnen gesäubert, / immer wieder haben wir versprochen, ihre Lebern in dem Straßenstaub zu verschmieren - / (...) / Die Unterabteilung zur Säuberung ist [längst] ins Schwitzen geraten, / Auf den Knast-Pritschen gibt es keinen [freien] Platz mehr. /

Aber die Orangisten und die Orangistinnen / flanieren [weiterhin] auf den Boulevards (...) / [Denn] ein Rhizom hat kein Ende, / keinen Anfang und keine Mitte, / Es hat auch kein Gesicht, / Das man mit dem (Polizei-)Stock zerschlagen könnte.

Wenngleich es hier nicht um eine soziologische Analyse der Protestbewegung, sondern um ihre Selbstwahrnehmung und – Darstellung geht, ist diese poetische Manifestation insofern bedeutsam, als dass sie, neben anderen literarischen Zeugnissen der vergangenen Protestaktionen, wichtige Referenzpunkte für die Selbstvergewisserung und Identitätsbildung der oppositionellen Kräfte anbietet. Das Gedicht ist zudem reich an politischen Anspielungen und präsentiert eine konzentrierte, verdichtete Darstellung der politischen Situation im Jahre 2012: Der Verweis auf die Leber gibt wortgetreu die Aussage von Dmitrij Peskov, dem Pressesprecher der russischen Regierung, wieder: „für einen verletzten Polizei-Beamten muss man die Leber der Demonstranten auf den Asphalt schmieren“ (russ. „за раненого омоновца печень митингующих надо размазать по асфальту“). Die „Säuberungsabteilung“ (подотдел очистки) bezieht sich auf Michail Bulgakovs Kurzroman „Hundeherz“³² und bietet eine metaphorische Anspielung auf den Umgang mit Andersdenkenden, die wie streunende Tiere eliminiert werden. Mit den Orangisten sind schließlich nicht die radikalen Protestanten des Oranier-Ordens aus Ulster in Nordirland gemeint, sondern die vermeintlichen Anhänger der liberal-demokratischen Farbrevolutionen (insbesondere der Kiever Revolution in Orange) – ein Detail, das das „politisch korrekte“ Femininum „Orangistinnen“ zusätzlich unterstreicht.

Neben dem Rhizom ist hier in erster Linie das Motiv des Flanierens (zit. russ. прохладяются на бульварах) hervorzuheben, das eine lange literarische Geschichte hat und auf die Figur des Flaneurs in den Schriften von Rousseau zurückgeht (vgl. Porter 1995: 126-127). In den späteren Jahrhunderten wurde die

³² Die vollständige Bezeichnung im Roman „Hundeherz“ (russ. „Sobače serdce“) lautet: подотдел очистки города Москвы от бродячих животных (котов и прочее) в отделе М. К. Х. [Unterabteilung zur Säuberung der Stadt Moskau von herrenlosen Tieren (Katzen und ähnliches) bei der Abteilung des МКХ]. Vgl. Bulgakov, Michail Afanas’evič (1995): Master i Margarita. Roman. Sobače serdce. Povest’. Hrsg. von V. Gudkova. [Russkaja literatura XX vek]. Moskva: Panorama, S. 483. Siehe auch Bulgakov, Michail (1971): Hundeherz. Aus dem Russischen von Gisela Drohla. [Sammlung Luchterhand 5]. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S. 143. Die Abkürzung МКХ steht dabei für die Moskauer Kommunalwirtschaft [russ. Московское Коммунальное Хозяйство], der die Stadtreinigung unterstellt ist.

Flaneur-Metapher von E.A. Poe („The Man of the Crowd“, 1840), Charles Baudelaire („Le Peintre de la vie moderne“, 1863) und schließlich Walter Benjamin („Das Passagen-Werk“, 1927-40) aufgegriffen und weiterentwickelt, doch in ihrem Kern bleibt sie in all ihren Variationen vor allem ein Modell für die Wiederentdeckung und das Wiedererlangen des Raums im Bewusstsein eines in die Bewegung der Menschenmenge involvierten Beobachters. Soziologisch wurde die Flaneur-Figur von Georg Simmel (etwa in „Die Großstädte und das Geistesleben“) aufgearbeitet, der sie als eines der zentralen Phänomene in der Herausbildung einer spezifisch modernen Wahrnehmung von Raum, Zeit und Freiheit konzeptualisiert hat.

Für die postsowjetische Protestbewegung ist die Flaneur-Metapher zunächst im Kontext der sog. „Spaziergänge mit Schriftstellern“ bedeutsam – einer Aktion russischer Literaten, die im Mai 2012 und damit kurz nach Putins erneutem Amtsantritt als Präsident stattfand. Boris Akunin – einer der erfolgreichsten Autoren Russlands – hat in seinem Blog einen „Kontrollspaziergang“ mit einigen seiner Schriftstellerkollegen (darunter Ljudmila Ulickaja, Dmitrij Bykov, Lev Rubinštein, u. v. a.) angekündigt, mit dem Ziel, festzustellen, ob die Moskauer in ihrer eigenen Stadt frei spazieren können oder ob sie dafür bereits irgendeine besondere Erlaubnis brauchen.

Der spontan unternommene Spaziergang wurde zu einer Protestaktion, bei der Tausende von Menschen (nach Angaben der russischen Opposition – zwischen 10.000 und 15.000 Teilnehmer) auf der etwa drei Kilometer langen Strecke den Moskauer Boulevard-Ring entlang unbehelligt von der Polizei unterwegs waren (Veser 2012). Es gab keine Transparente, Plakate und Sprechchöre, denn dadurch wäre aus dem „Spaziergang“ eine verbotene Demonstration geworden. In dieser Hinsicht erinnerte der Spaziergang der Moskauer Literaten an die sog. „schweigenden“ Aktionen der belarussischen Opposition aus dem Jahre 2011, bei der die Demonstranten durch Schweigen und In-die-Hände-Klatschen ihren Unmut über die Wirtschaftspolitik Präsident Lukašenkas ausgedrückt hatten (siehe Amnesty Report Belarus 2011). Zwar resultiert die Form solcher Protestaktionen aus der Anpassung an die Zwänge, die vom politischen Regime auferlegt wurden, aber zugleich betont der Verzicht auf die herkömmlichen Mittel und Instrumente *externer* Kommunikation eine genuin andere kommunikative Ausrichtung jener rhizomatischen Netzwerke, bei der nicht nur die frontale Botschaft nach außen, sondern vor allem der interne Austausch zwischen den Teilnehmern

und Sympathisanten einer Protestbewegung eine Rolle spielt. Dies gilt indes nicht nur für den oben erwähnten Spaziergang der Schriftsteller – vielmehr verweist dieser Umstand auf eine generelle, formale wie semiotische Opposition zwischen den Kundgebungen der staatsloyalen „Gesellschaft des Spektakels“ einerseits und den Aktionen ihrer bürgerlich-oppositionellen Herausforderer andererseits.

So zeichneten sich etwa die minutiös geplanten Massenaufmärsche der kreml-treuen Jugendorganisationen („Naši“, „Molodaja Gvardija“, „Junarmija“), die regelmäßigen Kundgebungen der Putin-Anhänger wie auch die Aktionen ihrer pro-autoritären Pendanten in der Ukraine meist durch standardisierte, nach demselben Muster gemachte Plakate und eine vorbestimmte Fahnenauswahl aus. Da der Träger einer solchen Fahne oder eines Plakats diese wohl kaum selbst gefertigt oder ausgedacht hat, bleibt seine Person für die Zuschauer uninteressant; im Gegenteil werden die Teilnehmer von den getragenen Gegenständen und Sprechchören entpersonalisiert. Der komplette Verlust der Individualität wird lediglich durch die Gewissheit belohnt, ein Teil eines großen Ganzen zu sein. Während die Gesamtaussage für sie unlesbar bleibt, unterwerfen die Teilnehmer sich einem Symbolgehalt, den sie selbst weder durchschauen noch kontrollieren. Im Zentrum der Aktion steht somit das Bewusstsein der Teilnehmer, in einem holistischen Sinnesentwurf eine notwendige Funktion auszuüben (Schmid 2006: 5-18).

Auch bei den untersuchten Protestaktionen bezieht sich die Inszenierung stark auf die *in-group*. Allerdings scheint die Gruppenbildung hier in einer ganz anderen Weise zu funktionieren: Die Interaktion zwischen den Teilnehmern und die Einbeziehung der Zuschauer macht aus einer amorphen Masse eine praxisbezogene Gemeinschaft – eine *community of practice*. Noch Monate nach den Kundgebungen wurden Fotos mit einzelnen Plakaten, Kostümen und Auftritten der Aktivisten online wie offline ausgetauscht und kommentiert; die zahlreichen Veröffentlichungen im Buchformat (z.B. Lurje 2012, Muhars'kyj 2014, Kurkow 2014) versuchen wiederum möglichst viele der kommunizierten Inhalte in einem Makrotext zusammenzubinden und „die Sprache der Straße“ für die breite Leserschaft zugänglich und verständlich zu machen. Anders als die eindeutigen, emotional aufgeladenen Symbole der Loyalisten, sieht man auf der Seite der Protestteilnehmer meistens mehrdeutige Zeichen, die oftmals humorvolle, selbstironische oder absurde Inhalte transportieren und damit einen breiten Deutungsspielraum ermöglichen.

Dies gilt umso mehr für jene künstlerischen Artefakte, die gerade kontraintuitive Deutungen bekannter Symbole anbieten und damit das Verhältnis zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv neu justieren. So liest man auf den Plakaten der ukrainischen Gruppe „Strike Poster“ (ukr. Страйк Плакат), die während des Maidans die Straßen und die Barrikaden von Kiev schmückten, den Satz „Ich bin ein Tropfen im Ozean, der die Ukraine verändern wird“ (ukr. „я крапля в океані, який змінить Україну“). Allerdings suggeriert das Bild eines überdimensionalen Tropfens, der in den Vordergrund des Plakats gestellt wird, nicht die stillschweigende Auflösung des Individuums in einem metaphorisch gedachten Meer, sondern unterstreicht die Rolle und die Verantwortung eines Einzelnen für das Schicksal vieler.

2.3 Kampf der Kulturmodelle

Die soziale Relevanz der Dichotomie zwischen (eindeutigen) Symbolen und (mehrdeutigen) Zeichen wird an einer anderen Stelle dieses Kapitels gesondert thematisiert. Hier bleibt zunächst festzuhalten, dass die oben umrissene Opposition kommunikativer Praktiken auf den Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft verweist, den Michail Bachtin (1895–1975) mit dem Begriffspaar „Dialogizität und Monologizität“ zu erläutern versuchte. Diese beiden Prinzipien bestimmen nach Bachtin nicht nur die Sprache und die Kunst, sondern auch die gesellschaftlichen Strukturen. Ein Dialog ist die offene Auseinandersetzung divergierender Standpunkte, der Monolog hingegen – eine Bekräftigung von Tradition und Autorität. Bachtin bezeichnet autoritäre und hierarchisch strukturierte Gesellschaften als monologisch, während eine Gesellschaft, die sich durch eine Vielzahl unterschiedlicher Meinungen, Haltungen, Theorien auszeichnet, von ihm als dialogisch bezeichnet werden würde (siehe Bachtin 1979: 213ff, Bachtin 2017: 61-76). Ähnlich definiert Guy Debord die Gesellschaft des Spektakels in ihrem Kern als „die ununterbrochene Rede, die die gegenwärtige Ordnung über sich selbst hält, ihren lobpreisenden Monolog“ (Debord 1996: 21).

Das Prinzip der Dialogizität als Instrument für die Auseinandersetzung mit den Zeichen betont deren konventionellen Charakter und macht es möglich, eine Vielzahl der Stimmen, „Redeweisen“ und Narrative innerhalb einer rhizomatischen „Sprache des Protests“ einzubinden; damit entsteht eine „sprachliche“ Konstellation, die Bachtin als Heteroglossia (russ. разноречие) bezeichnete. Die Koexistenz und Konkurrenz verschiedener Redeweisen verbindet nicht nur die

Protestteilnehmer mit ihren unterschiedlichen ideologischen Ausrichtungen, sondern bindet auch die Sprache ihrer erklärten Gegner ein, ein Umstand, den das Beispiel der „oranen Alternative“ besonders deutlich illustriert).

Nicht weniger wichtig ist die sprachliche Polyphonie für den Umgang mit dem Raum als einer empirisch wahrnehmbaren und zugleich sozial konstruierbaren Größe. Gerade das Prinzip der Dialogizität macht etwa aus der kontemplativen Haltung eines Flaneurs eine gemeinschaftsbezogene Praxis, die auf die Rückeroberung des öffentlichen Raums abzielt – nicht zufällig fand etwa der „Spaziergang“ russischer Literaten vor dem Hintergrund der Errichtung eines Dauerlagers der oppositionellen Kräfte rund um das Denkmal von Abaj Kunanbaev im Zentrum Moskaus statt. Die Aktion mit dem Hashtag „okupajabaj“ wurde wiederum als *guljan'e* (russ. гулянье) „getarnt“. Das russische Wort, das eigentlich als „Volksfest“ übersetzt werden kann, ist etymologisch und semantisch aber mit dem Wort „guljat“ (russ. гулять) – zu Deutsch „spazieren“ und „feiern“ bzw. „sich austoben“ verbunden.

Anders als etwa bei der New Yorker *Occupy*-Bewegung gab es in Moskau keine antikapitalistischen und antikorporativen Töne. In den Vordergrund traten dagegen die Idee einer Rückeroberung der Lebenswelten und das Recht auf die Verteidigung eigener Kulturräume gegen ihre staatlich gesteuerte Zwangshettoisierung. Die Occupy-Strategie eines westlichen bürgerlichen Widerstandes gegen die Bankenkartelle und die staatliche Finanzpolitik erlangten in Moskau eine grundsätzlich andere ideologische Ausrichtung und wurden zum Symbol der Opposition gegen den autoritären, oft gewaltsamen Umgang des Staatsapparats mit diversen Formen kultureller Autonomie.

Noch viel deutlicher kam diese Form räumlich-topographischer Autonomie einer Protestbewegung beim Kiever Euromaidan zum Ausdruck. Der Facebook-Aufruf des Journalisten Mustafa Najem, auf dem Unabhängigkeitsplatz gegen die Nicht-Unterzeichnung des Assoziierungsabkommen mit der EU zu protestieren, hatte ursprünglich nichts mit dem Aufruf zu einer Revolte zu tun, sondern ähnelte vielmehr einer Party-Einladung – schließlich erwartete Najem von den Teilnehmern, vor allem „Thermoskannen mit heißem Tee und gute Laune“ mitzubringen (Najem 2014). Dass aus der improvisierten *Tea Party* der Kiever Studenten letztendlich eine Revolution mit weitreichenden geopolitischen Folgen entstanden ist, soll nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass die dauerhafte

Form des Maidans ihren Ausdruck vor allem in der Schaffung eines autonomen Raums auf dem zentralen Platz der ukrainischen Hauptstadt fand – eines Raums, bei dem das Prinzip der Dialogizität und freien Interaktion im Vordergrund stand, denn dieser Raum bestand nicht nur aus einem Zeltlager der Protestteilnehmer, sondern auch aus Barrikaden, die als Kunstobjekte dekoriert wurden, einem „Weihnachtsbaum“ in der Mitte des Platzes, der als eine konzeptualistische Installation in den Himmel ragte, einer Bühne, auf der selbst während der Kämpfe gespielt wurde und sogar einer improvisierten „open-air university“, an der die Dozenten einiger Kiever Hochschulen öffentliche Vorlesungen und Kurse anboten.

Die intensiven Kämpfe und schließlich die blutige Kulmination des Konflikts hat allerdings sämtliche anderen, nicht-militanten Ausdrucksformen des Protests überschattet: Anders als in Moskau im Jahre 2012 hat in der Ukraine die brutale Gewaltanwendung seitens des Staates eine massive Trotzreaktion und damit Gegengewalt provoziert. Es wäre sicherlich falsch, in der Wahl der performativen und ästhetischen Protestformen den eigentlichen Grund dafür zu suchen, warum der Kiever Euromaidan zu einem Regimewechsel geführt hat, während die Moskauer Proteste keinen realpolitischen Erfolg zu verbuchen hatten (mehr noch – aus heutiger Sicht erscheinen sie gar als Fanal für die Entstehung eines pro-autoritären Konsenses in der russischen Mehrheitsgesellschaft). Eine solche Ursachenanalyse sollte die Untersuchung der Gesellschafts- und Machtstrukturen in den beiden Ländern miteinbeziehen, sowie eine detaillierte Rekonstruktion der situativen Eigendynamiken der Massenproteste berücksichtigen; aber selbst im Rahmen einer solchen umfassenden Analyse könnte man wohl keine universelle Erklärung für den vermeintlichen Erfolg oder Misserfolg der politischen Proteste in den ehemaligen Sowjetrepubliken formulieren.

Ein Blick auf die formalästhetischen Positionen russischer und ukrainischer Protestbewegungen zeigt dagegen nicht die Unterschiede, sondern ihre Gemeinsamkeiten. Das legt die Annahme nahe, dass die Gegenüberstellung eines „autoritären Russland“ und einer „demokratischen Ukraine“ als politischer Ordnungsmodelle nicht nach den Landesgrenzen vollzogen werden kann. Vielmehr handelt es sich um eine Konkurrenz zweier Kulturmodelle, die *innerhalb der beiden* Länder stattfindet: Sowohl bei der Kiever „Revolution in Orange“ (2004) als auch bei den Bolotnaja-Protesten (2011–2012) in Moskau und schließlich auf dem Kiever Euromaidan (2014) standen sich jeweils die Vertreter eines hierarchisch-

autoritären und die eines auf Emanzipation, Individualismus und künstlerische Subversion gerichteten Modells gegenüber.

Besonders deutlich kam diese Konkurrenz im Umfeld des Euromaidan in den Jahren 2013-2015 zum Ausdruck, als unter der Schirmherrschaft der politischen Führung Russlands eine sog. Anti-Maidan-Bewegung entstand (siehe <https://antimaidan.ru/>). Der Anti-Maidan begann im November 2013 in der Ukraine mit einer Reihe von Demonstrationen, deren Teilnehmer sich zuerst vor allem für eine Unterstützung des Kabinetts Azarov und des Präsidenten Janukovyč aussprachen. Nach der Absetzung von Janukovyč im Februar 2014 ging die gemeinsame organisatorische Grundlage verloren und die ursprünglich „loyalistische“, regierungstreue Bewegung teilte sich in verschiedene weitere Gruppen, deren Forderungen nicht mehr auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden konnten. Im Februar 2015 wurde in Moskau die erste Anti-Maidan-Demonstration mit mehreren Tausend Teilnehmern veranstaltet, die für die Politik von Präsident Putin eintraten. Inzwischen gehören nicht nur einige russische Parteien zu dieser Bewegung, sondern auch die sog. Allrussische Nationale Front (ONF) – eine weitere Plattform für „spektakuläre“ Inszenierungen des pro-autoritären Loyalismus.

Die Übernahme des Anti-Maidan durch die russische Staatsführung unterstreicht die geographische bzw. geopolitische Dimension dieser pro-autoritären Bewegung und ihre allgemeine Orientierung an Moskau (über nationale Grenzen hinweg). Während im Falle des Euromaidan der räumliche Europabezug bereits im Namen enthalten ist, baut die Anti-Maidan-Bewegung auf dem geohistorischen Begriff „Novorossija“ [Neurussland] auf, der im späten 18. Jahrhundert als Bezeichnung der Reichsprovinzen entlang der nördlichen Schwarzmeerküste entsteht und sich Anfang der 1980er Jahre in den Schriften Aleksandr Solženicyns abzeichnet, um dann in resemantisierter Form erneut im spätsowjetischen politischen Diskurs aufzutauchen. Nicht selten findet man in den publizistischen und poetischen Texten aus dem Umkreis des Anti-Maidan Verweise auf Raum-Konzepte wie *russkij mir* (dt. russische Welt) oder *svjataja Rus'* (dt. die Heilige Rus'), die einerseits in der Regel als gedankliche Antipoden zum Europabezug des Euromaidan stehen, andererseits aber unterschiedliche Ausprägungen russisch-imperialen, autokratischen Sendungsbewusstseins auf drei räumlichen Ebenen verkörpern: lokal (*Novorossija*), global (*russkij mir*) und transzendent (*svjataja Rus'*). In all diesen Fällen wird dem Drang zur räumlichen Autonomie, wie sie

bei Kiever Euromaidan realisiert wurde, die Rhetorik und Praxis einer totalisierenden Entgrenzung entgegengestellt.

Des Weiteren stehen der Euromaidan und die Anti-Maidan-Bewegung beispielhaft für eine ästhetische Sanktionierung unterschiedlicher Kollektivsymbole und identitätsstiftender soziokultureller Praktiken. Ihre Gegenüberstellung mag idealtypisch erscheinen, weil sie sich auf mehr als nur auf real existierende, institutionalisierten Parteien oder Gruppierungen bezieht; vielmehr weist sie auf die Konkurrenz unterschiedlicher, emotional aufgeladener Metaphern, Narrative und Geisteshaltungen hin, die nicht allein auf den realpolitischen Konflikt in der Ukraine der Jahre 2014 und 2015 reduziert werden können.³³

Die Wahl der stilistischen Ausdrucksmittel verleiht dieser idealtypischen Gegenüberstellung einen weiteren Blickpunkt und erlaubt es, sie hypothetisch als Zusammenstoß zweier Kulturmodelle zu begreifen, die verschiedene Modi des sozialen Verhaltens in sich tragen. In der Konfrontation des Euromaidan mit dem Anti-Maidan stehen auf der stilistischen Ausdrucksebene Performance vs. Frontalauftritt; Happening vs. Aufmarsch; selbstgemachte Artefakte vs. massenerzeugte Fahnen und Plakate. Diese verschiedenen Ausdrucksmittel verweisen darauf, dass bei dem Euromaidan und dem Anti-Maidan zwei verschiedene Kulturauffassungen zum Tragen kommen. Der Euromaidan und der Anti-Maidan können daher als zwei verschiedene Kulturmodelle einander gegenübergestellt werden. Diese werden im Folgenden in Anlehnung an den russischen Semiotiker Jurij Lotman als das Zeichen- und das Symbolmodell definiert. Die grundlegende Unterscheidung beruht hier auf dem arbiträren, willkürlichen Charakter des Zeichens: Während zwischen dem Symbol und dem, was es bezeichnet, ein notwendiger Ähnlichkeitsbezug besteht, was wiederum die Möglichkeit einer Umdeutung, Täuschung oder eines Spiels ausschließt, sorgt die Arbitrarität und

³³ Speziell im russischen Fall verlängert diese vergleichsweise neue Opposition zwischen den Anhängern von Maidan und Anti-Maidan die althergebrachte Gegenüberstellung zwischen „liberaly“ und „patrioty“, die wiederum nicht unbedingt als Konflikt zwischen Liberalismus und (einem wie auch immer gearteten) Nationalpatriotismus übersetzt werden kann. Vielmehr verweist diese Gegenüberstellung auf eine paradigmatische Konfliktsituation zwischen tendenziell pro-demokratischen, westorientierten, säkularen Teilen der Gesellschaft einerseits und ihren konservativ-nationalistischen, pro-imperialen und religiösen Kontrahenten andererseits, ohne dabei die beiden Gruppen fest und eindeutig umreißen zu können.

Relativität des Zeichens dafür, dass hier die Momente des Tausches, der Übereinkunft sowie der Etikette und des Rituals kultiviert werden. Die soziale Dimension einer solchen Unterscheidung resümiert Lotman folgendermaßen (Lotman 1993: 350):³⁴

Безусловность социального смысла поведения проявляется здесь двояко: для социального верха — тяготение к символизму поведения и всей системы семиотики, для низа — ориентация на нулевой уровень семиотичности, перенесение поведения в чисто практическую сферу.

Die Nicht-Konventionalität im sozialen Sinn des Verhaltens zeigt sich hier in zweierlei: für die hohen Schichten in der Tendenz zu symbolischem Verhalten und zu Symbolismus im gesamten Zeichenhaushalt, für die niederen Schichten in der Orientierung auf ein Nullniveau der Zeichenhaftigkeit, durch eine Überführung des Verhaltens in eine rein praktische Sphäre.

Die beiden Bewusstseinstypen sind nach Lotman Manifestationen zweier archetypischer Kulturmodelle, die er als „Vertrag“ und „freiwillige Unterwerfung“ (russ. вручение себя) auffasst. Die Symptome für die Etablierung und Konsolidierung des auf Unterwerfung gründenden symbolischen Bewusstseins werden von Lotman in der russischen (ferner – ostslavischen) Kulturgeschichte bis ins Mittelalter zurückverfolgt (Lotman 1993: 350-351):

Власть в перспективе символического сознания [...] наделяется чертами святости и истины. Ценность ее безусловна – она образ небесной власти и воплощает в себе вечную истину [...] Перед ее лицом отдельный человек выступает не как договаривающаяся сторона, а как капля, вливающаяся в море. Отдавая себя, он ничего не требует взамен, кроме права себя отдавать.

In der Perspektive des symbolischen Bewusstseins [...] ist Macht mit den Zügen der Heiligkeit und Wahrheit ausgestattet. Macht ist ein unbedingter Wert – sie ist das Bild der himmlischen Macht und verkörpert die ewige Wahrheit. [...] In ihrem Angesicht tritt der einzelne Mensch nicht als eine vertragschließende Partei auf, sondern als Tropfen, der ins Meer fließt. Im Augenblick, da dieser Mensch sich

³⁴ Übers. Alfred Sproede.

der Macht überantwortet, fordert er keine andere Gegenleistung als das Recht zur Hingabe.

Die Tatsache, dass Lotman seine Ausführungen vor allem auf die sozialen Gegebenheiten des ostslavischen Mittelalters bezog (so wie sie sich in der damaligen Literatur manifestierten), soll hier nicht den Verdacht einer ahistorischen Sichtweise erwecken, sondern den Blick auf die grundlegenden, systemischen Eigenschaften der Kultur verlagern. Die Parallelen zum Mittelalter sind hier aber nicht zufällig. Zum einen veranschaulichen sie den Drang zur Archaisierung und Demodernisierung des politischen und sozialen Lebens in den postsowjetischen Gesellschaften (Minakov 2018: 241-261), zum anderen – die Krise des auf ein Symbolbewusstsein gegründeten sozialen Systems.

Das metaphorische „Mittelalter“ fungiert in der russischen Literatur, Kunst und Publizistik der 2000er Jahre als Inbegriff für den vormodernen (gar anti-modernen) Zustand der *gegenwärtigen* russischen Gesellschaft. Insbesondere die Motive der „neu-feudalen“ Staatsordnung nahmen seit der Jahrhundertwende in der russischen Publizistik zu: Ironisch und kritisch, aber nicht selten auch mit Billigung und Zuspruch, verglichen die Politologen, Literaten und Journalisten den russischen Präsidenten mit den früheren Zaren, die Machtstrukturen mit den *opričniki* (vgl. die Bezeichnung *siloviki* für Entscheidungsträger in den „macht-ausübenden Ministerien“) und die Bürger Russlands mit den Knechten.

Auf der Ebene der Literaturproduktion denkt man hier in erster Linie an den Roman von Vladimir Sorokin „Der Tag des Opričniks“ (2006), seinen Erzählungsband „Der Zuckerkreml“ (2008) sowie die Novelle „Der Schneesturm“ (2010), in denen das Russland der Zukunft als ein Land dargestellt wird, in dem die modernsten Technologien von einer feudalen, streng hierarchisierten und vom Rest der Welt abgeschotteten Gesellschaft benutzt werden. Auf dieselbe Problematik reagiert im Jahre 2011 der Regisseur Vladimir Mirzoev in seiner Verfilmung von Aleksandr Puškins historischem Drama „Boris Godunov“ (1831), dessen Handlung er unter Beibehaltung der Charaktere und deren Originalsprache ins Moskau der Gegenwart versetzt. Das Leitmotiv der Filmrezeption beim Publikum war die an Entsetzen grenzende Verwunderung darüber, wie authentisch sich die Bojaren, Strelizen und Knechte des frühen 17. Jhs. im neuen Zeitalter des Internets und der Menschenrechte präsentieren lassen.

Bei den oben genannten Beispielen handelt sich zwar nicht um die „Entdeckung“ einer historischen Tradition, die sich aus den Zeiten des historischen Mittelalters als eine magistrale Linie ununterbrochen weiterzieht, wohl aber um die Entdeckung der Parallelen mit dem symbolischen Bewusstsein, das für das russische Mittelalter charakteristisch war, und sich unter genuin neuen Bedingungen wieder etablieren konnte. So definiert der Oscar-gekrönte Filmregisseur Nikita Michalkov in seinem viel diskutierten „Manifest des Aufgeklärten Konservatismus“ (2010) die freiwillige Unterwerfung unter den Staatsapparat als einen fundamentalen sozialen Wert, der die russische Gesellschaft auch in der Zukunft zusammenhalten soll (Michalkov 2010):

[...] безусловное признание превосходства верховной, руководящей власти со стороны всех, кто ей подчиняется, причем подчиняется добровольно, без принуждения, а не от безысходности или корысти ради.

[...] eine bedingungslose Anerkennung der Überlegenheit der obersten Regierungsmacht vonseiten aller, die sich ihr unterordnen, und zwar freiwillig und ohne Zwang und nicht aus dem Gefühl der Ausweglosigkeit heraus oder um des eigenen Vorteils willen.

Während dem Staat das Recht zustehe, „die für die Stärkung freiwilliger Loyalität hinderlichen Faktoren zu unterbinden“, wird eine so entstehende Form „freiwilliger“ Unterwerfung als Herzenswunsch der Untertanen aufgefasst, was wiederum jede weitere Einschränkung ihrer bürgerlichen Freiheiten legitimiert (ebd.):

Ограничение свободы человека властью возможно. Но возможно тогда и только тогда, когда это ограничение принимается им добровольно, свободно и доверительно.

Die Beschränkung der Freiheit eines Menschen durch die Staatsmacht ist grundsätzlich zulässig. Doch sie ist zulässig dann und nur dann, wenn diese Einschränkung von dem Menschen freiwillig, ohne Zwang und vertrauensvoll akzeptiert wird.

Wenn die Machtstruktur sich allerdings in einer dauerhaften Legitimationskrise befindet, da sie weder als Abbild der himmlischen Macht noch als repräsentative demokratische Struktur wahrgenommen wird, anders formuliert, da ihre Legitimität weder von Gott noch aufgrund von demokratischen Wahlen oder von einer

besonders progressiv anmutenden Ideologie kommt, verliert auch das „Recht zur Hingabe“ seine Aktualität und soziale Akzeptanz. Das Modell freiwilliger Unterwerfung wird von dem Motiv der Vertraglichkeit und Konventionalität herausgefordert, das sich nicht nur in den Protesten gegen das Regime, sondern auch in den anderen (lokalen) Bürgerinitiativen und Formen der gesellschaftlichen Selbstorganisation manifestieren.

2.4 Der Protest im Zeitalter seiner Karnevalisierung

Mit seinen rhizomatischen Strukturen, seiner programmatischen Dialogizität, der Schaffung autonomer Räume sowie dem Rückgriff auf die subversiven Kunstformen entspricht dieses Modell im Wesentlichen dem Begriff des Karnevals aus den philosophischen und kulturhistorischen Schriften Michail Bachtins. Die Teilnahme an karnevalistischen Aktionen entwickelte sich dabei zu einem wichtigen Mechanismus der neuen Sinnproduktion, der gerade die Momente der Konventionalität und Übereinkunft artikuliert, denn mit dieser Teilnahme übernimmt der Mensch ein neues gesellschaftliches Rollenmodell und Verantwortung, die im Verhältnis zum Anderen gründet.

In der einschlägigen Forschungsliteratur bleibt *Karneval* in der Tat eine der häufigen Kategorien für die Beschreibung der postsowjetischen Protestbewegungen nach 2000. Dieser Wahl liegt die Annahme zugrunde, dass Bachtins Gedanken zur Karnevalisierung der Literatur (Bachtin 1969) ihre Geltung auch dann behalten, wenn sie für eine andere Art der Untersuchung angewandt werden, nämlich für eine Analyse in Bezug auf den formgebenden Einfluss der karnevalisierten Kultur der Postmoderne auf die bürgerliche, demokratische Massenbewegung. Eine zentrale Bedeutung bekommt hier der Begriff des *Karnevalesken*. Darunter versteht man einen besonderen Modus der Kultur, in welchem der dominante, homogene Kulturraum dadurch abgeschafft wird, dass diesem durch die Atmosphäre von Grotteske, Humor und Chaos seine geistige Grundlage entzogen und sein verbindender ideologischer und ästhetischer Rahmen gesprengt wird.

Für Bachtin hat die Karnevalisierung der Literatur ihren Ursprung in den archaisch-folkloristischen Karnevalsprozessionen. Das kulturtragende Prinzip des Karnevals liegt dabei in den stilistischen Eigenschaften der mennipischen Satire, speziell in ihrer scheinbaren Formlosigkeit sowie einer programmatischen Mischung aus Ernst und Komik, von Heiligem und Profanem, die es erlaubt, mit

Witz, Spott und Parodie die essentiellen Fragen des Lebens zu erörtern. Die seriösen politischen Probleme – wie etwa die schwindende Legitimität der Staatsmacht – auf eine genuin unseriöse Weise anzusprechen, sollte demnach nicht als Mangel an politischer Bildung interpretiert werden, sondern als zwingende Vorgabe eines bestimmten Genres bzw. einer bestimmten Form.

Trotz ihrer subversiven Eigenschaft wirkt die satirische, karnevalisierte Kultur nicht rein destruktiv. Nach Northrop Frye (1957: 43) liegt das Hauptmotiv des Komischen gerade in der Integration der Gesellschaft und in der Erzeugung eines Wir-Gefühls. Einerseits verwirft der Karneval die sozialen Hierarchien des Alltags und profaniert die allgemeingültigen Wahrheiten, andererseits schafft er einen autonomen Raum, in dem auch diejenigen zu Wort kommen, deren Stimmen im „normalen“ Leben meistens unterdrückt oder marginalisiert werden.

Für einen aktiven Bürger wird die Teilnahme am karnevalistischen Ereignis gerade deswegen zu einer essentiellen Form des Daseins, weil er hier seinen Bürgerstatus, seine Teilhabe an der *res publica* ausleben kann. Die Protestbewegung wird dabei zur Manifestation eigener Existenz, die durch die Beteiligung am Ereignis programmatisch bestätigt wird. Das Plakat mit der Überschrift „Вы нас даже не представляете!“ illustriert gerade diesen Umstand und macht zudem von einem Wortspiel Gebrauch: Das russische Verb „представлять“ kann wahlweise als „sich vorstellen“ und „repräsentieren“ übersetzt werden, so dass die Mehrdeutigkeit der Aussage sich in zweierlei äußert: „Ihr repräsentiert uns gar nicht!“, aber auch „Uns könnt ihr euch gar nicht vorstellen!“ (sprich, dass die protestierenden Menschen sich jenseits der politisch-ideologischen Vorstellungen der Machtelite befinden).

Ein anderer berühmt gewordener Slogan der Moskauer Protestteilnehmer – „Мы здесь власть!“ (dt. „Hier sind wir die Macht!“) – kann somit weniger als eine Kampfansage an die Regierung gedeutet werden, sondern eher als eine in Worte gefasste Gewissheit über die Entstehung eines autonomen Raums mit eigenen Gesetzen, Verhaltensnormen und Rollenmodellen. Angesichts der Zerschlagung der parlamentarischen Opposition und der verschärften Kontrolle über NGOs erscheint der russische Karneval als eine der letzten nicht „verstaatlichten“ Bühnen, die den Bürgern noch zur Verfügung stehen.

Doch selbst wenn die Rezeption der theoretischen Werke Bachtins im östlichen Europa traditionell mit dem Gestus politischer Programmatik und mit der Hoffnung auf ihre direkte Anwendbarkeit im Kampf gegen das monologische, auf Unterwerfung ausgerichtete System des Realsozialismus verknüpft wurde (etwa indem man das symbolische Kapital dieses Systems mit den Modellen der karnevalistischen, „rablaisianischen“ Lachkultur zu nivellieren versuchte), so war die Übertragbarkeit karnevalistischer Strategien auf die sozialen und politischen Gegebenheiten im postsowjetischen Raum nie unproblematisch.

Als größte Herausforderung für ihre Verbreitung und für die Erlangung einer sozialpolitischen Wirksamkeit stellt sich die Ungleichzeitigkeit des Lebens in den postsowjetischen Gesellschaften heraus: Als Phänomen der Postmoderne bleibt die heutige karnevalisierte Kultur für die Menschen unverständlich, die ihre traumatischen Erfahrungen der Moderne mental zum Teil noch nicht verarbeitet haben. In dieser Ungleichzeitigkeit wurzelt die mangelnde Akzeptanz oder gar vehemente Ablehnung der Bürgerbewegungen in weiten Teilen der postsowjetischen Gesellschaften.

Ferner bleibt der Karneval des mittelalterlichen Westeuropa, der im Mittelpunkt der Theorie von Bachtin (1987) steht, vor allem eine bestimmte, vorab festgelegte und reglementierte Zeit, gar „Jahreszeit“, in der Spott, närrisches Verhalten und Ungehorsam nicht nur toleriert, sondern auch erwartet wurden. Eine ähnliche Erwartungshaltung und Formalisierung des Karnevals haben die ostslawischen Kulturen in den vergangenen Jahrhunderten nicht entwickelt – die zeitlichen und räumlichen Grenzen des *imitierten* Karnevals sind in diesen Kulturen und Gesellschaften weder festgelegt noch allgemein anerkannt. Spott und Hohn sowie die Umkehrung sozialer Hierarchien bewegen sich hier in der Regel auf der schmalen Linie zwischen Affront und Sittlichkeitsdelikt. Wohl kein anderer Fall hat dies so deutlich vor Augen geführt, wie das Punk-Gebet von „Pussy Riot“.

3. Karneval als Delikt. Der Fall „Pussy Riot“

3.1 Das Punk-Gebet und seine Folgen

Die eigentliche Geschichte der Gruppe „Pussy Riot“ beginnt im Oktober 2011 mit einer Reihe illegaler Auftritte auf den Dächern von Moskauer Omnibussen

und in den U-Bahn-Stationen. Es folgten Video-Clips über die Parlamentswahlen und die Abholzung des Chimki-Waldes und schließlich eine zweite Reihe von Auftritten – etwa auf dem Dach des Untersuchungsgefängnisses, in dem Protestteilnehmer und politische Aktivisten inhaftiert waren. Am 20. Januar 2012 singen sie auf der alten Richtstätte (Lobnoe mesto) auf dem Roten Platz ein Lied mit dem Titel „Putin hat in die Hose gemacht“ (russ. Путин зассал!), das größte Resonanz findet. Nach dem letztgenannten Auftritt werden die Punk-Damen zum ersten Mal festgenommen. Schließlich findet am 21. Februar 2012 das berühmt gewordene Punk-Gebet „Mutter Gottes, vertreibe Putin!“ statt.

Die mit bunten Sturmhauben maskierten Frauen in kurzen, bunten Sommerkleidern tanzen unmittelbar vor der Ikonostase der Moskauer Christ-Erlöser Kathedrale und singen dabei ein Lied unter anderem mit folgenden Worten:

Богородица, Дево, Путина прогони

[...]

Черная ряса, золотые погоны

Все прихожане ползут на поклоны

Призрак свободы на небесах

Гей-прайд отправлен в Сибирь в кандалах

[...]

Богородица, Дево, стань феминисткой.

Mutter Gottes, Jungfrau, vertreibe Putin [...] / Goldene Schulterklappen unter dem schwarzen Gewand / Das Kirchenvolk kriecht auf allen vieren / Das Phantom der Freiheit zeigt sich im Himmel / Die Schwulen-Demo wird in Ketten nach Sibirien befördert [...] / Mutter Gottes, Jungfrau, werde Feministin.

Es ist kennzeichnend, dass nicht die provokative Aktion an sich, sondern vor allem die anschließende strafrechtliche Verfolgung der Teilnehmerinnen und die Debatten über das angemessene Strafmaß in der öffentlichen Beschäftigung mit dem Skandal um dieses Ereignis dominieren. In seinem Wirkungsprinzip ähnelt der Auftritt der Gruppe in der Christ-Erlöser-Kathedrale den Provokationen der Medienaktivisten, die im Rahmen der Bewegung von *tactical media* entstanden sind (z. B. die Gruppen „Übermorgen“ und „The Yes Men“). Das Grundprinzip der „taktischen Medien“ besteht in einer Intervention in den öffentlichen Raum,

die aufgenommen bzw. dokumentiert und später in allen möglichen Medien verbreitet wird (Stützel 2011). Der so entstandene Medienvirus sollte die Gegenreaktion des gesellschaftlichen Organismus provozieren und dadurch seine möglichen Schwächen öffentlich darlegen. In der Ukraine wird eine weitgehend ähnliche Taktik von der Gruppe FEMEN verfolgt, bei deren Aktionen die Aktivistinnen ihre nackten Oberkörper mit Parolen bemalt haben und Blumenkränze im Haar tragen. Eines der zentralen Merkmale dieser Taktik ist die Verschiebung des öffentlichen Interesses von der Aktion als solcher auf ihre Rezeption und Bewertung durch das Publikum. Dies wiederum eröffnet die Möglichkeit, anhand von medialen oder performativen Interventionen etwas Abweichendes, Anderes zu artikulieren und eine nicht vorgesehene politische Öffentlichkeit zu schaffen.

Die breite Debatte und große öffentliche Resonanz sind letztlich das, was den Fall „Pussy Riot“ trotz eines fragwürdigen Ausdruckspotenzials ihrer Auftritte so besonders macht. Der nach dem „Punk-Gebet“ entfachte Skandal hat eine Vielzahl von Diskursen vereint und verschiedene Sprachregister im Rahmen einer Diskussion eingebunden, die sowohl in einer „traditionellen“ Sprache als auch in der Sprache der Postmoderne, in der Sprache der Kunst ebenso wie in der Sprache der Politik und Jurisprudenz geführt wurde.

Die Russische Orthodoxe Kirche (ROK) reagierte auf das „Punk-Gebet“ mit einer Klage bei der Staatsanwaltschaft, aufgrund derer ein Strafverfahren nach Paragraph 213, Teil 2 des Strafgesetzbuches – „Rowdytum nach einer vorherigen Verabredung, motiviert durch den Hass gegen eine religiöse Gruppe“ – eingeleitet wurde.³⁵ Der Begriff „Rowdytum“ wird in dem besagten Paragraph als „grobe Verletzung der öffentlichen Ordnung“ (russ. „грубое нарушение общественного порядка, выражающее явное неуважение к обществу“) definiert. Das Strafmaß kann in diesem Fall bis zu 7 Jahre Haft betragen. Die Unterscheidung zwischen einer „groben“ und einer „nicht groben“ Ordnungsverletzung sowie das Vorhandensein des Hassmotives markiert hier den wesentlichen Unterschied zwischen einer strafrechtlichen und einer administrativen Verantwortlichkeit des

³⁵ Bereits am 03.03.2012 wurden zwei Band-Mitglieder – Nadežda Tolokonnikova und Marija Alëchina – festgenommen. Die Festnahme einer weiteren Teilnehmerin – Jekaterina Samucevič erfolgte am 15.03.2012, die zwei weiteren Punk-Damen, die am „Gebet“ teilgenommen hatten, blieben unerkannt.

Täters, d.h. zwischen einer Straftat und einer Ordnungswidrigkeit, die nach Paragraph 5.26 des Ordnungswidrigkeitengesetzbuches (OWiGB; russ.: KoAP) in der Regel nur mit einem Bußgeld geahndet wird, selbst wenn die fragliche Tat die religiösen Gefühle der Gläubigen verletzt.³⁶

Es ist also nicht überraschend, dass die Argumentation der Anklageschrift sich in erster Linie nicht auf die Beweisbarkeit des ordnungswidrigen Handelns (Rowdytum) richtete, sondern auf die Feststellung des Hassmotives, denn nur für diesen Fall ist vom Gesetzgeber eine Haftstrafe vorgesehen (siehe *Obvinitelnoe zaključenie po delu Pussy Riot 2012*).

Bei einer solchen Argumentationslinie der Klägerseite wurde dem Gutachten der Sachverständigen (in diesem Fall der sog. „linguistisch-psychologischen Expertise“) eine besondere Bedeutung beigemessen. Während das ursprüngliche Gutachten weder im Text des Liedes noch in dem Auftritt der Band-Mitglieder das Motiv des religiösen Hasses festgestellt hatte, musste die Staatsanwaltschaft eine zweite Expertise einholen, die allerdings auch kein Hassmotiv, Extremismus oder Anstiftung zum ordnungswidrigen Handeln belegen konnte. Erst im dritten Anlauf konnte die nächste zusammengerufene Gutachtergruppe in Bezug auf die Aktion von „Pussy Riot“ die „gewünschten“ Motive (er)finden.³⁷ Den Antrag auf die Vorladung von Experten hat das Gericht, wie sämtliche anderen Anträge der Verteidigung, abgelehnt.

Betrachtet man den Auftritt von „Pussy Riot“ als eine Art Medienaktivismus, muss man gesondert die Gründe für die Popularität und Wirksamkeit ihrer Aktion erörtern, denn diese liegen nicht allein in der künstlerischen Dimension der Aktion und ihrer strafrechtlichen Verfolgung. Neben der Vertrauenskrise, in welcher sich das russische Gerichtssystem befindet sowie der entfachten Kritik an der ROK, hat der Fall „Pussy Riot“ die strategischen Probleme der Protestbewegung aufgedeckt. Die Forderung nach „fairen Wahlen“, die die verschiedensten

³⁶ Der Gesetzestext im Wortlaut: Оскорбление религиозных чувств граждан либо осквернение почитаемых ими предметов, знаков и эмблем мировоззренческой символики влечёт наложение административного штрафа на граждан в размере от пятисот до одной тысячи рублей. – Статья 5.26 КОАП РФ, пункт 2. Abgerufen unter: <http://www.zakonrf.info/koap/5.26/> [27.08.2018].

³⁷ In einem offenen Brief in der Zeitung „Novaya Gazeta“ vom 13.08.2012 haben mehr als 40 russische Psychologen die Expertise im Prozess gegen „Pussy Riot“ als diskreditierend für ihren Beruf bezeichnet. <http://www.novayagazeta.ru/news/58906.html> [27.08.2018].

Kräfte im Winter und Frühling 2012 vereinte und auf die Straßen trieb, wurde nicht erfüllt und verlor allmählich an Aktualität. Trotzdem hat die Bereitschaft, gegen die Staatsmacht zu protestieren, anscheinend nicht abgenommen und wurde im Sommer 2012 von dem Fall „Pussy Riot“ auf eine beeindruckende Weise kanalisiert.

Die Politisierung des Gerichtsprozesses erscheint dabei als ein wichtiges Vehikel, das es erlaubte, aus einer scheinbar banalen Provokation eine riesige Medieninszenierung zu machen. In der Tat haben mehrere Akteure, die sich im Gerichtsverfahren oder über den Prozess geäußert haben, – vor allem aber die Angeklagten selbst – versucht, den vorliegenden Fall in politischen Kategorien zu deuten (zit. nach Lun 2012):

Наше выступление в храме Христа Спасителя было политическим жестом, задающим проблемы сотрудничества РПЦ Московского Патриархата и путинской власти. Патриарх Кирилл (...) призывал своих прихожан не участвовать в протестных митингах.

Unser Auftritt in der Christ-Erlöser-Kathedrale war eine politische Geste, die die Probleme der Zusammenarbeit zwischen der russisch-orthodoxen Kirche und Putins Machtapparat thematisierte. Patriarch Kirill (...) forderte seine Gemeindemitglieder auf, den Protestkundgebungen fernzubleiben.

Die Klägerseite bemühte sich ein Bild von Rowdys zu zeigen, die sich nicht nur gegen die Staatsmacht, sondern vor allem gegen die fundamentalen Werte des sozialen Zusammenlebens auflehnen. Dabei war die Justiz bereit, tief in die Mottekiste sowjetischer Hetzmethoden und Diffamierungsstrategien zu greifen. In der Tradition sowjetischer Zwangspsychiatrie standen die „psychiatrischen Expertisen“ der Band-Mitglieder: Bei Marija Alechina wurde eine „emotionale Störung“ (bzw. „Gemütsstörung“ – russ. „эмоциональное расстройство“) aufgrund der „Protestreaktionen“ diagnostiziert; den beiden anderen Angeklagten attestieren die Experten „Persönlichkeitsstörungen“ (russ. „смешанное расстройство личности“), die sich jeweils in einer „aktiven Lebensposition“ (russ. „активная жизненная позиция“), „hohen Ansprüchen“ (russ. „повышенный уровень притязаний“) sowie der „beharrlichen Verteidigung der eigenen Meinung“ (russ.

„упорство в отстаивании собственного мнения“) und „oppositionellen Reaktionen“ (russ. „оппозиционные реакции“) äußern (zit. nach Obvinitel’noe zaključenie po delu Pussy Riot 2012).

In der Anklageschrift wurde mehrmals ein und dieselbe Tirade wiederholt, die den Tatbestand als Zusammenwirken folgender Faktoren schildert: „die Rollenverteilung vor der Tat“ als Beweis für den verschwörerischen Charakter des Auftretts, das Tragen von Kleidern, die „gegen die allgemeinen Kirchenregeln verstoßen“ (russ. противоречащую общим церковным правилам) und die dafür verwendet worden seien, „die Missachtung der christlichen Welt und des kirchlichen Kanons auszudrücken“ (russ. открыто выразить неуважение к христианскому миру и церковному канону), was wiederum zur „Herabwürdigung der geistigen Grundlagen des Staates“ (russ. умаление духовных основ государства) geführt habe. Die argumentative und rhetorische Essenz der Anklageschrift entfaltet sich somit auf der Linie „Rowdytum – Gotteslästerung – Staatszersetzung“. Da keine von diesen drei Kategorien in einem modernen säkularen Rechtsstaat eine strafrechtliche Verfolgung nach sich ziehen darf, kommt im Text der Anklage eine entscheidende Schlussfolgerung hinzu, die die Verletzung religiöser Gefühle rechtgläubiger Christen ins Spiel bringt (zit. nach Obvinitel’noe zaključenie po delu Pussy Riot 2012):

Причинение столь весомого страдания всем лицам, нашедшим свое духовное начало в служении православным идеям, предполагало спровоцировать волнения среди верующих, затронуть их самые сокровенные идеалы и представления о справедливости, добре и зле.

Mit der Beleidigung all derer, die ihre geistige Zuflucht im Dienst an der Russischen Orthodoxen Kirche gefunden haben, wollten sie einen Aufruhr unter den Gläubigen provozieren, indem sie ihre intimsten Ideale, die Vorstellungen von Gerechtigkeit, von Gut und Böse verletzten.

Der Auftritt von „Pussy Riot“ transportierte die Atmosphäre der Travestie und der Provokation bis in den Gerichtssaal und bekam dort eine neue Bühne. Was als Desakralisierung der kirchlichen und weltlichen Machtstrukturen angefangen hatte, entwickelte sich im Laufe des Gerichtsprozesses rasch zu einer Selbstentblößung aller beteiligten Institutionen, wie Kirche, Justiz und Politik: Jede von ihnen erschien als eine Art Simulacrum, als ein unwirkliches Ding, das nur einen

Schein seiner selbst präsentiert und zu den jeweils vermutenden Referenzgrößen, wie Glaube, Gerechtigkeit und soziale Ordnung in keinerlei Beziehung steht. Vor allem aber wurde die Kirche von den maskierten Frauen eindrucksvoll demaskiert: Jene Institution, die als Opfer des totalitären Regimes jahrzehntelang ihren Anspruch auf eine besondere Stellung in der Gesellschaft legitimierte, tritt nun als eine unbarmherzige Verfolgerin der Andersdenkenden und als eine der tragenden Säulen eines autoritären Systems auf.

Der Patriarch selbst sah sich gezwungen, zu der Aktion Stellung zu nehmen, erhielt aber prompt eine Antwort von „Pussy Riot“ in Form eines offenen Briefes: Es entstand eine bis dahin kaum vorstellbare Polemik zwischen dem russischen Kirchenoberhaupt und einer feministischen Punk-Band mit einem lächerlich-obszönen Namen. Die monologisch ausgerichtete Staatskirche wurde – wenn auch nur vorübergehend – in einen Dialog involviert.

Eine offizielle Stellungnahme von Seiten der orthodoxen Kirche zu der Aktion in der Christ-Erlöser Kathedrale erfolgte am 03.04.2012 in Form einer Botschaft des Obersten Kirchenrates der ROK (Высший Церковный Совет РПЦ), die an alle Diözesen versandt und feierlich in allen Kirchen vorgelesen wurde. Das Dokument hat eine klare Botschaft: Es ruft die Rechtgläubigen zur Einheit im Kampf gegen die „antikirchlichen Kräfte“ auf, die unter anderem hinter dem Auftritt von „Pussy Riot“ stünden (Обращение Высшего Церковного Совета Русской Православной Церкви: 2012). Noch einige Tage früher (am 24.03.2012) gab es jedoch eine tonangebende Rede des Patriarchen über die in der Christ-Erlöser-Kathedrale geschehene „Gotteslästerung“ und „Tempelschändung“ (Press-služba Patriarha Moskovskogo i Vseja Rusi: 2012):

Думаю, все вы знаете о том, что произошло недавно в Храме Христа Спасителя. Вот давайте соотнесем свою мысль с тем фактом, что на месте, где мы стоим, благочестивые предки наши, полагавшие основу процветания России как великого государства, заложили храм сей только ради встречи со святыней. А их далекие потомки в веке XXI осквернили эту святыню, находящуюся в Храме Христа Спасителя.

Ich denke, Sie alle wissen, was kürzlich in der Christ-Erlöser-Kathedrale geschah. Führen wir uns die Tatsache vor Augen, dass am selben Ort, an dem wir jetzt stehen, unsere ehrwürdigen Vorfahren, die Russlands Wohl als Großmacht mitbegründet haben, auch diesen Tempel errichtet haben, um das [hier aufbewahrte]

Heiligtum zu würdigen. Und ihre entfernten Nachkommen haben im 21. Jahrhundert das Heiligtum, das in der Christ-Erlöser-Kathedrale aufbewahrt wird, entweiht.

Als Reaktion auf das Sakrileg zeichnet sich in der Rede des Patriarchen eine bemerkenswerte rhetorische Reihe, die von religiösen Argumenten ausgehend, einen eher ideologischen Weg einschlägt: Von den „gottseligen Ahnen“ über „Russland als Großmacht“ bis hin zum „entweihten Heiligtum“ verweist die Argumentation des Redners eher auf den Ahnenkult in einer *civil religion* als auf die Dogmen der christlichen Glaubenslehre.

Der Versuch der Kirche, sich als Opfer militanter Atheisten darzustellen und das historisch geprägte Bild einer verfolgten Religionsgemeinde erneut zu aktivieren (so wurde der Auftritt von „Pussy Riot“ oft mit der sowjetischen anti-religiösen Propaganda verglichen), hat indes wenig mit der russischen Realität zu tun. Der Skandal um die Punk-Band hat keine massenhafte antiklerikale, atheistische Bewegung ausgelöst oder aufgedeckt, im Gegenteil hat er eine eher religiös gefärbte Gesinnung der russischen Öffentlichkeit vor Augen geführt: Im Fall „Pussy Riot“ wurde die Rhetorik der Anklage sowohl von der liberalen Öffentlichkeit als auch von den Anwälten der Band meist nicht von einem atheistischen oder säkularen Standpunkt heraus angegriffen, sondern vielmehr von dem Standpunkt des „wahren christlichen Glaubens“, der an Barmherzigkeit und Nächstenliebe appelliert.

Mit ihrer Selbstviktimisierung ziehen das Patriarchat und die für Kriminalisierung des Falles eingespannten Justizbehörden im breiteren Kontext der aktuellen russischen Protestbewegung eine weitere Trennlinie zwischen den „Loyalisten“ und den „Anderen“. Es ist auch ein Versuch den „rhizomatischen“ Anderen als Gegner zu visualisieren, ihm eine klare, in sich schlüssige Philosophie und Struktur zu geben: Was nach einer Ausprägung des mittelalterlichen Obskurantismus aussieht, erwies sich in Wirklichkeit als ein effektiver Test für die Identifizierung der Andersdenkenden.

Die Tatsache, dass der Fall „Pussy Riot“ zur Verhärtung der ideologischen Fronten enorm beigetragen hat, wird unter anderem anhand der Debatten um die Gender-Thematik sichtbar. Während die traditionellen Rollenmodelle von Mann und Frau in der Gesellschaft der Spätmoderne oftmals hinterfragt werden, manifestiert sich die konservative staatliche Politik in Russland als Reaktion auf diese

neuen Herausforderungen unter anderem in der Aufschiebung des Gleichstellungsgesetzes, in der Kriminalisierung der „Propaganda von Homosexualität“, die das Punk-Gebet von „Pussy Riot“ explizit thematisiert und in den Versuchen, die Zulassung von Abtreibungen gesetzlich zu erschweren. Der Appell an das traditionelle Familienmodell und eine entsprechende Frauenrolle verdeckt das Scheitern der demographischen Politik des Staates, während die Einschränkung der Rechte von vermeintlichen Devianten und Minderheiten die Volksnähe der herrschenden Elite mimt. Aus dieser Perspektive gesehen erscheinen beispielsweise die öffentlichen Bekenntnisse zum Feminismus (vgl. „Mutter Gottes, Jungfrau, werde Feministin!“) als eine willkommene Zielscheibe für Kritik: Auch das Gericht konnte nicht der Versuchung widerstehen, die Verantwortung für die Friedensstörung einem fremdsprachigen „Ismus“ zuzuschreiben (zit. nach Prigovor Pussy Riot, 2012):

И хотя феминизм не является религиозным учением, его представители вторгаются в такие сферы общественных отношений как мораль, нормы приличия, отношения в семье, сексуальные отношения, в том числе нетрадиционные, которые исторически строились на основе религиозного мировоззрения.

Selbst wenn der Feminismus keine religiöse Lehre ist, dringen seine Vertreter in solche Bereiche sozialer Beziehungen ein wie Moral, Anstandsnormen, familiäre und sexuelle Beziehungen (auch diejenigen nicht-traditioneller Natur), die historisch gesehen auf der Grundlage einer religiösen Weltanschauung aufgebaut wurden.

Die Traditionalisierung des gesellschaftlichen Lebens scheint für einige soziale Gruppen, darunter wohl auch für Teile der politischen Elite, vorteilhaft. Sie suggeriert ein eindimensionales, illusorisches Bild von Beständigkeit und gesellschaftlichem Konsens, reduziert aber gleichzeitig die Fähigkeit des Menschen sich an die fluktuierenden Verhältnisse der Spätmoderne anzupassen, indem er etwa an der Lösung gesellschaftlich relevanter Fragen als rational denkendes Individuum teilnimmt, das die Pluralität von Ideologien und Wertvorstellungen anerkennt. Die offizielle Kirche übernimmt hierbei bereitwillig die Rolle des „Hüters von Tradition“ und stößt damit einen Teil ihrer Mitglieder, die tolerant, modern, politisch und bürgerlich aktiv (aber somit auch kritisch gesinnt und potentiell illoyal) sind, aus dem Kreis der Gemeinde aus, mobilisiert stattdessen die

Menge der Fundamentalisten, deren Aktivitäten und Aufmärsche die Illusion religiöser Renaissance in einer „Kirche ohne Krise“ suggerieren soll.³⁸

Dabei ist es schwer zu übersehen, dass die Wiederherstellung traditioneller Werte im Sinne der ROK nicht nur auf der christlich-orthodoxen Glaubenslehre beruht, sondern ein eigenständiges kulturpolitisches Projekt darstellt, das in beeindruckender Weise die Motive des Kulturpessimismus mit dem postsowjetischen, imperialen Revanchismus und anti-westlichen Pathos vereint. Dieses als *rusckij mir* bekannt gewordene Konzept beklagt zwar die Entfremdung und Kommerzialisierung der modernen Welt, stellt ihnen vor allem eine ideologische Rückkehr zu vormodernen Mythen (etwa Gemeinschaft-Sobornost' und Ahnenkult) und eine neue geopolitische Vision von den „Ländern der russischen Welt“ gegenüber (vgl. Gasimov 2012: 69-81).

Für ihre politisch-ideologische Tätigkeit wurde die ROK oft kritisiert, doch diese Kritik hinderte die Kirche nicht daran, zu einem politisch relevanten Akteur im postsowjetischen Raum aufzusteigen. Die Äußerungen des Patriarchen zu den Protesten im Vorfeld der Präsidentschaftswahlen stellen jedoch eine genuin andere Art der Grenz- und Kompetenzüberschreitung dar: Mit der Forderung an die rechtgläubigen Christen, den politischen Protesten fernzubleiben, hat sich das Kirchenoberhaupt nicht nur in die Sphäre der Politik, sondern bereits in die Sphäre des Karnevals eingemischt und wurde selbst nicht mehr als geistiger Würdenträger, sondern in erster Linie als eine Karnevalsfigur wahrgenommen. Der Kollision verschiedener Norm- und Wertvorstellungen liegt indes ein rein stilistischer Konflikt zugrunde: Der geistige Führer agiert ebenso wie der politische Führer Russlands im Rahmen hierarchisch gegliederter Strukturen, die zwar ein gewisses Maß an Kritik erlauben, aber in der Regel keinen Spott und keine Häme dulden. Die Gesellschaft des Karnevals toleriert dagegen keine Hierarchien; mit dem Eintritt in den spielerischen Raum des Karnevals verlieren die Staats- und Kirchenführer ihren Status und ihren Anspruch auf pietätvollen Umgang. Der Karikaturenwettbewerb im Internet, der den Patriarchen verspottet³⁹,

³⁸ Eine der wichtigsten Aktionen war in diesem Kontext das kollektive „Gebet zum Schutz der orthodoxen Kirche“, das am 22. April 2012 vom Moskauer Patriarchat in der „entweihten“ Christ-Erlöser-Kathedrale initiiert wurde und an dem mehrere Tausend Rechtgläubiger teilnahmen.

³⁹ Siehe z.B. den Eintrag im Blog von Artemij Lebedev (2012).

knüpft dabei an dieselbe Art der Reaktion an, wie der Spott über die Versuche des Präsidenten Medvedev, über Twitter und einen eigenen Web-Blog mit der Öffentlichkeit zu kommunizieren.

Nicht weniger spektakulär hat sich im Prozess auch die Justiz ins Abseits manövriert. In dem eifrigen Versuch, den angeblichen Verstoß der Angeklagten gegen die „allgemeingültigen Kirchennormen“ zu kriminalisieren, griff die Anklage auf die Bestimmungen der frühmittelalterlichen Synoden zurück, speziell auf die des Konzils von Laodicea (um 360 n. Chr.) und die der Trullanischen Synode von Jahr 691, die unter anderem den Ablauf des Gottesdienstes sowie einige Aspekte der Liturgie regeln. Die Normen des mittelalterlichen kanonischen Rechts wurden im Laufe des Prozesses in den Rang von geltenden Rechtsnormen erhoben, mit denen man in einer modernen, zivilen Gerichtsverhandlung operieren kann, was wiederum zeigt, dass die Justiz bei Bedarf potentiell bereit ist, nicht nur einzelne Verfahrensvorschriften zu ignorieren, sondern gar die Zwänge des rationalen, positivistischen Rechtsdenkens abzulegen.⁴⁰

Im Prozess gegen „Pussy Riot“ macht dieser grundlegende stilistische Konflikt insofern sichtbar, dass die Rhetorik der Kläger sich im Endeffekt einzig gegen den ästhetischen Gehalt des Auftritts (mithin auf seine Form) richtet. Die bunten Kleider, Masken und Rock-Musik in unmittelbarer Nähe vom Altar wurden als ein Einbruch artfremder Ästhetik in die unantastbare Sphäre der Tradition verstanden und als „Beleidigung religiöser Gefühle“ bewertet und verurteilt.

Die Vorstellung, dass „Körperbewegungen, Tanzen und Schreie, die die Verhaltensregeln in einer Kirche wesentlich verletzen“ (russ. „Телодвижения, пляски, выкрики, заведомо нарушающие правила и нормы поведения в храме“ – vgl. Prigovor Pussy Riot, 2012) eine reale Inhaftierung nach sich ziehen können, machte aus dem Fall ein Medienereignis und schließlich eine absurde Inszenierung, die an sich keinen politischen Hintergrund mehr brauchte.

⁴⁰ Während die Anklage sich auf die synodalen Regeln beschränkte, die das Verhalten von Gläubigen in einem Gotteshaus bestimmen (z.B. ist Frauen verboten, den Ambo zu betreten), haben die Verteidigung und die Anhänger von „Pussy Riot“ oft auf andere Bestimmungen der beiden Konzile hingewiesen, die in der modernen Gesellschaft inakzeptabel wären (so verbietet eine der Bestimmungen des Konzils von Laodicea den rechtgläubigen Christen sich von jüdischen Ärzten behandeln zu lassen). Diese Kritik sollte wiederum zeigen, dass die Anklage in ihrer Argumentation äußerst selektiv vorging.

3.2 Die Ästhetik von *jurodstvo*: Narretei als Protestform

Es wäre eine ungerechte Simplifizierung, in der Performance von „Pussy Riot“ nicht mehr zu sehen als einen reinen Affront. Die Wahl der Bühne und der Form des Auftritts mögen zwar ethisch umstritten bleiben, aber gerade diese Wahl ermöglichte eine radikale Umdeutung und Transformation bedeutsamer kultureller Symbole. Durch ihre Einbeziehung in die spielerische, hierarchielose Sphäre des Karnevals werden Elemente und Figuren des christlich-orthodoxen Ritus wie die Ikonenwand oder die Heilige Jungfrau Maria von Sinnbildern des Traditionalismus und kollektiven Gehorsams zu Emblemen der Moderne und des bürgerlichen Protests. Die Performance bot dem Publikum die Möglichkeit, diese Symbole zu modifizieren und über andere mögliche Bedeutungen nachzudenken, worin die eigentliche provokative Essenz der Aktion liegt, denn gerade in der Interpretation derselben Symbole sehen die offizielle Kirche und die traditionalistisch gesinnten Gläubigen ihr alleiniges Recht. Mit Lotman könnte man sagen, dass die eindeutigen, auf die ewige Wahrheit ausgerichteten Symbole der russischen Orthodoxie durch einen performativen Akt in konventionelle, mehrdeutige Zeichen umgewandelt wurden.

Dabei bemühen sich „Pussy Riot“ paradoxerweise um dieselbe Manipulation, die sie in ihrem Auftritt entlarven und kritisieren – nämlich mit der Intention, die Religion für politische Zwecke einzuspannen und sie dazu zu nutzen, die gewünschten politischen Veränderungen zu erzwingen. Denn die Kritik einer „unheiligen“ Union zwischen der Kirche und dem Staat wird bei der Performance in der Christ-Erlöser-Kathedrale nicht von einem säkularen Standpunkt ausgetragen, sondern aus einer spielerisch angenommenen und damit „simulierten“ religiösen Perspektive, die sich in der Wahl der „Bühne“ und dem Appell an die Jungfrau Maria sichtbar macht (Leiderman 2017: 174).

In der Rezeption des Auftrittes wird aber die ästhetische Essenz des Konfliktes nicht allein im Kontext der konkreten (einmaligen) Performance gedeutet, sondern auf die Figuren der Darstellerinnen und ihrer im Text des Liedes namentlich genannten Opponenten extrapoliert. Der russische Galerist Marat Gel'man (2012) resümiert den starken Kontrasteffekt zwischen dem Nationalführer Putin und den angeklagten Punkerinnen in folgenden Kategorien:

er ist die „starke Hand“ - sie rufen Mitleid hervor
er ist Macho - sie sind zarte Mädchen

er ist ein älterer Mann - sie sind jung
er ist reich wie Krösus - sie leben in absoluter Armut
er ist schwarz (ein Beamter im Anzug) - sie sind bunt
er sagt „auf dem Klo abknallen!“ - sie zitieren Bachtin
er ist die Macht - sie sind die Opfer
er ist Zar - sie sind *jurodivyye* [Narren]

[Im russ. Original: он твердая рука - они вызывают жалость / он сильный мачо - они хрупкие девушки / он немолод - они юны / он богат как крез - они бедны абсолютно / он черен (чиновник в костюме) - они яркие цветные / он говорит „мочить в сортире“ - они цитируют Бахтина / он власть - они жертвы / он царь - они юродивые]

Während die internationalen Medien sich stark auf die erste und zweite der oben genannten Kategorien fokussiert haben, scheint es aus kulturanalytischer Sicht besonders vorteilhaft, auf die letztgenannte Gegenüberstellung einzugehen, denn gerade hier entdeckt man in der scheinbar banalen, halb-professionellen Performance von „Pussy Riot“ die Aktualisierung eines archaischen soziokulturellen Mechanismus, der einige Parallelen zum mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Phänomen des *jurodstvo* aufweist.

Da der russische *jurodivyyj* eine Art Kulturparadox verkörpert, ist es schwer, dieses Phänomen mit rationalen Begriffen zu erfassen.⁴¹ Als eine exzentrische Figur, die außerhalb der „normalen“ Gesellschaft lebt, wird er in der westlichen Forschungsliteratur meist mit seinem katholischen Pendant – dem „Narren in Christo“ (z. B. Franz von Assisi) – verglichen.⁴² Er versteckt seine wahre Identität und zieht durch seine Aktionen und seine gesamte Lebensweise die allgemeine Verachtung und Schmähung auf sich. Mit vorgespieltem Wahnsinn, Aggressivität oder Gedankenarmut entlarvt der *jurodivyyj* die weltlichen Werte und Konventionen des irdischen Lebens. Zwar verstößt er mit seinem auffälligen, obszönen Verhalten gegen die Regeln der kirchlichen Ordnung und gegen die sozialen Normen. So sabotiert der Heilige Simeon von Edessa eine Liturgie und

⁴¹ Die vorliegende Analyse von *jurodstvo* basiert im Wesentlichen auf der Monographie von Sergej Ivanov (2005).

⁴² In der byzantinischen Tradition verwendet man für dasselbe Phänomen meist das griechische Wort σαλός (salos).

bringt einen toten Hund in die Kirche. Der wohl bekannteste russische *jurodivvyj*, Basilius der Selige, trug vom 16. Lebensjahr an bis zu seinem Tode keine Kleidung. In der hagiographischen Tradition der orthodoxen Kirche ist er aber kein Wahnsinniger oder Rowdy, sondern derjenige, der das Verhalten eines Wahnsinnigen imitiert. Der Wahnsinn „in Christo“ wird hierbei in einem geistigen und nicht in einem medizinischen Sinne gedeutet: Es wird angenommen, dass ein *jurodivvyj* dank göttlicher Inspiration Wahrheiten ausspricht, die kein anderer aussprechen könnte. Die Anonymität und die Maskierung eines Narren avancieren somit zu den wichtigsten stilistischen Mechanismen, die den provokativen Aktionen besondere Ausdruckskraft verleihen.

Anders als die westliche „Narretei in Christo“, bei der das Lebenswerk eines Heiligen meist in einem positiven, sozialen Programm seine Vollendung findet (z. B. in der Gründung von Kirchenorden wie dem der Franziskaner), entfaltet sich der soziokulturelle Kontext von Geschichten über das *jurodstvo* in der Regel einzig in spielerisch-provokativen Taten der Protagonisten. Der *jurodivvyj* erschüttert die Grundlagen der Kultur, indem er sich bewusst oder unbewusst gegen die vermeintliche Normalität des Alltags auflehnt, den „Lug und Trug“ der Welt bloßstellt und damit auf die höhere *Norm* der rational unbegreiflichen göttlichen Ordnung hinweist. Zur Zeit des Moskauer Zarenreiches emanzipiert sich der russische *jurodivvyj* endgültig von der byzantinischen Matrix – die Zielrichtung seiner Aktionen wendet sich dabei zunehmend von den kirchlichen Strukturen ab und nimmt die weltliche Macht des Zaren ins Visier.

Während die eigentliche Geschichte des *jurodstvo* als eines sozialen Phänomens bereits im 18. Jahrhundert nicht zuletzt aufgrund der immer stärker werdenden Verfolgung durch den Staat fast vollständig ausklingt, lebt es in den literarischen Welten russischer Klassiker weiter. Von der Figur des Narren in Puškins „Boris Godunov“ (1831) bis hin zum Protagonisten von Dostojevskijs Roman „Der Idiot“ (1869) erlebt das *jurodstvo* eine künstlerische Neuauflage, die für sich genommen mittlerweile bereits eine eigenständige literarische Tradition darstellt.

Dabei bleibt der Status des *jurodivvyj* sowohl in den kanonischen Heiligengeschichten⁴³ als auch in den späteren literarischen Abhandlungen im höchsten

⁴³ Die russisch-orthodoxe Kirche zählt 36 *jurodivvyje*, darunter 7 Frauen, zu ihren Heiligen.

Maße ambivalent. Seine wahre Identität und seine Motive sollen zeit seines Lebens unklar bleiben, die Interpretation seiner Handlungen schwankt dabei so lange zwischen Irrsinn und Clownerie, bis das Publikum schließlich bereit ist, in seinen Missetaten eine geistige Großtat zu erkennen. Als Kultur-Phänomen wird der *jurodivij* somit einzig von der Gesellschaft geschaffen, die durch eigene Interpretation den Sinngehalt seines Verhaltens definiert.

Die Provokationen eines *jurodivij* weisen im Endeffekt auf die Existenz einer anderen Welt im Jenseits, in der die Konventionen, Verhaltensnormen und Hierarchien unserer Welt keine Rolle mehr spielen, während die postmoderne Kunst in der Regel „nur“ auf die Ambiguität oder Mehrdeutigkeit dieser Konventionen oder Hierarchien im Diesseits hinweist. Eine solche (post-)moderne Relativierung ist mit der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Weltanschauung kaum vereinbar. Die oben aufgeführten Parallelen zum *jurodstvo* beziehen sich daher lediglich auf die stilistischen, ästhetischen und soziokulturellen Mechanismen der Sinnproduktion, nicht aber auf die philosophischen oder theologischen Grundlagen dieses Phänomens.

3.3 Die Rückkehr zur Norm

Während eine blanke Gleichstellung der Performance von „Pussy Riot“ und des historischen bzw. literaturhistorischen Phänomens des *jurodstvo* als ein ungerechtfertigter Anachronismus erscheint, kann man jedoch festhalten, dass das „Rowdytum der gottlosen Weiber“ in der Christ-Erlöser Kathedrale in seiner Stilik und Form neben den Ausdrucksmechanismen moderner Kunst auf einer Tradition der provokativen, pseudoprofanen Handlungen beruht, die in diesem konkreten Fall auf die Desakralisierung der kirchlichen und weltlichen Macht sowie auf ihre „unheiligen Allianz“ abzielt (vgl. „Schulterklappen unter dem Gewand“). Dass die Wirkung der Aktion ihr Ziel erreichte, wurde auch in den Gerichtsverhandlungen bestätigt, in denen die Anwälte der Kläger nicht nur von den „seelischen Qualen“ ihrer Mandanten sprachen, sondern sich gezwungen sahen, den „sakralen Status“ des Patriarchen zu verteidigen.

Der Blick auf rhetorische Formeln und künstlerische Darstellungsformen, die das Bild eines vormodernen Gesellschaftszustands hervorrufen, führt abschließend zu einer allgemeinen Frage nach jenem universalistisch formulierten Gegenentwurf, an der sich die „verkehrte Welt“ des Protestkarnevals bemisst.

Ähnlich wie der mittelalterliche Karneval in den Schriften Bachtins enthält auch der karnevalistische Protest jene Handlungen, die den *status quo* negieren und dem widersprechen, was sich im jeweiligen Kollektiv als Norm etabliert hat. Doch anders als der tradierte Karneval im westlichen Europa richtet sich der bürgerliche Protest in Russland und der Ukraine nicht auf die kurzzeitige Negation aller oder vieler Normen des sozialen und politischen Zusammenlebens – die subversive Kraft karnevalistischer Protestaktionen ist hier nicht total, sondern bleibt äußerst selektiv und entlarvt den normwidrigen Charakter bestimmter sozialer und politischer Gegebenheiten. Das Lachen über konkrete Amtsträger oder stereotype Figuren, z. B. den Polizisten oder den Staatsbeamten, soll hier aber nicht mit der Verhöhnung der gesamten gesellschaftlichen oder politischen Institutionen gleichgesetzt werden.

Noch problematischer erscheint in diesem Kontext die Rückkehr zu einer alten, allgemein akzeptierten Norm – eine obligatorische Wendung, in der sowohl die eigentliche Kulmination des westeuropäischen Karnevals als auch sein kathartischer Effekt wurzelt. Eine solche Wiederherstellung der althergebrachten Ordnung ist im Falle der untersuchten Protestaktionen nicht möglich – von einer einfachen Umkehrung der Regeln mit anschließender Rückkehr des zuvor als normwidrig anerkannten Status kann hier nicht die Rede sein. Zugleich aber bleibt die Notwendigkeit einer Rückkehr zu einer wie auch immer gearteten Norm erhalten – sie resultiert nicht nur aus der realpolitischen Dynamik der Protestaktionen und ihrer inhaltlichen Programmatik (z. B. als Protest gegen Wahlbetrug), sondern aus den Rahmenbedingungen jener künstlerisch-ästhetischen Form, (z. B. der Form des Karnevals), die eine Protestbewegung für ihre Zwecke einsetzt. Das obligatorische Wiederherstellungsparadigma impliziert indes sozial wie politisch die Frage nach jener Norm oder jener Ordnungsidee, die eine Rückkehr zum Alltag und damit den Abschluss des Karnevals ermöglichen kann.

Auch hier lässt sich festhalten, dass bei einer enormen Breite möglicher Vorschläge ihre gemeinsame Grundlage relativ diffus bleibt und sich weder in Form einer politischen Agenda noch als eine bestimmte Soziallehre präsentieren lässt. Vielmehr gipfelt die Ablehnung einer als normwidrig empfundenen politischen Situation in einer Reihe unterschiedlicher Appelle – etwa an die immer noch demokratische Verfassung, an die Normen des Naturrechts (z.B. *ius resistendi*), an die Standards der *good governance*, an das philosophisch-literarische „Recht auf

ein menschenwürdiges Dasein“ oder schlicht an den „gesunden Menschenverstand“.

4. *Graždānin poēt*: Der Protest im Spannungsfeld zwischen Travestie und Kanon

Die Suche nach einer positiven Alternative zum autoritären politischen Spektakel öffnet die Tür nicht nur für radikale Protestformen mit schockierenden Inhalten, sondern auch für solche, die ein durchaus konservatives Weltbild transportieren.

Ferner bleibt festzuhalten, dass selbst bei einem Karneval nicht jede Rede und jeder Auftritt zwangsläufig in einem Pfeifkonzert untergeht. So haben etwa die Moskauer Demonstranten in den Jahren 2011–2012 ganz unterschiedlichen Rednern aufmerksam zugehört, darunter nicht nur Politikern, sondern auch Bloggern, Journalisten und nicht zuletzt Literaten wie Boris Akunin oder Dmitrij Bykov. Letzterer verdient im Sinne der vorliegenden Untersuchung besondere Aufmerksamkeit, denn anders als viele junge Anführer des Protests war und bleibt Bykov „lediglich“ ein Dichter ohne politische Ambitionen. Er schreibt für mehrere Zeitungen und Zeitschriften („Ogonëk“, „Novaya Gazeta“ u.a.), moderiert Radio-sendungen und unterrichtet Literatur an einer Moskauer Schule. Er war auch eines der Gründungsmitglieder der „Liga der Wähler“ [russ. „Лига избирателей“], einer öffentlichen Organisation, die für faire Wahlen kämpft. Die Ambitionen Bykovs blieben allerdings überwiegend poetisch – eine eigene politische Karriere, wie sie etwa Aleksej Navalnyj anstrebt, hat er nicht vor, vielmehr beschränkt er seine Beteiligung auf die Rolle eines politisch engagierten Dichters.

Mit seiner Teilnahme als Sprecher auf den Demonstrationen ist die Rolle Bykovs jedoch bei weitem nicht erschöpft. In den Wintermonaten 2011 und 2012 sprach die russische Protestbewegung seine Sprache, wiederholte seine Metaphern und deklamierte seine Gedichte. Diese stammen aus dem Internet-Projekt „Der Bürger Poet“ (russ. „Гражданин поэт“), das poetische Mini-Spektakel inszenierte, in denen das Führungsduo Putin-Medvedev zur Zielscheibe einer bissigen Satire wurde.

An „Bürger Poet“ beteiligten sich neben dem Literaten Bykov auch der Projekt-Manager Andrej Vasil’ev und der Schauspieler Michail Efremov, der vor der Kamera die Gedichte von Bykov deklamierte. Jedes Gedicht ist eine poetische

Reaktion auf ein bestimmtes Ereignis im politischen oder gesellschaftlichen Leben bzw. auf eine Nachricht, die in den Medien eine besonders große Resonanz erzeugt hat. Aus diesem Grund haben die Teilnehmer selbst ihren Spektakeln die Bezeichnung „*Newsicals*“ gegeben.

Die künstlerische Strategie des Projekts äußerte sich in der Nachahmung der poetischen Form verschiedener russischer und ausländischer Klassiker in einzelnen „Episoden“, die in der Zeit von Februar 2011 bis März 2012 im wöchentlichen Turnus erschienen und die Ereignisse der Politik sowie des Sozial- und Kulturlebens kommentierten: So äußert sich Nikolaj Nekrasov zu dem innovativen Geist des kürzlich verstorbenen Steve Jobs, Nikolaj Gogol gibt Einblicke ins politische Leben der Ukraine und Edgar Allan Poe kommentiert die Reaktion Russlands auf den Bürgerkrieg in Libyen. Die Funktion des Schauspielers Efremov beschränkte sich dabei nicht auf die Deklamation der Gedichte Bykovs, vielmehr „spielt“ er den nachgeahmten Autor, indem er sein Aussehen, Aussprache und Verhalten auf der Bühne imitiert.

Die ersten Episoden des *Newsicals* wurden vom Kabel-Fernsehsender „Dožd“ noch unter dem Titel „Poët i Graždanin“ (dt. „Dichter und Bürger“) ausgestrahlt, was eine direkte Anspielung auf das gleichnamige Gedicht von Nikolaj Nekrasov aus dem Jahre 1856 ist, das mit seinen oft zitierten Zeilen – „поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан“ (dt. „ein Dichter brauchst du nicht zu sein, / aber du hast die Pflicht, ein Bürger zu sein“) – zu den berühmtesten Beispielen der „bürgerlichen Poesie“ (russ. гражданская поэзия) innerhalb des russischen Literaturkanons gehört. Die Verpflichtung, „ein Bürger zu sein“, wird zum Leitmotiv des Projekts und zieht sich wie ein roter Faden durch sämtliche Folgen des *Newsicals*.

Allerdings hat bereits die sechste Folge von „Poët i Graždanin“, die die einzelgängerischen Versuche des damaligen russischen Präsidenten Medvedev verspottet, für einen Skandal gesorgt. Natalja Sindeeva – die Generaldirektorin von „Dožd“ – gewährte Sendezeit lediglich für eine stark zensierte Version des Gedichtes, weil das Original „die Grenzen konstruktiver Kritik“ überschreite und als persönliche Beleidigung des Präsidenten hätte wahrgenommen werden können. Der Skandal machte das Projekt allerdings nur noch populärer, es wurde von dem Radiosender „Echo Moskvj“ und dem Online-Portal „F5“ übernommen, wo die einzelnen Episoden bis zur Stilllegung des Projektes ausgestrahlt

wurden, allerdings unter einem leicht veränderten Titel mit einem weiteren Großbuchstaben – „Graždānin Poēt“ (dt. „Bürger Poet“).⁴⁴

Die zwangsläufige „Umsiedlung“ des Projekts in die Online-Welt hat seine Popularität wider Erwarten nur noch verstärkt: Vor allem in den turbulenten Wintermonaten 2011–2012 verbreiteten sich die Youtube-Videos mit den neuen Folgen des Projekts rasant über Facebook und sein russisches Pendant „ВКонтакте“ (dt. VKontakte). Die Mediatisierung des Protests wurde ein Objekt der Selbstreflexion vieler teilnehmender Künstler und Literaten besonders prägnant formulierte es aber die Punk-Band „Rabfak“: „das Geheimnis der Revolution ist klar und einfach: die Verzweifelten kriegen Likes, die Coolen – Reposts“ (russ. „секрет революции ясен и прост: отчаянным – лайки, крутым – перепост“). Wie kaum ein anderes Kunstprojekt, das im Kontext der Protestbewegung entstanden ist, hat „Bürger Poet“ von dieser simplen Maxime profitiert.

Der wahre Durchbruch gelang Bykov und Efremov im November 2011 mit der Folge „Putin i mužik“ (dt. „Putin und der Bauer“) – einer parodistischen Stilisierung von Aleksandr Tvardovskijs Gedicht „Lenin i pečnik“ (dt. „Lenin und der Ofensetzer“). Die eigentliche Zielscheibe der Satire war dabei ein Videospot des russischen Nachrichtensenders NTV, in dem Vladimir Putin und Dmitrij Medvedev als Fahrer von zwei Mähreschern bei der Ernte in einem Dorf nahe Stavropol' (in Südrussland) mithalfen. Die parodistische Replik von „Bürger Poet“, in dem Efremov einen ahnungslosen Bauern spielt, der mit seiner Naivität und Arglosigkeit die PR-Strategie des russischen Führungstandems zu durchschauen versucht, wurde binnen weniger Tage tausendfach angeklickt und „geteilt“.

Zwar wurden Bykovs Texte und die darauf basierenden Videoclips vor allem durch die weite Verbreitung des Internets bzw. sozialer Netzwerke bekannt, es wäre jedoch falsch, die gegenwärtige Protest-Poesie im Allgemeinen und „Bürger Poet“ im Besonderen lediglich als „Produkte“ des Internets bzw. der Netzkultur zu sehen. Zugleich ist das Internet hier mehr als bloß eine Plattform, die nur die Zugänglichkeit der literarischen Produktion steigert und eine potentiell höhere Zirkulation literarischer Texte ermöglicht: Das Medium wird auch auf der Ebene der Rezeptionsästhetik zu einem entscheidenden Faktor.

⁴⁴ Der offizielle Youtube-Kanal des Projekts: https://www.youtube.com/channel/UCZQ6H4U_8GoSZQBMIpbCfmQ [27.08.2018].

Internet-Medien unterstreichen und verstärken jene Merkmale literarischer Texte, die zwar intrinsisch in ihrer jeweiligen Form bzw. in ihrem Genre bereits vorhanden sind, sie verstärken aber zugleich ihre genuin politische Funktionsfähigkeit. Ein Gedicht, das auf Facebook gepostet wird, wird anders rezipiert als das gleiche Gedicht in einem gedruckten Sammelband: Als Teil des Newsfeeds ist es bereits in die Kommunikation zwischen den Nutzern integriert und provoziert die ersten Reaktionen und Leserkommentare oft wenige Minuten nach seiner Veröffentlichung. Eine solche Kommunikation beinhaltet indes einen performativen Aspekt, indem das Gedicht durch „Gesten“ wie Grüße, Likes, Emoticons usw. kontextualisiert wird.

Der Online-Status eines poetischen bzw. eines im weitesten Sinne literarischen Textes erzeugt den Eindruck einer besonderen Authentizität: Der Text erscheint als etwas, das der Autor vor wenigen Stunden oder gar Minuten geschrieben hat und persönlich mit seinen Freunden, „Abonnenten“ (Followers) oder mit seiner Fangemeinde teilt. Es ist daher nicht überraschend, dass sich gerade die „kleineren“ poetischen Formen als Reaktionen auf die „brennenden“ sozialen Fragen und auf das politische Tagesgeschehen einer besonders hohen Konjunktur erfreuen.

Eine solche Performativität der Poesie ist gewiss keine Neuerscheinung in der russischen und in den anderen (ost)slavischen Literaturen. Ihre Bedeutung hat jedoch im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte – und insbesondere seit den Protestbewegungen in Russland und der Ukraine – stetig zugenommen. Indem die kleinen Genres, die Facebook-Postings, kleine Lesungen und Video-Performances die Rolle „größerer“, konventioneller Publikationsformen übernehmen, erweitern sie die kommunikativen und performativen Fähigkeiten der Poesie. Die Texte, die zudem schnell genug erschienen, um die öffentliche Meinung zu aktuellen politischen Fragen zu beeinflussen, werden automatisch selbst zum Politikum. Ein Beispiel von „Bürger Poet“ zeigt, dass vor allem die vorgetragene Poesie ungeahnte politische Potentiale entfalten kann, die wiederum ohne das Medium Internet kaum realisierbar wären.

Die Tatsache, dass „Bürger Poet“ vor allem dank dem Internet und durch die eigenen Live-Konzerte bekannt geworden ist, veranschaulicht weiterhin die steigende Nachfrage für die in Russland seit langem vermisste politische Satire. Das

Projekt zeigte die im russischen Segment des Internets kaum vorstellbare Popularität eines in Russland beinahe vergessenen Genres, das nun ein Publikum erfasste, dessen Breite nicht in Tausenden, sondern in Millionen von Zuschauern gerechnet wurde. Es ist kennzeichnend, dass andere Werke Bykovs nicht zu einem vergleichbaren Medienereignis geworden sind. In „Bürger Poet“ wird Bykovs Talent eines virtuosen Reimschmiedes durch das schauspielerischen Talent Efremovs und die Manager-Qualitäten von Andrej Vasil’ev verstärkt. Zum anderen hat sich auch die Stimmung in der Gesellschaft geändert: Eine kritische Haltung gegenüber dem Kreml war nicht mehr der Dauerzustand einer marginalisierten Gruppe der Berufs-Oppositionellen, sondern wurde zum sichtbaren intellektuellen Trend. Zweifellos profitierte das Projekt enorm von der Empörung russischer Bürger, die mit der praktischen Unabsetzbarkeit der Mächtigen konfrontiert wurden und nicht wussten, wie man darauf reagieren sollte. „Russlands Erwachen“ – das waren also nicht nur Massenkundgebungen nach der Duma-Wahl im Dezember 2011 und der Präsidentschaftswahl im März 2012, das sind auch poetische Spektakel und Theater-Auftritte in denen das Publikum diejenigen auslachte, die seit Jahrzehnten über die Geschicke des Landes entscheiden.

Die Form von Karneval und Travestie, die das Projekt transportiert, macht es möglich, die klassische Literatur in die Ästhetik der Postmoderne zu übertragen und von den Klassikern „Stellungnahmen“ zu den aktuellen Ereignissen in Russland und in der Welt zu generieren. Die Klassiker werden somit selbst zu Figuren des Karnevals, was die Plakate am Anfang jeder Episode verdeutlichen, auf denen die Namen Bykovs, Efremovs und Vasiljevs mit dem Namen des jeweiligen Klassikers ergänzt werden, unter dessen „Mitwirkung“ (russ. при участии) die Performance zustande gekommen ist.

Das Schauspiel und die Maskerade erlauben es außerdem, die Dichter und Denker der Vergangenheit als moralische Größen, als Sinnbilder der individuellen Freiheit und des Nonkonformismus für die wachsende Protestbewegung zu instrumentalisieren; gleichzeitig bietet die Maskerade ihren Teilnehmern auch Tarnung und Schutz.

Die poetischen Texte von „Bürger Poet“ schwanken zwischen Parodie und Nachdichtung. Die Intention der Parodie ist hier jedoch kein satirisches Pamphlet und nicht der komische Effekt an sich – jedes Gedicht besteht aus mehreren Regis-

tern, die miteinander in Wechselbeziehung stehen: Die Parodie geht in eine Stilisierung und manchmal gar in eine Nachdichtung über, wenn Bykov die einzelnen Zitate, Sätze oder ganze Strophen aus dem Originalgedicht in seinen Text einfließen lässt. Der humoristische, komödienhafte Aspekt der Parodie tritt dabei in den Hintergrund oder verschwindet gar. In ihrer Art, aktuelle Themen anzusprechen, sind die Sequenzen von „Bürger Poet“ unter anderem Chroniken der turbulenten Zeiten der jüngsten russischen Geschichte. Von der Nichtabsetzbarkeit der politischen Elite (Zitat: „Победил абсолют, от меня ничего не зависит“ / „Das Absolute hat gesiegt, von mir hängt nichts mehr ab“), über die Allmächtigkeit des staatlichen Gewaltapparats (Zitat: „Незыблема пребудет лишь ЧК. Вы убедитесь в этом, россияне“ / „Nur die Tscheka wird nicht wanken. Ihr Russen werdet euch davon überzeugen“), bis zum Mangel an Rechtsschutzmechanismen für Bürger (Zitat: „У дворовых котят, как мне кажется, больше защиты“ / „Kleine streunende Katzen haben, wie mir scheint, mehr Schutz“) und Privatunternehmen (Zitat: „Накопил – отберут, накопил капитально – посадят“ / „Du sparst etwas an – man nimmt es dir weg, du häufst viel an – man steckt dich ins Gefängnis“), gipfeln sie schließlich in einer bedrückenden Atmosphäre der Perspektivlosigkeit (Zitat: „Ни города, ни сада не будет никогда / Weder eine Stadt noch einen Garten wird es hier jemals geben“).

Das poetische Angebot von „Bürger Poet“ beschränkt sich nicht nur auf die Satire. Der stärkste Kontrasteffekt zwischen den Erwartungen der Zuschauer bzw. der Leser und den vorgetragenen Gedichten wird dann erzeugt, wenn Bykov und Efremov das satirisch-humoristische Paradigma plötzlich verwerfen und sich mit äußerst bitteren, zum Teil sehr traurigen Gedichten zu Wort melden (Graždanin Poet 2011a):

Растоптав, перестроив
И гламурно воспрянув,
Мы не видим героев,
Не находим титанов:
После тщетных попыток
Здесь ни мир, ни война –
Лишь убитых избыток
И убийц до хрена

Wir haben alles zerstört, umgebaut / Und sind im Glamour auferstanden / Doch wir sehen keine Helden / Wir finden keine Titanen / Nach allen vergeblichen Anstrengungen / Ist es hier weder Krieg noch Frieden / Es gibt nur einen Überschuss an Toten / Und es gibt Mörder, soweit das Auge reicht.

Die Gedichte von Bykov sind somit nicht nur sarkastische Eskapaden, sondern können auch die Stimmung einer apathischen Ausweglosigkeit transportieren. Aus der Nachahmung eines programmatisch-utopischen Gedichtes „Die Gartenstadt“ von Vladimir Majakovskij (russ. Originaltitel: „Здесь будет город-сад“) entsteht eine Anti-Utopie, denn im heutigen Russland-Bild entdeckt der Autor nur eine Konstante – die Allgegenwärtigkeit von Vladimir Putin (russ. „тихоня-подполковник из питерских болот“; dt. „der stille Oberstleutnant aus den Petersburger Sümpfen“ – Graždanin Poet 2011b):

Он с прыткостью любовника
Проник во все умы.
Гляжу на подполковника –
И вижу: это мы.
Осталось пить без просыпа,
До белых поросят.
Здесь нет другого способа
Увидеть город-сад.

Mit der Schnelligkeit eines Liebhabers / Hat er sich in alle Köpfe eingeschlichen / Ich schaue auf den Oberstleutnant / Und sehe: Das sind doch wir selbst. / Es bleibt nur noch zu saufen / Bis einem die weißen Ferkel erscheinen / Es gibt hier keine andere Möglichkeit, / Je eine Gartenstadt zu erblicken.

Die Instrumentalisierung literarischer Klassik, gepaart mit der Sehnsucht nach Heroischem, transportiert indes ein durchaus konservatives Welt- und Kulturbild des Dichters, das wiederum mit der satirischen Ausrichtung seiner Texte harmoniert: Die Satire verspottet den Makel der Personen und der Gesellschaft vor dem Hintergrund eines implizit vorhandenen Ideals; da dieses Ideal aber oft in der Vergangenheit oder in einer retrospektiven Utopie liegt, bleibt die Satire trotz ihrer formal-ästhetischen Buntheit ideologisch oft konservativ.

„Bürger Poet“ transportiert jedoch keinen konventionellen Konservatismus, der die Vergangenheit (sei es als eine konkrete historische Periode oder eine Retro-

Utopie) valorisiert und rhetorisch verteidigt. Das Projekt behauptet hingegen, dass es für einen aufgeklärten Menschen unmöglich sei, mit Russland und seiner Geschichte jemals Frieden zu schließen, weil diese Geschichte sich immer in ihren schlimmsten Manifestationen wiederholt und das emotionale Leben eines Menschen ständig und gewaltsam verzerrt, so dass man sich im Endeffekt gezwungen sieht, in die Nostalgie zu flüchten (vgl. russ. но главное – меньше“ – Graždanin сделать хуже, чтоб я потом все это полюбил; dt. „aber die Hauptsache ist die Fähigkeit, alles immer noch schlimmer zu machen, damit ich das alles [was ich zuvor gehasst habe] plötzlich zu lieben beginnePoët 2011c). Bykovs Konservatismus appelliert daher nicht an das verlorene Ideal, sondern schlicht an den „gesunden Menschenverstand“: Hinter der Maske karnevalistischer Parodie verbirgt sich die traditionsreiche „bürgerlich-patriotische“ Dichtung, die die Verlogenheit des politischen Betriebs und die Missstände des gesellschaftlichen Lebens anprangert, allerdings ohne sich dabei der herkömmlichen und weitgehend „aufgebrauchten“ Formen moralisierender Sozialkritik oder der Stilistik poetischer Anklageschriften zu bedienen.

Eine solche literarische Strategie resultierte zwar niemals aus der Position eines Reaktionärs; sie ist aber auch nicht mit der Sichtweise eines russischen „Westlers“ (im russischen Sinne des Wortes – eines liberalen Progressisten) in Einklang zu bringen, der in einem Übergang zur Demokratie europäischer Prägung eine valide Alternative zum russischen politischen Alltag sehen würde. Das Motiv der Hoffnungs- und Ausweglosigkeit hat in „Bürger Poet“ nicht nur eine nationale, sondern auch eine universelle, beinahe metaphysische Dimension, denn nicht nur Russland, sondern die ganze Welt stehe vor dem Abgrund. Das westliche Ausland wird hier nicht als Modell für eine politische Entwicklung Russlands hochstilisiert – im Gegenteil transportieren auch die „ausländischen“ Klassiker, wie William Shakespeare oder Edgar A. Poe, eine Atmosphäre der Ratlosigkeit und Resignation.

Im Rahmen dieser provisorischen Geschichtsphilosophie bleibt die russische „Schneerevolution“, d.h. die Massenkundgebungen in den Jahren 2011–2012, nur eine Art unvorhergesehene Funktionsstörung im ewigen Kreislauf russischer Geschichte: Die Proteste blieben nur ein buntes Ereignis, das von der Mehrheitsgesellschaft nicht akzeptiert und nicht weitergetragen worden sei – im Gegenteil bereite sich die Gesellschaft nach der kurzen „Tauwetter-Periode“ von Medvedevs Präsidentschaft auf die rigoros antidemokratische Agenda von Putins neuer

Amtszeit vor. Die Ereignisse der Jahre 2014–2015 scheinen zwar die Richtigkeit dieses geschichtsphilosophischen Pessimismus bestätigt zu haben, doch zugleich schmälern sie die Bedeutung dieser außerplanmäßigen Revolution für Bykov nicht im Geringsten: Gerade weil die Proteste von Anfang an keine Aussicht auf einen realpolitischen Erfolg hatten, ist die Teilnahme Hunderttausender Menschen an den Kundgebungen und auch Bykovs eigenes Engagement im Hinblick auf die Erfüllung der „Bürgerpflicht“ weitaus höher zu bewerten als das passive Zuschauen und die politische Apathie der Millionen, die sich zwar als vernünftig präsentieren lassen, aber das Gefühl des kommenden Untergangs nur verstärken (Graždanin Poet 2011d):

Рядом мечется сорока – и кричит на той же фене ж:
„Все простудитесь – и тока, ни фи́га же не изменишь!
Лишь отстой – судьба России. Дайте ж ей скатиться плавно.”
И всего невыносимей то, что это, в общем, правда.

Nebenan tanzt die Elster und stimmt in das Geschwätz ein: / „Ihr werdet euch alle nur erkälten – sonst kann man hier gar nix verändern! / Das Schicksal Russlands ist es, sich zu verteidigen. Lasst es sich ruhig im Schlamm wälzen.“ / Und am unerträglichsten ist es, dass diese Sprüche sogar stimmen.

Bei „Bürger Poet“ sucht man vergeblich nach einer Agenda und einem Programm für die Lösung der aktuellen Probleme. Im 2011 und im Frühjahr 2012 bezog sich das gesellschaftliche Interesse auf die elementaren Dinge, die viel fundamentaler sind als mittelfristige Rezepte politischer Umgestaltung, nämlich auf die Mechanismen, die es erlauben würden, neue Inhalte und eine neue Sprache für die wachsende Bürgerbewegung zu generieren. Politische Demonstrationen und Aufmärsche wurden in diesem Sinne zu einer Performance, die eher dieses Ziel verfolgte, als die Artikulation einer realisierbaren, tragbaren Alternative zum jetzigen politischen System. Als Kritiker kann man lamentieren, dass etwa „Bürger Poet“ und andere Ausprägungen postmoderner, karnevalisierter Kultur keine genuin neuen Sinnproduktionen sind, sondern die Verwendung alter Ideen im neuen Kontext. Zugleich muss man anerkennen, dass es den Kulturprojekten dieser Art gelang, jene ikonographische Darstellung Putins zu zerstören, die über Jahre von staatsstreuen Medien transportiert wurde. Nicht zuletzt aus diesem Grund lohnt es sich, die poetische Strategie Bykovs genauer zu analysieren.

Trotz ihrer scheinbaren Schlichtheit sind Bykovs Gedichte relativ komplexe und anspruchsvolle Stilisierungen: Die klassischen Ausgangstexte sind dabei mehr als nur Muster, die formale Elemente (Rhythmus, Reimschema, Intonation, usw.) anbieten, vielmehr inszeniert Bykov einen Dialog zwischen dem jeweiligen klassischen Text und der außerliterarischen Wirklichkeit des heutigen Russland.

Eine solche Dialogsituation wird durch eine speziell erzeugte Polyphonie realisiert, indem der poetische Text zwar auf der Bühne von *einem* verkleideten Schauspieler vorgetragen wird, aber zugleich mehrere Stimmen inkorporiert: Die Stimme des jeweiligen Klassikers (der als Protagonist der Aufführung vor dem Publikum steht); die Stimme der russischen politischen Elite bzw. Vladimir Putins (der als „heimlicher Protagonist“ oder als Bösewicht „zitiert“ wird) und schließlich die eigene Stimme Bykovs – die Stimme des gegenwärtigen Dichters, der zu bestimmten politischen oder sozialen Fragen Stellung bezieht und die aktuellen Probleme kommentiert.

Mit dieser besonderen Heteroglossie verbindet das Projekt zwei fundamentale Formen der Lachkultur, nämlich Komödie und Satire: Die reduzierte Sujethaftigkeit der Komödie macht es möglich, sie in Form eines vorgetragenen Gedichts auf der Bühne zu inszenieren; diese Inszenierung ermöglicht wiederum einen Übergang zur Satire als Bloßstellung eines in Bezug auf die Lebenswelt hin transparenten Missstandes. Ein solches permanentes Schwanken zwischen Komödie und Satire beeinflusst maßgeblich die Rezeption der Auftritte und speziell die Art des Lachens, die „Bürger Poet“ provoziert und erzeugt.

In Bezug auf die Wechselwirkung von Komödie und Satire macht der französische Theaterforscher Eugène Dupréel (1928) eine grundlegende Unterscheidung zwischen zwei Arten des Lachens: Einem für Komödien typischen „rire d'accueil“ (Lachen, das verbindet) und einem satirischen „rire d'exclusion“ (Lachen, das trennt). Den parodierten Klassikern begegnet das Publikum von „Bürger Poet“ mit einem gemeinschaftsbildenden *rire d'accueil* – man lacht mit ihnen und nicht über sie. Auf die Stimme der politischen Elite reagiert man hingegen mit einem strafenden *rire d'exclusion* – hier wiederum lacht man nicht mehr mit den Protagonisten, sondern man lacht sie aus.

Durch ihren Umgang mit dem poetischen „Ausgangsmaterial“ erinnert die Bykovsche Art der Parodie an das Modell der mittelalterlichen *parodia sacra*, die für

Bachtin eines der wesentlichen und zugleich rätselhaften Elemente der Karnivalskultur darstellt. Im Kontext der *parodia sacra* wird die Form der kanonischen Religionstexte oder der Texte christlicher Liturgie (z.B. das „Vater Unser“) als Modell für lächerliche oder gar vulgäre Gedichte und Lieder verwendet. Dabei werden diese „modellbildenden“, sakralen Texte an sich nicht ausgelacht, denn a) sie ermöglichen eine typische karnevalistische Umkehr vom Heiligen und Profanen; b) sie bereiten dem Publikum die Freude an der Wiedererkennung eines aus dem anderen Kontext bekannten Werks (z.B. wenn ein liturgischer Text zu einem Modell für einen längeren Trinkspruch wird).

Die Möglichkeit der Wiedererkennung des parodierten oder nachgeahmten klassischen Textes ist dabei ein zentraler Faktor für die Rezeption poetischer Spektakel von „Bürger Poet“. Wenngleich eine solche Wiedererkennung ein konstitutives Element einer jeden Parodie ist, bleibt dieser Wirkmechanismus im vorliegenden Fall stark von der Eigenart des russischen Kulturmodells geprägt. Die russische Kultur verfügt bekanntlich über einen stark hierarchisierten Literaturkanon, der wiederum dank einiger Besonderheiten des Literaturunterrichts an den Schulen und Universitäten aufrechterhalten und gefestigt wird – diese sehen unter anderem vor, dass ein relativ großes Korpus der Poesie von Studierenden analysiert und auswendig gelernt werden muss. Die Freude der Wiedererkennung, die „Bürger Poet“ seinem Publikum bietet, ist *eine* der ästhetischen Grundlagen des Projekts. Zwar gehören nicht alle der parodierten Texte zum Schulkanon, aber auch die anderen Werke, von denen „Bürger Poet“ Gebrauch macht, haben entweder als vertonte Gedichte oder bekannte Pop- und Rock-Lieder einen hohen Wiedererkennungsgrad: Selbst wenn das Publikum etwa mit den Werken von Andrej Voznesenskij nicht direkt vertraut ist, so dürfte man sie in Form der populären Lieder aus sowjetischen Kinofilmen dennoch erkennen. In der breiten wie bunten Palette ästhetisch verfahrender Protestaktionen war „Bürger Poet“ insofern einzigartig, als die Serie alle kritisch gesinnten Bürger verschiedener Couleur und Geschmacksvorstellungen gleichermaßen ansprach. Die Klassiker, die man seit der Schulzeit kennt, erscheinen hier zwar in einem neuen Licht, bleiben aber bekannt und vertrauenswürdig.

5. Ukrainische Barrikadenliteratur als postkolonialer Karneval

5.1 Figurationen des Nationalen

Anders als für Russland soll die Betrachtung der Protestbewegung in der Ukraine unter Beibehaltung der oben umrissenen Kontexte auch die (reale oder empfundene) „postkoloniale Situation“ des Landes in den Blick nehmen. Die Frage, ob und inwiefern die Lage der Ukraine im Russischen Reich etwa im Vergleich zu „klassischen“ britischen Kolonien in Übersee als „kolonial“ definiert werden kann, und ferner, ob die Sowjetzeit ebenfalls als Periode russischer Kolonialherrschaft über die Ukraine verstanden werden kann, bleibt in diesem speziellen Kontext unbeachtet; in Schriften und Reden aus dem Umfeld der Protestbewegung lässt sich jedenfalls der Wunsch erkennen, aus dem langen Schatten des Kremls zu treten, was zu einem Dauermotiv im ukrainischen Diskurs wurde.

Diesen Umstand reflektieren auch die einschlägigen Publikationen zum Euromaidan (Andruchowytsch 2014; Dathe und Rostek 2014; Gerasimov 2014). Als „erste postkoloniale Revolution“ hat Ilja Gerasimov (2014: 22-44) in seinem gleichnamigen Essay die Kiever Protestkundgebungen von 2013–2014 und ihre Folgen bezeichnet und hat mit dieser bewusst provokativ formulierten These die Einzigartigkeit der Geschehnisse jener Tage in der Ukraine betont. Gerasimov (2014: 29) interpretiert den ukrainischen Umbruch als eine post-koloniale Situation, in der sowohl eine neue gesellschaftliche Solidarität als auch eine neue Selbstwahrnehmung entstanden sei:

[The] Ukrainian revolution is postcolonial because it not only set out to overthrow the political and economic hegemony of a tyrant (foreign or domestic) but also released the forces of societal self-organization.

In der Tat erscheint der Euromaidan als Meilenstein in der Entwicklung der ukrainischen Zivilgesellschaft. Die ausländischen Medien, die über die Ereignisse in Kiev 2013–2014 berichteten, waren und sind oft geneigt, die Parallelen zu der sog. Orangen Revolution von 2004 zu suchen und auf die Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede der beiden Protestperioden hinzuweisen. Der durchaus berechtigte Vergleich, der die beiden historischen Situationen quasi als Kontrapunkte präsentiert, verdeckt aber die Tatsache, dass die Erstarkung der Zivilgesellschaft in der Ukraine ein dauerhafter, „tektonischer“ Prozess war, der über die Periode

von neun Jahren hinweg ununterbrochen fort dauerte. In der Zeit zwischen den großen Protestwellen von 2004 und 2013–2014 wurde dieser Prozess von kleineren, aber dennoch bedeutenden „Eruptionen“ begleitet, wie z. B. dem von Tausenden von kleinen und mittelständischen Unternehmen (KMU) organisierten sog. „Steuermaidan“ (ukr. податковий майдан) – einem Protest gegen die Steuerpolitik der Regierung Azarov, welche die KMUs deutlich stärker belasten sollte und gleichzeitig große Subventionen und Steuererleichterungen für Großkonzerne vorsah. Man erinnert sich aber auch an die Kundgebungen der Studenten, die gegen die Politik des Bildungsministers Tabačnyk protestierten; an die Proteste der ukrainischen Veteranen des Afghanistan-Krieges und des Einsatzes in Černobyl, deren Renten per Dekret drastisch gekürzt worden waren; an die kriegsähnliche Situation in der zentralukrainischen Ortschaft Vradijivka, deren Bewohner im Protest gegen die Willkür der Polizeibeamten das örtliche Polizeirevier gestürmt hatten; an die Massenproteste in der Stadt Mariupol im Jahre 2012, bei denen die katastrophale ökologische Situation in dieser ostukrainischen Metropole (vor allem die Luftverschmutzung durch Schwerindustrie) im Vordergrund stand. Im Kontext dieser Ereignisse verlief die Vernetzung zahlreicher Bürgerinitiativen, Gruppierungen und Vereine mit unterschiedlichen Profilen und Strategien, aber mit einem gemeinsamen, übergeordneten Ziel – dem Ziel der Förderung der Demokratie und Transparenz in der Ukraine.⁴⁵

Es liegt nahe, im Euromaidan den kumulativen Effekt all dieser Strömungen und Tendenzen zu sehen. Die ersten Kundgebungen im November 2013, durch Journalisten initiiert, wurden in erster Linie von den studentischen Organisationen und Vereinigungen mitgetragen; sie wären aber undenkbar gewesen ohne Unterstützung der Privatunternehmer, die die Versorgung und Verpflegung organisierten, ohne ehemalige Offiziere der Armee, die die Verteidigung und Logistik innerhalb der Protestmeile übernahmen, sowie ohne zahlreiche NGOs, Gewerkschaften, Bürger- und Interessenvereinigungen, die die Protestwelle mittrugen.

Vor dem Hintergrund des Ringens um Rechtsstaatlichkeit, außenpolitische West-Orientierung und die Transparenz der staatlichen Institutionen erscheinen

⁴⁵ Hier nur einige der prominentesten Beispiele: Die Bürgerbewegung „Česno“ [„Ehrlich“], die für die Transparenz im politischen Betrieb des Landes eintritt, siehe www.chesno.org; das Netzwerk studentischer Gewerkschaften „Prjama Dija“ [„Direkte Aktion“]; der unabhängige Fernsehkanal „Hromadske“, siehe www.hromadske.ua; die *grass-root* Partei „DemAl'janc“, siehe www.dem-alliance.org u.v.a.

die *neuen Figurationen des Nationalen*, die im Kontext der Protestbewegung artikuliert wurden, zum einen als eine Art holistischer Effekt aller oben umrissenen Bemühungen, zum anderen aber als eine kontextuelle Matrix, die mehreren Zielen und Schwerpunkten des Protests einen gemeinsamen referentiellen Rahmen vorgab. Ilja Gerasimov (2014: 28) formuliert diesen Umstand folgendermaßen:

The 2014 revolution was not purely “political” or “civic.” Its participants of different cultural backgrounds were concerned with stressing its culturally Ukrainian character, using the main symbols of Ukrainian cultural identity: language, patriotic greetings, key figures of the literary canon, dress, and imagery. Even so, this revolution – and the nation it forged – should not be conceptualized in terms of fixed identities (“civic” vs. “ethnic,” “political” vs. “cultural,” etc.).

In der Tat findet man im Umfeld der Protestbewegung von 2013–2014 unschwer poetische Texte, in denen sich hinter einer ethnonational gefärbten antikolonialen Rhetorik die Hinwendung zu einem wertebasierten Selbstverständnis und zu einer entsprechenden Selbstartikulation manifestiert, wobei die beiden rhetorischen Stoßrichtungen miteinander unauflöslich verbunden werden.

In einem der bekanntesten Gedichte, die unmittelbar während des Euromaidans veröffentlicht wurden, fordert Anastasija Dmytruk (geb. 1991) das traditionsreiche Narrativ der russisch-ukrainischen Volksbruderschaft heraus, indem sie die imperiale Umarmung ihres Landes durch Russland ablehnt und das Fundament der ukrainischen kollektiven Identität gerade in der Wahl zugunsten von Demokratie und Freiheit sieht (Dmytruk 2014):⁴⁶

Никогда мы не будем братьями
ни по родине, ни по матери.
Духа нет у вас быть свободными –
нам не стать с вами даже сводными

[...]

У вас дома „молчанье – золото“,
а у нас жгут коктейли Молотова

⁴⁶ Die autorisierte engl. Übersetzung stammt von Andrey Kneller <https://www.facebook.com/knellera/posts/290782174430944> [27.08.20118].

Воля - слово вам незнакомое,
вы все с детства в цепи закованы.

[...]

У вас Царь, у нас - Демократия.
Никогда мы не будем братьями

We will never ever be brothers –
not by motherland, not by mothers.
Your souls aren't free, they're crippling –
we won't even become step-siblings.

[...]

In your home, "silence's golden" prevails,
but we're raising up Molotov cocktails.

[...]

From your Tsar, our Democracy's severed.
We will never be brothers ever.

Das Youtube-Video, auf dem Dmytruk ihr Gedicht deklamiert (ebd.), verbreitete sich rasant im Internet und wurde binnen kürzester Zeit millionenfach angeklickt – allein aufgrund seiner Zirkulation wird der Text oft als ein inoffizielles, poetisches Manifest der Maidan-Bewegung rezipiert. Obwohl das Gedicht eine schlichte „wir gegen sie“-Dichotomie postuliert, die auf den ersten Blick allein entlang der nationalen Linien verläuft, was schließlich den Manifest-Charakter des Textes ausmacht, bleibt die poetische Botschaft und die eigentliche Wirkung des Textes nur dann erschließbar, wenn man auch das Medium – die russische Sprache – mitberücksichtigt. Als poetischer Appell einer jungen russischsprachigen Dichterin steht das Gedicht quer zur oft beschworenen Grenzlinie zwischen zwei Sprachnationen und verdeutlicht stattdessen, dass die einzig bedeutsame Trennlinie im Jahre 2014 nicht zwischen den ethnischen Russen und Ukrainern, nicht zwischen den Sprechern des Russischen und des Ukrainischen und nicht zwischen dem „Westen“ und dem „Osten“ des Landes verläuft; die eigentliche Kluft liegt, so Dmytruk, zwischen demokratischen Aspirationen und autoritären

Praktiken, zwischen den Werten der Freiheit und der Selbstverwirklichung einerseits und den Werten der Sicherheit und Kontrolle andererseits.

Sie verläuft außerdem, so würde man als Leser hinzufügen, zwischen einer hybriden Identität, in der sich etwa die russische Literatursprache, die ukrainisch-nationale Selbstwahrnehmung und die westlich orientierte politische Programmatik vereinen, und dem Verständnis von Identität als Schicksal. Denn mehr als das amateurhaft-kitschige Gedicht an sich haben Hunderte poetischer Repliken aus dem aufgebrachten russischen und teilweise ukrainischen Publikum diese Trennlinien deutlich vor Augen geführt.⁴⁷ Die entrüsteten Autoren, die eine regelrechte Welle poetischer Antworten hervorgebracht haben, werfen Dmytruk fast ausschließlich den Verrat an der ewigen Blutsverwandtschaft zwischen Russen und Ukrainern vor: Von „Du hast unsere Ahnen vergessen“ (russ. Ты забыла про наших пращуров) bis „Wagt es nicht, ihr Verräter, vom ukrainischen Blut in euren Adern zu sprechen“ (russ. И не смейте себя предатели называть украинцами кровными) reproduzieren sie konsequent die Bluts- und Verwandtschaftsmetaphorik, die das „abtrünnige“ Land stets in die hegemoniale Umklammerung Russlands zurückversetzt. Den Höhepunkt einer solchen poetischen Selbstentlarvung stellt das Gedicht von Leonid Kornilov dar, in dem Anastasija Dmytruk stellvertretend für eine kindisch-unselbständige Nation steht, die gerade aufgrund der unvergänglichen „brüderlichen Liebe“ seitens Russlands eines Besseren belehrt werden muss (Kornilov 2014):

Но, обиду смахнув украдкою,
Я тебя к груди притяну,
И за счастье твоё, украинка,
Я пойду на твою войну.

Ich werde die Beleidigung unauffällig wegwischen, / Werde dich an meine Brust drücken / Und um deines Glückes willen, meine Ukrainerin, / Werde ich in deinen Krieg ziehen.

⁴⁷ Die einfache Google-Suche mit der Angabe „Ответ Анастасии Дмитрук“ (dt. Antwort an Anastasija Dmytruk) ergibt mehr als 55.000 Treffer [Stand 25.07.2018]. Eine Sammlung der „Antworten“ findet man unter: <http://agv.mirtesen.ru/blog/43607718234/Vse-otvetyi--na-stih-Anastasii-Dmitruk> [27.08.2018].

5.2 Aufstand der Loser: Ukrainische Protestnarrative zwischen rechts und links

Um zu verstehen, wie die eigenartige Verflechtung von Werten einer offenen, demokratischen Gesellschaft mit einem radikalen Kulturnationalismus (in dem die eigene Kultur zur Trägerin aller positiven Eigenschaften und die andere Kultur zum absoluten Bösen stilisiert wird) im Rahmen einer poetischen Deklaration, wie der von Anastasija Dmytruk überhaupt artikuliert werden kann, ist es notwendig, auf einige Tendenzen im literarischen Umgang mit relevanten Raum- und Ordnungsmodellen einzugehen, die sich in der ukrainischen Literatur des letzten Jahrzehnts herauskristallisiert haben.

Zentrales Element in der Konstruktion einer nationalen Gemeinschaft ist die Feststellung der Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden (ein Prozess, den auch die gegenwärtige Hinwendung zu hybriden Identitäten aller Art noch nicht abzuschaffen vermag). In der ukrainischen Literatur und Kultur ist gerade das Motiv der „Europäisierung“ zum Dreh- und Angelpunkt einer solchen symbolischen Grenzziehung geworden.

Vor dem Hintergrund der beiden bedeutenden Protestwellen – 2004 und 2014 – wird deutlich, wie stark sich die zentralen Facetten des ukrainischen Europa-Narrativs verändert haben. In den Zeiten der Orangen Revolution wurde die europäische Identität der Ukraine ganz im Einklang mit der literarischen Mitteleuropa-Konzeption in der Regel als „Naturzustand“ des Landes und der Gesellschaft verstanden – als eine Identität, die über Jahrzehnte der sowjetischen Herrschaft in den Tiefen der nationalen Geschichte und Kultur aufbewahrt wurde. Diese rhetorische Strategie erlaubte den Autoren, massiv auf das Erbe der „ostmitteleuropäischen“ Literaten, wie György Konrád, Czesław Miłosz und Milan Kundera zurückzugreifen und in Anlehnung an deren Suche nach dem *occident kidnappé* den eigenen Aufbruch gen Westen als Narrativ einer Wiederkunft zu konzeptualisieren. So beschreibt etwa Oksana Zabuzko in ihrem kurz nach der Orangen Revolution veröffentlichten Buch „Let My People Go“ (2004) die ukrainischen Europa-Aspirationen als die lang ersehnte Rückkehr ins „Gelobte Land“, bei dem der neu gewählte Präsident Viktor Juščenko als eine Art Moses-Figur vorangehe. Doch nur zehn Jahre später, bei den Winterprotesten von 2013–2014, erscheint eine solche Selbstverortung größtenteils überholt.

In den Essays und der „Barrikaden-Prosa“ aus dem Umfeld des Euromaidan wurde die europäische Identität der Ukraine meist als eine solche verstanden, die erst konstruiert oder erfunden werden muss – sie sei kein Schicksal, sondern ein Wunsch, keine Voraussetzung, sondern ein Ziel. Diese Sichtweise befreit das Narrativ der „Europäisierung“ aus den Zwängen geographischer und geopolitischer Bestimmtheit. So schreibt etwa Volodymyr Jermolenko in seinen „Träumen von Europa“ (2014: 10):

ніякого демонічно-тоталітарного Сходу не існує. Бо свобода може прокинутися на Сході, і, зрештою, будь-де [...] Українське суспільство сьогодні доводить.

Es gibt keinen dämonisch-totalitären Osten. Denn die Freiheit kann auch im Osten und schließlich überall auf der Welt erwachen [...] Die ukrainische Gesellschaft ist der lebende Beweis dafür.

Was die Texte aus dem Umfeld der Protestbewegungen von 2004 und 2014 hingegen vereint, ist die Kontinuität der antikolonialen Perspektive und die Wahrnehmung des Machtzentrums Moskau als eines kollektiven „Anderen“. Das Versprechen einer europäischen Integration bedeutet in diesem Zusammenhang nicht allein den Zugang zum gesamteuropäischen Markt oder die Unterstützung der eigenen Reformbemühungen; es gründet vielmehr in der Hoffnung nach einer Anerkennung durch europäische Staaten und Zivilgesellschaften, die es der Ukraine erlauben würde, aus dem Schatten der russischen Dominanz herauszutreten.

Die Art und Weise, wie solch eine symbolische Befreiung realisiert werden könnte, wurde zum Gegenstand nicht nur politischer, sondern auch literarischer Diskussionen. Als eine Art Stichjahr für die Analyse dieser Debatten kann hier 2010 betrachtet werden. Es ist ein Jahr, in dem aufgrund der Wahl von Viktor Janukovyč zum Präsidenten die politischen Zeichen eindeutig auf Revanche der pro-autoritären Kräfte an den kreml-kritischen Bewegungen standen. Es ist aber auch das Jahr, in dem eine ganze Reihe bedeutsamer (und aus heutiger Sicht tatsächlich wegweisender) Romane veröffentlicht und diskutiert wurden, die unterschiedliche Strategien einer nationalen „Verselbstständigung“ veranschaulichen und zwar durchweg mit einer gedanklichen Einordnung der unvollendeten Revolution von 2004.

Am rechten Rand dieser Bemühungen steht Vasyľ Škljar mit seinem historischen Roman „Der Übriggebliebene. Der Schwarze Rabe“ (ukr. „Zalyšenec’. Čornyj Voron“).

Der Roman erzählt die Geschichte des heldenhaften, aber aussichtslosen Kampfes einer Gruppe ukrainischer Rebellen, die 1921 in einer zentralukrainischen Region einen antibolschewistischen Aufstand anzetteln und anschließend zu einem regelrechten Partisanenkrieg gegen die junge Sowjetmacht übergehen. Unter der Leitung eines enigmatischen Anführers, des „schwarzen Raben“, verstecken sich die aufständischen Kosaken jahrelang in den Wäldern und setzen ihre blutigen Angriffe und Rachezüge auch dann noch fort, als es keine Hoffnung mehr auf einen Machtwechsel und die Vertreibung der Roten Armee gibt: Getreu dem Motto „Freiheit der Ukraine oder Tod!“, die auf ihrer schwarzen Standarte steht, entscheiden sie sich – die Übriggebliebenen – schließlich für den Heldentod.

Mehr als durch seine militante Befreiungsrhetorik frappiert der Roman durch seine zahlreichen xenophoben bzw. rassistischen Passagen: Nicht nur sind alle Russen per se Besatzer und Feinde, sie werden in der Regel holzschnittartig als eine marodierende Horde physisch wie psychisch minderwertiger Scheusale dargestellt (Škljar 2010: 18):

Орда сприйняла цю лють як наказ, кацап'юги юрбою налетіли на мертвого – дрібні, кривоногі, але дуже мордаті, з пласкими, налитими кров'ю мармизами, – вони з дикунським гелготанням і матючною також почали гамселити отамана кольбами.

Die Horde fasste diese Wut als einen Befehl auf: Im Rudel stürzten sich die Moskowiter auf den Toten – kleinwüchsig, krummbeinig, mit flachen, blutüberströmten Fratzen – mit wilden Gurgellauten und Schmähungen begannen sie den Ataman mit ihren Gewehrkolben zu schlagen.

Die Tötung solch eines (russischen) Feindes ist im Sinne des Romans nicht nur ethisch gerechtfertigt, sondern auch ästhetisch wertvoll: Der Roman präsentiert einen reichen Katalog von Szenen, in denen die monströsen Besatzer genüsslich abgeschlachtet werden. Die nationalistisch-xenophobe Rhetorik wendet sich indes nicht allein gegen die „Moskowiter“: Im selben Duktus berichtet der Erzähler etwa über einen chinesischen Rotarmisten, der von den Aufständischen verschont und buchstäblich wie ein Hund dressiert wurde, um dem Rebellenführer für eine tägliche Portion warmen Essens treu zu dienen; die meisten Invektiven

richten sich im Roman allerdings nicht auf die Russen und andere Fremde, sondern auf die „*chochly*“ – jene ukrainischen „Renegaten“, die auf der Seite der Sowjetmacht stehen und sich aus unterschiedlichen (ideologischen oder privaten) Gründen mit den Zielen der Aufständischen nicht solidarisieren können.

Der Gegenwartsbezug des Romans entsteht aus dem Wechsel mehrerer Erzählperspektiven, bei dem die Stimmen des auktorialen und des personalen Erzählers um eine dritte Erzählstimme ergänzt werden – die „Stimme“ zahlreicher Dokumente, Stenogramme und Berichte, die das Romangeschehen aus verschiedenen Blickwinkeln (meistens jedoch aus der Sicht der Sowjetmacht) beschreiben und dem belletristischen Text den Anschein einer historischen Dokumentation verleihen. Neben dem aufklärerischen Furor, mit dem die „wahre Geschichte“ des nationalen Widerstands in den 1920er Jahren ausgebreitet wird, transportiert das Buch ein besonderes Kampfethos, das sich an die biblische Geschichte von David und Goliath anlehnt, um bei den Lesern die Stimmung der Apathie und Ausweglosigkeit nach der vertanen Chance von 2004 zu vertreiben – in diesem Sinne antizipiert das Werk eine künftige Abrechnung mit den verhassten Kolonisatoren sowie deren Nachfolgern und Helfern. Gänzlich unerwartet kam hingegen 2011 die Nominierung für den staatlichen Ševčenko-Preis, den Škljar allerdings aus Protest gegen die Kulturpolitik der damaligen Regierung ablehnte.

Während der Text von Škljar in den Jahren 2010–2011 vor allem auf dem „Binnenmarkt“ für Schlagzeilen gesorgt hat, trug der Roman „Das Museum der vergessenen Geheimnisse“ [ukr. *Musej pokynutyh sekretiv*] von Oksana Zabužko (2010) die Motive des ukrainischen nationalen Widerstands auf die internationale Bühne. Der Erfolg des Buches, den Übersetzungen in mehrere europäischen Sprachen belegen, gipfelte 2013 in der Verleihung des prestigeträchtigen polnischen Angelus-Preises (poln. *Nagroda Literacka Europy Środkowej* „Angelus“), was vor dem Hintergrund der Roman-Thematik alles andere als selbstverständlich erscheint – schließlich gehen die ideologischen Gravitationskräfte des Buches nicht nur von einer vermeintlich feministischen Perspektive, sondern vielmehr von einer zum Opfermythos verklärten Darstellung des Kampfes der Ukrainischen Aufstandsarmee (UPA) aus. Letztere bildete den militärischen Arm der Organisation der Ukrainischen Nationalisten (OUN) und agierte im Untergrund bis in die späten fünfziger Jahre hinein gegen die sowjetischen Geheimdienste und die Rote Armee. Zu den blutigsten und aus heutiger Sicht be-

sonders umstrittenen Seiten der UPA-Geschichte gehören aber vor allem die Aktionen gegen die jüdische und polnische Bevölkerung der Westukraine während des Zweiten Weltkrieges und hier insbesondere das sog. Wolhynien-Massaker (1943), das in einem Beschluss des polnischen Sejm aus dem Jahr 2016 als Völkermord an den Polen bezeichnet wurde.

Von diesen heiklen Fragen ist Zabužkos Roman jedoch fast vollständig bereinigt. Kein Wort wird über die Kollaboration der UPA mit Hitlerdeutschland verloren, ebenfalls kaum thematisiert wird die ukrainische Mitschuld an der Sowjetdiktatur. Das achthundert Seiten starke Werk, das laut Klappentext einen Gesellschafts-, Familien- und Liebesroman in einem verspricht, wird aus Bewusstseinsströmen mehrerer Figuren komponiert, die über zwei historische Zeitebenen – die Jahre 1947–1948 und die Zeit der Desillusionierung nach der Revolution von 2004 – ineinandergreifen. Im Mittelpunkt steht die in Kiev lebende Journalistin und Fernsehproduzentin Daryna Hoščyns'ka, die das Schicksal einer an die Sowjets verratenen Partisanin erforscht und sich dabei in deren Großneffen verliebt. Fast zur selben Zeit kommt Darynas beste Freundin, die Malerin Vlada, bei einem Unfall ums Leben – ihre international hoch gehandelte Gemäldeserie „Geheimnisse“ verschwindet dabei auf mysteriöse Art.

Die Enthüllung der Geheimnisse und das Pathos der Wahrheitsfindung werden zu den wichtigsten Elementen, die beide Zeitebenen des Textes vereinen und streckenweise sogar „vereinheitlichen“: Die Überwindung der Korruption und des oligarchischen Machtmonopols, gegen welche die Journalistin Daryna ins Feld zieht (oft nur mit mäßigem Erfolg, da ihre Reportagen aus dem Programm genommen werden), stehen im unmittelbaren und fast mystischen Bezug zum Untergrundkampf der UPA. Mehr noch: Die „Kämpfer für die Unabhängigkeit“ der 1940er Jahre geben auf unerklärliche Weise das „richtige“ historische Bewusstsein an die Enkel weiter und stehen ihnen als Schutzpatrone bei.

Anders als Škljar, dessen Buch sich primär um Dämonisierung und Ausrottung vermeintlicher Feinde bemüht, wendet sich Zabužko an die gesamte ukrainische Gesellschaft und bietet ihre fiktionalisierte Offenbarung als eine Art Medium an, das dem Publikum die Teilhabe an diesem von den Sowjeterfahrungen unbefleckten Bewusstsein ermöglichen soll. Dieser literarische Proselytismus steht wiederum im Einklang mit den Vorstellungen einer liberalen „Europäisierung“ –

bereits in der Figurenkonstellation des Romans setzt die Autorin der angestrebten Befreiung der Nation die Emanzipation der Frau und den respektvollen Umgang mit den nationalen Minderheiten voraus.

Die drei Protagonistinnen – Daryna, Vlada und die Partisanin Olena – treten dabei als ästhetisierte Kämpferfiguren auf. Sie sind schön, mutig, selbständig und intelligent. Doch die Besonderheit des hier angebotenen Feminismus besteht bei näherer Betrachtung in einer simplen Umkehrung patriarchalischer Rollen: Während die Frauen zu sexualisierten Alphetieren mit übernatürlichen Fähigkeiten stilisiert werden, übernehmen die Männer die weitaus weniger schmeichelhafte Rolle des demütigen Hausmannes oder des dämonischen Bösewichts.

Ähnlich mechanisch wird im Text der Verdacht der Xenophobie „entsorgt“. Neben Olena führt die Autorin dafür noch eine weitere Frauenfigur in den Kontext des westukrainischen Partisanenkampfes ein – die Jüdin Rachel. Beide geraten in die UPA, beide werden im Untergrund schwanger und beide sterben einen heldenhaften Tod. Mit diesen tragischen Parallelen wird eines der umstrittensten Themen der UPA-Geschichte angeschnitten, nämlich das Problem des Antisemitismus und das Leben der Juden im ukrainischen nationalistischen Untergrund. Die besagten Parallelen in den Schicksalen beider Frauen stellen bereits auf der Ebene der Komposition die „richtigen“ Antworten parat und suggerieren das Bild zwischenethnischer Toleranz und Waffenbruderschaft in den Reihen der Aufständischen.

Aus der seriösen Geschichtsforschung, die zahlreiche Verwicklungen der UPA in antipolnische und antijüdische Massaker belegt (siehe Rudling 2011: 32), ist dieses harmonische Bild nicht leicht zu gewinnen. Ebenso ahistorisch erscheint die im Roman geschilderte Situation der Frauen. In ihrer Monographie „Unter Männern: Frauen im ukrainischen nationalistischen Untergrund 1944–1954“ stellt die Historikerin Olena Petrenko (2018) fest, dass die notgedrungene Einbeziehung der Frauen in den Untergrundkampf der UPA in der frühen Nachkriegszeit oft mit einer bewussten Distanzierung oder sogar ablehnenden Haltung gegenüber diesem weiblichen Engagement einherging: In den internen Diskursen der Aufständischen wurden die Frauen oft als „Verräterinnen“ und „unzuverlässige Hilfe“ dargestellt. Ferner lassen die Erfahrungen der Ausgrenzung und Geschlechterdisziplinierung sowie die grundsätzlich feindliche Einstellung

der OUN-Leitung gegenüber dem Feminismus es kaum zu, von einer weiblichen Emanzipierung zu sprechen (vgl. Petrenko 2018: 276f).

Vor diesem Hintergrund ist „Das Museum der vergessenen Geheimnisse“ vor allem als ein durchaus erfolgreicher Versuch zu werten, eine literarische Plattform für die gegenwärtige Heroisierung der UPA und ihren militanten Widerstand zu errichten. Trotz aller Kritik muss man allerdings anmerken, dass eine solche Heroisierung zwar viele Gräueltaten der UPA sowie die rechtsnationalistische Ideologie der OUN ausklammert, sie aber keinesfalls zu rechtfertigen versucht. In der Tat präsentiert der Roman von Zabužko ein fiktional verklärtes, aber zugleich modernitätskompatibles Ideal eines Kampfes für die Freiheit und das Recht auf Selbstbestimmung, das von den tragischen Erfahrungen der Nachkriegszeit ausgehend zahlreiche emotionale Anknüpfungen an die politische Situation nach 2004 anbietet. Aus heutiger Sicht erscheint das Werk somit als ein Meilenstein in einer nachhaltigen Glorifizierung des nationalistischen Untergrunds, die dem sowjetischen Narrativ eines gemeinsamen „Sieges im Großen Vaterländischen Krieg“ einen alternativen Heldenmythos entgegensetzt.

Im Jahre 2010 wurde dieser Vorstoß Zabužkos allerdings durch den Auftritt einer anderen *Grande Dame* der ukrainischen Literatur – der Dichterin Lina Kostenko – vorübergehend in den Schatten gedrängt. Der im November 2010 erschienene Roman „Zapysky ukrajins’koho samašedšeho“ [dt. Aufzeichnungen eines ukrainischen Wahnsinnigen bzw. „Selbstgängers“] schaffte es, sich zwei Monate lang auf der Liste der zehn erfolgreichsten Bücher des Landes zu halten. Der kommerzielle Erfolg des Buches verdankt sich zweierlei: Dem fast zwanzigjährigen Schweigen der bekanntesten ukrainischen Lyrikerin der Sowjetzeit und ihrem Debüt mit einem längeren Prosawerk.

Ihr Roman präsentiert sich als ein Tagebuch zur Zeitgeschichte, das nachzeichnet, wie die Ukraine vergeblich versucht, sich in den Jahren 2000-2004 in die globalisierte Welt „einzuschreiben“. Kostenkos Text fingiert die Perspektive eines 35-jährigen ukrainischen Informatikers, der skeptisch und verbittert die Rolle eines Chronisten der letzten vier Jahre vor der ukrainischen „Revolution in Orange“ übernimmt. Der Protagonist führt eine Art Tagebuch, in dem er alle Katastrophen, Attentate und Skandale auflistet, die er aus den Nachrichten erfährt, und sieht dabei zu, „wie die menschlichen Tragödien zum Alltag der Menschheit werden“ (vgl. Kostenko 2010: 324).

Bereits im Titel orientiert sich Kostenkos Roman an Nikolaj Gogol's „Die Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ (russ. „Zapiski sumasšedšego“, 1835). Die Verballhornung des russischen Wortes *sumasšedšij*, das zugleich auf Wahnsinn und Eigensinn verweist, besitzt hier allerdings eine nationale Komponente: Während Gogol's Protagonist (gepeinigt im Beruf und hoffnungslos verliebt) in seine eigene imaginäre Welt flüchtet, die er wiederum aus den Nachrichten und Zeitungsberichten komponiert, versucht Kostenkos Held in der korrupten und zugleich grotesken Atmosphäre des Kučma-Regimes verzweifelt, seinen Ängsten und seinem Zorn Platz zu machen, um nicht in völligen Zynismus oder Apathie zu verfallen. Aus dieser Konstellation entsteht die Perspektive eines wahrhaftig „besorgten“ Bürgers, der von politischen Problemen, der „historischen Ausweglosigkeit“ und der „dekorativen Unabhängigkeit“ seines Heimatlandes dermaßen getrieben ist, dass er auch sein berufliches und privates Leben zunehmend vernachlässigt.

Was nach einem wenig originellen, aber interessanten literarischen Modell aussieht, scheitert jedoch oft an Details: Die Maske eines jungen Programmierers, die Kostenko ihrem Ich-Erzähler aufsetzt, vermag über mehrere Passagen die Stimme der 70-jährigen Lyrikerin, die über den moralischen Verfall und den allgemeinen Untergang der Kultur lamentiert, nicht zu verbergen. Die Sprache, in welcher der Erzähler die Frage nach der Nation und das Problem der staatlichen Unabhängigkeit und des menschenwürdigen Lebens in der postsowjetischen Ukraine verhandelt, steht in einer bezeichnenden, keineswegs nur kunstliterarischen Kontinuität: Es ist die Rhetorik der *šistdesjatyky* [dt. die Sechziger], der Intellektuellen- und Schriftsteller-Opposition der 1960er Jahre, in der Lina Kostenko selbst eine der prominentesten Rollen einnahm. Diese Bewegung versuchte, mit den Mitteln der Kunst gegen die Russifizierung und Sowjetisierung der Ukraine zu kämpfen und orientierte sich im Hinblick auf das Land an der klassischen, westeuropäischen Kultur, ohne jedoch das sowjetische System zu sprengen.

Auch der zentrale Topos des Romans stammt aus der Rhetorik der 1960er Jahre: Es ist das Bild des abgetrennten Hauptes, das Lina Kostenko als „Körper ohne Kopf“ zum Leitmotiv ihres Werkes erhebt. Der Fall des getöteten und enthauptet aufgefundenen Journalisten Heorhij Honhadze (1969–2000) begleitet den Leser durch den gesamten Text. Dieses Bild bringt nicht nur die Vernichtung der In-

tellektuellen durch den Staat in Erinnerung; es steht metonymisch für die ukrainische Nation, die sich nach der Überwindung der politischen Abhängigkeit zunächst „kopflös“ durch die Geschichte treiben lässt (Kostenko 2010: 130):

Що це? Плебейство, чорна діра свідомості? Наша нездатність побудувати свою державу? Виснаження нації до цілковитої втрати життєвих сил? Чи, може, це просто Страшна помста імперії – хотіли свою державу – маєте. Ось вам ваша культура, ось вам ваша свобода.

Was ist das? Der Plebejer-Geist, das schwarze Loch des Bewusstseins? Unsere Unfähigkeit, den eigenen Staat aufzubauen? Die Erschöpfung der Nation bis zum völligen Verlust der Lebenskraft? Oder vielleicht ist es nur eine schreckliche Rache des Imperiums – ihr wolltet doch euren Staat, jetzt habt ihr ihn. Hier ist eure Kultur, hier ist eure Freiheit.

Einen genuin politischen Ausweg aus dieser Sackgasse lässt der Roman nicht erkennen. Die Auffassung der sozialen und politischen Missstände als Ergebnis von moralischer Minderwertigkeit und Sittenverfall impliziert stattdessen eine Hinwendung zu den „geistigen Werten“ einer „wahren“ Kultur, die vor allem in den Texten der Literaturklassik konserviert sind. Wenn eine Nation, wie Kostenko ausführt, vor allem mit ihrer humanitären intellektuellen Aura aus der Geschichte „identifiziert“ wird, dann lässt sich auch ein fragloser Vergangenheitsbezug konstruieren: Die Rettung der ukrainischen Nation realisiert sich nach Kostenko in den Ideen, welche die Revolution von 2004 als Erbe der *šistdesjatyky* und der sowjetischen Dissidentenkultur übernehmen konnte. Die Zeugen und Vertreter der Revolution in Orange werden in ihrem Roman zu Erben der Dissidenten 1960er Jahre und treten als eine Nachfolge-Generation hervor, welche die ukrainische Gleichgültigkeit gegenüber dem eigenen Schicksal ablegt und dem permanenten Druck seitens des politischen Systems und der oligarchischen Elite widersteht.

Aus dieser Rhetorik lässt sich immerhin ein gewisses ethisches Ideal gewinnen: Während die Menschen um ihn herum sich an das zunehmend autoritäre politische Regime anpassen und sich mit diesem bereitwillig arrangieren, weigert sich „der Wahnsinnige“, solch konformistisches Verhalten als gesellschaftliche Norm zu akzeptieren. Die Energie seines permanenten Leidens wird allerdings –

und für die kulturpolitische Programmatik von *šistdesjatnyky* ebenfalls typisch – in keinerlei Tätigkeit außer dem Schreiben des Tagebuchs umgesetzt.

Der allgemein pessimistisch-ironische Ton der Erzählung ändert sich jedoch schlagartig in der Schilderung der Tage und Wochen der Orangen Revolution, die plötzlich eine Atmosphäre der Hoffnung und des Aufbruchs mit sich bringt. Die Schlussspassagen des 2010 erschienenen Romans bauen spürbar auf jener positiven Stimmung einer „gemeinsamen Sache“ auf und bieten sie als eine emotionale Grundlage für die im Roman weitgehend fehlende gedankliche Neujustierung der ukrainischen Protestbewegung an. Der Text transportiert somit neben dem Gestus elitärer Überheblichkeit gegenüber einer vermeintlichen „Anti-Nation“ apolitischer Durchschnittsbürger auch die Erwartung eines längst überfälligen „Tags des Zorns“, an dem der stets lediglich räsonierende Protagonist wieder die Bereitschaft verspüren würde, „auf die Barrikaden zu gehen“.

Mehr als nur auf eine bestimmte literarische Strategie verweist diese Selbstkontextualisierung von Kostenkos „Aufzeichnungen eines ukrainischen Wahnsinnigen“ auf das Problem der Ungleichzeitigkeit, die bei einer gedanklichen sowie kunstästhetischen Einordnung der postsowjetischen Proteste aufkommt und sich darin äußert, dass neben den historischen Vorbildern des Widerstands (so wie sie etwa in den Romanen von Škljar und Zabužko dargestellt werden) auch die nicht realisierten Ideen und Konzepte aus dem Umfeld vergangener politischer Umbrüche und Transformationen auf die Agenda der gegenwärtigen Protestbewegung einwirken. Mit diesen Umbrüchen ist hier etwa die sog. „Tauwetterperiode“ der poststalinistischen Liberalisierung gemeint, von der die Bewegung der *šistdesjatnyky* anfänglich profitierte, aber auch die Versprechen der Perestroika-Ära sowie die politischen Visionen, die die Proteste von 1991 und 2004 beflügelte haben, sind dazu zu zählen. In ihren aktualisierten Formen werden diese *erlebten* Ereignisse zu einem *unfinished business* für die sich formierende Protestbewegung hochstilisiert und zugleich als eine geistige Grundlage für die Protestkultur von heute präsentiert.

Mit dem Versuch, die Figur eines jungen und modernen Protagonisten zu entwerfen, knüpft Kostenko an die literarischen Modelle der jüngeren ukrainischen Autorengeneration an, die in der ukrainischen Literaturszene der 2000er Jahre

aktiv wurde. Mit dem Ziel, die zahlreichen Verlierer der postsowjetischen Transformation anzusprechen, haben sie einen besonderen Psychotypus des literarischen Protagonisten geschaffen – die Figur des *Losers*.

Dieser Loser ist kein gewöhnlicher Versager und Taugenichts – sein Loser-Dasein ist vielmehr ein bewusst angenommenes Rollenmodell des sozialen Outsiders und des Non-Konformisten, das sich zugleich als eine Art Abwehrstellung sowohl gegenüber den Zwängen der Mehrheitsgesellschaft als auch gegenüber den allgegenwärtigen medialen Simulacren präsentiert (Hundorova 2013; 2015: 95-107): Kostenkos „Wahnsinniger“ gibt sich zwar auch als Loser zu erkennen, aber er ist ein Loser im klassischen Sinne – ein jammernder, handlungsunfähiger Verlierer. Da die Erzählzeit der „Aufzeichnungen“ mit dem Machtwechsel von 2004 endet, liegt es nahe, anzunehmen, dass ein solcher Protagonist die Enttäuschung über die Orangene Revolution nur als eine erneute nationale Katastrophe auffassen kann. Für die literarischen Figuren in den Romanen jüngerer ukrainischer Autoren haben solche Rückschläge hingegen keinen katastrophalen Beigeschmack, sondern werden oft metaphysisch als unvermeidliche, ja alltägliche Lebenserfahrungen aufgefasst.

Nach Hundorova (2013) ist eine solche Loser-Figur in erster Linie ein Gegenpol zu den herkömmlichen und literarisch erprobten Rollenmodellen wie etwa Macho, Yuppie, usw. Als eine Art „flüssige“ Zwischenidentität ohne eindeutige Gender- oder Alterskonnotationen lässt sie sich sowohl aus den post-totalitären Erfahrungen als auch aus den Gegebenheiten des Globalisierungszeitalters ableiten. Es ist deswegen nicht überraschend, dass diese Figur sich zunächst in den virtuellen Sphären etabliert hat, in denen Sozial- und Genderunterschiede keine besonders große Rolle spielen und in denen sich die „Gemeinschaften der Gleichgesinnten“ viel schneller bilden lassen als in einer „analogen“ Welt.

Als literarische Figur und prototypischer Roman-Held hat der Loser in der ukrainischen Gegenwartsprosa binnen weniger Jahre eine steile Karriere gemacht. Sein Debüt verortet Tamara Hundorova (2013) in dem 2007 veröffentlichten Roman „BŽD“ von Saško Uškalov.⁴⁸ Ihre Weiterentwicklung fand diese Figur in

⁴⁸ Ohne diese Behauptung grundsätzlich in Frage zu stellen, kann man allerdings anmerken, dass der Protagonist des 2001 veröffentlichten Romans „Kult“ von Ljubko Dereš bereits die zentralen Attribute einer Loser-Figur aufweist. Der stark an die Konventionen der

den Werken von Irena Karpa (2008), Tanja Maljarčuk (2009) und Serhij Žadan, dessen Roman „Vorošylovhrad“ einen bisherigen Höhepunkt der Loser-Thematik manifestiert. Sein Text wird im Kapitel VI der vorliegenden Arbeit ausführlich diskutiert. Der im Jahre 2010 erschienene Roman verdient es allerdings, ebenfalls im Kontext der Entstehung und Selbstbehauptung der ukrainischen Protestbewegung erwähnt zu werden.

In „Vorošylovhrad“ [in der deutschen Suhrkamp-Ausgabe: „Die Erfindung des Jazz im Donbass“] wie auch in seinen früheren Prosa-Werken entfaltet Žadan seine osteuropäische *Lebenswelt* als fundamental offen, als ein Gelände möglicher Alternativen. Man findet keine Unterteilung in Ost und West, russophon versus ukrainisch-sprachig, nationalbewusst versus „geschichtsvergessen“ oder die kontrastive Thematisierung anderer Stereotype. Der Stellungnahme im Kampf der Kulturen zieht sein Protagonist, Herman Koroljov, den Kampf für soziale Gerechtigkeit, individuelle Freiheit und gesellschaftliche Modernisierung vor. Dieses Programm reichert der Autor mit einer starken Dosis linkspolitischer (anarchistischer) Thesen sowie der Symbolik der Gegenkultur und sozialer Alternativbewegungen an. Ein lebendiger Nonkonformismus und die Praxis gemeinschaftlicher Spontanität haben im Roman Vorrang vor der Idee einer politisch verfassten Gesellschaft – und zwar selbst dann, wenn die gesellschaftliche Organisation sich rhetorisch oder inhaltlich an den „besten europäischen Standards“ orientiert.

„Wir alle wollten Piloten werden. Die meisten von uns sind Loser geworden“, sagt Herman und lässt sich damit als die oben umrissene, generationsspezifische Figur, ja buchstäblich als „Held unserer Zeit“, identifizieren. Die Maske des Losers ist dabei nicht nur ein symbolisches Refugium von den im realen sozialen Leben erlebten Niederlagen, sie bietet auch einen psychologischen Schutzmechanismus gegen Resignation, Apathie und Überdruss – mithin gegen einen Gemütszustand, der dem lateinischen bzw. christlich-theologischen Begriff *acedia* nahekommt und im Ukrainischen meist mit dem Wort *znevira* zum Ausdruck gebracht wird.

Pop- und Fantasy-Literatur orientierte Jugendroman lässt sich somit als wichtiger Vorgriff auf die Loser-Thematik betrachten (mehr dazu im Kap. VI. dieser Arbeit).

In seinem als Essay verfassten Autor-Kommentar zu dem kurz zuvor erschienenen Roman formuliert Žadan (2010: 36) diese kontraintuitive Reaktion eines Losers auf die zahlreichen Rückschläge im Zuge politischer Transformationen wie folgt:

Якщо тобі пощастило опинитись у самому серці дефолту, якщо слово молодість асоціюється у тебе зі словом інфляція, якщо тобі довелось упритул розглядати шрами на потяганій шкірі вітчизни, ти будеш до останнього триматися за це життя, будеш чіплятися за нього з усіх сил, як безквиткові пасажери чіпляються за контролерів, котрі намагаються їх зсадити.

Wenn du das Glück hattest einmal im Herzen eines Staatsdefaults zu stehen, wenn das Wort „Jugend“ für dich ein Synonym für „Inflation“ geworden ist, wenn du die Narben auf der abgetragenen Haut deines Vaterlandes aus der nächsten Nähe betrachten durftest, wirst du bis zum letzten Atemzug an diesem Leben festhalten, du wirst dich mit aller Kraft daran klammern, so wie die Schwarzfahrer sich an den Schaffner klammern, der sie hinauszusetzen versucht.

Auf diesem emotionalen Fundament werden die Mechanismen des solidarischen Handels ausgelotet. Aus dem ursprünglichen Misstrauen gegenüber „Vater Staat“ und seinen dysfunktionalen Institutionen erwächst ein qualitativ neues Vertrauen in die kommunitaristischen Gemeinschaftsstrukturen, die aus freundschaftlichen und nachbarschaftlichen Beziehungen entstehen und unter den schweren Bedingungen einer atomisierten urbanen Gesellschaft die Entstehung von Gemeinschaftsgefühl ermöglichen. Eben die auf diese Weise entstandenen Strukturen tragen im Roman den Widerstand gegen korrupte oligarchische Netzwerke. Das Rollenmodell des Loser wird somit zu einer der bedeutendsten Figuren des Protests – oder um es mit den Worten von Tamara Hundorova (2013) zu sagen: „Taking on the mask of a loser, the young generation steps outside the adults’ world to return to it later. And they do return: they return to the Euromaidan“.

5.3 Der Euromaidan als Kulmination der Karnevalsästhetik

Betrachtet man die ukrainische Literaturszene um 2010 retrospektiv im Kontext der Massenproteste, die bereits vier Jahre später die politische Landschaft im postsowjetischen Raum nachhaltig verändert haben, so muss man festhalten, dass alle oben umrissenen literarischen Szenarien – von rechtsnationalistischen

Parolen im Stile Škljars bis hin zur anarchistisch aufgeladenen Freiheitsmetaphorik Žadans – in unterschiedlichen Formen und Ausprägungen im Umfeld des Euromaidan ihren Platz gefunden haben. Damit erscheint die Protestbewegung nicht nur als Sammelbecken für diverse Ordnungsmodelle und Zukunftsvisionen, sie wird vielmehr zu einem Ort, an dem ein Geltungswettbewerb dieser literarisch erprobten Modelle und Visionen stattfindet.

Ähnlich wie bei den Protesten in Russland in den Jahren 2011 bis 2012 wurde die Koexistenz und die Konkurrenz solcher oft inkompatibler und potentiell konfliktträchtiger Narrative nur im Rahmen einer größeren und in einer der jeweiligen Protestkultur anerkannten ästhetischen Matrix möglich – in der des *Karnevals*. Als besonderer Kulturmodus, der die Rede- und Gedankenfreiheit garantiert und zugleich den kategorischen Dualismus zwischen Gut und Böse, zwischen dem Richtigen und dem Falschen programmatisch ablehnt, findet der Karneval Eingang in die Schriften der Literaten wie in die Reden politischer Aktivist*innen und beherrscht damit gleichermaßen die Texte und die Straße.

Dabei muss man beachten, dass gerade in der ukrainischen Literatur nach dem Zerfall der Sowjetunion das ästhetische Prinzip des Karnevals nach der Auffassung von Bachtin zu einem der bedeutendsten Elemente der nationalen wie kulturellen Selbstverordnung einer „unerwarteten Nation“ (vgl. Wilson 2000) aufstieg. Bereits seit Jurij Andruchovyčs Erfolgsroman „Moscoviada“ (1993) hat sich der Karneval als eine solche literarische Strategie etabliert, die sowohl das Einschreiben der Ukraine in die kulturelle Landschaft Europas als auch den Abschied vom Imperium (siehe dazu Hnatiuk 2003) versprach und damit postmodern wie postkolonial wirkte. Der Karneval tritt dabei nicht nur als besonderer Modus auf, der den Erzählstil und im weitesten Sinne die Form literarischer Werke mitbestimmt, sondern auch durchaus als Metapher für die bunte und unstrukturierte nationale Gemeinschaft der Ukrainer. In Andruchovyčs frühem Roman „Rekreaciji“ (1992), dessen deutsche Ausgabe beim Suhrkamp-Verlag im Jahre 2019 unter dem vielsagenden Titel „Karpatenkarneval“ erschien, wird die Ästhetik einer Karnevalsprozession in den Kontext der Suche eines neu gegründeten Staates nach einer inklusiven nationalen Identität gestellt. Es entsteht ein seitenlanger Katalog irrwitziger bzw. irrsinniger Figuren und Identitäten (hier in einer stark gekürzten Fassung):

То були Ангели Божі, Цигани, Маври, Козаки, Ведмеді, Спудеї, Чорти, Відьми, Русалки, Пророки, Отці Василіани в чорному, Жиди, Пігмеї, Повії [...] Ветерани, Афганці, Багатодітні Сім'ї [...], а всіх інших перелічити просто неможливо, бо були там ще [...] Пупорізки, Українці, Лесбійки, Гноми, Мавки, Мавпи, Лилики, Чорні Коти, [...] Татари, Бубабісти (Andruchovyč 1992: 68).

Da sind Gottesengel, Zigeuner, Mohren, Kosaken, Bären, Scholasten, Teufel, Hexen, Meerjungfrauen, Propheten, schwarz gekleidete Basilianer-Mönche, Jidden, Pygmäen, Dirnen [...] Veteranen, Afghanen, kinderreiche Familien [...] unmöglich, die anderen alle aufzuzählen, denn es gibt auch noch [...] Hebammen, Ukrainer, Lesben, Gnome, Waldnymphen, Baumaffen, Fledermäuse, Schwarze Kater, [...] Tataren, Bubabisten [Bubabisten – eine Anspielung auf die Andruchovyčs literarische Performance-Gruppe „Bu-Ba-Bu“] (Andruchowytch 2019: 79-80).

Es gibt keinen Zusammenhang zwischen diesen Identitätseinheiten; jede von ihnen gehört nur zu sich selbst und trägt in sich keine Merkmale und Eigenschaften, die sie mit den anderen, „benachbarten“ Einheiten verbindet. Und doch bilden diese „whatever singularities“ (vgl. Agamben 1993: 86; Chernetsky 2007: 210) als Karnevalsprozession oder als provisorische Massendemonstration im Kontext des Romans eine *community of practice* mit weitreichenden politischen Fähigkeiten.

Im Winter 2014 – fast ein Vierteljahrhundert nach der Publikation von „Rekreaciji“ – konnte man beobachten, wie die literarischen Strategien der Karnevalisierung auf die Selbstrepräsentation und Selbstwahrnehmung einer Protestbewegung zurückwirken. In seiner Presse-Konferenz am 26. Januar 2014 zeichnete Andrij Parubij, der die sog. Selbstverteidigungskräfte des Euromaidan anführte und seit 2016 das Amt des ukrainischen Parlamentspräsidenten bekleidet, das Bild einer Zweckgemeinschaft, deren Vertreter sich mühelos in die bunte Prozession aus dem Roman von Andruchovyč einreihen könnten (zit. nach Eurovolution.doc 2014):

в нас [тут] священники, ультрас, студенти, козаки, афганці, ліворадикали, поети, альпіністи, буддисти, гуцули, кримські татари – всі за одно!

[...] wir haben [hier] Priester, Ultras, Studenten, Kosaken, Veteranen des Afghankrieges, Linksradikale, Dichter, Bergsteiger, Buddhisten, Huzulen, Krimtataren – alle für die eine Sache!

Die Persistenz der Karnevalsästhetik veranschaulicht hier die nachhaltige Aktualität jener Frage, auf die die ukrainische Literatur seit Anfang der 1990er Jahre (zumindest in den Schriften ihrer bekanntesten Vertreter) zu reagieren versuchte – nämlich, ob und wie die postsowjetischen Gesellschaften ihre eigene Vielfalt akzeptieren können und wie sie mit dieser Vielfalt institutionell umgehen.

Trotz der allgemeinen Ausrichtung des Karnevals auf allumfassende Inklusion müssen die Figuren selbst und die Rollenmodelle, die diese Figuren im Einzelnen verkörpern, an sich nicht immer einen ebenfalls „inkluisiven“ und toleranten Standpunkt vertreten. Indem die karnevaleske Ästhetik die Energie von Aufruhr und Rebellion transportiert, öffnet sie den Raum für die Inszenierungen bzw. das *reenactment* historischer Identitäten und Rollenmodelle wie die der Kosaken oder UPA-Kämpfer, die zu sichtbaren Manifestationen des Widerstandes auf dem Euromaidan wurden. So waren die rot-schwarzen Flaggen der einstigen Organisation Ukrainischer Nationalisten (OUN) aus der Zwischenkriegszeit auf dem Maidan kaum zu übersehen, selbst wenn sie oft in dem blau-gelben Fahnenmeer untergingen. Nicht weniger sichtbar waren auch die vormodernen Formen der Selbstorganisation, die an die Kosaken-Vergangenheit der Ukraine anknüpfen und mit der heutigen Auffassung von einer offenen Gesellschaft kaum vereinbar sind. Der russische Schriftsteller Arkadij Babčenko, der die Ereignisse vom Winter 2014 in Kiev aus der Perspektive eines involvierten Beobachters beschreibt, formuliert diese historische Parallele wie folgt (Babčenko 2013):

Я долго не мог понять, с чем у меня ассоциируется Майдан. Это и не революция, и не беспорядки, и – уж тем более – не Болотная. Не «оккупай». Это и не война. [...] Но сегодня, глядя на концерт, многотысячную толпу в три часа ночи, даже и не собирающуюся расходиться, дежурство и пересменки на баррикадах, полувоенную организацию, армейские палатки с надписями «первая сотня», «вторая сотня», перегораживающую Крещатик баррикаду, которую теперь именуют «Козацьким редутом» - понял. Майдан - это Сечь. Та самая Запорожская Сечь, о которой мы все читали у Гоголя.

Lange Zeit konnte ich nicht verstehen, welche Assoziationen bei mir der Maidan hervorruft. Es ist keine Revolution, keine Randalen und schon gar nicht das, was auf dem Bolotnaja-Platz in Moskau geschah. Es ist nicht „Occupy“. Und es ist auch kein Krieg. [...] Doch als ich heute auf dem Konzert um drei Uhr nachts Tausende Menschen [um mich herum] sah, die es gar nicht vorhatten, nach Hause

zu gehen; als ich das alles sah – die Wachablösung auf den Barrikaden, die halb-militärische Organisation, die Zelte mit den Aufschriften „erste Hundertschaft“, „zweite Hundertschaft“ und schließlich jene Barrikade, die den Kreščatik-Boulevard teilte und die man heute „Kosaken-Schanze“ nennt – als ich das sah, verstand ich, was dieser Maidan ist – die Sič. Es ist dieselbe Zaporoger Sič, die wir aus den Werken von Gogol’ kennen.

Auch wenn das obige Zitat nur die subjektiven Eindrücke eines Autors – zudem mit einer starken Dosis Exotisierung und Orientalisierung – zum Vorschein bringt, sind solche Zeugnisse alles andere als irrelevant. Hier lässt sich erneut festhalten, dass die literarischen Texte eine Art Archiv der Protestbewegung darstellen; in dieser Funktion werden sie zu wichtigen Referenzpunkten, die die Wahrnehmung und Interpretation der geschilderten Ereignisse nachträglich beeinflussen (und aus soziologisch-analytischer Sicht sogar *verzerrten*) können. Es scheint jedoch zu simpel, in den oben beschriebenen Inszenierungen historischer Figuren oder Identitäts- und Ordnungsmodelle eine Neuauflage archaischer Lebensweisen und kompromittierter Ideologien aus der Vergangenheit zu sehen, denn mehr als eine vermeintliche Persistenz der Geschichte veranschaulichen sie die ästhetische wie ideologische Ambivalenz des Karnevals, das nicht nur für alle Identitäten offen ist, sondern diese Identitäten inkorporiert, vermischt und umformt.

Speziell die rechtsnationalistische Ideologie und Symbolik der OUN und UPA gerät dabei in einen für sie ungewöhnlichen Kontext und erlebt dort unerwartete Transformationen. So hat sich etwa die patriotische Grußformel „Slava Ukrajini – Herojam slava!“, die auf die Kampfparole der UPA zurückgeht, gerade während und unmittelbar nach dem Euromaidan etabliert. Aber es bleibt die Frage, ob nun bei jedem solchen Ruf dieselben Helden gemeint sind, die man heute am rechten Rand des ideologischen Spektrums verehrt, oder ob die Verwendung dieses Slogans bei weiten Teilen der Gesellschaft – darunter etwa LGBT-Aktivisten, Vertretern der jüdischen Gemeinden oder Menschenrechtlern – notwendig eine weitreichende Re-Semantisierung (Umdeutung) voraussetzt.

Nicht zufällig gipfelte der karnevaleske Drang zu einer subversiven, spielerischen Vermischung der Identitäts- und Rollenmodellen im Wort „židobanderovec“ [dt. etwa Bandera-Jud], das die (echte oder vermeintliche) jüdische Her-

kunft einer Person mit einer Apologie des ukrainischen Nationalismus – repräsentiert durch die Figur von OUN-Führer Stepan Bandera (1909–1959) – in eine paradoxe, scheinbar absurde Verbindung setzt.

Dieser Begriff, der kurz nach dem Ausbruch der Proteste auftauchte, zielt vor allem auf die Subversion verschiedener Verschwörungstheorien, die von den offiziellen russischen Medien verbreitet wurden und die ukrainische Protestbewegung entweder als nationalistischen Putsch oder als jüdische Verschwörung darstellten. Als eine Karnevalsfigur wurde „*židobanderovec*“ jedoch schnell zum beliebten Ausdruck jener Formen des ukrainischen Nationalpatriotismus, die sich jenseits der sprachlichen und ethnischen Kriterien definierten. So nimmt Anna Olshevska (2016: 313-320) in ihren „Bekennnissen einer Bandera-Jüdin“ den Bezug auf „Millionen, die wie ich eine russisch-ukrainisch-jüdische-Gottweiß-welche Herkunft haben und Russisch-Ukrainisch-Surschik-wen-juckt-das-schon sprechen“, um ihre Solidaritätsbekundung für den Euromaidan mit patriotischem „*Slava Ukrajin!*“ abzuschließen.

Als vermeintliches Paradox wurde „*židobanderovec*“ aber vor allem dazu genutzt, um jene Meldungen, die die Ukraine nach dem Maidan wahlweise als ein von einer faschistischen Junta regiertes Land oder als Kolonie des jüdisch-amerikanischen Kapitalismus darstellten, ins Absurde kippen zu lassen. So liest man in einem Gedicht von Jurij Izdryk (2014):

Я – жидобандерівець, мамо,
я ріжу москальських малят,
це американська програма
і ізраїльтянський джихад.

Ich bin ein Bandera-Jud, Mama,
die Kinder der Moskowiter schlachte ich ab,
das ist ein amerikanisches Programm,
das ist ein israelitischer Dschihad.

Die zweite Strophe des Gedichts präsentiert wiederum eine wilde Vermischung ukrainischer und russischer Lexeme, die auf eine russisch-ukrainische Mischidentität des vermeintlichen Nationalisten hinweist (ebd.):

я кушаю тільки печеньки
і гімн постійно пою
і для укрєплення неньки
доучую мову свою.

Ich esse nur Plätzchen
und singe ununterbrochen die Hymne,
und zur Stärkung des Mütterchen Heimat [d.h. der Ukraine]
vervollkommne ich meine Muttersprache.⁴⁹

Trotz seines sarkastischen Tons veranschaulicht das Gedicht von Izdryk ein wichtiges literarisches Paradigma, das in vielen anderen vom Euromaidan inspirierten Werken zu finden ist: Die Behauptung der eigenen Identität, die mit einem affirmativen „Ich bin“ artikuliert wird, geht mit der Hinwendung zur Mutter-Figur einher, die in den Texten nicht nur als Adressat des jeweiligen Gedichts, sondern vor allem als Symbol des Lebens im Angesicht des Todes (oder sogar nach dem Tod des lyrischen Ichs) fungiert. Dabei kann die Thematik und die allgemeine „Tonlage“ des Textes ironisch-humoristisch sein, wie im Gedicht von Serhij Skal'd (zit. nach Kijanovs'ka 2014: 42-43):

Не треба хвилюватись, мамо, я здоровий,
Ні не стріляють, то салют святковий.
Нас тут багато, я не сам,
Так, все нормально, не хвилюйся, мам.
Пробачте хлопці, мама подзвонила,
Хвилюється за мене моя мила.
Бо з рідних в неї я залишився один.
Ну все, достатньо слів, давай бензин.

Hör auf dir Sorgen zu machen, Mutter, ich bin gesund, / Nein, es sind keine Schüsse,
es ist nur ein Feuerwerk. / Wir sind ganz viele hier, ich bin ja nicht allein. / Ja, es geht
mir gut, sei unbesorgt, Mama. / Tut mir leid, Jungs, die Mama hat angerufen. / Meine

⁴⁹ Diese Zeile verweist auf den Umstand, dass in der heutigen Ukraine auch die Menschen, die im Alltag überwiegend oder ausschließlich Russisch sprechen, die ukrainische Sprache oft als ihre Erst- bzw. Muttersprache definieren.

liebe Mutter macht sich Sorgen um mich. / Sie hat ja sonst keine Familienangehörigen außer mir. / Na gut, kein Wort mehr, her mit dem Benzin.

Oder es wird im Gegenteil ein Zustand zugespitzter Ernsthaftigkeit übermittelt wie im nachfolgenden Gedicht von Oleksij Byk (zit. nach Kijanovs'ka 2014: 21-22):

Мамо, я тут не сам. Нас тут, шаленців, янголи бережуть.
Мамо, я усвідомив глобальну річ: рабське життя огидне, неначе твань.
Кажуть, у нас тут ніби постала Січ, вся Україна труситься від повстань!
Нас тут гартує полум'я і вода, ми приростаєм тілом до барикад.
Врешті, ну що нам вдіє оця орда? Ми ж розучились рухатися назад.

Мама, ich bin hier nicht allein. Uns Teufelskerle beschützen hier die Engel. /
Мама, ich habe eine wichtige Sache begriffen: das Sklavenleben ist ekelhaft wie ein Sumpf. / Man sagt, wir haben hier die Sič wiederbelebt; die ganze Ukraine bebt wegen der Aufstände! / Feuer und Wasser härten uns hier ab, unsere Körper wachsen in die Barrikaden ein. / Schließlich, was kann uns diese Horde denn antun? Wir haben es schon verlernt, uns zurückzuziehen.

Das gemeinsame literarische Modell aller dieser Gedichte ist das Volkslied „Ein Entlein schwimmt auf der Tysyna“ (ukr. „Пливе кача по Тисині“), das einen herzerreißenden Dialog zwischen einem gefallenen Soldaten und seiner trauernden Mutter inszeniert. Das Lied, das während des Maidan als Requiem für die gefallenen Protestteilnehmer (die sog. „Himmlische Hundertschaft“) mehrmals ertönte, verleiht der ukrainischen Barrikaden-Poesie einen gemeinsamen formal-ästhetischen Rahmen und eine gewisse Sujethaftigkeit. Diese Elemente werden aber in einer „karnevalisierten“ Form eingelöst, die wiederum eine permanente Pendelbewegung zwischen Ernst und Komik sowie zwischen ironischer Distanz und sentimentaler Emphase ermöglicht.

Der programmatische Wechsel von „irdischen“ und „himmlischen“ Motiven, die Anhäufung historischer Anspielungen und biblischer Metaphorik, sowie eine allgemeine Ausrichtung auf *Pathos* sind indes sichtbare Merkmale nicht nur jener poetischen Texte, die aus der Feder zahlreicher Amateur-Dichter stammen (wie die beiden Beispiele oben) – sie sind auch für die Werke renommierter Schriftsteller charakteristisch, die ihre poetischen Manifeste im Umfeld der Protestbewegung geschrieben und veröffentlicht haben:

Значит, кто-то должен стоять на морозе под небом,
а с неба
не дожدهшься ни белого голубя, ни просто белого снега,
который бы освятил и немного согрел
всю темень и холод, весь страх и надежды стоящих
вплотную тел,
все молитвы стоящих вплотную душ,
попавших под артобстрел.
[...]

Трудно увидеть, что над ними, как и над их отцами,
летают ангелы с мученическими венцами,
для венцов найдется немало лихих, неповинных голов.
Апостолы-рыбари! Вот идет косяком улов.
В начале было Слово и больше не надо слов.

Das bedeutet, dass jemand doch bei Frost unter freiem Himmel stehen muss / und vom Himmel / kommt weder eine weiße Taube noch weißer Schnee herab, / der Segen und ein wenig Wärme spenden könnte / für die ganze Dunkelheit und die Kälte, die ganze Angst und die Hoffnungen / all jener Körper, die hier dicht nebeneinanderstehen, / für alle Gebete jener Seelen, die hier dicht zusammenstehen, / nachdem sie unter dem Artilleriebeschuss gefallen sind. [...] Es ist schwer, zu sehen, dass über ihnen, wie einst über ihren Vätern, / Engel mit dem Heiligenschein der Märtyrer fliegen, / für die Heiligenscheine lassen sich genug kühne, unschuldige Köpfe finden. / Seht, ihr Apostel, ihr Menschenfischer! In einem ganzen Schwarm kommt euer Fang. Im Anfang war das WORT und mehr ist nicht zu sagen.

Dieses russischsprachige Gedicht von Boris Chersonskij (zit. nach Kijanovs'ka 2014: 16-17) macht deutlich, dass die karnevalistische Ästhetik des Maidan über die Sprachgrenzen hinweg ihre Geltung behält. Zwar sind diese Grenzen in einem bilingual geprägten Land wie die Ukraine ohnehin durchlässig, für die literarische Produktion bedeutet die bewusste Wahl einer Sprache aber ungleich mehr als nur Konvention oder ideologisches Statement – das Medium Sprache öffnet die Tür für diverse Konzepte des literarischen Traditionsbezugs und transportiert damit eine Reihe formal-poetischer Elemente (Reimschemata, Metrik, usw.) und literarhistorischer Merkmale (die traditionellen Redewendungen der jeweiligen poetischen Sprache sowie „angestammte“ Symbole, Metaphern und

rhetorische Muster). Allerdings werden die Entlehnungen, Zitate und poetischen Modelle, die aus der russischen und russisch-sowjetischen Literaturtradition stammen und nicht selten zu einer offen oder unterschwellig „imperialen“ Lesart der Texte einladen, hier an die „karnevaleske“ Situation der Protestbewegung angepasst und bekräftigen ihre anti- bzw. postkoloniale Ausrichtung. Damit macht sich die Neigung zur Hybridität nicht nur in der Umdeutung ideologisch-markierter Symbole und Formeln bemerkbar, sondern kann bis hin zu formalästhetischen und poetologischen Grundmustern zurückverfolgt werden. Eine solche Hybridität wird somit zu einem wichtigen Merkmal der *russischsprachigen ukrainischen* Dichtung.

Während der oben bereits diskutierte Text von Anastasija Dmytruk sich stilistisch an Marina Cvetaevas Gedicht „Kvity...“ [dt. „Wir sind quitt...“] (1933) orientiert, bezieht sich Evgenija Bilčenko auf das avantgardistische „Goya“-Gedicht [russ. Originaltitel „Я - Го́йа“] von Andrej Voznesenskij aus dem Jahr 1959. In ihrem Text mit dem Titel „Кто я?“ [dt. „Wer bin ich?“], dessen Klang in russischer Aussprache [kto ja] sich an „Goya“ anlehnt, reproduziert Bilčenko Voznesenskij's Modell von Alliteration und Assonanz, um die blutigste Stunde des Euromaidan – die Tötung mehrerer Dutzend Protesteilmehmer durch Scharfschützen – poetisch zu verarbeiten (zit. nach Kijanovs'ka 2014: 7-9):

Я – мальчик.
Я сплю, свернувшись в гробу калачиком.
Мне снится футбол. В моей голове – Калашников.
Не вовремя мне, братишки, пришлось расслабиться!
Жаль, девочка-врач в халатике не спасла меня...
Я – девочка-врач.
Я в шею смертельно ранена.
В моем городке по небу летят журавлики
И глушат Wi-Fi, чтоб моя мама не видела,
Как я со своим любимым прощаюсь в Твиттере [...]

Ich bin ein Junge. / Ich schlafe zusammengerollt im Sarg / Ich träume von einem Fußballspiel. In meinem Kopf ist eine Kalaschnikow-Kugel. / Es war wohl kein guter Zeitpunkt sich zu entspannen, Brüder! / Schade, dass die junge Ärztin im kurzen Kittel es nicht geschafft hat, mich zu retten... / Ich bin die junge Ärztin. / Ich bin am Hals tödlich verwundet. / Am Himmel über meinem Heimatstädtchen

fliegen Kraniche / Und man drosselt das WLAN-Signal, damit meine Mama nicht sieht, / Wie ich mich von meinem Geliebten auf Twitter verabschiede [...]

Die Reihe von Identitätsbehauptungen wird bei Voznesenskij als rhetorische Figur und als Stilmittel dazu genutzt, um die eigene Kriegskindheit mit Francisco Goyas „Les desastres de la guerra“ in Verbindung zu setzen (vgl. Я – горе / Я – голод / Я – Гойя; dt. Ich bin das Elend; Ich bin der Hunger; Ich bin Goya); im Gedicht von Bilčenko hingegen wird dasselbe Stilmittel für die Zusammenstellung einer imaginären Prozession der Protestteilnehmer instrumentalisiert: Dem gefallenen Jungen und der jungen Ärztin folgt hier eine Vielzahl von Figuren, indem sie sich – etwa eine Hausfrau, ein Dichter, ein Priester und ein alter Apotheker – am Anfang einer jeden Strophe jeweils mit einem affirmativen „ich bin...“ in die Gemeinschaft der Protestierenden einreihen. Das Gedicht kulminiert – ganz im Einklang mit den Konventionen des Karnevals – in einem Auftritt von Gottvater, der sich mit einem schlichten, fast lustigen „Я – Бог. И я тоже – Папа“ [dt. „Ich bin Gott. Und Papa bin ich auch“] zu Wort meldet und die Wiederauferstehung des Jungen verspricht.

Die programmatische Ausrichtung der hier analysierten poetischen Form auf Hybridität und Inklusion macht auch nicht vor jenen Figuren und ideologischen Positionen Halt, die etwa die russische Irredenta in der Ostukraine unterstützen und sich damit klar als Gegner der Maidan-Bewegung und des ukrainischen Staates zu erkennen geben. Ein Beispiel dafür liefert das Gedicht „Я – сепаратист“ [dt. „Ich bin Separatist“] von Ihor Lapins’kyj (2016):

[...]

За теми деревами, которые далеко, на горизонте
Там мамыны боги проснулись, и, вот...

Проснулись внезапно, и тут же родили людей,
Безымянных родили людей.

В балаклавах, вросших в кожу, с а-кэ-эмами, вросшими в руки,
Ворвались в мою копанку эти незваные.

Оторвали с кожей кайло, АКМ сунули в руки:

Ты – сепаратист, так сказали, отныне –

Ты

Сепаратист.

[...]

Я не знал, куда бежать, кого атаковать,
Но я сеператист, и я встал в полный рост,
Тут же солнце обрушилось с грохотом из зенита,
Ослепило меня.
Оглушило меня.

[...]

Кровь вытекла вся, и я засыхаю, мама,
Я высыхаю, мама,
Как роса на солнце...
Як роса на сонці...

[...] Hinter den Bäumen fern am Horizont / Dort sind die Götter meiner Mutter
aufgewacht und nun... / Plötzlich sind sie aufgewacht und haben sogleich die
Menschen hervorgebracht / Die namenlosen Menschen / Mit Sturmhauben eingewachsen
in ihre Haut, mit A-Ka-Ems⁵⁰, eingewachsen in ihre Hände / Stürmten
sie in meinen Schacht hinein, diese Ungebetenen. / Sie haben mir die Spitzhacke
mit der Haut aus den Händen gerissen und mir ein AKM hineingedrückt: / Du bist
ein Separatist, haben sie gesagt, von nun an / Bist du / Ein Separatist / [...] Ich
wusste nicht, wohin ich laufen und wen ich angreifen soll, / Aber ich bin ein Separatist
und so stand ich kerzengerade / Und sofort stürzte die Sonne aus dem Zenit
krachend auf mich herab / Sie hat mich geblendet. / Sie hat mich betäubt. / [...] Ich
verblute und ich trockne aus, Mama, / Ich schmelze, Mama, / Wie Tau in der
Sonne... / Wie Tau in der Sonne...

Das Gedicht erreicht seine Kulmination im Moment des Sprachwechsels: Die letzte Zeile „Wie Tau in der Sonne“ wird zwei Mal ausgesprochen – zunächst in russischer Sprache (как роса на солнце) und abschließend auf Ukrainisch (як роса на сонці). In ihrer ukrainisch-sprachigen Variante wird diese Zeile allerdings zu einem Zitat aus der ukrainischen Nationalhymne – „verschwinden werden unsere Feinde wie Tau in der Sonne“ (ukr. Згинуть наші вороженьки, як роса на сонці). Spätestens hier kommt die pro-ukrainische Position des Autors zum Vorschein, während der lyrische Held als Feind der Ukraine identifiziert wird und als solcher zum „Verschwinden“ verdammt ist. Doch diese Feststellung

⁵⁰ Eine Abkürzung für das Kalaschnikow Sturmgewehr (russ. Автомат Калашникова Модернизированный).

steht in einem bewusst erzeugten Kontrast zur Form des Textes, die mit einem affirmativen „Ich bin“ schon im Titel und einer abschließenden Hinwendung an die trauernde Mutter die Figur des vermeintlichen Feindes in das bereits umrissene Modell der ukrainischen Barrikaden-Poesie einschreibt. Zwar erscheint das Rollenmodell eines Separatisten hier vor allem als Produkt autoritärer Zuschreibung – der lyrische Held hat sie nicht bewusst und freiwillig, sondern unter Zwang (seitens der Mutter) und unter Androhung von Gewalt (seitens verummter Männer) angenommen – der poetisch inszenierte Tod schafft aber auch diese Differenzen ab: Der „Separatist“ wird zu einer weiteren Figur eines allumfassenden Karnevals und wird (von den Lesern) nicht mit Hass oder Zurückweisung, sondern mit Empathie empfangen.

In dem Gedicht von Lapins'kyj wird allerdings bereits der Krieg in der Ostukraine angesprochen, der nicht nur dem ukrainischen Karneval ein bitteres Ende gesetzt, sondern auch für die prodemokratischen Kräfte Russlands weitreichende und tragische Folgen mit sich gebracht hat.

6. Die Umkehr des Karnevals und die Neupositionierung nach 2014

In dem 2010 publizierten Kurzroman „Zug zum Kreml. Ein Poem der Rebellion“ (russ. Originaltitel „Поход на Кремль. Поэма бунта“) inszeniert der russische Autor Aleksej Slapovskij einen friedlichen Machtwechsel in Russland, der aus heutiger Sicht gleichermaßen utopisch wie prophetisch erscheint.

Im Roman löst der Mord an einem jungen Dichter einen Massenprotest aus. Nach der Veröffentlichung seines ersten Gedichtbandes wird der Poet ohne Grund von der Polizei getötet. Da auf den Moskauer Friedhöfen keine Grabstelle für einen bettelarmen Dichter gewährt wird, verwandelt sich die Beerdigung allmählich zum improvisierten Protestzug und schließlich zu einer Massenkundgebung, die sich auf den Weg in Richtung Kreml macht. Der ursprüngliche Trauerzug verwandelt sich damit in eine politische Massenprozession und dann in ein Mysterium, das das russische Regime ins Wanken bringt. Von den Vororten Moskaus geht der Zug bis zum Roten Platz. Er wird von der Mutter des Dichters angeführt, die den Leichnam ihres Sohnes auf den Armen trägt. Verschiedene Menschen schließen sich dieser zunehmend karnevalisierten, bunten und hierarchielosen

Prozession an – darunter sogar die Mörder des Dichters sowie zahlreiche Polizisten, Spionageagenten und ranghohe Politiker.

Die Erzählung erreicht ihre Kulmination, als der Rote Platz von den trauernden Demonstranten besetzt wird und der russische Präsident von der Tribüne des Lenin-Mausoleums seine Verbrechen gesteht und die Menschen aufrichtig um Vergebung bittet. In diesem Moment wird der ermordete Dichter auf wunderbare Weise wieder zum Leben erweckt.

Jenseits einer naiven Verbrüderungsutopie zeichnet Slapovskij überaus detailliert das Kabinett der Figuren und Gruppendynamiken der Demonstranten, die kunstvoll mit den Elementen des Fantastischen und des Grotesken vermischt werden. Zentral ist hier aber die Erfahrung eines persönlichen Verlusts, der es einer trauernden Frau ermöglicht, die Sympathie und Unterstützung vieler Menschen für sich zu gewinnen und diese anschließend in eine Protestenergie zu verwandeln, die wiederum in einer friedlichen Revolution gipfelt. Alexander Etkind (2015: 116) konstatiert, dass

[...] many big and small details of Slapovsky's story read as prophetic. Indeed, one could detect even in the magic turns of "The Procession to the Kremlin" a realistic and critical commentary on the protest movement. In many ways, this fantasy predicted the protest rallies of 2011 and 2012 by articulating their desired purpose, itinerary, and scale.

In der Tat liest sich Slapovskijs Kurzroman als Allegorie der sich später ereignenden Bolotnaja-Protteste und nimmt zumindest einen Teil der Maidan-Rhetorik vorweg. Lediglich die Hoffnung auf das Einlenken der russischen politischen Führung, die der Roman zwar ironisch, aber dennoch explizit zum Ausdruck bringt – diese Hoffnung wurde Lügen gestraft: Anstatt einer reumütigen Elite traf der Moskauer Protestkarneval auf Polizeiaufgebote, eine Verschärfung des Demonstrationsrechts und weitere Einschränkungen der grundlegenden Freiheiten. Die Frage „Wie geht es weiter?“ wurde vor diesem Hintergrund nach 2012 zu einem wichtigen Diskussionsthema in Russland.

In einem seiner poetischen Feuilletons, die bereits nach der Protestwelle von 2012 geschrieben wurden, versucht Dmitrij Bykov (2012) neue Strategien für die antiautoritär gesinnten Bürger Russlands auszuloten und kommt dabei auf folgende Gedanken:

У нас ряды нормальных поредели, а ненормальным дан зеленый свет, - и не пожить ли нам на самом деле, как будто их на самом деле нет? Нам всем теперь нужна готовность к бою – в глазах уже от ярости черно, - но ведь не с ними, братцы, а с собою. Они давно не значат ничего.

Die Reihen der Normalen haben sich in unserem Land gelichtet, während die Nicht-Normalen stets grünes Licht haben – doch sollen wir nicht lieber so leben, als würden sie gar nicht existieren? Wir brauchen jetzt Kampfbereitschaft – wir sind schon blind vor Wut – doch diesen Kampf sollen wir nicht mit ihnen führen, Freunde, sondern ihn soll jeder mit sich selbst führen. Sie haben längst keine Bedeutung mehr.

Mehr als bloßes „In-Sich-Gehen“ implizierte die gedankliche Ausklammerung der Machtelite, deren Vertreter im obigen Fragment gerade als Namenlose im Personalpronomen „они“ [dt. „sie“] auftauchen, die Suche nach neuen Formen der Selbstbehauptung, von denen die zu diesem Zeitpunkt bereits zerschlagene russische Protestbewegung profitieren konnte.

Ein Beispiel für einen relativen Erfolg dieser Suche lieferte schon im Jahre 2017 die „Präsidentenschafts-Kampagne“ von Aleksej Navalnyj. Nachdem seine Kandidatur von der zentralen Wahlkommission Russlands nicht zugelassen worden war, traf der Kreml-Kritiker eine scheinbar absurde Entscheidung, mit seiner Wahlkampagne fortzufahren, ungeachtet der Tatsache, dass diese selbst im Falle eines unwahrscheinlichen Erfolgs aufgrund der formaljuristischen Nicht-Zulassung keine Aussicht auf einen realpolitischen Ertrag haben würde. Die Wahlkampagne als Simulation und Spiel verlieh Navalnyjs politischer Karriere und seiner Tätigkeit als Oppositioneller einen unterwarteten Schwung: Sein Youtube-Video über den gigantischen Reichtum des Ministerpräsidenten Dmitrij Medvedev hat zur größten Protestkundgebung seit vielen Jahren geführt. Die als Open-Air-Kino angekündigte Veranstaltung hat nicht nur die Protestenergie kanalisiert, sondern auch ein neues Format des politischen Protests angeboten, womit die Veranstalter einerseits das offizielle Demonstrationsverbot umgehen konnten und andererseits neue Möglichkeiten der Selbstrepräsentation gewonnen haben.

Die Erprobung neuer Protestformen und die Ausweitung des Protests auf neue Sphären der öffentlichen Kommunikation sollen allerdings nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass die politische Elite sich viele dieser Formen bereits

selbst angeeignet und sich auch in vielen dieser Sphären bereits „eingelebt“ hat. Nadežda Tolokonnikova (2014) – die Frontdame von „Pussy Riot“ – musste verbittert konstatieren, dass

der politische Aktionismus jeden Tag an Kraft verliert, weil der Staat nun die Initiative ergriffen hat: Jetzt ist er ein Künstler, und er macht mit uns alles, was ihm gefällt. Boris Groys würde sagen, dass Putin die Tradition des stalinistischen „Gesamtkunstwerks“ fortsetzt [...], indem er das ganze Land [...] zum Kunstwerk einer einzelnen Person macht.

Auf die imaginäre, spielerische Autonomie der „neuen Bürger“ reagierte die russische Staatsmacht nicht nur mit zunehmender Polizeigewalt, sondern auch mit einer besonderen Art der Grenzüberschreitung, die den subversiven Akten der Protestkünstler entgegengestellt wurde: Die Annexion der ukrainischen Halbinsel Krim und die Ausweitung der Kriegshandlungen auf die Ostukraine (gefolgt von der Militärkampagne in Syrien) wurden dem russischen Publikum in Form einer kreativen Transgression, ja als mutige Rebellion gegen eine verlogene Weltordnung präsentiert.

Die nationalistische TV-Hysterie, von der die kriegerischen Eskapaden des russischen Staates begleitet war, hat die Protestenergie von der Dysfunktionalität russischer Institutionen und der grassierenden Korruption im eigenen Land auf die internationalen Institutionen, die liberale Ideologie und die Prinzipien des internationalen Rechts umgeleitet. Zu seinem scheinbar endlosen Rollenkatalog hat Valdimir Putin damit auch die Maske eines „Tricksters“ hinzugefügt, die man zuvor fest in den Händen der Aktionskünstler wie „Pussy Riot“, FEMEN oder der Veranstalter der „Monstrationen“ glaubte.

Im Unterschied zur Protestbewegung in der Ukraine mit ihrer klaren, oft emotional aufgeladenen Europa-Orientierung, gehörte geopolitische Rhetorik im russischen Protest nicht zum Standardrepertoire. Das Motiv der Westorientierung des Landes wurde hier nicht in den politischen, sondern (ganz im Einklang mit der einstigen Rhetorik sowjetischer Dissidenten und Menschenrechtler) in einen ethischen und sozialen Kontext gestellt – nämlich als Wunsch, die Normen und Prozeduren der „zivilisierten Welt“ zu übernehmen und diese im eigenen Lande zu etablieren. Anders als der Kreml hat die russische Protestbewegung somit keine eigenen geopolitischen Narrative entworfen, die sie in der (hypothetischen)

Polemik gegen die neoimperialen Visionen der russischen Machteliten einsetzen könnten; das diskursive Feld der Geopolitik blieb fest in der Hand der Loyalisten.

Der russische Witz „Sag mir, wem die Krim gehört und ich sage dir, wer du bist“, der gerade im Jahre 2014 die Runde machte⁵¹, veranschaulicht trotz seiner bitteren Ironie eine durchaus valide und wirksame Formel der Loyalitätsbekundung. Diesen neuen Nationalkonsens, der vom angeschlagenen russischen Regime als Legitimationsgrundlage eifrig ausgebaut wurde, beschreibt der Politologe Kirill Rogov wie folgt (zit. nach Kukulin 2018: 224):

[...] the advanced urban class, that had just entered the scene so brightly [in 2011-2012], seemed to evaporate, and the Russians rose to view the whole world as a nation consolidated on an antimodernization position, as if they were the ‘authoritarian personality’.

Die Verrohung der Sprache, die mit dieser geopolitischen Wende einhergeht, und diverse Formen nicht nur verbaler Aggression gegenüber vermeintlichen Feinden legitimiert, hat dabei einen wichtigen performativen Aspekt, der oft in den Vordergrund tritt: So haben die russischen Talkshows den Zuschauern eine „innovative“ Inszenierung angeboten, bei der Menschen, die etwa als westliche Journalisten oder ukrainische politische Aktivisten auftreten, unter dem Jubel der Zuschauer erniedrigt, beschimpft oder sogar geschlagen werden. Diese Aggression wird ebenfalls als Transgression inszeniert – als alleiniges Recht der „Patrioten“, jegliche Konventionen (von internationalen Verträgen bis hin zu Standards der öffentlichen Kommunikation) zu brechen. Diese Art der TV-Produktion kann durchaus als Karneval niedriger Regungen definiert werden – die Befreiung, die er bietet, ist die der Schadenfreude und Rache.

Für die Aktualisierung der russischen Gesellschaft des Spektakels und ihre Anpassung an die neuen politischen Herausforderungen greift der russische Staat des Weiteren auf Figuren und Rollen zurück, die man zusammengenommen durchaus als *karnevalesk* bezeichnen kann: Die Subkultur militärischer Reenactors, die bekannte Schlachten der Vergangenheit nachstellen, die Fans der Alternativgeschichte (als eines besonderen literarischen Genres), die Munitions-

⁵¹ Dieser Witz ist wiederum ein Zitat aus dem Lied „Krym“ der russisch-ukrainischen Rock-Band „Undervud“.

sammler, Esoteriker, Kosaken, Biker und die Anhänger anderer Freizeitaktivitäten, die als jeweilige Gruppe niemals zuvor über eine eigene politische Agenda verfügt oder eigene politische Forderungen gestellt haben – sie alle sind zu einer Ressource einer „patriotischen Mobilisierung“ und eines performativen Loyalismus geworden.

Das Gleiche gilt im Wesentlichen für die Figuren aus der virtuellen Sphäre. So wurde etwa der *Troll* als spielerische und subversive Identität, die sich im Rahmen der Netzkultur herausgebildet hatte, für Propagandazwecke eingespannt und zum Instrument der Machtpolitik gemacht: Seit 2014 betreiben ganze Troll-Fabriken bzw. Troll-Armeen im Internet Manipulation im Auftrag des russischen Staates und beeinflussen damit die öffentliche Stimmung in Online-Foren und den Kommentarbereichen von Nachrichten-Seiten im Sinne der russischen Regierung (siehe z.B. Darczewska 2014, Soldatov, Borogan 2015).

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch der bachtinsche Begriff des Karnevals in seiner Ambivalenz begreifen. Bachtins Arbeiten zur Karnevalskultur werden zwar oft (siehe Holquist 1982) als verdeckte Anklage des Stalinismus und damit als ein Appell gegen autoritäre Formen der Gesellschaftsdisziplinierung gelesen. Diese Lesart ist aber oft genug kritisiert worden. So weisen Boris Groys (1997) und Sergej Averincev (1992) auf totalitäre Züge hin, die der Karneval als eine auf archaische Tradition zurückgehende rituelle Handlung mit sich bringen kann. Das historisch-zeitgenössische Pendant zu Bachtins Karneval kann man dabei etwa in stalinistischen Schauprozessen erkennen, in denen meist nicht die Mächtigen, sondern gerade das Volk verlacht und erniedrigt wird. Auch die bekanntesten Kunstwerke der Stalinzeit – etwa Michail Bulgakovs Roman „Der Meister und Margarita“ oder Sergei Ejzenšteins Film „Ivan der Schreckliche“ – setzen den autoritären Herrscher als zentrale Figur einer sich karnevalesk präsentierenden Auktorialität (Drubek-Meyer 1998: 114).

Die Aneignung der karnevalistischen Ästhetik, ihre Instrumentalisierung für die Festigung des autoritären Machtgebildes erscheint aus dieser Perspektive als eine bewusst gewählte Strategie. Vor allem die Hinwendung des Kremls zu neoimperialen Diskursen, die sich nicht zuletzt in der Zirkulation geopolitischer Modelle (wie *russkij mir* oder Eurasien) zeigt, geht eine eigenartige Verbindung mit transgressiven und subversiven Praktiken ein. Diese Verbindung definiert Ilja Kukuljin (2018: 231) treffend als „messianischen Zynismus“:

[the] discrediting of moral and idealistic motivations for political action is presented as a defence of Russia's unique historical mission to implement universalist moral values forgotten by the „West“. Thus, it could be called messianic cynicism. Another important feature of such cynicism is that it blocks differentiated, complicated communication. It is an anti-communicative attitude, which does not acknowledge the Other as an interlocutor (Other in this context can only mean Alien), and denies the presence of otherness in individual or social consciousness.

In dieser neuen politischen Konstellation ist die russische Gesellschaft bedroht durch die Dominanz einer medienweiten universellen *Norm* der Zugehörigkeit zur Mehrheit, die das Recht der Öffentlichkeit auf Verletzung der „üblichen“ moralischen Konventionen, insbesondere im Umgang mit den „Anderen“, toleriert oder gar proklamiert. Während die Idee multipler sozialen Normen dabei grundsätzlich abgelehnt wird, impliziert eine solche politische Praxis eine durchaus reale Verfolgung aller „abweichenden“ Identitäten und öffentlichen Verhaltensweisen – von „devianten“ politischen Überzeugungen bis hin zur Homosexualität.

Die Etablierung einer solchen Norm bringt auch eine neue Art des Konformismus mit sich: Dem passiven Konformismus der Fernsehzuschauer wird dabei ein „aktives“ Pendant hinzugefügt, das sich in performativen Akten der Aggression (z.B. in Form von *hate speech*) manifestiert. Das Ziel eines solchen aktiven Konformismus ist nicht nur die Verbreitung von Angst, vielmehr bietet er den Raum für die Erprobung „korrekten“ öffentlichen Verhaltens (vgl. Kukulín 2018: 226-227). Während die Populisten „alter Schule“ sich auf die Fiktion des „Volkes“ berufen, vermag das russische Regime durch die performativen Aktionen der „schweigenden Mehrheit“, die der Rechtstheoretiker Hans Kelsen bereits in den 1920er Jahren als „metapolitische Illusion“ bezeichnet hat (vgl. Müller 2016: 8), eine erkennbare Stimme zu geben, ohne dabei den illusorischen Charakter dieser Mehrheit signifikant zu verändern (etwa durch ihre Zulassung zur politischen Entscheidungsfindung).

Die demonstrative Ästhetik des Ausnahmezustands, die sich sowohl in den Medien als auch im öffentlichen Raum als performativer Kontrapunkt zur karnevalistischen Protestästhetik von 2011 bis 2012 entwickelt hat, wurde bereits Jahre vor der Krim-Annexion in den Texten einiger russischer Literaten entworfen und künstlerisch erprobt. Die Frage, wie Werke der russischen Gegenwartsprosa zur

Legitimation autoritärer Herrschaftsstrukturen beigetragen haben, ist Gegenstand des nachfolgenden Kapitels.

IV. Zyniker, Loyalisten und Rebellen. Die Legitimation des Autoritarismus in der russischen Gegenwartsprosa

Can't we see that it is, after all, works of fiction, no matter how mediocre they may be artistically, that best arouse political passion?

Roland Barthes

1. Gegenwartsliteratur als Instrument der Sozialkritik

Die Annahme, dass die modernen menschlichen Kollektive als imaginierte Gemeinschaften aufgefasst werden können (Anderson 1991), die vor allem durch Kommunikation und Interaktion entstehen, eröffnet den Blick auf die Mechanismen, die zur „Imaginierung“ solcher Gemeinschaftsstrukturen führen. Das Verständnis von politischer Organisation als geistiger Schöpfung macht die letztere zum kulturwissenschaftlich relevanten Begriff und verlagert den Fokus der Analyse von der Untersuchung administrativer Maßnahmen auf die Verfahren und Medien („practices of seeing“ nach Homi Bhabha), die auch einen wesentlichen Anteil an der Formierung jenes Subjekts haben, das sich in diese neugedachten Strukturen „einlebt“.

Die Literatur als potenzielles Instrument der Sozialkritik verspricht in dieser Hinsicht interessante Erkenntnisse über die Rolle verschiedener kultureller Ressourcen für die Errichtung und Konsolidierung von Herrschaftsformen, darunter auch autoritären. Der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung beschränkt sich dabei nicht auf die programmatischen Repräsentationen des Politischen in den literarischen Werken (d.h. auf die hermeneutische oder axiologische Analyse des Textes), sondern untersucht auch die Beziehung zwischen den Texten und „realen“, außerliterarischen Sozialverhältnissen und Formen politischer Organisation. Speziell in Bezug auf den modernen russischen Autoritarismus richtet sich der Fokus dieser Untersuchung also nicht auf die autoritären Praktiken politischer Institutionen oder Akteure, sondern auf die Narrative, die solche Praktiken legitimieren oder rhetorisch begleiten.

Die ohnehin ambivalente und facettenreiche Beziehung zwischen Politik und Literatur stellt sich im osteuropäischen, insbesondere postsowjetischen Raum aufgrund der dramatischen Veränderungen im Literaturbetrieb als besonders komplex dar.

Die Tatsache, dass die Schriftsteller in Staat und Gesellschaft nicht mehr als „Ingenieure der menschlichen Seelen“ (so die berühmte Formel von Stalin) wahrgenommen werden, führt jedoch nicht zu einer Minderung ihres sozialen Status als Literaturproduzenten, sondern gerade umgekehrt zu einer Erweiterung ihrer gesellschaftlich relevanten Funktionen. Die Literatur erscheint nun nicht mehr als bloßes Instrument staatlicher Propaganda, sondern entwickelt sich zum Terrain für eine systematische, aber zugleich freie (d.h. theoretisch ungebundene) Suche nach unterschiedlichen Gemeinschaftsmodellen und Ordnungsidealen.

Zwar werden diese Modelle, Werte und Ideale in der Literatur nur selten theoretisch fundiert, dieser „Mangel“ wird aber durch die Möglichkeit kompensiert, dass die fraglichen Konstrukte durch die Charaktere der Erzählung bzw. durch die literarischen Figuren geradezu „ausgelebt“ werden. Die Wirkung des literarischen Textes entfaltet sich dabei durch eine Refiguration, die die Lektüre in eine lebendige Erfahrung verwandelt und die nachträglich fingierte Wirklichkeit im Bewusstsein des Lesers wiederauferstehen lässt. H.-R. Jauß (1984: 244-270) definiert den ästhetischen Effekt eines solchen „Sich-Einfühlens in das fremde Ich“ als kathartische Identifikation.

Im Lichte der vorliegenden Analyse ist festzuhalten, dass diese kathartischen Erfahrungen sich im Spannungsfeld zwischen dem fiktiven literarischen Entwurf und einer realen politischen Situation entwickeln, in der sich der Leser befindet. Dieses Spannungsverhältnis kann allerdings nicht erörtert werden, ohne dabei gesondert auf die Rolle der Medien einzugehen, die die Grenze zwischen diesen beiden Domänen, der Fiktion und der Realität, fließend und durchlässig machen.

Im vorliegenden Kapitel wird versucht anhand der Lektüre dreier russischer Gegenwartsrömane die Frage zu erörtern, warum und mit welchen Mitteln das Bild von Russland als einem positiv besetzten „Raum autoritärer Herrschaft“ entworfen wird. Neben den Praktiken politischer Institutionen oder Akteure rücken hier in erster Linie die Narrative in den Blick, die solche Praktiken legitimieren, sanktionieren oder rhetorisch begleiten. Es geht hier primär um die politische Wirkungsmacht literarischer Texte.

Die literarische Essenz der russischen „Gesellschaft des Spektakels“ war lange Zeit vor allem mit dem Namen von Vladislav Surkov verbunden, der gerade zwischen 2004 und 2011 zu den bedeutendsten Ideologen des Kremls zählte.

Umso größer war die Aufregung, als 2009 Gerüchte aufkamen, Surkov habe in der Sonderausgabe des Journals „Russkij Pioner“ einen Roman veröffentlicht. Das Buch mit dem Titel „Okolonolja“ (dt. „Nahe Null“) führt Natan Dubovickij [in der dt. Ausgabe Natan Dubowizki] als Autor an – ein Pseudonym, das dem Mädchennamen von Surkovs Ehefrau Natalja Dubovickaja verblüffend ähnlich ist. Kurz nach der Veröffentlichung verfasste Surkov selbst eine kritische, gar bissige Rezension des Romans, in der er „Nahe Null“ als Produkt einer unlesbar gewordenen literarischen Postmoderne deutete (Surkov 2009), um dann in mehreren Interviews denselben Roman als ein wahres literarisches Meisterwerk zu preisen.

Der Frage, ob Vladislav Surkov tatsächlich der Autor des besagten Romans ist, wird an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen. Allein aufgrund der Tatsache, dass die These über seine Autorschaft von vielen renommierten Kritikern für plausibel erklärt wurde, lohnt es sich, einen Blick in die Geisteswelt des Autors zu werfen und zwar unabhängig davon, ob man hier das Weltbild der russischen politischen Elite erkennt oder ob dieses Weltbild ihr von der Öffentlichkeit bereitwillig zugetraut wird.

2. Rechtstaatlichkeit am Gefrierpunkt. Der Roman „Nahe Null“ von Nathan Dubowizki

„Nahe Null“ bietet eine groteske und zugleich düstere Darstellung der russischen Realität, die dem Leser schonungslos in ihrer ganzen Hässlichkeit und Absurdität präsentiert wird. Streckenweise liest sich der Roman geradezu als der endlose Sünden katalog einer dekadenten Gesellschaft, in der „Schmiergelder, Amtsmissbrauch, Geldströme ins Ausland, staatliche Investitionen in Ehefrauen, Schwager und Nichten; die Übernahme von Justizorganen [...] durch respektable Gauner und kriminelle Hochstapler; der gewerbliche Handel mit Ämtern, Orden, Prei-

sen, Titeln; [...] die kommerzielle Rechtsprechung, höchst einträglicher Patriotismus“ (Dubowizki 2010: 203-204)⁵² das Leben der Menschen dermaßen bestimmen, dass der eigentliche Wert eines einzelnen Menschenlebens im Endeffekt „nahe Null“ liegt.

Der Protagonist des Romans – Egor Samochodov [dt. etwa „der Selbstbewegende“] – hat bereits als junger Mann die Verlogenheit der spätsowjetischen Ideologie und Moral durchschaut. Nach dem Kollaps des Sowjetstaates verdient er sein Geld mit Copyright-Piraterie und als Ghostwriter für diverse Politiker. Er macht eine steile Karriere, indem er die Nachfrage seiner neureichen Kundschaft mit abgeschriebenem oder gekauftem PR-Material deckt und in seinem Weg nach oben keine Art von Verbrechen scheut.

In der Welt von „Nahe Null“ werden Zynismus und moralische Flexibilität als Zeichen der Geistesgegenwart und der Befreiung von gefährlichen Illusionen gefeiert: Die Käuflichkeit von allem und jedem ist nur eine logische Folge dieser allgemeinen Haltung. Als Kenner der Spielregeln dieser schaurigen Welt steigt Egor zum obersten Manipulator und Strippenzieher hinter den Kulissen der Staatsmacht auf. Doch die Macht als solche bleibt für ihn, den verhinderten Literaten, lediglich ein Mittel zur Ausübung einer abstrakten, schöpferischen Tätigkeit, die in einer kreativen Umformung der Realität gipfelt:

Бытовое оборудование жизни – плотное нагромождение жести, плоти, жилистое, жиром пузырящееся, железное на вкус, полуразмороженное мясо дикой Москвы, которым питались его силы, из которого он был сделан, вернее, его повседневная поверхность, обыденная оболочка, – тщательно отслаивалось Егором от глубокой высоты мироздания, где в ослепительной бездне играли бесплотные, беспилотные, беспутные слова, свободные, сочетались, разбегались и сливались в чудесные иногда узоры. (Dubovickij 2009: 24)

Die praktische Ausstattung des Lebens – die dichte Ansammlung von Menschen, von Knochen, Haut und Fleisch, sehnig, fetttriefend und metallisch schmeckend,

⁵² Im Originaltext: „Взятничество, мздоимство, откаты, крышевание; госинвестиции в жён, деверей и племянниц; сдача органов власти, их подразделений и отдельных чиновников в аренду уважаемым пронырам и приклатнённым проходимцам; кооперативная торговля должностями, орденами, премиями, званиями; контроль над потоками; коммерческое правосудие, высокодоходный патриотизм.“ (Dubovickij 2009: 268).

die angetauten Organe des wilden Moskau, davon zehrten seine Kräfte, daraus war seine tägliche Oberfläche geschaffen – trennte Jegor sorgfältig von der tiefen Erhabenheit des Weltgebäudes, wo in einem blendenden Abgrund fleischlose, steuerlose, sittenlose Wörter spielten, sich frei miteinander verbanden, auseinanderliefen und mitunter zu wunderbaren Mustern verschmolzen. (Dubowizki 2010: 45)

Diese dualistische Weltsicht kulminiert in einer menschenverachtenden Philosophie, die der Held des Romans wie folgt zum Ausdruck bringt:

Человеки бывают двух сортов – юзеры и лузеры, – думал Егор. – Юзеры пользуются, лузеры ползают. Юзеров мало, лузеров навалом. Лузер ли я позорный или царственный юзер?

Es gibt zwei Sorten von Menschen, dachte Jegor, User und Loser. Die User konsumieren, die Loser vegetieren. User gibt es wenige, Loser haufenweise. Bin ich ein elender Loser oder ein königlicher User? (Dubowizki 2010: 145)

In dieser Sentenz entpuppt sich Egor als eine postmoderne Kopie von Rodion Raskol'nikov, der Hauptfigur von Fedor Dostoevskijs Roman „Verbrechen und Strafe“, der sich weitgehend ähnliche Fragen stellte: „Bin ich eine zitternde Kreatur oder habe ich ein Recht?“ Doch anders als der Held von Dostoevskij verfällt Egor nicht in eine religiös gefärbte Suche nach Lebensorientierungen, welche Raskol'nikov schließlich dazu führt, seine Tat aufrichtig zu bereuen und zu gestehen. Die Läuterung von Egor hat dagegen ihre klaren Grenzen: Er beschließt zwar eine Abkehr von seinem verbrecherischen Lebenswandel, aber anstelle von Reue oder Sühne gewährt der Autor seinem Haupthelden die heroische Einsamkeit eines Übermenschen jenseits von Gut und Böse.

Über diese Einsamkeit immer wieder bestürzt, fragt Egor sich schließlich nach den Gründen für seine Unfähigkeit, den Nächsten zu lieben: „Was soll ich tun?“, jammerte er. „Was bin ich für ein Schwein! [...] Warum liebe ich niemanden?“ (Dubowizki 2010: 117). Als Antwort auf diese Frage ergibt sich der Schluss, dass die Mitmenschen so erbärmlich und niederträchtig sind, dass man keine aufrichtige Liebe oder Zuneigung für sie empfinden kann, ohne dabei sich selbst zu täuschen. Zynismus und Überlegenheitsgefühl seien somit für ein gebildetes, freidenkendes Individuum die einzig möglichen Reaktionen auf das Leben in einer dermaßen verdorbenen Gesellschaft.

Egors Weltsicht gerät erst dann ins Wanken, als er sich in seine Sexpartnerin *Plaksa* [dt. etwa „Heulsuse“] – die sich anfänglich „von einer Gummipuppe nur dadurch unterscheidet, dass sie nicht aus Gummi ist“ (Dubowizki 2010: 64) – etwas unerwartet tatsächlich verliebt. Plaksa wiederum steht irgendwo im Süden Russlands, der allerdings als Nordkaukasus identifizierbar ist, als Schauspielerin vor der Kamera und wird im Film so realistisch vergewaltigt und ermordet, dass Egor hier ein Verbrechen vermutet. Als Egor sich in der Hoffnung, seine Geliebte zu finden, nach Süden begibt, muss er feststellen, dass Südrussland eigentlich zu einem geheimen Imperium der Chasaren gehört, die dieses Territorium seit Jahrtausenden kontrollieren und die russische Staatshoheit nur formell als eine Art provisorische Schirmherrschaft akzeptieren. Während man in diesen Passagen verdeckte Verweise auf die realpolitische Situation in der nordkaukasischen Republik Tschetschenien findet (*de facto* ein Staat im Staate, der durch Kidnapping und andere Menschenrechtsverletzungen stets für Schlagzeilen sorgt), wird an dieser Stelle zugleich auf Lev Gumilev verwiesen, der die Idee eines aggressiven, jüdisch geprägten „Chasaren-Reichs“ in der russischen Geistesgeschichte salonfähig gemacht hat: Die Gerüchte über das chasarische Untergrundsimperium verwirft Egor zunächst als „Gumilev-Geschwätz“ (russ. *gumilevščina*), wird aber später von deren Wahrheitsgehalt überzeugt. Mit dem Exkurs in die geohistorischen Verschwörungstheorien verlässt aber der Autor endgültig den Rahmen eines realistischen Narrativs und macht die Grenzen zwischen dem „realen“ Leben des Protagonisten einerseits und seinen Visionen, Halluzinationen und Fantasien andererseits nicht mehr klar identifizierbar.

Der Roman endet mit einer entsprechend unerwarteten wie zweideutigen Szene: Möglicherweise ist das Geschehen nur Egors Horrorvision – auch seine zahlreichen Verbrechen hat er womöglich nur im Traum begangen. Als ästhetisches Vorbild wird dabei im Text explizit Vladimir Nabokovs später Roman „Durchsichtige Dinge“ [engl. „Transparent Things“] von 1972 genannt, in dem die Grenzen zwischen Traum und Realität ebenfalls bewusst verwischt werden. An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass solche intertextuellen Verweise im Roman dermaßen zahlreich sind, dass sie den gesamten Text von „Nahe Null“ buchstäblich als eine Art postmoderne „Sekundärliteratur“ erscheinen lassen – ein durchaus geschickt kombiniertes Gewebe aus Zitaten sowie entlehnten Sujets, Motiven und Figuren. Selbst der finale (präventiv-programmatische) Satz des Romans „vse – popravimo“ (dt. etwa „alles ist korrigierbar“ oder „alles

kann noch geändert werden“) weist auf den Titel eines Romans von Aleksandr Kabakov über den Aufstieg, den Fall und die späte geistige Läuterung eines russischen Geschäftsmanns aus der Zeit der Perestroika – der Anfangsphase des russischen Turbokapitalismus (Kabakov 2008). Dass viele dieser literarischen Inspirationsquellen im Text explizit genannt oder erkennbar gemacht werden und der Autor somit extensiv Gebrauch davon macht, was die Formalisten als „Bloßlegung des Verfahrens“ (russ. обнажение приема, d.h. die Produktion von künstlerischer Bedingtheit) bezeichnen – das alles trägt nicht nur zum parodistischen sowie hyper- und metafikcionalen Charakter der Erzählung bei, sondern lässt „Nahe Null“ durchaus als ein postmodernes, intellektuelles Spiel interpretieren, das den Leser zu einer zyklisch-endlosen Wanderung durch das intertextuelle Labyrinth einlädt.⁵³ Für die nachfolgende Diskussion ist aber einzig die Figur des Protagonisten relevant, denn gerade sie verleiht der postmodernen *bricolage* von „Nahe Null“ eine für diese narrative Form sonst unübliche Funktionalität, die wiederum auf die Legitimation einer bestimmten politischen Ordnung abzielt.

Die oben bereits angesprochene geistige Ähnlichkeit Egor's mit Rodion Raskol'nikov, die sich etwa in denselben moralischen Dilemmata zeigt, die beide Figuren zu lösen versuchen – gerade diese Ähnlichkeit verweist auf die besondere Programmatik von „Nahe Null“. Während Dostoevskij in „Verbrechen und Strafe“ auf die Rechtfertigung der christlichen Moral und den Imperativ der Nächstenliebe zielt und diese von der sich anbahnenden „Umwertung aller Werte“ zu schützen sucht, verfolgt sein Epigone „Dubovickij“ offensichtlich ein anderes Ziel, nämlich die Rechtfertigung der Staatsmacht. Dieses kaum verborgene Motiv offenbart sich in aller Deutlichkeit, als Egor eine oppositionelle Journalistin dazu drängen will, ihre regierungskritischen Publikationen zu widerrufen. Nachdem der „faire“ Bestechungsversuch gescheitert ist, geht der Held des Romans zu direkten Drohungen über und macht deutlich, dass das Leben der Journalistin auf dem Spiel steht. Diese lenkt widerwillig ein, kann aber ihren Hass auf Egor und seinen mächtigen Auftraggeber nicht verbergen. Darauf gibt

⁵³ Dass die Formexperimente einen wesentlichen Teil des literarischen Schaffens von Natan Dubovickij darstellen, beweist unter anderem sein nächster Roman mit dem Originaltitel „Машинка и Велик или «Упрощение Дублина»“ (dt. etwa „Ein kleines Auto und ein Fahrrad oder «Dublins Vereinfachung»“), der als ein Wiki-Roman angekündigt wurde (d.h. als ein Werk, das nach dem Wikipedia-Prinzip von mehreren autorisierten Nutzern verfasst wurde).

Egor eine Antwort, die der Rezensent der regierungsnahen Zeitung „Izvestija“ so „brillant“ findet, dass er sie allen russischen Oppositionellen und Regierungsgegnern zum Auswendiglernen empfiehlt (siehe Rešetnikov 2009): „Sie hassen nicht die Macht, Sie hassen das Leben. Generell. Weil es nicht so ist, wie Sie es gerne hätten“ (Dubowizki 2010: 3-33). Aus der simplen Erkenntnis des Protagonisten, dass Ungerechtigkeit und Gewalt die Eigenschaften des Lebens überhaupt und nicht nur der Staatsmacht seien, folgt eine Lebensmaxime, die sich in der Tat als ein Gegenargument an alle richtet, die es wagen, die Missstände des russischen Lebens anzuprangern:

Мне тоже жизнь другой представляется, но я не хочу её уничтожить, как вы, за то, что не такая она. Я жизнь жалею. И желаю с ней добрососедствовать или даже сожительствовать. (Dubovickij 2009: 26)

Ich stelle mir das Leben auch anders vor, aber ich will es nicht vernichten, wie Sie, bloß weil es anders ist. Ich habe Mitleid mit dem Leben. Und will mit ihm gutnachbarlich auskommen oder sogar zusammenleben. (Dubowizki 2010: 33)

Die Logik, nach der „das Leben“ mit der „politischen Ordnung“ gleichgesetzt wird, führt zwangsläufig dazu, dass bürgerlicher Konformismus und Passivität plötzlich als ethische Lebensgrundlagen glorifiziert werden. Der Leser wird vor die Wahl zwischen dem *status quo* und dem Zusammenbruch aller Ordnung gestellt: Denn „so traurig es klingt, Korruption und organisierte Kriminalität sind ebenso tragende Elemente der sozialen Ordnung wie Schule, Polizei und Moral. Nimm sie weg, und das Chaos bricht aus“ (Dubowizki 2010: 152).

Es ist symptomatisch, dass die faktisch akzeptierte Autorität in gesellschaftlichen Rollen (etwa in der Schule) hier mit einer durch Gewalt oder Betrug erzwungenen Anerkennung von Autorität gleichgesetzt wird. Während die mittels Gewalt gesetzte Autorität in der Regel nur mit einer vorgetäuschten Akzeptanz der „Untertanen“ rechnen kann und deren gleichzeitige innere Ablehnung nicht ausschließen darf, erlaubt der direkte Vergleich mit den wichtigen und gesellschaftlich weitgehend akzeptierten staatlichen Institutionen, wie Schulwesen oder Polizei (die man selten völlig abschaffen will, egal wie korrupt und ineffizient diese Institutionen im Einzelnen auch sein mögen) eine solche innere Ablehnung gegenüber den erzwungenen Autoritätsformen zu überwinden. Die Autorität kri-

mineller Vereinigungen und korrupter Staatsorgane sowie eine durch diktatorische Regierungspraktiken erzwungene Autoritätshörigkeit werden somit ebenfalls als etwas wahrgenommen, das die Gesellschaft freiwillig akzeptiert oder gar begrüßt.

Ganz unabhängig davon, ob „Nahe Null“ tatsächlich in den Chef-Etagen des Kreml geschrieben wurde, erscheint diese Art der vorgetäuschten Wahlfreiheit zwischen einem unausweichlichen Übel und dem totalen Absturz des Staatsgebäudes als die wahre Essenz der russischen „gelenkten Demokratie“. Das eloquente literarische Plädoyer für Zynismus – das den Letzteren sowohl als kollektive Haltung der Elite wie auch als ganz individuelles Verhaltensmuster auffasst – dieses Plädoyer reflektiert eine politisch bedeutsame und soziologisch greifbare Tendenz innerhalb der russischen Gesellschaft. Bereits 2013 hat eine Gruppe von Soziologen des Moskauer Levada-Zentrums unter der Leitung von Lev Gudkov den Effekt des Zynismus als einer bestimmten Geisteshaltung in Bezug auf die Strategien politischer Selbstlegitimation der Regierung analysiert. In einer Situation, in der Legitimationsdefizite der Staatsmacht nicht einfach aus der Welt geschafft werden können, wird Zynismus zu einem wichtigen rhetorischen Instrument - „a weapon of social conflict, a destroyer of your opponent’s values and at the same time [...] a demonstration of the cynic’s claims to be superior to the objects of his or her cynicism“ (Gudkov 2013). Wenn solche zynische Selbstbehauptung massenhaft praktiziert und akzeptiert wird, führt sie, so Gudkov, langfristig zur Abwertung des Rechts und zur Erosion jeglicher Gerechtigkeitskonzepte und -ideale. Aber auch die kurzfristigen Konsequenzen können verheerend sein (ebd.):

Social order in general is seen as something unfair [...], as something cruel and coercive. And this leads to [...] a conviction that force is an inevitable fact of life, [...] a code of violence is becoming the dominant factor in social relations.

Zwar können die Bürger auf der Grundlage eines solchen Gesellschaftsverständnisses weder eine stabile und tief verankerte Akzeptanz für das politische Regime entwickeln, noch können sie dieses Regime als legitim empfinden, doch dafür ist die „zynische“ Argumentation in der Lage, eine Art interessengeleitete Unterwerfung (engl. „interest in obedience“) als erfolgreiche oder gar einzig mögliche Überlebensstrategie plausibel erscheinen zu lassen.

Den Kritikern des Romans blieb die Tatsache nicht verborgen, dass die Rechtfertigung der Staatsmacht in „Nahe Null“ stets mit dem Gestus elitärer Überlegenheit verbunden ist. Der Schriftsteller Viktor Erofeev, der die Autorschaft von „Nahe Null“ eindeutig Vladislav Surkov zuschreibt, attestiert dem Roman eine „Macht der Verachtung“, die weniger auf die Egomane der politischen und intellektuellen Eliten des Landes verweist, als dass sie den russischen Mythos als solchen dekonstruiert: Auch das russische Volk wird im Roman in seiner ganzen Niedertracht bloßgestellt. Erst diese Perspektive eröffnet den Blick auf die *raison d'être* der autoritären (personalistischen) Machtvertikale, die Erofeev (2009) folgendermaßen zusammenfasst:

Genau hier beginnt der russische Liberalismus aus den Fugen zu geraten und mit ihm die russische Demokratie. Entsetzt muss der Leser begreifen, dass nur eine wirklich große Persönlichkeit – die es nicht gibt – etwas für das heutige Russland tun kann (...).

Wenn es aber keine große Führungspersönlichkeit *in realiter* gibt, dann muss sie mittels der Kunst und der modernen Medien erschaffen werden.

3. Explosiver Etatismus: Der Roman „Gospodin Geksogen“ von Aleksandr Prochanov

Der politische Führer als Simulacrum ist in der gegenwärtigen russischen Literatur kein seltenes Thema. In einem Kultroman der 1990er Jahre – „Generation „П““ (dt. „Generation „P““) – macht der Autor Viktor Pelevin von den Motiven der Simulation und der virtuellen Realität Gebrauch, um die wichtigsten politischen Akteure des postsowjetischen Russlands darzustellen. Der Protagonist des Romans, ein talentierter und erfolgreicher Fachmann für Werbung, bekommt eine Stelle bei einem großen Medienkonzern, der die aktuelle politische Realität buchstäblich „produziert“. Die führenden Politiker des Landes inklusive Boris Jelzin sind im Sinne des Romans nichts anderes als erfundene, digitale Figuren, die von dem Bildschirm im Studio eines Konzerns auf die Millionen Bildschirme in den russischen Haushalten übertragen werden.

Auf der anderen Seite des ideologischen Spektrums steht der „patriotische“ Roman „Gospodin Geksogen“ (russ. „Господин Гексоген“, dt. „Herr Hexogen“) von Aleksandr Prochanov. Der Roman präsentiert dem Leser eine politische Führerfigur, die stark an die Person Vladimir Putins erinnert. Diese Figur wird

explizit der „Auserwählte“ genannt und erhält die messianische Aufgabe, die russische Nation und den russischen Staat zu retten. Im Laufe der Lektüre bekommt der Leser aber den Eindruck, der „Auserwählte“ sei nicht bloß eine ziemlich undurchschaubare Figur, sondern wahrlich ein Mann ohne Eigenschaften. In einer der Schlussszenen des Romans verwandelt er sich schließlich in einen bunten Lichtstrahl, der rasch am Himmel verschwindet, was wiederum die Frage nach seiner eigentlichen Existenz aufkommen lässt.

Gerade das Buch von Prochanov symbolisiert eine wichtige Wendung in der gegenwärtigen russischen Literatur. „Gospodin Geksogen“ war wohl das erste „national-patriotische“ Werk, das seine Legitimation im Kontext der postmodernen Literatur erhalten hat. Die Veröffentlichung des Romans in dem namhaften Verlag „Ad marginem“ im Jahre 2002 hat dem Autor buchstäblich aus der Marginalität herausgeholfen, während die darauffolgende Verleihung des Literatur-Preises „Nacionalnyj bestseller“ den altsovjetschen „Nomenklatura-Schriftsteller“ in den Kreis der erfolgreichsten russischen Gegenwartsautoren hineinkatapultierte.

Aleksandr Prochanov (geb. 1938) begann seine aktive Schriftstellerkarriere in den 1970er Jahren zunächst als Auslandskorrespondent mehrerer sowjetischer Zeitungen, für die er von den Kriegsschauplätzen in Afghanistan, Angola oder Kambodscha berichtete. Diese Erfahrungen wurden zu einer wichtigen Inspirationsquelle für seine spätere literarische Betätigung – bereits 1982 schreibt Prochanov seinen ersten Roman „Ein Baum im Zentrum Kabuls“ (Originaltitel: „Дерево в центре Кабула“), in dem er die sowjetische Militärintervention in Afghanistan ganz im Einklang mit den damals geltenden Konventionen des sozialistischen Realismus glorifiziert und die Figur eines tadellosen Protagonisten entwirft: den Geheimdienstler Viktor Belosel’cev. Doch bereits in den Zeiten der frühen Perestroika war solche literarische Strategie nicht mehr erfolgversprechend – im Gegenteil wurde Prochanov wegen seiner romantischen Anbetung des Militärs und wegen des patriotisch-propagandistischen Pathos seiner Texte von Kritikern und Kollegen als „Nachtigall des Generalstabs“ verspottet.

Trotz dieser Kritik hat der Autor in den folgenden Jahren seinen Belosel’cev-Zyklus um ganze fünf weitere Romane erweitert und begleitete somit den Kampf dieses „letzten Soldaten des Imperiums“ – so der Titel eines der Werke – über

zwei Jahrzehnte und damit über den eigentlichen Untergang des besagten Imperiums hinaus. Die Auflösung der alten politischen Ordnung wird in diesen Texten unter anderem auf der räumlich-geographischen Ebene reflektiert: Während die ersten drei Werke des Zyklus die Auslandseinsätze des sowjetischen Militärs und der Geheimdienste thematisieren und den Leser zu einer Abenteuerreise an die Ufer von Rio-Coco, in die namibische Wüste oder in die Berge Afghanistans einladen, verlagert sich die Handlung der nach 1991 geschriebenen Romane in ein weitaus weniger exotisches Krisengebiet – nach Moskau. Der Verlust der räumlichen Größe und der Abschied von weltumspannenden Aufgaben werden in Prochanovs Texten als durchaus schmerzhaft Erfahrung dargestellt und bilden das emotionale Fundament für allerlei revanchistische Ideen.

Die fiktionale Biographie des Geheimdienstoffiziers Belosel'cev spiegelt mithin die Stationen von Prochanovs eigenem politischen Engagement wider. Als Mitglied der Gruppierung der selbsternannten „patriotischen Intellektuellen“ bildet er im Sommer 1991 zusammen mit vielen KGB-Offizieren und hohen Militärs den Kern einer Bewegung zur Rettung der bröckelnden Sowjet-Macht. „Wort an das Volk“ hieß das von Prochanov verfasste Manifest, das ihn jedoch nicht explizit als Autor nannte und in mehreren Zeitungen publiziert wurde und mit dem diese Gruppe am Vorabend des Putsches gegen Gorbatschow zum Umsturz aufrief.⁵⁴ Trotz der gescheiterten Machtübernahme galt dieses berüchtigte Dokument auch in den nachfolgenden Jahren als Fundament der querfrontähnlichen, „rot-braunen“ Bewegung, in der sich Nationalkommunisten und Rechtskonservative gegen die liberale Reformpolitik des damaligen Präsidenten Jelzin vereinigten. Was sie verband, waren die demagogischen Mittel und ihr Ziel – die Wiederherstellung der russischen Weltmacht. Zu ihrem wichtigsten Sprachrohr wurde die Zeitung „Zavtra“, bei der Aleksandr Prochanov seit 1993 bis heute die Stelle des Chefredakteurs bekleidet. Im Roman „Der Rot-Braune“ (Originaltitel: „Красно-коричневый“) fasst Prochanov seine Erfahrungen in literarischer Form zusammen und erprobt einen neuen narrativen Duktus, der bewusst die Causerie eines ehemaligen Funktionärs nachahmt und somit eine Erzählerfigur konstruiert, die angeblich in die Geheimnisse der Staats- und Weltpolitik eingeweiht ist und diese nun mit seinem Leser bereitwillig teilt. Diese bewusst ge-

⁵⁴ Deutsche Übersetzung: https://de.wikipedia.org/wiki/Ein_Wort_an_das_Volk [26.03. 2019].

wählte Erzählperspektive bietet wiederum einen fruchtbaren Boden für die literarische Konstruktion von Verschwörungstheorien, die zur narrativen Essenz fast aller Werke Prochanovs gehören.

Mit dieser Strategie betreibt Prochanov in der zweiten Hälfte der 1990er Jahren eine Art „Verjüngung“ seiner früheren Romane – es entsteht eine neue bzw. erneuerte, siebenteilige Reihe über Viktor Belosel’cev, die zwar die Fabel früherer Texte maßgeblich beibehält, aber zugleich den Erzählstil und im weitesten Sinne die *Form* dieser Narrative modifiziert: Neben der veränderten Perspektive des Erzählers, der nun nicht in Form einer quasi-journalistischen Reportage aus der Mitte des Geschehens berichtet, sondern die Memoiren eines pensionierten Veteranen fingiert, sind vor allem zahlreiche Elemente des Phantastischen und des Grotesken zu erwähnen, die nun zu einem integralen Bestandteil der Romane geworden sind. Dies hat vor allem damit zu tun, dass der alte General Belosel’cev in diesen „verjüngten“ Romanen dem Leser als ein Seher und ein Medium präsentiert wird, dessen Leben und Erinnerungen von prophetischen Visionen, geheimnisvollen Träumen und mysteriösen Offenbarungen geprägt sind.

Diese Strategie erreichte ihre explosive Kulmination in „Gospodin Geksogen“ (2002), dem siebten und letzten Roman der Reihe, der zugleich zu dem bis dahin größten literarischen Erfolg des Autors wurde. Die Würdigung eines Romans mit einem deutlichen antisemitischen Hintergrund und vielen xenophoben Motiven hat den Rahmen des Vertretbaren und des Möglichen in der russischen Literatur stark verschoben und ermutigte eine ganze Kohorte jüngerer „national-patriotischer“ Schriftsteller wie Elizarov, Ličutin, Šargunov und Prilepin weitgehend ähnliche Themen und Motive aufzugreifen. Während die literarischen Schrittmacher der 1990er Jahre Vladimir Sorokin und Viktor Pelevin hauptsächlich die Interaktion von Zerfallsprodukten der sowjetischen Ideologie und der postkommunistischen Medienkultur analysierten, nehmen diese jüngeren Schriftsteller die russische politische Landschaft fester in den Blick und kolonisieren sie mit neo-imperialen und eurasischen Visionen, die das ideologische Vakuum nach dem Fall des Kommunismus auffüllen sollen.

Eine der künstlerisch produktivsten Reaktionen der postsowjetischen Literatur auf die Entstehung eines solchen Vakuums war bisher die Strategie der Karnevalisierung. In Anlehnung an die Kulturphilosophie von Michail Bachtin greifen die Autoren auf den besonderen narrativen Modus des Karnevals zurück, der den

dominanten, homogenen Kulturraum abschafft, indem er diesem durch die Atmosphäre von Groteske, Humor und Chaos seine geistige und ästhetische Grundlage entzieht. Die Erprobung eines ironischen und parodistischen Umgangs mit den akuten Problemen der postsowjetischen Gesellschaft ist für diese Autoren sowohl eine Garantie für Gedankenfreiheit als auch ein Ausweg aus dem kategorischen Dualismus zwischen Gut und Böse.

Die Schriften Prochanovs und seiner ideologischen Nachfolger betreiben eine programmatische Ablehnung dieser Strategie der Karnevalisierung. In den Augen von Prochanov sind die karnevaleske Kultur und das Lachen im Allgemeinen vor allem ein Symptom für eine überaus gefährliche Emanzipation des Individuums von allen denkbaren ethischen Normen. Als historische Grundlage dient ihm dabei der Zerfall der Sowjetunion, deren Untergang von einer Kakophonie aus Lachen, Spott und Hohn begleitet war. Im Roman „Der Politologe“ (russ. „Политолог“) warnt Prochanov vor den „Würmern des Lachens“, die sich mit einer pandemieartigen Geschwindigkeit verbreiten und die ahnungslose Nation auf den Weg der Selbstzerstörung treiben (Prochanov 2005a: 99): „Das ganze Land [...] stirbt vor Hunger, erfriert in kalten Häusern, steckt den Hals in die Schlinge [...] und wieherte dabei wie verrückt“ (russ.: „Вся страна [...] умирая от голода, замерзая в домах, просовывая голову в петлю, [...] безудержно гоготала“).

Dem Karneval des Lachens und der Parodie stellt Prochanov ein Fest der Rache gegenüber: Die Befreiung des Individuums geschieht nicht durch die Subversion des Gefährlichen oder des Beklemmenden (wie es in der Philosophie von Bachtin der Fall ist), sondern durch deren gnadenlose Ausrottung. Im Roman „Die Symphonie des Fünften Imperiums“ (2006) (russ. „Симфония Пятой империи“) erlebt der Leser die sukzessive Zerstörung eines Casinos, eines Nachtclubs und einer Abtreibungsklinik, die nacheinander demoliert und in Brand gesetzt werden.

Die literaturästhetische Ablehnung des Karnevals offenbart indes eine unmissverständliche ideologische Doktrin: Während die subversive Kraft des Karnevals mit dem Chaos assoziiert wird, bietet gerade die starke, autoritäre Staatsmacht ein bevorzugtes und historisch bewährtes Gegenmodell an. Dabei reagiert Prochanov genau auf dasselbe Dilemma, das der Autor von „Nahe Null“ seinem Leser vor-

täuscht, nämlich die notwendige Wahl zwischen einer korrupten staatlichen Ordnung und einem totalen Einsturz des Staatsgebäudes. Für Prochanov selbst kann es auf diese Frage keine zwei Antworten geben.⁵⁵

Я по-прежнему, выбирая между хаосом и властью, выбираю власть, и пытаюсь с помощью моих слабых сил вдохнуть в эту власть импульсы, энергию жизни. Таков я.

In der Wahl zwischen dem Chaos und der Staatsmacht stehe ich immer auf der Seite der Staatsmacht und versuche, so gut ich kann, dieser Macht neue Impulse zu geben und sie mit meiner Lebensenergie zu vitalisieren. So bin ich.

Die Tatsache, dass Russland in den 1990er Jahren den Weg des Chaos gewählt hat, betrachtet Prochanov nicht nur als eine nationale, sondern auch als seine persönliche Tragödie. Der Kampf zwischen Chaos und Ordnung wird somit zu einem wichtigen Motiv seiner Werke.

Im Einklang mit diesem manichäischen Kampfszenario beschreibt der Roman „Gospodin Geksogen“ eine Verschwörung, die es sich zum Ziel gesetzt hat, einen Krieg im Kaukasus anzuzetteln, der wiederum als Vorwand dazu genutzt werden soll, einen Nachfolger für den alt und gebrechlich gewordenen Präsidenten an die Spitze des Staates zu bringen. Diese bis dahin völlig unbekannte Person soll in ihrer neuen Funktion als Staatsoberhaupt einzig die Interessen der alten Machtelite (und insbesondere der Familie des zurückgetretenen Präsidenten) schützen.

Die Fabel des Romans greift viele Ereignisse auf, die den politischen Aufstieg von Vladimir Putin begleitet haben (z.B. die Sprengstoffanschläge auf Wohnhäuser in Russland im Jahre 1999). Sie orientiert sich aber ansonsten an den Stilidealen der russischen Massenkultur der 1990er Jahre – mit den charakteristischen Motiven der Verschwörung und des *Suspense*, mit Geheimdienstaktivitäten und zahlreichen Action-Szenen. Die Figur des Protagonisten General a. D. Viktor Belosel'cev scheint gerade diese Art der Lektüre vorauszubestimmen, nicht zuletzt, weil der Hauptheld ein gewisses Gerechtigkeitsideal gegen die Übermacht der verkommenen politischen und wirtschaftlichen Elite des Landes

⁵⁵ Aus dem Interview mit Zahar Prilepin, siehe <http://svpressa.ru/online/article/64392/?f=3>
Video: <https://www.youtube.com/watch?v=fMjjGx6gFWQ> [01.09.2019].

zu vertreten sucht. Auf der anderen Seite stehen Belosel'cevs mystische Visionen und Offenbarungen, die er weder gänzlich kontrollieren noch beeinflussen kann: Prochanovs Text balanciert somit auf einem schmalen Grat zwischen dem realistisch-positivistischen Drive eines Politikrimis bzw. eines Thrillers und dem freien Fall ins psychedelische Delirium einer halluzinatorischen Prosa, womit der Text den Effekt eines postmodernen ästhetischen Pluralismus erzeugt.

Der Autor nimmt aber noch einen weiteren, entscheidenden Eingriff in die Genre-spezifik des Thrillers vor, indem er den Entscheidungsspielraum seines Protagonisten drastisch einschränkt und die Möglichkeit seines autonomen Handelns nahezu ausschließt. Eine logische Folge dieser Unmöglichkeit ist die Tatsache, dass Belosel'cev zwangsläufig zum Instrument der Verwirklichung fremder Entscheidungen und Pläne wird. Die oberflächlich politische Botschaft des Romans resultiert gerade aus dem Gemisch diverser Verschwörungen, in die der Protagonist (oft gegen seinen Willen oder aus reinem Unwissen) involviert ist; diese Botschaft kann im Grunde als eine programmatische Ablehnung des Russlands der späten Jelzin-Jahre zugunsten eines technokratisch-militanten Großreiches verstanden werden. Die Handlungen des Protagonisten sind weder spontane Willensakte noch sind sie Produkte rationaler Reflexion über das Geschehene. Sie resultieren vielmehr aus der Notwendigkeit, dem Ruf der eigenen Identität und der eigenen „reinen Natur“ zu folgen.

Diese Identität ist jedoch kein Konstrukt, sondern wird als eine metaphysische, innwohnende Qualität verstanden, die der Protagonist durch fast mythisch anmutende Meditationen und permanentes gedankliches „In-sich-Gehen“ hervorruft. Von dieser Technik macht der Autor auch in seinen späteren Texten oft Gebrauch, sodass man ohne Übertreibung sagen kann, dass die Prosa Prochanovs eine programmatische Verneinung des psychologischen Romans zugunsten einer eigenartigen Verbindung von mystischen Visionen und publizistischem Duktus darstellt. Unter der „Identität“ des Prochanovschen Protagonisten ist vor allem ein relativ schlichtes national-kulturelles, stark mythologisiertes Selbstbewusstsein zu verstehen, dessen literarische Vergegenwärtigung zum Teil überaus tiefe Eingriffe in das nationale Geschichtsbild Russlands erfordert. Im Roman „Nadpis“ (russ. „Надпись“, dt. „Aufschrift“) wird ein solcher Akt der Identitätsbildung im Gedächtnis des Helden wie folgt beschrieben (Prochanov 2005: 104):

Мозга становилось все меньше, и под сводами опустевшего черепа начинали плавать зыбкие пьянящие туманы. Вместе с тонкой отточенной трубочкой он погружался вглубь самого себя, проходя слои, из которых состояло его сознание. Это были слои „советского“, красные, словно спрессованный ку-мач. Слои „православного“, в которых присутствовало золотое и белое, как Успенский собор в Кремле. Слои „крестьянские“, белесые, словно сухие снопы, и смугло-коричневые, как венцы в деревенской стене. И под этими преодоленными слоями открывалось нечто первобытное, живое и сочное, зелено-голубое и косматое, как мхи и лишайники, водоросли и речные заводи, – „языческое“, до которого дотянулось его раскрепощенное „Я“.

Sein Gehirn wurde immer kleiner, bis schließlich der gesamte Raum unter den Gewölben des leer gewordenen Schädels vollständig von einem schwebenden, be- rauschenden Nebel erfüllt war. Mit einem dünnen, angespitzten Hohlstäbchen tauchte er in sich hinein und ging dabei durch die Schichten seines Bewusstseins. Das waren zunächst die Schichten des „Sowjetischen“ – hart wie ein gepresster roter Kattun. Später kamen die Schichten des „Orthodox-Christlichen“ – golden und weiß wie die Uspenski-Kathedrale des Moskauer Kremls, – dann die Schich- ten „des Bäuerlichen“ – mal weißlich, wie trockene Garben, mal dunkelbraun, wie die Kranzzimmerung in einer Bauernhütte. Und unter diesen Schichten spürte er etwas Archaisches, etwas Saftig-lebendiges und Zottiges, etwas Grün-Blau- es, wie Moos oder Flechte, wie Algen oder kleine, zugewachsene Flussbuchten. Es waren die Schichten des „Heidnischen“, die sein entfesselt- es „Ich“ erreicht hatte.

Im Roman „Gospodin Geksogen“ avanciert gerade die Sowjetzeit zu dem wich- tigsten Medium einer solchen Selbstidentifizierung. Die Meditation über sowje- tische Kollektivsymbole hilft Belosel’cev im Laufe des Romans, den richtigen Weg zu finden. Das „Sowjetische“ wird in dem Buch als Manifestation einer aufrichtigen, harmonischen Lebensform angeboten, die dem verlogenen Medi- enspektakel des gegenwärtigen Russlands entgegengestellt wird. Eine überaus wichtige Wendung ist dabei die Säuberung des Sowjetischen von marxistischen und sozialistischen Ideologemen, die es erlaubt, diese Epoche retrospektiv allein aus dem Blickwinkel der verlorenen imperialen Größe zu betrachten. Während die Helden des Krieges und des Wiederaufbaus durch ikonographische Darstel- lung eine Art pseudo-christliche Kanonisierung erlangen, bleiben die eindeutig

ideologisch markierten Personen, wie etwa Vladimir Lenin, frei von dieser heiligen Aura und gehören eindeutig „nur“ zum irdischen Kreis historischer Charaktere.

Als der Protagonist auf der Suche nach dem metaphysischen „roten Sinn“ des russischen Lebens den Überresten der sowjetischen Vergangenheit auf die Spur kommt und sich in Lenins Mausoleum wiederfindet, entdeckt er dort kein bedeutendes Symbol und keine Sinnquelle, sondern lediglich einen Menschen „dessen widerliche Leiche über der emaillierten Wanne auf den schmutzigen, zusammengedrehten Handtüchern hing“ (russ. „чья мертвая отвратительная плоть повисла над эмалированной ванной, продавливая скрученные нечистые полотенца“; Prochanov 2002: 36).

Das schwarze Cover der Originalausgabe des Romans mit einem halbverwesten Lenin-Schädel verdeutlicht Prochanovs Strategie der Neu-Inventarisierung sowjetischer Symbole, die permanent zwischen Idolatrie und Ikonoklasmus schwankt. Daraus entwickelt sich eine besondere Perspektive in Bezug auf die Bewertung des Sowjetischen, die man im weitesten Sinne als „epische Distanz“ auffassen kann (vgl. Bachtin 1989: 210-251). Die Sowjetzeit wird zwar als glorioles und heroisches, aber auch als ein unwiderruflich abgeschlossenes Kapitel der Geschichte verstanden (Prochanov 2002: 56):⁵⁶

Белосельцев понимал, что *необратимо завершилась огромная эпоха, отделившаяся от остальной истории*, как протуберанец солнца. И в этой завершённой эпохе кончился он сам, Белосельцев, в самых сильных, лучших своих проявлениях. И его любовь, и служение, и высший смысл бытия сгорели в этом таинственном протуберанце, излетевшем из потаённых глубин Мироздания .

Belosel'cev wusste, dass eine riesige Epoche *zu ihrem endgültigen Abschluss gekommen war und sich von der restlichen Geschichte getrennt hatte*, wie die Protuberanz sich von der Sonne trennt. In dieser abgeschlossenen Epoche endete auch er selbst in all seinen besten Erscheinungsformen. Seine Liebe und seine Berufung verbrannten in den Flammen dieser geheimnisvollen Protuberanz, die aus den endlosen Tiefen des Weltalls herausgedrungen war.

⁵⁶ Meine Kursivierung (O.Z.).

„Epische Distanz“ bedeutet hier einerseits, dass aus der Sowjetvergangenheit keine unmittelbaren Lehren gezogen werden können, andererseits ergibt sich aus der Monumentalisierung und Heroisierung dieser vergangenen Epoche eine wichtige Vorbildfunktion für die Gegenwart. Ein solcher Umgang mit dem Sowjetischen steht im Kontrast zu den typischen Genrekonventionen eines Romans und imitiert eine epische Stilistik – nicht zufällig wurde „Gospodin Geksogen“ von den Kritikern und Rezensenten“ oft als „modernes Epos“ identifiziert.

Die für ein Epos charakteristische „geschlossene Lebenstotalität“ mit verbindlichem Weltverständnis und einer „urbildlichen Heimat“ (Lukács 1982: 40) manifestiert sich im Roman sowohl im sowjetischen Heldenpantheon als auch in den permanenten Rückgriffen auf die Motive der imperialen Größe und der technokratischen Macht der UdSSR. Die epische Distanz eröffnet hier die Möglichkeit, eine historisch vergleichsweise gut dokumentierte und erforschte Epoche mithilfe bestimmter metaphorischer Konstruktionen zu mythologisieren. Das Ergebnis dieses literarischen Eingriffs ist ein Konstrukt, das Prochanov selbst in seinen Interviews als „christlich-orthodoxen Stalinismus“ (russ. православный сталинизм) definiert. Diese paradoxe, gar paranoide Verbindung zweier vollkommen heterogener Komponenten (nämlich des russisch-orthodoxen Christentums und der stalinistischen Regierungspraktiken) gewinnt ihre Plausibilität nicht etwa durch rationale Erklärungsversuche des Autors, sondern durch die metaphorische Umgestaltung wichtiger Kollektivsymbole: So wird im Roman der Rote Platz zum „Tempel unter freiem Himmel“, Lenins Mausoleum zum „Altar des roten Glaubens“ und die aus der Sowjetzeit stammenden Atomkraftwerke werden „nukleare Heiligtümer“ genannt. Das symbolische Kapital des Kommunismus sowjetischer Prägung verlagert sich hierbei aus der Domäne der Geschichte in den Bereich der Mythologie und wird als etwas Transzendentes und Ewiges aufgefasst.

Als Gegenbild zur monumentalen sowjetischen Epoche wird das medial inszenierte politische Leben der Gegenwart präsentiert, in dem sich die eigentlichen Kräfte des Bösen – zwei konkurrierende Clans jüdischer Oligarchen – „eingensittet“ haben. Durch die Privatisierung russischer Naturressourcen und durch die Schaffung eines weitverbreiteten Netzes von Fernsehpropaganda nutzen die beiden jüdischen Oligarchen ihre ganze Macht, um „eine neue Realität zu bilden“ (Prochanov 2002: 169, 425). Russland soll hierbei zu „einem Zweig Israels“ werden, einem neuen Chasarenreich, womit „der maximale Wohlstand der jüdischen

Zivilisation“ gesichert und zugleich jede Form des russischen nationalen Selbstbewusstseins zerstört werden soll (Prochanov 2002: 223, 110).

Die Judenfeindlichkeit beinhaltet in der Regel mystische Züge, die in den Xenophobien anderer Provenienz nur selten zu finden sind. Eine besondere Intensität erreicht aber die Judenfeindschaft bei den Verfechtern von messianischen Ideen unterschiedlicher Art, die sich mit dem Gedanken einer jüdischen „Auserwähltheit“ auf keinen Fall abfinden wollen. In dieser Hinsicht ist Prochanovs Antisemitismus nicht biologisch oder rassistisch motiviert – er reproduziert vielmehr die Judenfeindlichkeit aus der Publizistik von Dostojewskij, der in Juden vor allem die Konkurrenten des russischen „Gottesträgervolkes“ (russ. народ-богоносец) sieht. In „Gospodin Geksogen“ findet man zwar durchaus positive jüdische Charaktere, doch als kollektives Projekt bleibt das fiktive Chasarenreich eine Antithese zum transzendenten russischen Imperium, dessen erträumte Restauration für Belosel’cev eine geradezu eschatologische Bedeutung hat und von ihm sogar als Vorstufe zum Reich Gottes auf Erden bewertet wird.

Der russische Staat kann laut Prochanov nur in einer imperialen Staatsform existieren. Dabei bleibt der Begriff des Imperiums sehr diffus und zugleich äußerst breit angelegt – das Imperium ist nicht nur ein räumlich definierbares, militantes und autoritäres Staatsgebilde, es ist auch der Sinn und Zweck russischer Geschichte, der Weg zu einem absoluten, transzendenten Sein. Das ideale „fünfte Imperium“ von Prochanov ist aber weder eine reine Kopie der altertümlichen und zugleich arkadischen „heiligen Rus“ noch die Neuauflage der Sowjetunion stalinistischer Prägung, sondern ein futuristischer, technologisch hochentwickelter Staat, dessen halluzinierende, mosaikartige Darstellungen – es handelt sich dabei schließlich immer um eine unscharfe Vision oder gar um einen Traum – den Leser kurzweilig aus den komplexen Peripetien des politischen Zeitgeschehens in die futurologische und zugleich nostalgisch vertraute Welt sowjetischer Science-Fiction entführt. Diese Retrozukunft ist weder in die Sprache der Utopie noch in die Sprache politischer Programmatik übertragbar, sie ist aber eine wichtige Motivationsressource, die dem Protagonisten Kraft verleiht.

Angespornt von seinen Visionen und dem „Patriotismus der Verzweiflung“ (Oushakine 2009), tritt Belosel’cev der geheimen Gesellschaft der russischen Patrioten bei, die größtenteils aus ehemaligen KGB-Offizieren besteht, und wird

ungewollt zur Schlüsselfigur in einer Reihe von Anschlägen und Verschwörungen. Das ultimative Ziel ihres Kampfes ist gigantisch: Auf dem Spiel steht das schiere Überleben Russlands. Andernfalls würden die Russen nur durch zwei Dinge in Erinnerung bleiben – durch den Dostojevskij-Mythos und eine Vorkriegsausgabe der Werke von Aleksandr Puškin, die in der *Library of Congress* aufbewahrt werden (Prochanov 2002: 46). Gerade dieser Kampf bringt die Machtverhältnisse innerhalb des zutiefst maroden politischen Regimes in Bewegung: Plötzlich stellt sich heraus, dass der Schutz Russlands vor den Chasaren einzig einen Regimewechsel erfordert – der korrupte und unfähige Präsident des Landes soll durch einen vom Geheimbund sorgfältig vorbereiteten Kandidaten ersetzt werden.

Die grotesken Figuren der Bösewichte, in denen man unschwer die führenden Politiker und andere öffentlich wirkende Personen der späten 1990er Jahre erkennt, werden dabei nicht bloß als Übeltäter, Kriminelle oder Landesverräter dargestellt. Vielmehr bedient sich der Autor dazu auch vulgärer und obszöner Lexik, zeichnet Bilder des körperlichen Zerfalls, des Vampirismus sowie der Nekrophilie und verwendet eine umfangreiche zoologische und botanische Metaphorik. All dies wird dazu genutzt, um die jeweiligen Charaktere buchstäblich zu entmenschlichen (Prochanov 2002: 22):

Зарецкий стал терять очертания, лишался формы и цвета, растекался, словно студень, колебался как огромная плавающая медуза.

Zareckij verlor allmählich seine Konturen, seine Form und Farbe – er zerfloss wie ein Gelee und vibrierte wie eine riesige Qualle im Meer.

Das Motiv der Entmenschlichung aktiviert einerseits – wenn auch in profanierter Gestalt – die christlichen Vorstellungen von Hölle und Sündenfall. Andererseits bietet es direkte Parallelen zu den rhetorischen Strategien der Stalinzeit, in der den Volksfeinden die menschliche Würde, ja das Menschsein als solches abgesprochen wurde. Bedenkt man, dass die wahre Sünde im Sinne des Romans der Verrat am Staat und seinen Interessen ist, gelangt die Idee des „christlichen Stalinismus“ hier zumindest im literarischen Sinne zur Vollendung.⁵⁷ Das pseudo-

⁵⁷ Der russische Literaturwissenschaftler Ilja Kukuljin zeigt in seinem Beitrag, dass viele metaphorischen Konstruktionen von Prochanov an sowjetische Zeitungsartikel der 1930er

christliche Weltbild des Autors wäre jedoch nicht vollständig ohne eine Figur des Erlösers, die im Endkampf zwischen Gut und Böse einen entscheidenden Beitrag leistet: die Figur „des Auserwählten“.

Der Kampf zwischen Gut und Böse wird allerdings noch von einer anderen Verschwörung überlagert, die nicht über eine eschatologische, sondern eine räumlich-geopolitische Dimension verfügt. Im Laufe der Erzählung kommt der Protagonist zwangsläufig zu der bitteren Feststellung, dass der geheime Bund der KGB-Offiziere, der ihn aus der Abgeschiedenheit seines Rentnerdaseins herausgeholt hat, in Wirklichkeit nur eine weitere geld- und machtgierige Clique ist, die gar nicht die Absicht gehabt hatte, Russlands wirtschaftliche Macht und geopolitische Größe wiederherzustellen. Nachdem die Finanzimperien der beiden Oligarchen von den selbsternannten Patrioten übernommen worden sind, geben diese die erbeuteten Reichtümer nicht dem russischen Staat zurück, sondern sie privatisieren sie erneut und verteilen sie um (Prochanov 2002: 62). Die groß angekündigte „Verteidigung Russlands gegen die jüdische Oligarchie“ ist somit nichts anderes als eine verdeckte Übernahme von wirtschaftlichen Ressourcen gewesen.

Erst in den Schlusskapiteln des Romans wird erzählt, dass Belosel'cev von einem weiteren Duell des Geheimbundes erfährt, in das er – ohne es zu wissen – die ganze Zeit involviert gewesen ist. So führen die verlogenen und korrupten KGB-Offiziere einen erbitterten Kampf gegen die Vertreter der GRU – des früheren sowjetischen und aktuellen russischen Militärnachrichtendienstes (russ. ГРУ – Главное разведывательное управление, dt. Hauptverwaltung für Aufklärung). Die beiden Konfliktparteien werden im Roman explizit als „Orden“ bezeichnet, was die mystische oder gar kosmologische Natur von deren Ringen um Macht und Einfluss unterstreicht. In der Tat vertreten beide „Orden“ zwei antagonistische Weltordnungsmodelle – der KGB-Bund gilt dabei, was etwas überraschend ist, als Verfechter des „atlantisch-mondialistischen“ Modells, das von den USA und dem Weltkapital gesteuert wird und in dessen Rahmen für Russland eine Existenz als Zulieferer der Energieressourcen und als eine Art Kolonie ohne erkennbare staatliche und kulturelle Konturen vorgesehen ist.

Jahren erinnern, in denen die „Trotzkisten“ und „Agenten des Weltimperialismus“ „entlarvt“ wurden (siehe Kukulin 2007).

Der „Orden“ der GRU hingegen vertritt das Ideal eines souveränen Großrusslands, das sich mit der Zeit der ganzen Welt als ein alternatives, anti-globalistisches Entwicklungsmodell anbieten würde. Das Motiv der Auseinandersetzung zweier geheimer „Orden“ aus den Reihen der ehemaligen sowjetischen Geheimdienste geht auf die krypto-wissenschaftlichen Ausführungen von Aleksandr Dugin über den „großen Krieg der Kontinente“ (vgl. Dugin 2014) zurück, die Dugin größtenteils den esoterischen Romanen des rumänisch-französischen Verschwörungstheoretikers Jean Parvulesco (1929–2010) entnommen hat. In Dugins Vision verkörpern die USA und die russische Föderation zwei miteinander nicht vereinbare zivilisatorische Ordnungsmodelle. Seine Vision stellt aber zugleich den Versuch einer Fortsetzung der klassischen Geopolitik der Zwischenkriegszeit mit ihrem inhärenten Dualismus von Land- und Seemächten dar. Demnach stehen die USA als Nachfolger der global agierenden angelsächsischen Seemacht nach wie vor der russisch-eurasischen Landmacht gegenüber, die trotz des verlorenen Kalten Krieges das euro-asiatische *heartland* (im Sinne von Halford Mackinder) immer noch kontrolliert und schon deswegen, aber auch aufgrund der „natürlichen“ Unvereinbarkeit der beiden o.g. Ordnungsmodelle, amerikanische *global power* herausfordert.

In Prochanovs Roman, der im Grunde eine Episode dieser geopolitischen wie zivilisatorischen Konfrontation skizziert, kämpfen die beiden Geheimorganisationen letztendlich um einen Auserwählten, den der jeweilige Orden unter seine Kontrolle bringen will. Die Figur des Auserwählten erscheint dabei sowohl als Verkörperung des Staates wie auch als wichtigste Machtressource: Wer den Auserwählten kontrolliert, hat die Zukunft des Landes in der Hand. Die eingangs angesprochene Unmöglichkeit, das russische politische Regime ideologisch zu verorten, aber auch die Fähigkeit des Kremls, die Rhetorik aller herkömmlichen Ideologien zu imitieren und dabei die neo-liberale Wirtschaftspolitik und demokratische Verfassungsordnung mit den autokratischen Regierungspraktiken und dem völkisch verbrämten außenpolitischen *Abenteurertum* zu verbinden, all das wird im Roman als die sichtbare Auswirkung eines weitgehend verborgenen Kampfes um die Natur und politische Ausrichtung von Putins „Machtvertikale“ gedeutet.

Der „Auserwählte“ selbst wird im Roman als eine unauffällige, aber zugleich rätselhafte Figur dargestellt, die es vermag, auf den Protagonisten durch ihre unscheinbare Ausstrahlung einen geradezu elektrisierenden Eindruck zu machen (Prochanov 2002: 30):

Белосельцев старался поймать у Избранника слабый жест, невзначай произнесенное слово, чтобы угадать, *каким будет будущее*. [...] Белосельцев восхищался его выдержкой и спокойствием [...]. И снова исподволь взглядывал, стараясь постигнуть суть человека, которому уже начал служить, принес присягу на верность и за которого, если потребуется, добровольно погибнет.

Belosel'cev versuchte sich jede noch so beiläufige Geste und jedes noch so zufällige Wort des Auserwählten zu merken, um in diesen Gesten und Worten *die Zukunft zu errahnen* [...] Belosel'cev bewunderte seine Selbstbeherrschung und seine Gelassenheit. [...] Immer wieder schaute er den Auserwählten kurz an und bemühte sich, das Wesen dieses Menschen zu begreifen, denn er wusste, dass er diesem Menschen tief in seinem Inneren bereits die Treue geschworen hatte, dass er schon begonnen hatte, ihm zu dienen, und dass er für ihn, wenn es sein sollte, bereitwillig sterben würde. [Hervorhebungen im Original von mir, O. Z.]

Da die Mission des „Auserwählten“ darin besteht, sich an die Spitze der Staatsmacht zu stellen, erlangt diese ergebene Treue des Protagonisten unterschwellig eine weitere Bedeutung – die bedingungslose Unterwerfung eines Individuums gegenüber dem Staat. Wenngleich dieser Staat weitgehend personalistisch verstanden wird, ändert dies nichts an der Tatsache, dass der Dienst am Staat zu einem weiteren wichtigen Element der Identitätsbildung avanciert, die die Entscheidungen und Handlungen des Protagonisten bestimmt. Diese Unterwerfung schließt zwar die ethische und ideologische Reflexion des Protagonisten über Ereignisse um ihn herum nicht aus, aber diese Reflexionen geben ihm keinen Impuls, noch irgendeine Tätigkeit zu entfalten. Der als Berufung verstandene Dienst am Staat kulminiert dagegen in einem regelrechten Tatendrang, den Belosel'cev in der zweiten Hälfte des Romans permanent verspürt.

Das Image des „Auserwählten“ ist an sich kein Produkt medialer Technologien, sondern verkörpert die unterschiedlichen Aspirationen, Wünsche und Normvorstellungen seiner Untertanen, die wiederum die leere Hülle dieses Simulacrums

auffüllen. Wenngleich man hier eine Ablehnung des politischen Medienspekta-
kels erkennen kann, suggeriert der Roman gleichzeitig die Unmöglichkeit einer
rational-kritischen Reflexion über das politische Leben des Landes.

4. Zakhar Prilepins leidenschaftliche Revolte

Im Vergleich zu Prochanovs gnostischem Mythos des Staates präsentieren die
Schriften seines jüngeren Kollegen Zakhar Prilepin eine lebendige und geradezu
abenteuerliche Roadmap für den Aufstieg eines nationalen Führers. In dieser
Roadmap kann man die Eckpunkte von Prilepins eigener turbulenter Biographie
erkennen.

Prilepin arbeitete bei der Polizei-Spezialeinheit OMON und war Mitglied der
radikalen National-Bolschewistischen Partei (NBP). Lange vor den manipulier-
ten Duma- und Präsidentschaftswahlen in Russland in den Jahren 2011 und 2012,
die eine Protestwelle auslösten, hatte Prilepin bereits das Renommee eines schar-
fen Kritikers des russischen politischen Regimes: 2010 gehörte er zu den Initia-
toren der landesweiten Unterschriften-Kampagne „Putin muss gehen“ (russ.
Путин должен уйти), bei der Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens verschie-
dener ideologischer Ausrichtung den Rücktritt des (damaligen) Ministerpräsi-
denten Putin forderten.⁵⁸ Zwei Jahre später war Prilepin bereits einer der Headli-
ner bei den Protestkundgebungen in Moskau, die das Fundament des russischen
politischen Regimes erschütterten.

Sein bis heute erfolgreichster Roman „Sankya“ (Erstveröffentlichung 2006)
wurde von einflussreichen russischen Literaturkritikern gefeiert und schaffte es in
die Short-List der bedeutendsten russischen Literaturprämien „Nacionalnyj best-
seller“ von 2006 und „Russkij buker“ von 2007. Im Jahre 2013 ging der Roman
bereits in seine siebte Auflage und wurde in insgesamt sieben Fremdsprachen über-
setzt (Französisch, Deutsch, Italienisch, Polnisch, Serbisch, Rumänisch und
Chinesisch).

„Sankya“ ist ein offenes Bekenntnis zum politischen Radikalismus, zum
Kampf gegen einen moralisch verkommenen Staat mit allen Mitteln, einschließ-
lich denen des Terrors. Der Protagonist des Romans – ein junger Mann namens
Aleksandr (Sascha) Tischin – lebt in einer kleinen Provinzstadt in der Nähe von

⁵⁸ Siehe die offizielle Web-Seite der Aktion: <http://www.putinavotstavku.org/> [06.09.2018].

Moskau und ist Mitglied der nationalistischen Revolutionsbewegung „Bund der Schaffenden“ (russ.: „Sojuz Sozidajuščich“, kurz: SS), hinter der man unschwer ihren außerliterarischen Prototyp – die NBP – erkennt. Die eigentliche Ideologie der Bewegung bleibt ziemlich obskur. Das einzig klar artikulierte politische Ziel ist der systematische Kampf gegen das gegenwärtige politische Regime, ein Aufruf zur Revolution und die Wiederherstellung des Imperiums auf dem Territorium der ehemaligen Sowjetunion. Im Laufe der Erzählung organisieren die Mitglieder des Bundes eine Reihe extremistischer Aktionen und gehen am Ende des Romans zum bewaffneten Widerstand gegen die Regierung über, indem sie Regierungsgebäude in mehreren Städten und Regionen Russlands besetzen.

Das Buch ist aber zugleich die anrührende Erzählung eines jungen Mannes über die Sehnsucht nach Freundschaft und Liebe, die der Autor geschickt mit den Motiven des gerechten Zorns und der strafenden Gewalt vermischt. Am deutlichsten kommt diese „lyrische“ Seite des Romans in jenen Passagen zum Ausdruck, in denen Saschas Aufenthalt im Dorf seiner Großeltern geschildert wird. Das Dorf befindet sich etwa 500 km von Saschas Wohnort entfernt. Diese Entfernung einerseits, sowie die Entfernung zwischen Moskau und der Provinzstadt, in der Sascha lebt, andererseits, bilden den räumlichen Rahmen des Narrativs. Die zeitlichen Koordinaten des Romans verlaufen dagegen entlang zweier Linien: der Sowjetzeit und der Zeit des postsowjetischen Russlands.

Die beiden genannten Zeitstränge werden dabei in eine adversative Position zueinander gestellt. Die Sowjetepoche wird als eine harmonische Zeit dargestellt, in der verschiedene Territorien (darunter auch die nicht-russischen Gebiete) in einem „gesunden“ imperialen Organismus vereint waren, die Geschichte als eine logische, lineare Abfolge der Ereignisse wahrgenommen wurde und die Kommunikation zwischen verschiedenen Generationen grundsätzlich möglich war. Die postsowjetische Zeit hingegen offenbart den unwiderruflichen Verlust einer solchen Harmonie und ist gekennzeichnet durch Fragmentierung und Inkohärenz menschlicher Erfahrung (Chitrov 2013: 262).

Der Roman bietet kein einziges Bild einer glücklichen Ehe oder Familie – im Gegenteil sind alle Familien auf ihre Art unglücklich oder traumatisiert; oft sind die Familienmitglieder schlicht nicht in der Lage, miteinander zu kommunizieren. Tatsächlich leben die verschiedenen Generationen (im Sinne des Romans) in unterschiedlichen temporalen oder räumlichen Dimensionen, was deren echtes

Zusammenleben im Grunde unmöglich macht. Es wird zum Beispiel an der Figur der Mutter des Protagonisten deutlich. Saschas Mutter, die meist in der Nachtschicht arbeitet, sieht ihren Sohn kaum, obwohl die beiden eine gemeinsame Wohnung teilen, und kommuniziert mit ihm nur, indem sie ihm Zettel auf dem Küchentisch hinterlässt.

Dieselbe Kluft zwischen den Generationen beobachtet man auch unter den Dorfbewohnern: Als extremer Fall einer solchen „generationsspezifischen“ Entfremdung wird im Roman Saschas Großmutter dargestellt. Auf die meisten Aussagen der Großmutter reagiert der Protagonist gar nicht, aber auch sie erwartet von ihm keine Erwiderung oder Antwort. Sie sitzt meist sprach- und regungslos auf der Bank vor dem Haus und wird nach der Ansicht des Erzählers von jüngeren Familienmitgliedern vermutlich als ein Gegenstand, als ein lebloses Ding wahrgenommen:

Ребенок недоуменно поднял глаза на Сашу, который обнял и поцеловал бабушку, прижав ее мягкие плечи. Быть может, для ребенка это было так же удивительно, как если бы Саша обнял дерево или угол сарая. (Prilepin 2012: 37)

Das Kind hob den Blick unabsichtlich zu Sascha, der die Großmutter umarmte und küsste, ihre weichen Schultern an sich drückte. Für das Kind war das vermutlich ebenso sonderbar, als hätte Sascha einen Baum oder die Ecke eines Schuppens umarmt. (Prilepin 2012a: 35)

In einer der Schlusszenen des Romans wird jedoch ein Versuch unternommen, diese Entfremdung symbolisch und rhetorisch zu überwinden. In der Nähe des Dorfes treffen Sascha und seine Mitstreiter einen alten Mann, der ihnen bei einem gemeinsamen Essen seine eigenartigen geschichtsphilosophischen Visionen mitteilt. Diese enthalten vor allem apokalyptische Prophezeiungen, die wiederum stets auf die Opposition zwischen urbanen und ruralen Lebensformen hinauslaufen. Gerade das Dorf sei der letzte Zufluchtsort vor dem kommenden Jüngsten Gericht:

Я все жду, когда вы все побежите в деревню, всем народом городским: близится срок-то. Не горит там ничего пока, в городе? Скоро загорится [...] И говорю вам: скоро побежите все, как поймете, что от вас устали. Но бежать будет некуда: все умерли, кто мог приютить. В сердцах ваших все умерли, и приюта не будет никому. (Prilepin 2012: 302-303)

Ich warte schon die ganze Zeit darauf, dass ihr alle in die Dörfer flüchtet, das ganze Stadtvolk – der Augenblick rückt schon näher. Brennt dort noch nichts in der Stadt? Es wird bald zu brennen beginnen [...] Und ich sage euch: Ihr werdet bald alle davonlaufen, wenn ihr versteht, dass man eurer müde ist. Aber ihr werdet nirgendwohin fliehen können: Denn es sind alle gestorben, die euch beherbergen könnten. In euren Herzen sind alle gestorben, und niemand wird Unterkunft finden. (Prilepin 2012a: 306-307)

In der eigenartigen Verbindung von apokalyptischer Rhetorik mit der ländlichen Umgangssprache (russ. *prostorečije* – eine besondere Varietät des russischen Substandards), die für die Rede des Alten charakteristisch ist, erkennt man die stereotype Gestalt des russischen Dorf-Weisen, die literarhistorisch auf die Figur von Platon Karatev aus Tolstojs „Krieg und Frieden“ zurückgeht:

Думают сейчас, что Русь непомерна во временах, вечно была и всегда будет. А Русь, если поделить всю ее на мной прожитый срок, – всего-то семнадцать сроков наберет. На семнадцать стариков вся Русь делится. Первый родился при хазарине еще. Умирая – порвал пуповину второму, что родился спустя семь десятилетий. Третий Святослава помнил... Пятый в усобицу попал, шестой – татарина застал... Двенадцатый в смуту жил, тринадцатый при Разине, четырнадцатый при Пугаче... Так до меня дошло быстро: семнадцать стариков – всего ничего. Нас всех можно в эту избу усадить – вот те и вся история. (Prilepin 2012: 303-304)

Man denkt heute, dass die Rus grenzenlos ist, ewig war und ewig sein wird. Aber wenn man die Rus auf meine Lebenszeit umlegt, ergibt sie insgesamt nur siebzehn solcher Leben. Die ganze Rus besteht aus siebzehn alten Männern. Der erste ist noch unter Chasaren geboren. Im Sterben riss er dem zweiten, der nach sieben Jahrzehnten geboren wurde, die Nabelschnur ab. Der dritte kann sich an Swjatoslaw erinnern... Der fünfte fiel in der Zeit der Zwietracht, der sechste erlebte die Tataren... Der zwölfte lebte zur Zeit der Wirren, der dreizehnte zu Rasins Zeiten, der vierzehnte zur Zeit von Pugatschow... So schnell ging es bis zu mir: siebzehn alte Männer – nicht sehr viel. Wir finden alle in dieser Hütte Platz – das ist die ganze Geschichte. (Prilepin 2012a: 307)

Die Vision des alten Mannes unterscheidet sich sowohl von der traditionellen Geschichtsschreibung, die sich meist auf Monarchen und Herrscher konzentriert,

als auch von der „zivilisatorischen“ Periodisierung im Stile Prochanovs, die ihrerseits russische Geschichte als eine Abfolge von Staatsformationen versteht. Die wenigen historischen Charaktere, die hier zur Sprache kommen und mit ihren Namen bestimmte Epochen markieren, sind vor allem berühmte Rebellen, die in wackeren, aber aussichtslosen Kämpfen ihre Leben gelassen haben. Dies gilt für die beiden Kosakenführer Stepan Razin (1630–1671) und Jemeljan Pugačëv (1742–1775), genauso wie für den Kiever Fürsten Svjatoslav (um 942–972), der heutzutage vor allem in den rechtsextremen Kreisen Russlands und der Ukraine als legendärer „Befreier vom Chasaren-Joch“ gefeiert wird.

Der archaische Begriff der Rus', der in der obigen zitierten Textpassage zur Sprache kommt, verweist auf Russlands vorimperiale Vergangenheit und macht es möglich, die gesamte russische Geschichte als einen homogenen Zustand ohne Brüche und Diskontinuitäten wahrzunehmen – als Zustand eines mythischen Primordialismus, der sich auch auf das gegenwärtige Russland erstreckt und dieses inkorporiert. Denn auch das moderne Russland bleibt nach dieser Weltsicht immer noch „Rus'“, ungeachtet aller historischen und geographischen Verschiebungen der vergangenen tausend Jahre, die in der Rede des Dorf-Philosophen sogar zum Teil angesprochen werden: etwa in der Nabelschnur-Metapher oder im Verweis auf „Zwiste“ und „Wirren“. Russische Geschichte wird hier weiterhin als eine patriarchale Gemeinschaft erwachsener Männer dargestellt – eine Gemeinschaft, die so überschaubar ist, dass sie als Ganzes in einem einzigen Wahrnehmungsakt erfasst werden kann: „Wir finden alle in dieser Hütte Platz“. Mit dieser Vision kann wiederum der geopolitische Bruch überwunden werden, den Sascha und seine Freunde als ihr persönliches Trauma empfinden – die Auflösung der Sowjetunion als Staat und als besonderer Lebensform.

Hinsichtlich des spezifischen Narrativs eines Traumas, das in die Gesamtstruktur des Romans eingeflochten wird, ist festzuhalten, dass die Romanfiguren selten über konkret erlebte Traumata reden, sondern gerade das gemeinsame, kollektive Trauma thematisieren. Eine solche Trauma-Konstruktion erfolgt zunächst dadurch, dass ein bestimmtes historisches Ereignis, d. h. in diesem Fall der Zusammenbruch der Sowjetunion, vom Erzähler, dem Protagonisten oder einer literarischen Figur für traumatisch erklärt wird; im nächsten Schritt imaginiert diese Figur eine breitere Menschengruppe – eine Gemeinschaft oder gar eine Nation –, für die dieses Ereignis angeblich mit denselben traumatischen Erlebnissen verbunden sein soll (vgl. Chitrov 2013: 262-266).

An dieses Verfahren knüpft sich die Frage, ob im Roman die unmittelbar erlebten Ereignisse vom Erzähler oder von den Figuren als etwas Traumatisches bewertet und thematisiert werden, oder ob vielmehr von einem Kollektivtrauma gesprochen wird, das man persönlich nicht erlebt hat, sondern das man sich nur indirekt, d. h. als Mitglied einer bestimmten Gemeinschaft, „aneignet“. Auf den ersten Blick gehören gerade Sascha und andere Vertreter seiner Generation zu jener Gruppe, die das historische Trauma von 1991 besonders intensiv erlebt haben und es zu überwinden versuchen: Gerade sie sprechen diese historischen Ereignisse am häufigsten an und bemühen sich darum, aus dieser historischen Erfahrung die Lehren für die Zukunft ihres Landes und für ihre eigene Zukunft zu ziehen. Doch die Ereignisse, von denen sie so oft sprechen, kennen sie nur aus Erzählungen und haben sie in Wirklichkeit gar nicht oder nur zum Teil als Kinder im Grundschulalter erlebt – direkt betroffen waren vielmehr die Generationen ihrer Eltern und Großeltern.

Das eigentliche Trauma von Sascha und seinen Freunden, auf das der Text des Romans explizit hinweist, ist nicht der Zerfall der UdSSR als solcher, sondern die Unmöglichkeit einer Kommunikation mit den Eltern, die Unfähigkeit sich als Glied in einer ununterbrochenen Generationenkette wahrzunehmen oder – um es mit den Worten des Dorf-Philosophen zu formulieren – die Unmöglichkeit als ein achtzehnter Greis in die metaphorische „Hütte“ der russischen Geschichte einzuziehen. Da Sascha die Auflösung der sowjetischen Lebensform, in die er hineingeboren wurde, nicht unmittelbar und bewusst erlebt hat, kann er sich dieses Ereignis nur als Kollektivtrauma „aneignen“ und sich als Mitglied der durch das gemeinsame Trauma vereinten Gemeinschaft in die Tragik jener historischen Ereignisse „einfühlen“. Er *reproduziert* die Narrative und Ideologeme über die „geopolitische Katastrophe“ von 1991, bleibt aber genau wie der Erzähler unfähig dieses Ereignis mit eigenen Worten zu kommentieren. Stattdessen werden die individuellen Kindheitserinnerungen mit dem machtpolitischen Erbe des sowjetischen Staats- und Gesellschaftsprojekts gleichgestellt: Die Kindheit als Gemisch aus Geborgenheit, Sicherheit und Stabilität wird zu einem einzigen Blickwinkel für die Betrachtung nicht nur privat-lebensweltlicher, sondern auch ideologisch-politischer Komponenten des Lebens in der UdSSR.

Die traumatischen Brüche zwischen den Generationen und der damit verbundene Identitätsverlust des Protagonisten werden im Roman auf die räumlichen Verhältnisse bzw. auf das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie übertragen.

Die meisten Überreste der vergangenen sowjetischen Epoche lassen sich nicht etwa in den pulsierenden Metropolen, sondern paradoxerweise gerade in der ländlich geprägten Provinz wiederentdecken, wobei die Provinz selbst, heruntergekommen und fast menschenleer, durchaus als Metonymie des sterbenden und modernisierungsbedürftigen Russlands verstanden werden kann.

Auf die eigentliche Zugehörigkeit des Protagonisten zur ruralen Welt der Vorfahren weist die besondere Form seines Namens – Sankya – hin, die eine dialektale Aussprache des Namens „Sascha“ darstellt und im Roman eigentlich nur von Saschas Großeltern verwendet wird. Die Tatsache, dass gerade diese Namensform auf der Titelseite des Romans steht, betont die Bedeutung jenes ländlichen Universums für die Identität des Helden.

Während seines Aufenthaltes bei den Großeltern versucht Sascha in der Tat nicht ohne Erfolg, seine Dorfidentität wiederzuerlangen: Allmählich verändert er seine Gewohnheiten und seine Sprache, die ihn zu Beginn der Erzählung als einen Stadtbewohner gekennzeichnet haben. Am Ende dieser Verwandlung, die in der deutschen Übersetzung leider gänzlich verloren geht, fühlt er sich im Dorf seiner Großeltern zwar immer noch unwohl, entfremdet sich aber auch zunehmend vom vertrauten Stadtleben:

Город оказался слабым, игрушечным – и ломать его было так же бессмысленно, как ломать игрушку: внутри ничего не было – только пластмассовая пустота. Но оттого и возникало детское ощущение торжества, терпкое чувство преодоления, что все оказалось гораздо проще, чем казалось... (Prilepin 2012: 30)

Die Stadt hatte sich als schwach erwiesen, wie Spielzeug, sie zu zerbrechen war genauso sinnlos wie Spielzeug zu zerbrechen: Drinnen war nichts – es war nur leeres Plastik. Und das kindliche Gefühl des Triumphes, dieses überwältigende Gefühl, kam daher, dass alles viel einfacher war, als es schien... (Prilepin 2012a: 28)

Diese anti-urbane Rhetorik wird in einem anderen Abschnitt des Romans verstärkt, in dem der Protagonist und seine Parteifreunde Russland verlassen und eine gewisse Zeit in Lettland verbringen. Saschas Aufenthalt in Riga wird von einer detaillierten Beschreibung der lettischen Hauptstadt begleitet. Die geordnete, fast operettenhafte Gemütlichkeit Rigas steht indes in einem starken Kontrast zu dem maroden Zustand russischer Städte. Während das urbane Russland

als ein Simulacrum, als ein unwirkliches und unnatürliches Ding dargestellt wird, suggeriert die Atmosphäre der baltischen Metropole ein anderes Gefühl – das Gefühl der erdrückenden Fremdheit:

Он шел по городу, чувствуя, что улицы и площади ненавидят его. Как будто Сашу пытаются выдавить из этих скучных и обидчивых пространств. И злой, ощеривающейся энергии, пульсирующей внутри, уже не хватало Саше, чтобы противостоять. (Prilepin 2012: 288)

Er ging durch die Stadt und spürte, dass die Straßen und Plätze ihn hassten. Es war, als versuchten sie, Sascha aus diesen gleichmütigen und sensiblen Räumen hinauszudrängen. Und diese böse, geradezu zähnefletschende Energie, die in Saschas Innerem pulsierte, reichte nicht mehr, um dem etwas entgegenzusetzen. (Prilepin 2012a: 291)

Diese Passage verdeutlicht nicht nur die doppelte Fremdheit Rigas als einer „europäischen Stadt“, sondern verweist auch auf ein Dilemma, das der Protagonist und seine Mitstreiter vergeblich zu lösen versuchen: Einerseits wird Lettland als ein imperiales Erbe Russlands verstanden, das verteidigt und verwaltet werden muss, andererseits aber ist es ein Erbe, mit dem sie sich nicht anfreunden können. Ein anderes kulturelles Milieu, die lettischsprachige Bevölkerung sowie die symbolische und realpolitische Zugehörigkeit Lettlands zu Europa werden für die Romanfiguren zu unüberwindbaren psychologischen Barrieren, die wiederum auf die Unvereinbarkeit zwischen Russland und Europa hindeuten. Dennoch haben die Kapitel des Romans, die sich in Riga abspielen, zentrale Bedeutung für die narrative und ideologische Struktur des Werks. Der Grund, warum der Bund seine Aktivitäten nach Lettland ausbreiten will, ist die mutmaßliche Unterdrückung der dortigen russischen bzw. russischsprachigen Bevölkerung durch die lettische Regierung. Es ist dennoch bemerkenswert, dass die zu beschützende „russische Bevölkerung“ Lettlands im Roman kaum zu Wort kommt, ihr „Leiden“ wird eher pauschal angenommen und nicht genauer thematisiert, ferner erlangt der russischsprachige Teil der lettischen Bevölkerung keinen Subjekt-Status und bleibt einzig ein Objekt imperialer Sorge.

Konkreten Anlass zu handeln sehen die Mitglieder des Bundes in einer Reihe von Prozessen gegen ehemalige Rotarmisten und Mitglieder des sowjetischen Geheimdienstes NKVD, denen vorgeworfen wird, in den 1940 bis 1950er Jahren

in Lettland Kriegs- und Menschenrechtsverbrechen begangen zu haben. Von den russischen national-patriotischen Kräften werden die Beschuldigten als verdiente Kriegsveteranen gefeiert und das Vorgehen der lettischen Justiz wird als eine Episode in einer ganzen Reihe anti-russischer Hetzkampagnen verstanden. Daraufhin bekommt der Protagonist den Auftrag, ein Attentat auf den zuständigen lettischen Richter vorzubereiten – gerade mit dieser Mission reist er nach Riga. Diese Episode des Romans enthält bemerkenswerte Parallelen zu der nicht fiktiven, sondern realen Ermordung des lettischen Richters Janis Laukroze im Jahre 2001, der zuvor die Aktivitäten der NBP in Lettland strafrechtlich verfolgte. Im Roman wird der Richter allerdings nicht von Sascha selbst, sondern gänzlich unerwartet von einem jungen Unbekannten auf offener Straße erschossen.

Trotz dieses „Scheiterns“ haben die in Riga gemachten Erfahrungen eine zentrale Bedeutung sowohl für den weiteren Werdegang des Protagonisten als auch für die Erzählstruktur des Romans. In Riga erlebt Sascha eine Art Initiation – er verspürt die Bereitschaft, für seine Ideale zu töten und zu sterben, und kehrt mit dieser Bereitschaft nach Russland zurück. Dort wird er schließlich zum Anführer einer blutigen Revolte mit ungewissem Ausgang. Seine Kameraden stürmen einen Armeestützpunkt, erbeuten dort schwere Waffen und besetzen danach die regionale Verwaltung. In der letzten Szene des Romans wird das besetzte Gebäude von den vereinten Kräften des Militärs und der Bereitschaftspolizei umzingelt.

Die Wahl Lettlands als eines symbolischen „Zünders“ für die bevorstehende russische Revolution ist aus mehreren Gründen bedeutsam. Während die erträumte nationale Renaissance Russlands angesichts der gesellschaftlichen Atomisierung und der wachsenden Entfremdung zwischen den Generationen sich nicht entfalten kann, wird das nationale „Wir“ außerhalb der Landesgrenzen aufgespürt: Die russische Selbstrettung beginnt mit der Rettung der eigenen „Landsleute“ im Ausland.

Die irredentistische Haltung – die vergleichende Nationalismusforschung spricht von *transborder nationalism* (vgl. Brubaker 1996: 5ff.) – ist bisher zwar nicht zu einer offiziellen Ideologie des russischen Staates aufgestiegen, ist aber seit Langem im geistigen und intellektuellen Leben Russlands sichtbar. So wurde der Gründer und langjährige Führer der bereits erwähnten NBP – Eduard Limonov (1943–2020) – im Jahre 2003 von der russischen Justiz zu vier Jahren Haft für

die Planung und Organisation eines pro-russischen Aufstandes in Kasachstan verurteilt. Limonov definiert die russischsprachige Bevölkerung der ehemaligen Sowjetrepubliken in seinen zahlreichen Werken als im ethnischen und politischen Sinne „russisch“ und verweist dabei auch auf seine eigene Biografie: Limonov wurde in sowjetukrainischen Charkow [ukr. Charkiv] geboren und hat dort seine literarische Karriere begonnen. Sein echter Name ist eigentlich Savenko; im Roman „Sankya“ trägt der Parteivorsitzende, der stark an Limonov erinnert, den Namen Kostenko.

Die Ukraine als Kriegsschauplatz und die Keimzelle der kommenden russischen Revolution thematisiert Prilepin in seinem Essay „Terra Tartarara“ aus dem Jahre 2008, einem Text, der sich aus heutiger Sicht wie eine selbst erfüllende Prophezeiung liest (Prilepin 2012b: 207-208):

Были некоторые проблемы с бывшей колонией страны, землей Ukraine, там как-то постепенно, разгораясь понемногу, началась чуть ли не гражданская война, West против East [...] Нужно было, конечно же, что-то предпринимать, тем более что по всей стране неожиданно стали самоорганизовываться добровольческие пункты, которые легко переходили границу и терялись на просторах Ukraine.

Es gab gewisse Probleme mit der ehemaligen Kolonie – dem Land der Ukraine [im russ. Original in lateinischer Schrift geschrieben, siehe oben – O.Z.], langsam und allmählich wie ein Brand begann dort beinahe ein Bürgerkrieg – West gegen East [...] Man musste natürlich irgendetwas unternehmen, zumal im ganzen Land hier und da Sammelpunkte für Freiwillige entstanden, die mühelos die Staatsgrenze passierten und deren Spuren sich schnell in den Weiten der Ukraine verloren.

Für den Roman „Sankya“ ist der kulturelle und geopolitische Bruch zwischen Russland und anderen postsowjetischen Territorien nicht weniger bedeutsam als die Brüche zwischen Generationen oder zwischen urbanen Zentren und ländlicher Peripherie. Der Held des Romans erlebt diese Brüche unmittelbar und macht sie zum wichtigen Bestandteil seiner eigenen Lebenswelt – diese gefühlten Diskontinuitäten rufen bei ihm stets den Zustand der inneren Desorientierung und Unsicherheit hervor.

Die Sehnsucht nach Evidenz führt den Protagonisten zunächst dazu, einige schlichten Weisheiten zu formulieren, die ihm bei der Auseinandersetzung mit verschiedenen Weltbereichen als mentale Anker zur Verfügung stehen:

С тех пор как повзрослел, к армейскому возрасту – все стало очевидным. Неразрешимых вопросов больше не возникало. Бог есть. Без отца плохо. Мать добра и дорога. Родина одна. (Prilepin 2012: 109)

Seitdem er erwachsen geworden war, im Alter des Militärdienstes, war alles klar geworden. Unlösbare Fragen tauchten nicht mehr auf. Es gibt einen Gott. Ohne Vater ist es schlecht. Die Mutter ist gut und teuer. Es gibt nur eine Heimat. (Prilepin 2012a: 109)

Diese apodiktischen Aussagen bieten jedoch keine tragbaren Lösungen, die man im Bereich des Politischen anwenden kann. Saschas kampferfülltes Leben wie sein wahrscheinlicher Tod inmitten einer aussichtslosen Rebellion scheinen keinen Erkenntnisgewinn zu liefern und bleiben politisch folgenlos. Anders als die ideologisch inspirierten Werke der russischen Klassik, die den künftigen Generationen der Revolutionäre nicht nur rhetorische Formeln, sondern vor allem konkrete praktische Handlungsschemata anboten wie z.B. Černyševskijs Roman „Was tun?“ (1863), ruft Prilepins post-ideologischer Roman in erster Linie eine bestimmte, emotionale Haltung hervor: eine permanente Schwankung zwischen Trauer und Wut.

Während „Sankya“ im Wesentlichen von den herkömmlichen romantischen Konventionen Gebrauch macht, dreht der Autor die traditionelle Erzählstruktur eines Bildungsromans um: Das Erwachsenwerden des Helden bleibt genauso unmöglich wie seine Integration in die Gesellschaft; erzählt wird stattdessen die Geschichte eines sozialen Zerfalls und eines persönlichen Untergangs.

Anders als die westlichen *rebels without a cause* in den 1960ern ringt Prilepins Held nicht nur um Liebe und soziale Anerkennung, sondern versucht geradezu penetrant seinen Kampf ideologisch zu untermauern – doch auch er lebt schnell und stirbt jung. Das Gemisch aus linken, sozialistischen, nationalistischen und nicht zuletzt großimperialen Ideen, die der Protagonist konsumiert und artikuliert, bilden dabei einen qualitativ anderen, aber nicht weniger gefährlichen Er-

satz für *sex, drugs and rock'n'roll*. Allerdings verleihen sie dem Kampf des Protagonisten den Anschein der Bedeutsamkeit: Der ideologisch gefärbte Tod des Helden erscheint sinnvoll und die ideologisch begründete Gewalt gerechtfertigt.

Zwar führen Sascha und seine Kameraden einen Angriff auf das russische politische Regime durch, lassen sich aber als Gruppe ideologisch nicht eindeutig einordnen. Auch die egalitaristische Rhetorik mit ihren Appellen an das Volk und an die Heimat lässt kein sozio-politisches Programm erkennen. Diese Vagheit ist kein Zufallsprodukt, sondern wird im Roman bewusst und gezielt erzeugt. Sascha selbst formuliert diese Logik wie folgt:

В наше время идеологичны... инстинкты! Моторика! [...] Все, что есть в мире насущного, – все это не требует доказательств и обоснований. Сейчас насущно одно – передел страны, передел мира – в нашу пользу, потому что мы лучше. Для того чтобы творить мир, нужна власть – вот и все. Те, с кем мне славно брать, делить и приумножать власть, – мои братья. (Prilepin 2012: 184)

Die neuen Ideologien unserer Zeit sind... Instinkte! Aktionen! [...] Alles, was wirklich wichtig ist, all das braucht keine Beweise und keine Rechtfertigung. Nur eine Sache ist uns jetzt wichtig: die Veränderung des Landes, die Veränderung der Welt – in unserem Sinne, weil wir besser sind. Um die neue Welt zu erschaffen, brauchen wir nur die Macht, sonst nichts. Diejenigen, die bereit sind mir zu folgen, um die Macht an uns zu reißen, sie zu verteilen und zu vermehren – sie alle sind meine Brüder. (Prilepin 2012a: 185)

An dieser Stelle treffen sich der radikale Protest und die Legitimation des Autoritarismus. Schließlich kommt man als Leser zwangsläufig zu der Feststellung, dass die Rebellion von Sascha sich in Wirklichkeit nicht unbedingt gegen das politische System richtet, sondern eher die Ambition artikuliert, den Platz an der Spitze der Machtvertikale anzunehmen. Sascha selbst deutet seinen „Willen zur Macht“ als einen Kampf um die Heimat, die ihm in den 1990er Jahren fortgenommen worden ist. Dieser Kampf kann entweder mit seinem heroischen Tod enden, womit der Held mit dem sakralen Körper des Vaterlandes vereint würde, oder der Kampf endet mit seinem Sieg: sei es in Form einer Machtübernahme oder dadurch, dass das politische Regime sich selbst radikalisiert und sich damit in die gewünschte Richtung entwickelt.

Die politische Botschaft des Textes bleibt aber in beiden Fällen dieselbe: Die literarisch erfüllte Sehnsucht nach dem Heroischen bestätigt den Leser in der Annahme, dass die sozialen Veränderungen nicht auf der Basis demokratischer Mehrheiten zu realisieren sind; vielmehr werden sie durch die Taten einer radikalisierten, unkontrollierbaren Minderheit in Gang gesetzt.

Spätestens hier tritt die verborgene Theorie hinter dem erbitterten Kampf von Saschas Parteifreunden zum Vorschein. In der Tat ist „Sankya“ eine literarisch-fiktionalisierte Darstellung von Lev Gumilëvs Konzeption der Passionarität (russ. *passionarnost'*): Als ideologisch indoktrinierte Revolutionäre mögen Sascha und seine Kampfgefährten den Leser nicht immer überzeugen, doch mit ihrer suizidal gefärbten „Selbstlosigkeit“ *sui generis*, bei der das Individuum zwar sein Leben, nicht aber seine „Selbstverwirklichung“ aufzuopfern bereit ist, sowie einer gewissen Unzurechnungsfähigkeit sind sie eine perfekte Illustration für das Gumilev'sche philosophisch-psychologische Verständnis der *passionarii*.

Zwar kommt der Name Gumilëv wie das Wort „Passionarität“ im Text des Romans kein einziges Mal vor, doch in seinen publizistischen Schriften hat sich Prilepin oft als Adept der neo-eurasischen Doktrin und speziell der Theorien von Gumilëv zu erkennen gegeben. Im Essay „Wir wissen, wie das Ganze endet“ (Originaltitel: Мы знаем, чем все это закончится) führt er die Theorie der Passionarität mit polemischen Eifer gegen Fukuyamas Idee vom Ende der Geschichte ins Feld (Prilepin 2012b: 130-132):

Лев Гумилёв писал о пассионарных толчках, переживаемых целыми народами, и происходит это под влиянием солнца. Может быть, он всё наврал, Гумилёв, но кто станет спорить с тем, что была великая Португалия и стала Португалия никакая. Были великолепные варяги, и кто они теперь: скучные скандинавы?

Природа оставила их, природа больше не интересуется ими. Природе интересен Восток, ей вечно интересен Китай, и, смею надеяться, ей любопытна богоискательная, безумная, раскалённая Россия – бешеная и ленивая одновременно. Только пресыщенные чудачки считают, что природа развивается эволюционно. Сама Земля создавалась в процессе безумства, революции, сцепки неведомых тел, падений метеоритов, вымираний тысяч существ, зарождений новых чудовищ [...] История – тоже природа, её никакие фукуямы не остановят своим немощным словом.

Lev Gumilev schrieb von den passionaren Stößen, die von der Sonnenenergie freigesetzt werden und die die ganzen Völker verspüren. Es kann sein, dass er sich geirrt hat, dieser Gumilev, doch wer würde heute bestreiten, dass aus dem einst großen Portugal ein nichtswürdiges Portugal geworden ist; dass es früher mal großartige Waräger gab, und wer sind sie nun – die langweiligen Skandinavier?

Die Natur hat sie verlassen, sie hat kein Interesse mehr an ihnen. Die Natur interessiert sich für den Osten, sie hat stets Interesse an China und sie blickt (so hoffe ich jedenfalls) mit Neugier auf das gottsuchende, wahnsinnige, glühende Russland – dieses immer so tollwütige und zugleich immer so faule Land. Nur übersättigte Spinner glauben, dass die Natur sich evolutionär entwickelt. Selbst die Erde entstand in einem Prozess des Wahnsinns, der Revolution, des Zusammenschlusses unbekannter Körper, der Meteoritenfällen, des Aussterbens tausender Spezies und der Entstehung neuer Monster [...] Die Geschichte ist auch Natur und keine Fukuyamas dieser Welt werden deren Lauf mit ihren impotenten Reden aufhalten.

Gumilevs These über die Lebensdauer der Ethnien, wonach die Russen als ein jüngeres Ethnos zwar weniger historische Errungenschaften, dafür aber viel mehr Lebenskraft und Energie vorzuweisen haben als die „alten“ und erschöpften Ethnien Westeuropas; diese These, gepaart mit der für die Eurasier typischen geohistorischen Orientierung nach Osten, wird im vorliegenden Essay nicht allein zu Fukuyamas Werk in einen Gegensatz gestellt; sie wird vielmehr zu einer polemischen Waffe gegen all jene Mitbürger Prilepins, die vom Leben in einem „post-historischen“ Russland träumen. Auf dem russischen ideologischen Kompass werden diese Personen meist unter dem Etikett „*liberaly*“ – die Liberalen – geführt.⁵⁹

Auch der Roman „Sankya“ sinkt streckenweise zu einer Kampfschrift gegen den Liberalismus ab – als Ideologie, die „für Russland schlimmer ist als die Pest“ (Prilepin 2012a: 253). Es ist also nicht überraschend, dass der eigentliche Bösewicht des Romans nicht etwa das politische Regime und seine gesichts- und na-

⁵⁹ Der Begriff „*liberaly*“ bezieht sich im Wesentlichen nicht auf die Mitglieder bestimmter Parteien oder auf die Apologeten konkreter politischer Schriften und Programme – sie verweist vielmehr auf eine sehr breit verstandene Geisteshaltung, die im weitesten Sinne mit der Option zugunsten Demokratie, Marktwirtschaft und Rechtsstaatlichkeit, mithin mit der außenpolitischen Westorientierung Russlands, verbunden ist.

menlosen Ordnungskräfte darstellen, mit denen Saschas Parteiliebe sich leidenschaftlich prügeln, aber für die sie keinen Hass empfinden. Saschas eigentlicher Widersacher ist sein Lehrer Aleksej Bezletov, der im Roman die karikierte Sammelfigur eines russischen Liberalen abgibt – ein semi-intelligenter Schwätzer, der zugleich feige, korrupt und niederträchtig ist und dessen Name wörtlich der „Nichtfliegende“ bedeutet. Wie ein Schatten begleitet Bezletov den Protagonisten durch die gesamte Handlung des Romans: Er ist der einzige, der beim Begräbnis von Saschas Vater anwesend ist (eine Szene, die zu allerlei symbolischen und psychoanalytischen Interpretationen einlädt). Als Assistent des Gouverneurs befindet er sich am Ende des Romans auch in dem besetzten Verwaltungsgebäude und versucht Sascha und seine Kameraden zu überreden, die Waffen niederzulegen. Im Finale kommt es zu einer symbolischen Abrechnung, indem Sascha seinem ehemaligen Lehrer folgende Anschuldigungen ins Gesicht sagt:

Такие, как ты, спасаются, поедая Россию, а такие, как я – поедая собственную душу. Россию питают души ее сыновей – ими она живет. Не праведниками живет, а проклятыми. Я ее сын, пусть и проклятый. А ты – приبلуда поганая. (Prilepin 2012: 345)

Solche wie du retten sich, indem sie Russland auffressen, und solche wie ich, indem sie die eigene Seele auffressen. Russland wird von den Seelen seiner Söhne ernährt – von ihnen lebt es. Es lebt nicht durch die Gerechten, sondern von den Verfluchten. Ich bin ein Sohn Russlands, mag sein, ein Verfluchter. Aber du – bist ein verdammter Bastard. (Prilepin 2012a: 349)

Diese Szene bedeutet indes viel mehr als Saschas endgültigen Bruch mit dem „verfaulenden“ Liberalismus. Zwar macht hier der Autor von einer langen literarischen Tradition der Liberalismuskritik Gebrauch, der auf Jazykovs Gedicht „K ne našim“ (1844)⁶⁰ zurückgeht und in dem die Vertreter dieser „nicht-russischen“ Ideologie selbst als „Nicht-Russen“ stigmatisiert werden. Das russische Wort *pribluda*, das in der obigen Passage mit „Bastard“ übersetzt wird, signalisiert gerade solche Stigmatisierung, da es indes nicht nur „illegitimes Kind“, sondern auch „Strolch“ oder „Landstreicher“ bedeutet und seine Semantik im weitesten Sinne auch auf einen „illegitimen Mitbewohner“ bzw. „einen, der nicht von hier

⁶⁰ Siehe S. 35 im Kapitel II dieser Arbeit.

ist und nicht dazu gehört“ verweist. Zugleich illustriert diese ablehnende Haltung gegenüber einer „feindlichen“ Ideologie eine für „Sankya“ bedeutsame Programmatik: Durch die Heimatverbundenheit wird die Identität der Rebellen und ihre Rolle als *passionarii* sichtbar und verständlich. Ferner wird Russland aus den Zwängen des post-historischen Zeitalters befreit: Die Heimat und ihre Söhne, die in einem eigenartigen Prozess des Energieaustausches vereint sind, finden den Weg zu ihrer ursprünglichen „reinen Natur“ zurück.

Der sinn- und chancenlose Kampf um die politische Macht ist also lediglich ein Instrument in einem quasi-natürlichen Prozess der Selbstfindung und Selbstverwirklichung. Saschas Kameraden formulieren es wie folgt: „Wir bringen einander um, weil in Russland die einen die Wahrheit so, die anderen anders verstehen. Das ist sowohl Blutbad als auch Erkenntnis“ (Prilepin 2012a: 76).

Im Rahmen dieser Konzeption ist der eigentliche Feind, wie oben bereits erläutert, nicht das marode politische Regime, das ja auf eigene Art und Weise „mitkämpft“, sondern es sind diejenigen, die den Kampf grundsätzlich ablehnen oder ihn gar zu unterbinden versuchen. Die *passionarii* rund um Sascha sind hingegen die treibende Kraft der Geschichte und zugleich die Träger und Bewahrer einer außerzeitlichen Identität der Rus’: Im Einklang mit der Vision des alten Dorf-Weisen können sie neben den berühmten Rebellen Jemeljan Pugačëv und Stepan Razin ihren Platz im imaginären Heldenpantheon Russlands einnehmen. Der Umstand, dass die Erkenntnis, die aus der Kampferfahrung gewonnen werden muss, im Roman nur sehr begrenzt, wenn überhaupt, artikuliert wird, hat wiederum mit der dualen Natur der *passionarii* zu tun: Einerseits ordnen und rechtfertigen sie als reflektierende und politisch engagierte Individuen ihre Taten mithilfe des ihnen zur Verfügung stehenden historischen und ideologischen Wissens. Andererseits aber sind sie als Teil eines gewaltigen Naturvorgangs außerstande, die Prozesse, in welche sie involviert sind, vollständig zu überblicken oder gar zu begreifen.

Die letzten Zeilen des Romans, die Saschas Gedanken Sekunden vor dem Sturm des Gebäudes durch das Militär und somit vor seinem wahrscheinlichen Tod mitteilen, komplettieren das Bild, in dem sein kurzes und bitteres Leben als Teil eines großen, unbegreiflichen Prozesses dargestellt wird:

В голове, странно единые, жили два ощущения: все скоро, вот-вот прекратиться, и – ничего не кончится, так и будет дальше, только так. (Prilepin 2012: 349)

Im Kopf bewegten sich, merkwürdig vermischt, zwei Empfindungen: Alles wird gleich, im nächsten Augenblick, zu Ende gehen, und – nichts wird zu Ende gehen, alles wird weiterhin so sein, nur so. (Prilepin 2012a: 353)

5. Die Abwicklung der Form: „Neuer Realismus“ und der Abschied von der literarischen Postmoderne

5.1 Die Poetiken des Ausnahmezustands

Die hier kommentierten Romane evozieren insgesamt ein überaus pessimistisches Gesellschaftsbild und vertreten die Auffassung, dass die politische Ordnung in erster Linie die Menschen in der Gemeinschaft voreinander schützen soll. Vor diesem Hintergrund avanciert der Topos der Autorität zu einem gemeinsamen Punkt, an dem sich alle drei Werke treffen: Die Hobbesianische Formel *auctoritas, non veritas, facit legem*, die gerade ein solches auf Schutz gerichtetes Staatsverständnis zum Ausdruck bringt, kulminiert in den untersuchten Romanen in zwei komplementären Ordnungsmodellen: Während Natan Dubovickij, der Autor von „Nahe Null“, einen stillschweigenden vertikalen Gesellschaftsvertrag voraussetzt, der das Zusammenleben zwischen Volk und Elite auf das Prinzip gegenseitiger Nichteinmischung reduziert, macht Aleksandr Prochanov in „Gospodin Geksogen“ bereits einen weiteren gedanklichen Schritt und glorifiziert die freiwillige und bedingungslose Unterwerfung des Individuums unter eine autoritäre Staatsmacht, die in einer Führerfigur verkörpert wird. Den Staat als ultimative Ordnungsmacht tauscht sein jüngerer Kollege Zachar Prilepin in „Sankya“ gegen eine hierarchisch organisierte Gruppe von Partisanen, die es sich zum Ziel setzt, die Macht an sich zu reißen und somit den Staat zu „entführen“, ohne dabei das autoritäre Ordnungsprinzip zu verletzen.

Alle drei Romane präsentieren indes eine Rhetorik, die sich gegen die formalen Institutionen richtet: Sei es durch deren Gleichstellung mit den informellen Beziehungen und Seilschaften wie in „Nahe Null“ oder durch ihre faktische Entmachtung zugunsten einer messianischen Führerfigur wie in „Gospodin Ge-

ksogen“ oder durch ihre Zerstörung durch die radikale Gruppierung der „Partisanen“ im Roman „Sankya“. Im Rahmen all dieser Szenarien gerät die politische Ordnung Russlands, die *de jure* nach wie vor demokratisch ist, in einen „Ausnahmezustand“.

Das sich hinter diesen Begriffen verbergende Idol ist der deutsche Rechtsphilosoph Carl Schmitt (1888–1985). Für ihn ist die „Ausnahme interessanter als der Normalfall, denn [...] in der Ausnahme durchbricht die Kraft des wirklichen Lebens die Kruste einer in der Wiederholung erstarrten Mechanik“ (Schmitt 2004: 21). Die „Entscheidungslegitimation“, die Schmitt in seiner Theorie des Dezisionismus formuliert, hält weniger den Inhalt und die Begründung einer Entscheidung für wichtig als die Entscheidung an sich. Seiner Theorie zufolge kann es bei einer Entscheidung keine allgemein verbindlichen Begründungen für Werte oder moralische Positionen geben – ein Gedanke, der sich als roter Faden durch alle drei Romane zieht.

Die wichtigste Entscheidung, die in dem hier untersuchten Fall getroffen wird, ist die Identifikation des Feindes. Dass dieser Prozess gemeinschaftsbildend ist und somit mit der Frage der Legitimation verbunden ist, hat der russische Soziologe Lev Gudkov gezeigt: Seine langjährigen Untersuchungen haben die wachsende Dynamik und Ausbreitung eines Phänomens offengelegt, das er als „negative Mobilisierung“ bezeichnet.

Negative Mobilisierung meint, dass sich eine diffuse Aggression und Feindbilder ausbreiten und Zukunftsängste vor Statusverlust und Werteverfall wachsen. In einer solchen Situation wachse das Bedürfnis nach einem schützenden Kollektiv. Das identitätsstiftende Element in dieser Konstruktion ist *Angst*. Die allgemeine Orientierungs- und Ratlosigkeit, die Frustrationen und die Aggressivität, die typisch für solche Krisensituationen sind, zeigten sich allerdings erst, wenn die soziale Wut durch symbolische Rollen strukturiert und in die gewünschte Richtung geleitet wird.

Seit 2012 war die russische „souveräne Demokratie“ offensichtlich nicht mehr in der Lage, die Bevölkerung emotional zu „galvanisieren“. Das Funktionieren der formalen Institutionen hatte sich einen ritualisierten Charakter angeeignet. Die Art der Legitimität, die unsere drei Romane evozieren, beruht hingegen auf einer „emotionalen Mehrheit“, die über die gemeinsamen Identitäts- und Geschichtsmodelle, aber auch über die gemeinsame Sprache verfügt. Die Kategorie

der Sprache ist hier insofern bedeutend, als die Sprache nicht nur ein Instrument der Massenmobilisierung darstellt, sondern die aktiven oder latenten Befürworter einer autoritären Ordnung als eine relativ stabile Sprachgemeinschaft bzw. *community of language practice* definiert. Die literarischen Manifestationen der proautoritären Rhetorik, die hier kurz skizziert wurden, machen oft Gebrauch von der Sprache der Gewalt und von *hate speech*. Die literarisch verfahrenende Ästhetisierung der Gewalt bietet den Ersatz für die oft fehlende ideologische Klarheit: Sie verbindet den Zynismus von Dubovickij, den Etatismus von Prochanov und die rebellische Leidenschaft Prilepins. Anders als die Gesellschaft des Spektakels, die der russischen simulierten Demokratie nur passiv zugeschaut hat, benötigt diese „negativ“ mobilisierte Gemeinschaft politische Handlungen, an denen sie *performativ* teilnehmen kann.

Der Übergang zu performativen Aktionen ist wiederum mit der Frage verbunden, ob und inwiefern es gerechtfertigt ist, die Romane von Prochanov, Prilepin und Dubovickij nicht nur als literarische, sondern auch als relevante politische Aussagen und Ereignisse zu betrachten. Die untersuchten Romane können nur insofern als „politisch“ gelten, als sie weniger durch die Erzählform oder die Entwicklung der Charaktere, sondern vielmehr durch eine Konstellation und Kombination wichtiger Ideologeme strukturiert werden. Die Opposition zwischen Erzählung und Ideologie ist dabei nicht synonym mit der traditionellen Gegenüberstellung von Sujet und Fabula – vielmehr kann jeder dieser Romane als politisches Statement (oder als Manifest) gelesen werden, in dem die ideologische Botschaft mit dem Vokabular der realistischen Literatur und nicht durch die üblichen Tropen der politischen Rhetorik artikuliert wird. Indem die Romanfiguren diese Ideologeme in einem mehr oder weniger realistischen Setting „ausleben“, transportieren sie die jeweilige Botschaft in die außerliterarische Realität, in der sich der Leser befindet.

Mit dem russisch-amerikanischen Literaturforscher Serguei Oushakine (2015: 45-65) lässt sich argumentieren, dass Prochanovs „Gospodin Geksogen“ (2002) zusammen mit Prilepins „Sankya“ (2006) zu den Meilensteinen in der Entwicklung des russischen „postideologischen Romans“ gehören. Nach dem vermeintlichen Ende der Ideologie (und der Geschichte) bleibt das literarische Interesse an ideologisch-politischen Themen in der Tat ein wichtiges Merkmal der russischen Gegenwartsprosa. Die Rolle der Ideologien beschränkt sich in diesen Wer-

ken nicht auf die Indoktrination des Individuums. Vielmehr ebnen die ideologisierten Motive und Diskurse einen besonderen Weg für die Entfaltung der Subjektivität: Erst durch „die ideologische Rede“ wird das Individuum zu einem erkennbaren sozialen und politischen Subjekt. Das ultimative Ziel dieser rhetorischen Übungen mit der Ideologie ist aber letztendlich, so Oushakine, weniger die Erprobung von zukunftsorientierten Ordnungsmodellen, sondern die Bewältigung der jüngsten Vergangenheit (ebd.: 65):

Motivated by their concern with the dissolution of social ties, historical traditions, and individuality, the authors of ideological novels are too cynical to indulge themselves in utopian thinking about possible futures or different social arrangements, yet they are too hurt to let the pain of the recent past simply go away.

Gerade der Schutz vor einem Chaos wie dem der 1990er Jahre mit dem für diese Zeit typischen (oder jedenfalls mit ihr in Verbindung gebrachten) Verfall in die blanke Gewalt eines Krieges von Jedem gegen Jeden („Nahe Null“), der Auflösung alter staatlichen Machstrukturen („Gospodin Geksogen“) und dem Verschwinden gewohnter lebensweltlicher Konstanten („Sankya“) – dieser Schutz soll die Demontage demokratischer und rechtstaatlicher Institutionen rechtfertigen, die alle drei Autoren auf jeweils eigene Art inszenieren.

Diese genuin politische Ausrichtung der Werke ist nicht nur eng mit ihren formal-ästhetischen Eigenschaften verbunden – sie resultiert sogar aus diesen Eigenschaften. Die Romane brechen mit vielen ästhetischen, stilistischen und erzähltechnischen Konventionen der russischen (postmodernen) Literatur der 1990er Jahre: Ironie, Sprachspiele, parodistische Wendungen fehlen entweder gänzlich oder werden von düsteren und todernsten Visionen überschattet. Das realistische Ideal mit einer größtenteils chronologischen Struktur des Narrativs, die nur wenige Analepsen bzw. *flashbacks* zulässt, mit „soliden“, festumrissenen und damit entwicklungsunfähigen Charakteren und einem Erzählstil, bei dem die Verständlichkeit der moralischen und politischen Botschaften wichtiger ist als elaborierte Ästhetik, wird von ihnen favorisiert. Mit der Annäherung an dieses Ideal scheinen auch die großen Metanarrative des russischen 19. und 20. Jahrhunderts (Macht, Revolution, Nation, imperialer Raum) und mit ihnen die Raumkonzepte wie Eurasismus oder die Idee der Heiligen Rus auf die große literarische Bühne zurückzukehren.

Dass diese Rückkehr im Wesentlichen nicht gelingt, und dass die ideologischen wie moralischen Botschaften in den hier besprochenen Romanen oft obskur und inkonsistent bleiben, ist wohl schlicht auf die Tatsache zurückzuführen, dass es ein Zurück in der Literatur ebenso wenig gibt wie in der Politik. So darf auch die Hinwendung zu politisch-ideologischen Fragen nicht mit einer tatsächlichen erfolgten Rückkehr des sozialistischen Realismus, des klassischen russischen Realismus oder mit deren Neuauflage verwechselt werden: Die Romane aus der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts greifen zwar auf die Tropen, Themen und Topoi der vergangenen literarischen Epochen zurück, sie thematisieren aber die Dynamik und die Problematik der jüngsten sozialen und politischen Umwälzungen in Russland und setzen sich zugleich mit der postmodernen Ästhetik auseinander, die mit diesen turbulenten Entwicklungen in der Regel assoziiert wird.

Der ideologische Realismus dieser Romane bleibt also in erster Linie ein literaturästhetisches Verfahren – er ist nicht „realistisch“, sondern „historisierend“ (vgl. Oushakine 2015: 48). So mag Zakhar Prilepin extensiv von den stilistischen Konventionen der sowjetischen Dorfprosa der 1960er bis 1970er Jahre der Autoren wie Valentin Rasputin, Vasilij Belov u.a. Gebrauch machen – mit ihrem typischen Blick für Kleinigkeiten, mit der Anhäufung sentimental-lyrischer Motive und schließlich mit einem idealisierten Bild des ländlichen Lebens. Wichtig für die ideologische Botschaft des Romans „Sankya“ bleibt jedoch einzig Prilepins Versuch, an den genuin nationalistischen Subtext der Dorfprosa anzuknüpfen und damit die Ästhetik dieser Werke als eine Art Retroperspektive für den Umgang mit den gegenwärtigen sozialen und politischen Fragen zu instrumentalisieren.

Die Auseinandersetzung mit der Postmoderne und ihren stilistischen wie ideologischen Aspekten ist somit viel komplexer als es ein radikaler Bruch wäre. Besondere Aufmerksamkeit verdient hier die Tatsache, dass die Werke, die offen pro-autoritäre Ordnungsvisionen artikulieren, erst im Rahmen eines genuin postmodernen ästhetischen Pluralismus entstehen und das breite Publikum erreichen konnten. Die Schlüsselrolle bei diesem Aufstieg hat Aleksandr Prochanovs Roman „Gospodin Geksogen“ (2002) gespielt, der nach der Einschätzung Prilepins die damalige literarische Landschaft Russlands „gesprengt“ und den „radikalen Halunken“ wie Elizarov, Šargunov und Prilepin selbst den Weg auf die Bücherregale frei gemacht hat (Pripelin 2011).

Bemerkenswert sind auch die Argumente von Prochanovs Rezensenten, die dieses deutlich xenophobe und chauvinistische Werk für sein „technogenes Pathos“ (vgl. Kulikov 2002), für „die Rückkehr der verloren geglaubten Geschichte“ oder gar als Beispiel für Cyberpunk und eine Alternativgeschichte „im Stile Philip K. Dicks“ (ebd.) preisen und auch den Mut willkommen heißen, mit welchem Prochanov „die Normen der politischen Korrektheit und die Regeln des gängigen literarischen Geschmacks herausfordert“ (vgl. Šarogradskij 2002). Selbst Prochanovs „ideologischer Antisemitismus“ ist für seinen Biografen Lev Danilkin, der zu den renommiertesten russischen Literaturkritikern zählt, nur der Ausdruck eines „exzentrischen Wesens“ und ein Zeichen für die literarische Authentizität des Autors (Danilkin 2007: 55). Keiner der genannten Rezensenten ist Befürworter des russischen Sonderwegs oder des völkischen Nationalismus, viele distanzieren sich entschieden von Prochanovs Geschichts- und Gesellschaftsbild – es sind, wie man sieht, vor allem formal-ästhetische Gründe, die Literaturkritiker zu einer positiven Einschätzung von „Gospodin Geksogen“ bewegen und den Hype um die Person und das Werk Prochanovs ausgelöst haben.

Mit einer weitgehend ähnlichen Argumentation begründet der Schweizer Slavist Ulrich Schmid seine Bewertung der Schriften von Zakhar Prilepin (Schmid 2012):

Wahr ist, dass Prilepin ein durchaus fragwürdiges Gesellschaftsideal vertritt. Das mindert aber seine schriftstellerischen Qualitäten nicht im Geringsten. Im Gegenteil: Prilepins Bücher sind von einem Missionsdrang beseelt, der einen besonderen Sog erzeugt. Seine Texte ziehen den Leser durch ihre Kompromisslosigkeit, manchmal auch durch ihren kalkulierten Wahnsinn in ihren Bann.

Die Überzeugung, dass „die Frage nach einem moralischen Standard für Literatur ins Leere führt“ (ebd.) mag durchaus legitim sein – Schmid selbst illustriert diese Position überzeugend am Beispiel Dostojevskijs, dessen chauvinistische, antidemokratische Ansichten seinen weltweiten literarischen Ruhm weder verhindert noch signifikant geschmälert haben. Es bleibt allerdings die Frage, ob die problematische Dichotomie Form-Inhalt, die in allen oben zitierten Rezensionen durchschlägt, überhaupt auf die Bewertung der russischen „post-ideologischen“ Romane angewandt werden kann. Prochanovs „Exzentrik“ oder Prilepins „Missionsdrang“ und „Kompromisslosigkeit“ sind wohl kaum isolierte schriftstellerische Qualitäten, sondern ein wesentlicher Teil ihrer Gesellschaftsideale. Deshalb ist zu fragen, ob diese fragwürdigen Gesellschaftsideale als solche nicht von

der Form, dem Stil, der Struktur und der Komposition der Narrative maßgeblich mitbestimmt werden.

Tatsächlich ist die Ästhetik der „neuen Ehrlichkeit“ (*new sincerity*, russ. новая искренность), die in den Werken Dubovickijs, Prochanovs und insbesondere Prilepins anstelle der postmodernen (Selbst-)Ironie eines Erzählers auftritt, unauflöslich mit den politisch-ideologischen Aussagen des jeweiligen Romans verflochten: Auch Xenophobie und imperialistische oder sozialdarwinistische Ansichten können als Manifestationen der Ehrlichkeit und der künstlerischen Freiheit präsentiert werden.

5.2 Die Sehnsucht nach Evidenz in der postsowjetischen Leere

Die Auseinandersetzung mit der Postmoderne erhält in den untersuchten Werken noch eine weitere, allerdings weniger offensichtliche Dimension: Die Romane führen eine mehr oder minder offene Polemik gegen eine Geisteshaltung, die als Produkt der postmodernen russischen Literatur gilt und im Folgenden „*postsowjetische Leere*“ genannt wird. Diese Polemik erreicht ihren Kristallisationspunkt in der Auseinandersetzung mit dem Werk und der Person des bekannten russischen Gegenwartsauteurs Viktor Olegovič Pelevin.

Als Kultautor der 1990er Jahre, als „der“ postmoderne Autor Russlands schlechthin und sicherlich als einer der meistgelesenen Literaten in der russischen Gegenwartsliteratur kann Pelevin im wahrsten Sinne als Prophet der Leere betrachtet werden. In seinen Romanen und Erzählungen beschreibt er das russische Zeitgeschehen aus einer besonderen Perspektive, die aus der Verflechtung surrealistischer und mystischer Motive sowie Zeitreisen, Reinkarnationen und virtueller Realität entsteht. Der Autor lässt seine Leser auch in ständiger Ungewissheit und ergänzt sein Verwirrspiel durch philosophische Einsprengsel sowie eine hohe Dosis Esoterik und buddhistischer Ästhetik. Der ironisch-satirische Ton der Pelevin'schen Prosa durchdringt nicht nur die fiktive Erzählwelt, sondern greift außerdem die realpolitische Agenda auf und verwischt gezielt die Grenze zur außerliterarischen Welt, in der sich der Leser befindet.

In Pelevins Texten wird der metaphysische Solipsismus, d.h. die These, dass außerhalb des eigenen Ichs bzw. des eigenen Bewusstseins nichts existiert, auf eigenartige, oft paradoxe Weise mit einer sehr detaillierten und lebendigen Darstellung der sozialen Wirklichkeit verknüpft. Denn jenseits fernöstlicher Mystik

und esoterischer Ausführungen bleibt Russland stets sehr real und lebendig – insbesondere gilt dies für die Darstellung der turbulenten 1990er Jahre mit der kaleidoskopischen Veränderung der Stadtbilder, mit der grassierenden Kriminalität und der omnipräsenten Gewalt. Doch zugleich wird dieses Russlandbild von der Medienrealität und Werbung überschwemmt und insofern selbst zu einem Medienklischee: Nicht zufällig wird „Generation ‚P‘“ – der große russische Wenderoman, der vom Aufstieg eines jungen Intellektuellen zum großen Werbestrategen im postkommunistischen Russland erzählt – von vielen als eine Erzählung über das Verschwinden der Wirklichkeit gelesen, womit der Solipsismus letztendlich triumphiert und der Leser vor die Frage gestellt wird, was bleibt, wenn man die allgegenwärtige Medienrealität ausblendet. Gerade mit dieser Frage haben sich im Jahre 2000 die Journalisten des deutschen Magazins „Der Spiegel“ an Viktor Pelevin gewandt. Seine Antwort: „Mehr Geist. Man kommt dazu, seinen Geist schärfer zu beobachten. Ein Bewusstsein, das sich nicht vor sich selbst verstecken kann. Die große Leere. Das ist der menschliche Geist“ (Böhmer 2000).

Der Traum als illusorischer Zustand der Wirklichkeit, das ironische Lächeln als Ausdruck einer besonderen Geisteshaltung zu dieser andauernden Illusion, schließlich die buddhistische Leerheit (san. *Śūnyatā*) als Fehlen des konkreten Seins und als Ur-Zustand der Welt – diese buddhistischen Topoi korrespondieren in Pelevins Prosa mit dem ideologischen Vakuum nach dem Bruch des Staatssozialismus und dem Fehlen verbindlicher Richtlinien in der Ästhetik der Postmoderne.

Mit dem Primat des Geistes vor der materiellen Wirklichkeit zelebriert Pelevin die Leere als Ausdruck individueller Freiheit. Dabei kann man mit Inna Ganschow argumentieren, dass „die Erschaffung eines offenen Systems intra-, inter- und extratextueller Strukturen dazu führt, dass alle Werke [Pelevins] sich wie ein Text lesen lassen“ und ferner, dass Pelevin „das Fortschreiben seines aus vielen Werken bestehenden Textes in einer non-linearen, rhizomartigen Abfolge vollzieht, deren Natur hypertextuell ist“ (Ganschow 2010).

Der typische Protagonist – ein nach Erkenntnis, Weisheit und Läuterung suchender Mensch – trägt zu einem solchen hypertextuellen Verständnis von Pelevins Werken bei; auch die zahlreichen wiederkehrenden Motive lassen seine Romane

als Invariante ein und desselben Textes, ja als einen „sich fortschreibenden Roman“ interpretieren. Zum Hauptmotiv von Pelevins Prosa wird das Streben nach Selbsterkenntnis unter den Bedingungen einer „ungünstigen“ Realität: In der Welt voller sozialer Umwälzungen und Kataklysmen, in der es für den Helden sinnvoller wäre, sich um das nackte Überleben zu kümmern oder besser *biznes* zu machen, in dieser Realität lehnt der Protagonist die einfachen und naheliegenden Lösungen ab, überwindet die Fallen und Tücken des materiellen Daseins und strebt nach Wissen, um seinen geistigen Horizont zu erweitern. Gerade für dieses Verhalten wird er meist in einem durchaus materiellen Sinne belohnt, wenn er die Welt dazu zwingt, nach seinen Regeln zu funktionieren.

Spätestens hier wird es deutlich, dass bei aller fernöstlichen Mystik die literarische und philosophische Strategie Pelevins tief in der russischen und im weiteren Sinne ostslavischen Geistesgeschichte wurzelt. Vom Grabspruch des spätbarocken Wanderphilosophen Skovoroda („Die Welt jagte mich, konnte mich aber nie fangen“) über die sozialkritischen und religionsphilosophischen Ausführungen von Tolstoj, Dostoevskij und Solov’ëv hält in Pelevins Werk ein für die ostslavischen Literaturen geradezu fundamentaler Gedanke Einzug, dass nämlich die Quelle allen Übels nicht soziale Missstände sind, sondern moralische Minderwertigkeit und die Unfähigkeit, ein vollwertiges inneres Leben zu leben. Die unvermeidliche Folge davon ist wiederum die allgemeine soziale Unordnung.

Im Unterschied zur moralisierenden Prosa von Dostoevskij und Tolstoj äußert Pelevin diese Gedanken in einer Form, die die Stilistik platonischer Dialoge mit dem ironisch-apodiktischen Ton der Erzählung vereint. Ein Beispiel aus „Buddhas kleiner Finger“ (Originaltitel „Чапаев и Пустота“ – dt. wörtl. „Čapaev und die Leere“) verdeutlicht es:

Представьте себе непроветренную комнату, в которую набилось ужасно много народу. И все они сидят на разных уродливых табуретах, на расшатанных стульях, на каких-то узлах и вообще на чем попало. А те, кто попроворней, норовят сесть на два стула сразу или согнать кого-нибудь с места, чтобы занять его самому. Таков мир, в котором вы живете. И одновременно у каждого из этих людей есть свой собственный трон, огромный, сверкающий, возвышающийся над всем этим миром и над всеми другими мирами тоже. Трон поистине царский – нет ничего, что было бы не во власти того,

кто на него взойдет. И самое главное, трон абсолютно легитимный – он принадлежит любому человеку по праву. Но взойти на него почти невозможно. Потому что он стоит в месте, которого нет. Понимаете? Он находится нигде. (Pelevin 2008: 323)

Stellen Sie sich einen schlecht gelüfteten Raum vor, in dem furchtbar viele Leute zusammenhocken. Alle sitzen sie auf klapprigen Schemeln und wackligen Stühlen, irgendwelchen Bündeln und was sich sonst gerade fand. Wer geschickt ist, hat es sich auf zwei Stühlen gleichzeitig bequem gemacht oder jemanden aufgescheucht, um sich selbst niederzulassen. Das ist die Welt, in der Sie leben. Zugleich jedoch hat jeder einzelne dieser Menschen seinen eigenen Thron: ein großes, glänzendes Möbel, weit über seine Welt hinausragend und alle übrigen Welten ebenso. Ein wahrer Zarenthron, es gibt nichts, was nicht in der Macht desjenigen stünde, der auf ihm zu sitzen kommt. Und was die Hauptsache ist: Dieser Thron ist absolut legitim, jedem Menschen von Rechts wegen zustehend. Nur ihn zu besteigen ist schier unmöglich. Verstehen Sie? Er steht nämlich nirgendwo. (Pelevin 1999: 239-240)

Die Suche nach dem „inneren Thron“ wird in den Romanen Pelevins zu einem durchgängigen Motiv. Die geistige Reise ins Nirgendwo impliziert indes die Auflösung des geographischen, politischen und schließlich lebensweltlichen Raumes – es folgt der Abschied von sozialen Rollenmodellen, alltäglichen Praktiken und gewöhnlichen Wertvorstellungen, damit am Ende der Reise eine verloren geglaubte Würde des menschlichen Daseins wiederhergestellt werden kann.

Anders als seine literarischen Vorgänger – die russischen Klassiker – thematisiert Pelevin jedoch nicht das erstrebenswerte Ideal, sondern konzentriert sich auf die verlorenen, zerstörten oder illusorischen Ideale seiner Protagonisten: Für Omon Ra („Omon hinter dem Mond“) ist das die sowjetische Kindheit, für Pëtr Pustota („Buddhas kleiner Finger“) – die Literatur und Kultur des russischen „silbernen Zeitalters“, für den Bankkaufmann Stëpa (aus dem Roman „Čisla“) – die „magische“ Glückszahl 34, schließlich für Vavilen Tatarskij („Generation P“) – die lyrische Dichtung, die er als erfolgreicher Werbeautor allerdings nicht mehr schreiben kann.

Die sowjetischen Metanarrative, die postsowjetischen Medienklischees, die Motive und Topoi russischer Literaturklassik sowie sämtliche anderen Elemente der

sozialen, kulturellen und politischen Realität werden in Pelevins Werken gleichermaßen demontiert und entsorgt, bis nichts mehr übrig bleibt – nur die Leere.

Diese Leere, die auf der Textebene durch den Zerfall der Handlung, der Fabel, der Figuren und anderer Textelemente erzeugt wird, kann je nach Roman und Interpretationsschwerpunkt unterschiedliche Implikationen bekommen. Wichtig für die vorliegende Analyse ist vor allem das Verständnis von der Leere als einer Lebenserfahrung, die sich in einer nicht-invasiven, kontemplativen Einstellung zur Welt und der sozialen Wirklichkeit zeigt. Diese Einstellung sollte aber nicht mit Apathie oder Resignation verwechselt werden, sondern stellt eine bewusst gewählte Strategie dar, die einen Erkenntnisgewinn verspricht.

Die wohl deutlichste außerliterarische Bestätigung dieser Lebensstrategie liefert Pelevins eigener kommerzieller und intellektueller Erfolg. So wurde der Autor im Jahre 2009 in einer repräsentativen Umfrage des Internet-Portals *openspace.ru* zum einflussreichsten russischen Intellektuellen gekürt.⁶¹ Diese Würdigung steht in einem deutlichen Kontrast zu Pelevins eigenem Lebensstil, denn er gilt als extrem öffentlichkeitsscheu: Er gibt in der Regel keine Interviews und hält keine Lesungen. Mit seiner Fangemeinde kommuniziert der Schriftsteller hauptsächlich über das Internet in Form von raren, oft unklaren oder verschlüsselten Botschaften.

Pelevins Stellung als *public intellectual* sowie sein Aufstieg auf den Olymp der gegenwärtigen russischen Literatur wider alle Regeln des Literaturbetriebs sind allerdings ein stets präsenter Hintergrund für die Deutung seiner Romane.

Die Idee des Autors als Kultfigur erhält vor diesem Hintergrund ihre Plausibilität und ihre Bedeutsamkeit für die Rezeption von Pelevins Texten. Der von der russischen „formalen Schule“ geprägte Begriff der Autor-Person (russ. *avtorskoe lice*) bzw. der Begriff der literarischen Persönlichkeit bei Jurij Tynjanov erfasst den Autor gerade als literarisemantische Intertextualität und als rezeptionsästhetische Kategorie: Die außerliterarische Biographie des Autors, die autobiographischen Motive in seinen Texten sowie seine mediale Selbstrepräsentation und Selbstvermarktung werden hier zu einem eng verflochtenen Ganzen, gar zu einem Gesamtkunstwerk, und können somit die Rezeption der Werke erheblich

⁶¹ Siehe die Meldung auf der Seite des Nachrichtenportals „Colta“: <http://os.colta.ru/news/details/15143> [12.09.2019].

beeinflussen. Dies gilt im Übrigen nicht nur für Pelevin, sondern auch für die drei Autoren, die im Fokus des dieses Kapitels stehen: Die Werke Prochanovs werden nicht selten als Offenbarungen eines ehemaligen Funktionärs, gar einer „Nachtigall des Generalstabs“ gelesen, das Pseudonym Natan Dubovickij gilt als Maske oder *alter ego* des mächtigen Vladislav Surkov und auch die Person von Zachar Prilepin ist ein Konstrukt – seinen Vornamen Evgenij (einige seiner früheren Texte publizierte er unter dem Pseudonym Evgenij Lavlinskij) wechselte er gegen den bodenständig und volkstümlich klingenden Namen Zachar.

Die Relation von Dokumentalität und Fiktionalität des Werkes wird bei den genannten Autoren auf unterschiedliche Weise gelöst: Während es für die Leser von Pelevins Roman „Generation P“ kaum eine Rolle spielt, ob der Autor des Textes je in der Werbebranche tätig war, wird etwa in den Kommentaren und Rezensionen von „Sankya“ stets darauf hingewiesen, dass der Autor in den Reihen der Bereitschaftspolizei OMON diente und als Mitglied der radikalen National-Bolschewistischen Partei aktiv war. Bei Pelevin tritt die Fiktionalität des Textes in den Vordergrund, während die Elemente des Politischen ironisch oder parodistisch verfremdet werden. Die literarischen Persönlichkeiten von Prochanov, Prilepin und Dubovickij hingegen verhindern eine solche „Fiktionalisierung“ ihrer Werke.

Die literarische Persönlichkeit (bzw. *avtorskoe lico*) macht es indes möglich, einen Autor als Figur in einem anderen Werk zu platzieren. Besonders deutlich kommt die Auseinandersetzung mit dem Werk und der Autorenperson von Pelevin in Dubovickijs Roman „Nahe Null“ (2009) zum Vorschein – einem Text, der zahlreiche Parallelen zu Pelevins Kultroman „Generation P“ (1999) aufweist. Denn ähnlich wie „Nahe Null“ erzählt auch „Generation P“ die Geschichte eines verhinderten Literaten, des jungen Lyrikers Tatarskij, der fortan nicht mehr für die Ewigkeit dichtet, sondern Werbetexte zusammenstellt, um der russischen Kundschaft die Reichtümer der westlichen Konsumwelt verständlicher zu machen. Tatarskij erweist sich als begnadeter Meister dieser Kunst: Mit seinen grotesk überzeichneten Sprüchen und Videoclips begeistert er bald auch einheimische Auftraggeber, die wiederum politisch Einfluss nehmen wollen. In der kriminellen Welt der russischen Hauptstadt wird Tatarskij immer tiefer in die Machenschaften der neuen politischen Elite verwickelt bis er schließlich selbst zu einem Medienguru und – ähnlich wie Egor Samochodov aus „Nahe Null“ – zu

den obersten „Strippenziehern“ hinter den Kulissen einer medialen Scheinwelt aufsteigt.

Dass „Nahe Null“ keine Hommage an Pelevin ist, sondern im Gegenteil eine scharfe Abrechnung mit Pelevins *avtorskoe lico* anbietet, wird bereits auf der ersten Seite des Romans klargestellt: Der Text beginnt mit einer kurzen Lebensgeschichte von dem Protagonisten Viktor Olegovič⁶², einem Provinzler, der von einer intellektuellen Karriere in Moskau träumt („wollte Lomonosow werden“), allerdings schnell unter den Belastungen des Berufs- und Familienlebens zusammenbricht (von seiner Frau wurde er „verachtet und vollständig versklavt“) und schließlich in Wahnsinn verfällt (Dubowizki 2010: 9-13). Er sieht sich mal als Mönch Berthold Schwarz und entdeckt das Geheimnis des Schwarzpulvers, mal hält er sich für den Schriftsteller Andrej Platonov und schreibt wortgetreu dessen Roman „Kotlovan“ neu, ohne diesen Text vorher je gelesen zu haben. Mit der Behauptung, Victor Olegovič „wolle stets jemand sein außer er selbst“, wird die Pelevin-Karikatur komplettiert: Am Ende dieser Verwandlungen versucht Victor Olegovič sich als Eremit in einem Wald nahe Moskau niederzulassen, verwandelt sich aber aufgrund der ungünstigen klimatischen Bedingungen in eine wilde Bestie, was eine Anspielung auf Pelevins Roman „Das Heilige Buch der Werwölfe“ darstellt, und terrorisiert das Umland, indem er Frauen entführt und sich schier unaufhaltsam vermehrt. Die Geschichte endet mit einem Giftpfeil in Richtung von Pelevins großer Lesergemeinde: Die heranwachsenden Sprösslinge des Waldbewohners – die *victor olegovičs* – werden schließlich von den Behörden zum Abschuss freigegeben und von Jägern ausgerottet, so dass die Existenz von Viktor Olegovič zu einer Legende wird: „seine bloße Existenz ist, wie Heimatforscher versichern, nunmehr eher Gegenstand der Vorstadtfolklore denn der klassischen Naturkunde“ (Dubowizki 2010: 9-13).

Eine karikierte Darstellung Pelevins findet man auch auf der anderen Seite des politischen wie literaturästhetischen Spektrums, nämlich im Roman „Telluria“ (2013) von Vladimir Sorokin. In den letzten zwei Jahrzehnten wurde der Name Sorokin von den Kritikern und Forschern zur russischen Post-Moderne meist in einem Atemzug mit Pelevins Namen ausgesprochen. Ähnlich wie Pelevin analysiert Sorokin in seinen Werken vor allem die Interaktion von Zerfallsprodukten

⁶² Der Romanheld besitzt Pelevins Vor- und Vatersnamen, aber sein Nachname wird nicht genannt.

der sowjetischen Ideologie, der postkommunistischen Medienkultur und nicht zuletzt der russischen Literaturklassik. Auch bei Sorokin trifft man etwa auf das Motiv des Herrscher-Modellierens, das man in „Generation P“ wie im „Gospodin Geksogen“ wiederfindet. In seinem grotesk-fantastischen Roman „Der himmelblaue Speck“ (russ. „Goluboe salo“) wird gezeigt, wie einst staatliche Labors Präparate aus geklonten klassischen Schriftstellern herstellen, die den Herrscher zum Supermann „ausstaffieren“ sollen.

Anders als Pelevin reagiert Sorokin jedoch viel entschiedener und direkter auf die Veränderungen der politischen Landschaft in Russland nach der Jahrtausendwende. Bereits 2006 entwirft er in der längeren Erzählung „Den‘ opričnika“ (dt. „Tag des Opritschniks“) eine Dystopie, die wiederum im Jahr 2027 spielt und Russland als eine retrograde Diktatur beschreibt, in der die Schergentruppe des Herrschers, die nach den sogenannten Opritschniki aus der Zeit Ivans IV. benannt ist, die Bevölkerung mit eiserner Hand „disziplinieren“, während zugleich eine neue Mauer das Land von Westeuropa abtrennt. Die Entstehung einer neuen Diktatur, eines neuen russischen Isolationismus und Revanchismus, verfolgt Sorokin vor allem anhand der Veränderungen der Sprache, die er in mehreren Registern untersucht – etwa der Sprache der Politik, der Medien, der Literatur und der alltäglichen Kommunikation der Bürger. Während Sorokin mit „Schneesturm“ (2008) und „Telluria“ (2013) seine dystopische Vision zu einer vollwertigen Trilogie erweitert hat, sind diese sprachlichen und ideologischen Veränderungen im gegenwärtigen Russland allmählich zu einer Realität geworden – ein Umstand, der die literarischen Aussagen des Autors schnell in den Rang einer Prophetie aufsteigen ließ.

Sorokins *politischer* Vorstoß als Warner und Kritiker des neuen russischen Autoritarismus steht in einem scharfen Kontrast zu Pelevins lautem Schweigen und seinem offensichtlichen Unwillen, zum tagespolitischen Geschehen Stellung zu nehmen. Gerade auf dieses Schweigen seines Kollegen und Mitstreiters Pelevin geht Sorokin im 33. Kapitel von „Telluria“ ein, in dem er ebenfalls eine Figur namens Victor Olegovič einführt (in deutscher Übersetzung – Viktor P.), die sprach- und emotionslos die gewaltsame Auflösung der Proteste auf dem Moskauer Bolotnaja-Platz beobachtet. Die protestierende Menge wird im Text *protesto* genannt – die Vorsilbe *pro-* wird hier mit dem russischen Wort *testo* (dt.

Teig)⁶³ verknüpft – und sie wird gerade als eine amorphe Masse ohne Führung und erkennbare Konturen beschrieben. Von diversen mechanischen Instrumenten und Maschinen, die metaphorisch für die Bereitschaftspolizei und andere Ordnungsdienste stehen, wird dieser „Teig“ auf der Straße „geknetet“, und schließlich „entsorgt“. Viktor Olegovič beobachtet diese Ereignisse zwar aufmerksam, aber ohne jegliche Anteilnahme. Dafür vermag er in der Zwischenzeit zu meditieren, zu frühstücken, seine Gymnastikübung zu machen und sich zu duschen. Anschließend verlässt er sein Haus und fliegt davon:

Покружив ещё немного над Болотной, [Виктор Олегович] полетел в сторону Триумфальной, спланировал на высотную веранду ресторана “Пекин”, прошел в отдельный затемненный кабинет и заказал, как обычно, пустую тарелку с узким орнаментом из золотисто-красных драконов. Положив на тарелку собственный хвост, он принялся неспешно жевать его, размышляя о только что увиденном. (Sorokin 2013: 317)

Er drehte noch ein paar letzten Runden über der Bolotnaja und flog dann zur Triumfalnaja hinüber, wo er auf der Dachterasse des Restaurants „Peking“ landete; hier begab er sich in ein abgedunkeltes Separee und ließ wie gewöhnlich den leeren Teller mit fein ziseliertem Ornament aus rot-goldenen Drachen kommen. Auf diesen Teller legte er seinen eigenen Schweif und begann gemessen darauf herumzukauen, dabei dachte er über das zuvor Erlebte nach. (Sorokin 2015: 293)

Mehr als nur eine Pelevin-Karikatur, sondern eine substantielle Auseinandersetzung mit der Pelevin'schen „Leere“ bietet hingegen das Werk von Aleksandr Prochanov. Wie von Keith Livers (2010) überzeugend dargestellt, korrespondieren die Texte beider Autoren auf vielfältige Weise miteinander. Pelevins Interesse an der babylonischen Mythologie, dem Okkultismus, der Ideenwelt der Freimaurer sowie an zahlreichen sich überlappenden Verschwörungen spiegelt sich in der Tat in Prochanovs Texten wider. Wie Prochanovs Roman „Gospodin Geksogen“ und spätere Texte aus der Belosel'cev-Reihe beteiligt sich auch Pelevin an der Schaffung eines apokalyptischen Verschwörungsnarrativs. Der Roman mit dem Titel „Empire V“ (Pelevin 2016) beschreibt eine geheime Vampir-Elite, die über das heutige Moskau herrscht und die Menschen als Ressource – wie

⁶³ In der deutschen Übersetzung von Andreas Tretner figuriert diese Substanz als eine pro-Testmasse und ein *pro-Testkörper* (siehe Sorokin 2015: 292).

Vieh – verwendet, um aus ihnen eine geheimnisvolle Substanz namens *bablos* (aus dem russischen Jargon-Ausdruck für Geld – *bablo*) zu erzeugen.

„Empire V“ verfolgt die Metamorphose seines Protagonisten namens Roman von einem unauffälligen Vertreter der ersten Generation der postsowjetischen Jugend zu einem Mitglied in der konspirativen Elite Moskaus, der er allerdings nicht mehr als Mensch, sondern als Vampir Rama angehört. Im Gegensatz zu der insgesamt ambivalenten Figur von Tatarskij aus „Generation P“, dessen Aufstieg zur „lebendigen Gottheit“ mit keinem echten Erkenntnisgewinn verbunden ist, beschreitet Roman alias Rama einen für Pelevins Protagonisten typischen Pfad der Wahrheitssuche. Anders als die übrigen Vampire ist er nicht gewillt, nur Blut und *bablos* zu konsumieren, sondern stellt sich die Frage nach dem Sinn des Lebens und fragt nach dem Ursprung des Universums. Die Wahrheit oder Gnosis, die der Held am Ende des Romans erreicht – dass die Welt in der Dunkelheit schwebt und nur der Erleuchtete aus dem Nichts zur Transzendenz aufsteigen kann – diese Erkenntnis ist jedoch kein belastbares Faktum, sondern nur eine Vermutung. In der Tat kann der Held als Vampir und als Mitglied der geheimen Elite nur den Schleier der Illusionen heben, ohne jedoch das vollständige Wissen über die Welt zu erlangen, woraus der Leser wiederum schließen kann, dass der Vampir-Held in seinem Inneren ein Mensch geblieben ist.

Den offensichtlichen Verweis auf Prochanovs Ideen findet man bereits im Titel von „Empire V“ (russ. Originaltitel: „Ampir V“), wo „V“ zwar auf Vampire anspielt, aber zugleich auch als römische Zahl „5“ gelesen werden kann, so dass der Titel des Romans auf eine bestimmte Konzeption hinweist – auf Aleksandr Prochanovs Idee des Fünften Imperiums. Ähnlich wie das Werk von Prochanov stellen Pelevins „Generation P“ und „Empire V“ das Moskau des 21. Jahrhunderts als Schauplatz eines apokalyptischen Endspiels dar, in dem Geheimgesellschaften miteinander konkurrieren, um den Lauf der Geschichte nachhaltig zu verändern. In ihrer Kritik der Schattenseiten der Globalisierung und der liberalen Marktwirtschaft erzeugen die Texte beider Autoren darüber hinaus eine für die narrative Struktur von Verschwörungstheorien typische Schwankung zwischen rationalem Skeptizismus und dem Pathos eines quasi-religiösen Glaubensbekenntnisses.

Diese Ähnlichkeiten sollen jedoch nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass die ideologischen Ausrichtungen der hier vorgestellten literarischen Modelle

grundverschieden sind. Während Prochanov mit der Idee des Fünften Imperiums einer futuristischen Großmachtsvision nachgeht, ist Pelevins „Empire V“ nichts anderes als ein geheimes Imperium der Blutsauger, die sich zwar bemühen, in Moskau für Ruhe und Ordnung zu sorgen und deswegen verschiedene soziale Ordnungsmodelle verwenden, aber in erster Linie an Russlands Kräften und Lebensenergien zehren. Ähnlich wie Sorokin thematisiert Pelevin damit einen der zentralen Widersprüche postsowjetischer politischer Systeme, in denen die kollektivistischen, transzendenten oder spirituellen Ideologien wie Eurasismus, christliche Orthodoxie usw. dazu genutzt werden, die ausgesprochen hedonistischen und individualistischen Verhaltensmuster raffgieriger Eliten zu verschleiern.

Nicht weniger unterschiedlich sind die Funktionen und Ziele der zahlreichen Verschwörungen: Für Prochanov ist jede Verschwörung ein Produkt der Anstrengungen des kollektiven Westens, der darauf abzielt, Russland zu zerstören oder zu knechten; zu einer solchen Theorie hat sich Pelevin bereits in „Generation P“ aphoristisch geäußert: „Zwar ist es unbestreitbar, daß eine antirussische Verschwörung existiert, nur leider ist die gesamte volljährige Bevölkerung Rußlands in sie involviert“ (Pelevin 1999a: 8).⁶⁴ Doch die grundlegende Unterscheidung liegt wohl in den verschiedenen, miteinander inkompatiblen Weltmodellen, welche die beiden Autoren entwerfen. Diese Unterscheidung fasst Livers (2010: 503) wie folgt zusammen:

The difference lies in the fact for the conservative Prokhanov the solution lies unequivocally in a resurrection of the language of empire (“Gospodin Geksogen”) or in a final purifying deluge (“Politolog”), whereas for Pelevin reality still comprises multiple possible “languages” (be it the language of conspiracy/occult or that of empire), so that a complete embrace of any one is impossible. Or, to put it another way, for Prokhanov a return to the Tower emerges as a distinct if distant possibility, while for Pelevin – all nostalgic musings aside – the labyrinth remains the only true model of the world.

Den Platz in einem metaphorischen Turm belegt indes nicht nur Prochanov, sondern auch die beiden anderen hier analysierten Autoren aus dem „patriotischen“ Lager – Prilepin und Dubovickij. Geleitet werden sie von der *Sehnsucht nach*

⁶⁴ Im Original: „Антирусский заговор, безусловно, существует – проблема только в том, что в нём участвует всё взрослое население России.“ (Pelevin 1999: 11)

Evidenz, die eine Befreiung aus dem für sie unerträglichen Zustand der postsowjetischen Leere zumindest in Aussicht stellt. Diese Sehnsucht gipfelt wiederum in der Wiederherstellung eines logozentrischen Kultur- und Ordnungsmodells, an der sich nicht nur Prochanov und Prilepin beteiligen, sondern die, wie im Folgenden gezeigt wird, auch für die späteren Texte von Dubovickij charakteristisch ist.

Ein Motiv für den augenfälligen Perspektivwechsel, der sich in der russischen Literatur seit der Jahrtausendwende vollzieht, ist in einem neuen Umgang mit dem Raum begründet: Während Pelevin und Sorokin hauptsächlich die Interaktion von Zerfallsprodukten der sowjetischen Ideologie und postkommunistischer Medienkultur analysieren, nehmen die „patriotischen“ Schriftsteller den russischen Raum fester in den Blick und kolonisieren ihn mit neo-imperialen und eurasischen Visionen. Die Hinwendung zum geopolitischen Raum als einer vermeintlich greifbaren, ja evidenten Größe, geht mit signifikanten Veränderungen im Bereich der Form und der Ästhetik einher. In dem Essay „Otricanie traura“ (dt. „Die Verweigerung von Trauer“, 2001) fordert der Schriftsteller Sergej Šargunov klare Wertmaßstäbe und Eindeutigkeit in den literarischen Texten und macht damit den literarischen Realismus zu einem ideologisierten Kampfbegriff. Pelevin und Sorokin, so Šargunov, hätten sich davor gedrückt, die Gegenwart darzustellen, wodurch die russische Literatur ihre Relevanz verloren habe. Nur ein neuer Realismus könne die zweideutige Sprache der intellektuellen Szene zurückdrängen (vgl. Engel 2005: 420). Der Neue Realismus, der seit der Publikation von Šargunovs Manifest immer mehr an Konturen gewonnen hat, impliziert erkennbar die Orientierung an einem sowjetischen Stilideal: Die Verständlichkeit einer moralischen Botschaft ist hier wichtiger als eine elaborierte Ästhetik.

Die Schriften von Zachar Prilepin genießen in dieser Hinsicht das wohl größte Medienecho und machen gerade diesen Autor zu einer Galionsfigur des russischen Neuen Realismus. Zu einer augenfälligen Textstrategie avanciert in den Werken Prilepins und Šargunovs der Versuch, den axiologischen Zusammenhalt des russischen Kulturraums und die Rückkehr zu einem verloren geglaubten Logozenismus durch die Artikulation schlichter Wahrheiten zu erzwingen. Šargunovs sprichwörtliche Maxime „Es ist gut, gut zu sein!“ (russ. „Хорошо быть хорошим“) multipliziert der Protagonist von Prilepins „Sankya“ mit einer ganzen Reihe quasi-apodiktischer Weisheiten: „Es gibt einen Gott. Ohne Vater

ist es schlecht. Die Mutter ist gut und teuer. Es gibt nur eine Heimat“ (Prilepin 2012a: 109).

Gerade aufgrund der Beständigkeit der Heimat wird die eigene nationale und kulturelle Identität als Schicksal verstanden, dem man entweder versuchen kann zu entkommen oder das man akzeptiert. Während die Nation im Wesentlichen als holistischer Entwurf verstanden wird, präsentiert sich der russische Raum als eine Entität ohne scharfe Konturen und Grenzen: Das Russland, in das man „hineingeht“, ist nur schwer als eine geographische oder staatspolitische Einheit zu identifizieren. Prilepins Visionen zielen auf eine entgrenzte Heilige Rus'. Umso auffälliger sind die idealtypischen Heimaten, die der Autor suggeriert, um seine Raumkonstruktionen als ein Panorama eingeführter Topoi zur Anschauung zu bringen: „Ein Holzhaus und Kreuze. Und es fließt der Fluss. Und da ist das Feld. Unverändert und unvergänglich. [...] Jeder Augapfel wird in den Körper meiner Heimat fallen – sonst nirgendwohin. Wir sind für sie [sc. die Heimat] geschaffen“ (russ. „Имба, и кресты, и река течет. И поле. Неизменно и неизбежно [...] Каждая зеница ока упадет в тело моей Родины – больше некуда. Мы сотворены для нее.“ – Prilepin 2012b: 197). Das Verständnis von Heimat als *fatum* manifestiert sich meistens in Körpermetaphern: „Meine Rus', meine Rippen. Das Herz in meiner Brust“ (russ. „Русь моя, ребра мои. Сердце в груди.“ – ebd: 196).

Dass die literarische „Rückeroberung“ der Heimat im Wesentlichen nicht gelingt, ist nicht zuletzt auf das Scheitern der Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Postmoderne zurückzuführen: Ebenso wenig wie Prilepins „realistisches“ Mantra der pelevinschen Wahrheitssuche gleicht, kann auch der Rückzug in den Turm des sowjetischen Stilideals das Versprechen nach mehr Evidenz nicht einlösen.

5.3 Das Motiv des Übermenschen

Die prägnanteste Illustration dieser gescheiterten Auseinandersetzung mit der postsowjetischen Leere ist das Motiv des Übermenschen. Sowohl „Gospodin Geksogen“ als auch „Nahe Null“ und nicht zuletzt auch „Sankya“ werden aus der Sicht der Verlierer der postsowjetischen Transformation erzählt, die ihre Erfahrungen der Unbehaustheit nach dem Kollaps der Sowjetunion mit einem gewissen Weltschmerz verbinden.

In „Nahe Null“ treffen wir einen perfekten Künstler in einer unvollkommenen Welt – als Schöpfer muss er sich mit einer raubgierigen Elite einerseits und einer „bewusstlosen“ Gesellschaft andererseits arrangieren. Der Protagonist will kein Loser sein, er ist aber davon angewidert, dass er sein Talent und sein Leben in den Dienst dieser Elite und dieser Gesellschaft stellen muss. Die Suche nach dem Ausweg führt jedoch nur in die Einsamkeit und zum Gestus elitärer Überheblichkeit. Die einzige Hoffnung des gescheiterten Übermenschen wird in den letzten Zeilen des Romans artikuliert: Sie besteht darin, dass „alles noch korrigiert werden kann“ (Dubowizki 2010: 217).

„Gospodin Geksogen“ erzählt wiederum die Geschichte eines Staatsdieners, der seinen Staat, sein Amt und somit seinen Sitz im Leben verloren hat. Er bereitet die Ankunft eines neuen Dienstherrn vor – des Auserwählten, dessen Figur er mitkonstruiert bzw. miterfindet. Dieser Auserwählte erscheint in einer der Schlüsselszenen des Romans in Form eines Regenbogens – eine mögliche Anspielung auf die Passage aus Nietzsches „Also, sprach Zarathustra“: „Dort, wo der Staat aufhört – so seht mir doch hin, meine Brüder! Seht ihr ihn nicht, den Regenbogen und die Brücken des Übermenschen?“ (Kap. „Von neuem Götzen“, Nietzsche 2012: 398). Allerdings bleibt die Ankunft des Übermenschen – ähnlich wie die mit ihm fest verbundene Utopie des Fünften Imperiums – im Roman nur eine vage Vision, gar ein Phantom, das weder kognitiv noch empirisch erfasst werden kann.

Schließlich erzählt auch Prilepins „Sankya“ von einem jungen Protagonisten, der in einem Staat heranwächst, den er nicht als seine Heimat erkennt und auch nicht akzeptiert. Anders als der Held von „Nahe Null“ kann er aber seinen Tatendrang zu einer Umformung der politischen und sozialen Wirklichkeit nicht ausüben, weil ihm die Macht fehlt. Er hat aber auch keine Aussicht auf eine hedonistische Lebensweise oder auf Teilhabe an einer imperialen Großmachtsvision: Er findet den Ausweg in einer Rebellion und in der Hoffnung, einen besseren Platz an der Sonne zu erkämpfen oder dabei zu sterben. Sein militanter Protest erscheint vor diesem Hintergrund als individuelle Selbstverwirklichung und zugleich als ein soziales und geopolitisches Experiment, aus dem die neuen Übermenschen oder mit anderen Worten: die Gumilev’schen *passionarii* hervorgehen sollen. Letztendlich aber findet der Leser einen negativen Bildungsroman, der die schiere Unmöglichkeit des Erwachsenwerdens und der Sozialisation des Protagonisten

in den Vordergrund stellt. Die Geschichte des designierten Übermenschen ist die Geschichte eines raschen, explosiven Untergangs.

Bei Pelevin hingegen erscheint der Übermensch – im Einklang mit der ursprünglichen Vision von Nietzsche – als derjenige, der die Wirklichkeit der „ewigen Wiederkunft“ akzeptiert und sich in Selbstdisziplin und Selbstentfaltung übt mit dem Ziel, die Welt aus seinem eigenen Willen zu erschaffen. Insbesondere der Roman „Empire V“ mit dem russischen Untertitel „Повесть о настоящем сверхчеловеке“ (dt. „Die Geschichte eines wahren Übermenschen“) veranstaltet eine fiktionalisierte Suche nach einem Menschenbild jenseits des patriotischen Pathos‘ und ohne Sehnsucht nach dem Heroischen – ein Umstand, den die ironisch-sarkastische Anspielung auf Boris Polevojs „Повесть о настоящем человеке“ (1947, dt. „Die Geschichte eines wahren Menschen“), einem Klassiker der Sowjetliteratur, der von Pelevins Vampirgeschichte konterkariert wird, besonders hervorhebt.

Anders als Pelevin thematisieren Prochanov, Prilepin und Dubovickij die Schattenseiten des Übermenschen: Immoralismus und Sozialdarwinismus. Die Rechtfertigung der Korruption, die in „Nahe Null“ als tragende Säule des Staatsgebäudes valorisiert wird oder das Verständnis vom Krieg und Massaker als „Weg der Erkenntnis“ (in „Sankya“, vgl. Prilepin 2012a: 76) – diese Motive treten in den Romanen, so scheint es, zusammen mit einem literarischen Verfahren auf, das man in Anlehnung an Dmitrij Lichačëv als „falsche ethische Bewertung“ (russ. ложная этическая оценка) auffassen kann.

5.4 Falsche ethische Bewertung

In seiner Analyse der Erzählungen von Nikolaj Leskov (1831–1895) unterstreicht Lichačëv (1981: 158-165) die besondere erzählerische Strategie des Schriftstellers, die darin besteht, dass der Autor seinen Leser geradezu zwingt, gegen die rhetorische Stoßrichtung des Textes zu argumentieren. Die Erzählung „Der Schamlose“ (1877), die im Mittelpunkt Lichačëvs Untersuchung steht, inszeniert einen Dialog zweier russischen Armeeingehörigen, die sich kurz nach dem verlorenen Krimkrieg im Salon des Veteranenverbandes treffen. Der Ich-Erzähler, ein „armes Frontschwein“, erregt sich lautstark über den im Salon anwesenden Zahlmeister, den er der Korruption bezichtigt: Dieser habe die kämpfende Truppe „beklaut und sich die Taschen vollgestopft“. Der Zahlmeister wiederum bleibt von diesen Anschuldigungen unbeeindruckt und erwidert ruhig, wären die aus

dem Schützengraben an seiner Stelle gewesen, so hätten sich diese genauso durch Diebstahl bereichert. Im weiteren Verlauf des Gesprächs räsoniert er nüchtern über das Wesen des russischen Patriotismus und betont, dass er und sein Gegenüber (der Ich-Erzähler) dem Vaterland treu gedient haben, und zwar jeder auf seine Art: der Ich-Erzähler als tapferster aller Soldaten und er selbst als korruptester aller Intendanten. Die Veteranen in der Runde geben dem schamlosen Zahlmeister Recht und selbst der düpierte Ich-Erzähler scheint plötzlich geneigt zu sein, die Argumentation seines Widersachers zu akzeptieren (Leskow 1984: 184-197).

Diese ethisch „unbefriedigende“ Kulmination des Textes soll nach Ansicht von Lichačëv eine sofortige Reaktion des Lesers provozieren. Von der „schamlosen“ Argumentation des Zahlmeisters entsetzt und angewidert, begibt sich der Leser auf der Suche nach Gegenargumenten, die dem Ich-Erzähler nicht eingefallen sind. Anstelle eines direkten Moralismus im Stile Tolstojs, bei dem die richtige Antwort auf jede ethische Frage meist vom Autor selbst ausführlich formuliert wird, konstruiert Leskov eine „moralische Intrige“, die vom Leser gelöst werden muss. Eine solche „Aktivierung des Lesers“, so Lichačëv, erfolgt im Wesentlichen dank der erzählerischen Besonderheit der russischen Literatur – dem Verfahren des Skaz. Neben einer simulierten Mündlichkeit und einer programmatischen Ausrichtung auf Dialogizität präsentiert dieser besondere Stil der Narration eine Erzähler-Figur, die sich nicht nur als kommunikative Instanz zu erkennen gibt, sondern zugleich unzuverlässig oder (wie im vorliegenden Fall) unbeholfen wirkt und oftmals über einen begrenzten geistigen Horizont verfügt. Gegen einen solchen Erzähler kann der Leser argumentieren, ohne den Rahmen der Erzählung gänzlich zu verlassen.

Auf der Ebene der Handlung scheinen die russischen „postideologischen Romane“ die Möglichkeit einer gegen die ideologische Position des Autors gerichteten Lektüre zumindest offen zu halten. In der Tat kann man die pro-autoritären, imperialen und chauvinistischen Ideen in Prochanovs „Gospodin Geksogen“ oder in Prilepins „Sankya“ als eine bewusste literarische Provokation und als Ausdruck der „falschen ethischen Bewertung“ verstehen, die gerade von den Lesern entschärft oder „aufgelöst“ werden kann. Dass die hier angesprochenen Texte eine „Aktivierung des Lesers“ im Stile Leskovs nicht zulassen, hat jedoch weniger mit dem Erzählstoff und den gewählten Motiven, sondern vielmehr mit der Art der Narration zu tun. Der Zynismus Dubowitzkis, der Imperialismus Prochanovs

oder die freudige Gewaltbereitschaft Prilepins werden nämlich nicht von einer konstruierten Erzähler-Figur vorgetragen, sondern verbergen sich hinter der Fassade des *avtorskoe lico*, in dem der allwissende, objektive Erzähler und der Autor (mit seiner realen Biografie und seiner medialen Selbstinszenierung) zu einem Ganzen verschmelzen. Gepaart mit der Ästhetik des „neuen Realismus“, mit apodiktischen Wahrheitsbeteuerungen und mit kompromissloser Direktheit trägt eine solche Form der Erzählung dazu bei, dass die potentielle Polyvalenz der Werke radikal eingeschränkt wird: Statt nach der Lösung einer „moralischen Intrige“ zu suchen, wird der Leser Zeuge eines Rückfalls in den blanken Immoralismus, den er nur dann verhindern kann, wenn er die gesamte Erzählsituation (mithin das Werk als Ganzes) ablehnt.

5.5 Die Wahrheit des Möglichen

Avtorskoe lico als rezeptionsästhetische Kategorie weist des Weiteren auf das besondere Spannungsverhältnis zwischen Dokumentalität und Fiktionalität hin, das sich in allen hier erwähnten Werken auf jeweils eigene Art manifestiert. Ein solches Spannungsverhältnis steht schon seit Langem im Fokus der russischen Literaturwissenschaftler und wurde vor allem von den Vertretern der sog. „formalen Schule“ thematisiert. Bereits Boris Ejchenbaum (1929: 126-127) hat sich zu dieser Problematik geäußert:

Попытки строить роман на нашем современном бытовом материале неизменно оканчиваются неудачей, потому что материал этот слишком однозначен – он еще не звучит литературно, еще не влезает в сюжет, сопротивляясь своей злободневностью. Настоящее ему место пока в очерке, в фельетоне или в фельетонном, сатирическом романе, с установкой не на героя, не на сюжет, а на злободневность как таковую.

Die Versuche, einen Roman auf unserem gegenwärtigen Lebensmaterial aufzubauen sind zum Scheitern verurteilt, weil dieses Material zu eindeutig ist – es klingt noch nicht literarisch, seine Aktualität verhindert die Platzierung im Rahmen eines Sujets. Die Gegenwart hat ihren Platz im Feuilleton oder in einem feuilletonartigen, satirischen Roman, der sich nicht auf die Figuren fokussiert, sondern auf die Aktualität als solche eingeht.

Die Tatsache, dass das hier umrissene Dilemma in keinem der analysierten Romane letztendlich gelöst wird und – mehr noch – im Rahmen der jeweiligen Romankomposition gar nicht gelöst werden muss, gibt einen weiteren Anlass zu behaupten, dass die altbewährten Methoden der Sozialkritik und des Umgangs mit dem Politischen in der Literatur weitgehend erschöpft sind. Die Autoren suchen vielmehr nach dem eigenen Platz im Zwischenraum, in dem das Spannungsverhältnis zwischen dem realpolitischen Tagesgeschehen und den Zwängen der Fiktionalität produktiv verarbeitet werden kann. Während die politisch-ideologischen Motive, die sporadischen Elemente der Sozialkritik und nicht zuletzt die leicht erkennbaren Figuren russischer Politiker und anderer Personen des öffentlichen Lebens die Fiktionalität der Werke herunterspielen und eindeutig dem Bereich des Dokumentarischen zugeordnet werden müssen, werden die modernen und postmodernen Stilelemente wie die Verbindungen von Phantastischem und Groteskem in „Gospodin Geksogen“ sowie die zahlreichen intertextuellen Zitate und Collagen in „Nahe Null“ auf die Waagschale der Literarizität bzw. Fiktionalität geworfen, womit die „Eindeutigkeit des Materials“, von der Eјchenbaum spricht, entschärft wird.⁶⁵

Freilich sind die genannten Autoren nicht die ersten und wohl nicht die erfolgreichsten russischsprachigen Schriftsteller, die versuchen, ihre Texte im besagten Zwischenraum zu platzieren. Bahnbrechend war und bleibt hier vielmehr die Dokumentarprosa von Svetlana Aleksievič, die etwa von den Erfahrungen sowjetischer Frauen im Zweiten Weltkrieg („Der Krieg hat kein weibliches Gesicht“, 1983) vom Afghanistankrieg („Zinkjungen“, 1989), von der Atomkatastrophe in Černobyl’ („Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft“, 1997) sowie vom Leben nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion („Secondhand-Zeit“, 2013) berichtet. In allen ihren Werken verfolgt die Autorin ein und dieselbe Strategie: Sie führt über Jahre hinweg Hunderte von Interviews mit den Menschen, die etwa in Afghanistan gekämpft haben oder vom Reaktorunglück in Tschernobyl betroffen waren, und montiert dann auf der Grundlage dieser Interviews eine Collage aus individuellen Stimmen. In Form von Kurzgeschichten, Essays oder Reportagen versprechen diese Zeugnisse eine größtmögliche Annäherung an „das wahre Leben“.

⁶⁵ Vgl. mit der Dokumentalität der „kleinen Formen“ wie z.B. die poetischen Spektakel von „Graždanin Poet“ (Kap. 3).

Für ihr „vielstimmiges Werk, das dem Leiden und dem Mut in unserer Zeit ein Denkmal setzt“ wurde Aleksievič 2015 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet. Zum Objekt der Kritik wird hingegen der nie offen gelegte Grad der künstlerischen Bearbeitung, der Wahrheitsgehalt der Darstellung, das Verhältnis von auktorialer Rede und Zeitzeugenrede sowie das Verhältnis von historischen Fakten und persönlichen Wahrnehmungen in ihren Texten.⁶⁶ Unter den Befragten in Aleksievičs jüngstem Buch „Secondhand-Zeit“ zum Beispiel findet sich niemand, dessen Leben nach dem Ende der Sowjetunion eine positive Entwicklung genommen hätte, obwohl es solche Menschen selbstverständlich in großer Zahl gibt.

Die „Effekte des Authentischen“ (Tippner 2018: 27) und die konstruierte, illusorische Dokumentalität haben indes eine klare politische Stoßrichtung: Die Texte der aus Belarus stammenden und in der Ukraine lebenden russischsprachigen Autorin sind vor allem emotional aufgeladene Anklageschriften gegen den sowjetischen Unrechtsstaat und seine gegenwärtigen Auswüchse in den Nachfolgerepubliken der UdSSR – eine Tatsache, die Aleksievičs eigene oppositionelle Haltung gegenüber den modernen diktatorischen Systemen in Russland und in Belarus zusätzlich unterstreicht. Dass dieselbe künstlerische Strategie für die Artikulation gänzlich anderer ideologischer Aussagen angewandt werden kann, zeigt heute die russische Autorin Marina Achmedova (2014), die in ihren literarisch verformten Reportagen und Interviews ästhetisch konstruierte Authentizitätseffekte einsetzt, um Bilder des russischen, „antifaschistischen Volksaufstandes“ in der Ukraine zu zeichnen.

Während die Texte von Aleksievič und Achmedova ihre Nicht-Fiktionalität bereits auf mehreren Ebenen signalisieren, bleiben die in diesem Kapitel untersuchten „postideologischen“ Romane allein aufgrund ihrer Gattungszugehörigkeit auch dann fiktional, wenn sie eine ganze Reihe von Motiven aus dem realpolitischen Tagesgeschehen aufgreifen. Dass sie dennoch als „wahr“ und „real“ wahrgenommen und gepriesen werden, ist auch auf die tektonischen Verschiebungen auf der Achse „Dokumentalität – Fiktionalität“ zurückzuführen, die in Russland nicht allein im Bereich der Literatur, sondern vielmehr in der Domäne der Nachrichtenmedien stattfinden. Während das literarische Schaffen von Aleksievič und

⁶⁶ Aleksievič publiziert keine Transkripte von Interviews, sie archiviert auch die O-Töne nicht.

Achmedova die Option zugunsten einer zunehmenden Dokumentalität der Literatur illustriert, haben die russischen Staatsmedien in den letzten Jahren eine nicht weniger spektakuläre Bewegung in die entgegengesetzte Richtung vollzogen.

Der Ukraine-Konflikt war dazu prädestiniert, zu einem Ort zu werden, an dem die seit Jahren erprobten Techniken medialer Realitätssimulation zum Einsatz kommen. Ein Krieg, in dem es mehr um Deutungshoheit als um Geländegewinne geht, betont *qua natura* das Primat der Narrative, welche sowohl die Kriegsziele als auch die Art der Kriegsführung maßgeblich beeinflussen. So verzichtet Russland auf dem ukrainischen Staatsgebiet konsequent auf den Einsatz seiner überlegenen Luftwaffe, weil er die Plausibilität der Geschichte vom „innerukrainischen Bürgerkrieg“ endgültig unterminieren würde.

Von der Darstellung der Kiever Regierung als einer „faschistischen Junta“ über die Geschichte von den „Selbstverteidigungskräften“ (den sog. „grünen Männchen“) auf der Halbinsel Krim (die sich im Nachhinein als russische Militärs entpuppten) bis hin zu zahlreichen, von den russischen Massenmedien in den Umlauf gesetzten Verschwörungstheorien über den Abschuss des Malaysia-Airlines-Fluges (MH17) konnte man bereits im Jahre 2014 einen ununterbrochenen Prozess der Fiktionalisierung journalistischer Narrative in den russischen Staatsmedien beobachten. Als zwischenzeitlicher Höhepunkt dieses Trends erwies sich eine Fernsehsendung, die am 12. und 13. Juli 2014 auf dem russischen „Ersten Kanal“ in den Abendnachrichten ausgestrahlt wurde. Der Fernsehbericht enthielt Aussagen einer angeblichen Augenzeugin, die im Interview behauptete, die ukrainischen Soldaten hätten Einwohner der Stadt Slovjansk gefoltert und einen dreijährigen Jungen am Hauptplatz gekreuzigt.

Über Jahre waren solche bizarren Geschichten und Verschwörungstheorien ein Stoff der russischsprachigen *fantastika* – in unzähligen Groschenromanen und etlichen Computerspielen wurden die Szenarien eines blutigen Krieges in der Ukraine oder einer militärischen Auseinandersetzung mit dem Westen erprobt und in Szene gesetzt. Der Rückgriff der Print- und TV-Medien auf dieselben Motive, Sujets und Szenarien, der mit der Verwendung literarisch erprobter Figuren, Tropen und Topoi einhergeht, führt in letzter Konsequenz zu einer thematischen wie stilistischen Ununterscheidbarkeit literarischer und nicht-literarischer Narrative. Wenn aber die Medien nicht mehr als „Orte des Faktischen“

wahrgenommen werden und damit nicht mehr als Gegenpol zu fiktionalen Erzählungen auftreten, wird die Grenze zwischen dem Realen und dem Fantastischen, zwischen Fakt und Fiktion zunehmend verwischt.

Die wohl wichtigste Gemeinsamkeit „fiktionaler“ und „dokumentarischer“ Erzählungen liegt in der schlichten Tatsache, dass sie alle erzählt werden müssen und damit notwendigerweise über die Instanz eines Erzählers verfügen.⁶⁷ Der Aufstieg des Romans zu einer literarischen „Supergattung“ in den europäischen Literaturen ging indes mit der Herausbildung einer Erzählsituation einher, in der der Erzähler selbst nicht mehr ein Teil der Geschichte ist, sondern diese von außen schildert. Zwar tritt er dabei als Vermittler und Urheber der Geschichte in Erscheinung, doch die Deutlichkeit bzw. die Erkennbarkeit dieser Erscheinung kann erheblich variieren. So reduziert Gustav Flauberts revolutionäre Idee der *impartialité*, der Unparteilichkeit des Narrators, die Rolle des Erzählers auf die Funktion eines bloßen Betrachtungswinkels: Während der Erzähler programmatisch auf Kommentare, Bewertungen oder Schlussfolgerungen verzichtet, erfolgt die Leserlenkung wie etwa in „Madame Bovary“ (1856) mit äußerst subtilen, für das ungeschulte Auge oft unsichtbaren Stilmitteln wie etwa der erlebten Rede („*style indirect libre*“).

Die Unsichtbarkeit des Erzählers suggeriert unter anderem die Abwesenheit des Autors als einer erkennbaren Größe. Der Print- und TV-Journalismus übernimmt diese literarische Strategie der Exklusion, wenn er das auktoriale Subjekt aus dem Rahmen seiner Narrative auszuschließen und den Eindruck einer „unvermittelten“ Kommunikation zu erzeugen versucht.

Anders als die journalistische Textproduktion verfügt die Literatur jedoch über stark ausgeprägte und historisch erprobte Instrumente der Selbstregulierung. Be-

⁶⁷ Selbstverständlich sind die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Textsorten damit nicht erschöpft. Diverse journalistische Gattungen – Berichte und Reportagen – machen in der Regel von zwei rhetorischen Hauptfiguren der Literatur Gebrauch: Metapher und Metonymie. Indem Massenmedien eine Nachricht (Teil) auswählen, um den Info-Trend (Ganzes) auszudrücken, konstruieren sie eine Situation, in der ein Ereignis bzw. ein Einzelfakt im metaphorischen Sinne ein Prozess repräsentiert. Auf der funktionalen Ebene ist es das Prinzip der Sprachökonomie, das die poetischen und die journalistischen Texte vereint: Das sprachliche Prinzip, nach dem zwei Wörter durch eines ersetzt werden müssen, ähnelt einer genuin poetischen Strategie, eine möglichst größere Menge an Informationen in einer einprägsamen Strophe zusammenzufassen.

reits im 19. Jahrhundert entwickeln die Autoren eine Reihe von ästhetischen Verfahren, die das Gemachtsein bzw. die Konstruiertheit des literarischen Werks signalisieren. Die sog. „romantische Ironie“, die sich in den Texten K.W. Schlegels manifestiert, zielt genauso auf nachträgliche Störung der zunächst aufgebauten Illusion der Objektivität, wie auch die Technik des *skaz* als Nachahmung einer direkten, mündlichen Kommunikation zwischen Erzähler und Leser in den Texten russischer Klassiker.

Die Figur des unzuverlässigen Erzählers, die hier als Weiterentwicklung dieser narrativen Verfahren aufgefasst werden kann, macht in der europäischen Prosa eine ähnlich steile Karriere wie der „unsichtbare“ Erzähler im Sinne Flauberts. Von Hawthornes „The Scarlet Letter“ (1850) über Nabokovs „Lolita“ (1955) bis hin zu Danilewskis „House of Leaves“ (2000) führt diese Stilfigur die selbstkritische Funktion der Literatur deutlich vor Augen: Indem ein unzuverlässiger Erzähler seine eigene Narration diskreditiert, weist er die Autorität symbolischer Systeme zurück, die im Interpretationsprozess auftreten können. Anstatt den Leser in eine symbolische Sphäre oder in einen thematischen Textstrom einzubeziehen, zerstört ein solcher Erzähler die Illusion der Objektivität, die jede Erzählung zwangsläufig erzeugt.

Die Objektivitätsvermutung bezüglich des Erzählers eröffnet hingegen einen großen Spielraum für die Schaffung jener postfaktischen Realitäten, die zu einem beliebten Betätigungsfeld russischer Politechnologen geworden sind. So resultiert die Plausibilität der Geschichte vom „gekreuzigten Jungen“ nicht aus dem politisch-ideologischen Kontext der Sendung und nicht aus der emotionalen Aufladung der Reportage, die bewusst auf starke Affekte abzielt; sie resultiert vielmehr aus der schlichten Möglichkeit einer kohärenten Erzählung. Im Rahmen einer Erzählsituation, in der die emotionalen Aussagen der vermeintlichen Augenzeugin von den knapp formulierten Fragen einer „unparteilichen“ Journalistin unterbrochen werden, offenbart sich die gesamte Kreuzigungsgeschichte als „bloßes“, unmittelbares Faktum. Allein die sprachlich konstruierte Figur eines objektiven Erzählers scheint auszureichen, um den journalistischen Text oder eine TV-Reportage als „wahr“ erscheinen zu lassen: Der Wahrheitsgehalt eines Narrativs basiert primär auf seiner stilistischen Authentizität.

Diese Feststellung scheint für den Status literarischer Narrative weitreichende Implikationen zu haben. Der Triumph der Ästhetik über die Ethik, der sich in

den eingangs erwähnten Rezensionen zu den russischen Gegenwartsromanen beobachten lässt, beruht im Wesentlichen auf denselben „Effekten des Authentischen“, die auch eine frei erfundene Geschichte im Fernsehen als „wahr“ erscheinen lassen. Die Stilistik der Neuen Ehrlichkeit und des Neuen Realismus in der russischen Gegenwartsprosa erlangt im Umkehrschluss allein aufgrund ihrer strukturellen wie ideologischen Übereinstimmung mit den Narrativen der staatlich gesteuerten Medien einen zusätzlichen Anspruch auf Faktizität.

Freilich sind *fake news* an sich kein russisches Nationalspezifikum, dennoch ist man geneigt, die aktuellen Veränderungen im Umgang mit den Fakten in den russischen Medien gerade aus der kultur- bzw. literaturhistorischen Perspektive zu betrachten.

Es ist eine Ironie der Geschichte, dass sowohl der Anfang als auch das vermeintliche Ende der modernen Form journalistischer Berichterstattung mit einem bestimmten, angeblich „schon immer russischen“ Ort in Verbindung gebracht wird – der Halbinsel Krim. Während die Krim-Annexion von 2014 die Abgründe einer post-faktischen Wende vor Augen geführt und die europäische Medienlandschaft mit Erfindungen wie „Troll-Fabriken“ und „Social Bots“ bereichert hat, leitete der Krimkrieg (1853–1856) Russlands gegen England, Frankreich und das Osmanische Reich den ersten Pressekrieg der Geschichte ein. Vor allem die Belagerung der Hafenstadt Sevastopol wurde zu einem europäischen Medienereignis, denn zum ersten Mal berichteten etliche britische und französische Reporter von den Kampfhandlungen vor Ort: Für die europäischen Zeitungsleser wurde der Krimkrieg damit zum ersten militärischen Konflikt, den sie durch neue Technologien wie den Telegrafen und die Fotografie unmittelbar von zuhause miterleben konnten. Der für die Londoner „Times“ berichtende William Howard Russell gilt als der erste moderne Kriegsberichterstatter und professionelle Frontreporter. Für seine stets offenen und neutralen Reportagen erntete Russell viel Kritik von der britischen Heerführung und wurde sogar der Spionage bezichtigt. Dies hinderte aber „The Times“ nicht daran bereits während des Krimkrieges zu einer gesellschaftlichen Institution und zum Inbegriff des Qualitätsjournalismus schlechthin aufzusteigen.

Auf der anderen Seite der Front – im Russischen Zarenreich – konnte sich allein aufgrund der institutionalisierten Zensur und der staatlichen Presselenkung kein vergleichbares Phänomen herausbilden. Die ersten russischen Berichte über das

Kriegsgeschehen auf der Halbinsel Krim wurden erst 1855 in der Moskauer Literatur-Zeitschrift „Sovremennik“ veröffentlicht: Die „Sevastopoler Erzählungen“ des jungen Artillerie-Offiziers Lev Tolstoj wurden damit nicht zu einer journalistischen, sondern primär zu einer literarischen Sensation. Denn Tolstoj's Durchbruch als Schriftsteller überzeugt nicht nur mit der Wahl eines brisanten und tagaktuellen Themas, sondern vor allem mit seiner innovativen Erzähltechnik: Der Erzähler wendet sich hier immer direkt an den Leser und spricht ihn immer wieder an, so dass beim Leser der Eindruck entsteht, als würde er mit dem Erzähler einen „Spaziergang“ durch die belagerte, stark umkämpfte Stadt machen.

Zweifellos waren W.H. Russels Kriegsreportagen nicht weniger kulturprägend als Tolstoj's geschichts- und moralphilosophische Ausführungen über Krieg und Frieden: Russels Metapher von „the thin red line“ wurde zum Symbol britischer Mutercourage angesichts des sicheren Todes; vor allem aber sein Artikel „The Charge of the Light Brigade“ über einen verlustreichen Angriff britischer Kavallerie bei Balaklava inspirierte zahlreiche Künstler – vom Dichter Alfred Tennyson bis hin zur Heavy-Metal Band „Iron Maiden“. Das Gedicht von Tennyson oder der Song „The Trooper“ (1983) von „Iron Maiden“ sind jedoch nicht mit dem Times-Artikel von Russel zu verwechseln, selbst wenn sie ein und dasselbe Ereignis schildern. Die klassische aristotelische Unterscheidung zwischen Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit wird hier aufrechterhalten: Während ein Chronist mitteilt, was in Wirklichkeit geschehen ist, versuchen die Dichter mitzuteilen, was hätte geschehen können.

In den Erzählungen Tolstoj's kann man als Leser die Grenze zwischen Fiktionalität und Dokumentalität, zwischen dem faktisch Vorgefallenen und dem möglichen Ereignis nie eindeutig feststellen. Die Form seiner „Sevastopoler Erzählungen“ ist dabei eine Reaktion sowohl auf die Zwänge der Zensur als auch auf die Erwartungshaltung des Publikums: Die Erzählungen müssen als valide Informationsquellen fungieren, denn sie sind nicht nur die ersten, sondern lange Zeit die einzigen, authentischen Kriegsberichte, die dem breiten Publikum zur Verfügung stehen, aber zugleich müssen sie ihre imaginative, weltverwandelnde Kraft unter Beweis stellen, denn schließlich erheben sie Anspruch, Literatur zu sein. Die Lösung dieses Dilemmas ist der maximale Objektivitätsanspruch der Narrative. Nicht umsonst heißt es in den letzten Worten der Erzählung „Sewastopol im Mai 1855“: „Der Held meiner Erzählung, den ich mit allen Kräften meiner Seele liebe [...] ist die Wahrheit“ (Tolstoj 1990: 216).

Es ist offensichtlich die „poetische“ und nicht die „historische Wahrheit“, um es mit Friedrich Schillers Begriffspaar zu formulieren, die hier in Erscheinung tritt, denn diese Wahrheit resultiert gerade nicht aus einer neutralen Schilderung der Ereignisse, sondern manifestiert sich in einer fiktionalisierten, künstlerisch verformten und literarisch orchestrierten Erzählung. Nicht die Darstellung des Vorfalls, sondern die Annäherung an das Mögliche macht Tolstojs zeitgenössischen Kriegsbericht im besonderen Maße „wahr“.

Dass die Wahrheit des Möglichen als eine poetische Konzeption nicht den Literaten wie Tolstoj vorbehalten bleibt, scheint heute genauso traurig wie unvermeidbar zu sein. Ein Beispiel dafür liefert der Nachtrag zu der Sendung über den „gekreuzigten Jungen“, in dem eine Nachrichtensprecherin des „Ersten Kanals“ die Arbeit ihrer Kollegen wie folgt rechtfertigt (Pervyj kanal 2014):

У журналистов не было и нет доказательств этой трагедии, но это реальный рассказ реально существующей женщины, бежавшей из ада в Славянске. То, о чем она говорила, встало в один ряд, звено в уже бесконечной цепочке свидетельств. О судьбах десятков детей, разорванных снарядами, расстрелянных при попытке бежать, погибших при авианалетах и артобстрелах.

In der Tat haben Journalisten keine Beweise dafür, dass diese Tragödie sich tatsächlich ereignet hat. Sie haben solche Beweise auch nie gehabt. Dennoch ist es eine wahre Geschichte, erzählt von einer real existierenden Person, die der Hölle von Slavjansk entkommen konnte. Das, was sie uns erzählt hat, passt in eine ganze Reihe von Augenzeugenberichten über Dutzende von Kindern, die durch Artilleriebeschuss und Luftangriffe zerfetzt oder bei Fluchtversuchen kaltblütig erschossen wurden.

Begleitet von einer Video-Reihe mit makabren Szenen, die nicht weiter kontextualisiert oder erklärt werden, verfügt die Argumentation des „Ersten Kanals“ über einen Grad an Selbstreferentialität, die als Element der Wahrheitsbeteuerung bisher nur für die Literatur üblich war: Mit einer ähnlichen Argumentation könnte man die Realität von Elfen oder Zombies beweisen, da diese bekanntlich in mehreren Erzählungen und Filmen vorkommen. Die Kreuzigungsgeschichte

wird damit als „literarisches Faktum“, d.h. als typisches Merkmal einer Erzählung über den „Ukrainekrieg“⁶⁸ aufgefasst, das allerdings außerliterarisch platziert und „eingelöst“ wird.

5.6 Krieg als Ausweg

Am Vorabend der Krim-Annexion, am 12. März 2014, erschien im Online-Magazin „Russkij Pioner“ eine neue Erzählung aus der Feder von Natan Dubovickij. Die Kurzgeschichte mit dem Titel „Bez neba“ (dt. „Ohne Himmel“) berichtet vom „ersten nichtlinearen Krieg“ in der Menschheitsgeschichte – dem Fünften Weltkrieg. Dieser präsentiert sich als ein Militärkonflikt, in dem es nicht zwei, sondern gleich vier Seiten gibt, wobei jede von ihnen gleichzeitig gegen die drei anderen kämpft. Die Zusammensetzung der situativen Bündnisse verändert sich ständig – diese umfassen nicht nur Staaten, sondern auch deren einzelnen Regionen sowie soziale Gruppen, die nach Geschlecht, Alter und beruflicher Zugehörigkeit organisiert sind.

Darüber hinaus haben die verschiedenen Kriegsparteien unterschiedliche Ziele – von der „Erfassung der umstrittenen Teile des Regals“ bis zum „endgültigen Verbot der Teilung von Menschen in Männer und Frauen“ (Dubovickij 2014). Es fällt nicht schwer, in dieser grotesken Darstellung eine Allegorie der multipolaren liberalen Weltordnung zu sehen, die von der vermeintlich ausufernden politischen Korrektheit, Gender-Ideologie und der Unmoral der westlichen Gesellschaften dominiert wird.

Ein nichtlinearer Krieg „wird ausschließlich in der Luft und ohne menschliche Verluste“ geführt, die Kampfeinheiten bestehen aus Drohnen, die von Kommandoposten aus gesteuert werden. Doch die Opfer in diesem perfekten Stellvertreterkrieg lassen sich nicht gänzlich vermeiden, etwa wenn Teile der abgeschossenen Flugzeuge zu Boden fallen und ahnungslose Zivilisten verletzen. Die Verletzungen, die dadurch entstehen, sind aber nicht physischer, sondern vor allem mentaler Natur: Das Bewusstsein der Kriegsversehrten wird „zweidimensional“ – sie können nicht mehr zwischen Bedeutungsnuancen unterscheiden, sie erkennen keine semantischen Schattierungen und sind nicht mehr in der Lage, Kompromisse zu schließen.

⁶⁸ Zum Begriff „literarisches Faktum“ siehe Tynjanov (1971: 411f.).

Diese zweidimensionalen Outcasts, die in einer komplexen, facettenreichen und für sie nun gänzlich intransparenten Welt nicht mehr (über)leben können, bereiten ihrerseits einen Aufstand vor – einen Krieg

[...] против сложных и лукавых. Против тех, кто не отвечает ни „да“, ни „нет“. Кто не говорит „черное“, „белое“. Кто знает третье слово. Много, очень много третьих слов. Пустых, лживых. Запутывающих пути, затемняющих правду. (zit. nach Dubovickij 2014)

[...] gegen die Komplizierten und Listigen. Gegen diejenigen, die weder „ja“ noch „nein“, weder „schwarz“ noch „weiß“ sagen. Gegen alle, die das dritte Wort kennen. Viele, sehr viele Drittwörter, die leer und verlogen sind – Wörter, mit denen man die Wege verwirrt und die Wahrheit verdunkelt.

Die politische Botschaft der Erzählung hat zwei Stoßrichtungen: Zum Einen inszeniert der Autor einen kaum getarnten Angriff auf die liberale Schicht der russischen urbanen Bevölkerung – mithin auf jene „kreative Klasse“, die in den Wintermonaten 2011 bis 2012 schnell zum Motor der russischen Protestbewegung avancierte. In der Erzählung werden die Stadtbewohner als verlogene und arrogante Elite „entlarvt“.

Zum anderen beinhaltet Dubovickijs Text sporadische Anspielungen auf den kurz nach der Krim-Annexion entflammten Krieg in der ostukrainischen Region Donbass. Diese geopolitischen Allusionen kommen etwa dann zum Vorschein, wenn der Erzähler flüchtig von den Zusammenstößen zwischen den technologisch überlegenen Truppen der Nördlichen Allianz und der maroden Armee der Süd-Östlichen Liga berichtet. Spätestens ab April 2014, als eine scheinbar lose und schnell versammelte Koalition aus Freischärlern, Don-Kosaken, russischen Offizieren „auf Urlaub“ und örtlichen Paramilitärs die Macht im Süd-Osten der Ukraine mit militärischer Gewalt an sich reißen wollte und gegen die ukrainischen Streitkräfte, die von der russischen Propaganda durchweg als verlängerter Arm der NATO stigmatisiert wurden, ins Feld zog, erhob sich Dubovickijs Erzählung zu einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung. Zwar hatte sich die militärische Konfrontation in der Ostukraine bereits im Herbst 2014 zu einem regelrechten Grabenkrieg entwickelt, der freilich wenig Ähnlichkeit mit der Idee vom nichtlinearen, „hybriden“ Kriegsführung aufweist, aber spätestens nach dem Abschuss einer Maschine des Linienflugs MH 17 durch eine russische Buk-Rakete –

als die Flugzeugteile und Leichen der Passagiere auf das Städtchen Snižne buchstäblich vom Himmel fielen – bekam auch Dubovickijs Kriegsvision ihre makabre, nichtfiktionale Bestätigung.

Die letztere Parallele mag in der Tat zufälliger Natur sein, es ist aber vermutlich kein Zufall, dass die literarischen Offenbarungen von Natan Dubovickij zeitlich mit dem politischen Comeback seines außerliterarischen *alter ego* – Vladislav Surkov – zusammenfielen. Die graue Eminenz der russischen Politik, die nach den Moskauer Protesten von 2012 von seinen Regierungsämtern entbunden worden war, stieg im Frühjahr 2014 zum Ukrainebeauftragten der russischen Regierung auf und kehrte damit auf die höchste politische Bühne zurück. Als Architekt der russischen Ukrainepolitik und damit als mutmaßliche Autorität hinter der Kulisse der separatistischen „Volksrepubliken“ des Donbass fand sich Surkov schnell auf den Sanktionslisten der US-Regierung und der EU, was die Popularität seiner publizistischen Äußerungen in Russland aber nur noch mehr steigerte. Seine Statements veröffentlicht Surkov in Form von Essays auf der Web-Seite des russischen Fernsehsenders RT und in der Zeitschrift „Russkij Pionier“.

Die Zweistimmigkeit von Surkov-Dubovickij kann durchaus als Stilmittel oder als Spiel mit den Lesererwartungen interpretiert werden. In der Erzählung „Bez Neba“ bekommt sie jedoch ein besonderes Pendant, das den Gegensatz zwischen der zynischen Ästhetisierung der Machtpolitik und dem emphatischen Appell an das einfache russische Volk in den Schriften von Surkov-Dubovickij unterstreicht. Denn im Text von „Bez neba“ wird die Erzählerstimme ebenfalls entzweit, wenngleich auf eine andere Art und Weise: Zwar wird die ganze Geschichte des „fünften Weltkrieges“ aus der Perspektive eines verwaisten, „zweidimensionalen“ Kriegsoffiziers vorgetragen, aber gleich an mehreren Stellen wird seine Stimme von der des Autors übertönt. Die Diskrepanz zwischen den zwei Erzählperspektiven wird etwa dann sichtbar, wenn der Ich-Erzähler, der eigentlich nur „zwischen ja und nein, zwischen schwarz und weiß“ unterscheiden will, detailliert, eloquent und mit unverhohlener Bewunderung die hybride Logik einer „nichtlinearen“ Kriegsführung beschreibt.

Der Krieg als politisches Gesamtkunstwerk der intellektuellen Eliten wird somit in eine adversative Position zu den traumatischen Erfahrungen der „zweidimensionalen“ Parias gestellt. Die Ästhetisierung des Krieges wird jedoch nicht mit

ethischen Gegenargumenten entschärft, vielmehr stellt Dubovickij ihr einen „gerechten“, aber ebenfalls militanten Aufstand der „kleinen Leute“ entgegen. Letztere aktivieren zwar das in der russischen Literatur traditionsreiche Motiv der „Erniedrigten und Beleidigten“, das schon im gleichnamigen Roman von Dostojewskij 1861 verarbeitet wurde, aber mit ihrem Pathos der Wahrheitssuche, dem Wunsch nach Klarheit und nicht zuletzt mit ihrer Gewaltbereitschaft erinnern sie vielmehr an die heroischen Figuren aus den Werken der russischen „neuen Realisten“. Den Schlussakkord der Erzählung von Dubovickij bildet die apodiktisch formulierte Kriegserklärung an die arroganten Stadeliten und darüber hinaus an die unerträgliche Komplexität und Unüberschaubarkeit der modernen Welt, die sich nicht auf das simple „Entweder – Oder“ reduzieren lässt: „Morgen marschieren wir los. Wir werden siegen. Oder sterben. Eine dritte Möglichkeit gibt es nicht“ (russ. „Выступаем завтра. Победим. Или погибнем. Третьего не дано“ – Dubovickij 2014).

Die Tirade von Dubovickijs namenlosem Protagonisten korrespondiert sowohl inhaltlich als auch formal mit der finalen Szene von „Sankya“ und könnte genauso gut aus der Feder Prilepins stammen – schließlich ist es weitgehend dieselbe Sehnsucht nach Evidenz und die Suche nach dem Ausweg aus dem Zustand der „postsowjetischen Leere“, die auch Prilepin in den Donbass verschlagen hat. Gerade in der Ostukraine hat der Autor, so scheint es, ein Revolutionsereignis gefunden, von dem sein Held Sankya nur träumen konnte.

Prilepins Engagement im Donbass in den Jahren 2014 bis 2018 war dementsprechend nicht nur literarisch, sondern auch politisch, – vor allem aber militärisch. Für die prorussischen Separatisten sammelte er medienwirksam Geld und Hilfsgüter und stellte als Kriegsberichterstatter ihre Sicht der Ereignisse dar. Später gründete er ein eigenes Bataillon, das er als Major befehligte und mitfinanzierte.⁶⁹

⁶⁹ Prilepin betonte zwar, dass er im Donbass keine staatlich verordnete Position vertrat, aber seine Versöhnung mit dem russischen politischen Regime öffnete ihm die Tür in die Prime-Time der Staatsmedien, in denen er in der Zeit zwischen 2015 und 2019 gleich mehrere Talk- und Late-Night-Shows moderierte. Seine medialen Selbstinszenierungen passten gut in die neue russische Medienstrategie im Donbass, die darin bestand, auf die charismatischen Anführer zu setzen, die sich als Protagonisten für News-Stories eignen und dank ihrer radikalen Authentizität besonders glaubwürdig erscheinen. Zwar wurden stets Zweifel geäußert, ob Prilepin und seine Einheit überhaupt an den Kampfhandlungen teilgenommen haben, seine Video-Botschaften und Interviews haben aber stets eine große Resonanz erzeugt. Im Juli 2018, einen Monat vor dem Tod des Regierungschefs der

Als Autor ließ Prilepin seine verzweifelte Suche erfahrbar werden, doch mit seinem Waffengang flüchtet er in die pathetische Kriegsrhetorik, die sich in seinen jüngsten Publikationen niederschlägt. Das gilt zum Beispiel für den 2016 veröffentlichten Essay-Band mit dem Titel „Всё, что должно разрешиться... Хроника идущей войны“ (dt. „Alles, was sich regeln wird... Die Chronik des andauernden Krieges“). Das Buch verspricht nicht nur die „konzentrierte und trockene Wahrheit über den Krieg im Donbass“ (russ. „Концентрированная и сухая правда о донбасской войне“), sondern versucht eine historische Einordnung des Konflikts – die Klarheit darüber, „wie alles begann und wie alles enden wird“ (russ. „как всё начиналось – и чем закончится“). Bereits im ersten Kapitel des Bandes, das ein Gespräch Prilepins mit dem Führer der Volksrepublik Doneck, Aleksandr Zacharčenko, inszeniert, wird der Donbass-Krieg als Overture zu einer viel größeren militärischen Auseinandersetzung zwischen Russland und dem Westen gedeutet. Der Kampf der Separatisten gegen die vermeintliche „US-Kolonie Ukraine“ soll demnach auf die Endlösung der historischen Konfrontation mit der EU und den USA hinauslaufen, die Zacharčenko mit demselben Zungenschlag wie der Protagonist von „Bez neba“ ankündigt (Prilepin 2016: 8):

Всё, что должно решиться войной, рано или поздно ею решится. Любая драка должна завершиться чьей-то победой или поражением.

Alles, was durch einen Krieg entschieden werden muss, wird der Krieg früher oder später entscheiden. Jede Schlägerei muss entweder mit irgendjemandes Sieg oder mit seiner Niederlage enden.

Für Prilepin selbst impliziert die neu gewonnene Evidenz und die klare Identifikation des Feindes eine radikale Rückwendung zum plakativen Stilideal der Sowjetliteratur, bei dem die literarischen Werke vor allem als Agitationsmaterial eingesetzt werden sollen. Der Versuch, den sowjetischen Agitprop mit der patriotischen Ästhetik der Putin-Ära zu verbinden, führt zwangsläufig zum Verlust der literarischen Form und hier insbesondere zum Verlust der Polivalenz der

selbsternannten Volksrepublik, Aleksandr Zacharčenko, verließ Prilepin allerdings die DNR. Seit Dezember 2018 arbeitet er als „Literaturbeauftragter“ am Gorki-Künstlertheater Moskau (MChAT). Die Aura eines Kriegshelden versucht Prilepin seitdem nicht nur in Russland, sondern auch im Europa zu vermarkten: Im Oktober 2018 trat er (im Tarnanzug gekleidet) als Star-Gast auf der Frankfurter Buchmesse auf.

Werke, was von einzelnen Autoren jedoch zum Teil als Befreiungsschlag gefeiert wird.

Noch viel deutlicher schlägt sich diese Tendenz in den Werken von Prilepins älterem Kollegen und Mentor Aleksandr Prochanov nieder. Sein 2015 erschienener Roman „Ubijstvo gorodov“ (dt. „Städtemord“) spielt größtenteils im Donbass und beschreibt – mit der altbewährten Stilistik sowjetischer Kriegsliteratur – den heldenhaften Kampf der lokalen Bevölkerung gegen die Streitkräfte der „faschistischen“ Ukraine. Einen der rhetorischen Höhepunkte des Romans stellt das Gespräch zwischen dem namentlich nicht genannten russischen Präsidenten und dem alten Schriftsteller Dmitrij Fedorovič Kol’čugin dar (Prochanov 2015: 57-58):

– Здравствуйте, Дмитрий Федорович. – Президент протянул Кольчугину узкую, легкую ладонь, и его рукопожатие было теплым, сердечным [...]

– Я пригласил вас, Дмитрий Федорович, чтобы поблагодарить за поддержку. К вам прислушиваются многие наши граждане. И в этот сложный период должен звучать голос, который консолидирует общество.

– Очень много разнотолков, много разногласий, – произнес Кольчугин. – Еще недавно Крым объединил народ и власть. Между властью и народом был построен Крымский мост. Но теперь события на Донбассе расшатывают этот мост.

– Он не должен рухнуть. Вместе с ним может рухнуть государство. Много сил, внешних и внутренних, расшатывают этот мост. На нас напали. Еще не ракетами и танками, но оружием, которое уничтожает наши идеалы и ценности. Российское государство подвергается мощным разрушительным воздействиям. Мы должны им противостоять.

– Я вижу, каким воздействиям подвергаетесь вы лично. Ведь вы и есть этот Крымский мост. Вас и хотят разрушить.[...]

– Мы говорили об этом с Патриархом. Он разослал по монастырям закрытое послание, в котором просил молиться за меня отдельной молитвой. Я благодарен ему за это [...]

Кольчугин вдруг испытал к Президенту слезную нежность, отцовское бережение. Страх за него. Этот невысокий, хрупкий на вид человек казался беззащитным. [...] Ему желали гибели, целили пулей, готовили тонкие яды. Кольчугину хотелось его заслонить, поместить в светлый кокон, облечь в волшебный покров, неподвластный злу. Хотелось встать между ним и тьмой, принять на себя удары зла.

– Сегодня мне на стол положили сводку боев на Донбассе. Там упомянута одна высота, одна гора. Забыл, как она называется. Там шел тяжелый бой. Ополченцы и украинские силовики схватывались врукопашную. И когда силы ополченцев были на исходе, они вызвали «огонь на себя». Так поступали герои Отечественной войны.

– Помогите Донбассу! Он вызывает „огонь на себя“! Дайте понять, что Россия не бросит Донбасс! Пошлите знак! [...]

Президент помолчал и произнес:

– Я вас услышал, Дмитрий Федорович.

– Guten Tag, Dmitrij Fedorovič. – Der Präsident reichte Kol'čugin seine schmale, leichte Hand – sein Händedruck war warm und herzlich [...]

– Ich habe Sie eingeladen, Dmitrij Fedorovič, um mich für Ihre Unterstützung zu bedanken. Viele unserer Bürger hören Ihnen zu. Und in dieser schwierigen Zeit sollte es eine Stimme geben, die die Gesellschaft konsolidiert.

– Es gibt zu viel Gerede, zu viele Meinungsverschiedenheiten, sagte Kol'čugin. – Noch vor kurzem vereinte die Krim die Menschen und die Staatsmacht. Zwischen dem Staat und den Menschen wurde die Krimbrücke gebaut. Aber das, was jetzt im Donbass passiert, bringt diese Brücke ins Wanken.

– Sie darf nicht zusammenbrechen. Denn mit ihr bricht auch der Staat zusammen. Viele äußere und innere Kräfte rütteln an dieser Brücke. Wir wurden angegriffen. Noch nicht mit Raketen und Panzern, sondern mit der Waffe, die unsere Ideale und Werte zerstört. Der russische Staat ist starken destruktiven Einflüssen ausgesetzt. Diese müssen wir abwehren.

– Ich sehe, welchen Wirkungen Sie persönlich ausgesetzt sind. Denn die Krimbrücke – das sind doch Sie selbst. Man versucht Sie zu zerstören [...]

– Wir haben darüber mit dem Patriarchen gesprochen. Er sandte einen geheimen Brief an die Klöster, in dem er die Mönche darum bittet, mit einem besonderen Gebet für mich zu beten. Dafür bin ich ihm dankbar [...]

Kol'čugin verspürte plötzlich eine zu Tränen rührende Zuneigung und einen beinahe väterlichen Kummer um den Präsidenten. Er hatte Angst um ihn. Dieser kleine, zerbrechlich aussehende Mann schien schutzlos zu sein. [...] Man wollte ihn töten, erschießen, vergiften. Kol'čugin aber wollte ihn beschützen, ihn in einem hellen Kokon verstecken, ihn mit einem magischen Schleier umhüllen, der für die bösen Kräfte undurchdringlich wäre. Er wollte sich zwischen ihn und die Dunkelheit stellen und die Schläge des Bösen auf sich nehmen.

– Heute hat man mir eine Zusammenfassung der Kämpfe im Donbass auf den Tisch gelegt. Dort wird eine Höhe, ein Berg erwähnt. Ich habe vergessen, wie er heißt. Jedenfalls wurde es dort besonders hart gekämpft. Die Volksmiliz und die ukrainischen Sicherheitskräfte gerieten in einen Nahkampf. Und als die Kräfte der Volksmiliz zu schwinden begannen, haben sie die eigene Artillerie aufgefordert, das Feuer auf sie zu richten. So haben es auch die Helden des Vaterländischen Krieges früher gemacht.

– Helfen Sie dem Donbass! Er ist bereit, unter dem Eigenbeschuss zu stehen! Machen Sie deutlich, dass Russland den Donbass nicht aufgeben wird! Setzen Sie ein Zeichen! [...]

Der Präsident machte eine Pause und sagte:

– Ich habe Sie gehört, Dmitrij Fedorovič.

Freilich hat das hier inszenierte Gespräch wenig Ähnlichkeit mit dem Dialog zweier Personen, die sich zum Meinungs austausch treffen; vielmehr modelliert der Autor eine Art politische Predigt, bei der die beiden Gesprächspartner *unisono* dieselben Inhalte und Ideen vortragen. Neben einer klaren stilistischen Orientierung an den Mustern des sozialistischen Realismus erinnert die oben zitierte Szene an die Figurenkonstellation in Prochanovs Erfolgsroman „Gospodin Geksogen“: Stellvertretend für dessen Protagonisten Belosel’cev erreicht der ebenfalls ausgesprochen loyale Staatsdiener Kol’čugin einen Zustand der absoluten Harmonie mit der personifizierten Staatsmacht, die seinem literarischen Vorgänger noch verwehrt blieb. Der wortreiche Einsatz des *Loyalisten* Kol’čugin für die „Rebellen“ aus dem Donbass verbirgt indes ein durchaus *zynisches* Modell der Machtlegitimation, in dem die Zerstörung einer ukrainischen Region durch die militärische Intervention des „Großen Bruders“ den Weg für die weitere Konsolidierung der russischen Nation und ihren Schulterschluss mit dem Kreml ebnen soll.

Während Prochanovs literarische Karriere seine geistige Heimkehr in den Hafen des sozialistischen Realismus geradezu konsequent erscheinen lässt, bleibt einem Schriftsteller wie Natan Dubovickij dieser Weg grundsätzlich verschlossen. Dennoch versucht auch er, an die radikale Authentizität des „neuen Realismus“ und seinen post-ideologischen Subtext anzuknüpfen; bereits im Roman „Nahe Null“ lässt er die Sympathie für die künftigen „zweidimensionalen“ Rebellen mit ihrer Bodenständigkeit und ihrem Leben in Harmonie mit dem russischen Raum durchklingen. Ganz im Einklang mit Prilepins „Sankya“ kommen diese lyrisch-

sentimentalen Passagen in Form von Kindheitserinnerungen vom Leben auf dem Lande zum Ausdruck (Dubowizki 2010: 39-40):

Кажное лето, с двух до пятнадцати лет, Егор отправлялся проводить на деревню, к бабушке. Звали мамину маму, как Чехова, Антонина Павловна. Сельцо же процветало в самой средней, самой невзрачной части России, где не степь и не тайга, не холмы и не равнины, не песок и не чернозём, где ни то и не сё, ни два, ни полтора, а так, рязанщина, так - деревенщина. Пыль и полынь, из деревьев - бузина. Дровяные кучи и неотличимые от них домишки, недоснесённая озверевшими богоносцами церковь. Поломанный беларусь в овраге, на котором помчались было хлебнувшие наутро бормотухи Колька и Санька. Понеслись, сами не ведая куда, да и кто знает, куда несёт русского бедового парня нелёгкая его сила.

Vom zweiten bis zum fünfzehnten Lebensjahr war Jegor jeden Sommer zur Großmutter aufs Land geschickt worden. Mamas Mama hieß wie Tschechow, Antonina Pawlowna. Ihr Dorf blühte im zentralen, unscheinbarsten Teil Russlands, wo es weder Steppe noch Taiga gab, nicht Flügel noch Täler, nicht Sand noch Schwarzerde, nicht dies noch das, nichts Halbes und nichts Ganzes, eben Rjasan, Land eben. [...] Ein kaputter Belarus-Traktor in einer Schlucht, mit dem Kolka und Sanka, die am Morgen schon Schnaps getrunken hatten, losgerast waren. Sie waren losgerast, ohne zu wissen, wohin, aber wer weiß schon, wohin einen verwegenen russischen Burschen seine teuflische Kraft treibt.

Der klare intertextuelle Bezug zu Prilepins Roman geht in der deutschen Übersetzung leider verloren, da die Namen beider Dorfjungen – Kolka und Sanka – unvollständig transliteriert werden. Die Schreibweise im russischen Original: Санька (translit. San'kja), ist wiederum mit der Schreibweise von Prilepins Roman-Titel identisch. Ein weiterer intertextueller Bezug in der oberen Passage führt zu Nikolaj Gogol' mit seinem rhetorischen Ausruf „Rus', wohin eilst du?“⁷⁰

⁷⁰ In der letzten Passage des ersten Teils der „Toten Seelen“ (1842) entwirft Gogol die wohl berühmteste Allegorie der „Rus'“: „Русь, куда ж несёшься ты? Дай ответ. Не даёт ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земли, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства“ – in der Übersetzung von Alexander Eliasberg: „Rußland, wohin fliegst du? Gib Antwort! Es gibt keine Antwort. Wunderbar klingen die Schellen; es dröhnt die in Stücke gerissene Luft und wird zu Wind; alles auf Erden fliegt vorbei, und alle anderen Völker und Staaten treten zur Seite

Zwar verwandelt sich die Gogol'sche Trojka hier in einen defekten Traktor, Rus' in „Belarus“ (eine Traktorenmarke) und die teuflischen Passagiere der Equipage werden als zwei alkoholisierte Dorftrottel dargestellt, aber der ironische Unterton der Erzählung soll hier nicht über eine durchaus positive Aufladung dieser „ur-russischen“ Metaphorik hinwegtäuschen – für den Protagonisten, Egor Samochodov, bilden die Kindheitserinnerungen an das Dorf der Großmutter eine wichtige Kontrastfolie zu seinen späteren Lebenserfahrungen in Moskau und im Nordkaukasus. Mehr noch: „Die ursprüngliche Rus mit ihrer Trauer und ihrer Einöde“ (Dubowizki 2010: 40) gehört zu den wenigen Dingen im gesamten Roman, für die der Zyniker Samochodov eine echte Liebe empfindet.

Vom Bezug zu „Sankya“ und – über die sowjetische Dorfprosa – zur russischen Klassik des 19. Jahrhunderts bleibt in „Nahe Null“ allerdings nur ein Mosaiksteinchen, und dieses geht dem großen Geflecht aus intertextuellen Anspielungen, Zitaten und Collagen unter, die das Wesen des Romans ausmachen. Dieser Bezug ist somit lediglich ein Teil des ambitionierten Formexperiments, das Dubovickij in seinem späteren Werk mit dem Titel „Mašinka i Velik. Ili «Up-roščenie Dublina»“ (dt. „Das kleine Auto und das Fahrrad. Oder «Die Vereinfachung von Dublin»“) ins Äußerste treibt. Das als erster russischer Wiki-Roman angekündigte Werk sollte in der Tat nach dem Prinzip eines Wikipedia-Artikels von einer Vielzahl von „Nutzern“ mitgeschrieben werden, konnte aber trotz dieser innovativen Schreibstrategie an den Erfolg von „Nahe Null“ nicht anknüpfen.

Umso radikaler erscheint die Wendung, die Dubovickij nach 2014 vollzieht. Sein 2017 veröffentlichtes Werk „Ul'tranormal'nost'" (dt. „Ultranormalität“) mit dem russischen Untertitel „gestalt-roman“ vermeidet intertextuelle Anleihen und mehrdeutige Allusionen; er spricht den Leser stattdessen mit der Direktheit eines politischen Manifests an. Das stilisierte Putin-Portrait auf dem Buch-Cover unterstreicht den Manifest-Charakter des Werks. Der Roman wendet sich dem sog. „Problem 2024“ zu – dem Jahr, in dem die für Vladimir Putin zur Verfügung stehende Anzahl von Amtsperioden als Präsident der Russischen Föderation erneut aufgebraucht sein wird. Ungeachtet mehrerer denkbaren „Lösungen“ wie etwa einer Verfassungsänderung oder einer erneuten Führungsrochade mit dem

und weichen ihr aus.“ (zit nach Gogol 2016: 224). Die Übersetzung ist allerdings insofern irreführend, als hier Rus' durch „Russland“ ersetzt wird. Der Satz „Es gibt keine Antwort“ soll wiederum heißen: „Sie [Rus'] gibt keine Antwort (Im Original: „He daët otveta“).

amtierenden Ministerpräsidenten geht der Roman von dem Rücktritt des Drachen, so der Spitzname des namentlich nicht genannten Präsidenten, und von einem unausweichlichen Machtwechsel im Kreml aus. Vor diesem Hintergrund werden die Leser mit einer eher ungewöhnlichen Verschwörungstheorie konfrontiert. Demnach seien die Probleme Russlands vor allem linguistischer Natur: Die russische Sprache bilde ein unikales Zeichensystem, das mit dem Funktionieren demokratischer Strukturen inkompatibel sei und eine autoritäre Staats- und Gesellschaftslenkung geradezu erfordere. Eine der Gruppen innerhalb der russischen Machtelite will von dem kommenden Rücktritt des Präsidenten und der unvermeidlichen Phase politischer Instabilität Gebrauch machen, um durch gezielte Sprachsteuerung die russische Sprache und mit ihr den russischen Staat zu zerstören.

Diese Ausgangssituation erinnert stark an die Handlung von „Gospodin Geksogen“. Den bereits angesprochenen Logozentrismus im Stile Prochanovs ergänzt Dubovickij durch eine Reihe anderer (für Prochanov ebenfalls typischer) Motive wie etwa die Verabschiedung des positiv konnotierten, sowjetischen Erbes oder die Versuche, eine politische Zukunftsvision zu entwerfen, sowie schließlich die Anspielungen auf eine allgegenwärtige jüdische Verschwörung (Dubovickij 2017: 71):

Зато когда Дракон уйдет вместе со старым языком, новый язык позволит создать новую политическую реальность, где не будет этих старых советских пережитков вроде „решить вопрос“, „подготовить предложение“, „согласовать с общественностью“... Сейчас мы живем на обломках старого советского языка. Новый не написан, потому мы не видим будущего – не можем им это будущее выразить. И это понятно. Сказка заканчивается только сейчас. Вы даже не представляете, сколько дверей открывает „Хава нагила“ на рингтоне.

Wenn der Drache zurücktritt und mit ihm die alte Sprache verschwindet, dann wird es die neue Sprache ermöglichen, eine neue politische Realität zu kreieren, in der es für die alten sowjetischen Überbleibsel wie „eine Frage lösen“, „ein Angebot vorbereiten“ oder „mit der Öffentlichkeit abstimmen“ keinen Platz mehr geben wird. Jetzt leben wir noch auf den Ruinen der sowjetischen Sprache. Die neue Sprache wurde noch nicht erschaffen, deswegen sehen wir noch keine Zukunft und

können diese Zukunft nicht durch sie zum Ausdruck bringen. Und das ist verständlich. Das Märchen geht gerade erst zu Ende. Sie können sich gar nicht vorstellen, wie viele Türen man öffnen kann, wenn man „Hava nagila“ als Klingelton auf seinem Handy hat.

Jenseits der wortreichen Ausführungen über die Funktionen der Sprache, die nationale Idee und die Formen politischer Souveränität verfällt der Autor in einen von ihm bereits in „Nahe Null“ artikulierten Existentialkitsch, mit dem die abgründigen Verhaltensweisen und Machtverhältnisse als Ausdruck des menschlichen Wesens oder als Eigenschaften der russischen Sprache zementiert und aller politischen Veränderbarkeit entzogen werden. Erzählt wird aus der Perspektive eines jungen Moskauer Studenten, der sich mit der liberalen Protestbewegung solidarisiert und von seinen raffgierigen und verlogenen Kameraden einerseits und den brutal agierenden Sicherheitskräften andererseits zunehmend bedrängt wird. Die Ausweglosigkeit seiner Lebenssituation repräsentiert im Roman das gegenwärtige Dilemma der russischen Innenpolitik: Nachdem alle möglichen Herrschaftsformen in Russland erprobt worden seien, könne nur die heute noch bestehende Mischung aus demokratischen, autoritären und imperialen Konzepten die Existenz des russischen Staates sichern und seinen Rückfall in das „liberale Chaos“ oder in politische Repression verhindern. Die gelenkte Demokratie Putin'scher Prägung erscheint vor diesem Hintergrund nicht nur als funktionierendes und leistungsfähiges Ordnungsmodell – sie wirkt geradezu „ultranormal“.

Gerade im Kontext der hier umrissenen, „post-historischen“ Situation erlebt die Idee des *rusckij mir* im Roman ihre unerwartete Neuauflage (Dubovickij 2017: 89):

Я как-то хотел рассказать вам про одно интересное слово – „мир“. То, что пишется через «и» с точкой. Русский народ, каким мы знаем его сейчас, это недавний конструкт, которому едва ли будет сто пятьдесят лет. Во времена Российской империи он представлял собой кучу разнородных общин, отличающихся друг от друга иной раз больше, чем москвичи от чеченцев. [...] Каждый такой мир обладал огромной автономией – либо формальной, либо неформальной – и даже имел право на самооборону. Ubi bene, ibi patria. Разумеется, эти миры как единицы самоуправления всегда представляли опасность для централизованной империи. Государство всегда с ними боролось, но победить смогло только ближе к двадцатому веку и не без помощи языка. [...] им помог новый инструмент – возможность выкинуть слово „мир“ через

«и» с точкой через реформу языка, ибо *silentium est aurum*. Мир с тех пор означает ойкумену – неведомую и абсурдную бесконечность, то, что означало слово „мир“, превратилось в безликое «община», под которое подпадает все, что угодно, включая колхоз, который никакой автономии не имеет вообще. И родина – она тоже превратилась из узколокального ландшафта в анонимную протяженность всей страны, которая неожиданно вся стала для каждого родина. Что чушь полнейшая и с исторической, и с онтологической точки зрения. Но очень удобная в управлении людьми, потому что некоторым не хватает возможностей выйти за пределы понятия «родина» и отказаться за нее умирать.

Ich wollte Ihnen einmal von einem interessanten Wort erzählen – dem Wort „mir“. Das Wort, das mit einem „i“ in der Mitte geschrieben wird. Das russische Volk, so wie wir es jetzt kennen, ist ein neues Konstrukt, das kaum hundertfünfzig Jahre alt ist. Zu Zeiten des Russischen Reiches war es ein Haufen heterogener Gemeinschaften, die sich voneinander manchmal stärker unterschieden als die heutigen Moskauer von den Tschetschenen. [...] Jeder „mir“ [jede Gemeinschaft – O.Z.] hatte völlige – formelle oder informelle – Autonomie und verfügte sogar über das Recht auf Selbstverteidigung. *Ubi bene, ibi patria*. Als selbstverwaltete Einheiten stellten diese „mirs“ immer eine Gefahr für ein zentralisiertes Imperium dar. Der Staat hat sie immer bekämpft, aber sie zu besiegen – das hat der Staat erst Anfang des 20. Jahrhunderts geschafft und zwar größtenteils mithilfe der Sprache. [...] Die Sprachreform machte es möglich, das Wort „mir“ – mit einem „i“ in der Mitte – aus der Sprache auszumerzen,⁷¹ denn *silentium est aurum*. Seitdem ist „mir“ [Welt – O.Z.] zu einer gesichtslosen Ökumene geworden – zu einer unklaren, gar absurden Unendlichkeit. Und das, was das Wort „mir“ früher bezeichnet hat, nannte man nun „obščina“ [Gemeinschaft – O.Z.], wobei man mit diesem Wort alles Mögliche bezeichnen kann, sogar eine Kolchose, die nun wirklich über gar keine Autonomie verfügt. Aber auch die Heimat – auch sie verwandelte sich von einer eng begrenzten, lokalen Landschaft in ein anonymes Gebiet, das nun das ganze Land umfasste und unerwartet für alle zur Heimat wurde. Und das ist nun wirklich ein Unsinn sowohl aus historischer wie auch aus ontologischer Sicht. Aber dieser Unsinn hat

⁷¹ Gemeint ist die Rechtschreibreform von 1918, die unter anderem den Buchstaben „i“ durch „и“ ersetzte.

sich als ein sehr praktisches Machtinstrument erwiesen, weil einige Menschen einfach unfähig sind, das Konzept „Heimat“ zu überwinden und die Aufopferung ihres Lebens zu verweigern.

Das archaische Konzept des „mir“ wird im Roman zwar zu einer vagen, aber dennoch zukunftsorientierten, wegweisenden Idee. Als eine Art Geheimwissen, das ein alter Professor mit dem jungen, ahnungslosen Protagonisten teilt, wird diese Idee allerdings nicht weiter präzisiert und spielt im weiteren Verlauf der Roman-Handlung kaum eine Rolle. Aber als ein zumindest potentiell post-nationales wie post-staatliches Konzept und darüber hinaus als eine vermeintlich „natürliche“ Form der Gemeinschaftsbildung eröffnet die hier artikulierte Idee des „mir“ eine besondere retrofuturistische Perspektive, die man sowohl im Roman „Ul'tranormal'nost“ als auch in der bereits besprochenen Erzählung „Bez neba“ vorfindet. Die Idee eines Netzwerks autonomer Gemeinschaften von „Blut und Boden“ tritt in den beiden Fällen in Konkurrenz zu kosmopolitischen und globalistischen Modellen der Überwindung nationaler Grenzen.

Im Lichte der vorliegenden Untersuchung ist abschließend auf die Gattungsspezifität der hier genannten Texte hinzuweisen. Während „Ul'tranormal'nost“ von der Ästhetik eines Polit-Thrillers bzw. eines Verschwörungsromans Gebrauch macht, orientiert sich „Bez neba“ an der Thematik und Stilistik der Science-Fiction und knüpft damit an die Tradition postsowjetischer phantastischer Massenerliteratur an, in der seit Jahrzehnten unterschiedliche Modelle einer Retrozukunft erprobt und diskutiert werden. Diese fruchtbare Literaturproduktion steht im Fokus des nachfolgenden Kapitels.

V. Geopolitische Visionen der russischsprachigen Phantastik

Kunst ist nicht ein Spiegel, den man der Wirklichkeit vorhält, sondern ein Hammer, mit dem man sie gestaltet.

Berthold Brecht

Wir wurden geboren, um Märchen wahr werden zu lassen.

Aus der Hymne der sowjetischen Luftstreitkräfte.

1. „Die Literatur der freien Menschen“. Zur Geschichte der sowjetischen *fantastika*

In diesem Kapitel geht es speziell um die Frage, wie und bis zu welchem Grade antidemokratische, imperiale und letztlich antimoderne Narrative der postsowjetischen Ära durch ästhetische Konventionen eines bestimmten literarischen Genres beeinflusst werden, das in der englischsprachigen Forschung gemeinhin als „speculative fiction“ bezeichnet wird und im slavischen Kulturraum unter dem Begriff *fantastika* bzw. *fantastyka* bekannt ist.

Fantastika ist ein Sammelbegriff, der eine große Breite an literarischen Genres abdeckt, zu denen Science-Fiction, Fantasy, Gothic Fiction, alternative oder kontrafaktische Geschichte und viele weitere zählen. Während der Begriff *fantastic* nur selten Anwendung in englischsprachiger Forschungsliteratur findet – Ähnliches gilt für die deutsche *Phantastik* oder die französische *littérature fantastique* –, ist der Begriff *fantastika* in den postsowjetischen Literaturen sowohl im alltäglichen Sprachgebrauch als auch in der literaturwissenschaftlichen Terminologie fest verankert. Abgesehen von diversen formalen Spezifika verweist der Begriff *fantastika* dabei auf eine Literatur, die (1) auf kommerziellen Erfolg und somit ein Massenpublikum abzielt, (2) in erhöhtem Maße von der Marktinfrastruktur und von performativen Veranstaltungen wie beispielsweise Festivals oder Game Conventions abhängig ist, und schließlich (3) eine bestimmte Subkultur (Fandom) anspricht.

Der Erfolg der *fantastika* als Genre und des Fandoms als einer organisierten Subkultur kann in der Tat als eine wichtige Gemeinsamkeit oder gar als ein Bindeglied zwischen dem ost- und westeuropäischen Kulturraum gesehen werden. Dennoch muss für die folgende Diskussion Bezug auf die spezifisch sowjetische

Tradition der Fantastik genommen werden. Trotz einer oft unüberwindbaren Zensurbarriere für jegliche Art von seriöser Literatur, die sich gezielt mit diversen Aspekten des Übernatürlichen auseinandersetzte – seien es Gothic Novels oder Werke des magischen Realismus – war die Sowjetära das goldene Zeitalter einer besonderen Gattung fantastischer Literatur: der Science-Fiction. Allen offiziellen Gängelungsversuchen und ideologisch motivierten Einschränkungen zum Trotz erwiesen sich sowjetische Sci-Fi-Autoren als eine zahlenmäßig stark vertretene und überaus innovative Schriftstellerklasse. Deren Produktivität und Überlebensfähigkeit ist nicht zuletzt auf die Gemeinsamkeiten zwischen dem sowjetischen Modernisierungsversprechen und den Themen der Science-Fiction zurückzuführen. Zu nennen ist hier vor allem die intensive Beschäftigung beider Seiten mit den Themen der Zukunftsforschung, der Futurologie: Sowohl die kommunistische Vorstellung von wirtschaftlichen und politischen Plansystemen als auch die ideologisch gefärbte Idee einer „wissenschaftlichen Prognose“ (russ. научное предвидение) und schließlich die schnelle Entwicklung der Systemwissenschaften in den 1960er bis 1970er Jahren fanden ihr literarisches Pendant in den Werken der Science-Fiction. Obwohl der Großteil der sowjetischen Sci-Fi-Szene am Entwurf eines optimistischen Zukunftsbildes für die Erde arbeitete, das dem Leser meist in Form einer kommunistischen Utopie präsentiert wurde, und obwohl postapokalyptische und dystopische Plots in der Regel auf Parallelwelten oder in die entfernten Galaxien verlagert wurden, waren die Handlungsorte und die Figuren der „fantastischen“ Texte dennoch gelegentlich mit Anspielungen auf die reale Welt ausgestattet und konnten durchaus als eine subtile Kritik an der damaligen sowjetischen Gesellschaft gelesen werden.

Zu den bedeutendsten Innovationen sowjetischer Science-Fiction, die sowohl ihren Fortschrittsglauben als auch ihre kritische Reflexion des Modernisierungsdrangs ausdrücken, gehört die Figur des Progressors (russ. прогрессор), die erstmals in der späten Sowjetzeit in den Texten von Arkadij und Boris Strugackij auftaucht. Der Progressor tritt als Agent einer fortgeschrittenen Zivilisation auf, der heimlich in eine rückständige, meist autoritär regierte Gesellschaft eingeschleust wird. Die Mission und das ultimative Ziel des Progressors bestehen darin, primitiven Zivilisationen zu einer höheren Entwicklungsstufe zu verhelfen und dabei die Opferzahlen zu senken, die unweigerlich auf historische Modernisierungsprozesse und auf die damit verbundenen Krisenzustände folgen würden.

Da sich die Progressor-Charaktere der potenziellen Nebenwirkungen ihrer Tätigkeit durchaus bewusst sind, versuchen sie, sich möglichst wenig in den generellen Lauf der Geschichte der fremden Welten einzumischen; sehr wohl aber bieten sie ausgewählten Repräsentanten der einheimischen Gesellschaft – meist Intellektuellen und deren Familien – ihre Hilfe oder Unterstützung an.

Laut Mark Lipovetskij (2016: 29f) handelt es sich beim Stilmittel des Progressors um ein Identifikationsangebot für einen sowjetischen Leser der Intelligencija, der in dieser stereotypen Figur sich selbst und seine Rolle in der spätsowjetischen Gesellschaft erkennen konnte, aber zugleich auch die Möglichkeit bekam, sich nicht mehr mit einem „kolonisierten Subjekt“, sondern mit dem „Kolonisator“ zu identifizieren – einem Vorboten des Fortschritts, gekommen, um die passive und rückständige Gemeinschaft der „Einheimischen“ zu modernisieren. Während der Progressor damit eine ethische und ästhetische Legitimierung kolonialer Unterdrückungspraktiken darstellte, bot er zugleich ein fingiertes Identifikationsmodell für jene Liberalen, Menschenrechtler, Oppositionellen und Dissidenten an, die sich in den 1980ern gezielt gegen das kommunistische Regime stellten und auf diese Weise den autoritären, nationalistischen und neo-imperialistischen Tendenzen der späten Sowjetzeit und der postsowjetischen Zeit entgegentraten (ebd).

Die Ambivalenz der Progressor-Figur wurde somit zum Ausdruck der Janusköpfigkeit der gesamten Science-Fiction-Szene in der UdSSR: Auf der einen Seite treu dem Sowjetstaat verpflichtet, genoss diese Literaturproduktion paradoxerweise den Ruf der Freigeisterei sowie das Flair einer Literatur für Nonkonformisten und so wurde sie von den Fans und den Vertretern der Szene gerne als „Literatur der freien Menschen“ (russ. „литература свободных людей“) definiert. Diese Freiheit ist offensichtlich nicht ideologischer, sondern primär ästhetischer Natur – es ist die Freiheit, eine *literarische Form* zu produzieren und zu konsumieren, die sich stark von der offiziellen Doktrin des Sozialistischen Realismus unterscheidet.

Diese ästhetische Freiheit fand jedoch nur innerhalb der allgemeinen Rahmenbedingungen sowjetischer Literaturproduktion ihre Anwendung. Der Großteil sowjetischer *fantastika* wurde offiziell als Kinder- und Jugendliteratur (russ. „литература для старшего и среднего школьного возраста“) eingestuft und konnte damit von Kritikern als eine Art modernes Märchengenre oder als triviale

Unterhaltungs- und Abenteuerliteratur abgetan werden. Diese Kategorisierung brachte indes die entsprechenden literarischen Werke mit bestimmten Verlags­häusern (z.B. „Detskaja literatura“, „Molodaja Gvardija“, „Veselka/ Raduga“, „Molod“) oder Zeitschriften („Technika molodeži“, „Chimija i Žizn“, „Junost“) in Verbindung; außerdem organisierte sich die Leserschaft und die mit ihr verbundene, ständig wachsende Subkultur in einem Netzwerk literarischer Klubs (russ. клубы любителей фантастики, КЛФ), das unter der Schirmherr­schaft des Komsomol und damit unter sorgfältiger KGB-Überwachung stand. All diese Faktoren haben zweifellos zur Entwicklung einer besonderen Gruppen­mentalität des Fantastika-Publikums beigetragen und machen es möglich, *fantastika* als eine besondere Form der Literaturproduktion und als ein geschlos­senes Ganzes zu betrachten – trotz aller variierenden Subgenres, literarischen For­men und ästhetischen Tendenzen, die im Rahmen dieses großen Bezugssystems identifiziert werden können.

Nach dem Ende der staatlichen Zensur in den späten 1980er Jahren, in dessen Folge zahlreiche Übersetzungen und Adaptionen westlicher Werke ihren Weg auf den zuvor unzugänglichen Sowjetmarkt fanden, kam es zu einem rapiden Popularitätsverlust traditioneller, sowjetischer Science-Fiction. Ihren Platz nahm die Fantasy ein, die sich dank ihrer deutlich sichtbaren westlichen, d.h. britischen und amerikanischen, Merkmale rasch zum neuen richtungsweisenden Genre auf dem Markt entwickelte. Marina Galina, eine Science-Fiction-Autorin und umsichtige Beobachterin der russischen Literaturszene, vergleicht die Reaktion der Sowjetleserschaft auf die Fantasyliteratur mit der Erfahrung einer religiösen Of­fenbarung (Galina 2015):

И вот люди узнали, что есть фэнтези – и, Боже мой, это какой-то другой мир, и в этом другом мире можно побыть эльфом или гоблином, можно уходить в этот мир, как в религию, жить там.

Und dann fanden die Menschen heraus, dass es Fantasy gibt und – o, mein Gott, das war doch eine völlig andere Welt – eine Welt, in der man zu einem Elfen oder einem Goblin werden konnte, eine Welt, in die man eintauchen, so wie man etwa in eine Religion eintaucht, und leben konnte.

Trotz dieser Nähe zur westlichen Kultur und deren Literaturkanon waren es gerade die Fantasy und das neu formierte Fandom der 1990er Jahre, die in ihrem

Kern den Fortbestand des sowjetischen literarischen Diskurses und der althergebrachten Hierarchien des sowjetischen Kulturraums absicherten. Die Gründe für diese Entwicklung sind zweierlei. Zunächst zielt fantastische Literatur auf Unterhaltung und kommerziellen Erfolg ab; somit konnte sie den Übergang zur Marktwirtschaft relativ unversehrt überstehen und sich erfolgreich an die neuen Regeln des kommerziellen Verlagswesens anpassen. Zweitens waren die Leser „fantastischer Literatur“ auf institutioneller Ebene bereits vernetzt, sodass sie leicht als Zielgruppe angesprochen werden konnten, zumindest in den Bereichen des Marketing und der Werbung. Im Unterschied zu vielen anderen sowjetischen Subkulturen hat die Fangemeinde der *fantastika* den Zusammenbruch der Sowjetunion nicht nur überlebt, sondern sie hat davon sogar profitiert, und ist zu einem sichtbaren und stetig wachsenden *Fandom* geworden. Die *fantastika*, die sich nicht nur über die neugezogenen Grenzen zwischen den ehemaligen Sowjetrepubliken, sondern vermeintlich über alle politischen Konfrontationen und Streitigkeiten hinwegsetzte, wurde „selbstverständlich“ auf Russisch geschrieben; zunehmend wird der moderne, postsowjetische Fantastikkanon allerdings auch in der Ukraine produziert, insbesondere in der inoffiziellen „Sci-Fi-Hauptstadt“ Charkiv. Die meisten ukrainischen und belarussischen Schriftsteller von *fantastika* verfassen ihre Werke allerdings in russischer Sprache und veröffentlichen diese für gewöhnlich bei russischen Verlagshäusern (AST, Azbuka, Eksmo-Jauza), die ihnen Zugang zum gesamten russischsprachigen Markt des postsowjetischen Raums bieten.

Selbst wenn die „Zugehörigkeit“ eines Autors zu einer Nation und einer entsprechenden nationalen Literaturszene oft zum Gegenstand einer gezielten oder willkürlichen „Konstruktion“ (sowohl von Seiten der Kritiker als auch des Autors selbst) wird, kann die Wahl eines konkreten Verlagshauses durchaus zu einem wichtigen Zugehörigkeitsfaktor werden. So veröffentlicht eine ganze Reihe ukrainischer Autoren – darunter Andrej Kurkov, Boris Chersonskij und Aleksandr Kabanov – ihre Werke bei ukrainischen Verlegern und schreibt sich somit in einen ukrainischen literarischen Diskurs ein, obwohl ihre Bücher auf Russisch verfasst sind. Als Gegenbeispiel dazu kann das höchst erfolgreiche Schriftstellerduo Maryna und Serhij Djačenko gesehen werden, das zu den großen Namen der *fantastika*-Szene zählt und schon früh begonnen hat, sich nicht nur an russischen Verlegern, sondern auch am russischen Publikum zu orientieren. Mitunter schreiben die Djačenkos auf Ukrainisch und entlehnen dabei großzügig Material

aus ukrainischen Klassikern wie beispielsweise aus dem Werk von Lesja Ukrajinka (1871–1913) und Mychajlo Kocjubyns'kyj (1864–1913). Auf diese Weise erschaffen sie Fantasiewelten, die zwar tief in der ukrainischen Literaturtradition von der Romantik bis zum magischen Realismus verankert sind, dabei aber dennoch eine integrale Rolle innerhalb der moskauzentrierten Literaturszene spielen. Die Werke von Maryna und Serhij Djačenko erweitern damit die russische Kulturtradition um die kommerzialisierte Form eines ukrainischen ethnografischen Exotismus.

Bereits zu Beginn der 1990er Jahre war der modifizierte und verwestlichte literarische *fantastika*-Diskurs imstande, der neuen postimperialen Situation nach dem Zerfall der Sowjetunion erfolgreich Paroli zu bieten. Der Jahrtausendwechsel hat wiederum neue revanchistische und imperiale Narrative in Umlauf gebracht, die sich überwiegend auf literarische Modelle, Stilmittel und narrative Strukturen aus Verkaufsschlagern der zeitgenössischen englischsprachigen Fantasy stützen. Diese scheinbar paradoxe Situation erscheint in einem weniger überraschenden Licht, wenn man bedenkt, dass die Fantasy-Literatur der post-sowjetischen Leserschaft die Tür zu einer bis dahin völlig unbekanntem, magischen Welt geöffnet hat; in dieser Welt trifft der Leser aber nicht nur auf Drachen und Elfen – er lernt außerdem unterschwellig die deskriptiven und analytischen Modelle klassischer Geopolitik der Zwischenkriegszeit kennen, wie sie im Werk Halford Mackinders, Friedrich Ratzels, Karl Haushofers, Carl Schmitts und anderer formuliert worden sind. Zum wichtigsten Türöffner zur Welt der Fantasy und der Geopolitik wurde J.R.R. Tolkiens Roman „Der Herr der Ringe“ (siehe Werber 2005: 227-229).

2. Die Mittelerde Eurasiens

Trotz der betonten Fiktionalität und der programmatischen „Irrealität“ von Tolkiens Romanen und den mit ihnen verbundenen Filmadaptionen und Computerspielen vermitteln diese fantastischen Formen ein politisches Bewusstsein, das auf bestimmten äußerlichen Merkmalen und zivilisatorischen Gegensätzen gründet. In der Welt von „Der Herr der Ringe“ unterscheiden sich die Rassen zunächst nicht nur hinsichtlich ihrer Hautfarbe und Körpergröße, sondern auch in Bezug auf ihre moralische Integrität und politische Rechtschaffenheit: Sie sind entweder von Geburt an gut und weise, wie es bei den Elben der Fall ist, oder sie gehören, wie im Falle der Orks, genetisch bedingt der stumpfsinnigen Seite des

Bösen an. Das Konzept einer „angeborenen“ Feindschaft zwischen den Wesen erscheint aus dieser Perspektive logisch und überzeugend, verwandelt diese Art der Weltanschauung doch alles Fremde automatisch in ein Feindbild und eine Drohfigur, das – da es nun einmal nicht auf „unserer“ Seite ist – automatisch gegen „uns“ sein muss. Der absolute und unüberwindbare Hass zwischen Elben und Orks in „Der Herr der Ringe“ wird so nicht als das Resultat politischer Entscheidungen dargestellt, sondern ist von ebenso essenzieller wie auch existenzieller Natur: Kriegsführung ist das „natürliche“ Leid und Schicksal der beiden Rassen, während Frieden zwischen ihnen stets nur als vorübergehender Waffenstillstand in Vorbereitung auf den nächsten Konflikt zu verstehen ist.

Rassisches bedingtes *Othering* erfolgt in der Welt von „Der Herr der Ringe“ stets unter der Betonung räumlicher Konnotationen. Die verschiedenen Regionen in Tolkiens Mittelerde: das schöne Auenland, das stolze Gondor, das märchenhafte Bruchtal und das grauenerregende Mordor, spiegeln die Rassenunterschiede zwischen ihren Bewohnern wider, was damit erklärt wird, dass die verschiedenen Gebiete von Mittelerde über Jahrhunderte hinweg Gegenstand tiefgreifender Formierungsprozesse gewesen sind, in denen sie mit ihren Bewohnern zu einem politischen und militärischen Ganzen verwachsen sind. Raum und Natur sind zu einem solchen Grade politisiert, dass auch „natürliche Grenzen“ wie Flüsse oder Gebirge sich in eine natürliche und lebendige Umrahmung der Gesellschaft verwandeln. Gesellschaft kann auf diese Weise als ein lebender Organismus und ein politisches Wesen verstanden werden (Werber 2005: 228).

In Tolkiens Welt sind Flüsse, Wälder und Berge in der Lage, Freund von Feind zu unterscheiden. Sie beteiligen sich auch aktiv an der Kriegsführung, beispielsweise wenn der Fluss „Bruinen“ den Hobbit Frodo schützt, indem er seine Verfolger, die Schwarzen Reiter, mit „a cavalry of waves“ angreift, die Frodos Gefährten jedoch unversehrt lässt (Tolkien 1995: 208-209). Auf ähnliche Weise hält ein Wald namens „Old Forest“ an der Grenze der Provinz Bockland die Hobbits davon ab, die Nachbarregion zu betreten (ebd.: 108), während der Berg Caradhras die Gefährten des Rings aufgrund einer Abneigung gegen Elben und Zwerge angreift (ebd.: 285). Es sind zudem nicht nur die einzelnen Herrschaftsgebiete, die sich am Ringkrieg beteiligen; auch die Tiere, Pflanzen und weitere lebende Organismen der Mittelerde sind Teil der allumfassenden Mobilisierung und schließen sich der einen oder der anderen Seite an. Die Totalität der Kriegsführung in Mittelerde verwehrt außerdem die Möglichkeit aller neutralen Positionen

oder moralischen und rechtlichen Grenzen bei der Auslöschung des Feindes. Die Vernichtung der Orks muss nach der Ansicht der Elben zahlenmäßig im selben Maßstab erfolgen, wie diese von Sauron produziert werden. Tolkiens Protagonisten erscheinen indes in keinem schlechteren Licht, wenn sie ein Massaker an den Orks fortsetzen, obwohl diese auf dem Schlachtfeld die Flucht ergreifen, verletzt sind oder kapitulieren. Das klassische *ius belli* souveräner Staaten, welches den Gegner als ehrenhaften Feind definiert, wird hier programmatisch außer Kraft gesetzt und durch ein biopolitisches Bild des absoluten Anderen ersetzt, der weder Gnade noch Respekt verdient. Die frühmittelalterlichen Märchen und Legenden mögen in der Tat dem Autor von „Der Herr der Ringe“ als Vorlage für die Gestaltung einer lebendigen Natur gedient haben, doch das politische Konzept eines totalen Krieges ist in Märchenwelten unbekannt (Werber 2005: 228f).

Tatsächlich bieten Fantasyromane wie „Der Herr der Ringe“ ein ästhetisches und narratives Bezugssystem für eines der Grundsatzmodelle klassischer deutscher Geopolitik an, wie es von Carl Schmitt in seinem 1939 veröffentlichten Aufsatz mit dem etwas sperrigen Titel „Völkerrechtliche Großraumordnung mit Interventionsverbot für raumfremde Mächte. Ein Beitrag zum Reichsbegriff im Völkerrecht“ erläutert wurde. Ein Schlüsselargument Schmitts liegt hier in die Idee der sog. Großraumordnung, die ein Nebeneinander mächtiger regionale Systeme zeichnet, wobei jedes dieser Systeme von einem Hegemonialstaat, dem Kernstaat, dominiert wird. Die Kernstaaten sollten freie Hand in der wirtschaftlichen und politischen Gestaltung ihres untergeordneten geografischen Raumes haben, allerdings ohne sich in die Angelegenheiten anderer Großräume einzumischen. Dieses explizite Interventionsverbot bleibt ein zentrales Element in der Schmittschen Logik der Macht- und Gegenmachtbildung, die im Gegensatz zu den Normen des internationalen Rechts eine effektive Friedenssicherung gewährleisten sollte: Schmitt verteidigt die Ansicht, dass ein Einmischungsverbot für raumfremde Mächte die alleinige Alternative zu weltweiter Kriegsführung und zur gegenseitigen Vernichtung von Großräumen sei.

Wie Niels Werber (2005) überzeugend dargestellt hat, entspricht dies auch Tolkiens Ansicht. In „Der Herr der Ringe“ gipfelt die Verletzung eines solchen Einmischungsverbotes, wie sie durch Saurons Einmarsch mit seinen Armeen der Orks in die Gebiete des Westens erfolgt, in einem uneingeschränkten Krieg, in dem

jede Partei letztendlich die Auslöschung des jeweils „Anderen“ verfolgt und den „Endkampf“ – einen „war to end all wars“ – als alleiniges Ziel verfolgt.⁷²

Dies bedeutet selbstredend nicht, dass Tolkien sich explizit oder bewusst den Prämissen deutscher Geopolitik angeschlossen oder versucht hätte, eine fiktive Kulisse für reale Geschichte und Politik zu erschaffen. Tolkien selbst macht im Vorwort zur zweiten 1965 veröffentlichten Ausgabe von „Der Herr der Ringe“ klar, dass die Geschehnisse in seinem Buch keinerlei Bezug auf politische Theorien oder historische Ereignisse nehmen und dass ihn Interpretationen dieser Art eher verärgern. Doch gerade diese Stellungnahme des Autors macht deutlich, dass Autorintentionen nicht immer deckungsgleich mit dem Einfluss und der Rezeption eines literarischen Werkes sein müssen. Im Gegenteil: Die Bandbreite an Interpretationsansätzen zu Tolkiens Werk demonstriert eine grundsätzliche Trennung von Werk und Autor und kann somit als Paradebeispiel für Roland Barthes' Idee vom „Tod des Autors“ gesehen werden.

Von zentraler Bedeutung für die nachfolgende Diskussion sind somit nicht die Intentionen des Autors bzw. der Autoren, sondern die formal-ästhetischen Eigenschaften der Texte, die eine Verflechtung geopolitischer und literarischer Diskurse ermöglichen oder sie sogar initiieren. Diese diskursive Verschränkung kann man freilich nicht allein auf die Theorien der klassischen Geopolitik der Zwischenkriegszeit reduzieren. So wird Carl Schmitts Großraumordnung als eine Beschreibungs- und begriffliche Erfassungseinheit für die Weltpolitik später in Walter Lippmanns Konzept von „political orbits“ oder zuletzt in den 1990er Jahren in Samuel Huntingtons Idee von „cultural zones“ wieder aufgegriffen und weiterentwickelt. Beide Forscher versuchen damit, die uns bekannte Welt in verwaltbare Einheiten zu unterteilen. Doch für die nach 1945 als überholt geltenden und tabuisierten Konzepte der Geopolitik ist die Fantasyliteratur bis heute die unscheinbarste Nische, in der die geopolitischen Diskurse unter dem

⁷² Das Konzept von „Einmischung“ nimmt extrem problematische Dimensionen an, wenn man es auf konkrete Beispiele unserer Gegenwart überträgt. Während der verbotene Akt der „Einmischung“ für Schmitt (ebenso wie für Tolkien) synonym mit einem Akt militärischer Aggression ist, kann politische Einmischung in der heutigen globalisierten Welt gegenseitiger Informationsabhängigkeit und -verbundenheit ganz unterschiedliche Formen annehmen (wie mit Hinblick auf die beliebten Losungen vom „hybriden Krieg“ zu sehen). Man denke nur an das Beispiel „feindlicher“ westlicher Ästhetik und wie sie im „heiligen“ Wirkungsbereich des russisch-orthodoxen Glaubens gebrandmarkt wurde.

Deckmantel der fiktionalen Unterhaltungsliteratur unterdrückte oder unbewusste politische Ängste und Träume des Publikums auf kreative Weise verhandeln.

Aus dieser Perspektive erscheint die unheilvolle Allianz zwischen der postsowjetischen Fantastik und den russischen geopolitischen Theorien – allen voran der eurasischen Doktrin – bis zu einem gewissen Grade als vorprogrammiert, wenn nicht sogar als unvermeidlich. Der Eurasismus, der Russland und seinen „Randgebieten“ eine Mittelposition zwischen Europa und Asien einräumt, versucht vor allem die asiatischen Eigenschaften Russlands zu betonen: Die Vertreter des Eurasismus lehnen die Sicht von Russland als einer europäischen Peripherie ab und sehen in der geografischen Verortung des Landes stattdessen das Herzstück eines eurasischen Kontinents – eine gigantische *Mittelwelt* zwischen Okzident und Orient. Diese eurasische Grundidee findet gerade in der postsowjetischen Fantastika großen Anklang.

Eine weitere Grundannahme des Eurasismus, die hier literarisch verarbeitet wird, ist das Narrativ eines unlösbaren Konflikts zwischen einer thalassokratischen, d.h. maritim-kommerziell ausgerichteten, angelsächsischen, protestantisch und individualistisch geprägten Zivilisation und einer kontinentalen Zivilisation vom Typus Russlands, die auf einer autoritären Regierung, Traditionsverbundenheit und einer kollektivistischen Geisteshaltung basiert. Zu den wichtigsten Elementen dieses geopolitischen Narrativs zählen (1) die Ablehnung einer „atlantistischen“ (britisch-amerikanischen) Hegemonie, die als desaströs für den Rest der Menschheit wahrgenommen wird; (2) die Vorstellung davon, dass die zentrale geografische Lage des eurasischen Raumes unausweichlich eine imperiale Form politischer Organisation nach sich zieht, bei der jegliche Sezessionsbestrebungen zum Scheitern verurteilt sind und bei der selbst Staaten, die ihre Unabhängigkeit erringen, innerhalb kürzester Zeit wieder in ein einheitliches autoritäres Strukturmuster zurückfallen müssen; schließlich (3) ein Glaube daran, dass eine Lebensform („bios“) Besitz von Landschaftsräumen ergreifen kann, wodurch der geografische Raum und die menschliche Kultur zu einer dauerhaften, lebenden Gemeinschaft verschmelzen. Innerhalb des theoretischen Bezugssystems des Eurasismus verbinden sich also *bios* und *nomos* – zwei grundlegende Konzepte der Politikwissenschaft des frühen 20. Jahrhunderts – auf dieselbe Weise miteinander wie in Tolkiens Romanen und den Werken seiner zahlreichen Nachahmer.

Von noch größerer Bedeutung als diese strukturelle Ähnlichkeit ist jedoch der freie Zugang zu den Schriften der Eurasier und hier insbesondere zu den Texten von Lev Gumilev, der in den 1990er Jahren zu genau jenem Zeitpunkt einsetzte, an dem der russische Buchmarkt mit Werken der westeuropäischen und amerikanischen Fantasy regelrecht überschwemmt wurde. „Der Herr der Ringe“ hatte dabei den mit Abstand spektakulärsten und langlebigsten Erfolg. Beide Diskurse, also sowohl jener über die Fantastik als auch jener über die Geopolitik, haben seitdem einen so erheblichen Popularitätsanstieg erfahren, dass sich zahlreiche Schriftsteller in ihrem Bemühen, diese Diskurse miteinander zu verbinden, bestärkt sehen.

4. Literarisches *world-building* als geopolitische Beweisführung

Ein fundamental wichtiges Element für (geo)politische Beweisführung innerhalb der fantastischen Literatur ist die literarische Weltenschaffung oder das *world-building*. Die Konstruktion einer imaginären Welt mit ebenso konkreten wie kohärenten Eigenschaften – beispielsweise mit einer eigenen Geschichte, geografischen Merkmalen, einem Umwelt- und Kultursystem – ist eine zentrale Aufgabe für viele Science-Fiction- und Fantastikschriftsteller. Literarisches *world-building* als Modellierungsprozess beinhaltet oft die Konstruktion von Landkarten, Artefakten, einer Hintergrundgeschichte und einem Katalog von Lebewesen für die entsprechende Welt. Die „klassischen“ literarischen Elemente wie Plot, Fabel und Charakterentwicklung spielen zwar ebenfalls eine wichtige Rolle in der Qualitäts- und Erfolgssicherung jeglicher Art von fantastischer Literatur, doch im Herzen der Erzählung findet der Leser stets ein fiktives Universum und somit eine fiktive geopolitische Realität vor, die man durch den Leseprozess und zum Teil durch performative Aktionen beispielsweise durch Rollenspiel oder Reenactment der Ereignisse im Detail erkundet.

Literarische Protagonisten und ihre Erzählumgebung führen zu unterschiedlichen Rezeptionen beim Leser. Hans Robert Jauss, ein Theoretiker der Konstanzer Schule der Rezeptionsästhetik, führte in seinem Werk einen neuen Katharsis-Begriff ein, um die Projizierung des Leser-Egos auf das in einem literarischen Werk dargestellte *fiktive* Figurenensemble zu beschreiben. Weit über die ursprüngliche Bedeutung einer „seelischen Reinigung“ hinausgehend, bezeichnet Katharsis hier eine ästhetische Erfahrung „des Sich-Einfühlens in das fremde

Ich“, die sich als das Ergebnis der kommunikativen Wirkungskraft von literarischen Texten erweist (Jauß 1982: 92-111 und 152-89). Im Falle der Fantastik wird diese ästhetische Erfahrung durch eine Vielfalt von performativen und anderen, dem Spieltrieb verwandten Interaktionsformen mit literarischen Narrativen intensiviert, beispielsweise durch Video- und Onlinespiele. Diese bieten der Leserschaft wiederum verschiedene Identifikationsangebote mit bestimmten Charakteren und Handlungen an.

Anders als die Kritiker, die dazu neigen, eine direkte Verbindung zwischen den politischen Visionen der Fantastik und der außerfiktionalen Wirklichkeit ihrer Leser herzustellen, möchte ich die Vielzahl und Bedeutung spezifischer Erzählverfahren betonen, die auf wirksame Weise den Eindruck einer Distanzierung und Entfremdung kreieren. Dabei handelt es sich beispielsweise im Fantasy-Genre um quasi-mittelalterliche Schauorte und Magie oder in der Science-Fiction um Teleportation und intergalaktische Reisen. Als integrale Bestandteile fantastischer Genres tragen diese Elemente maßgeblich zu einer Verfremdung (russ.: *ostranenie*) ihrer inhärenten politischen Botschaft bei. Bei der Verfremdung handelt es sich im Allgemeinen um ein Mittel, das den Leser von einer allzu direkten Identifizierung mit den Charakteren der Handlung und dem Handlungsort abhält: Die Welten von Fantasy und Sci-Fi-Romanen sind somit signifikant und unverkennbar anders als die Welt, in der sich der Leser befindet. Speziell die Verfremdungseffekte der Fantasy sind zweifellos einer der Hauptgründe, weshalb Leser und Zuschauer weltweit Gefallen an Tolkiens Mythopoetik finden und damit frei von Gewissensbissen die Narrative von Boden, Blut und Rassenvernichtung genießen können.

In seinem Aufsatz „On Fairy Stories“ betont Tolkien die programmatische Bedeutung von Verfremdungseffekten, wenn er Fantasy als Genre definiert, dessen Handlung gänzlich in einer separaten „secondary world“ stattfindet (Tolkien 1981: 216). Diese fundamentale Grenzziehung, die unter anderem eine simple Übertragung von Normen, Werten und politischen Konzepten aus der fiktiven Welt der Fantasy in die reale Welt des lesenden Publikums verhindern soll, wird jedoch auf der Ebene der Rezeption nur selten aufrechterhalten: Fantasy-Leser mögen ihre Primärwelt zwar nicht verlassen, während des Lesevorgangs können sie aber feststellen, dass sie von einer fantastischen Sekundärwelt umgeben sind, die ihnen zuvor schlichtweg fremd, unsichtbar oder unzugänglich war. Diese Re-

zeptionserfahrung trifft insbesondere auf postsowjetische Fantasy zu, die – anders als das westliche Pendant – oft bewusst darum bemüht ist, die Kluft zwischen Realität und Fantastik zu überwinden. Als Hauptmittel für die Überbrückung dienen bestimmte *geopolitische* und *soziale* Modelle.

Postsowjetische Fantastiktexte, die offensichtlichen geopolitischen Anspielungen beinhalten, sind in der Regel durch eine Verschmelzung von Elementen der eurasischen Doktrin und formaler Konventionen sowie von ästhetischen Komponenten aus westlicher Fantasy oder Gothic Fiction charakterisiert. Solch eine erstmalige Verschmelzung lässt sich mit Blick auf die Veröffentlichung von Pavel Krusanovs Roman „Ukus angela“ (dt. etwa „Der Engelsbiss“) auf das Jahr 1999 datieren. Obwohl sich ein Großteil des Textes um magische, mystische und esoterische Erfahrungen dreht, gehört Krusanovs Roman auch zum Genre kontrafaktischer Geschichte, d.h. zu einem Genre, in dem ein oder mehrere historische Ereignisse anders verlaufen, als in der Geschichtsschreibung dargestellt. In der Welt von „Ukus angela“ ist dieses historische Schlüsselmoment die Revolution von 1917, die im Roman schlichtweg nicht stattfindet: Die russische Monarchie besteht nicht einfach fort, sondern sie hat auch ihre langgehegten Wünsche einer Eroberung Osteuropas und des Balkans in die Tat umgesetzt. Der Leser wird Zeuge des Aufstiegs von Ivan Nekitaev (wortwörtlich: der „Nichtchinese“), dem dämonischen, schillernden Protagonisten, dem Sohn eines russischen Offiziers und einer Chinesin. Nekitaev wird Zar, verbündet sich mit China und führt einen endlosen Angriffskrieg gegen den Westen – einen von makabren Gräueltaten und Gewalt begleiteten Konflikt, der das Ende der Welt herbeizuführen droht.

Die Handlung von „Ukus angela“ bringt somit das Scheitern des Imperiums als politisch strukturierter Lebensraum zum Ausdruck. Dies legt wiederum die Vermutung nahe, Krusanov hätte sein Buch nicht mit der alleinigen Absicht der Poetisierung eines eurasischen Imperialismus geschrieben. Tatsächlich untersucht der Autor detailliert die philosophischen und ästhetischen Grenzen der imperialen Ordnung als Modell politischer Organisation, aber diese literarische „Untersuchung“ lässt keinen Freiraum für ethische oder rechtliche Urteilsfindungen. In Krusanovs Roman erfolgt die Friedenssicherung nicht über internationales Recht oder universell anwendbare Normen und Werte, sondern mittels eines Gleichgewichts regionaler Kräfte. Indem Russland versucht, Westeuropa zu erobern, nimmt es nicht nur an einem geopolitischen Nullsummenspiel teil, sondern missachtet in dieser Romanfiktion auch Schmitts Interventionsverbot in fremde

Großräume. Dadurch bringt es die Welt an den Rand einer Apokalypse. Im Kontext des Romans erscheint dieser geopolitische Amoklauf allerdings als akzeptables und legitimes Szenario, handelt es sich bei dem Eurasischen Reich unter russischer Führung doch um das heilige Letzte Königtum; sein Fall würde das Ende aller Kultur- und Geistesgeschichte der Menschheit herbeiführen (Krusanov 1999: 188).⁷³ Die potenzielle Vernichtung des Rests der Welt wäre in diesem Kontext dementsprechend als Kollateralschaden dieser Auseinandersetzung zu werten. Oder, um es in Wladimir Putins Worten auszudrücken: „Wozu eine Welt ohne Russland?“⁷⁴

Ein wesentlich optimistischeres Szenario entwerfen zwei weitere, überaus erfolgreiche Schriftsteller: Vjačeslav Rybakov und’ Alimov. Anfang der Igor 2000er Jahre brachten sie eine Serie auf den Markt, die den Titel „Schlechte Menschen gibt es nicht. Eine eurasische Symphonie“ (russ. „Плохих людей нет. Евразийская симфония“) trägt – eine parodistische Hommage an Robert van Gulik (1910–1967) und seine Romane über die Abenteuer von Richter Di. Wie auch bei „Ukus angela“ handelt es sich bei der „Eurasischen Symphonie“-Reihe um alternative Geschichte, in der sich Russland und China zu einem gewaltigen Großreich vereint haben. Das historische Ereignis, das niemals stattgefunden hätte, ist in diesem Falle der Mongolensturm des 13. Jahrhunderts, die Eroberung und die Verwüstung der Kiever Rus’ durch mongolische Horden. Stattdessen hätten die Goldene Horde (russ. Орда) und die mittelalterlichen otslavischen Fürstentümer (russ. Русь) einen Bündnisvertrag geschlossen. Mit dem späterem Beitritt Chinas wäre dieses Bündnis zu einem vereinten eurasischen Staat namens Ordus’ (russ. Ордусь) geworden.

In der Serie von Rybakov und Alimov nähern sich Fantastik und historische Realität vorwiegend über metafiktionale Mittel einander an. Im Vorwort zum ersten

⁷³ Im russischen Original: „Россия – третья часть света материка Евразия, она – то самое Последнее Царство, падение которого будет означать конец духовной истории человечества“.

⁷⁴ Dies ist ein Zitat aus einem Interview, das Putin für einen russischen Dokumentarfilm „Die Weltordnung 2018“ („Миропорядок 2018“) gegeben hat. Der Film wurde vom Fernsehkanal „Rossija-1“ produziert und ausgestrahlt. Die spezifische Aussage war Teil eines Kommentars von Putin zur russischen Atomwaffendoktrin, vgl. <https://www.rt.com/news/420715-putin-world-russia-nuclear/> [01.09.2019].

Roman der Serie findet sich die Behauptung des Verlegers, das Original der „Eurasischen Symphonie“ sei von einem niederländischen Orientalisten namens Chol'm van Zajčik (russ. Хольм ван Зайчик) auf Chinesisch verfasst worden. Auch auf dem Buch-Cover wird van Zajčik (und nicht Rybakov und Alimov) als Autor aufgeführt; Details aus van Zajčiks turbulentem und ereignisreichem Leben werden ebenfalls im Vorwort der angeblichen Übersetzer des Romans geschildert. So habe er vermeintlich als niederländischer Diplomat seinen Dienst verrichtet, habe aber zugleich auch als sowjetischer Spion gearbeitet. Der Leser der Serie erhält durch die realistisch wirkende Rahmenhandlung somit die Einladung, sich auf zwei parallele Ebenen von Fiktionalität einzulassen: Die erste ist die Ebene des fiktiven Autors van Zajčik und seiner Biografie, die sich aber in unserer politischen Realität des 20. Jahrhunderts bewegt und zu der real existierende Länder wie die Sowjetunion und die Niederlande gehören. Die zweite fiktionale Ebene der Binnenerzählung umfasst die Realität der Romane van Zajčiks über Ordus', die einen alternativen Geschichtsverlauf mitsamt neuer politischer Wirklichkeit, eigener Mystik und Mythologie anbietet.

Im Laufe der Erzählung wird diese Trennung jedoch immer wieder durchbrochen, sodass beide „Realitäten“ als eng miteinander verbunden erscheinen und oft sogar ununterscheidbar sind. Diese Verflechtung hilft dabei, die fantastischen Elemente des Werks in die Alltagswelt des Lesers zu integrieren. Indem reale historische Ereignisse in die irrealen, „sekundäre“ Welt des Romans verlagert werden, verschiebt die „Eurasische Symphonie“ die Grenzen alles Sag- und Vorstellbaren. Die auf diese Weise integrierten Elemente reichen dabei von der Umschreibung der Auflösung der Sowjetunion in eine Verschwörung westlicher Geheimdienste bis hin zur Leugnung des Holocausts: In der Erzählung „Agar', Agar'!..“ (russ. „Агарь, Агарь!..“), die in der Literaturzeitschrift „Neva“ (2004, Nr. 10) veröffentlicht wurde, wird der Holocaust als fingiertes Ereignis und Produkt einer amerikanischen Verschwörung dargestellt, in der die amerikanische Businesselite den jüdischen Exodus aus Europa Richtung Amerika künstlich herbeiführte, um damit die kriselnde amerikanische Wirtschaft zu retten.⁷⁵

Der Protagonist der Serie ist ein russischer Intellektueller, der – ähnlich wie sein Prototyp, Richter Di – im Justizsystem tätig ist und einen Posten im „Amt für

⁷⁵ Der Volltext der Kurzgeschichte ist hier zu finden: <http://magazines.russ.ru/neva/2004/10> [01.09.2019].

ethische Kontrolle“ bekleidet. In Zusammenarbeit mit seinem chinesischen Partner übernimmt er als Detektiv schwierige Fälle, die dem Leser in Form ironischer und unterhaltsamer Kriminalgeschichten präsentiert werden. Im ersten Band der Reihe, „Der Fall des gierigen Barbaren“ (russ. „Дело жадного варвара“, 2000), schmiedet ein amerikanischer Millionär, der an George Soros erinnert, ein Komplott zum Diebstahl seltener Artefakte des Kulturerbes von Ordus'.⁷⁶ Das zweite Buch trägt den Titel: „Der Fall der unabhängigen Derwische“ (russ. „Дело незалежных дервишей“, 2001), und beschreibt die Unabhängigkeitsbewegung des Volkes der Aslanen, dessen Heimat als Imperialprovinz in dem Staatsverband von Ordus' fest inkorporiert ist, was Teile der örtlichen Eliten aber nicht daran hindert, von einer Sezession zu träumen. Interessanterweise ist das Wort, das im Titel für die Bedeutung „unabhängig“ gebraucht wird, nicht russischen Ursprungs, sondern ein russifizierter ukrainischer Begriff (ukr. *nezaležnyj*). Die Randprovinz Aslaniv erscheint mit Hinblick auf ihre Sprache und Kultur als eine sonderbare Fusion der Ukraine mit Tschetschenien – zweier tatsächlicher Problemregionen des einstigen Zarenreiches und später der UdSSR. Der nationale Unabhängigkeitskampf von Aslaniv wird im Roman jedoch einzig als Verschwörung skrupelloser Regionaleliten beschrieben, während das gesamte Projekt der Schaffung eines souveränen Staates aus der einstigen Imperialprovinz als geopolitische Anomalie abgetan wird.

Die hier enthaltenen realpolitischen Anspielungen mögen offensichtlich sein; für gewöhnlich werden sie allerdings auf eine so ironische oder humoristische Art vermittelt, dass ihre genaue Verortung zwischen ernstgemeinter Affirmation und raffiniertem Spott oft schwierig ist. Ähnlich wie Krusanovs Roman bedient sich die „Eurasische Symphonie“ eines ironischen Erzählstils sowohl zur formalen „Verpackung“ einer explizit konservativen, revanchistischen Agenda wie auch als Verfremdungstechnik, die den Leser mit einer in der Realität zu verortenden „Angst um die Glaubwürdigkeit“, d.h. einer Spannung zwischen Wiedererkennen und permanenter Verformung bekannter Ereignisse, konfrontiert.

⁷⁶ Im Buch trägt der Millionär den Namen Hammer Cores (russ. Хаммер Цорес). Der Name seines Handlungers Landsbergis (russ. Ландсбергис), der für den Diebstahl der Schätze verantwortlich sein soll, ist ein direkter Verweis auf Vytautas Landsbergis, das erste Staatsoberhaupt Litauens, nachdem das Land 1991 seine Unabhängigkeit von der Sowjetunion wiedererlangte.

Im Gegensatz zum Handlungsverlauf wird das fiktive eurasische Reich von Ordus' aus einem eindeutig affirmativen Blickwinkel beschrieben und weist Zeichen einer totalitären Utopie auf. Einerseits handelt es sich bei Ordus' um ein politisches Gemeinwesen, in dem Hunderte Nationalitäten und Dutzende Religionen friedlich koexistieren. Andererseits wird diese Koexistenz jedoch nur durch eine autoritäre Regierung, einen enormen Bürokratieapparat und ein raffiniertes Überwachungssystem aufrechterhalten.

Als allegorische Figur im Hintergrund dieser politischen Visionen steht Aleksandr Nevskij (1221–1263), einer der mittelalterlichen Herrscher der russischen Fürstentümer Novgorod und Vladimir, der Lev Gumilev in seinen historiografischen Schemata als Schlüsselfigur dient. In der gegenwärtigen russischen Popkultur besitzt Fürst Aleksandr einen geradezu legendären Status, der vor allem auf seinen (fiktiv überzeichneten) militärischen Erfolgen im Kampf gegen Schweden und den Deutschen Orden sowie auf seinen taktisch klugen Tributzahlungen an die mongolischen Khane der Goldenen Horde beruht. Diese „geopolitische Ausrichtung gen Osten“ hat sich, was nicht überrascht, zu einer wichtigen Inspirationsquelle für die Verfechter der eurasischen Doktrin entwickelt. Lev Gumilev (2001: 482) behauptet, dass Aleksandr Nevskij kein Vasall, sondern ein Verbündeter der Goldenen Horde gewesen sei und sich sogar mit Sartaq, dem Sohn des Khans und künftigen Anführer der Horde, verbrüdet habe. Obwohl Gumilev keine stichhaltigen Quellen für diese Behauptung anführt, wird die Legende von Aleksanders Freundschaft mit Sartaq ganzheitlich von den Autoren der „Eurasischen Symphonie“ übernommen und zum Gründungsmythos des Reiches Ordus' gemacht.

Laut Gumilev schützte die Politik von Aleksandr Nevskij die nordwestlichen Regionen der Rus', d.h. das Gebiet des späteren Russlands, vor europäischen Einflüssen wie dem katholischen Christentum und der anthropozentrischen Kultur der Renaissance. Auf diese Weise habe der Fürst sowohl die zivilisatorische Einzigartigkeit Russlands als auch die kulturelle Unabhängigkeit des Landes bewahrt (Gumilev 2001: 111, Gumilev 2002a: 159-160).⁷⁷ Leser der „Eurasischen

⁷⁷ Diese Sicht der historischen Rolle Aleksandr Nevskijs fand im Dezember 2008 einen interessanten und nicht minder bemerkenswerten Ausdruck, als Aleksandr in der Fernsehumfrage „Der Name Russlands“ zur bedeutendsten russischen Persönlichkeit gewählt wurde. Da es sich bei Aleksandr auch um einen offiziell kanonisierten Heiligen der Russischen Orthodoxen Kirche handelt, wurde seine Aufstellung in der TV-Umfrage von

Symphonie“ werden Zeuge der überzeichneten Umsetzung dieser geopolitischen Utopie: So stellt die Hauptstadt von Ordus’ – Aleksandrija Nevskaja – eine besonders stark „orientalisierte“ Version der realen Stadt Sankt Petersburg dar, die allerdings im Roman nicht mehr als Russlands „Fenster nach Europa“, sondern als eine vollkommen asiatische, chinesisch geprägte Megalopolis in Erscheinung tritt. Dementsprechend ist statt dem Ehernen Reiter – dem realen Reiterstandbild des Stadtgründers Peters des Großen, das auf dem Senatsplatz in Sankt Petersburg zu finden ist – auf dem Cover des ersten Romans der Reihe eine verblüffend ähnliche Statue von Aleksandr Nevskij zu finden. Der notorische „Verwestlicher“ Peter I. wird so augenfällig durch eine historische Figur ersetzt, die der Legende nach Russlands Geschicke gen Osten ausrichtete.

In Krusanovs „Engelsbiss“ spielt Aleksandr Nevskij eine etwas andere Rolle: Er erscheint dem Protagonisten Ivan Nekitaev in einem wirren Traum, in dem der Erzengel Gabriel Aleksandr in den Kehlkopf beißt (Krusanov 1999: 80). Ein beißender Engel mag auf den ersten Blick als eine durchaus seltsame Figur erscheinen: Insofern eine Art Allgemeinwissen über Engel in der Literatur existiert, so beinhaltet dieses Wissen wohl, dass Engel für gewöhnlich nicht beißen. Tatsächlich vermischt die allegorische Szene aus Krusanovs Roman Elemente aus dem Vampirglauben mit Gumilevs Theorie der *passionarnost*: Durch die Umdeutung des Engels zu einem Vampir wird sein Biss für den Gebissenen, Ivan Nekitaev, zu einem zweifelhaften Segen, der mit der symbolischen Macht einhergeht, fortan jenseits der Grenzen von Gut und Böse zu leben und über Leben und Tod von Normalsterblichen entscheiden zu können.

Trotz der ironischen Selbstreflexion und der unterschiedlichen Verfremdungstechniken, die im „Ukus angela“ und in der Serie „Eurasische Symphonie“ zur Anwendung kommen, gelingt es beiden Werken mit Hinblick auf ihre geopolitische Beweisführung, ein ästhetisch-literarisches Rahmenwerk zu zentralen Postulaten des Eurasiertums zu formulieren. 1) Territorium ist Macht: Das Imperium

Metropolit Kirill (der zwei Monate später, am 1. Februar 2009, zum Patriarchen Moskaus gewählt wurde) befürwortet. In seiner Rede betonte Kirill Aleksandrs Rolle als Führer, der Russlands „nationale Identität und seinen kulturellen Code“ (russ. национальную идентичность и культурный код) erfolgreich gegen westliche Einflüsse verteidigt hätte. Paradoxerweise gebrauchte Kirill selbst in dieser kurzen Rede kein einziges russisches, dafür aber nicht weniger als vier lateinischstämmige Worte. Das Video mit Kirills Rede ist verfügbar unter folgendem Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Frz-WQ4HjFE> (Имя России: Митрополит Кирилл о Александре Невском) [01.09.2019].

kann nur als potentiell unbegrenzte Ausdehnung des Raums konzeptualisiert werden. 2) Die Ausdehnung dieses Reiches wird als ein der russischen Geschichte innewohnender Prozess aufgefasst, der im ähnlich „natürlichen“ Drang zur Autokratie sein Gegenstück findet. Insbesondere die detaillierte und sorgfältig ausgearbeitete Welt der „Eurasischen Symphonie“, zu der unter anderem Weltkarten und Artefakte wie etwa der Pass eines Staatsbürgers von Ordus’ gehören, hat maßgeblich zum Erfolg der Serie beigetragen, der sich letztlich auch in der Losung von „einem Land, in dem man leben möchte“ manifestiert (russ. „страна, где хочется жить“; van Zajčik 2005: 5).

Der fikionalisierte Eurasismus erreicht seinen Höhepunkt schließlich in einem literarischen Projekt, das den spezifischen Titel „Ėtnogenez“ (dt. Ethnogenese, russ. ЭТНОГЕНЕЗ) trägt. Durch den Medienexperten und „Polittechnologen“ Konstantin Rykov ins Leben gerufen, rühmt sich „Ėtnogenez“ damit, das kommerziell erfolgreichste Literaturprojekt der postsowjetischen russischsprachigen Literaturgeschichte zu sein. Laut der Projektwebseite befanden sich bereits 2011 nicht weniger als 3 Millionen Ausgaben von „Ėtnogenez“ im Umlauf.⁷⁸ Obwohl Literaturprojekte mit einem Produktionsteam von mehreren Schriftstellern, die an der Konzeption und Weiterentwicklung ein- und desselben fiktiven Universums beteiligt sind, innerhalb der Fantastik keine Seltenheit sind, ist das schiere Ausmaß des „Ėtnogenez“-Projektes dennoch erstaunlich. Zwischen 2009 und 2015 erschufen mehr als ein Dutzend Autoren einen Zyklus von 60 Romanen, der das fiktive Universum mit einer Geschichte versah, die Millionen Jahre vor unserer Zeitrechnung beginnt und bis zur russisch dominierten fernen Zukunft reicht. Die Romane, die mehreren verschiedenen Subgenres zuzuordnen sind, folgen nicht nur lose dem roten Faden der Gumilev’schen Ethnogenese-Theorie, sondern auch – wohl etwas unerwartet – seinem Familien-Stammbaum: Fast alle Protagonisten der Serie sind direkte Nachkommen des „echten“ Lev Gumilev. Während dieser keine tatsächlichen Nachfahren zeugte, erwächst in „Ėtnogenez“ eine fiktive Dynastie der Gumilevs, die unter anderem seinen Sohn Andrej, dessen Frau Eva und zahlreiche Nachfahren der Enkelin Marusja beinhalten, wobei letztere bereits in der fernen Zukunft wohnen.

Gumilevs Idee der *passionarnost* lässt sich in allen Texten der Serie wiederfinden und wird als entscheidendes Element für den Aufstieg und Niedergang von

⁷⁸ Vgl. <http://www.etnogenez.ru/news/299/> [01.09.2019].

Nationen gesehen. Obwohl Gumilev selbst immer wieder darauf hinweist, dass seine *passionarnost* ' aus der Energie weit entfernter kosmischer Körper stamme, wird in „Étnogenez“ ein alternativer Standpunkt vertreten, der diese kosmische Energie stattdessen in magischen Artefakten verortet, die wiederum über das gesamte Universum verstreut sind. Die Leser der Romane werden somit auf eine Entdeckungsreise eingeladen, auf der sich verschiedene Protagonisten auf die Suche nach diesen mysteriösen Artefakten machen und dabei sowohl Reisen durch Zeit und Raum unternehmen als auch politische Intrigen schmieden. Die Artefakte verleihen den Protagonisten nicht nur Superkräfte, sondern bestimmen die Handlungen und Entscheidungen der Romanfiguren – die Artefakte „befreien“ die Figuren schließlich auch vom Zwang, sich nach traditionellen moralischen Kategorien richten zu müssen. Neben den Gumilevs werden so auch historische Charaktere wie Hitler, Dschingis Khan und Stalin neutral und als bloße Instrumente der Geschichte dargestellt, deren Verlauf durch übernatürliche Objekte geleitet und von ihnen kontrolliert wird. Wie auch bei den Autoren der „Eurasischen Symphonie“ spielt das „Étnogenez“-Projekt betont mit dem Gedanken, der Mensch sei weder schlichtweg gut noch böse. Dieser demonstrativ neutrale Standpunkt gegenüber allen Ideologien und politischen Praktiken (darunter auch der brutalsten von ihnen) zeigt, dass Konstantin Rykovs literarisches Unterfangen keineswegs nur ein kommerzielles Projekt mit Unterhaltungswert sein soll, sondern ein ideologisches Ziel verfolgt.

Mark Bassin und Irina Kotkina (2016: 57) kommen in ihrer detaillierten Analyse des „Etnogenez“-Projektes zu dem Schluss, dass der gemeinsame Subtext der Romane auf Topoi und Diskursen beruht, die in einem direkten Zusammenhang mit der Kulturpolitik des aktuellen Regimes stehen und den Zeitgeist von Putins Russland zum Ausdruck bringen. Die Forscher konstatieren auch, dass das Projekt durch seine positivistische Perspektive und eindeutige Ausrichtung auf eine jugendliche Leserschaft in die Nähe sowjetischer Science-Fiction-Werke rückt. Trotz mancher oberflächlichen Gemeinsamkeiten gelinge es dem „Etnogenez“-Projekt dabei aber, so Bassin und Kotkina (2016: 65), zum Anstoß einer Gegenrevolution im Genre der russischen Science-Fiction zu werden:

Completely abandoning any irony or multidimensionality, it reverts to the more simplistic and unnuanced tradition of “serious literature” intended to be taken entirely at face value. Without any pretense of ambivalence or ambiguity, it thrusts

official government discourses uncritically into the very center of what in the USSR had been a detached and potentially quasi-dissident genre.

Die explizit „patriotische“ Ahnentafel der Serie basiert mithin auf einem fiktionalisierten Eurasismus, der die Themen und Motive dieser geopolitischen Doktrin im ebenso bekannten wie populären Bezugssystem der westlichen Fantasy platziert. Zu einem Grundpfeiler dieses literarischen Gebildes wird die Biologisierung von Ethnizität, die komplexe soziale und politische Probleme und Sachverhalte auf eine vereinfachte „biologische Bedrohung“ reduziert und auf diese Weise den Eindruck einer von Feinden umringten und bedrohten Gemeinschaft erschafft. Die Texte von „Étnogenez“ reagieren mit dieser Strategie nicht nur auf die emotionalen Bedürfnisse ihrer Leserschaft, die hier ein Gefühl patriotischer Solidarität angeboten bekommt, sie inszenieren auch einen geopolitischen Überlebenskampf, in dem es keinen gemeinsamen moralischen oder juristischen Nenner, keine gemeinsame Verhandlungsbasis zwischen den verschiedenen Nationen und Zivilisationen geben kann. Das Recht des Stärkeren bestimmt das Tagesgeschehen.

Darüber hinaus vermittelt „Étnogenez“ explizit den Eindruck, nicht alle Menschen seien biologisch gleichwertig. Während die Romanprotagonisten oft von unterschiedlicher nationaler und kultureller Zugehörigkeit sind, gehören die Mitglieder der Gumilev-Familie aufgrund ihrer außerirdischen Gene einer gehobenen Gesellschaftsschicht an. Die restlichen menschlichen Gemeinschaften, die sogenannten Biomassen, weisen demgegenüber ein weniger wertvolles Erbgut auf (ebd. 59).

Abgesehen von seinen literarischen Ausfertigungen vermittelt das „Étnogenez“-Projekt seine zentralen Themen und Ideen auch in der Form von Computerspielen, Podcasts und Fandom-Diskussionsplattformen im Internet. Die browsergestützten Onlinespiele *voina.ru* und *maidan.ru*, die 2015 ins Leben gerufen worden sind und in denen es zum Ziel des Spielers wird, den ukrainischen Staat zu zerstören, stellen direkte Verbindungen zu realen politischen Ereignissen im Jahre 2014 her. Diese Spiele verkörpern indes mehr als nur eine ludische Erweiterung von Literatur: Im Gegenteil ahmen alle literarischen Werke der Reihe die Handlungsverläufe eines computergestützten Strategie-Spiels oder eines Ego-Shooters nach, in dem es Ziel des Protagonisten wird, vom Start- zum Endpunkt

der Handlung zu gelangen und unterwegs so viele magische Artefakte wie möglich einzusammeln. Die gigantischen Ausmaße des „Étnogenez“-Projekts fungieren also im Grunde nur als Deckmantel für die simple, lineare Struktur seiner Narration. Mit Bassin und Kotkina (2016: 68) kann man feststellen:

the plot's development is not driven by the thrill of the unknown, a sense of adventure, or any genuine fascination with technological progress. This is science fiction whose purpose is not scientific and intellectual but, rather, exclusively ideological and commercial.

5. Der Verhaltenskodex in der post-menschlichen Gemeinschaft

Während sich literarische Werke mit einem offenkundig eurasischen Subtext das Bedürfnis ihrer postsowjetischen Leserschaft nach einer gerechten und stabilen geopolitischen Ordnung ansprechen, so konzentriert sich eine andere Gruppe von Texten, die ihre Handlungen in einem realistischeren Umfeld entfalten, auf den Verlust von Demokratie und Rechtsstaatlichkeit innerhalb einer Gesellschaft oder nationalen Gemeinschaft.

Seinen bekanntesten Ausdruck findet ein solcher Gesellschaftsaspekt zweifellos in Werken, die sich mit Monstern und anderen nicht-menschlichen Lebewesen auseinandersetzen. Freilich kann man nicht behaupten, russischsprachige Autoren hätten ein grundlegend neues Genre erfunden oder einen neuen ästhetischen Wertekanon entworfen, indem sie menschliche Charaktere durch Monster ersetzt hätten. Die meisten nicht-menschlichen Lebewesen, die in der postsowjetischen Literatur ihr Unwesen treiben, unterscheiden sich dennoch in einigen maßgeblichen Punkten von den Hobbits und Drachen der Tolkien'schen Mythopoetik oder von den Kreaturen anderer fantastischer Genres. Diesen Umstand kann man am Beispiel von Sergej Luk'janenkos „Wächter“-Reihe verdeutlichen, die bereits seit der Veröffentlichung des ersten Romans – „Wächter der Nacht“ (russ. „Ночной Дозор“) – Kultstatus errungen hat. „Wächter der Nacht“ wurde 1998 in Russland vom Verlagshaus AST veröffentlicht und 2004 verfilmt. Das gleichnamige Computerspiel kam 2005 in Russland auf den Markt. Der Erfolg des Romans und seiner Filmadaptation regten Luk'janenko dazu an, die Reihe um fünf weitere Romane zu erweitern. Der letzte Roman – „Die letzten Wächter“ (russischer Originaltitel: „Шестой дозор“) – wurde 2014 veröffentlicht.

Obwohl die Romanserie verschiedene fantastische Elemente und Geschöpfe aufweist, entfaltet sich ihre Handlung durchweg im Moskau der Gegenwart. Neben dieser Wahl des Handlungsorts bieten die Romane eine überzeugende Auswahl an realitätsnahen Charakteren und Alltagsszenarien, bei der von den Durchschnittsbürgern auf den Straßen über die Polizisten und Kriminellen bis hin zu den Angestellten und Bürokräften alle den Eindruck einer wiedererkennbaren *Primärwelt* vermitteln, die zugleich als Kulisse für die akribisch dargestellten positiven Helden der Haupthandlung dienen. Letztere stellen den Lesern aufgrund ihrer realistischen Umgebung und der Verwendung diegetischer Narration mit einem Ich-Erzähler ein klares und leicht verständliches Identifikationsangebot (Khapaeva 2009: 373-374) zur Verfügung. Hinter dem Trugbild einer bekannten Alltagsroutine lauert jedoch in allen Romanen die versteckte magische Welt des Zwielichts (russ. Сумерки), die aber nur für kleine Gruppe von Individuen mit übernatürlichen Fähigkeiten zugänglich ist. Die Romanfiguren, die über solche Superkräfte verfügen, werden die „Anderen“ (russ. Иные) genannt und erscheinen in den Romanen als Magier, Vampire, Hexen oder Werwölfe. Die Anderen sind dabei in zwei miteinander konkurrierende Kasten geteilt: Die Hüter des Lichts und die Armee der Finsternis. Trotz einer vermeintlich klaren Trennlinie zwischen den Guten und den Bösen werden die Methoden und Ziele der beiden verfeindeten Lager wiederholt miteinander verglichen und als im Grunde gleichwertig beurteilt (Luk’janenko 2006: 45). Im Kern der Geschehnisse wird der Leser also mit einer bemerkenswerten Ebenbürtigkeit von Gut und Böse konfrontiert, wobei Moral und Ethik allenfalls als überflüssige Atavismen verstanden werden, die einen negativen Einfluss auf das Leben des Protagonisten mit sich bringen (Khapaeva 2009: 377). Im Gegensatz zu ethisch-moralischen Prinzipien, werden Zynismus und moralische Elastizität als Zeichen von Reife und wahrer Freiheit geschätzt. Diese Gewissheit formuliert der Protagonist aus „Wächter der Nacht“ apodiktisch: „Je größer die Moral, desto größer das Unglück.“ (Luk’janenko 2006: 44)

Derartige Einstellungen gegenüber der Moral lassen sich nicht auf den bloßen Unterschied zwischen Fiktion und Realität reduzieren. Wie bereits von Dina Chapaeva (2009) argumentiert wird, unterscheiden sich die Wächter-Romane nicht wesentlich vom postsowjetischen Lebensalltag – wenn man nur Vampire, Werwölfe und Hexen aus den Narrativen extrahiert und sie durch Polizisten,

Gangster und deren Opfer ersetzt sowie Zauberkraft und Magie ausklammert bzw. sie als Metapher versteht.

Mit Hinblick auf die narrative Funktionsweise ihrer übernatürlichen und unheimlichen Elemente unterscheidet sich die Wächter-Reihe maßgeblich von der westlichen Literaturtradition der Fantastik, in der die meisten Subgenres den scharfen Kontrast zwischen Fantastik und Alltag betont hervorheben. Insbesondere die Figuren aus der westlichen Gothic- und Neo-Gothic-Fiction sind vom Einbruch des Unheimlichen in ihr Leben derart verstört, dass sie oftmals an ihrem eigenen Geisteszustand zweifeln und schließlich an der Rückkehr in ihre eigene Alltagswelt scheitern. Von Horace Walpoles „Das Schloss von Otranto“ (1764) bis hin zu Ann Rices „Interview mit einem Vampir“ (1976) erschafft die Ästhetik der Gothic Novel einen narrativen Rahmen, in dem das Fantastische nicht nur in die Lebenswirklichkeit der Figuren eindringt, sondern diese letztendlich zerstört, um sie anschließend durch eine neue, vollkommen andersartige Realität zu ersetzen. In der Wächter-Serie passen sich die Figuren hingegen leicht an die in ihr Leben eindringende Fantastik an und reagieren auf dieses Eindringen nicht übermäßig verstört oder überrascht. Mehr noch: Fantastik und Alltag werden von den Figuren auf gleiche Weise behandelt, sodass die Grenze zwischen beiden Welten schnell verschwindet. Eine solche Haltung ist charakteristisch für die westliche Fantasy, in der die Protagonisten gelegentlich einen Drachen oder Goblin treffen, von den Begegnungen mit weniger spektakulären magischen Erscheinungen ganz zu schweigen: Diese werden für gewöhnlich mit einem bloßen Schulterzucken abgetan und gehören gewissermaßen zur Alltagsroutine. Doch wie von Tolkien bereits hervorgehoben, entwickeln sich derlei Fantasyplots in einer gänzlich neuen, unbekanntem „Sekundärwelt“ und nicht im Herzen einer bekannten, modernen Stadt wie Moskau.

Durch die Minimierung der Verfremdungseffekte wird in den Romanen der Wächter-Reihe eine Situation geschaffen, in der die Regeln und Normen der fantastischen Zwielficht-Welt als einzig funktionaler Verhaltenskodex für die reale Welt dienen: „Leben gegen Tod, Liebe gegen Macht... und Macht gegen Macht, weil Macht über keine moralischen Kategorien verfügt“ (russ. „Жизнь против смерти, любовь против ненависти... и сила против силы, потому что сила не имеет моральных категорий“ - Luk'janenko 2006: 75). Die gesamte Gothic-Ästhetik der Romanreihe zelebriert damit das Ende einer auf Werten und Rechtsnormen basierenden Gesellschaft: Indem Vampire und alle anderen, nicht-

menschlichen Geschöpfe den archaischen Prinzipien von Loyalität und Faustrecht folgen, scheinen sie der nach wie vor moralisch ausgerichteten und gesetzhörigen Klasse der Menschen weit überlegen zu sein. Nicht der Übermensch, sondern eine „Übergemeinschaft“ von Nicht-Menschen wird hier zum Objekt literarischer Ästhetisierung.

Zweifellos handelt es sich bei der in Fantasy und Gothic Fiction weitverbreiteten Überlegenheit von nicht-menschlichen Spezies gegenüber ihren menschlichen Mitstreitern um keine postsowjetische oder russische Erfindung. In der gegenwärtigen westlichen Literatur und Popkultur gelten übernatürliche Kreaturen wie Vampire häufig sogar als ästhetisches Ideal, dem es nachzueifern gilt – sowohl hinsichtlich ihrer Intelligenz als auch ihrer künstlerischen und physischen Fähigkeiten setzen sie sich von den blassen, uncharismatischen menschlichen Figuren positiv ab. Postsowjetische Fantastik orientiert sich zwar an diesen post-anthropozentrischen Kanons, bringt aber zugleich neue Perspektiven in diesen Diskurs ein, mit deren Hilfe die russischsprachigen Autoren die Hoffnungen, Probleme und Traumata einer Gesellschaft ansprechen, die nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion entstanden ist. Anstelle einer aktualisierten bzw. „gothisierten“ Version des byronistischen Helden, d.h. eines einsamen und enigmatischen Außenseiters, wie er für die Epoche der Romantik typisch war (und die man in der gegenwärtigen westlichen Popkultur unschwer findet), bieten die postsowjetischen Vampire und andere Monster in ihrer geschlossenen Darstellung als „Anderere“ eine ästhetische Sanktionierung von archaischen, vormodernen Formen sozialer Interaktion an. Diese manifestieren sich in einem Gesellschaftsmodell, das sich weder an staatlichen Institutionen wie Polizei, Schulwesen oder Regierung noch an moralischen oder juristischen Grundsätzen orientiert: Während die ersteren in den Romanen realistisch als dysfunktional dargestellt werden, lehnt man die letzteren wiederum programmatisch ab. Was die nicht-menschliche Gesellschaft stattdessen zusammenhält, ist ein prekäres Gleichgewicht zwischen informellen Clans und Gruppierungen, die um Macht und Ressourcen (in diesem Falle buchstäblich um „menschliche Ressourcen“) kämpfen, dabei aber bereit sind, ihre Auseinandersetzung auf ein Ausmaß zu beschränken, bei dem eine gegenseitige Auslöschung vermieden wird.

Die Vorstellung von einem Mächtegleichgewicht – eine im Grunde geopolitische Konzeption – wird hier auf die soziale Ebene projiziert und bietet eine künstle-

rische Alternative zu liberalen Grundbegriffen von Toleranz und Rechtsstaatlichkeit an. Bereits im „Wächter der Nacht“ – dem ersten Roman der Serie – schließen die Seiten des Lichts und der Finsternis miteinander ein Abkommen, das die Einschränkung der Kampfhandlungen garantieren soll. Die Kräfte des Lichts gründen eine Nachtwache, eine Organisation, die zur Überwachung der Taten der „dunklen Anderen“ dient, während die Kräfte der Finsternis ihrerseits eine Tagwache etablieren, um ihre „lichten“ Kontrahenten im Auge zu behalten. Nacht- und Tagwache kontrollieren einander, um ein gegenseitiges Einhalten des Abkommens zu garantieren. Dieser Kompromiss zwischen zwei feindlichen Fraktionen bleibt jedoch ein situativer – nicht allgemeingültige Werte sind es, die ihn am Leben erhalten, sondern die persönlichen Beziehungen zwischen den Anführern der Clans. Die strikten Hierarchien der beiden Gemeinschaften, ihre interne Untergliederung in Rassen mit höherem und niedrigerem Status und letztlich auch ihre eigentümliche Art und Weise der Urteils- und Entscheidungsfindung, bei der allein die Anführer über das Hoheitsrecht zu politischen und moralischen Urteilen verfügen, während von allen anderen Mitgliedern der Gemeinschaft blinder Gehorsam und unerschütterliche Untertanentreue erwartet wird – all diese Motive tragen zu einer Aufwertung der informellen Praktiken sozialer und politischer Interaktion bei, die sowohl der postsowjetischen Politik als auch der postsowjetischen Gesellschaft alles andere als fremd sind. Durch ihre Verortung in einem fantastischen Kontext erhalten diese Praktiken sowohl einen höheren ästhetischen Stellenwert als auch eine stärkere gesellschaftliche Relevanz, was sich unter anderem im bemerkenswerten Verkaufserfolg von Luk’janenkos Romanen niederschlägt.

Während Vampire als Beispiel für einen unbestreitbar positiven *Othering*-Prozess in der gegenwärtigen Popkultur auftreten, findet man auf dem gegenüberliegenden Ende des ästhetischen Spektrums ihr negatives Gegenstück: den hirntoten, menschenfressenden Zombie. Laut Kim Paffenroth (2006: 13) handelt es sich bei Zombies um im wahrsten Sinne apokalyptische Wesen: Deutlicher als jedes andere Monster signalisieren sie das Ende der uns bekannten Welt. Mit George Romeros bahnbrechendem Film „Die Nacht der lebenden Toten“ („Night of the Living Dead“, 1968) fällt der Startschuss für eine Fusion einer „Zombieapokalypse“ mit dem spezifischen Szenario eines Zusammenbruchs der modernen Gesellschaft – verursacht durch den weltweiten Aufstieg einer Spezies, die die menschliche Zivilisation vernichtet.

Einem solchen Zombieangriff liegt in der Regel keine politische Motivation zugrunde. Über den Ursprung von Zombies existieren in den fiktionalen Texten zwar verschiedene Theorien, die von Voodoozauberei bis hin zu einer Viruspandemie reichen, für gewöhnlich wird eine Heimsuchung durch Zombies aber als eine Art Seuche und nicht als das Resultat eines Plans oder einer bewussten Entscheidungsfindung dargestellt, da traditionelle Zombiefiguren dazu ohnehin nicht fähig wären. Das Narrativ einer Zombieapokalypse eignet sich dennoch als aussagekräftige politische Metapher – nicht zufällig entstanden die ersten Umsetzungen des Genres, wie beispielsweise Romeros Film „Night of the Living Dead“, im Kontext der sozialen Unruhen in den USA der 1960er Jahre (Clute 1999: 1048). Ähnlich bietet der Topos der Zombieapokalypse den postsowjetischen Autoren ein narratives Grundgerüst zur Erschaffung von Geschichten über einen ebenso unerwarteten wie unaufhaltsamen Gesellschaftswandel, bei dem sich selbst der eigene Nachbar urplötzlich in ein feindliches, aggressives Wesen verwandelt.⁷⁹

Vor dem Hintergrund der turbulenten politischen Ereignisse seit 2014 (primär mit Hinblick auf die ideologischen Spaltungen, die durch die Krim-Annexion hervorgerufen wurden), verkörpert die wirkungsvolle Metapher der „Zombifizierung“ (russisch: зомбирование; ukrainisch: зомбування) den vermeintlich verheerenden Einfluss der Medien und allen voran der Fernsehpropaganda auf die menschliche Psyche und das menschliche Bewusstsein. Eine Person, die informationstechnisch „zombifiziert“ worden ist, kann nicht länger als ernstzunehmender Gesprächspartner betrachtet werden und soll an einem Meinungsaustausch nicht teilhaben. Seit 2014 wird die Metapher der „Zombifizierung“ dementsprechend sowohl auf die Unterstützer des Euromaidan als auch auf die Teilnehmer von Anti-Maidan-Kundgebungen angewandt.

Sergej Luk'janenko – der nicht nur Fantasy-Autor, sondern auch ein überaus aktiver engagierter Kommentator der politischen Geschehnisse in Russland und der Ukraine ist – hat auf diese neuentstandenen ideologischen Frontlinien mit seinem

⁷⁹ Das Motiv der „Zombifizierung“ kann in der postsowjetischen Literatur auf Viktor Pelevins frühen Aufsatz „Zombifikacija. Opyt sravnitel'noj antropologii“ (1990) zurückdatiert werden.

Roman „Квazi“ (2016) reagiert.⁸⁰ Die Handlung des Romans beginnt im Jahr 2027: Seit einer zehn Jahre zuvor erfolgten, mysteriösen Katastrophe leben Menschen Seite an Seite mit wiederauferstandenen Toten, die ihren anfänglichen Zombiezustand jedoch überwunden und sich stattdessen zu intelligenten, wenn auch gefühllosen „Quasimenschen“ – den *kvazi* – weiterentwickelt haben. Die Handlung dreht sich um den Moskauer Polizisten Denis Simonov, dessen Frau und Sohn einst Opfer der Untoten geworden sind. Nun versucht er jedoch eine Verschwörung aufzudecken, die den brüchigen Frieden zwischen Menschen und Kvazi zu zerstören droht. Um erfolgreich zu sein, muss er mit verschiedenen Kvazi zusammenarbeiten und so lernen, nicht nur seine Trauer und Rachsucht zu kontrollieren, sondern auch die früheren Feinde als Partner zu sehen. Dieses Bedürfnis nach gegenseitigem Verständnis verharrt jedoch im Roman auf einem rudimentären Niveau und wird ständig von einer Atmosphäre des Misstrauens überschattet. Die Vorstellungen von Segregation, Nicht-Einmischung und Mächtigkeitsgleichgewicht zwischen Menschen und Kvazi erscheinen vor diesem Hintergrund als eine viel realistischere Option (Skorkin 2016).

Unterschwellig thematisiert der Roman eine mögliche Anwendung dieser Option auf eine andere soziale Trennlinie – nämlich die Kluft zwischen den pro-europäischen, liberalen Teilen postsowjetischer Gesellschaften und ihren konservativen, pro-autoritären Kontrahenten. Die politische Anspielung auf diese ideologische Spaltung kommt im Roman in einigen Rückblenden vor, in denen die bereits erfolgte Zombie-Apokalypse beschrieben wird. Erzählt wird etwa eine Geschichte von Menschen im Moskauer Kriegsmuseum, die verzweifelt um ihr Überleben kämpfen und dabei alte Sowjetpanzer T-34 als letzten Unterschlupf wählen. Ähnliche Wirkungskraft entfaltet auch die Beschreibung dessen, wie die wenigen Überlebenden beschließen, zu jeglicher modernen Technik – wie Radios oder Computern – zu verzichten, um sich vor einer möglichen „Zombifizierung“ zu schützen. Während die Menschen versuchen, ihre Identität und ihre „menschliche Natur“ durch die Rückkehr zu einer neuen Archaik zu bewahren, erscheinen die Kvazi hingegen als eine Gruppe höchst rationaler, technologisch fortgeschrittener Radfahrer und Vegetarier. Die wahre Horrorvi-

⁸⁰ Der originale russische Titel wird mit dem lateinischen Buchstaben „z“ geschrieben: „KBAZI“ [translit. „Kvazi“].

sion, die Luk'janenkos Roman innewohnt, kann also in der schlichten Frage zusammengefasst werden: Was, wenn die Zukunft Russlands und der ganzen Welt einer Gemeinschaft liberaler „Quasi-Menschen“ gehört?

6. Die nostalgische Modernisierung: Alternativgeschichten und kontrafaktisches Erzählen

6.1 Der Abschied vom Fortschrittsglauben

Bei der Untersuchung verschiedener sozialer und geopolitischer Modelle muss auch die Frage bedacht werden, wie sich Fantastik gegenüber der Kategorie der *Zeit* und den damit verbundenen Konzepten von „Vergangenheit“ und „Modernisierung“ verhält.

Ilja Kukuljin (2018: 232) fasst die grundlegenden Veränderungen in der postsowjetischen Vergangenheitswahrnehmung wie folgt zusammen:

In Stalin's time, the present was regarded and represented as the highest point of history, a point of breakthrough to the "shining future". In today's Russia, the present, while not considered less valuable, is not considered more valuable than the past; thus, the encounter between present and past turns into an endless *mise en abyme*, where each new action appears as a symbolic re-enactment of the past.

Eine solche Glorifizierung der Vergangenheit stellt kein Novum innerhalb des postsowjetischen Raumes dar. Svetlana Boym stellte in ihrem Werk „The Future of Nostalgia“ fest, dass in Russland schon „in the mid-1990s [...], the word *old* became popular and commercially viable, promoting more goods than the word *new*“ (Boym 2001: 65). Kukuljins Darstellung der Situation relativiert dieses Urteil und betont, wie sich die postsowjetische Nostalgie etappenweise vom Status einer Massenware in den 1990er Jahren zu einem Objekt performativer Nachahmung mit politischen Implikationen entwickelt hat.

Während sich die konkreten Szenarien einer solchen Nachahmung erheblich voneinander unterscheiden können, steht ihr potenzieller ideologischer Sinngehalt in engem Zusammenhang mit der Nostalgie als ästhetisch-künstlerischer Ressource. Boym differenziert zwischen zwei Arten von Nostalgie, einer restaurativen und einer reflektiven. Die erstere versucht, die verlorene Heimat (*nóstos*) transhistorisch zu rekonstruieren, während ihr reflektives Gegenstück sich aus

dem nostalgischen Verlangen (*álgos*) speist und eine tatsächliche Heimkehr verzögert. Des Weiteren nimmt sich restaurative Nostalgie selbst nicht als Nostalgie wahr, sondern als Wahrheit oder Tradition, während sich reflektive Nostalgie hingegen auf die Konflikte zwischen menschlichen Sehnsüchten und einem Zugehörigkeitsempfinden (*longing and belonging*) konzentriert und vor den Konflikten und Widersprüchen der Moderne nicht zurückscheut (Boym 2001).

In einem literarischen Kontext gewinnt die Nachahmung von Vergangenheit insofern an zusätzlicher Bedeutung, als dass Nostalgie und Unheimliches vermischt werden und so ein ästhetischer Trend entsteht, den Alexander Etkind (2009; 2013) als „magischen Historizismus“ bezeichnet. Im Gegensatz zum historischen Roman versucht der magische Historizismus nicht, die Vergangenheit zu imitieren, sondern ringt stattdessen mit der Geschichte. Das sichtbare Ergebnis dieser Auseinandersetzung sind Narrative, in denen die Vergangenheit zum Faszinosum wird - „[an] exotic and unexplored terrain, still pregnant with unborn alternatives and imminent miracles“ (Etkind 2009: 656) Als exemplarisch hierfür können die Romane von Vladimir Sorokin, Viktor Pelevin, Dmitrij Bykov und Vladimir Šarov genannt werden. Obwohl sich die historische Vergangenheit in ihrem Werk als eine zyklische Erzählung entfaltet, die die Gegenwart eher vernebelt, als erklärt (Etkind 2013: 236) – stützt sich diese Art der Fantastik dennoch primär auf reflektive Nostalgie: In den Texten dieser überaus bekannten russischen Autoren erfolgt die Nachahmung der Vergangenheit für gewöhnlich ohne jedweden apologetischen Unterton und fungiert eher als Gegenarrativ zum pro-autoritären nostalgischen Diskurs.

Ein weiteres wichtiges Beispiel für einen „reflektierenden“ Gegenpol zum vorherrschenden Geschichtsdiskurs des Putin-Regimes lässt sich im Werk von Boris Akunin finden. Wie Anne Liebig (2018) konstatiert, nutzt Akunin das populäre Genre der Kriminalliteratur als Werkzeug einer Gegenkultur, die vor allem auf die Subversion neo-imperialistischer Trends in der offiziellen russischen Politik und Kultur abzielt. Als Handlungszeitraum für seine Romane wählt Akunin die späte Zarenzeit und somit eine der wichtigsten Epochen für Putins nostalgische Mythenerschaffung. Durch diese Wahl enthüllt Akunin nicht nur einige der dringlichsten Nostalgieprobleme der zeitgenössischen russischen Gesellschaft, sondern lädt seine Leser auch zu einer aktiven Teilhabe an der Diskussion dieser Trends ein (Liebig 2018: 6).

Demgegenüber stehen jene Narrative, in denen die Nostalgie ausschließlich zu restaurativen oder sogar grundsätzlich revanchistischen Zwecken zum Einsatz kommt. Die postsowjetische *fantastika* folgt auch hier einigen der grundlegenden Konventionen westlicher Fantasy, insbesondere in ihrer Abhängigkeit vom strukturellen Verfahren des *thinning*, wie es in der relevanten Forschungsliteratur bezeichnet wird. Der Begriff „thinning“ bezieht sich auf die Abschwächung bestimmter Welt- oder Charakteraspekte, die es erlaubt, die Geschichte anschließend als *recovery fable* (ein Wiederherstellungsnarrativ) zu strukturieren (Clute 1999: 942). Klassischerweise bedient sich die Fantasy dieses Verfahrens, um eine Welt zu entwerfen, die sich bereits im Niedergang befindet – die Umkehrung oder Verlangsamung dieses Niedergangs wird dann zum zentralen Punkt des Plots. Eine solche Erzählstruktur ist charakteristisch für den Großteil von Tolkiens Werk genauso wie für die Narnia-Romane von C. S. Lewis, aber auch kommerzielle Erfolge aus der Gegenwartskultur wie die auf den Romanen von George Martin basierende HBO-Serie „Game of Thrones“ sind ein geeignetes Beispiel für eine erfolgreiche Anwendung von *thinning*.

Die Motive verlorener Größe, kultureller Degeneration und einer Welt, die im Begriff ist, ihre Werte zu verlieren, erhalten in einem postsowjetischen Kontext jedoch ihre ganz eigenen Konnotationen. In den meisten Genres der postsowjetischen Fantastik, die zum Gegenstand einer Analyse gemacht werden könnten – werden alternative Geschichtskonzepte angetroffen, die zwingend auch das Motiv vom Untergang eines Reiches beinhalten: Sowohl die Überbleibsel sowjetischer Science-Fiction (z. B. Viačeslav Rybakovs „Gravilët Cesarevič“, 1992) als auch die sog. „heroische Fantasy“ (z. B. Jurij Nikitins Reihe „Troje iz Lesa“, 1993–2003) sowie die sogenannte slavische Fantasy (z. B. die zwischen 1995 und 2014 veröffentlichte „Volkodav“-Reihe von Marija Semenova) belegen diesen Punkt.

Zeitgenössische russischsprachige Autoren wenden das Modell einer *recovery fable* nicht nur im Genre der Fantasy mit ihrer inhärent retrospektiven und nostalgischen Grundeinstellung an, sondern auch in den typisch zukunftsorientierten Genres wie der Science-Fiction und der Space Opera – einem Subgenre, das intergalaktische Kriege mit melodramatischen Abenteuern oder Reiseberichten kombiniert. Eines der aussagekräftigsten Beispiele für diese Tendenz bietet das Werk Nikolaj (Nik) Perumovs – eines Autors, der seine literarische Karriere in

den 1990ern mit einer Hommage an Tolkiens *Mittelerde* begann. Perumovs Fantasyromane wurden schnell zum Erfolg: Laut seiner persönlichen Webseite verkauften sich allein in den 1990er Jahren über 4 Millionen Exemplare der Reihe.⁸¹ Bereits in den 2000er Jahren wechselte Perumov allerdings zum Genre der Space Opera, womit auch seine Hinwendung zu explizit „patriotischen“ Themen und Motiven einherging. Als sein persönliches Meisterwerk kann die Reihe „Imperium über alles“ (russ. „Империя превыше всего“) bezeichnet werden, die zwischen 2002 und 2004 veröffentlicht wurde und die Geschichte eines russischen „Weltraumsoldaten“ und Patrioten erzählt, der versucht, einen blutigen Bürgerkrieg zu stoppen und auf diese Weise den Zusammenbruch des Imperiums zu verhindern. Grund für das Straucheln des gigantischen imperialen Reiches ist die Tätigkeit einiger nicht weiter benannter Rebellen, welche die Bewohner des Reiches mit Vorstellungen über unbeschränkte Freiheiten und Unabhängigkeit infiziert und so zu einem Aufstand gegen die imperiale Herrschaft aufgewiegelt haben. Obwohl das Imperium als ein deutsch dominiertes Viertes Reich mit entsprechenden militärischen Paraphernalien und einer passenden totalitären Ideologie ausgestattet ist, erscheint dieser Staat dem russischen Protagonisten weit aus weniger bedrohlich als die Horden der „liberalen“ Rebellen. Die letzte Bastion der regimetreuen imperialen Kräfte ist ein Planet namens Neu-Krim (russ. Новый Крым), von dem aus ein Versuch gestartet wird, die verlorengegangenen Territorien des Imperiums zurückzugewinnen. Die Halbinsel Krim und insbesondere deren Stadt Sevastopol verwandelt sich im Roman in einen heiligen Ort und den symbolischen „Brückenkopf“ für die *recovery fable*.

Obwohl solche literarischen Modellierungsvorgänge letztlich immer auf die Propagierung eines russischen imperialen Reiches oder einer russisch dominierten Welt abzielen, stammen die Werke, die entsprechende Fantasiewelten kreieren, nicht ausschließlich aus russischer Feder. Stattdessen wird ein Großteil der revanchistischen Belletristik außerhalb Russlands und in den ehemaligen Sowjetrepubliken – allen voran der Ukraine – produziert. Die Romane Aleksandr Zoričs bieten hierfür ein aussagekräftiges Beispiel an.

Aleksandr Zorič ist das Pseudonym der Schriftsteller Jana Bocman und Dmitrij Gordevskij, die bis 2004 beide als Lehrbeauftragte am Institut für Philosophie an der Nationalen Universität Charkiv tätig waren. Das Duo arbeitet eng mit den

⁸¹ <http://www.perumov.com/bio/> [01.09.2019].

größten Moskauer Verlagshäusern, darunter EKSMO und AST, zusammen; Zoričs bislang größter Erfolg war die Trilogie „Morgen ist Krieg“ (russ. „Завтра война“), eine zwischen 2003 und 2006 publizierte Space Opera. In dieser Trilogie stellt Zorič eine Zukunftsvision vor, in der Russland die Hegemonie über das gesamte Weltall besitzt. Der Leser verfolgt die Abenteuer des Raumschiffpiloten Aleksandr Puškin, der im Namen von Mütterchen Russland gegen Außerirdische kämpft. Was zunächst nach einer sarkastischen Parodie klingt, erweist sich tatsächlich als eine durchaus ernsthaft erzählte Geschichte über Russlands Kampf um die Kontrolle in seinen außerirdischen Kolonien, deren Bewohner ihrerseits entweder zu garstig oder zu stumpfsinnig sind, um Gefallen an der imperialen Fremdherrschaft zu finden. Eines von Zoričs Schlüsselkonzepten ist die Vorstellung von einer „retrospektiven Evolution“ – ein Begriff, der aus dem Werk des amerikanischen Schriftstellers Isaac Asimov entlehnt ist, aber gleichzeitig in einen etwas anderen Kontext gestellt wird. Während Asimov den Begriff in seinem „Foundation“-Zyklus auf den technologischen Rückschritt jener intergalaktischen Kolonien anwendet, die ihre Verbindung zur Metropole verloren haben, betont Zorič vor allem die soziale und kulturelle Reichweite einer „retrospektiven Evolution“ – das Autorenduo entwirft menschliche Gemeinschaften, in denen kulturelle, religiöse und sprachliche Elemente sowie verloren geglaubte Traditionen und Bräuche aus der Vergangenheit „reaktiviert“ werden, ohne dass es innerhalb der Romanhandlung sichtbare politische Indikatoren oder zwingende Gründe für eine derartige Entwicklung gäbe. Noch viel wichtiger ist, dass der Sprung in die Archaik nicht mit technologischer Degeneration oder sozialer Rückständigkeit gepaart wird. So erlebt der fiktive Planet Chosrov etwa eine Wiederbelebung der zoroastrischen Tradition und verwandelt sich dadurch in eine futuristische Kopie des zoroastrischen Persien, während eine der fiktionalen russischen Kolonien erfolgreich die Bräuche und Traditionen der vorchristlichen Rus’ „reaktiviert“.

Der Abschied vom modernisierenden Impetus der früheren sowjetischen Science-Fiction findet seine offensichtlichste und umfangreichste Umsetzung in einem weiteren Projekt Sergej Luk’janenkos – seiner Space Opera „Sterne sind kalte Spielzeuge“ (russ. „Звезды холодные игрушки“, 1997) sowie dem Anschlussroman „Sternschatten“ (russ. „Звёздная тень“, 1998). In den Romanen gelingt der Menschheit der benötigte technologische Fortschritt, um zu intergalaktischen Fernreisen aufbrechen zu können. Schnell müssen die Erdbewohner

aber feststellen, dass das Weltall bereits zwischen verschiedenen Gruppen und Fraktionen von Außerirdischen aufgeteilt worden ist, die den Nachzüglern aus dem Sonnensystem technologisch um Lichtjahre voraus sind. Daraufhin sieht sich die Menschheit dazu gezwungen, mit einem bunten Gemisch von nicht-humanoiden Rassen zusammenzuarbeiten, das im Roman als „Konklave“ bezeichnet wird. Die Rassen des Konklaves werden in Starke und Schwache untergliedert, wobei es sich bei ersteren um Angehörige althergebrachter und entsprechend mächtiger Zivilisationen und die wahren Herrscher über das Universum handelt. Obwohl das Konklave zur Ausführung bestimmter Aufgaben durchaus einen gewissen Bedarf an menschlichen Hilfeleistungen hat, bleibt die Menschheit als eine der schwachen Rassen in ihren jeweiligen Spezialisierungen gefangen. Diese Situation ändert sich grundlegend, als der Wissenschaftler Andrej Chrumov – ein großer Patriot mit Vorurteilen gegenüber den starken Rassen – den Plan entwirft, dringend benötigten Lebensraum für die Menschheit zu erobern. Er löst einen intergalaktischen Krieg epischen Ausmaßes aus, der letztendlich mit der Aufnahme der Menschheit in die Reihe der starken Rassen des Konklaves endet.

Luk'janenkos Space Opera bedient nicht nur in unmissverständlicher Weise das Verlangen seiner russischen Leserschaft, vollwertige Akzeptanz als Teil der „Ersten Welt“ zu finden, sondern parodiert auch die sorgfältig konstruierte kommunistische Utopie der Brüder Strugackij aus ihrem 1961 veröffentlichten Buch „Mittag: 22. Jahrhundert“ (russ. „Полдень. XXII век“). Luk'janenko verwandelt Strugackijs futuristische Universum in eine dystopische Welt sogenannter Geometer – in ein perfekt durchgeplantes System quadratischer und runder Planeten, die von ähnlich hierarchisch durchorganisierten Gesellschaften bewohnt werden. Die übertriebene Rationalität der Geometer wird in der Abwesenheit familiärer Strukturen innerhalb ihrer Gemeinschaften widergespiegelt: Kinder werden von Berufsmentoren großgezogen, die ihnen einerseits bei ihrer Sozialisierung helfen, andererseits aber auch ihre Persönlichkeitsentwicklung gnadenlos unterdrücken.

Eine weitere bedeutende Innovation von Luk'janenko ist die Figur des *Regressors*, der – im Gegensatz zu den Progressoren, die in den Romanen der Brüder Strugackij auftreten – den technologischen Entwicklungsstand außerirdischer Wesen und Zivilisationen umkehrt und sie auf diese Weise schutzlos gegenüber einer Kolonisierung oder Besatzung macht. Vor einer typischen Sci-Fi-Kulisse

rollt Luk'janenko die einstige sowjetische Horrorvision von einer technologischen Überlegenheit des Westens neu auf und betreibt damit eine literarische Umdeutung der Zeitgeschichte, bei der die Rhetorik des *thinning* eine zentrale Rolle spielt (Luk'janenko 2007: 12):

С точки зрения обитателей Родины мы абсолютно неправильны. И нас опустят, так тихо и незаметно, что мы этого даже не заметим. Опустеют космодромы, встанут заводы – ну, например, чтобы восстановить порушенную экологию. Потом Геометры помогут нам своими, лучшими в мире, Наставниками. Например, чтобы приобщить будущие поколения к высоким знаниям. Подключат свою биоинженерию, побеждая наши болезни, а заодно и чрезмерную эмоциональность и агрессивность. [...] И Земля станет новой Родиной для тех, кто уже не способен понять это слово по-настоящему.

Aus der Sicht der Heimatbewohner sind wir entschieden im Unrecht. Sie werden uns downgraden, so heimlich und leise, dass wir es nicht einmal merken werden. Die Kosmodrome werden sich leeren und Fabriken stillstehen – damit sich die geschädigte Umwelt regenerieren kann, wie sie behaupten werden. Danach werden uns die Geometer mit ihren Mentoren helfen, sie haben ja die besten der Welt. Zum Beispiel um unseren künftigen Generationen höheres Wissen beizubringen. Sie werden ihr Bioengineering zur Anwendung bringen, unsere Krankheiten besiegen, und damit auch unsere übertriebene Emotionalität und Aggressivität abschaffen. [...] Und die Erde wird zur neuen Heimat für solche, die dieses Wort schon gar nicht mehr richtig verstehen können.

Indem Luk'janenko den marxistischen Determinismus der sowjetischen Science-Fiction parodiert und diesen durch eine geopolitische Perspektive ersetzt, begründet er einen neuen Trend im Umgang mit der Frage nach der dringend benötigten Modernisierung der postsowjetischen Gesellschaften. Dabei wertet er die Vorstellungen von einem „postsowjetischen Transit“ bzw. einer Übergangsphase nach dem Zusammenfall des Staatssozialismus gänzlich um. Obwohl das Phänomen der „Regression“ im Sinne einer technologischen und gesellschaftlichen Rückkehr zu archaischen Lebensformen nach wie vor als Waffe und Bedrohung wahrgenommen wird, lehnt Luk'janenkos Text den für die sowjetische Science-Fiction so typischen Fortschrittskult ab und verabschiedet sich so von der Idee, eine soziale Modernisierung wäre ein wünschenswertes Zukunftsszenario für die postsowjetischen Staaten. Wie oben bereits erläutert, stellt Aleksandr

Zorič zehn Jahre später die „retrospektive Evolution“ als Konzept mit hochgradig ambivalentem historiographischen Flair vor. Das Narrativ einer gleichwertigen Partnerschaft mit den fortgeschrittenen Gesellschaften des Westens wird – wie man an diesen Beispielen sieht – schrittweise von alternativen Szenarien des triumphalen Rückschritts abgelöst, die wiederum den Weg für die vollkommen revanchistischen Plots von der eigenen Überlegenheit und von der Vorherrschaft im eigenen Lebensraum frei machen.

6.2 Die Zeitreisen

Das bekannteste Ergebnis dieser literarischen Entwicklung einer solchen retrospektiven Evolution ist die Figur des postsowjetischen Zeitreisenden, der gemeinhin als *popadanec* bezeichnet wird. Das Substantiv *popadanec* (russ. попаданец), abgeleitet vom russischen Verb *popadat* – mit der Bedeutung: „an einen Ort geraten, ein bestimmtes Ziel erreichen“ – weist auf die Geschichten über Zeitreisende hin, in denen sich ein Protagonist aus unserer Zeit oder aus der Vergangenheit plötzlich und unbeabsichtigt in einer anderen historischen Epoche wiederfindet und von dort aus versucht, den Lauf der Geschichte zu verändern. Ein typisches Merkmal dieser Narrative ist eine Kombination aus Zeitreise und Reinkarnationsgeschichte: Der physische Tod des Protagonisten in seiner eigenen Zeit wird in diesem Fall von einem Transfer seines Bewusstseins bzw. seines „Geistes“ und seiner „Seele“ in den Körper einer bekannten historischen Persönlichkeit, etwa in den Körper irgendeines Staatsoberhauptes (in der Regel eines russischen Zaren oder eines Sowjetführers) begleitet. Die Vorstellung von Fortschritt, so zentral für sowjetische Science-Fiction, wird hier nicht bloß abgelehnt, sondern durch eine utopische Vergangenheit ersetzt, die anschließend mittels alternativer Geschichtsschreibung oder einer Zeitreise in die Zukunft projiziert wird.

Trotz einer gemeinsamen Ursprungsquelle für das Genre – Mark Twains „A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court“ (1889) – wird die Vergangenheit in revanchistischen postsowjetischen Erzählungen grundlegend anders be- und verhandelt, als es in westlicher Belletristik von Zeitreisen der Fall ist. Letztere hat sich zu einem spezifischen Subgenre entwickelt, in dem eine Einflussnahme auf den Lauf der Geschichte meist als Tabubruch wahrgenommen wird. Ray Bradburys Kurzgeschichte „A Sound of Thunder“ (1952) war mit Hinblick auf das Thema solcher Zeitparadoxe eindeutig ein Trendsetter: Das versehentliche

Zerquetschen eines prähistorischen Schmetterlings durch einen Zeitreisenden führt im Buch von Bradbury zu unwiderruflichen und katastrophalen Veränderungen der Weltgeschichte.

Diese inoffizielle, aber dem Genre dennoch inhärente „Klausel“ hat sich als besonders ergiebig für die Auseinandersetzung mit verschiedenen nationalen Traumata erwiesen. In Orson Scott Cards Bestseller „Pastwatch: The Redemption of Christopher Columbus“ (1996) veranlasst ein Zeitreisender Columbus dazu, gen Osten statt gen Westen zu segeln, was dazu führt, dass der amerikanische Kontinent vor den verheerenden Auswirkungen europäischer Kolonisation verschont wird. Unentdeckt von den Europäern durchläuft das mittelamerikanische Imperium der Tlaxcalteken erfolgreich eine industrielle Revolution und entwickelt sich zu einer Supermacht, die imstande ist, in Europa einzufallen und die Alte Welt einem blutdürstigen Regime, das Menschenopfer fordert, zu unterwerfen. In Stephen Kings Roman „11/22/63“ (2011) reist der Protagonist zurück in die Zeit des Jahres 1963, um die Ermordung J. F. Kennedys zu verhindern. Er ist zwar erfolgreich, aber die daraus resultierenden Veränderungen in der amerikanischen Geschichte führen zu einer Katastrophe für die gesamte Menschheit: Mit Kennedy im Weißen Haus eskaliert der Vietnamkrieg zu einer totalen atomaren Apokalypse. Letztendlich müssen sich die Zeitreisenden in beiden Romanen von ihren ursprünglichen Plänen verabschieden und die Geschichte wiederum korrigieren.

Freilich kann man den beiden hier genannten Autoren weder eine nachträgliche Legitimation der europäischen Kolonisierung der amerikanischen Ureinwohner noch eine Rechtfertigung von Kennedys Ermordung vorwerfen, vielmehr können ihre Texte als alternative Szenarien für die Bewältigung von Geschichtstraumata gelesen werden. Indem eine fiktive Vergangenheit, die nie stattgefunden hat, in all ihrer Ambivalenz und Widersprüchlichkeit gezeigt wird, wird ihr keinesfalls mehr der Status als Fetisch und als Rückzugsort für revisionistische Träume eines traumatisierten nationalen Ego eingeräumt. Wenn aber der imaginären, utopischen Vergangenheit eine Fetisch-Funktion abgesprochen wird, kann die tatsächlich ereignete Geschichte besser bewältigt werden.

In Osteuropa wird dieser „therapeutische“ Effekt für gewöhnlich mittels alternativer Geschichtsschreibung erreicht, wenn auch ohne Zeitreisen. In Ziemowit

Szczereks „Rzeczpospolita zwycięska“ (dt. „Die siegreiche Republik“, 2013) gewinnt Polen den Zweiten Weltkrieg und wird zu einer neuen Supermacht – nur um sich als militaristischer und autoritärer Staat alsbald zur Bedrohung für den gesamten Kontinent zu entwickeln. Im Roman „Charkiv 1938“ (2017) von Oleksandr Irvanec’ verteidigt die Ukraine erfolgreich ihre Unabhängigkeit gegenüber den *Bol’sheviki*, woraufhin sie sich allerdings unter der Führung einer dekadenten Elite in eine kollektivistische Gesellschaft mit einer sonderbaren Mischung aus Marxismus und ethnischem Nationalismus verwandelt. Ohne die deutsche Besatzung Polens oder die stalinistischen Verbrechen in der Ukraine und andernorts in der Sowjetunion zu rechtfertigen oder zu verharmlosen, weisen beide Autoren auf die Grenzen und Gefahren einer kontrafaktischen, utopischen Vergangenheitsbeschwörung hin, die ansonsten oft als valides, erstrebenswertes Zukunftsideal angepriesen wird.

Es bedarf an dieser Stelle wohl kaum der zusätzlichen Erklärung, dass die Autoren zeitgenössischer russischsprachiger Zeitreisendenerzählungen eine gänzlich andere Strategie zum Umgang mit der Geschichte propagieren. Einmal in die Vergangenheit zurückversetzt, beschäftigt sich der typische russische *popadanec* damit, eine metaphysische russische Staatlichkeit, die in allen möglichen historischen Inkarnationen erscheinen kann, zu retten und zu stärken. Das Hauptthema und die am häufigsten gewählte historische Periode hierfür ist der Zweite Weltkrieg – ein historisches Großereignis, das seinen Nachhall im sowjetischen Konzept des „Großen Vaterländischen Krieges“ als wesentlichem Legitimierungsnarrativ der Sowjetunion findet. Das Genre betont dabei offen, dass es sich bei dem eigentlichen Kriegsfeind nicht um Nazideutschland, sondern um die westlichen Demokratien – Großbritannien und die USA – gehandelt hätte. In einigen Romanen arbeitet die UdSSR sogar mit dem Dritten Reich zusammen.⁸² Infolge der Orangen Revolution in der Ukraine im Jahr 2004 wurde die Rolle des Feindes immer häufiger den angeblichen „Marionetten des Westens“ – den baltischen Staaten, Georgien und der Ukraine selbst – zugeschrieben.

Laut dem Internetportal *fan-book.ru* wurden allein 2014 in Russland nicht weniger als 145 neue Werke mit einem *popadanec* als Hauptfigur veröffentlicht; im

⁸² Siehe Romanov, German (2013): *Tovarišč Gitler. Povesit’ Čerčilja*. [dt. Genosse Hitler. Churchill an den Galgen]; Artjuchin, Sergej (2011): *Na šturmu buduščego*. [dt. Sturm in die Zukunft]; Sej, Alek (2012): *Reichov syn* [dt. Sohn des Reiches].

daraufliegenden Jahr waren es 66 neue Romane (Averin 2016). Obwohl es sich bei dem Großteil dieser Texte um relativ einfach strukturierte und vergleichsweise schlichte Geschichten in begrenzter Gesamtauflage handelt, offenbart der schiere Umfang dieser literarischen Produktion den kumulativen Effekt eines literarischen Phänomens, das eindeutig mehr als nur einen bloßen *furor scribendi* darstellt und darüber hinaus Einfluss auf verschiedene andere Formen der Popkultur zu nehmen beginnt. Eines der prominentesten Beispiele für den Erfolg des Genres ist Andrej Maljukovs Film „Wir aus der Zukunft“ (russ. „Мы из будущего“, engl. Titel „Black Hunters“), der sich um vier junge Schatzsucher aus dem 21. Jahrhundert dreht, die in der Nähe von Sankt Petersburg illegal nach Medaillen gefallener Soldaten suchen. Plötzlich finden sie sich selbst im Zweiten Weltkrieg wieder und müssen an der Schlacht um Leningrad als einfache Rotarmisten teilnehmen. Der Film wurde von russischen Kritikern positiv bewertet und 2009 für die renommierten „MTV Movie Awards“ nominiert. Um an diesen Erfolg anzuknüpfen, veröffentlichten die Produzenten bereits 2010 den Nachfolgetitel „Wir aus der Zukunft 2“ (russ. „Мы из будущего-2“). Die Handlung dieses zweiten Films spielt in der Ukraine und konzentriert sich primär auf einen verräterischen, blutdürstigen Charakter von ukrainischen Nationalisten, die sowohl als ideologische Vorreiter des zeitgenössischen ukrainischen Staates als auch als das absolut Böse porträtiert werden. So zwingen sie beispielsweise den Protagonisten zur Hinrichtung unschuldiger Zivilisten.

Ein *künftiger* Krieg in der Ukraine – überwiegend in Erzählungen zwischen 2003 und 2010 realisiert – ist ein Dauerthema in einem weiteren Segment des Genres. Obwohl die fantastischen Elemente in diesen Werken auf ein Minimum reduziert werden und generell wortreichen Beschreibungen moderner Kriegsführung Platz machen, gehören sie dennoch – gemeinsam mit den o. g. Geschichten über Zeitreisen – zur Reihe der „voenno-istoričeskaja fantastika“ (dt. „militärhistorische Fantastik“), die 2008 von dem in Moskau ansässigen Verlag Eksmo/Jauza ins Leben gerufen wurde.⁸³

⁸³ Siehe hier <https://eksmo.ru/series/voenno-istoricheskaya-fantastika-ID869/> [01.09.2019]. Die Bücher der genannten Autoren, die speziell einen Krieg mit der Ukraine zum Gegenstand haben, sind unter folgendem Link in der Reihe „Ukraina – pole boja“ zu finden: <https://eksmo.ru/series/ukraina-pole-boya-fantasticheskiy-boevik-ITD835/> [01.09.2019].

Trotz aller kontrafaktischen und oft regelrecht fantastischen Kriegsszenarien erscheint eine solche Kategorisierung erst dann plausibel, wenn man die Anwendung des spezifischen rhetorischen Mittels – nämlich des *thinning* – in diesen Werken mitberücksichtigt. In den Texten von Georgij Savickij, Fedor Berezin oder Gleb Bobrov erleben die Leser den Niedergang ihrer zeitgenössischen, post-sowjetischen Welt mit. Es ist ein Prozess, der sowohl in wachsenden sozialen Spannungen als auch im langsamen Zerfall der Hinterlassenschaften der Sowjetepoche deutlich wird. Vor der Kulisse dieses Niedergangs werden die Leser mit der Existenz dunkler Mächte konfrontiert, die eine gewaltsame Übernahme dieser im Verschwinden begriffenen Welt und damit deren endgültige Auslöschung beabsichtigen. Diese Kräfte können entweder als drohende NATO-Invasion oder in Form einer westlichen Verschwörung auftreten. Das Gebiet der Ukraine verwandelt sich daraufhin in ein Schlachtfeld und bildet den Ausgangspunkt für die *recovery fable*. Der Handlungsverlauf der Romane führt den Leser für gewöhnlich nicht nur zum wohlverdienten Sieg über die ausländischen Eindringlinge, sondern sieht auch die Neugründung eines mächtigen Imperiums oder einer neuen sozialen Ordnung vor. Die imperiale Gegenreaktion auf einen feindlichen Angriff soll den Lesern zur emotionalen Kompensation einer bislang fehlenden realen technologischen und sozialpolitischen Modernisierung dienen, die in diesen Romanen noch nicht einmal als möglich in Betracht gezogen wird.

Während das Leben in der UdSSR als Erinnerung an den „Zustand vor dem Niedergang“ und damit als eine unhinterfragte Norm fungiert; entwickeln sich die Erzählungen dieser Reihe oftmals von gefühlsbeladenen und nostalgischen Verklärungen der Sowjetvergangenheit hin zu Expressionen gänzlich rückhaltloser Ressentiments. Nostalgie widmet sich in diesem Falle nicht der Rückgewinnung eines verlorenen Objektes, sondern bezieht sich auf ein politisches Programm, das die sowjetische Geschichte als potenzielle Quelle eines neuen imperialen Patriotismus sieht, welcher, obschon russisch dominiert, zumindest potenziell als eine Option für andere ehemalige Sowjetrepubliken gesehen wird. Ebenso wie in den bereits analysierten Werken von Aleksandr Prochanov verliert die Sowjetvergangenheit hier ihre historischen Erkennungsmerkmale und wird – entledigt ihrer linksgerichteten und marxistischen Konnotationen – zum integralen Bestandteil eines breit definierten Nationalerbes. Das Genre erschafft somit eine spezielle Vorstellung von der Sowjetära als einer Epoche, die ihren historischen

Endzustand bereits erreicht hat und zum Mythos wird, den man nur aus der „epischen Distanz“ (Lukács 1982) betrachten kann.⁸⁴

In dieser resemantisierten Form erscheint die Sowjetvergangenheit nicht länger als Gegenstand einer bewussten ideologischen Wahl, wie sie in der Zeit der späten Perestroika als Marker für politische Überzeugungen diente (die sich als pro-sowjetisch vs. anti-sowjetisch positionieren), sondern bietet im Gegenteil einen gemeinsamen Nenner für den weitreichenden patriotischen Konsens einer Gemeinschaft, die sich über ideologische Lager hinaus in einem kollektiven Trauma und dem gemeinsamen Gefühl der Verbitterung geeint sieht. Eine solche mobilisierte Gemeinschaft verlangt nach Handlungen, an denen sie *performativ* teilhaben kann. Die russische Annexion der Krim und der militärische Überfall auf die Ukraine fanden ihren Widerhall in der Bereitschaft der russischen Medien und Öffentlichkeit wider, die Sprache und bildliche Welt der Fantastik als eine Art informationellen Wegweiser zu akzeptieren.

Insbesondere die Gebiete im russisch besetzten Donbass wurden zu einem diskursiven Labor, in dem die Ästhetik der Fantasy, der Zeitreisen und des geopolitischen Abenteuerums nicht mehr nur literarisch, sondern performativ und realpolitisch erprobt werden konnte.

7. Novorossija als politisches Projekt: Von der Fiktion zum Fakt

Seit der Okkupation von Doneck und Luhansk durch von Russland unterstützte Separatisten floriert in beiden Städten eine rege Gedenkkultur, die versucht, den neuen Obrigkeiten der abtrünnigen Regionen in Form von Massenveranstaltungen und Fernsehsendungen eine historische Legitimation zu verschaffen. Obwohl sich das politische Tagesgeschäft der beiden selbsternannten „Staaten“ –

⁸⁴ Dieses Schema umfasst einen wesentlich größeren Wirkungsbereich als nur den der Fantastik und kann auch in der Mainstream-Literatur entdeckt werden. Die wohl bekanntesten Beispiele hierfür liefert Eduard Limonov in seinem bereits 1989 veröffentlichten Buch „У нас была великая эпоха“ (dt. „Es war eine große Epoche“) und zuletzt in einem im Jahre 2014 publizierten Gedichtband mit dem Titel „СССР – наш Древний Рим“ (dt. „Die UdSSR ist unser Altes Rom“). Folgt man dieser historiosophischen Logik, in der die UdSSR mit dem antiken Rom gleichgestellt wird, so handelt es sich bei der postsowjetischen Ära in Ausweitung dieser Analogie wohl um eine im Vergleich zur Sowjetunion rückständige kulturelle Periode, in der die Erwartung einer Rückbesinnung auf das verloren geglaubte Kulturerbe nur natürlich und verständlich erscheint.

der Volksrepublik Doneck (DNR) und der Volksrepublik Luhansk (LNR) – als insgesamt eher obskure, kaum durchsichtige Angelegenheit erweist, lässt sich dennoch ein dominanter Tätigkeitsbereich der „Republiken“ festhalten: die Erinnerungspolitik. Seit Ende 2014 sprießen Denkmäler, Statuen und Monumente in Doneck und Luhansk förmlich aus dem Boden. Aus dieser Masse an „Ruhmesplätzen“ hebt sich ein ganz bestimmtes Denkmal ab, das im September 2015 im unter russischer Militärkontrolle stehenden Luhansk enthüllt wurde und im Lichte der vorliegenden Untersuchung eine gesonderte Erwähnung verdient. Teil dieses Monuments, das im Herzen des sog. Regierungsviertels des Luhansker Stadtzentrums errichtet wurde, ist eine massive Steinplatte mit einem seltsam anmutenden Wappenzeichen auf seiner Oberfläche. Sowohl der rote Stern an der Spitze als auch die von roten Bändern und Weizenähren umrahmte, aufgehende Sonne ähneln unmissverständlich dem Staatswappen der Sowjetunion; in der Mitte des Emblems findet sich jedoch nicht die typisch sowjetische Kombination aus Hammer und Sichel über einer Erdkugel wieder, sondern der russische Doppeladler, im Besitz von Zarenkrone, Reichszepter und Reichsapfel (Korrespondent.net 2015).

Diese eigentümliche Kombination aus sowjetischen und russisch-zaristischen Symbolen findet ihren Höhepunkt in den Zeilen eines Gedichts, das der Feder des russischen Poeten Leonid Kornilov entstammt und unterhalb des Wappens eingraviert ist: „Vor den Augen der Welt wächst die entzweite russische Ebene wieder zusammen. Es ist das Schicksal Russlands, sich als eurasischer Riese zu erheben.“ (russ. Original: „Расколота́я ру́сская равнина срastaется у мира на виду. Подняться евразийским исполином начертано России на роду“). Platziert in einer *de jure* ukrainischen Stadt strotzt dieses Denkmal geradezu vor geopolitischer Symbolkraft, in der sich die Territorialansprüche der Zaren- und Sowjetzeit mit der eurasischen Doktrin der russischen Emigranten der 1920er Jahre ebenso wie mit Halford Mackinders Vorstellung von einem untrennbaren eurasischen *heartland* verbinden. Die Botschaft des Denkmals lässt sich somit als russische Hinwendung zu einer unbegrenzten territorialen Ausbreitung interpretieren, die als ein vermeintlich natürlicher Prozess für die Betrachter des Monuments in Stein gemeißelt ist.

Die Außergewöhnlichkeit des Denkmals wurde letztlich nicht nur durch seine geopolitische Botschaft, sondern auch durch die Personen, die es enthüllten, zum

Ausdruck gebracht: Es traten nicht nur die farblosen örtlichen Funktionäre, ehemalige Abgeordnete der „Partei der Regionen“ des inzwischen nach Russland geflüchteten ukrainischen Ex-Präsidenten Janukovyč, auf, sondern auch Mitglieder des russischen Motorradclubs der „Nachtwölfe“, die in kompletter Ledermontur erschienen. Beide Gruppen dienten dem beschriebenen steinernen Symbol für eine russische glorreiche Vergangenheit nicht nur zur Zierde, sondern stellten vielmehr selbst einen grotesken Auswuchs seiner Symbolik dar: Als hybrides Denkmal in Zeiten eines hybriden Krieges vereint es die Ästhetik der westlichen Subkulturen mit dem sowjetischen offiziösen Stil und vermischt diese mit einer starken Dosis geopolitischer Großmachtvisionen. Doch vor allem ist dieses eigentümliche Symbol eine sichtbare Manifestation eines bereits etablierten Narrativs, das gegenwärtig als offizieller Geschichtersatz in beiden „Volksrepubliken“ fungiert.

Neben der Symbol- und Erinnerungspolitik hat sich seit dem Kriegsausbruch auch die literarische Produktion in und über die „Volksrepubliken“ zu einem wichtigen Bestandteil in der Konzeptualisierung neuer geopolitischer Realitäten im postsowjetischen Raum entwickelt. Eine umfangreiche von der Stiftung „Russkij Mir“ sowie von weiteren russischen Schirmherren gesponserte Sammlung an Gedichten, Prosa- und Theaterstücken liefert nicht nur die Stil- und Bildmittel, sondern letztlich auch die poetische Sprache für eine emotional aufgeladene, ästhetische Legitimierung der abtrünnigen „Republiken“, die letztendlich auch ihrer Eigenpositionierung im konzeptuellen Rahmen der „russischen Welt“ dient.

Nachdem in Texten von 2014 bis 2015 der Leitsatz über eine notwendige Expansion der russischen Welt in die Gebiete der Südostukraine betont worden war, kam es im 2017 veröffentlichten Sammelband „Vybor Donbassa“ (dt. „Die Wahl des Donbass“) jedoch zu einer bewussten Verschleierung der faktischen Nichtzugehörigkeit dieser beiden „Republiken“ zur Russischen Föderation, die in scharfem Kontrast zur „Heimholung“ der Krim steht. Gleichzeitig verdeutlicht der Band, an dem Schriftsteller aus Jaroslavl, Moskau, Orenburg, Čeljabinsk und anderen russischen Regionen mitgewirkt haben, dass die vermeintliche „Donbasser Wahl“ überwiegend außerhalb des Donbass getroffen wurde. Während die Teilnahme russischer Staatsbürger an den Kriegshandlungen in diesen Gebieten, die vom Kreml stets verschleiert oder bestritten wurde, seit Ausbruch des Konflikts zum Gegenstand hitziger Diskussionen geworden ist, erweist sich

die Glorifizierung russischer „Freiwilliger“ und ihrer Teilnahme an den Kämpfen in der Ostukraine zunehmend als ein Leitthema der literarischen Produktionen und wird in den Texten mit einer fast schon ergreifenden Direktheit und Schlichtheit zum Ausdruck gebracht. Die folgenden Zeilen Aleksandr Marfunins (2017: 100) sind ein Beispiel dafür:

Он в прошлом — агроном
Из славного Тамбова...
Работал бы и впредь,
Когда бы не война...
[...]

Но только вот сейчас
Он — русский доброволец,
Крестясь, даёт приказ:
„За Родину — огонь!..“

Er war mal Agronom / in der ruhmreichen Stadt Tambov... / er würde dort immer noch arbeiten / wenn es keinen Krieg gäbe [...] / Doch nun ist er ein russischer Freiwilliger / Er bekreuzigt sich und gibt das Kommando / „Für die Heimat – Feuer!“

Auf den ersten Blick scheint der Hinweis auf „russische Rebellen“ die von der russischen Regierung in den Umlauf gesetzte Vorstellung von einem „innerukrainischen Bürgerkrieg“ in Zweifel zu ziehen; innerhalb der Grenzen der russischen Welt erhält das Konzept des „Bürgerkriegs“ jedoch eine Reihe an zusätzlichen Konnotationen, die es möglich machen, den ukrainisch-russischen Konflikt als einen „Bürgerkrieg“ zwischen den Mitgliedern einer größeren, übernationalen Gemeinde zu definieren. Folgende Zeilen Aleksandr Surnins (2017: 381) belegen dies:

На Донбассе идёт гражданская война. И люди там заняты очень важным делом. Они отстаивают русский мир. И это касается всех. Донбасс сейчас – форпост. Если его уничтожат, вы – на очереди. Никто не отсидится.

Im Donbass herrscht Bürgerkrieg. Und die Menschen dort haben eine wichtige Aufgabe. Sie verteidigen die russische Welt. Und diese Aufgabe geht alle an.

Heute ist der Donbass ein Vorposten. Wenn er zerstört wird, seid ihr an der Reihe. Niemand wird unbeteiligt bleiben.

Die angebliche Aggression der „verwestlichten“ und „amerikanisierten“ Ukraine gegen den Donbass und, noch viel wichtiger, der Unwille des Großteils der lokalen Bevölkerung, sich an diesem Krieg zu beteiligen, veranlassen Veniamin Uglëv (2017: 389) dazu, die Teilnahme russischer Freiwilliger an den Kampfhandlungen schlichtweg als Notwendigkeit anzusehen:

– Нас здесь на Донбассе несколько миллионов живёт!

– Не живёт, а существует! [...] Не все миллионы оружие взяли, несколько тысяч человек всего. А это – пыль! Пыль эту мокрой тряпкой сотрут, и всё: чисто и сухо.

– Hier im Donbass leben einige Millionen von uns.

– Ihr lebt nicht, ihr existiert ja nur! [...] Nicht Millionen, sondern nur ein paar Tausend Menschen haben zu den Waffen gegriffen. Und das ist gar nichts – nur Staub! Diesen Staub wird man mit einem nassen Tauch abwischen und das war's dann: Alles ist wieder sauber und trocken.

Während das politische und militärische Engagement von russischen Schriftstellern in der Ostukraine zumindest teilweise als das Resultat romantisierender Verherrlichung von Rebellen- und Partisanenkämpfen gesehen werden kann, ist es dennoch überraschend, wie viele einheimische Schriftsteller die Gelegenheit ergreifen, aktiv am Krieg im Donbass mitzuwirken und auf diese Weise zu den Helden ihrer eigenen Geschichten zu werden.

Das wohl beeindruckendste Beispiel hierfür liefert Fedor Berezin, dem 2014 der Aufstieg zum stellvertretenden Verteidigungsminister der Volksrepublik Doneck (DNR) gelang. Berezins literarisches Oeuvre steht in einer engen Beziehung zur Reihe der „voenno-istoričeskaja fantastika“¹⁴, der (militärhistorischen Fantastik). Wie bereits erwähnt stellen Erzählungen über den drohenden Krieg in der Ukraine einen wesentlichen Bestandteil dieser Reihe dar, wobei die wichtigsten Titel aus der Feder ostukrainischer Autoren stammen: von Georgij Savickij (aus Doneck) und Gleb Bobrov (aus Luhansk). Bobrovs Roman „Die Epoche der Totgeborenen“ (russ. „Эпоха мертворожденных“¹⁵, 2008), Berezins „Krieg 2010: Die ukrainische Front“¹⁶ (russ. „Война 2010: украинский фронт“¹⁷, 2009) und Savickijs „Schlachtfeld Ukraine. Der zerbrochene Dreizack“ (russ. „Поле

боя Украина. Сломанный трезубец”“; 2009) beschreiben ausführlich militärische Heldentaten, die oftmals gemeinsam mit umständlichen Beschreibungen und detaillierten Leistungsdaten für verschiedene Arten von Waffen dargeboten werden. Alle drei Romane verbinden den ukrainischen Staat mit dem Sinnbild einer „totgeborenen“ geopolitischen Anomalie, die einem neuen (eurasischen) Reich weichen muss – ein Thema, das die Autoren mit dem Genre der alternativen (oder kontrafaktischen) Geschichte verbindet.⁸⁵

Wie oben bereits erläutert wird das ukrainische Territorium hier zu einem Gebiet, in dem die *recovery fable* – im Sinne eines revanchistischen Wiederherstellungsnarrativs – beginnt. In literarischen Werken, die nach 2014 verfasst wurden, erhält dieses territoriale „Sprungbrett“ den Namen *Novorossija* [wörtl. Neurussland].

Als territoriales Fabrikat, das von krenltreuen Intellektuellen, PR-Beratern und Rebellen aus dem Donbass beworben wird, erscheint *Novorossija* als *antemurale* der russischen Welt und zugleich als Ausgangspunkt für die Rückkehr Russlands zum Status einer globalen Supermacht. Der wohl wortgewaltigste Ausdruck dieses neuen russischen Irredentismus stammt zweifellos aus der Feder Aleksandr Prochanovs (2014):

Фашизм [...] вновь возродился и пошел на восток, устраивая в украинских городах крематории и газовые камеры. Новое государство [Новороссия], рожденное в схватке с фашистским животным, выполняет грандиозную миссию. Одно, без внешней поддержки [...] оно защищает мир от фашизма. У государства Новороссия громадная история, которая погружает это государство в таинственные толщи древнего славянства, греческих полисов, скифских курганов. На этих землях и на землях Крыма возникла первозданная мистическая сила, которая породила весь русский мир от Черного моря до Балтики, от Карпат до Урала. [...] Культура Новороссии – это Гомер и Лев

⁸⁵ Interessanterweise handelt es sich nicht nur bei Berezin, sondern auch bei vielen anderen Autoren, die primär im Subgenre der „boevaja fantastika“ (Militärfantastik) tätig sind und beflissentlich sowie auf eloquente Weise die Zerstörung des ukrainischen Staates prophezeien, nicht nur um ukrainische Staatsbürger, sondern auch um ehemals aktive Teilnehmer und Preisträger des Charkiver „Star-Bridge Festivals“ – einem der größten Science-Fiction Festivals in Osteuropa, welches bis 2011 von Arsen Avakov, dem seit 2014 amtierenden ukrainischen Innenminister, gesponsort und geleitet wurde.

Гумилёв, Бабель и Пушкин, Сковорода и Вернадский. [...] Государство, которое создается на Восточной Украине, народное по своему духу. Это дети народной войны, которые сражаются за справедливость. Справедливость социальную, где нет иерархии, богатых и бедных. Справедливость национальную, где все народы равны и едины. И справедливость божественную, ибо схватка с фашизмом – это космогоническая война сил света и сил тьмы, сил любви и сил ненависти, рая и ада.

Der Faschismus [...] ist wieder auferstanden und gen Osten gewandert, wo er Krematorien und Gaskammern in ukrainischen Städten errichtet hat. Der neue Staat [Novorossija], der aus dem Kampf mit der faschistischen Bestie geboren wurde, erfüllt eine grandiose Mission. Im Alleingang, ohne externe Unterstützung [...] schützt er die Welt vor dem Faschismus. Der Staat Novorossija besitzt eine gewaltige Geschichte, dieser Staat in die geheimnisvollen Tiefen des antiken Slaventums, der griechischen Stadtstaaten und skythischer Grabhügel eintaucht. In diesen Regionen und den Regionen der Krim erwuchs eine mystische Urkraft, welche die gesamte russische Welt vom Schwarzen Meer bis zum Baltikum, von den Karpaten bis zum Ural hervorgebracht hat. [...] Die Kultur Novorossijas – das sind Homer und Lev Gumilev, Babel und Puschkin, Skovoroda und Vernadskij. [...] Der Staat, der in der Ostukraine erschaffen wird, ist im Geiste ein Volksstaat. Das sind die Kinder eines Volkskrieges, die um Gerechtigkeit kämpfen – eine soziale Gerechtigkeit, in der es keine Hierarchien, keine Reichen und Armen gibt. Eine nationale Gerechtigkeit, in der alle Völker ebenbürtig und geeint sind. Und eine göttliche Gerechtigkeit, ist doch der Kampf mit dem Faschismus ein kosmogonischer Krieg der Kräfte des Lichts und des Dunkels, ein Krieg von Liebe und Hass, Himmel und Hölle.

Sowohl im Hinblick auf seinen pathetischen Titel „Novorossija – aus dem Feuer geboren“ (russ. „Новороссия – рожденная в огне“) als auch hinsichtlich der gebrauchten Rhetorik und Stilmittel eignet sich dieser kurze Text perfekt als Plotgerüst für eine Fantasygeschichte. Prochanov bedient sich nicht nur der Skizze eines Fantasy-Plots mit gleichermaßen originellen wie fiktiven geopolitischen Konzeptionen eines Neuruslands (*Novorossija*) und einer Russischen Welt (*russkij mir*), die gemeinsam auf einen halbhistorischen, halbmetaphysischen Raum unter russischer Vorherrschaft hinweisen – er kreiert auch das Bild eines absoluten Anderen bzw. eines perfekten Feindes, der hier in Gestalt eines ukrainischen Faschismus erscheint. Auf diese Weise präsentiert Prochanovs Text

in der Tat das Szenario eines „kosmogonischen Krieges“ zwischen Gut und Böse, bei dem abschließend eine soziale Utopie prophezeit wird, für die es sich lohne, in den Krieg zu ziehen.

Fern aller harmlosen literarischen Spekulationen erwiesen sich die Befürworter eines *Novorossija* als ungeduldig und scheuten sich nicht, 2014 bei der Gründung dieser neuen geopolitischen Entität als Konföderativer Republik militärische Mittel zum Einsatz zu bringen (Laruelle 2015; Suslov 2017a). Das eigentliche Problem und die Gefahr von Prochanovs Text liegt darin, dass er nicht in einem Comicbuch oder Fantasymagazin, sondern in der renommierten Zeitung „Izvestija“ – und hier in einer Kolumne für „internationale Politik“ – veröffentlicht wurde. Trotz dieses Kontexts macht sich der Autor nicht die geringste Mühe, eine plausible Begründung für seine Behauptungen über „Todeslager und Gaskammern“ zu liefern – diese würden einem journalistischen Faktencheck ohnehin nicht standhalten. Der Text bietet keine Mimesis, sondern eine Simulation an; sein Ziel ist nicht die Repräsentation einer wiedererkennbaren Realität, sondern die Konstruktion einer neuen, parallelen Welt. Allgegenwärtig in verschiedenen Medien fesselt diese ästhetisierte, kontrafaktische „Realität“ ihre Konsumenten und ist potenziell in der Lage, reale Weltbilder aus der Öffentlichkeit zu verdrängen oder gar zu ersetzen.

Eine weitere wichtige Innovation, die in Prochanovs Text nebst dem Begriff *Novorossija* erscheint, ist das Konzept des „Faschismus“. Seine Funktion ist ganz offensichtlich nicht analytischer, sondern ästhetischer Natur – Faschismus bezieht sich hier nicht auf eine konkrete Ideologie, sondern erschafft das Bild eines absoluten Anderen. Sowohl in der sowjetischen als auch in der postsowjetischen Tradition ist der Begriff „Faschismus“ mit dem deutschen Nationalsozialismus und, in einer Weiterführung dieses Gedankens, mit dem absolut Bösen gleichgestellt worden.

Im Donbass der Gegenwart erweist sich das „Othering“ politischer Gegner als durchaus heikler Prozess. In den Texten der pro-ukrainischen Autoren aus Donbass lassen sich Metaphern finden, die effektiv zu einer Delegitimierung des Gegners beitragen. In Vladimir Rafeenkos vielgepriesenem Roman „Долгота дней“ (dt. „Die Länge der Tage“, 2017) werden die Stadt Doneck als „Stadt Z“ und seine pro-russischen Einwohner als „Z-Menschen“ bezeichnet, wobei der Buchstabe Z unmissverständlich für das Wort „Zombie“ steht. In seinem Buch

„Размышления о луганской Вандее“ (dt. „Reflexionen über die Lugansker Vendée“) charakterisiert Aleksandr Eremenko (2014: 7) die pro-russischen Einwohner von Luhansk als eine „rückständige, ungebildete, verstockte, stumpfsinnige, sich an der Vergangenheit festklammernde Masse“ (im russ. Original: „тёмная, необразованная, заскорузлая, глупая, цепляющаяся за прошлое масса“).

Als literarische Charaktere können weder der Zombie noch der Faschist vollwertige Gesprächspartner sein, da sie beide über keine ausreichende Dialogfähigkeit verfügen und sich nicht an einem sinnvollen Meinungs austausch beteiligen können. Anders als die gänzlich fantastische Figur des Zombies ist der Begriff des Faschisten jedoch historisch und politisch aufgeladen und trägt zu einem diskursiven Rahmengerüst bei, in dem die Separatisten und „russischen Freiwilligen“ als historische Nachfolger der Rotarmisten glorifiziert werden und der Kampf gegen die ukrainischen Streitkräfte als das historische Echo des „Großen Vaterländischen Krieges“ 1941–1945 verstanden wird.

Doch in dieser diskursiven Rolle fungieren sie zugleich eben nur als Kopie oder Nachahmung des wahrhaftig „kosmogonischen“ Weltkriegs, der einst im Europa ausgefochten wurde. Der „ruhmhafte Kampf gegen den Faschismus“ verleiht dem Gründungsmythos von Novorossija einen tiefgreifend retrospektiven Charakter: Der Krieg um ein geeintes Eurasien, wie er in der Ostukraine stattfindet, erscheint vorrangig als ein Krieg um eine bessere Vergangenheit.

Aus dieser Perspektive ist es nicht überraschend, dass Zeitreisen eines der Schlüsselemente in der künstlerischen Verarbeitung und Darstellung des Krieges in der Ostukraine sind. Ein äußerst aussagekräftiges Beispiel hierfür bietet der russische Film „14/41: Lesson Unlearned“ (russ. Originaltitel: „Невыученный урок 14/41“), dessen Inhaltsangabe wie folgt lautet:

This is a story of Nick, a 5th grader of Donetsk school, who stays in the classroom during the bombardment. All alone with his fear he suddenly finds the support. The most common school board becomes a portal to the past. Nick meets *the same*

little boy but from 1941. They both are locked in the school under fire, and both want to live, be happy and enjoy their childhood.⁸⁶

Im Laufe der Geschichte erfährt der Zuschauer jedoch, dass es sich nicht nur um „ein- und denselben“ Jungen handelt, sondern erkennt auch, dass die Mächte, vor denen der Junge sich fürchtet, ebenfalls identisch sind – die Einheiten der Deutschen Wehrmacht aus dem Jahr 1941 und die ukrainischen Regierungstruppen von 2014 werden implizit verkoppelt und als dieselben Faschisten identifiziert.

Diese Art von historischer Nachahmung dominiert den fiktionalen Diskurs über Novorossija, wird aber auch in der politischen Rhetorik und den performativen Handlungen seiner Eliten sichtbar. So erweist sich die Grenze zwischen Fakt und Fiktion in den unter Separatistenkontrolle stehenden Teilen des Donbass als programmatisch verschwommen und durchlässig. In seiner „Mobilisierungsverordnung“ vom 24. Juni 2014 wandte sich der damalige Vorsitzende der LNR, Valerij Bolotov (1970–2017), an die Bevölkerung mit folgender Tirade (zit. nach TASS 2014):

Вероломное военное нападение фашистской Украины на нашу Родину, продолжается. Несмотря на героическое сопротивление Армии Луганской Народной Республики, несмотря на то, что лучшие батальоны врага и лучшие соединения его авиации уже разбиты и нашли себе могилу на полях сражения, враг продолжает лезть вперед, бросая на фронт новые силы.

Der von der faschistischen Ukraine treubruchig begonnene militärische Überfall auf unsere Heimat dauert an. Trotz des heldenhaften Widerstands der Armee der Luhansker Volksrepublik und ungeachtet dessen, dass die besten Bataillone des Feindes und die besten Einheiten seiner Luftwaffe schon zerschmettert sind und auf den Schlachtfeldern ihr Grab gefunden haben, setzt der Feind, der neue Streitkräfte an die Front wirft, sein Vordringen weiter fort.

⁸⁶ Meine Hervorhebung (O.Z.). Die Inhaltsangabe ist auf dem YouTube-Kanal der Regisseurin Nina Vedmitskaja zugänglich: <https://www.youtube.com/watch?v=j-fWjMqakqA> [12.09.2019].

Kenner der Sowjetgeschichte entdecken in dieser Hetzrede Bolotovs ohne Weiteres die Radioansprache Stalins vom 3. Juli 1941.⁸⁷ Es war die erste Ansprache des Anführers der Sowjetunion an seine Staatsbürger, die auf die vernichtenden ersten Wochen des Deutsch-Sowjetischen Kriegs folgte. Die Rede erlangte Berühmtheit vor allem wegen Stalins Wortwahl, da er in ihr erstmals die Phrasen „Brüder und Schwestern“ sowie „meine Freunde“ nutzte, um seine Bevölkerung anzusprechen. Obwohl Bolotov sich vor dem Gebrauch solch informeller und vertrauter Formen der Anrede scheut, reproduziert seine oben zitierte Rede in jeder anderen Hinsicht Stalins originalen Wortlaut, allerdings unter Ersetzung von „Hitlerdeutschland“ durch „die faschistische Ukraine“ und „Rote Armee“ durch „die Armee der Luhansker Volksrepublik“.

Eine noch viel spektakulärere Neuinszenierung der Geschichte wurde im benachbarten Doneck veranstaltet, wo die Separatisten am 24. August 2014 eine „Parade“ organisierten, bei der ukrainische Kriegsgefangene eine der Hauptstraßen der Stadt entlang vorgeführt wurden – eine offensichtliche Imitation des Stalinschen „Festzugs“ deutscher Kriegsgefangener durch Moskau im Jahr 1944. Obwohl es unter Paragraph 13 der Genfer Konvention heißt, dass „prisoners of war must at all times be protected [...] against insults and public curiosity“, wird dieser „Festzug“ dennoch als glorreiches Ereignis und Gegenstand kollektiven Stolzes im sich entwickelnden historiographischen Narrativ von Novorossija gehandhabt. Julia Sergejeva (2016: 270) beschreibt die „Parade“ in ihrem Essay „Doneckoe pis'mo“ (dt. „Brief aus Donezk“) als Ereignis, das sowohl mit ihrer Vorstellung von Lokalpatriotismus als auch ihrem Lebensalltag eng verbunden ist:

В Донецке Герои Донбасса по главной улице города провели под штыками колонну пленных карателей. И три поливальные машины проехали следом и смыли эту грязь с нашей земли. Слезы выступали на глазах от гордости за наших людей, за нашу страну. Донбасс не сдаётся! Я выросла с этим. Хоть воевать до этого года приходилось лишь с работодателями и с собой.

⁸⁷ Vgl. Stalin, Josef: „Vystuplenie po radio 3 ijulja 1941 goda. Reč' (zvukozapisi). I. V. Stalin“, 25.11.2012, abrufbar unter: <http://ivstalin.su/index.php?nomrub=4&nompro=9&in=1> [09.03.2020]. Vgl. auch Stalin, Josef: „Reč' po radio ot 3 ijulja 1941 goda. Direktiva CK VKPb ot 29 ijunja 1941 g. (polnaja versija) 19 min 49 sek.“. In: Vse audiozapisi vystupenij I. V. Stalina v formate mp3. 25.11.2012, abrufbar unter: <http://ivstalin.su/index.php?nomrub=4&nompro=1&in=1> [09.03.2020].

In Doneck haben die Helden des Donbass eine Kolonne gefangener Strafkommandoangehöriger⁸⁸ mit Bajonetten durch die Hauptstraße geführt. Drei Wasserwerfer folgten ihnen und wuschen diesen Dreck von unserem Boden. Mir kamen die Tränen vor Stolz über unsere Leute, über unser Land. Der Donbass gibt nicht auf! Ich bin damit [mit diesem Gefühl] aufgewachsen. Allerdings musste ich bis zu diesem Jahr nur gegen meine Arbeitgeber und mich selbst kämpfen.

Der gesamte Vorfall, der sich an diesem Tag in der Stadt ereignete, lässt sich als offensichtlicher Manipulationsversuch von hinter den Kulissen wirkenden Propagandastrategen interpretieren. Die tatsächliche Zahl an Kämpfern und ihren Unterstützern, die in der Ostukraine ernsthaft an einen Kampf gegen den Faschismus glauben, lässt sich nur schwer schätzen. Dennoch kann nicht geleugnet werden, dass die Vorstellung vom „Kampf gegen den Faschismus“ bereits in zahlreichen Texten über den Krieg im Donbass kodifiziert und so auf pro-russischer Seite zu einem zentralen kognitiven Interpretationsmodell für die Geschehnisse von 2014 erhoben worden ist.

Neben der historischen darf auch die soziale Stoßrichtung der postsowjetischen Zeitreisen nicht aus dem Blick verloren gehen. Schließlich handelt es sich etwa bei den Werken mit der stereotypen Figur des *popadanec* nicht nur um Geschichten über Zeitreisen, sondern sie sind in erster Linie Narrative über den Werdegang eines meist männlichen Protagonisten vom Durchschnittsversager zum epischen Helden ohne Furcht und Tadel und seine sozialen Aufstiegsmöglichkeiten. Dieses Modell literarischer Zeitreisen wurde von den staatlich kontrollierten russischen Medien sowie russischen Kriegskorrespondenten und Autoren wie Zachar Prilepin (2016) und Marina Achmedova (2014) sorgfältig angewandt, um idealisierte Biografien der berühmtesten separatistischen Warlords der „Republiken“ des Donbass zu erschaffen. In diesen Geschichten und Reportagen trifft der Leser Charaktere wie Arsenij Pavlov (1983–2016) alias „Motorola“, der mit seinem Job in einer Autowaschanlage in Russland kaum über die Runden kommt, sich dann aber plötzlich in der Ostukraine wiederfindet und schnell zum berühmten Befehlshaber und unermüdlichen Kämpfer gegen den Faschismus aufsteigt. In einer anderen Geschichte durchlebt der ehemalige Maurer Pavel

⁸⁸ Das Wort *karatel'* (Angehöriger eines Strafkommandos) wurde häufig in der Sowjetliteratur verwendet, um SS-Einsatzgruppen zu beschreiben, die für Strafexpeditionen gegen die Zivilbevölkerung in den besetzten Gebieten eingesetzt wurden.

Drëmov (1976–2015) eine Art göttliche Offenbarung und verwandelt sich daraufhin in einen mutigen und edlen Ataman der Kosaken, der für den orthodoxen Glauben eintritt. Oder man denke an die Geschichte von Hobbydichter und Folksänger Aleksej Mozgovoј (1975–2015), der im Donbass zum neuen Che Guevara und Anführer einer gefürchteten Partisanengruppe wird. Die Liste ließe sich fortsetzen.

Die literarisch aufpolierten Anführer der Separatisten beider Donbass-Republiken erfüllen auch nach ihrem Tod noch eine wichtige kollektive Symbolfunktion im größeren Diskurs um *Novorossija*. So beschreibt Elena Zaslavskaja (2017: 45) die Ermordung Arsenij Pavlovs, der im Aufzug seines Hauses durch einen ferngesteuerten Sprengsatz getötet wurde, in den folgenden Zeilen, in denen sie zugleich die Gesamtvorstellung eines unabhängigen *Novorossija* auf poetische Weise zum Denkmal erhebt:

В моей Новороссии,
Не нанесенной на Google-карты,
Где всё так просто,
И так понятно,
Где полевые командиры
Отправляются в космос
На лифте,
Где терриконы безумия
Страшнее, чем у Лавкрафта,
Здесь есть место
Для подвига и для мести.
Наведи свой зум –
Поглядим на звезду
Бетельгейзе вместе,
Мой команданте!

In meinem Novorossija / das sich auf keiner Google Maps-Karte finden lässt / Wo alles so einfach ist / und so klar / Wo Feldherren ins Weltall fliegen / In einem Aufzug / Wo die Halden des Wahnsinns / Schrecklicher sind als bei Lovecraft / Dort gibt es einen Ort für Heldentaten und für Rache / Zoom in, / Lass uns den Beteigeuze-Stern gemeinsam betrachten, / Mein Commandante!

Es ist an dieser Stelle angezeigt, den Begriffen „Einfachheit“ und „Klarheit“ in Zaslavskajas Gedicht detailliertere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, da sie sich in vielen anderen russischen Texten wiederfinden, die sich mit dem Krieg im Donbass auseinandersetzen.

Abgesehen vom politischen Manichäismus und einer klaren Feindbildidentifikation beinhaltet dieses Verständnis von „Einfachheit“ auch einen Abschied von der Ambiguität der (post)modernen Realität und den damit verbundenen postmodernistischen Schreibformen. Letztere machen einer literarischen Form Platz, die gemeinhin als ausgestorben galt; eine kurze Auseinandersetzung mit den in diesem Unterkapitel zitierten literarischen Beispielen beweist jedoch zu Genüge, dass die meisten Texte eben jenen Stil sowjetischer *politinformacija*, d. h. der politisch-ideologischen Vorlesungen, und insofern die „hölzerne Sprache“ des Sozialistischen Realismus reproduzieren, eine Sprache voller pompöser Phrasen, Tautologien, ideologisch aufgeladener Symbole und schlechter Metaphern.

Auch wenn die hier analysierten Texte die Vorstellung einer glorreichen Zukunft durch eine retrospektive Utopie ersetzen und sich damit von der programmatischen Zukunftsorientierung der Sowjetliteratur verabschieden, so gelingt es ihnen dennoch, eine typisch sowjetische Sehnsucht nach erzwungenem Optimismus und revolutionärer Romantik heraufzubeschwören. Die Nachahmung von Geschichte als ein zentrales Legitimierungsmodell für *Novorossija* mag aktiv auf dem Zeitreisen-Motiv aufbauen, das wiederum aus der westlichen Populärliteratur entlehnt ist. Doch die einzig wahre und gut funktionierende Retrospektive, die man in diesen Texten findet, ist deren literarische Form an sich. Mehr als jeder Textinhalt führen ihre Stilistik und ihre literarische Ästhetik zur erfolgreichen Wiedereinführung maßgeblicher Konventionen des sowjetischen Literaturbetriebs – und damit zu einem anhaltenden *déjà vu*-Gefühl.

Dieser programmatische Modellierungsprozess lässt das als *Novorossija* bezeichnete Land zu einem fantastischen Nimmerland werden, in dem moderne Waffen und moderne Kriegstaktiken im Kampf um die geopolitische Utopie eines vereinten Eurasien Anwendung finden.

Während die politische Zukunft der Donbass-Republiken DNR und LNR weiterhin in brüchiger Ungewissheit schwebt, ist es den literarischen Texten, die sich um das Konzept von *Novorossija* und den damit verbundenen literarischen

Diskurs drehen, bereits gelungen, eine textuelle Kodifizierung dieses separatistischen Nimmerlandes zu bewirken. Auf diese Weise ist der offiziell nicht anerkannte Staat nun im Begriff, sich auf den geistigen Landkarten der russischen Leserschaft zu verewigen.

Dieselben Motive, Verfahren und Symbole, die den Gründungsmythos von Noworossija ausmachen, können darüber hinaus auf einfache Art und Weise auch auf das weitaus konventionellere territoriale Fabrikat des „Donbass“, auf die administrativen Abkürzungen DNR und LNR oder jedes andere beliebige, regionale Gebilde im postsowjetischen Raum angewandt werden. In der Kombination von retro-utopischen Narrativen, historischem *Reenactment* und moderner Kriegsführung erschaffen die jeweiligen literarischen Werke ein Kollektiv, das nicht nur „imaginär“, sondern auch „zweckgebunden“ ist – als ein Grenzposten der russischen Welt, der in seiner heutigen Form zwar eng mit der Donbassregion verbunden ist, aber als solcher potenziell auch anderswo existieren könnte.

8. Schlussbemerkungen: Ein Blick in die Retrozukunft

Eine Darstellung der postsowjetischen Fantastik, die sich ausschließlich auf ihre Poetisierung von Autoritarismus, Militarismus und Archaik konzentriert, läuft Gefahr, einer Dämonisierung aller fantastischen Genres der postsowjetischen Literaturen Vorschub zu leisten. Um auf solche Kritik zu reagieren, möchte ich an dieser Stelle nochmals betonen, dass viele Werke der Kategorie *fantastika* keine politischen Botschaften enthalten und allein der Unterhaltung des Lesers dienen, sodass sie nicht einer willentlichen „Formatierung“ der politischen Realität bezichtigt werden können. Dennoch ist die Wechselbeziehung zwischen bestimmten literarischen Modellen, wie sie in fantastischen Texten konstruiert bzw. angewandt werden, und ihrer antidemokratischen und antimodernistischen Ausrichtung zu offensichtlich, als dass sie einfach ignoriert werden könnte.

Jede marktorientierte Literatur muss gewisse Lesererwartungen erfüllen, um erfolgreich zu sein. Der naive Radikalismus vieler der hier analysierten Texte macht sie attraktiv für eine breite Leserschaft, verringert aber zugleich ihren Anreiz für intellektuelle Eliten. Die gegenwärtigen antiliberalen Tendenzen der *fantastika* werden wahrscheinlich aus genau diesem Grund in der Forschung nach wie vor unterschätzt, auch wenn sie in akademischen Kreisen nicht gänzlich unbemerkt bleiben.

Mitunter stellen diese Trends aber nicht nur einen wesentlichen Bestandteil der aktuellen literarischen Prozesse in Russland dar, sondern veranlassen auch „etablierte“ Schriftsteller dazu, sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Man denke nur an Viktor Pelevins „Empire V“ (2016), in dem das moderne Russland von einer Kaste von Vampiren beherrscht wird, oder an Vladimir Sorokin „Telluria“, in dem sich – getreu allen Fantasy-Konventionen – neben technischen Innovationen auch mittelalterliche und totalitäre Geisteshaltungen in einem postapokalyptischen Europa und Asien festsetzen und dort florieren. Anstatt diesen Zustand positiv zu bewerten, betonen Pelevin und insbesondere Sorokin eine Neukonfiguration von Zeit und Raum im Chronotopos Eurasien, die Dirk Uffelmann (2017: 360f.) auch als *Retrozukunft* bezeichnete.

Ohne den steten Einfluss der Massenkultur wäre die Entstehung eines solchen Chronotopos kaum möglich gewesen. Parallel zu einer Auseinandersetzung mit den Wünschen und Erwartungen ihrer Leserschaft bietet die Fantastik auch die grundlegende ästhetische Form, um solche Erwartungen überhaupt erst auszugestalten und sie getreu dem Motto „was so schön ist, kann doch nicht falsch sein“ zirkulieren zu lassen. Das populäre russische Internetportal und Onlinemagazin „Laboratorija fantastiki“ (fantlab.ru) erfasst bereits in seinem Namen auf metaphorische Weise das Wesen der Fantastik als ein Laboratorium, in dem neue literarische Formen entwickelt und auf ihre Funktion hin getestet werden können. Im Verlauf der vergangenen zwei Jahrzehnte stellte die russischsprachige Fantastik so den diskursiven Rahmen, das passende ästhetische Bezugssystem und letztlich auch die „Sprache“ zur Verfügung, mit deren Hilfe diverse Vorstellungen von imperialem Revanchismus, von Clangesellschaften sowie andere, scheinbar inkompatible Formen geopolitischer Argumentation unter dem Deckmantel der westlichen Unterhaltungs- und Popkultur innerhalb den postsowjetischen Gesellschaften platziert werden konnten.

VI. Ukrainische Geopoetiken

Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfasst und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.

Ernst Bloch „Das Prinzip Hoffnung“

1. Mitteleuropa auf Ukrainisch: Die Raummodelle Jurij Andruchovyčs und anderer west-ukrainischer Autoren

1.1 Die Geopoetik

Der Begriff *Geopoetik*, der im Titel dieses Kapitels genannt wird, ist von dem der Geopolitik zu unterscheiden. Er beschreibt ein in der Literaturforschung erst kürzlich aufgegriffenes Phänomen. Als Erfinder des Terminus gilt Kenneth White, ein schottisch-französischer Dichter, der in seinem durch die französische post-strukturalistische Philosophie inspirierten Essay „Éléments de géopoétique“ von 1987 die Geopoetik als ein Projekt an der Grenze zwischen Poesie und Wissenschaft, zwischen konkreter Geographie und „geistigem Raum“ definiert. Die Applikation der geopoetischen Idee lässt sich indes bereits in den 1990er Jahren am anderen Ende des Kontinents beobachten, nämlich in Moskau, wo Ihor Sid 1995 den „Geopoetischen Klub der Krim“ (russ. „Krymskij geopoëtičeskij klub“) gründete, dessen Mitglieder (darunter Lev Rubiņštejn, Dmitrij Prigov, Andrej Bitov und Jurij Andruchovyč) versuchten, „dem Diskurs der ‹Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland› den geopoetischen Dialog entgegenzusetzen“ (Marszałek 2010: 7-8).

Die literarischen bzw. geopoetischen Werke werden somit als ein Gegenpol zur *Geopolitik* verstanden, gelegentlich sogar als ein Instrument für deren Überwindung: Die Betonung des Begriffs *poiesis* in der literarischen Topographie, der die schöpferische Entfaltung eines Raumes im Prozess des Schreibens andeutet, unterstreicht zugleich die ästhetische Selbstbestimmung der geografischen Territo-

rien und ihre semantische Aufladung, die sich potentiell der real- bzw. geopolitischen Praxis der Grenzziehung und Raumordnung widersetzt (vgl. Marszałek 2010: 53; Sasse 2009: 236).

Die Literaturwissenschaftlerin Susi K. Frank beschreibt das Phänomen der Geopoetik wie folgt (Frank 2010: 22):

Geopoetik wird aktiv als künstlerische Alternative zur Geopolitik, ist performativ, schafft Fakten [...], aber auf einer anderen Ebene, auf der Ebene der Topographie der Kunst, und greift dadurch ein in die Vorstellung einer homogenen, von politischen Einteilungen (Staatsgrenzen, Hauptstädten usw.) geprägten Kartographie.

Während White die Räume thematisierte, die fremd und unbekannt für seinen Rezipienten waren (z. B. die Routen arktischer Expeditionen), arbeiten die osteuropäischen Literaten mit dem Raum des Habitats bzw. der Lebenswelt, die nicht politisch oder militärisch erweitert, sondern künstlerisch aus dem Inneren strukturiert werden soll. Dabei avanciert der Essay zu einem zentralen Genre, in dessen Rahmen die geopoetischen Visionen artikuliert werden. An dieser Stelle ist vor allem der von dem polnischen Schriftsteller Andrzej Stasiuk und seinem ukrainischen Kollegen Jurij Andruchovyč gemeinsam veröffentlichte Essay-Band „Mein Europa“ zu nennen (siehe dazu Cyris 2015; Strzempa 2015). Aber auch andere aktuelle Varianten ostmitteleuropäischer Geopoetik reagieren auf die „tektonische Verschiebung“ in Europa nach 1989 und versuchen die Neuordnung der politischen und geographischen Gegebenheiten gedanklich und literaturästhetisch einzuordnen oder gar neu zu konfigurieren. Geopoetik, die als Begriff in diesem literarischen Zusammenhang explizit genannt wird, fungiert hier in erster Linie als Strategie der Selbstverortung und Selbst(er)findung, die auf den Prozess der Systemtransformation und auf die Veränderungen der politischen Geographie antwortet (Marszałek 2010: 13).

Im ukrainischen Fall scheinen die politischen Implikationen einer solchen literarischen Strategie besonders weitreichend zu sein. Allein das Erscheinen eines unabhängigen ukrainischen Staates auf der Landkarte des modernen Europa im Jahre 1991 konfrontierte die intellektuelle Elite des Landes mit einer Reihe neuer Aufgaben, vorrangig aber mit der Suche nach neuen zivilisatorischen Orientierungen, einem neuen gesellschaftlichen *modus vivendi* und einer verbindenden nationalen Identität, die es erlauben würden, aus der ehemaligen Ukrainischen Sozialistischen Sowjetrepublik einen lebensfähigen demokratischen Organismus

zu formen. Aus der literarischen Perspektive stellte sich zunächst die Herausforderung einer kulturellen Standortbestimmung der Ukraine und die damit verbundene Frage nach der Europäizität der ukrainischen Kultur und Literatur als wesentlich heraus. Die Notwendigkeit, dem Land ein neues Image zu geben, führte wiederum zu einer Neubewertung und Aufarbeitung des sowjetischen kulturellen Diskurses. Die ästhetische und kulturpolitische Reaktion auf die sowjetische Vergangenheit artikuliert sich in den einzelnen Regionen der Ukraine in verschiedenen Textstrategien, mit denen die ukrainischen Literaten gegenüber dem sowjetischen Kulturerbe Stellung beziehen konnten (vgl. Simonek 2019: 109).

1.2 Die Visionen von Mittel- und Ostmitteleuropa

Auf der Suche nach den gedanklichen und kultur-ästhetischen Alternativen für die Ostblock-Metapher und für die Wahrnehmung Osteuropas als Inbegriff der Rückständigkeit greifen die (west-)ukrainischen Literaten auf ältere Raumkonstrukte, wie etwa auf die von dem polnischen Historiker Oskar Halecki (1952) eingebrachte Konzeption von *Ostmitteleuropa* zurück, sowie auf die Idee von „Zentraleuropa“, wie sie unter Einspruch gegen Friedrich Naumann von Literaten wie Milan Kundera und Czesław Miłosz in 1980er Jahren formuliert wurde. Im heutigen Diskurs um Zentraleuropa ist es kaum mehr möglich, diesen Begriff von den benachbarten Termini *Mitteleuropa* bzw. *Ostmitteleuropa* oder *Mittelosteuropa* zu trennen. Allerdings sind alle diese Bezeichnungen Anspielungen auf unterschiedliche Wissenschaftstraditionen und Ideologien.

Die geopolitische Mitteleuropa-Konzeption wird während des Ersten Weltkrieges von Friedrich Naumann (1860–1919) eingebracht, der für die Schaffung einer von Deutschland dominierten Föderation in den Gebieten zwischen dem damaligen Deutschen Reich und Russland plädierte. Die führende und beherrschende Rolle Deutschlands äußert sich im Rahmen dieses Modells unter anderem in kulturpolitischen Ansprüchen: Zwar sollte den Föderationsmitgliedern anfangs gestattet werden, die eigene Kultur samt Sprache, Schulsystem und Religionen zu pflegen; langfristig sollten sie sich aber dem Einfluss der deutschen Leitkultur beugen und eingedeutscht werden (Żyliński 2003: 127).

Gleich nach der Publikation von Naumanns „Mitteleuropa“ im Jahr 1915 findet seine geopolitische Vision in Deutschland ein großes Echo und wird prägend für die späteren Modelle der geopolitischen Gestaltung des Raums östlich der Oder. In dieser Denktradition ist Mitteleuropa vor allem ein historisch aufgeladener

Begriff, der den östlichen Teil Europas aus einer überwiegend deutschen Perspektive mit expliziten oder impliziten hegemonialen Absichten begreift und ihn gedanklich wo? verortet). Eine gewisse Eigenart der Mitteleuropa-Konzeption liegt in der Verbindung von Multikulturalität im Sinne eines harmonischen Nebeneinanders verschiedener Kulturen und imperialer Dominanz, die wiederum weniger aus den theoretischen Ausführungen deutscher Staatswissenschaftler als vielmehr aus den damaligen realpolitischen Gegebenheiten der Region resultiert: Als Naumann sein Buch schrieb, war eine gewisse transnationale mitteleuropäische Kultur durchaus real und sichtbar – sie beruhte vor allem auf zahlreichen deutschen und jüdischen Traditionen in einer Region, die sich von der Ostsee bis zum Donaudelta erstreckte. Heute ist diese überwiegend deutschsprachige Kultur vor allem mit den „kanonisierten“ Namen von Franz Kafka, Franz Werfel, Paul Celan und Rosa Ausländer, Elias Canetti, Joseph Roth, Rainer Maria Rilke und Robert Musil verbunden. Mit Zentren in Prag, Budapest, Wilna, Lemberg oder Czernowitz umfasste sie auch ein institutionelles Netz von Zeitungen, Zeitschriften, Theatern und Kulturvereinen, die gerade die deutsch-jüdische Kultur zu einem Bindeglied zwischen den verschiedenen ethnischen Gruppen machte (Neubauer 2003: 7-9).

Diese historisch entstandene Multikulturalität sollte aus heutiger Sicht jedoch nicht im euphorisch-emphatischen Sinne, geschweige denn im Geiste des demokratischen Liberalismus gedeutet werden: Sie bleibt stets mit den Motiven kultureller Hegemonie verknüpft. Diesen Umstand kann man anhand eines kurzen Gedichtes von Rosa Ausländer illustrieren, die den Sprachgebrauch in ihrer Heimatstadt Czernowitz (in der heutigen ukrainischen Region Bukowina) wie folgt beschreibt (zit. nach Hainz 2008: 162):

Silberne Pruthsprache
Buchen – Weidengespräche
Zarter und derber
Viersprachenklang
von Deutsch beherrscht
Jiddische
Deutsche
Dichter
heimattreu.

Wurde *Zentraleuropa* vor allem als politisch korrekter Begriff in bewusster Distanz zu jenem deutschen Dominanzanspruch verwendet, so ist bereits nach dem Zweiten Weltkrieg die Tendenz zu erkennen, dass auch der Begriff *Mitteleuropa*

zunehmend umgedeutet und durch andere Bezeichnungen für die besagte Region ergänzt wird. Eine politische Spaltung Europas zwischen Ost und West nach 1945 markierte den endgültigen Bruch mit der Mitteleuropa-Vision im Stile Naumanns – allein die Tatsache, dass die DDR nun zum Ostblock und damit unverkennbar zu Osteuropa zählte, verhinderte eine weitere Auseinandersetzung über den auf Deutschland fixierten Mitteleuropa-Begriff (Rüb 2001: 17f). Mit der Auslöschung der deutsch-jüdischen Kultur und der ethnischen Homogenisierung zentraleuropäischer Nationalstaaten (unter anderem durch gezielten „Bevölkerungsaustausch“ zwischen der stalinistischen Sowjetunion und ihren westlichen Nachbarländern) wurde auch, so schien es, der spezifischen Multikulturalität der Region ihre soziale und ethnische Grundlage entzogen.

Doch in 1980er Jahren erlebt die Mitteleuropa-Konzeption eine literarisch-publizistische Neuauflage bei Autoren aus Ungarn, der Tschechoslowakei und Polen. Czesław Miłosz, Adam Michnik, Milan Kundera, Vaclav Havel, György Konrád und andere Literaten bezwecken mit ihrer Hinwendung zu Mittel- bzw. Zentraleuropa eine Kehrtwende der Machtverhältnisse im Sinne einer politischen und kulturellen Selbstbestimmung ihrer jeweiligen Nationen (Rüb 2001: 17f): Als geopolitische Alternative steht Mitteleuropa bei ihnen für eine intellektuelle Auflehnung gegen die Trennung in Ost- und Westeuropa in der Zeit des Kalten Krieges und gegen die programmatische Bereitschaft, die Zugehörigkeit Ungarns und der westslawischen Ländern zum Ostblock als *fait accompli* aufzufassen.

Von der Diskussion um Mitteleuropa haben sich die genannten Intellektuellen die Chance versprochen, eine Abkehr ihrer Länder von Russland zum Ausdruck zu bringen und zumindest eine mentale Annäherung der ehemaligen europäischen Satellitenstaaten der UdSSR an Westeuropa zu erreichen (vgl. Eörsi 2001:29).

Das literarische *mental mapping* wird hier also mit einer klaren geopolitischen Programmatik verbunden. Der jüdisch-ungarische Schriftsteller György Konrád schreibt: „Der mitteleuropäische Traum ist kein massenkulturelles Phänomen, er ist romantisch und subversiv. Der Begriff Mitteleuropa transzendiert die Blockgrenzen und läßt sie zweifelhaft erscheinen“ (Konrád 1986: 87). In diesem Kontext erwecken vor allem die polnischen Autoren den Begriff von *Ostmitteleuropa* (pl. *Europa Środkowo-Wschodnia*) zu neuem Leben. Dieser Begriff ist 1952 von dem Historiker Oskar Halecki in seinem wegweisenden Buch „Borderlands of

Western Civilization. A History of East Central Europe“ erstmals theoretisch begründet worden; noch deutlicher als bei Halecki erscheint *Ostmitteleuropa* in seinen literarischen Manifestationen als eine Transitlandschaft, die dank ihren strukturellen und historischen Eigenschaften aus der aufgezwungenen Umhegung in den Grenzen des sozialistischen Lagers herausbricht und nach Westen strebt. Ähnlich wie bei Mittel- bzw. Zentraleuropa handelt es sich bei *Ostmitteleuropa* somit nicht um ein geographisches, sondern um ein kulturpolitisches Konstrukt – es gibt keine eindeutigen geographischen Kriterien, die zur Abgrenzung dieser Region herangezogen werden könnten. Vielmehr bietet *Ostmitteleuropa* eine dynamische Version der geopolitischen Orientierung nach Westen an, die eine ohnehin lose Anbindung an geographische Konventionen endgültig zugunsten der situativen politischen Agenda verwirft. Schließlich hat sich bis heute kein „Westmitteleuropa“ herausgebildet.

Vor dem Hintergrund einer solchen politischen Zielsetzung scheint gerade die Gattung des Essays dazu prädestiniert zu sein, über die Grenzen der Nationalliteraturen hinweg zu einer zentralen literarischen Form für die Austragung der Mitteleuropa-Debatte zu avancieren. Als Mischprodukt, das laut Adorno „vom Fixierten gebannt ist“, verweigert der Essay Urgegebenheiten und Definitionen von Begriffen: Er „nimmt den antisystematischen Impuls ins eigene Verfahren auf und führt Begriffe umstandslos, unmittelbar so ein, wie er sie empfängt“ (Adorno 2003: 19-20).

Anstelle einer wissenschaftlichen Systematik und terminologischen Festlegung bietet der Essay stilistische Leichtigkeit, Verständlichkeit und Humor und verlagert den Blick von dem zu beschreibenden Gegenstand auf die Entfaltung der Gedanken vor den Augen des Lesers. Zwar artikuliert er keinen Anspruch auf Vollständigkeit, hat aber meistens das Ziel, ein bestimmtes Thema, einen Gegenstand oder Sachverhalt in einem größeren Gesamtkontext zu behandeln. Im Rahmen der Mitteleuropa-Debatte bilden oft topographische Koordinaten oder Orte den Ausgangspunkt für die Entfaltung der Gedanken über die Zukunft und die geopolitische Verortung der gesamten Region: Ob das „Tal der Issa“ oder die „Straßen von Wilna“, wie die Titel der Essay-Bände von Czesław Miłosz lauten, die Elemente der Topographie werden zu Bausteinen für die Konstruktion von *Mitteleuropa* als einem semantisierten Kulturraum, in dem sich das Private mit dem Politischen und das Historische mit dem Biographischen verschränkt.

Gerade im polnischen Kontext kommt dabei dem Begriff des „kleinen Vaterlands“ (pl. *mała ojczyzna*) als Platzhalter für „Heimat“ eine verstärkte Bedeutung zu. Er wurde von Autoren wie Czesław Miłosz⁸⁹ sowohl gegen die repressiven Institutionen des Sozialismus sowjetischer Prägung als auch gegen einen ethnisch und konfessionell homogenen Nationalstaat in Stellung gebracht. In den wissenschaftlichen Diskurs wurde der Terminus *mała ojczyzna* durch den Soziologen Stanisław Ossowski (1897–1963) eingeführt: In seinem Aufsatz erscheint *mała ojczyzna* als Territorium, das mit einem „geistigen Faktor“ versehen ist, der wiederum primär aus den Erinnerungen der Kindheit, den Familienverhältnissen, der Verbindung zu den Vorfahren und schließlich der Liebe zur Natur besteht. Ossowskis ursprüngliches Konzept definiert das „kleine Vaterland“ als eine Nische bzw. einen Zufluchtsort vom Leben in einem repressiven Kollektiv (Ossowski 1967; vgl. Theiss 2001: 11). Nach der Wende von 1989 werden in den literarischen Entwürfen einer „kleinen Heimat“ vor allem europäische Werte wie die Menschenrechte, eine Rechtsstaatlichkeit, die Zivilgesellschaft, eine soziale Marktwirtschaft und die Achtung der Natur „wiederentdeckt“, die allesamt für die gedankliche Einordnung der neuen politischen Westorientierung Polens insofern bedeutsam sind, als dass sie diese geopolitische Kehrtwende als natürlichen Ausdruck der polnischen Nationalkultur und Identität begreifen lassen (vgl. ebd.: 12).

Während das Modell der „kleinen Heimat“ im Wesentlichen als polnisches Spezifikum gesehen werden kann, ist für die „gesamtregionale“ mitteleuropäische Kulturdistinktion und Selbstverortung vor allem Milan Kunderas Essay „Un occident kidnappé“ von zentraler Bedeutung. Der im Jahr 1983 erstmals in der französischen Zeitschrift „*Le débat*“ erschienene Text ist schnell ins Englische und Deutsche übersetzt worden. In Deutschland erschien er unter dem Titel „Die Tragödie Zentraleuropas“.⁹⁰ Kunderas Beitrag drückt das klare Bewusstsein aus, dass Tschechien, Ungarn, Polen und die Slowakei eigentlich zum westlichen Kulturkreis Europas gehören. Kundera trägt seine Vorstellungen vordergründig

⁸⁹ Neben Czesław Miłosz, der in mehreren seiner Essays über die verlorene Heimat im polnisch geprägten Litauen berichtet ist hier z.B. Stefan Chwin zu erwähnen, der mit „Hanemann“ [dt. unter dem Titel „Tod in Danzig“] das Nebeneinander von polnischer und deutscher Kultur in der Hansestadt zur Darstellung bringt.

⁹⁰ Siehe Kundera (1986).

als Hilferuf und Anklage an das westliche Europa vor, welches die zentraleuropäischen Gesellschaften in der sowjetischen Einflussphäre vergessen habe (Ther 2007). Ein weiterer Gedanke, der von Kundera in die Debatte um Mitteleuropa eingeworfen wurde, bestand in seiner Überzeugung, dass das im „Ostblock“ gefangene Mitteleuropa das eigentliche Zentrum Europas ausmache, wo tief verborgen die wahren europäischen Werte aufbewahrt seien – jene Werte, die der Westen Europas bereits vergessen habe. In essayistischem Stil argumentiert Kundera damit, dass sich die westeuropäischen Intellektuellen bei geselligen Treffen ausschließlich über die neuesten Fernsehsendungen unterhalten – über populärkulturelle Phänomene also.⁹¹ Im Gegensatz dazu bilde im Osten Europas die Kultur einen untrennbaren Bestandteil der nationalen Identität.

Für eine noch größere Kontroverse hat Kunderas Abgrenzung von Mitteleuropa gegenüber dem Osten gesorgt. Denn sein Essay gipfelt in der Feststellung, die „Zivilisation des russischen Totalitarismus“ sei die „radikale Negation des Westens“. Nicht nur der Sowjetstaat, sondern auch das historische Russland wird trotz aller Wertschätzung für bestimmte Schriftsteller als Gefahr und Bedrohung dargestellt. Iosif Brodskij und andere russische Schriftsteller waren empört darüber, dass sie, die ebenfalls stark unter dem sowjetischen Totalitarismus litten, plötzlich als Träger der totalitären Kultur, wenn nicht sogar selbst als Unterdrücker gesehen wurden.⁹²

Mit Kunderas Aufsatz lassen sich Eckpunkte des Mitteleuropa-Diskurses unter den europäischen Intellektuellen identifizieren. Zu nennen sind (1) der *Geschichtsbezug* und die allgemeine Vergangenheitsorientierung der Texte. Diese äußern sich vor allem im häufigen Rückgriff auf das Erbe des Habsburgerreiches, das den einzelnen Ländern und Gebieten der Region eine gemeinsame historische Grundlage gibt. (2) Die Prägung der Region durch „kleine“ Nationen im-

⁹¹ Das erwähnte Fragment ist in der deutschen Übersetzung nicht enthalten. In der englischen Fassung lautet es wie folgt: „In Paris, even in a completely cultivated milieu, during dinner parties people discuss television programs, not reviews. For culture has already bowed out. Its disappearance, which we experienced in Prague as a catastrophe, a shock, a tragedy, is perceived in Paris as something banal and insignificant, scarcely visible, a non-event“. Zit. nach „New York Review of Books“ Volume 31, Number 7 April 26, 1984.

⁹² Siehe Brodsky (1985: 31). Zur Orientalisierung Russlands in der Mitteleuropadebatte siehe Miller (2005: 141).

pliziert wiederum eine Tendenz zum *Multikulturalismus* und zur Offenheit gegenüber dem Anderen. Oder, in den Worten von György Konrád: „je besser wir unsere Nachbarn kennen, desto mehr sind wir Mitteleuropäer“ (Konrád 1986: 87). Wenn man also den mitteleuropäischen Mythos als „bricolage“ im Sinne von Lévi-Strauss definiert, unterstreicht man nicht nur die Künstlichkeit dieser Raumkonstruktion als einer geistigen Schöpfung weniger Intellektueller, sondern auch ihren supranationalen, sprach- und kulturübergreifenden Charakter. Gerade deshalb werden die Konzepte von Zentral- und Ostmitteleuropa in den fraglichen Ländern von „Nativisten“ oder von Anhängern aller „Blut und Boden“-Ideologien vehement abgelehnt. (3) Die Rolle der Kultur beschränkt sich schließlich nicht auf die Selbstlegitimation einzelner zentral- bzw. ostmitteleuropäischer Nationen, sondern verbindet diese miteinander und mit dem westlichen Europa. Diese Verbundenheit problematisiert alle Versuche, die Einzigartigkeit der jeweiligen Nationalkultur zu behaupten; sie betont stattdessen die *Verflechtung der Kulturtraditionen* in der gesamten Region. (4) Sobald man jedoch einen Blick nach Osten wagt, verliert die Kultur prompt ihre einigende Kraft und nimmt eine klare Trennfunktion an, die sich in den meisten Texten in Form eines radikalen *Antisowjetismus* äußert. (5) Dieser Antisowjetismus führt bei einigen Autoren zu einer Stilisierung Mitteleuropas als eines „Bollwerks gegen Asien“ und als *antemurale* der westlichen Zivilisation: Die Öffnung gen Westen geht somit stets mit einer nicht weniger konsequenten Schließung nach Osten einher.

Dreißig Jahre nach den schicksalhaften Ereignissen von 1989 stellen die neuen politischen Tendenzen in der Region die im Rahmen der Mitteleuropa-Diskussion entstandenen Modelle in ein neues Licht und offenbaren damit ihre Leistungsfähigkeit, aber auch ihre Ambivalenz. Die eigenartige Verbindung von pro-demokratischen Zukunftsvisionen und rückwärtsgewandter Sentimentalität, von liberalen Gesellschaftsentwürfen und Appellen zum Erhalt einer „nationalen“ Kultur, schließlich dem Kampf um Menschenrechte und religiös verbrämter Rhetorik ist in zentralen Texten des Mitteleuropa-Diskurses oft wiederzufinden. Diese aus heutiger Sicht oft paradox erscheinende Verflechtung findet heutzutage ihr Gegenstück in der Machtverteilung in der Region – vor allem in Polen und Ungarn, wo der liberale Flügel eine politische Opposition bildet und der nationale die Regierung stellt.

Auf die Neuauflage nationalistischer Rhetorik in Ostmitteleuropa reagiert der litauische Dichter Tomas Venclova – selbst ein wichtiger Protagonist in der Mitteleuropadebatte, vor allem im Dialog mit Czesław Miłosz – in einem Essay mit dem bezeichnenden Titel „Ich kann nicht atmen“ (in engl. Übers. aus dem Litauischen „I’m suffocating“), in dem er den erneuerten litauischen Nationalismus als einen Nebeneffekt des Diskurses um die Westorientierung und die staatliche Unabhängigkeit seines Landes auffasst (Venclova 2011: 101):

In der *Sąjūdis*⁹³-Zeit ließen sich die Massen am einfachsten mobilisieren, indem man das nationale Moment betonte, da dies keine tiefere Reflexion voraussetzte: Die Mehrheit der Menschen reagierte automatisch oder halbautomatisch auf nationalistische Appelle; Nationalstolz ist an sich eine ehrenhafte Sache. Der Enthusiasmus jener Zeit war wunderbar, und die Opfer, die damals gebracht wurden, verdienen großen Respekt. Doch heute sehen wir die andere Seite der Medaille nationalistischer Parolen [...] Die Menschen sind daran gewöhnt, ausschließlich in ethnischen Kategorien zu denken, und haben das Verlangen und die Fähigkeit verloren zu erkennen, dass es noch andere Kategorien und andere Arten von Werten gibt, die manchmal sogar wichtiger sein können. Ein primitiver, unreflektierter Nationalismus ist ans Ruder gekommen, den ich einen „strepsiadischen“ Kult des eigenen *dēmos* nennen würde; das Verlangen, Isolation und Provinzialität zu verewigen.

Dennoch schließt Venclova seinen Essay mit einer optimistischen Pointe: Angesichts der Erlangung staatlicher Souveränität, angesichts der erfolgreichen politischen und ökonomischen Reformen und schließlich der geopolitischen Neuorientierung der Region kann die Bilanz der vergangenen Jahrzehnte nicht negativ ausfallen. Die Mitteleuropadebatte, so könnte man hinzufügen, hat zu dieser historischen Grenzverschiebung enorm beigetragen und damit ihre politische Mission erfüllt.

1.3 Der ukrainische Mitteleuropa-Diskurs

Während in den Ländern, welche die besagte Region ursprünglich ausmachten (Polen, Tschechien, Ungarn), das Interesse am „zentraleuropäischen Mythos“

⁹³ Die litauische Reformbewegung, die den friedlichen Kampf zur Wiedererlangung der staatlichen Unabhängigkeit Litauens Ende der 1980er Jahre anführte.

spätestens mit dem EU-Beitritt abklingt⁹⁴, erlebt dieser Mythos gerade in der Ukraine eine Art Renaissance und gewinnt um die Jahrtausendwende als Paraphrase der klassischen Mythen des „verlorenen Paradieses“ (i. e. des Habsburgerreichs) und des „gelobten Landes“ (i. e. der EU oder einer gesamteuropäischen kulturellen Einheit) wachsende Verbreitung. Die gegenwärtige geopolitische Situation der Ukraine – ihre Lage in einer zivilisatorischen Grauzone zwischen der EU und „etwas Anderem“ – verleiht dem im wesentlichen kulturbasierten Mythos von Zentraleuropa seine Persistenz und politische Wirksamkeit. Erstmals in den 1970er Jahren formuliert, greift diese „zentraleuropäische Vision“ auf die ukrainische Gegenwartsliteratur über und erlebt dort eine Weiterentwicklung, die sie zu einer integralen Komponente des bereits angesprochenen „Mythos Europa“ macht. Die Funktionstüchtigkeit der Mitteleuropa-Konzeption wird – vor allem in den Werken west-ukrainischer bzw. galizischer Autoren – weitgehend durch dieselben grundlegenden Verfahren erreicht, die für ihre tschechischen und polnischen Vorgänger charakteristisch waren.

In den Essays und Romanen von Jurij Andruchovyč, Taras Prochas’ko, Tymofij Havryliv, Viktor Neborak u. v. a. beobachtet man eine gezielte Hinwendung zu den verbliebenen materiellen Spuren des Habsburgerreiches in Galizien, die mit der Entdeckung einer neuen „Dingwelt“ einhergeht – einer bewussten Poetisierung von Fahrplänen, Landkarten, Aufschriften und sonstigen Gegenständen aus der k. u. k.-Ära, die in den Texten der hier genannten Schriftsteller als alt-europäische Affinitäten gefeiert werden. Das Gleiche gilt im Wesentlichen für Toponyme und für diverse historisch bzw. kulturell aufgeladene geographische Koordinaten wie Berge, Flüsse, Straßen usw.

Stefan Simonek vermerkt treffend, dass diese literarische Valorisierung der k.u.k.-Vergangenheit an der Realität im österreichischen Kronland Galizien und Lodomerien vorbeigeht – gerade die Texte von westukrainischen Autoren des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts (z. B. von Ivan Franko oder Vasyl’ Stefanyk)

⁹⁴ Diese Aussage bezieht sich vor allem auf die geopolitische Programmatik des Zentral- bzw. Mitteleuropadiskurses: In den Texten der Gegenwartsautoren wie Andrzej Stasiuk oder Jáchym Topol lässt sich in der Tat eine bewusste Hinwendung zu den Themen und Motive aus dem Umkreis der Mitteleuropa-Debatten der früheren Jahrzehnte feststellen. Die Werke der beiden hier genannten Autoren richten sich aber vor allem auf die Konstruktion verschiedener Lebenswelt-Entwürfen und stellen keine geopolitische Neuorientierung ihrer jeweiligen Länder (Polen und Tschechien) in Aussicht.

sind frei von jeglicher Glorifizierung der Donaumonarchie, im Gegenteil: „Galizien wird hier in aller Regel als Region ökonomischer Rückständigkeit, behördlicher Gängelung und existenzieller Not zur Darstellung gebracht“ (Simonek 2019).

Die (geo)politische Programmatik, die hinter der literarischen Re-Mythologisierung der Donaumonarchie steht, wird erst dann deutlich, wenn man bedenkt, dass für die westukrainischen Autoren, die ihre literarischen Karrieren in den 1980er Jahren noch auf der sowjetischen Seite des Eisernen Vorhangs begannen, der Traum von Europa, das so nah war und doch stets unerreichbar blieb, zu einer Spurensuche und einer Inventarisierung nicht-sowjetischer bzw. vor-sowjetischer Artefakte und Ruinen geradezu animierte. Diesen inneren Drang fasst Jurij Andruchovyč wie folgt zusammen:

Ми хотіли бодай фрагменту, бодай натяку на щось далеке, на якусь таку італію-францію-німеччину, та ні – ми хотіли навіть не цього, а радше звістки про повноту буття. Про те, що воно складається з видимої та невидимої частин – і ця друга є головною та вирішальною. Децю пізніше я прочитав у Рільке про „бджіл невидимого“, які збирають „невидимий мед“, отже, припустимо, що того дощового літа ми були цими збирачами меду. (Andruchovyč 2009: 265)

Wir hofften, zumindest ein Fragment, eine zarte Anspielung zu finden, die ein bisschen Ferne evozierte, ein bisschen Italien-Frankreich-Deutschland. Doch nein, das war es nicht, es ging eher darum, eine Ahnung von der Fülle des Daseins zu bekommen; davon, dass es eine sichtbare und eine unsichtbare Seite gibt und dass letztere fundamental und entscheidend ist. Etwas später habe ich bei Rilke von den Bienen des Unsichtbaren gelesen, die einen unsichtbaren Honig sammeln; sagen wir also, dass wir in diesem verregneten Sommer Honigsammler waren (Andruchowitsch 2004: 12).

Die mythologisierte Vergangenheit des Habsburgerreichs wurde indes nicht nur als Antithese zur Abgeschmacktheit der Sowjetrealität aufgebaut, sondern lieferte auch eine historische Perspektive für die diskursive Integration westlicher Gebiete der Ukraine in den Bereich der europäischen kulturellen Tradition. Mehr noch: Sie machte es möglich, die Westukraine als östlichen Vorposten europäischer Kultur und Literatur zu definieren.

Dennoch blieb diese fikionalisierte Landeskunde vor allem ein ästhetisches Projekt, das auf die Konstruktion einer modernitätskompatiblen „galizischen“ und postmodernen Lebenswelt ausgerichtet war. Dies gilt insbesondere für das Werk von Jurij Andruchovyč, der bereits in den frühen 1990er zur Galionsfigur der *ukrainischen* Mitteleuropadiskussion avancierte. In der Poetik Andruchovyčs wird Mitteleuropa zu einer Grundlage für die Konstruktion eines neuen Galizien-Modells, das aus einer „vielversprechenden nachmodernen Leere“ (vgl. Andruchowytch 2003: 68) und einer kompensatorischen Mythologie besteht, die wiederum gegen die Traumata des Totalitarismus gerichtet werden (ebd.: 60-71): Das Streben nach der „Fülle des Daseins“ kulminiert bei Andruchovyč in einem künstlerischen Veto gegen die Verwüstung Galiziens von 1939 bis in die ausgehende Sowjetzeit (Sproede 2012: 69). Die kontrafaktische Ausrichtung von Andruchovyčs Metaphorik mündet in der Bereitschaft, „alles zu tun“, „die Zeiten zu vermischen“, „Jahrzehnte zu überspringen“, „Räume zu verlagern“ und die „Schnittflächen mit Leben zu besiedeln“ (vgl. Andruchowytch 2003: 71). Am Ende dieses epochenübergreifenden Formenspiels wird Galizien zu einem postmodernen Gelände *par excellence* – eine von Geistern und Dämonen bewohnte Region, in der Chassidismus auf Marxismus und Wiener Intrigen auf die Nostalgie polnischer Adliger nach den verlorenen „Ostmarken“ (pl. *kresy*) treffen (Sproede 2012: 69). Eine solche zum Teil aus Anhäufung von Ekphrasen bestehende postmoderne Collage definiert Alois Woldan als Nachlese der Poetik des Fragments, die sich für die Zwecke der Identitätskonstruktionen instrumentalisieren lässt: „In einer solchen Situation steht das Fragment für das Ganze, die Collage für den Kosmos, die Mythologie für die Geschichte, die Provinz für das Zentrum [...]“ (Woldan 2005: 305).

Die programmatische Hinwendung zum konkreten und greifbaren geographischen Raum resultiert dabei nicht zuletzt aus den Imperativen des postmodernen essayistischen Schreibens, die sich unter anderem im geläufigen Zitieren, in der stilistischen Instabilität und in dem Formenspiel der Texte äußert: Die Raumthematik eröffnet einen Ausweg aus der scheinbar unendlichen Vielfalt ästhetischer und pseudohistorischer Kombinationen und bietet dem literarischen Galizien-Modell ein Fundament. Zwar bleibt die Region unverkennbar ein künstliches Er-

zeugnis, das permanent auf dem schmalen Grat zwischen Konstruktion und Selbstauflösung balanciert, aber gerade dieses Wechselspiel verbindet Andruchovyč mit einer vagen Hoffnung auf den Neuanfang:

Моя алергія відгукується на це болісно: пил і розпад, розпад і пил. І все ж я знову і знову поринаю в ці нетрища - ніби там є щось іще, крім безладу. Так, усе це розпад і пил. Але слідом за багатьма адептами філософського оптимізму, традиційно званого діалектикою, чи не маю права сподіватися, що кожен розпад є насправді новим становленням? Або принаймні чимось, що не дає цьому світові застигнути. Розпад є перетворенням минулого в майбутнє, сказав би хтось, більше від мене схильний до афоризмів. (Andruchovyč 2009: 268-269)

Staub und Zerfall, Zerfall und Staub – unter ihrem Einfluss macht sich meine Allergie schmerzhaft bemerkbar. Und trotzdem tauche ich immer wieder ein in dieses Dickicht – als wäre dort noch etwas anderes zu finden als Chaos. Ja, das alles ist Zerfall und Staub. Doch darf ich denn nicht, im Gefolge zahlreicher Anhänger des philosophischen Optimismus (traditionell Dialektik genannt) darauf hoffen, dass jeder Zerfall im tiefsten Grunde auch wieder einen neuen Anfang in sich birgt. Oder zumindest etwas, das diese Welt nicht erstarren lässt. Zerfall ist Verwandlung des Vergangenen in Künftiges, würde jemand sagen, der mehr Aphorismen hat als ich. (Andruchowysch 2004: 17)

Der Mitteleuropa-Diskurs liefert den Rahmen für die Übertragung von Andruchovyčs galizischer Raum-Vision in den Bereich geopolitischer Programmatik: Der vergangene, abgetragene, bisweilen aber auch schlicht *erfundene* Glanz der galizisch-lodomerschen Kulturlandschaft begründet den Anspruch der Ukraine auf die Rückkehr nach Europa als Heimat bestimmter kultureller Werte, aber auch als Geburtsstätte des modernen, auf politischer Partizipation gegründeten Nationalstaats, der als Antithese zur politischen Kultur der UdSSR und einiger seiner Nachfolgestaaten wahrgenommen wird (vgl. Sproede 2012: 68).

Ein besonders aussagekräftiger Topos, der in Andruchovyčs Essays auftritt, ist das Bild Europas als lebendiger Körper und Organismus. Dahinter steht die Wiederentdeckung und Aufwertung der historischen Regionen, der Berge und Flüsse, die die Einheit Europas verkörpern sollen (Dubasevych 2006: 76). In seinem Essay „Wie Fische im Wasser“ wendet sich Andruchovyč der Donau zu und

zeigt auf, wie nahe die Flüsse dem Ideal Europas kommen. Der Essay endet mit einem leidenschaftlichen Plädoyer für die Zugehörigkeit der Ukraine zu Europa: „Es gibt in der Ukraine keinen einzigen Wassertropfen, der nicht zum Atlantikbecken gehörte. Mit allen Arterien und Kapillaren sind wir an Europa gebunden“ (Andruchowytsch 2007a: 65).

Der gleichsam geostrategische Zweck dieser Metaphorik ist offensichtlich: Das Bild der Adern und Blutgefäße vermittelt den Eindruck eines lebendigen Organismus, dessen Teilung nur mit Gewalt zu vollziehen wäre (Dubasevych 2006: 76). Die Widersprüchlichkeit dieser Konzeption wird allerdings offensichtlich, wenn man bedenkt, dass die Flüsse der Zentralukraine, insbesondere der Dnjepr (ukr. Dnipro), im besagten Essay eine ganz andere – nämlich trennende – Funktion haben. Die Regionen westlich des Dnjepr erscheinen als seit ewigen Zeiten agrarisch bewirtschaftet und beständig besiedelt, der Raum östlich des Flusses dagegen als wurzellos-nomadisch, kolonisiert, proletarisch, verwüstet – „die konfliktgeladenen Folgen dieser Teilung sind die Ursache der ukrainischen Unentschiedenheit“ (Andruchowytsch 2007a: 66).

Die Unmöglichkeit, die literarisch entworfene Mythos-Struktur Galiziens auf die restliche Ukraine zu übertragen, die ihrerseits als Neuauflage der einstigen Ukrainischen Sozialistischen Sowjetrepublik definiert und stigmatisiert wird, provoziert eine defensive Haltung gegenüber dem autoritären Osten: Andruchovyč errichtet eine imaginäre, wenn auch auf physisch-geographische Anhaltspunkte verfestigte Grenze, hinter der sich die europäisch-ukrainische Identität ungehindert entfalten und nach Westen erstrecken kann (Andruchowytsch 2003: 17):

Die Bukowina, Pokutien, das Huzulenland und die Marmarosch, Ciskarpatien und Transkarpatien, Transsylvanien, das Theiß- und Donauland – alle diese Gebiete schließen auf die eine oder andere Weise an die Struktur der Ostkarpaten an. ... [Eine] Mythos-Struktur, an der die destruktiven Kräfte aus dem Osten, die schon immer unsere mitteleuropäische Welt vernichten wollten, ihre natürliche Grenze finden und über die sie, ob nun die Mongolen im Mittelalter oder die Sowjets und Eurasier des vergangenen Jahrhunderts, nicht hinaus kommen – hinaus nach Westen.

Die obligatorische Abgrenzung nach Osten, die für die Mitteleuropa-Konstruktionen von Andruchovyčs polnischen und tschechischen Vorgängern charakteristisch war, hat hier einen deutlich anderen Charakter: Eine Trennlinie verläuft nicht nur zwischen Europa und dem ihm entgegengesetzten Russland, sondern

auch zwischen der „europäischen“ Westukraine und der sowjetisch geprägten Ostukraine.

Die Notwendigkeit einer solchen Grenzziehung resultiert indes nicht allein aus der vermeintlichen Inkompatibilität der beiden Teile des Landes, sondern ist vielmehr eine Reaktion auf den zersetzenden Einfluss der ehemaligen Metropole Moskau auf die Ukraine. Bereits in seinem frühen Roman „Moscoviada“ (ukr. „Московіада“, 1993) konstatiert Andruchovyč eine unvermeidliche Reinkarnation des Moskauer Imperiums, das nach einer kurzen Phase innerer Unsicherheit zu seiner wahren, aggressiven Identität zurückfindet:

Імперія міняла свою зміїну шкіру, переглядала звичні тоталітарні уявлення, дискутувала, імітувала зміни законів та життєвого укладу, імпровізувала на тему ієрархії вартостей. Імперія заgravала зі свободою, гадаючи, що таким чином збереже оновленою саму себе. Але міняти шкіри було не варто. Вона виявилася єдиною. (Andruchovyč 2000: 22)

Das Imperium häutete sich wie eine Schlange, überdachte die gewohnten totalitären Vorstellungen, diskutierte, mimte Gesetzesänderungen und seine neue Lebensweise, improvisierte über das Thema Wertehierarchie. In der Annahme, auf diese Weise sein erneutes Ich bewahren zu können, flirtete das Imperium mit der Freiheit. Aber es war ein Fehler, die Haut wechseln zu wollen. Die weggeworfene war, wie sich zeigte, die einzige gewesen. (Andruchowytsh 2006: 34)

Im Roman „Rekreaciji“ (1992)⁹⁵ überschattet die unbewusste, fast physische Angst vor einer erneuten Okkupation die unbekümmerte Leichtigkeit der Handlung: Die als Erholung nach dem Ende der Sowjetunion verstandene Phase der Re-Kreation, die von den Protagonisten für das Neuerschaffen von Mythen sowie für die Erneuerung der ukrainischen Sprache und Kultur benutzt wird – diese Atempause kulminiert in einem Volksfest, das den Lesern als eine Mischung aus Wallfahrt, Karneval, Woodstock und Hexensabbat präsentiert wird. Auf den letzten Seiten des Romans wird dieses bunte Treiben jedoch durch eine schwer bewaffnete Militärbrigade aufgelöst, wobei es bis zum Schluss unklar bleibt, ob

⁹⁵ Die deutsche Ausgabe des Romans erschien 2019 im Suhrkamp-Verlag unter dem Titel „Karpatenkarneval“ (Andruchowytsh 2019).

dieses Eingreifen real oder nur inszeniert (mithin ein Teil des Karnevalprogramms) ist. Für den Protagonisten Rostyk Martofljak bleibt das martialische Comeback des Imperiums jedenfalls sehr real:

[...] адже вони захопили Київ і Львів, і навіть Запоріжжя вони захопили, і все за якісь двітри години, хтось дуже ретельно все продумав, хтось отримає золоту зірку [...], і ми нічого не вдіємо, Марто, моя маленька, я зможу тільки пропустити твої кулі крізь себе, от і все [...]. (Andruchovyč 1992: 152)

[...] denn sie haben Kiew und Lemberg eingenommen und sogar Saporishja, und alles in nur zwei oder drei Stunden, jemand hat das sehr gut vorbereitet, jemandem wird dafür der Goldene Stern verliehen [...], und wir können nichts tun, Marta, meine Kleine, ich kann nur die für dich bestimmte Kugel durch mich hindurchgehen lassen [...]. (Andruchowytsch 2019: 168)

In „Moscoviada“ hingegen thematisiert Andruchovyč eine andere drohende Realität – die Abwicklung nationaler Staatlichkeit, die den post-sowjetischen Eliten der Peripherie nach dem Zerfall der UdSSR gleichsam in den Schoss gefallen ist, und die Verwandlung der neu entstandenen Republiken in Vasallenstaaten Moskaus, ein von den Geheimdiensten gesteuerter Prozess, der von chaotischen Zuständen in sämtlichen Lebensbereichen und von einer grassierenden Sowjetnostalgie begleitet ist:

На чолі новоспечених, пардон, незалежних урядів виникнуть апробовані нами і нами ж призначені виконавці Хаос породжуватиме хаос. Там, де це неможливо, до влади придуть просто виб(...)ки. Або політичні проститутки, Володимире Іллічу. Або, зрештою, просто нікчеми. Усе потоне в сірятині. В нудоті. В підлості. Велика ентропійна хвиля, що розірвала Велику Імперію, рознесе вщент і незалежні, перепрошую, державки. Усе це виглядатиме надто карикатурно, ці призначені нами президенти ці закуплені нами парламенти [...] Великий непотріб указів, конституцій та декларацій. І тотальний смітник, ні, багато незалежних смітників на чолі з недолугими маріонетками. Ось – наша програма дій. Дедалі частіше й частіше озиратимуться народи назад. І бачитимуть у своїх обманутих візіях Велику Державу – космічну, вогнисту, широку, тисячолітню (Andruchovyč 2006: 198).

An der Spitze der frischgebackenen, pardon, unabhängigen Regierungen treten von uns approbierte, von uns auch ernannte Erfüllungsgehilfen. Das Chaos gebiert

Chaos. Dort, wo das nicht geht, gelangen einfach Bastarde an die Macht. Oder politische Prostituierte, Wladimir Iljitsch. Oder einfach nur Nichtswürdige. Alles versinkt in Grau. In Langweile. In Niedertracht. Die Welle der Entropie, die das GROSSE IMPERIUM zerrissen hat, wird auch die unabhängigen, Entschuldigung, Staaten endgültig vernichten. Denn sie werden allzusehr Karikaturen gleichen: die von uns ernannten Präsidenten, die von uns gekaufte Parlamente [...] Das Übermaß an untauglichen Ukassen, Verfassungen und Deklarationen. Die totale Müllkippe, nein, viele unabhängig Müllkippen mit schwachsinnigen Marionetten an der Spitze. Das ist unser Plan. Die Völker werden immer öfter zurückblicken. Und mit getrübttem Blick Visionen von der GROSSMACHT haben – kosmisch, feurig, weit, tausendjährig (Andruchowytsch 2006: 200).

Vor dem Hintergrund solcher Horror-Szenarien wird die Westukraine und insbesondere die Region Galizien für Andruchovyč zum „letzten Territorium“ – und die literarisch inszenierte, „alternative“ k. u. k.-Nostalgie wird für ihn zum politischen Manifest: Im Essay „Erz-herz-perz“ (ukr. „Ерц-герц-перц“) erinnert sich der Autor nostalgisch an die Zeiten, als die galizische Stadt Lemberg (ukr. L’viv) sich in einem Staatsverband mit Wien und Ljubljana und nicht mit Taškent und Tambov befand (Andruchowytsch 2003: 42). Das zwischenzeitliche Verweilen Galiziens unter der Obhut des Habsburger Kaiserreichs bewertet Andruchovyč als Segen – nur dank dem multikulturellen Milieu der Donaumonarchie seien die ukrainische Sprache und die europäische Architektur in Galizien erhalten geblieben:

Для мене захист небіжки Австрії починається зі ствердження, що саме завдяки їй у безмежному мовно-національному різноманітті світу збережено український складник [...] Вона змушена була обрати для себе свободу і плюралізм, даючи притулок практично всім [...] Вона зберегла нам архітектуру – інакшу, різну, зберегла *інакші* міста, зберегла право стійкості за цими містами, внаслідок чого вони вперто не хочуть руйнуватися попри всі передумови для руйнування і завдяки цьому мій Станіславів усе-таки (хвала Богові!) відрізняється від Дніпропетровська, Кривого Рогу чи Запоріжжя, які в свою чергу нічим не відрізняються між собою (Andruchovyč 2006: 8).

Die Apologie des seligen Österreich [...] beginnt für mich mit der Feststellung, dass gerade dank der unendlichen sprachlichen und ethnischen Vielfalt dieser Welt das ukrainische Element überdauern konnte. [Dieses Imperium] war gezwungen,

für Freiheit und Pluralismus zu votieren, um praktisch allem Unterschlupf zu bieten [...] Es hat uns eine Architektur hinterlassen, die anders ist, Städte, die anders sind, denen es das Recht des Überdauerns verlieh, auf dessen Grundlage sie sich hartnäckig und ungeachtet aller widrigen Umstände dem Verfall widersetzen (bis hier zit. nach Andruchowytsh 2003: 41-42). Dank ihm unterscheidet sich mein Stanyslaviv doch noch (Gott sei Dank!) von Dnipropetrovs'k, Kryvyj Rih und Zaporizžja, die sich ihrerseits durch rein gar nichts voneinander unterscheiden (eigene Übersetzung – O.Z.).

In der deutschen Ausgabe von „Erz-Herz-Perz“ bleibt die Passage über die drei ostukrainischen Städte ausgespart (siehe dazu Portnov 2016: 175-176). Was im Originaltext des Essays nach einem Gestus regionaler Überlegenheit aussieht, lässt sich unter anderem als Abwehrstrategie einer minoritären Gemeinschaft interpretieren, die sich von dem homogenisierenden Drang der Imperialkultur und seinen lokal-ukrainischen Auswüchsen bedroht fühlt. Durch die Hervorhebung dieser defensiven Haltung soll hier der diskriminierende Effekt von Andruchovyčs Zeilen keinesfalls heruntergespielt, sondern präziser kontextualisiert werden: Das Othering der Ostukraine, das Andruchovyč und einige seiner galizischen Schriftsteller-Kollegen wie z. B. Taras Prochas'ko oder Jurij Vinnyčuk konsequent betreiben, kann zwar als Ausdruck eines Kulturnationalismus verstanden werden (vgl. Hofmann 2014: 128-132, 137-138), es ist jedoch kein Programm eines „nationalizing state“, das versucht, die Minderheiten auszurotten, und auch keine literarische Manifestation eines institutionalisierten Kulturmodells, sondern im Gegenteil ist es die Stimme einer Gemeinschaft, die sich im eigenen Lande als Minderheit wahrnimmt – ob zu Recht oder zu Unrecht, bleibt offen – und die Reste ihrer Lebenswelt vor der Kultur des ehemaligen sowjetischen Imperiums zu schützen versucht.

1.4 Die zwei Ukrainien

Trotz dieser Einschränkungen lässt sich festhalten, dass Andruchovyčs Anwendung der Geopoetik streckenweise ein Motiv der klassischen Geopolitiker Ratzel, Mackinder und insbesondere Huntington reproduziert, nämlich die Idee der Konkurrenz und Unvereinbarkeit verschiedener kultureller Räume; seine Essays sind gelegentlich schlicht eine Form von Publizistik über die dramatischen Unterschiede von Nationalkulturen und Mentalitäten. Zugleich versucht er eine quasi-natürliche Begründung dafür zu finden, was in den Medien als eine „Ost-West-

Teilung“ der Ukraine präsentiert wird und sich in der Formel von den „zwei Ukrainen“ verfestigt hat. Nach dieser Formel funktioniert die Unterscheidung zwischen einer national bewussten (überwiegend ukrainisch-sprachigen) und einer „kreolisierten“ (überwiegend russophonen) Ukraine. Zuerst Mitte der 1990er Jahre von dem Politologen und Literaturkritiker Mykola Rjabčuk ins Gespräch gebracht, bekommt diese Formel in den Schriften von Andruchovyč eine erkennbare geographische Verortung. Besonderen Anklang findet die These von der ukrainischen Zweiteilung in der Zeit der „Orangefarbenen Revolution“ von 2004. Seitdem berichten die internationalen Medien oft und gern über das kulturell und politisch „tief gespaltene“ Land, dessen „pro-europäischer“, „liberaler“, „Westen“ dem „sowjet-nostalgischen“, „russlandfreundlichen“ Osten gegenübersteht.

In deutscher Fassung erschienen Rjabčuks Überlegungen bei Suhrkamp in zwei Auflagen des Bandes „Die reale und die imaginierte Ukraine“. Die Essay-Sammlung präsentiert eine großflächige Darstellung der gesellschaftlichen Situation in der Ukraine nach dem Zerfall der Sowjetunion, die mit Statistiken, biografischen Einblicken und Zitaten von politischen Akteuren und Wissenschaftlern untermauert wird. Bereits zu Beginn dieser nationalen Selbsterkundung betont Rjabčuk den Modell-Charakter des geteilten Settings von West- und Ostukraine (Rjabtschuk 2005: 22):

Diese „zwei Ukrainen“ existieren nicht neben-, sondern eher ineinander – als zwei Symbole und zwei potentielle Möglichkeiten für die weitere Entwicklung: „Rückkehr nach Europa“ oder Eintauchen in Eurasien, Erlangung einer eigen ständigen ukrainischen Identität oder endgültige Auflösung in der sowjetisch-orthodoxen-ostslawischen. Lemberg und Donezk können gewissermaßen als geografische und geopolitische Symbole dieser „zwei Ukrainen“ gelten, als die beiden Pole des „ukrainischen Globus“. Keineswegs aber lassen sich die ideologischen Besonderheiten dieser beiden Extreme mechanisch auf andere ukrainische Regionen übertragen.

Der Historiker Jaroslav Hrycak hat in seiner Polemik gegen Rjabčuks Raummodell darauf hingewiesen, dass regionale Unterschiede in einem so großen Land wie der Ukraine selbstverständlich seien und dass man mehr als nur zwei Ukrainen unterscheiden könne. Zudem reiche die Gegenüberstellung von lediglich zwei geographischen und politischen Extremen – Lemberg (ukr. L'viv) und Donec'k – nicht aus, um Schlussfolgerungen für das gesamte Land zu ziehen. In

einer polemischen Übertreibung der Teilungstrope spricht Hrycak provokant von „22 Ukrainen“ (vgl. Portnov 2008: 21).

Die über Jahre geführte und heute bereits nicht mehr überschaubare Debatte zwischen Hrycak und Rjabčuk entwickelte sich zu einer der fruchtbarsten intellektuellen Diskussionen über die regionale, politische und kulturelle Stratifizierung des Landes. Zugleich aber kann man anmerken, dass im Kern dieser Debatte auch ein erkenntnistheoretisches Problem liegt – diskursive Identitätsmodelle werden dabei den empirisch greifbareren Wertvorstellungen der Bevölkerung gegenübergestellt. In soziologischen Untersuchungen fand Hrycak heraus, dass sich die Mehrheit der Lemberger Stadtbewohner zwar politisch gegen alles Sowjetische ausspricht, viele Menschen jedoch die sowjetischen paternalistischen sozialen und ökonomischen Werte verinnerlicht haben und ihnen nach wie vor verpflichtet sind. Demnach ist „sowjetisch sein“ – unabhängig davon, ob es positiv oder negativ bewertet wird – kein Charakteristikum einer bestimmten Region der Ukraine, auch wenn die Meinungen über die Sowjetunion und die Russische Föderation im Osten und im Westen des Landes stark auseinandergehen mögen (Portnov 2008: 21).

Auch Rjabčuk ist bereit, „auf der Ebene der alltäglichen Erfahrungen“ von „unzähligen Ukrainen“ zu sprechen (Rjabtschuk 2005: 23); er konzidiert, dass sein Modell „zwar umfassend und pointiert ist, gleichzeitig aber auch platt und gefährlich sein kann“ (ebd.: 12). Als Idealtypen mit Projekt-Charakter haben die „zwei Ukrainen“ für ihn dennoch einen analytischen Mehrwert (ebd.: 24):

Gerade diese zwei Projekte, diese zwei Abstrakta, die in Reinform nicht existieren (wie es auf der Erdoberfläche auch keinen Nord- und keinen Südpol als Punkt gibt), definieren Magnetfelder und Raumkoordinaten für real existierende Gebiete mit ihren verschiedenen Menschen, Ideologien und Identitäten. Man kann diese Vielfalt als „zweiundzwanzig Ukrainen“ bezeichnen, wie es der Lemberger Historiker Jaroslaw Hryzak getan hat, man kann diesen heterogenen Raum zwischen zwei Polen aber auch vereinfachend „dritte Ukraine“ nennen: unartikulierte, undefinierte, undefinierbar und ambivalent, noch bis vor kurzem zur Rolle eines Objekts und nicht eines Subjekts im politischen Kampf verdammt – ein großes Schlachtfeld und gleichzeitig der Hauptpreis im Kampf zwischen den zwei anderen „Ukrainen“, die geschichtlich als zwei einander ausschließende Projekte artikuliert

und definiert wurden – ein sowjetisches und ein antisowjetisches, ein paternalistisch-autoritäres und ein liberal-demokratisches.

Während Rjabčuk hier von bestimmten Kulturprojekten mit sehr fließenden, nicht festgelegten Grenzen spricht, bleibt die Metapher von „zwei Ukrainen“ im öffentlichen Diskurs insofern problematisch, als dass durch vereinfachende Darstellungen und durch die Instrumentalisierung für politische Zwecke das Bild zweier antagonistischer Räume und Bevölkerungsgruppen entsteht.

Ein ähnliches Problem beobachtet man bei der Übertragung des Modells auf die fikionalisierten Formate: Die belletristische Literatur arbeitet in der Regel nicht mit Statistiken, Umfragen und Diagrammen, sondern eher mit kulturellen Stereotypen, ethnographischen Klischees und ideologischen Vorurteilen. Gerade in dieser „literarisierten“ Form wird das Modell der „zwei Ukrainen“ zum integralen Bestandteil ukrainischer Selbst- und Fremdwahrnehmung, in der die Ukraine selbst als „geteiltes Land“ konzipiert wird und in der der russischsprachige „Osten“ des Landes, der wiederum kaum verortet werden kann, einem bewussten Othering ausgesetzt wird.

In der Literatur und Publizistik wird das Modell von „zwei Ukrainen“ unter anderem dazu genutzt, die traditionell emanzipatorische Essenz des ukrainischen Nationalprojekts als permanente Abgrenzung von den dominanten Nachbarkulturen aufrechtzuerhalten und die seit der Erlangung der staatlichen Souveränität scheinbar obsolet gewordene anti-koloniale Matrix wiederherzustellen. Dabei wird der bedrohliche Andere nicht mehr im imperialen Zentrum Moskaus ausgemacht, sondern – meist in der stereotypen Gestalt des russophonen Sowjetnostalgikers – im Landesinneren aufgespürt. Mit dem Bild der „zwei Ukrainen“ wird andererseits die Gefahr der „Balkanisierung“ des eigenen Landes abgewehrt, so wie sie von Maria Todorova in „Imagining the Balkans“ dargestellt wurde, nämlich als die Gefahr, in den Augen Europas als „der Andere“ bzw. als „Barbar“ dazustehen. Durch die symbolische Teilung der Ukraine bekommen die ukrainischen Europa-Aspirationen ihre geopoetische Grundlage, und dennoch muss der Westen nicht auf das Phantasma der „anderen“, fremden, nicht-europäischen gelegentlich gar „barbarischen“ Ukraine verzichten.

Zugleich aber wird gerade die fiktionale Literatur zu einem wichtigen Ort für die Einordnung, das Durchspielen und schließlich für die Überwindung solcher Teilungsszenarien in Bezug auf die Ukraine.

1.5 Landesteilung als Farce: Der Roman „Rivne/Rovno“ von Oleksandr Irvanec’

Eine Illustration für ein Teilungsszenario liefert der Roman „Rivne/Rovno“ von Oleksandr Irvanec’, der in der Stadt Rivne in der nordwestlichen ukrainischen Region Polesien (ukr. Polissja) angesiedelt ist. Der 2002 veröffentlichte Roman⁹⁶ folgt dem Genre der „alternativen Geschichte“: Die Ukraine ist geteilt – ihre westlichen Regionen gehören zur Westukrainischen Republik (WUR), während der Großteil des Landes unter Kontrolle der Sozialistischen Republik der Ukraine (SRU) steht. Die Hierarchisierung und Bewertung der beiden Staatsprojekte ist bereits auf der Ebene der Akronyme sichtbar: Die Abkürzung SRU verweist im Ukrainischen wie im Russischen auf die obszön-skatologische Semantik. Einen ähnlichen Kontrast evoziert die Teilung der Stadt Rivne in Ost und West, die man sich als ein ukrainisches West/Ost-Berlin vorstellen muss: Der Westsektor bleibt von Feindesland, d. h. von der SRU, umgeben und wird von polnischen und deutschen NATO-Soldaten kontrolliert, während der Ostsektor, der zur SRU gehört, von Soldaten aus der Ostukraine bewacht wird. Die Teilung der Stadt hat auch eine sprachliche Dimension: Die ukrainische Ortsbezeichnung „Rivne“ gilt nur für den Westsektor und wird im Osten durch das russische Wort „Rovno“ ersetzt – ein Detail, das die Sprachgewohnheiten beider Stadteile widerspiegelt: Im Unterschied zum ukrainischsprachigen Rivne wird in Rovno eine russisch-ukrainische Mischvarietät gesprochen.

Rivne, der Westteil der Stadt, ist eine boomende Metropole mit künstlichen Stränden, Cafés und Promenaden – die NATO-Soldaten verbringen die freien Abende in Kaffeehäusern und Kneipen entlang dem Ufer der Ustja. Die Topographie von Rovno, der östlichen Hälfte der Stadt, bleibt hingegen seit dem Zerfall der UdSSR unverändert und trägt die typischen Züge sozialistischer Stadtplanung. Die Uhren werden im Ostteil der Stadt wie in Moskau um eine Stunde vorgestellt; die Zeit aber scheint stehengeblieben zu sein: Die Autos, die Währung, die Straßennamen stammen alle aus der Sowjetzeit und suggerieren das Bild einer vollkommenen Erstarrung der dort lebenden Gesellschaft.

⁹⁶ Die deutsche Übersetzung des Romans erschien 2017 im Haymon Verlag unter dem Titel „Pralinen vom Roten Stern“ (Irvanez 2017).

Die topografisch – nach Ost und West – eingeteilte Auf- bzw. Abwertung der jeweiligen Kultur ist hier Teil eines Konzepts, das auf Ironie und Übertreibung basiert (Hofmann 2014: 165). Die deutliche Sympathieverteilung zugunsten des Westens und die Satire auf den maroden, kryptokommunistischen Osten werden durch ihre humorvolle Hyperbolisierung und durch das überaffirmative Durchspielen des Teilungsszenarios *ad absurdum* geführt: Die Spaltung in „zwei Ukrainen“ ist hier keine nationale Tragödie und keine politische Herausforderung, sie ist eine Farce.

Die Handlung des Romans spielt sich an nur einem Tag ab und ist – dem Setting entsprechend – stark an die Konventionen der Spionage-Literatur angelehnt. Der Protagonist, ein dem Autor nachempfundener, in der Westukraine sozialisierter Dramatiker namens Šlojma Ecirvan (ein Anagramm von Irvanec'), reist in die Osthälfte der Stadt, um Verwandte zu besuchen, und wird dort von den sozialistischen Machthabern erpresst. Ausgerechnet am 17. September, dem Jahrestag des sowjetischen Einmarschs in Polen im Jahre 1939, dem anschließend die Eingliederung der Westukraine in die Sowjetunion folgte, soll Ecirvan einen geheimen Tunnel in der Stadtkanalisation öffnen und die Truppen der SRU in den Westteil einmarschieren lassen. Die Übernahme dieser Stadthälfte durch die SRU scheint mit den westlichen Schutzmächten abgesprochen zu sein – das politische Überleben der Westukrainischen Republik liegt somit allein in den Händen des Protagonisten.

Ähnlich wie Andruchovyč in seinem Roman „Rekreaciji“ macht Irvanec' von der Trope des bevorstehenden militärischen Angriffs Gebrauch: Das Moskauer Imperium bzw. sein Vasallen-Staat SRU schlägt zurück – die zuvor neu gewonnene Freiheit im westlichen Rivne wird als existenziell bedroht, der demokratische Staat WUR als fragil und die geopolitische Lage als unbeständig dargestellt. Vor diesem Hintergrund erscheint die bisherige Zweiteilung des Landes plötzlich nicht als Hindernis, das es zu beseitigen gilt, sondern als Schutzinstrument der bedrohten Gemeinschaft von West-Rivne. Der Protagonist, der durch den SRU-Geheimdienst zu einer Mission gezwungen wird, aus der er sich nicht herauswinden kann, soll aber zusammenbringen, was zusammengehört, indem er einen geheimen, unterirdischen Tunnel öffnet und damit den Einmarsch der SRU-Truppen in Rivne ermöglicht:

А зрештою – що такого я зараз зроблю? Приведу в дію примітивний механізм – та й то, якщо вдасться. З'єднаю два умовно, лише умовно роз'єднаних потоки нечистот, два космоси фекалій, два моря гівна, які течуть собі із Заходу й зі Сходу. Вони й самі, без мене колись у майбутньому, трохи пізніше окислили б, роз'їли б ті вельми символічні ґрати і безперешкодно злилися б воєдино. Та й чи зроблю я це, і як я це зроблю? (Irwanec' 2002: 185)

Und schließlich – was mache ich denn? Ich löse eine primitive Mechanik aus, und auch nur dann, wenn sie funktioniert. Ich vereine zwei unnatürlich, wirklich nur künstlich getrennte Ströme von Unrat, zwei Fäkalwelten, zwei Scheißmeere, die aus dem Westen wie aus dem Osten heranwogen. Sie würden sich in der Zukunft auch ohne mich, vielleicht ein wenig später, vereinen. Sie würden diese sehr symbolische Mauer zerfressen, zersetzen und zusammenkommen. Vollbringe ich das und wie vollbringe ich das? (Irwanec 2017: 213).

Das offene Finale des Romans (es bleibt bis zum Schluss nicht klar, ob Ecirvan den Hebel ansetzt und den Tunnel öffnet) korrespondiert indes mit Rjabčuks Modell von einer realen und einer imaginierten Ukraine, wobei das kommunistische Rovno im Roman das real existierende Land (als Erbe der Ukrainischen Sowjetrepublik) verkörpert und das moderne, europäische Rivne sich in den Schlusspassagen des Werks als rein literarische Erfindung entpuppt:

[...] Місто зіллється з містом, місто уявне з містом реальним, і друге поглине перше, як, власне, і має бути. Ніколи тебе не існувало, моє вимріяне, моє несправжнє, присутнє лише на кількох десятках попередніх сторінок місто. Ніколи досі й ніколи опісля. Тільки зараз, тут і тепер, доки читач перебігає очима ці майже заключні рядки. [...] Це вже кінець. Кінець роману й кінець незалежному місту, оточеному місту. Західному Рівному – кінець. Стіна не впаде, вона просто щезне, розтане в вечірній імлі. Місто об'єднується, поєднується, возз'єднується. (Irwanec' 2002: 185-187)

Die Stadt verschmilzt mit der Stadt, die fiktive mit der realen Stadt und diese letztere wird die erste sein, wie es eigentlich auch sein soll. Du meine erträumte, meine unwirkliche Stadt, es hat dich niemals gegeben, du existierst auf den vorangegangenen Buchseiten, nur dort und sonst nirgendwo, nur hier und jetzt, wenn der Leser diese nun fast letzten Zeilen liest [...] Und das ist das Ende. Das Ende des Romans und das Ende der unabhängigen Stadt, der eingeschlossenen Stadt. Das Ende von

West-Riwne. Die Mauer fällt nicht, sie verschwindet einfach, löst sich im abendlichen Nebel auf. Die Stadt verbindet sich, vereint sich, verschmilzt. (Irwanecz 2017: 213-214)

Von dem Punkt an, da die Produktionsbedingungen des Textes im Text selbst reflektiert werden, verschiebt sich der Verfahrensmodus von der Satire zur romantischen Ironie im Sinne Friedrich Schlegels. Die Verortung dieser ironischen Narration im politischen Zusammenhang und die Bewertung der ironisch dargestellten Kulturhierarchien sind allerdings allein dem Leser überlassen.

1.6 Auf zu neuen Ufern: Der Roman „Kult“ von Ljubko Dereš

Eine eher unterschwellige Kritik kultureller und sprachlicher Hierarchien betreibt Ljubko Dereš in seinem Kult-Roman „Kult“. Der 2001 veröffentlichte Text des zu diesem Zeitpunkt gerade 17-jährigen Autors erzählt von dem Lemberger Biologie-Studenten Jurko Banzai, der in die fiktive galizische Kleinstadt Midni Buky⁹⁷ kommt, um an der dortigen Schule als Referendar zu arbeiten.

Die Konventionen der Internatsliteratur (mit Lehrerpersiflagen, jugendlicher Rivalität und Mobbing) werden in „Kult“ ironisch vorgeführt und im Zentrum durch die recht klischeehafte Liebesgeschichte zwischen Jurko Banzai und der Schülerin Daria Borges illustriert. Zugleich durchdringt die Atmosphäre des Suspense die gesamte Romanhandlung: Die Narration balanciert zwischen Traum und Wirklichkeit, wobei Ängste, Alpträume und Obsessionen der Protagonisten den Text in die Nähe von Horrorszenarios und *Gothic Literature* bringen. Die Spannung erreicht ihren Höhepunkt, als sich im Keller des Mädchenwohnheims ein Tor zur Horrorwelt von Howard P. Lovecraft öffnet und Banzai sich den unheimlichen Kreaturen aus den Werken des amerikanischen Mystikers stellen muss.

Hinter der pubertären Leichtfertigkeit der Handlung verbirgt sich indes ein subtiles kulturpolitisches Programm des Autors. Als Erstes wird im Roman der radikal-nationalistische Diskurs attackiert: Dieser wird nicht bloß als Kopie des russischen Nationalchauvinismus, sondern sogar als dessen inoffizielle „Filiale“ entlarvt:

⁹⁷ Der Name der Stadt ist eine Anspielung auf eine der Sherlock-Holmes-Geschichten, „The Copper Beeches“ (dt. „Die Blutbuchen“, 1892).

Потім ішла сторінка роботи з нацією, де писалося, що Будда й Заратустра, як, безумовно, і Господь наш Ісус Христос, є вихідцями з Галичини [...] Банзай узнав, що факти, наведені вище, визнані істориками цілого світу, а сам автор отримав благословення від легендарного Льва Гумільова. (Dereš 2006: 32)

Dann kam die Seite „Nationale Aufklärung“, die verkündete, dass Buddha und Zarathustra wie zweifellos auch Unser Herr Jesus Christus aus Galizien stammten. [...] Banzai erfuhr auch, dass Historiker aus aller Welt die oben angeführten Tatsachen anerkannten und dass der Autor selbst den Segen des legendären Lew Gumiljow bekommen hatte. (Deresch 2005: 42)

Die Entsorgung des Nationalpatriotismus besitzt auch eine performative Seite: Ein Partisanenlied aus den Zeiten des nationalistischen Untergrundkampfes gegen die Sowjets schreibt Jurko Banzai in eine Hippie-Hymne um und bringt seine Komposition auf einem Schulkonzert zur Aufführung.

Des Weiteren wird der ukrainisch-russische Kulturkampf absichtlich in einem marginalisierten Kontext dargestellt und dadurch parodistisch verfremdet:

Банзай вийшов із безлюдного парку, прямуючи до порожнього центру. Там, під білою фігурою, судячи з усього – святої Анни, він запримітив дещо цікавеньке. Кілька старих людей (по три бабці на кожну стінку) щось голосно викрикували сипучими голосами. Банзай сів на лавку поруч із демонстрацією. Що то був за мітинг, він втямив лише по одній вивісці, чи то пак, транспарантові. „МОСКАЛІ, ДОДОМУ!“, писало на білій смужці, склеєній із аркушків креслярського паперу. А під тим гучний підпис: „Районне товариство української мови ім. Тараса Шевченка“.

Він прислухався до викриків.

– Да как ви смєєтє??? Как ви можете бить такімі? Ви не можете запретіть нам разгаварівать на українскай мове! – вигукувала одна з демонстранток з-під затінку транспаранта.

– Да? Не можем? А как ви смєєтє називать рускую нацию на Україне национальнай меншинай? Га? Как ваапше а рускай нації можна гаваріть такім тонам? Да великій рускій народ нікагда не бил і нікагда не будіть национальнай меншинай! Нікагда! Ні в какой стране! Нікагда!

Банзай зрозумів, що за ті п'ять років, протягом яких він не цікавився політикою, у країні відбулися серйозні зміни. Він одразу ж вирішив не цікавитися нею наступні літ іще так зо п'ять. А то й усі десять. (Dereš 2006: 35-36)

Banzai verließ den menschenleeren Park und ging ins Zentrum, das genauso verlassen dalag. Dort bemerkte er unter einer weißen Figur – allem Anschein nach die heilige Anna – etwas, das ihn interessierte. Ein paar alte Menschen (drei Babkas auf jeder Seite) schrien sich mit heiseren Stimmen an. Banzai setzte sich auf eine Bank neben der Kundgebung. Erst nachdem er eines der Schilder, besser: Transparente, gelesen hatte, kapierte er, was für eine Art Demo das war. RUSSEN RAUS stand auf einem weißen Streifen, der aus den Blättern eines Zeichenblocks zusammengeklebt worden war. „Taras Schewtschenko-Bezirksverein zur Pflege der ukrainischen Sprache“, tönte die Unterschrift.

Er spitzte die Ohren.

– Was fällt Ihnen eigentlich ein? Was denken Sie sich überhaupt? *Sie können uns nicht verbieten, auf ukrainisch zu sprechen!* – rief eine Demonstrantin aus dem Transparentschatten. Interessant, dass sie es auf Russisch rief.

– Ach ja? Können wir nicht? Und was fällt Ihnen ein, die russische Nation in der Ukraine eine nationale Minderheit zu nennen? Hä? *Wie kann man überhaupt über die russische Nation in solchen Tönen sprechen?* Das große russische Volk war *nie* eine nationale Minderheit! Und wird *nie* eine sein! Niemals! In keinem Land! *Niemals!* – Dass auch das auf Russisch gebrüllt wurde, war schon weniger erstaunlich. Banzai verstand, dass sich das Land während der fünf Jahre, die er sich nicht für Politik interessiert hatte, wirklich stark verändert hatte! Und beschloss sofort, sich auch die nächsten fünf Jahre nicht für Politik zu interessieren. Oder vielleicht besser gleich die nächsten zehn. (Deresch 2005: 46)

Noch wichtiger als diese Nebenschauplätze scheint die Figurenkonstellation des Romans zu sein. Banzai und seine Geliebte werden als lese- und erfahrungshungrige Jugendliche porträtiert, die „King Crimson“ hören und Gedichte von Jim Morrison rezitieren. Kafka, Vonnegut und „Pink Floyd“ füllen nicht nur die Bücherregale und CD-Sammlungen, sondern auch die Gespräche und die Freizeit der beiden Protagonisten. Doch im hermetischen Universum von Midni Buky sind sie Außenseiter und gelten als sonderbar – die meisten Schüler und jungen Lehrkräfte interessieren sich nicht für Literatur, konsumieren billige russische Popmusik und versuchen, auf den Partys verballhorntes Russisch zu sprechen, was im ansonsten ukrainischsprachigen Milieu des kleinen Karpatenstädtchen als

Zeichen von Coolness gelten soll. Banzai begegnet dieser Form der Selbstdarstellung mit kaum verborgenem Hohn:

– Привет, – почала вона.

– Привіт, – відповів він, посміхаючись. Що він не любив у дівчатах, так це те, коли вони казали „привет“ і „діскацека“. (Dereš 2006: 27)

– Privjet, – begann sie.

– Pryvit, antwortete er und lächelte. Wenn er an Mädchen eines nicht ausstehen konnte, dann, wenn sie „Privjet“ und „Diskazeka“ sagten. (Deresch 2005: 36)

Das Verlachen dieser freiwilligen Russifizierung geschieht auf der Ebene der graphemischen Darstellung russischer Lexeme: Diese werden im ukrainischen Textfluss des Romans nicht in der russischen Originalschrift wiedergegeben, sondern transkribiert, wobei die Aussprache mit den Graphemen der ukrainischen Schrift wiedergegeben wird: Aus dem russischen Wort *дискотека* ‚Diskothek‘ (transliteriert: *diskoteka*) wird im obigen Zitat das verballhornte *діскацєка* (transliteriert: *diskacjeka*). Dieses für die gegenwärtige ukrainische Literatur nicht untypische Verfahren der post-kolonialen Verfremdung und Mimikry erzeugt einen Kontrasteffekt zwischen der einstigen Sprache der Moskauer Metropole einerseits und der Sprache der beiden Hauptfiguren und des Erzählers andererseits. Die letztere ist nicht nur Ukrainisch, sondern zugleich galizisch und „mitteleuropäisch“ – durchsetzt von polnischen (z. B. *kobieta* für ‚Mädchen‘, *bzdury* für ‚Quatsch‘) und deutschen (*frajda* – ‚Freude‘, *zupa* – ‚Suppe‘, *kumpl* – ‚Kumpel‘) Ausdrücken, die für die meisten ukrainischen Leser des Romans unverständlich sind und deren exotisches Lokalkolorit in der deutschen Übersetzung verloren geht.

Durch die Transformationen und den Wechsel der Sprachregister wird die bislang geltende Hierarchie der Kulturen auf den Kopf gestellt: Die Mitteleuropäer Jurko Banzai und Daria Borges tauchen nicht nur in das Horror-Universum von Lovecraft ein, sondern betreten die Welt der sich globalisierenden westlichen Popkultur und Popliteratur, die den meisten ihrer Bekannten verschlossen bleibt. Mehr noch: Sie betreten diese Welt als Ukrainer und nehmen – ohne Pathos und frei von patriotischer Emphase – die Werke ukrainischer Künstler und Schriftsteller von Pavlo Tyčyna bis Jurij Andruchovyč auf ihre Reise mit.

Dagegen ist das Russische im Sinne des Romans nicht mehr die Sprache einer Hochkultur, sondern wird mit Kitsch, Gaunerjargon und Mangel an Bildung in Verbindung gebracht. Dass diese literarisch orchestrierte Abwertung nicht pauschal gegen alle Sprecher des Russischen angewandt wird, beweist Derešs Einspruch gegen die symbolische Ost-West-Teilung seines Landes. Denn der Romanheld Jurko Banzai schöpft seine Kraft nicht nur aus der Literatur und Musik, sondern gelegentlich auch aus den Erinnerungen an seinen ost-ukrainischen Freund mit dem Spitznamen „Kobra“, den er noch als Kind während seines Aufenthaltes in der Region Donec’k kennengelernt hat. Die Erinnerungen an das Leben in der ostukrainischen Ortschaft Ždanovo, die er im Rahmen eines schulischen Austauschprogramms besucht hat, lassen wiederum wenig Raum für die Artikulation mentaler, kultureller oder architektonischer Unterschiede der beiden ukrainischen Landesteile:

Банзай пригадав, що великій посьолок Жданово мало чим різнився від Мідних Бук. В обох випадках, коли Банзай сходив на перон містечка, його зустрічав пенсійного віку згорблений дідок, що міцно стискував у дешиці свій кінець і люрав їдко-жовтою сечею на землю. (Dereš 2006: 117)

Banzai fand, dass sich die Große Siedlung Schdanowo kaum von Midni Buky unterschied. Hier wie dort war er auf dem Bahnsteig von einem buckligen Opa im Pensionsalter begrüßt worden, der seinen Schwanz fest in der Rechten hielt und ätzend-gelbe Pisse auf den Boden pullerte. (Deresch 2005: 146)

Zwar wird die russisch-ukrainische Mischvarietät der Ostukrainer im Roman derselben Mimikry unterzogen wie die Sprache der russifizierten Teenager von Midni Buky, aber der sowjetisierte und heruntergekommene Osten erweist sich bei näherer Betrachtung als eine sonnenumwobene Steppenlandschaft mit freundlichen (wenngleich etwas eigenartigen) Bewohnern und endlosen Hanfplantagen, die wiederum das Bild eines osteuropäischen Eldorados hervorrufen: „Sie kiffen sich auf nie geahnte Bewusstseinssebenen empor. Einmal sah Banzai sogar das Paradies.“ (Deresch 2005: 148).

1.7 Die Herausforderungen der Osterweiterung

Die politische Brisanz der These von den „zwei Ukrainen“ sollte nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass ihr unfreiwilliger Auslöser – das ukrainische

Mitteleuropa-Modell – in erster Linie ein ästhetisches bzw. geopoetisches Projekt ist. Eine literatur-ästhetisch besonders anspruchsvolle Version von Mitteleuropa bietet Jurij Andruchovyč im Roman „Zwölf Ringe“ (ukr. „Дванадцять обрuchів“, translit. „Dwanadcjat' obručiv“). Durch die gesteigerte Fiktionalität des Narrativs tritt hier die Geopolitik allerdings deutlich hinter der Geopoetik zurück: Das im Roman zur Darstellung gebrachte Verständnis von Mitteleuropa lässt wenig Raum für Regionalismus, Europazentrismus oder k. u. k-Nostalgie; stattdessen erschüttert der Roman die Idee einer unmittelbaren Erlebbarkeit und Übersetzbarkeit des Raumes (vgl. Hofmann 2014: 283). Unter zahlreichen Figuren und Handlungssträngen des Werks lässt sich jedoch das Schicksal des immer wieder begeistert in die Ukraine reisenden Wiener Photographen Karl-Joseph Zumbrunnen hervorheben, der freiwillig zum Chronisten der holprigen und widersprüchlichen Systemtransformation in der einstigen Sowjetrepublik geworden ist. Im Roman wird der sympathische, melancholisch veranlagte Österreicher jedoch zuletzt ausgeraubt und kaltblütig ermordet. Der Rückflug seiner „Seele“ nach Wien kulminiert in einer langen geopoetischen Abhandlung über den mitteleuropäischen Raum als ein Gelände voller unzähliger Alternativen, in welcher zugleich die Stimmung des Abschieds von (Ost-)Mitteleuropa mitschwingt:

Жоден прикордонний пеленгатор, як і годиться, не засік його небесних пересувань. [...] Перед ним від самого початку розкривалося ціле віяло можливостей. Він міг, наприклад, обрати найкоротший шлях – понад Словаччиною. Там також не бракувало б гір, якщо йому йшлося про те, щоб обов'язково бачити під собою гори. Він міг би взяти південніше і петляти понад самим словацько угорським кордоном – якщо б йому хотілося не гір, а вапнякових схилів і виноградників. Зрештою, він міг би цей кордон перетнути – непомітно не тільки для вартових, але й для себе самого – і виникнути над картографічно зеленим Земпліном, а тоді, дрейфуючи не стільки на південь, скільки на захід, усе таки прибитися до Дунаю трохи вище від Будапешту. Власне, Дунаю було не уникнути [...] А відтак і мости, й баржі, й берегові очерети та заплави все одно залишались би попереду. Однак, якби йому захотілося не найкоротшого, а таки найдовшого шляху, то він міг би від самого початку пуститися на північ і перетнути Польщу. А це означало б, що він неминуче пролетить і над Львовом. Карл Йозеф Цумбруннен любив це місто сильніше і чесніше від більшості його мешканців. [...] І все ж тепер він із

самого початку віддалявся від Львова. І ніхто вже не відповість чому. Можливо, з дитинства призвичасний до малювання по географічних мапах, він вигадав замкнути пів еліпс Карпат пів еліпсом власного польоту? Створити навколо центру Європи віртуальний овал імені себе самого? Можливе й інше. Можливо, то був тунель – його персональний тунель, і він просто не мав вибору. Усе на краще в цьому найкращому з існувань (zit. nach. Andruchovyč 2013: 272-274).

Kein Peilgerät des Grenzschutzes vermochte seine himmlische Bahn zu stören [...] Zu Anfang hatte sich ihm ein ganzer Fächer von Möglichkeiten eröffnet. Er hätte sich zum Beispiel den kürzesten Weg wählen können – über die Slowakei. Dort hätte es auch genug Berge gegeben, wenn es ihm darum ging, unbedingt Berge unter sich zu sehen. Er hätte sich auch südlicher halten und der slowakisch-ungarische Grenzlinie folgen können – wenn er nicht Berge wollte, sondern kalkige Abhänge und Weinberge. Schließlich hätte er die Grenze überqueren können – unmerklich nicht nur für die Wachen, sondern auch für ihn selbst – wäre über dem auf den Karten grün eingezeichneten Semplin aufgetaucht und von da, nicht so sehr nach Süden als vielleicht nach Westen driftend, etwas oberhalb Budapests dennoch zur Donau gelangt. Die Donau konnte also nicht umgegangen werden [...]. Brücken und Lastkähne, Schilf und Auen hätte er in jedem Falle noch vor sich gehabt. Wenn er allerdings nicht den kürzesten, sondern doch den längsten Weg hätte nehmen wollen, so hätte er sich von Anfang an nach Norden wenden und über Polen fliegen können. Dann wäre er unausweichlich über Lemberg gekommen. Karl-Joseph Zumbrennen liebte diese Stadt mehr und ehrlicher als die meisten ihrer Bewohner. [...] Und trotzdem hatte er sich jetzt gleich von Lemberg entfernt. Niemand wird mehr sagen können, warum. Vielleicht plante er, der als Kind oft Landkarten koloriert hatte, die Halbellipse der Karpaten mit der Halbellipse des eigenen Fluges zu schließen? Wollte um die Mitte Europas ein virtuelles Oval im eigenen Namen ziehen? Möglich ist auch etwas anderes. Möglich, dass es ein Tunnel war – *sein* persönlicher Tunnel, und dass er einfach keine Wahl hatte. Alles geschieht zum Besten in dieser besten aller Daseinsformen (Andruchowytsh 2007: 281-282).

War die Erweiterung der Europäischen Union im Jahre 2004, die an der ukrainischen Westgrenze Halt machte, für Andruchovyč und seine galizischen Schriftsteller-Kollegen ein zusätzlicher Motivationsschub für die Neu-Politisierung und Ideologisierung des Mitteleuropa-Begriffs, so erlebte das von ihnen entworfene

Raummodell in den nachfolgenden Jahren seine eigene, in Schüben fortschreitende Ost-Erweiterung. Vor allem nach der Orangefarbenen Revolution von 2004, als das russischsprachige Kiev sein „proukrainisches und proeuropäisches Gesicht“ gezeigt habe, betont Andruchovyč seine veränderte Haltung zur Hauptstadt (Portnov 2016: 176). Im Aufsatz „Central’no-schidna Jevropa: korotka istorija mutacij“ (dt. „Ostmitteleuropa: Kurze Geschichte der Mutationen“) vermerkt der Schriftsteller (Andruchovyč: 2017):

[...] тоді геопоетика великого помаранчевого карнавалу в центрі Києва пододала геополітику. Україну не вдалось остаточно відірвати від Європи, а її європейську перспективу раз і назавжди закрити.

[...] damals hat die Geopoetik des großen orangefarbenen Karnevals im Zentrum von Kiev die ukrainische Geopolitik überwunden. Man hat es doch nicht fertig gebracht, die Ukraine von Europa loszureißen, und ihre europäische Perspektive ein für alle Mal aus der Welt zu schaffen.

In einem aus dieser Zeit stammenden Essay „Atlas. Meditationen“ geht Andruchovyč zwar erneut auf die Teilung in „zwei Ukrainen“ ein (Andruchowytsh 2007a: 38, 42), konstatiert aber zugleich, dass „Ostmitteleuropa in Bewegung geraten ist und in östlicher Richtung durch ukrainisches Territorium driftet“ (ebd.: 45). Mit dem Blick auf den fernen Osten seines Landes – den Donbass – erkennt er wiederum „große protokulturelle Leere, die man unbedingt mit etwas füllen möchte. Aber womit kann sie gefüllt werden?“ (ebd.: 44).

Die Antwort auf diese Frage liefert gerade ein aus dem Osten stammender Literat – Serhij Žadan.

2. Serhij Žadans „wilder Osten“

2.1 Geopoetik eines Neulandes

Besonders prägnanten Ausdruck fand diese literarische Antwort im Roman „Vorošylovhrad“ (Titel der deutschen Ausgabe: „Die Erfindung des Jazz im Donbass“). Der Roman erzählt von Herman Koroljov, der als „unabhängiger Experte“ in Charkiv seinen Lebensunterhalt verdient und in dieser Funktion gleich für mehrere politische Gruppierungen und Jugendorganisationen tätig ist, die

sich allesamt unter dem Deckmantel des Kampfes für Demokratie und Menschenrechte mit Geldwäsche beschäftigen. Herman erfährt eines Tages, dass sein älterer Bruder, der in ihrem Geburtsort nahe Charkiv eine Tankstelle betreibt, plötzlich nach Amsterdam ausgereist ist und offenbar nicht zurückzukehren beabsichtigt. Er erfährt weiterhin, dass er nun der neue Besitzer der besagten Tankstelle ist, und fährt in seine „kleine Heimat“, um mit dieser unerwarteten und ungewollten Hinterlassenschaft zurechtzukommen. Die nur als ein kurzer Abstecher geplante Rückkehr wird zu einer Zeitreise in die Kindheits- und Jugenderinnerungen an einem Ort, wo sich hinter jedem Gebäude und so gut wie jedem Bewohner eine Geschichte verbirgt. An der Tankstelle arbeiten Hermans alte Bekannte – der in die Jahre gekommene Randalierer Koča und der ehemalige Fußballer Šura „der Versehrte“, der sich nun als Automechaniker verdingt. Unweit der Tankstelle befindet sich ein verlassener Passagierflughafen, der von einem ehemaligen Flugzeugingenieur mit dem Spitznamen Ernst Thälmann, der dort auch wohnt, bewacht wird.

Die Tankstelle und der Flughafen gehören unglücklicherweise zu der Interessensphäre der lokalen Elite, eines Verbunds aus staatlichen und kriminellen Strukturen, der den Plan verfolgt, alle Grundstücke um die Stadt herum aufzukaufen und mit Mais zu bepflanzen. Diese örtliche Mafia wird von einem ominösen Oligarchen namens Marlen Vladlenovič, der zugleich Abgeordneter der Kommunistischen Partei ist, angeführt. Er bereist sein Territorium mit einem privaten Zug, überlässt die alltäglichen Geschäfte aber seinen Handlangern. Der Kampf um die Tankstelle entfaltet sich nur sehr langsam von den anfänglich fairen Verkaufsangeboten bis hin zu wüsten Drohungen (so findet Herman eines Tages auf der Tankstelle einen aufgehängten Hund), zu Überprüfungen durch die Steuerbehörde und schließlich bis zum bewaffneten Überfall auf einen voll beladenen Tanklasten. Mit jedem Schritt des Gegners (re)integriert sich Herman immer stärker in die lokale Gesellschaft. Er trinkt mit den Männern, schläft mit einigen Frauen, lernt Bauern, Schmuggler, eine religiöse Gruppe von Neu-Stundisten und sogar Flüchtlinge aus der Mongolei kennen, bis er irgendwann versteht, dass er wohl nicht mehr nach Charkiv zurückkehren wird.

Die „Entscheidungsschlacht“ um die Tankstelle und um die Verfügungsgewalt über die gesamte Region findet zuletzt auf dem Gelände des Flughafens statt: Auf der einen Seite treten hier mit Herman und seinen Mitstreitern die Vertreter verschiedener sozialer Randgruppen auf; auf der anderen Seite stehen die Leute

von Marlen Vladlenovič, verstärkt durch Mitarbeiter der örtlichen Kommunalverwaltung mit ihren Traktoren und Bulldozern, sowie ein paar Soldaten aus der Stadtgarnison. Die Mafia-Truppe kann einen offiziellen Beschluss der lokalen Regierung über die Räumung des Flughafens vorweisen, was der Übernahme den Anschein von Rechtmäßigkeit verleiht. Trotz der scheinbar ungleichen Kräfteverhältnisse nehmen die „Rebellen“ die Situation eher mit Humor auf: Einer von ihnen verschluckt das Verwaltungsdokument, anstatt es zurückzugeben. Das versetzt die Anführer der Angreifer in einen Schock-Zustand. Prompt wechseln auch die Traktoristen die Seite, und selbst die Soldaten beginnen an der Legitimität ihres Einsatzes und den Interessen ihrer „Auftraggeber“ zu zweifeln. Verlacht und erniedrigt ziehen sich die Angreifer zurück. Aber dennoch gibt einer von ihnen im letzten Moment einen Schuss auf Hermans Freund Šura „den Versehrten“ ab; als Opfer dieses sinnlosen Rückzugsgefechts stirbt er wenige Stunden später im Stadtkrankenhaus. Damit endet der eigentliche Kampf: Wer hier gewonnen oder verloren hat, entscheidet der Leser selbst.

„Vorošylovhrad“ ist jedoch weder eine Saga über die Bekämpfung der organisierten Kriminalität, noch eine kritische Schrift, in welcher bestimmte Ideologeme verworfen und andere propagiert werden. Im Klappentext des Buches vermerkt der Verleger ironisch, das Buch sei soweit realistisch, wie sozialistischer Realismus eben sein kann. Auch vonseiten der ukrainischen Kritiker wird dem Roman nicht selten die Verzerrung der Realität und das Missverstehen der eigentlichen Probleme der Menschen in der Region vorgeworfen.⁹⁸ In der Tat können die zahlreichen Einsprengsel des Grotesken und Absurden den traditionellen, auf sowjetische Standards festgelegten Leser irritieren.

Die Funktion dieser mit dem traditionellen literarischen Realismus unvereinbaren Elemente ist es, einen Effekt der Hyperbolisierung oder Metaphorisierung

⁹⁸ Siehe z. B. die Rezension von Oleksandr Kostomarov (2010), in welcher der Rezensent diverse Mängel des Romans identifiziert und anprangert – angefangen vom „oberflächlichem Wissen des Autors“ über das Leben einfacher Menschen in der Region, über die unrealistisch vereinfachten Darstellungen des Schmuggels und des *corporate raids* im Donbass, bis hin zur „unglaublichen“ Beschreibung der hochsommerlichen Hitze in der ukrainischen Steppe, die ein Mensch anders empfinden sollte, als es der Ich-Erzähler tut. Darüber hinaus wird in der Rezension die Notwendigkeit einer naturalistischen Darstellung der Lebensumstände im Osten der Ukraine thematisiert, die Žadans Prosa nicht befriedigen könne.

bestimmter Ereignisse zu erzeugen. Insofern findet hier keine Verzerrung, sondern eine parodistische oder ironische Verfremdung der Realität statt. Dabei wird das Reale durch das Fantastische nicht verdrängt, sondern vielmehr durch die Verinnerlichung „magischer“ Momente bereichert und komplexer gezeichnet. Ähnlich wie etwa bei den Werken von E.T.A. Hoffmann oder Kafka muss der Leser die Einflechtungen des Irrealen zunächst als Spielregel akzeptieren (z. B. die Tatsache, dass man mit den längst verstorbenen Freunden Fußball spielen kann), um später festzustellen, dass die übrigen Motive und Handlungen, die sich aus den „fantastischen“ Situationen entwickeln, weder absurd noch grotesk, sondern unter diesen Bedingungen durchaus folgerichtig sind. Es kommt insofern zu einer Art ‚Osmose‘ zwischen magischem und – wie im Klappentext des Romans angedeutet – sozialistischem Realismus: Die eigentliche Tristesse der ostukrainischen Provinz, die sich eher durch Depression und Resignation als durch einen organisierten Widerstand auszeichnet, wird entweder satirisch verfremdet oder bewusst heruntergespielt, um Platz für die Idealisierung und Romantisierung des als Kampf dargestellten Alltäglichen zu schaffen.

Erst unter Berücksichtigung dieser Einschränkungen kann man Žadans Realismus als zugleich magisch und sozialistisch definieren. Neben der sozialen Problematik, die unmittelbar aus dem Sujet hervorgeht, finden sich im Text religiöse Motive (etwa die wiederholte Aufnahme der Geschichte von Daniel in der Löwengrube), sowie universelle Themen, wie Liebe, Tod und Verrat. Der ständige und dennoch organisch wirkende Wechsel von religiösen, sozialen und ethischen Themen wird in mehreren Rezensionen kommentiert. So sieht zum Beispiel Tetjana Trofymenko (2010) in Hermans Weg zum Heimatort eine Allegorie der postumen Plagen einer Seele, die nicht zu Ruhe komme. Die Welt von „Vorošylovhrad“ entfaltet sich in den Augen der Kritikerin als eine Art Purgatorium: während sein Bruder bereits in Amsterdam – einem Ort der ewigen Wonne – weilt, muss der Protagonist in seine Fußstapfen treten, um das Seelenheil zu erlangen (Trofymenko 2010). Tamara Hundorova spricht dagegen von der Versuchung, das plötzliche Verschwinden von Hermans älterem Bruder als eine Metapher im geopolitischen Kontext zu deuten, nämlich als Verlust des russischen Einflusses auf die Ukraine, die ihrerseits nun mit der unerwarteten Unabhängigkeit selbst klarkommen müsse (Hundorova 2011).

2.2 Das Bild einer „undeterminierten“ Gesellschaft

„Vorošylovhrad“ beschreibt die Ukraine als eine Gesellschaft in der Übergangsphase von der sowjetischen Vergangenheit hin zur Marktwirtschaft, von der monoethnischen Verwurzelung der Gemeinschaften „des Bluts und Bodens“ hin zum Zusammenleben multikultureller Gemeinden vor dem Hintergrund der globalisierenden Welt. Als eine derartige Transitgesellschaft ist die Ukraine ein Ort der transnationalen Migrationen, in dem Osten und Westen aufeinander treffen, wenngleich der Osten durch Flüchtlingsströme und der Westen lediglich durch Konsumgüter präsentiert wird. Nebenbei wirft der Autor die Frage nach dem „eigenen Platz“ inmitten dieser Transitlandschaft auf. Für den Protagonisten wird die Tankstelle auf einem Hügel mitten in der Steppe gerade zu einem solchen Platz.

Für die Grenzregion am nördlichen Rand des Donbass, wo die Handlung des Romans spielt, findet Žadan am häufigsten nur ein Beiwort – die Leere. Trotz der bildhaften und farbenprächtigen Panoramen, die der Autor ausmalt, bleibt die Leere die wichtigste geographische und gleichsam „metaphysische“ Eigenschaft dieser Gegend. In der schwebenden Landschaft der Steppe ist nichts ortsbezogen, es gibt so gut wie nichts, was einem ins Auge fällt, es gibt keine Beständigkeit und keine Konstanten. Auch Geschichte ist hier nur ein Mythos – kein fixierbares Narrativ. Im Grunde kennt die Steppenlandschaft keine Geschichte; sie erlebt ständige Veränderung und existiert jenseits jeglicher Bestimmtheit:

Ми ніби рухались територією, позбавленою перспективи, вона просто тривала, не маючи жодних координат, лише трава і кукурудза, пил і газ [...].
(Žadan 2010: 121)

[...] als bewegten wir uns durch ein Territorium ohne Konturen oder Perspektive, die reine Dauer, bar jeder Koordinaten, nur Gras und Mais, Staub und Gas [...].
(Zhadan 2012: 112p)

Aus der landschaftlichen Bezugs- und Perspektivlosigkeit resultiert *die Verneinung absoluter, allgemeiner Wahrheiten*. Das eigene Leben und das Leben und Sterben der „eigenen“ Nächsten, die persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse, sind die einzigen Anhaltspunkte, die einem Menschen in der flüchtigen, kaleidoskopischen Realität als symbolische Anker zur Verfügung stehen.

In der Welt von „Vorošylovhrad“ sucht man vergeblich nach klaren staatlichen oder administrativen Strukturen, wobei es nicht klar ist, ob der Staat im Romankontext generell verneint und die staatlichen Mechanismen bewusst zugunsten nicht-formaler Regeln über Bord geworfen worden sind oder ob diese nur nicht richtig funktionieren und die staatlichen Institutionen somit einfach noch nicht „angekommen“ sind. Das Fehlen eines funktionierenden Staates offenbart eine augenfällige und für die ost-ukrainische Gesellschaft symptomatische Ambivalenz im Umgang mit herkömmlichen Normen und Hierarchien, die ohne den staatlichen Rahmen deutlich an Funktionsfähigkeit verlieren. Zur Sowjetzeit sind die sozialen Rollen hier klar verteilt gewesen: Der Ingenieur mit dem Spitznamen Ernst Thälmann war eine der tragenden Säulen dieser Gesellschaft, der begabte Fußballspieler Šura einer ihrer Stars, und der Kleinkriminelle Koča – ein Außenseiter.⁹⁹

Die Normen und Hierarchien jener Zeit waren Trennlinien zwischen den verschiedenen sozialen Kategorien, die für alle klar und verbindlich waren, die aber mit dem Untergang des sowjetischen Systems diese „trennende“ Funktion verloren haben – ähnlich wie einst die KPdSU ihre Führungsrolle verloren hat. Die gesellschaftlichen Determinanten sind seither eher fließend und virtuell geworden, dieselben Menschen definieren sich nun meist nicht mehr als „Bürger der Sowjetunion“, sondern nurmehr als „Ortsansässige“ oder „Leute von hier“ (ukr. свої, місцеві). Auch die typischen korporativen Hierarchien haben keinen Bestand. Herman, der eigentliche Eigentümer der Tankstelle, genießt offensichtlich eine deutlich geringere Autorität als seine erfahrenen Freunde, die ihm stets ungeniert sagen, was er wann machen soll, nicht zuletzt, weil Herman diese Gegend zuvor eigentlich längst verlassen hatte und nun seine Verlässlichkeit und Autorität erst wieder unter Beweis stellen muss. Eine klare gesellschaftliche Trennlinie verläuft dagegen zwischen dieser zahlenmäßig stärkeren Gruppe der vermeintlichen sozialen Verlierer, zu der Herman mitsamt seinen Freunden gehört, und einer kleinen Clique von neuen Feudalherren, die sich selbstbewusst als neue

⁹⁹ Žadan beschreibt mit seiner typischen Mischung aus Ironie und Humor die wichtige soziale Funktion von Menschen wie Koča, dem künftigen Sowjetbürger als ein „schlechtes Beispiel“ zu dienen. In dieser Rolle hatte Koča eine enorme negative Autorität unter den Jugendlichen besessen, die eher an Bewunderung als an Missachtung grenzte.

lokale Elite aufführt. Hier entfaltet sich eine deutliche „wir gegen sie“-Dichotomie, die immer wieder zu akuten Konflikten führt.

Die Unterschiede zwischen den beiden Gruppen reflektieren einige Facetten der bereits angesprochenen sozialen Undeterminiertheit. Wie im Falle der staatlichen Institutionen geht es hier ebenfalls nicht um die pauschale Verneinung der hierarchischen Strukturen oder die Ablehnung der sozialen Rollen der Eliten, sondern vielmehr um das unausgesprochene Ziel eines freien Individuums, sich von den unerwünschten Arten der Determiniertheit zu befreien und die gewünschten dagegen aufgrund freier Wahl behalten zu dürfen. Wenn jemand einen festen Platz in der gesellschaftlichen Hierarchie nicht aufgrund einer bewussten Entscheidung, sondern aus Angst, Resignation oder defizitärem Selbstwertgefühl angenommen hat, dann bleibt er – zumindest in der Romanwelt von Žadan – in seiner neuen Rolle gefangen und verfügt nicht mehr über sein eigenes Leben.¹⁰⁰ Diese Art der Determiniertheit ist charakteristisch für die Vertreter der mafiosen Elite.

Auf dieser Seite der Front treffen wir beispielsweise Nikolai Nikolaič, den Erfüllungsgehilfen des Oligarchen Marlen Vladlenovič; der kleine Bösewicht mit großem Minderwertigkeitskomplex ist eine Figur, die trotz karikierender Darstellung auch realistisch wirkt. Nikolaič hat einen eigenen Chauffeur, der ihn in einem großen Geländewagen durch die Gegend kutschiert und dabei absichtlich gegen alle Verkehrsregeln verstößt. Einmal parkt er sogar auf einem Bahnübergang. Als ein Zyniker, der an die Käuflichkeit von allem und jedem glaubt, wird er von der Mehrheitsgesellschaft ausgestoßen und findet Zuflucht in kriminellen Aktivitäten – in der Hoffnung, sich dadurch Respekt und Ansehen erwerben zu können. Als ihm das nicht gelingt, wird er nurmehr von Rachsucht und blankem Hass angetrieben. Ein anderes Beispiel für die „unfreie“ Selbstbestimmung bietet Marlen Vladlenovič selbst, der sich nur in seinem Zug sicher fühlt und es

¹⁰⁰ Diese Konzeption der Freiheit wird im Roman durch anarchistisch gefärbte Maximen der Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung verstärkt.

deswegen gar nicht mehr wagt, diesen zu verlassen. Im Gespräch mit Herman übernimmt er gern die Rolle des Stärkeren:

Проблема в тому, що ви недооцінюєте можливості капіталу. Думаєте, якщо ви тут вирости, це автоматично дає вам право лишатися тут і надалі. (Žadan 2010: 301)

Das Problem ist, dass ihr die Möglichkeiten des Kapitals verkennt. Ihr denkt, wenn ihr hier aufgewachsen seid, habt ihr automatisch das Recht, auch hierzubleiben. (Zhadan 2012: 271)

Allerdings verbirgt sich hinter der Maske des erfolgreichen Großkapitalisten eine Krämerseele, die vor allem aus Angst um das eigene Leben mit unmotivierter Brutalität handelt. Generell werden die habgierigen „Raider“ als Feiglinge entlarvt, die nur auf die Angst und Unorganisiertheit ihrer Opfer bauen und selbst vor geringem kollektivem Widerstand der örtlichen Bevölkerung zurückweichen. Trotzdem sieht sich Herman gezwungen, über die Motive seiner Landsleute „auf der anderen Seite der Barrikade“ nachzudenken. Im Gespräch mit einem (selbsternannten) evangelischen Presbyter äußert Herman seine Empörung über die Taktik der „verbrannten Erde“, die seine Gegner im Kampf um die Kontrolle über die Region gnadenlos anwenden:

От ти кажеш слабкі й беззахисні. [...] І чому ти вважаєш їх беззахисними? Чому вони сплячуть все за собою? Вони всі тут народились і тут живуть. Але поводять себе, мов на вокзалі.., наче потяг уже подали і вони тут з усіма прощаються. [...] Уся ця банківська наволоч, мінти, бізнесмени, молоді адвокати, перспективні політики, аналітики, власники, блядь, капіталісти – що вони поводять себе так, ніби їх сюди прислали на канікули? Ніби їм завтра звідси їхати? Вони ж насправді нікуди не поїдуть. (Žadan 2010: 430)

Du sagst, sie sind schwach und schutzlos [...] Warum meinst du sie seien schutzlos? Warum müssen sie alles hinter sich verbrennen? Sie alle wurden hier geboren und leben hier auch weiter. Aber sie benehmen sich so, als würden sie bereits am Bahnhof auf'm Bahnsteig stehen, als ob ihr Zug bereits angekommen ist und sie sich hier von allen verabschieden. [...] Diese ganze Saubande, die aus allen Löchern kriecht [...] Die Banker-Meute, Bullen, Businessmeny, junge Anwälte und aussichtsreiche Politiker, Analytiker, Eigentümer, fuck, Kapitalisten – warum benehmen sie

sich so, als hätte man sie auf Ferien hierhergeschickt? Als sollen sie schon morgen wieder wegfahren? Sie fahren doch gar nicht weg. (Zhadan 2012: 384)

Daraufhin erwidert der Presbyter, dass die Aggression gerade aus eigener Schwäche und dem Gefühl der Schutzlosigkeit entstehe. Man kann zwar nur spekulieren, was damit konkret gemeint ist, aber es scheint an dieser Stelle sinnvoll, zumindest eine Vermutung auszusprechen. Ein wichtiges Merkmal der ukrainischen Oligarchie ist bekanntlich ihre durchdringende, überregionale Verflechtung mit staatlichen und bürgerlichen Institutionen. In den Jahren des Turbo-Kapitalismus haben die angehenden Oligarchen die Vorzüge der Instrumentalisierung und der Kontrolle über Medien, Polizei, politische Parteien und den gesamten Staatsapparat früh genug erkannt, was ihnen schließlich entscheidende Vorteile gebracht hat. Unter den kriegsähnlichen Umständen der „wilden Privatisierung“ der 1990er Jahre konnte sich weder eine Idee der sozialen Verpflichtungen des Großkapitals, noch irgendeine Art moralischer oder rechtlicher Normen etablieren – die Menschen auf den unteren Stufen der gesellschaftlichen Hierarchie werden nicht als Mitbürger wahrgenommen, sondern als Gegner, gegen die man vorläufig die Oberhand gewinnen konnte. Das Streben nach der totalen Kontrolle über die administrativen, finanziellen oder politischen Ressourcen sollte zumindest im Sinne des Romans nicht mit Macht- oder Geldgier verwechselt werden, es kennzeichnet vielmehr den Wunsch der neuen Reichen, ihre Stellung über Recht und Gesetz endgültig zu festigen, sämtliche Mechanismen des sozialen Aufstiegs zu monopolisieren, um somit die eigene Unantastbarkeit sicher zu stellen.

Trotz der Streitigkeiten rund um die Tankstelle geht es offensichtlich nicht um Geld oder Eigentum. Die rein finanzielle Motivation ist für keines der beiden Lager die entscheidende Triebfeder: Entweder hat man sich daran gewöhnt, dass man zwar kein Geld hat, aber trotzdem irgendwie überlebt, oder man hat im Gegenteil reichlich Geld, muss aber um sein Leben bangen. Selbst die lokale Mafia kämpft in erster Linie um das Territorium und um das Recht, einen bestimmten Ort ihr Eigen nennen zu dürfen. Wenn man bedenkt, dass „das Land“ bzw. „der Raum“ im Roman als stärkste Motivation, ja als identitätsbildender Faktor fungiert, so ist die gesamte Konfliktsituation vor allem als ein Kampf um das Recht auf Selbstbestimmung zu deuten.

Doch wer sind diejenigen, die das „WIR“ bilden und die in diesem Kampf auf der Seite des Protagonisten stehen? Die meisten Freunde von Herman, mit Ausnahme des Romantikers mit dem Spitznamen Ernst Thälmann, sind Schmuggler, illegale Einwanderer, Hehler und halblegal operierende Kleinhändler, ehemalige Kleinkriminelle und werden als gesellschaftliche Randelemente angesehen. Eine gut funktionierende Partnerschaft in Bezug auf eine realisierbare Geschäftsidee kann in diesem Milieu zum Beispiel so aussehen:

Вони з нашими якийсь бізнес мають. Наші їм закидають китайську сантехніку, вони її переганяють через кордон, перевантажують у Ростові і знову женуть на Китай, уже як італійську. (Žadan 2010: 249)

Sie machen irgendwelche Geschäfte mit unseren Leuten [...]. Unsere Männer verkloppen chinesische Sanitärtechnik an sie, die bringen sie über die Grenze, schlagen sie in Rostov um und verfrachten sie als italienische Ware wieder nach China. (Zhadan 2012: 227)

Auf die Seite des Guten stellen sie sich nicht aus Überzeugung, sondern eher aus einer Motivation wie Freundschaft, Partnerschaft oder Verwandtschaft. Wenn man bedenkt, dass die anfänglich so gefürchteten Bösewichte aus derselben Gegend und meistens aus denselben Milieus kommen, versteht man, dass auch die Kategorien „Gut“ und „Böse“ hier nur sehr relativ sind.

Dennoch durchdringt den Roman eine unendliche Sympathie für die marginalisierten Bevölkerungsschichten, die nicht auf den staatlichen Paternalismus und auf Klientelbeziehungen zu den neuen Reichen bauen, sondern mit unterschiedlichem Erfolg ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen versuchen. Insofern sind die sozialen Outsider keine postmodernen Nomaden, die dem Zwang des Kapitalismus entkommen wollen. Ihre literarische Funktion ist die eines Prismas, durch das man klar und unbefangen die Ängste, Zweifel und Träume der vermeintlichen Normalbürger betrachten kann (Dmitriev 2007: 308). Žadans „soziale Verlierer“ können sich keinen Rückzug in die konstruierte Realität der Konsumgesellschaft leisten und sehen sich gezwungen ihr Territorium zu verteidigen, ihren Lebensstil und ihr Recht, überhaupt „hier zu sein“.

2.3 Ringsumverteidigung

Selbst wenn es Žadan wohl kaum darum geht, um Unterstützung für bestimmte politische Konzeptionen zu werben, muss man feststellen, dass im Roman ein gewisses Gemeinschaftsmodell dargestellt wird, das den Schutz der privaten und kollektiven Interessen gewährleisten soll. In diesem Zusammenhang wird das Problem des kollektiven Handelns, des Zusammenhalts und darüber hinaus der kollektiven Verantwortung mehrmals zum Ausdruck gebracht:

Вас страляють, примушують іти один на одного, послаблюючи вас і роблячи вас беззахисними. Тому що доки ви разом – вам немає чого боятися. Навіть тоді, коли вас закинуть до ями з левами і не буде звідки чекати допомоги. Просто потрібно покластися на себе та свою витримку. Ну, і не забувати вчасно молитися. (Žadan 2010: 441)

[...] man zwingt euch, aufeinander loszugehen, was euch schwächt und schutzlos macht. Denn solange ihr zusammen seid, müsst ihr nichts fürchten. Sogar wenn man euch in die Löwengrube wirft und keine Rettung zu erwarten ist. Man muss sich nur auf sich selbst und die eigene Kraft verlassen. Und nicht vergessen, rechtzeitig zu beten. (Zhadan 2012: 393)

Zum einen verfolgen die Romanfiguren klare, konkrete Ziele: die Verteidigung der privaten Tankstelle und des kommunalen Flughafens ist kein Kampf um amorphe, schwer definierbare Normen oder Werte.¹⁰¹ Zum anderen zeichnet sich ihre Gemeinschaft durch flache Hierarchien aus, es gibt keinen Anführer bzw. die Rolle des Anführers kann je nach der Situation von verschiedenen Personen spontan übernommen werden. Wie oben bereits erwähnt, verzichten Herman und seine Freunde darauf sich hilfeschend an den Staat und seine Institutionen (z. B. die Polizei) zu wenden – man verlässt sich stattdessen einzig auf die Gemeinschaft, d.h. ausschließlich auf die Menschen, die man kennt, denn die Gemeinschaftsstrukturen entstehen gerade aus den nachbarschaftlichen Beziehungen, zwischenmenschlichen Freundschaften und gemeinsamen Interessen. Diese wiederum revitalisieren traditionelle religiöse und bürgerliche Gemeinschaftsformen – und

¹⁰¹ Eine Ausnahme stellt die Figur des Ernst Thälmann genannten Flugzeugingenieurs dar, der dem Protagonisten ironisch mitteilt, dass er den Flughafen aus reiner Liebe zum Flugwesen und aus der Überzeugung verteidigt habe, der Luftverkehr sei das Fundament von Demokratie und Zivilgesellschaft.

nicht zuletzt aus diesem Grund wird im Roman dem Stundismus oder der sozialen und identitätsstiftenden Rolle des Fußballs so viel Aufmerksamkeit geschenkt.¹⁰²

Dennoch ist „Vorošylovhrad“ kein politisches Manifest und schon gar nicht eine praxisnahe Anleitung zur Bildung autonomer Gemeinden. In seinen anderen Werken verwendet Žadan zwar oft die Embleme und Ideen der „neuen Linken“, Motive der „Ostalgie“, sowie die dazugehörigen historischen Figuren wie Fidel Castro, Mao oder Nestor Machno, allerdings werden diese lediglich als auffällige Metaphern oder effektheisende Eye-Catcher eingesetzt – ohne dass dem Leser der Anspruch politisch engagierter Literatur suggeriert würde. Žadan interessiert sich vielmehr für die innere Atmosphäre eines ‚Mikro-Soziums‘, beschreibt dessen emotionale Komponenten, seine Mechanismen der Entstehung und Bewahrung zwischenmenschlicher Bindungen und schließlich sein Gefüge sozialer Gerechtigkeit auf der Grundlage gemeinschaftsbezogener Verantwortung:

Ми змушені рятувати тих, хто нам близький, не відчуваючи іноді, як змінюються обставини, і як нас самих починають рятувати близькі нам люди. Мені здається, що саме так і має бути, і що сама наша близькість зумовлюється спільними переживаннями, спільним життям і можливістю спільної смерті. Десь за всім цим і починається любов. Інша річ, що не всі з нас до неї доживають. (Žadan 2010: 439)

Wir müssen versuchen, diejenigen, die uns nahestehen, zu retten, dabei merken wir manchmal nicht, wie sich die Verhältnisse ändern, und dass die uns nahestehenden Menschen schon begonnen haben, uns zu retten. Ich glaube, genau so soll es sein, und dass unsere Nähe durch das bedingt ist, was wir gemeinsam durchmachen, durch unser gemeinsames Leben und die Möglichkeit eines gemeinsamen Todes. Irgendwo da beginnt die Liebe. Auch wenn nicht alle so lange überleben. (Zhadan 2012: 392)

Dieser provisorische Verhaltenskodex gipfelt in einem scheinbar simplen, gar banalen Appell, der bei näherer Betrachtung jedoch nicht unumstritten zu sein scheint:

¹⁰² Der örtliche Fußballverein wird einerseits zu einem Kollektivsymbol für die unterschiedlichen Bevölkerungsschichten der Stadt, andererseits auch zu einer symbolischen, metaphysischen Brücke zwischen den lebenden und den bereits verstorbenen Mannschaftskameraden.

Все дуже просто: триматись один за одного, відбиватись від чужих, захищати свою територію, своїх жінок і свої будинки. І все буде добре. А навіть якщо не добре, то буде справедливо. (Žadan 2010: 406)

Alles ganz einfach: zusammenhalten, sich gegen Fremde wehren, sein Territorium verteidigen, seine Frauen und seine Häuser. Und alles wird gut. Und wenn's mal nicht gut wird, dann geht es zumindest gerecht zu. (Zhadan 2012: 363)

Es bleibt die Frage, was für ein Typus von Solidarisierung hinter der angedeuteten gemeinschaftlichen Selbstverteidigung stehen soll. Zu fragen ist speziell, ob es sich hier nicht vielmehr um eine Art Neo-Tribalismus¹⁰³ handelt, der sich angesichts des Verlusts klarer sozialer Determinanten und der allgemein geringeren Mobilität der Bevölkerung durchsetzen konnte? Diese Fragen sind hier nicht abschließend zu beantworten; was Žadans Roman jedoch deutlich artikuliert, ist eine Reihe kommunitaristischer Ideen, vor allem die Abkehr vom Etatismus und administrativ-bürokratischen System: In „Vorošylovhrad“ gewinnt das lebendige, nicht-konformistische Moment gesellschaftlicher Spontanität Vorrang vor der Idee einer institutionalisierten, bürokratisch verwalteten Organisation der Gesellschaft.

Aspekte der Identität, die Žadan in seinem Roman entwirft, begegnen uns auch in regionalkundlichen Studien zur Ostukraine und dem Donbass. So schreibt der Literaturwissenschaftler Ivan Džuba dem ansonsten ambivalenten ost-ukrainischen Selbstbewusstsein einen „besonderen Geist der Unbeugsamkeit und des Nonkonformismus“ zu (Džuba 2015: 65). Der japanische Historiker Hiroaki Kuromiya konstatiert, dass in den ukrainisch-russischen Grenzgebieten ein „fierce spirit of freedom and independence“ (Kuromiya 1998: 332) herrsche. Beide Studien thematisieren nicht eine politisch artikulierte Freiheit oder Unabhängigkeit, sondern ein Bündel menschlicher Instinkte, die sich in der administrativ schwach kontrollierbaren Steppenlandschaft unter den Bedingungen massenhafter Migration, forcierter Industrialisierung und mühevoller Lebens- und Arbeitsumstände herausgebildet haben. Der anarchistisch gefärbte Eigensinn und die instinktive Freiheitsliebe kompensieren zwar das Fehlen einer Zivilgesellschaft und ihrer demokratischen Institutionen, machen aber, wie speziell Kuromiya (ebd.) betont, auch den

¹⁰³ Nach Ferdinand Tönnies wird Tribalismus als eine Form des Lebens in Gemeinschaften (im Gegensatz zum Leben in der Gesellschaft) definiert.

Weg für die irrationale Kampflust, Intoleranz und ungezügelte Härte frei, die das Bild der Region bis heute prägen.

Dieses facettenreiche, in sich oft widersprüchliche Bild lässt Žadan in seine Geopoetik einfließen, wodurch es ihm gelingt ein eigenartiges, fast mythisches Bild des Donbass zu entwerfen – das Bild einer Grenzregion mit rauer Landschaft und rauen Bewohnern, die dank ihres Zusammenhalts und ihrer schlichten Lebensweisheit den Gefahren von Innen und Außen zu widerstehen vermögen:

Адже коли ти виростаєш із цим усім, коли це вкладається в твою свідомість ще з дитинства, багато речей сприймаєш простіше й спокійніше. Є життя, яким ти живеш і яким ти не маєш права поступатись, і є смерть – місце, куди ти завжди встигнеш, тому не потрібно туди поспішати. (Žadan 2010: 407)

Denn wenn du mit alledem großgeworden bist, wenn es sich von Kindesbeinen an in dein Bewusstsein gefressen hat, dann nimmst du viele Dinge einfacher und ruhiger auf. Es gibt das Leben, das du lebst und das du nicht abgeben darfst, und es gibt den Tod – der Ort, den du auf jeden Fall rechtzeitig erreichst, du musst dich nicht beeilen. (Zhadan 2012: 364)

2.4 Erinnerungen an eine Illusion

Zentral für „Vorošylovhrad“ ist eine allmähliche Bewusstseinsveränderung des Protagonisten von der anfänglichen Gleichgültigkeit gegenüber der unerwarteten Erbschaft bis zu dem endgültigen Entschluss, nicht nachzugeben und das eigene Terrain zu verteidigen. Der Ich-Erzähler berichtete im ersten Teil des Buches von einem Kampf, den sein Bruder um ein Grundstück führte; der Bruder „verschante sich auf diesen Hügeln und feuerte in alle Richtungen, nicht bereit, auch nur eine Handbreit Boden aufzugeben“ (Žadan 2012: 86). Herman war von der „Dickköpfigkeit“ befremdet, mit der sich sein Bruder „bis zuletzt an ein kahles Stück Erde klammern“ konnte (ebd.); erst später versteht er das reale Motiv des Bruder für seinen verbissenen Kampf: Tatsächlich ist das „kahle Stück Erde“ gar nicht „leer“, sondern reich mit alten Erinnerungen und neuen Erfahrungen gesättigt. Somit ist „Vorošylovhrad“ auch eine Geschichte über eine Rückkehr in das „reale“ Leben und zu den konkreten Problemen und Aufgaben einer sich neu definierenden Gesellschaft – jenseits des Kampfes um Demokratie und Freiheit.

Hermans allmählicher Wandel verdankt sich vor allem den Dialogen mit der Buchhalterin Ol'ha. Als wichtigstes Vehikel aber für die innerliche Rückkehr erweisen sich, wenig überraschend, die Erinnerungen an die Kindheit. Žadan spricht in diesem Zusammenhang von den konstruierten Realitäten und Üblichkeiten, die das Leben eines jeden Individuums umringen und nur dann real werden, wenn der Betroffene bereit ist, sie zu seiner eigenen Realität zu machen. Insofern ist der Ort Vorošylovhrad im Roman eine Phantom-Stadt, die nur in einer bestimmten Zeitperiode an einem bestimmten Ort existiert, bevor sie endgültig verschwindet. Das Toponym bezieht sich auf die heutige ostukrainische Stadt Luhans'k (russ. Lugansk), die von 1935 bis 1958 und von 1970 bis 1992 den Namen Vorošylovhrad (zu Ehren des Sowjetmarschalls Vorošilov) trug. Die Stadt Vorošylovhrad wird somit zu einer Metapher, einem Symbol der Erinnerung an eigene Kindheit und Jugend.

Herman lernt diese damals noch existierende Nachbarstadt paradoxerweise im Rahmen seines schulischen Deutschunterrichts kennen, als er die Aufgabe bekommt die Bilder eines unbekanntes Ortes mit eigenen Worten zu beschreiben und darüber zu berichten, wie das Leben in dieser Stadt aussehen mag, was die Bewohner tun, denken oder fühlen – eine Metapher für die sowjettypische Konstruktion irrealer Vorstellungen von der Welt und dem eigenen Ich. Aus der Rückschau als Erwachsener empfindet Herman solche Aufgaben als absurd: „Man zeigt mir ein Bild und fordert mich auf, davon zu erzählen. Ich will aber nicht von etwas erzählen, das ich nicht kenne, Ol“ [Мені показують картину і просять розповісти, що я на ній бачу. А я, Оль, не люблю розповідати про те, чого не знаю] (ukr. Žadan 2010: 183; dt. Zhadan 2012: 166), als Imitation der Realität, weil es „das nicht gibt, was man dir zeigt, also gibt es auch nichts zu erzählen“ [взагалі нічого з того, що тобі показують, немає, а отже й розповідати немає про що] (ukr. Žadan 2010: 184; dt. Zhadan 2012: 167). Herman erinnert sich, dass er damals versuchte, die Menschen zu beschreiben, die zufällig auf die Bilder gelangt sind, denn nur diese Menschen waren real, alles andere konnte nur frei erfunden sein.

Was auf den ersten Blick als Kritik an zweifelhaften Unterrichtsmethoden aussieht, ist bei näherer Betrachtung ein Versuch, die Mechanismen der Aneignung des Irrealen zu verstehen. Dazu sagt Olha an einer anderen Stelle des Buches, dass die alten Postkarten und Bilder in den Schulbüchern – diese Rudimente der konstruierten Realität – etwas sind, was ihre Vergangenheit ausmacht: „Etwas,

das man mir genommen hat und das man mich zwingen will zu vergessen. Aber ich vergesse nicht, weil es in Wirklichkeit ein Teil von mir ist. Vielleicht sogar der beste Teil [...]“ [Щось таке, що в мене відібрали і примушують про нього забути. А я не забуваю, тому що це, насправді, частина мене. Можливо, навіть, краща частина...] (ukr. Žadan 2010: 433; dt. Zhadan 2012: 387).

Im Essay „Immigrant Song“, der wenigen Monate nach „Vorošylovhrad“ in der Kiever Zeitschrift „Krytyka“ erschien, formuliert Žadan diese Idee viel prägnanter, was letztlich auf den Kompositionsrahmen eines Essays zurückzuführen ist. In der Position von Vorošylovhrad als Ort von ‚Erinnerungen an das Irreale‘ wird hier die DDR aufgerufen:

У нас – дітей, котрі вивчали німецьку мову в радянських школах, було своє специфічне уявлення про Німеччину. [...] в нашій уяві поставала уявна ДДР – республіка миру та порозуміння, населена добропорядними, хоча й трішки простакуватими громадянами. [...] Також у підручниках зображено було безліч школярів, і майже не було людей старшого віку, очевидно з тієї простої причини, що в ДДР люди просто не старіли, зберігаючи довший час бадьорість духу та пружність тіла. Як ельфи. Або зомбі. [...] Така вона, моя ДДР – [...] опереткова, добре прибрана країна, з ввічливим населенням та дружніми намірами, країна, що легко вмещалася на сторінках шкільних підручників, утілюючи собою фонетичну розкіш та граматичну виправку.[...] За кілька років я прочитав Ніцше, і зрозумів, що в братнього німецького народу теж є свої проблеми. (Žadan 2010a: 36)

Als Kinder, die in den sowjetischen Schulen Deutsch als Fremdsprache lernten, hatten wir unsere eigene Vorstellung von Deutschland entwickelt [...] in unseren Phantasien bildete sich die DDR ein – die Republik des Friedens und der Verständigung, bewohnt von rechtschaffenen, wenngleich etwas naiven Bürgern. [...] In den Schulbüchern gab es reichlich Bilder, die Schüler darstellten und so gut wie kein Bild mit den Menschen in hohem Alter, offensichtlich aus dem einfachen Grund, dass die Menschen in der DDR einfach nicht alt wurden und ihren Lebensmut und ihre Körperkraft lebenslang behalten konnten. Wie Elfen. Oder Zombies. [...] So ist sie, meine DDR – ein sauberes, operettenhaftes Land mit einer höflichen Bevölkerung und guten Vorsätzen, ein Land, das sich gut auf den Seiten eines Schulbuches unterbringen ließ und sich in phonetischer Pracht und grammatischer

Disziplin offenbarte. [...] Einige Jahren später habe ich Nietzsche gelesen und habe verstanden, dass auch das deutsche Brudervolk seine Probleme hat.

Žadan versucht die sowjetische Vergangenheit festzuhalten, sie anhand der materiellen Objekte und persönlicher Erlebnisse zu fixieren. Es ist eine Analyse aus einer Mikro-Perspektive, fernab der Ideologie. Er beginnt mit einer unsystematischen, aber sehr peniblen Inventarisierung der Erinnerungen, um zu verstehen, was im Leben eines Menschen bleibt, wenn die Pseudo-Realität der eigenen Vergangenheit/Weltanschauung zerfällt.

In „Vorošylovhrad“ zerfällt die Vergangenheit in separate Erinnerungsstücke und erscheint beispielsweise als eine Collage aus „Flaschenetiketten und Flugblätter, Fotos aus Modezeitschriften und schwarzweiße Pornobildchen, Fußballkalender und ein Führerschein“ [етикеток з-під алкоголю та політичних листівок, фото з журналів мод і чорно-білих порнокарток, футбольних календариків і чийогось водійського посвідчення] (ukr. Žadan 2010: 42; dt. Zhadan 2012: 44), die Herman einmal im Wohnwagen seines Freundes Koča findet. All diese Artefakte einer untergegangenen Epoche kleben zusammen an einem Hintergrund – der alten Karte der Sowjetunion – der sie zu einem Ganzen macht.

Der gemeinsame geographische und historische Hintergrund der UdSSR verbindet auf gleiche Weise die Hauptcharaktere des Romans. Selbst die Antipoden Herman Koroljov und Marlen Vladlenovič teilen diese Vergangenheit, was sich in ihren „sprechenden“ Namen eindeutig widerspiegelt.¹⁰⁴ Vor dem Hintergrund der ukrainischen „Erinnerungskämpfe“¹⁰⁵ ist dies womöglich eine unbeabsichtigte, aber gleichzeitig eine deutliche ideologische Stellungnahme des Autors.

¹⁰⁴ Der Name „Herman Koroljov“ ist offensichtlich eine Zusammensetzung der Namen „Sergej Korolëv“ (ein sowjetischer Raketenkonstrukteur und Weltraumpionier) und „German Titov“ (ein sowjetischer Kosmonaut). Der männliche Vorname „Marlen“ setzt sich dagegen aus den ersten Silben der Namen „Marx“ und „Lenin“ zusammen, während „Vladlenovič“ eine Zusammenziehung von „Vladimir Lenin“ ist, der ein patronymisches Suffix hinzugefügt ist. So symbolisiert der Name des Protagonisten die Sternstunden des sowjetischen Modernisierungsprojektes, während der Name seines Widersachers Marlen Vladlenovič für die politisch-ideologische Komponente desselben steht.

¹⁰⁵ Gemeint sind z. B. Auseinandersetzungen über historische Themen, wie die Eingliederung der Ukraine in das Russische Reich, die Machtübernahme der Bolschewiki, die Neu-Besetzung des nationalen Helden-Pantheons (z. B. mit oder ohne OUN-UPA), die Schuldproblematik rund um den Holodomor, die Hungersnot 1932–33 usw.

Wenn die gegenwärtige ukrainische Literatur diverse Kontexte der Erinnerung wie das Erbe der Donaumonarchie, den sowjetischen Diskurs, den antibolschewistischen Kampf sowie die konträren Deutungen der beiden Weltkriege thematisiert, erheben diese Geschichtsvisionen oft Anspruch auf exklusive Deutungshoheit und erschöpfende Interpretation der aus historischen Ereignissen entstandenen Gegenwart. Žadan thematisiert stattdessen die Idee gemeinschaftlicher Solidarisierung, die nicht auf bestimmten historischen Konzeptionen basiert, sondern auf der schieren Notwendigkeit sozialer Verständigung und Erneuerung. Auch in früheren Werken von Žadan sind Kontexte der Erinnerungskultur allgegenwärtig, wenngleich es dabei nicht um die Eckpunkte der sowjetischen oder ukrainischen kollektiven Erinnerung geht, sondern um persönliche, sehr subjektive Erfahrungen, die viel lebendiger und zäher sind, als ideologische Konstruktionen:

Виростаючи, ти відкриваєш для себе необхідну тобі кількість речей і понять, предметів, будівель і цілих архітектурних ансамблів, вони постають перед тобою раптово і лишаються в твоїй свідомості надовго, якщо не сказати назавжди. Це так лише мовиться – палац піонерів, насправді за цим стоїть рубане м'ясо часу, його вивернуті кишки, на яких він повісився. Спробуй, згадай все до найменшої хвилини — лише почнеш, за тобою відразу потягнуться, ніби дим за підбитим винишувачем, теплі стебла твого дитинства, стиглі плоди твого вrostання в життя, твого проходження крізь нього, твоєї в ньому загубленості. (Žadan 2005: 152)

Wenn du erwachsen wirst, entdeckst du, dass dir bestimmte Dinge und Begriffe, Gegenstände, Gebäude und ganze architektonische Ensembles unentbehrlich geworden sind, sie stehen plötzlich vor dir und bleiben lange, wenn nicht sogar für immer, in deinem Bewusstsein. Das sagt sich so hin – Pionierpalast, dahinter steht doch das zerstückelte Fleisch der Zeit, ihr herausgerissenes Gedärm, an dem sie sich erhängt hat. Versuch es, ruf dir auch den kürzesten Augenblick in Erinnerung – kaum hast du angefangen, steigen auch schon die warmen Stengel deiner Kindheit hinter dir auf wie der Rauch eines abgeschossenen Jagdflugzeugs, die reifen Früchte deines Heranwachsens, deines Unterwegsseins, deines Verlorenseins im Leben. (Zhadan 2007: 151)

„Vorošylovhrad“ ist weder ein Stück kompensatorischer Sowjetnostalgie (imaginierte Vergangenheit als Ersatz für gegenwärtige Heimatlosigkeit), noch ist

es ein melancholisches Narrativ des Ressentiments. Nach Meinung von Tamara Hundorova präsentiert Žadan ein alternatives Paradigma des Abschieds von der totalitären Vergangenheit, das viel komplexer ist als ein radikaler Bruch (Hundorova 2011). Er geht der Frage nach, welche Ziele, Träume und Wertvorstellungen man aus der Vergangenheit in die ungewisse Zukunft mitnimmt, um diese Zukunft erträglicher zu machen. Der plötzliche Kollaps der UdSSR und die Unabhängigkeit der Ukraine waren vor allem von der Inflation und dem Zusammenbruch der Infrastruktur gekennzeichnet. Für Žadan sind diese Erfahrungen kein Grund für Nostalgie, kein Anlass für die Flucht in die imaginären Realitäten des sicheren sowjetischen Daseins oder des vermeintlich sorgenfreien westlichen Lebens.

VII. Ausblick

Die Mehrzahl der literarischen Werke, die in den vorangegangenen Kapiteln analysiert wurden, ist vor 2014 und somit vor dem Ausbruch des russisch-ukrainischen Krieges erschienen – sie gehören also nicht zu den Kriegsnarrativen, die in beiden Ländern seit dem Beginn der Kampfhandlungen im Jahr 2014 intensiv produziert werden und heute ihren eigenen Diskurs bilden, sondern sie sind Texte, die metaphorisch gesprochen „den Weg in den Krieg zeigen“ und damit den bis heute nicht beigelegten Konflikt zwischen dem russischen imperialen Anspruch und der facettenreichen ukrainischen Wirklichkeit auf eindrückliche Weise illustrieren. Die Intention, dem Leser eine solche Illustration anzubieten, begründet im Wesentlichen die Auswahl der literarischen Texte, die hier untersucht worden sind. Die vorliegende Arbeit erhebt jedoch keinen Anspruch darauf, die russische oder die ukrainische Literatur der letzten Dekaden im Hinblick auf die dort zirkulierenden Raum- und Ordnungsmodelle in ihrer Ganzheit darzustellen: Diese Einschränkung gilt insbesondere für die russische Literatur, in der es eine Reihe einflussreicher AutorInnen gibt, deren Werke einen post- oder anti-imperialen, auf jeden Fall aber einen anti-autoritären Charakter haben (Vladimir Sorokin, Ljudmila Ulickaja, Boris Akunin, Michail Šiškin u. v. a.). Da sich diese Werke an der Formulierung des besagten „imperial-russischen Anspruchs“ nicht beteiligen, sind sie weitgehend außerhalb des Blickfeldes dieser Studie geblieben.

Vor dem Hintergrund des hier dargestellten russisch-ukrainischen Konfliktes stellt sich die Anschlussfrage nach der Existenz und dem möglichen Charakter einer transnationalen russischsprachigen Literatur und einer „russischen Kultur-Welt“, die sich der gegenwärtigen geopolitischen Agenda des russischen Staates widersetzen können. Die Idee der „transnationalen Literatur“, die im Kontext der Postcolonial Studies als Befreiung aus den Zwängen nationaler Bestimmtheit gefeiert wurde, wird im russischen Fall aktuell zum Instrument autoritärer Identitätszuschreibung, mit dem man ganze Länder (z. B. Belarus oder die Ukraine) in die „legitime“ Interessensphäre des russischen Staates, mithin in eine russische imperiale Umarmung, zurückversetzt. Während das Ausbleiben einer post-imperialen Situation die Stellung der russischen Sprache und Kultur in den Anrainerstaaten Russlands besonders problematisch macht, befindet sich der wichtigste Austragungsort des Kampfes um die russische post-imperiale Identität allein in Russland selbst. Die russische Literatur könnte (zumindest potentiell) zu dem

Ort werden, an dem die Suche nach den rhetorischen und ästhetischen Strategien gegen neues *empire-building* und gegen die irredentistische Politik des Kreml stattfindet.

Freilich ist Literatur kein Anhängsel der Realpolitik; auch werden die literarischen Texte in der vorliegenden Arbeit weder als politische Programme oder Manifeste noch als in Erfüllung gegangene Prophezeiungen gelesen. Der „postfaktische“ Blick auf die miteinander in Konflikt tretenden Raum- und Ordnungsmodelle russischer und ukrainischer Schriftsteller wirft allerdings die Frage nach dem Status der Werke auf, in denen diese Modelle vorgestellt oder verhandelt werden. Die auffällige literarische Präsenz geographisch-historischer Räume – wie etwa Eurasien oder Mitteleuropa – lässt es zu, ihr wirkungsvolles Fortdauern in einem Bereich zwischen Politik und Ästhetik sowie zwischen Fiktion und Empirie zu verorten. Die „Einheit von Ordnung und Ortung“ (so wie sie von Carl Schmitt postuliert und zum geopolitischen Leitsatz erhoben wurde) wird dabei oft von alternativen oder phantastischen Gegenentwürfen erschüttert. Noch deutlicher aber kommt die geopolitische Wirkungsmacht literarischer Formen dann zum Vorschein, wenn die semantische Aufladung der literarisch konstruierten Räume auf die real existierenden Regionen übertragen wird, wie es z. B. bei den literarischen Modellen der Region Galizien oder des Donbass zu sehen ist.

Wenn Literatur also als eine Art Archiv für politische Ordnungskonstrukte fungiert, so verleiht diese literarische Existenz den „archivierten“ Entwürfen ihren spezifischen Sinn und ihr Eigenleben. Dies gilt auch für die hier besprochenen russischen Modelle. Nach einer Periode überaktiver Zirkulation scheinen die Begriffe wie „russische Welt“ (*russkij mir*) oder Neurusland (*Novorossija*) im heutigen politischen Diskurs der Russischen Föderation bestenfalls eine zweitrangige Rolle zu spielen, es wäre jedoch verfrüht bzw. zu optimistisch, die dazugehörigen autoritären Projekte für endgültig gescheitert oder unrealisierbar zu erklären. Denn unabhängig von der gegenwärtigen politischen Konjunktur haben sich diese Raum- und Ordnungsmodelle literarisch „institutionalisiert“ und wirken in den Texten als dauerhaft gültige Referenzpunkte fort; als solche können sie die Identitätsbildung und geopolitische Selbstverortung Russlands und anderer Nachfolgestaaten der Sowjetunion maßgeblich beeinflussen. Die Zählebigkeit der Metapher von der „heiligen Rus“ oder das spektakuläre Wiedererstarben des Eurasismus nach einer jahrzehntelangen Phase der Vergessenheit sind

nur zwei historische Beispiele für die politische Potenz einer solchen literarischen Institutionalisierung. Zugleich ist hier die Anpassungsfähigkeit der genannten Modelle an den literarischen Zeitgeist der jeweiligen Epoche – sei es an die Konventionen der Romantik oder der gegenwärtigen Fantasy-Literatur – hervorzuheben.

Die eingangs formulierte Frage nach der Wirkungsmacht literarischer Formen führt zu der Annahme, dass die hier untersuchten Raum- und Ordnungskonstruktionen in den Werken nicht rational begründet, sondern vor allem ästhetisch legitimiert werden. Besondere Aufmerksamkeit verdient hier die Tatsache, dass in Russland die pro-autoritären (oder gar totalitären) Ordnungsvisionen erst im Rahmen eines genuin postmodernen ästhetischen Pluralismus entstehen konnten und dabei jene Mittel und Instrumente, die in der Regel mit dem Modus einer „post-modernen“ Literaturproduktion verbunden sind (Intertextualität, Collagen, Ironie usw.), affirmativ für die Propaganda eines russischen Sonderwegs einsetzen (z. B. Aleksandr Prochanovs „christlich-orthodoxer Stalinismus“ als Verbindung scheinbar unvereinbarer Konstrukte oder Vladislav Surkovs „souveräne Demokratie“, die weder souverän noch demokratisch ist).¹⁰⁶

Während der Kontrast und die offene Konkurrenz russischer und ukrainischer Raum- und Ordnungsvisionen die Frage nach dem Ende der post-sowjetischen Epoche und damit auch des post-sowjetischen Raumes als einer Einheit und einer analytisch relevanten Größe aufwerfen, zeigt ein Blick auf die ästhetische Selbstrepräsentation der Protestbewegungen in beiden Ländern, dass die Gegenüberstellung eines „autoritären Russland“ und einer „demokratischen Ukraine“ als zweier politischer Ordnungsmodelle nicht allein nach nationalen Grenzen vollzogen werden kann; vielmehr wird die Stellung des Kreml als eines supraregionalen Bollwerks autoritärer Herrschaft von den Protestbewegungen in beiden Ländern angefochten.

Die literarische Dimension der Protestbewegungen weist allerdings nicht nur auf ihre stilistischen und formalästhetischen Gemeinsamkeiten, sondern auch auf die Unterschiede des Protests in Russland und der Ukraine hin. Zachar Prilepins

¹⁰⁶ Diese Feststellung hebt in gewisser Weise die ideologische Ambivalenz von literarischen Formen an sich hervor: Keine literarische Gattung, kein Stil oder Formenkanon ist an sich pro-demokratisch oder pro-autoritär, rational oder irrational, modern oder archaisch.

„Sankya“ und Serhij Žadans „Vorošylovhrad“ illustrieren diese Diskrepanz besonders deutlich. In literarästhetischer Perspektive können die beiden Romane als Zeugnisse einer „neuen Ehrlichkeit“ (*new sincerity*) in den jeweiligen Nationalliteraturen bewertet werden. Hinsichtlich der Ideologie geht es allerdings um zwei Autoren, die als linke Aktivisten gelten und mehrmals als Anführer von Protestbewegungen in ihrem eigenen Land aufgetreten sind, seit 2014 aber buchstäblich auf der entgegengesetzten Seite der Barrikade stehen: Während Žadan leidenschaftlich den Euromaidan und die demokratische Orientierung der Ukraine unterstützt, setzt sich Prilepin lautstark für die russische Irredenta in der Ostukraine ein. Die Gründe für diese unterschiedliche Haltung offenbaren sich nicht nur in den persönlichen Vorlieben der Autoren oder in den divergierenden nationalen Interessen, die sie vertreten mögen, sondern vor allem auf der Textebene. Augenfällig sind dabei: a) unterschiedliche literarische und ideologische Traditionen, aus denen die Autoren ihre jeweilige Romanstruktur ableiten: in Prilepins „Sankya“ – der Nationalbolschewismus und generell die eurasische Doktrin, bei Žadan – die Entwürfe einer „privaten Heimat“ in Anlehnung an den polnischen Nobelpreisträger Czesław Miłosz; b) die gemeinsame generationstypische Figur des Losers (d. h. des Verlierers der post-sowjetischen Transformation) verfolgt in beiden Romanen unterschiedliche Strategien des sozialen Protests und sucht nach unterschiedlichen Antworten auf die Herausforderung der gesellschaftlichen Modernisierung: Prilepins Aufruf zu bewaffnetem Protest und zu rigide organisierten hierarchischen Parteistrukturen steht im Kontrast zu den geradezu „kommunitaristischen“ Gemeinschaftsentwürfen bei Žadan; c) die Handlungsorte der Romane – z. B. der Donbass und Lettland – erscheinen im Lichte der gegenwärtigen politischen Situation nicht nur als semantisierte Kulturräume, sondern als Schauplätze eines realen geopolitischen Ringens. Dabei nehmen beide Werke auf jeweils spezifische Art spätere geschichtliche Entwicklungen vorweg, darunter auch militärische Konflikte, die erst nach dem Sturz des Janukovyč-Regimes in der Ukraine im Jahr 2014 ausbrachen.

Das hier skizzierte Beispiel verdeutlicht, dass die Raum- und Ordnungskonstruktionen russischer und ukrainischer Autoren nicht zuletzt als Reaktionen auf die Herausforderung sozialer Modernisierung zu lesen sind: Europa als Modell einer demokratischen Modernisierung trifft in den untersuchten Texten auf die modifizierte neo-imperiale Vision, die eine alternative Variante der Modernisierung post-sowjetischer Gesellschaften verspricht.

Zu einem wichtigen Feld für die Modellierung und Erprobung einer solchen – meist explizit anti-westlich konnotierten – „Retro-Modernisierung“ avancierte paradoxerweise ein aus dem Westen importiertes Genre der Massenerliteratur – der Fantasy-Roman. Max Weber hat seinerzeit die modernisierte, bürokratisierte und säkularisierte Gesellschaftsform als „entzaubert“ definiert. Wenn wir dieser Definition folgen, so richtet sich die künstlerische Strategie der Fantasy-Narrative gerade auf die erneute spielerische Verzauberung der Welt und hat somit einen starken anti-modernen Gestus. Doch die wichtigste Besonderheit der post-sowjetischen Phantastik besteht gerade darin, dass die fiktive, „verzauberte“ Welt hier als eine Ressource für die dringend benötigte Modernisierung angeboten wird. Die Idee des sozialen Fortschritts, die so typisch für die sowjetische Science-Fiction war, wird hier nicht einfach abgelehnt, sondern durch eine visualisierte utopische Vergangenheit ersetzt und anschließend in die Zukunft projiziert. Diese Projektion richtet sich dabei auf die typische Ästhetik und die gattungsspezifischen Konventionen der westlichen Fantasy-Literatur und die Strategien der literarischen „Weltenbildung“, d. h. die Erschaffung einer fiktiven Welt mit kohärenter Geschichte, Geographie, Ökologie und Kulturlandschaft. Gerade die Phantastik hat den ideologisch unvereinbaren anti-westlichen Kräften (von linksradikalen bis hin zu ultra-religiösen Gruppen) einen bindenden Rahmen angeboten und ihre kollektive Sinnproduktion ermöglicht. Mit den Modellen Eurasiens, der russischen Welt und der heiligen Rus' haben sie eine jeweils regionale, globale und transzendente Dimension des Imperiums angeboten und der Ukraine in all diesen imperialen Konstruktionen eine wichtige, oft eine zentrale Rolle zugeschrieben. Bisher aber hat die Mehrheit der Ukrainer dieses Identitätsangebot abgelehnt.

Bibliographie

- Achmedova, Marina (2014): *Uroki ukrainskogo. Ot Majdana do Vostoka*. Moskva: AST.
- Adorno, Theodor W. (2003): Der Essay als Form [1958]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*, 20 Bde., [hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz], Bd. 11: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-33.
- Agamben, Giorgio (1993): *The Coming Community*. University Of Minnesota Press.
- Agnew, John (2003) *Geopolitics: Re-visioning World Politics*. London: Routledge.
- Amnesty Report Belarus: „Belarus verhaftet ‘schweigende‘ Demonstranten“. In Amnesty International, 01.09.2011, abrufbar unter: <https://www.amnesty.de/bericht/2011/6/belarus-verhaftet-schweigende-demonstranten> [27.08.2018].
- Anderson, Benedict R. (1991): *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Andruchovyč, Jurij (1992): *Rekreaciji*. Kyjiv: Sučasnist’.
- Andruchovyč, Jurij (2000): *Moscoviada*. Ivano-Frankivsk: Lileja.
- Andruchovyč, Jurij (2006): *Dezorientacija na miscevesti*. Ivano-Frankivs’k: Lileja.
- Andruchovyč, Jurij (2009): Central’no-schidna revizija. In: Ders.: *Moja ostannja terytorija. Vybrani tvory. Poezija, proza, esejistyka*. L’viv: Piramida, S. 263-307.
- Andruchovyč, Jurij (2013): *Dvanadcat’ obručiv*. Charkiv: Klub simejnogo dozvillja.
- Andruchovyč, Jurij (2017): Central’no-schidna Jevropa: korotka istorija mutacij, in *Zbruč*, 16.06.2017, abrufbar unter: <https://zbruc.eu/node/67327> [01.09.2019].
- Andruchowytsch, Jurij (2003): *Das letzte Territorium*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Andruchowytsch, Jurij (2004): Mittelöstliches Memento. In: Andruchowytsch, Jurij; Stasiuk, Andrzej: *Mein Europa. Zwei Essays über das sogenannte Europa*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-74.
- Andruchowytsch, Jurij (2006): *Moscoviada*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (=Andruchovyč 2000, dt).
- Andruchowytsch, Jurij (2007): *Zwölf Ringe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (=Andruchovyč 2013, dt).

- Andruchowytsch, Jurij (2007a): *Engel und Dämonen der Peripherie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Andruchowytsch, Juri (Hg.): *Euromaidan: Was in der Ukraine auf dem Spiel steht*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Andruchowytsch, Jurij (2019): *Karpatenkarneval*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (=Andruchovyč 1992, dt).
- Artjuchin, Sergej (2011). *Na šturm buduščego*. Moskva: Eksmo.
- Averin, Nikita (2016). Trendy russijskoj fantastiki v 2016, abrufbar unter: <https://fan-book.ru/blog/192/entry/2697/> [10.04.2018].
- Averincev, Sergej (1992): Bachtin, smeč, christianskaja kul'tura. In: Gogotošvili, L.; Gurevič, P. (Hg.): *M.M. Bachtin kak filosof*. Moskva, S. 7-19.
- Babčenko, Arkadij (2013): Territorija voli. In *Snob.ru*, 13.12.2013, abrufbar unter: <https://snob.ru/entry/48723> [27.08.2018].
- Baberowski, Jörg (2014): Zwischen den Imperien. In *Zeit Online*, 13.03.2014, abrufbar unter: <https://www.zeit.de/2014/12/westen-russland-konflikt-geschichte-ukraine> [05.08.2019].
- Bachtin, Michail (1969): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Hanser.
- Bachtin, Michail (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt. M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail (1989): Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung. In: Ders.: *Formen und Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. [Hg. von Kowalski, Edward; Wegner, Michael]. Frankfurt a.M.
- Bachtin, Michail (2017): *Sprechgattungen*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Balcerzak, Agnieszka (2011): „Es gibt keine Freiheit ohne die Zwerge!“, In *Rückkehr zum Autoritarismus? Vormoderne, Moderne und Postmoderne im postsozialistischen Europa. Beiträge für die 19. Tagung Junger Osteuropa-Experten*. S. 8-9.
- Bassin, Mark; Kotkina, Irina (2016); The Etnogenez Project: Ideology and Science Fiction in Putin's Russia. In *Utopian Studies*, Volume 27(1), p. 53-76.

- Berezin, Fëdor (2009): *Vojna 2010: Ukrainskij front*. Moskva: Eksmo.
- Blok, Aleksandr (1955): Dvenadcat' (poema). In: ders.: *Stichotvorenija, poemy, teatr*. T.1. Mosva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury.
- Blumenberg, Hans (1999): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M.
- Bobrov, Gleb (2008): *Epocha mertvoroždennyh*. Moskva: Eksmo.
- Böhmer, Daniel-Dylan (2000): Erfolgsautor Viktor Pelewin: „Wünsche sind wie Ratten“. In Spiegel Online, 25.10.2000, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/erfolgsautor-viktor-pelewin-wuensche-sind-wie-ratten-a-99702.html> [12.09.2019].
- Bornscheuer, Lothar (1976): *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*. Frankfurt a. M.
- Boym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Brodsky, Joseph (1985): Why Milan Kundera is Wrong about Dostoyevski. In *New York Times*, February 17, 1985, p.33.
- Brubaker, Rogers (1996): *Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burdorf, Dieter (2001): *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Bykov, Dmitrij (2012): Otvlečennoje. In *Novaya Gazeta*, 08.09.2012; abrufbar unter: <http://www.novayagazeta.ru/columns/54348.html> [27.08.2018].
- Card, Orson Scott (1996): *Pastwatch: The Redemption of Christopher Columbus*. New York: Tor Books.
- Carothers, Thomas: The End of the Transition Paradigm. In: *Journal of Democracy*, 2002 (13), p. 15-21.
- Cassirer, Ernst (1982): *Philosophie der symbolischen Formen*, Band III. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Černyšev, Sergej (Hg.) *Inoe. Chrestomatija novogo rossijskogo samosoznanija*. Bd.3. Moskva: Argus, 1995.
- Chernetsky, Vitaly (2007): *Mapping Postcommunist Cultures*. McGill-Queen's University Press.

- Cherniavsky Michael (1961): *Tsar and People: Studies in Russian Myths*. New Haven: Yale University Press.
- Chitrov, Arsenij (2013): Imperializm i nacionalizm v romane Zachara Prilepina „San’kja“. In *Forum novejšej vostočnoevropejskoj istorii i kul’tury*, 2013/ T.2, S. 255-280.
- Clute, John; Grant, John (1999): *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin's Press.
- Cymburskij, Vadim (2007): *Ostrov Rossjia: geopolitičeskie i chronopolitičeskie raboty: 1993-2006*. Moskva: ROSSPEN.
- Cyris, Peter (2015): *Heimat Europa / Rodzinna Europa? Andrzej Stasiuk, Jurij Andruchovyč und die poetische Revision mitteleuropäischer Phantomgrenzen*. Inaugural-Dissertation, vorgelegt am Slavisch-Baltischen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität. Münster 2015. [publiziert im Münsterschen Informations- und Archivsystem Multimedialer Inhalte / MIAMI: Open-Access-Publikationen und digitale Dissertationen der WWU; s. < urn:nbn:de:hbz:6-84259457424>.]
- Danilkin, Lev (2007): *Čelovek s jajcom. Žizn’ i mnenija Aleksandra Prochanova*. Moskva: Ad marginem.
- Darczewska, Jolanta (2014): *The Anatomy of Russian Information Warfare: The Crimean Operation, a Case Study*. Warsaw: Centre for Eastern Studies.
- Dathe, Claudia; Rostek, Andreas (Hg.): *MAJDAN!: Ukraine, Europa*. Berlin: fototapeta, 2014.
- Debord, Guy (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Tiamat.
- Deresch, Ljubko (2005): *Kult*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (=Dereš 2006, dt).
- Dereš, Ljubko (2006): *Kul’t*. L’viv: Kal’variija.
- Diamond, Larry (2002): Thinking About Hybrid Regimes. In: *Journal of Democracy*, 2002 (13), p. 21-35.
- Diamond, Larry; Plattner, Marc; Costopoulos, Philip (Hg.): *Debates on Democratization*. Baltimore, 2010.
- di Palma, Giuseppe (1990): *To Craft Democracies: An Essay on Democratic Transitions*. Berkeley: University of California Press.
- Dmitriev, Aleksandr (2007): Mij Žadan, abo nebo nad Char’kovom. In *Novoe literaturnoe obozrenie*, 85 (3), S. 308-309.

- Dmytruk, Anastasija (2014): Nikogda my ne budem bratjami. Youtube 19.03.2014, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Qv97YeC563Y> [27.08.2018].
- Dollbaum, Jan Matti (2015): Souveräne Demokratie. In *Dekoder*, 04.12. 2015, <https://www.dekoder.org/de/gnose/souveraene-demokratie> [01.09.2019].
- Döpman, Hans-Dieter (2003): Kirchliche Identität und kanonisches Territorium. In: Bremer, Thomas (Hg.): *Religion und Nation. Die Situation der Kirchen in der Ukraine*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, S. 53-66.
- Dostoevskij, Fedor *Tagebuch eines Schriftstellers* (Einträge aus dem Jahr 1877). Zit. nach der russischen Originalausgabe: Dostoevskij, Fedor (1976): *Dnevnik pisatelja za 1877 god*.
- Drubek-Meyer (1998): Die Frage der Urheberschaft im Karneval und die Kehrseite des Dialogbegriffes. Eine Lektüre von Bulgakovs „Master i Margarita“ mit und gegen Bachtin. In: Städtke, Klaus (Hg.): *Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre*. Berlin: Akademie, S. 77-114.
- Dubasevych, Roman (2006): „Tastend nach Europa?“ In: Walter Koschmal (Hg.): *Europabilder und Europametaphern*. forost Arbeitspapier Nr. 37 (Nov. 2006), S. 71-81.
- Dubin, Boris (2006): ‘Mass media i kommunikativnyj mir žitelei Rossii: plastičeskaja hirurgija social’noj real’nosti’. In *Vestnik obščestvennogo mnenija*, 2006, No. 3, S. 33-46.
- Dubovickij, Natan (2009): *Okolonolja*. Moskva: Media Group LIVE.
- Dubovickij, Natan (2014): Bez neba. In *Russkij Pioner*, abrufbar unter: <http://ruspioner.ru/honest/m/single/4131> [28.07.2019].
- Dubowizki, Natan (2010): *Nahe Null*. Berlin: Berlin Verlag (=Dubovickij 2009, dt).
- Dubovickij, Natan (2017): *Ultranormalnost’*. Moskva: Izdatel’skije rešenija.
- Dugin, Aleksandr (2014): Velikaja vojna kontinentov. In *Evracija*, vom 15.02.2014 abrufbar unter: <http://evrazia.org/article/2456> [27.08.2018].
- Dumbs, Helmar (2015): Václav Klaus: „Die Krim gehörte nicht zur Ukraine“. Tschechiens Ex-Präsident legt im „Presse“-Interview eine Teilung der Ukraine nahe. *Die Presse*, 20.01.2015, abrufbar unter: https://diepresse.com/home/politik/aussenpolitik/4643140/Vaclav-Klaus_Die-Krim-gehorte-nicht-zur-Ukraine [05.08.2019].

- Dupréel, Eugène (1928): Le problème sociologique du rire. In *Revue philosophique*, 1928, (106), S. 213-259.
- Dzjuba, Ivan (2015): Donec'ka skladova ukrajins'koji kul'tury. In ders.: *Donec'ka rana Ukrajinjy*. Kyiv: NANU, S.18-66.
- Ejchenbaum, Boris (1929): Dekoracija epochi. In ders.: *Moj vremennik*. Leningrad, S. 126-127.
- Ellerbrock, Bernd (2012): Besuch in Breslau: Stadt der versteckten Zwerge. In *Spiegel Online*. vom 28.05 2012 abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/reise/europa/zwerge-in-breslau-figuren-aus-bronze-schmuecken-die-stadt-a-834661.html> [27.08.2018].
- Emelin, Vsevolod (2012): Rizoma. In *Ekspert*, 2012, №20 (803), abrufbar unter: <http://expert.ru/expert/2012/20/rizoma/> [27.08.2018].
- Engel, Christine (2005): Imperiale Projektionen und ihre Gegengewichte. In: Städke, Klaus (Hg.): *Russische Literaturgeschichte*. 2 Aufl. Stuttgart: Metzler, S. 418-427.
- Engelfried, Alexandra (2012): Zar und Star. In *Osteuropa*, 2012, 62(5), S. 47-69.
- Eörsi, István (2001): Die Tücken der Ortsbestimmung. In *Kafka. Zeitschrift für Mitteleuropa*. Heft 01/2001, S. 21-33.
- Erdbeer, Robert Mathias (2015): Poetik der Modelle. In: *Textpraxis*, Jg. 2, Nr. 11, abrufbar unter: <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/robert-matthias-erdbeer-poetik-der-modelle> [07.08.2019].
- Eremenko, Aleksandr (2015): *Razmyšlenija o Luganskoj Vandee*. Berlin: Just a Life.
- Erofeev, Viktor (2009): Vlast' prezrenija, In *Nezavisimaja Gazeta* Nr. 116 von 19.10. 2009; Deutsch Übers. Aus der *FAZ*, abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/ein-kreml-roman-die-macht-der-verachtung-1604690.html> [27.08.2018].
- Etkind, Alexander (2009): Stories of the Undead in the Land of the Unburied: Magical Historicism in Contemporary Russian Fiction. In *Slavic Review*, 68 (3), p. 631-658.
- Etkind, Alexander (2013): *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford: Stanford University Press.
- Etkind, Alexander (2015): Magical Historicism. In: Dobrenko, Evgeny (ed.): *Russian Literature since 1991*. Cambridge University Press, p. 104-119.

- Eurovolution.doc Ukraine on Maidan (24.01.2014), abrufbar unter: <https://www.facebook.com/eurovolution/photos/a.705546542799028.1073741827.704809432872739/705546402799042/?type=3&theater> [27.08.2018].
- Figes, Orlando (2014): Die Ukraine gibt es nicht. In: Dathe, Claudia; Rostek, Andreas (Hg.): *MAJDAN!: Ukraine, Europa*. Berlin: fototapeta, S. 67-72.
- Fonvizin, Denis (1959): *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*. T 2. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury.
- Frank, Susi (2010): Geokulturologie und Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge. In: Marszałek, Magdalena; Sasse, Sylvia (Hg.): *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Berlin: Kadmos, S. 19-42.
- Frank, Susi (2013): Thesen zum imperialen Raum am Beispiel Russland. In: Grob, Thomas et al. (Hg.): *Erzählte Mobilität im östlichen Europa*. Tübingen: Francke. S. 147-221.
- Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Galina, Marina (2015). Segodnja nužno pisat' ne fantastiku, a horošij tekst. In *Literratura*, 64 (2), abrufbar unter: <http://litteratura.org/non-fiction/1463-mariya-galina-segodnya-nuzhno-pisat-ne-fantastiku-a-horoshiy-tekst.html> [10.04.2018].
- Ganschow, Inna (2010): Postmodernes Textuniversum. Pelevins Werk *als sich* fortschreibender Roman. In: Frieß, Nina; Ganschow, Inna; Gradinari, Irina (Hg.): *Texturen – Identitäten – Theorien. Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Trier 2010*. Universitätsverlag Potsdam. S. 35-52.
- Gasimov Zaur (2012): Idee und Institution. Russkij mir zwischen kultureller Mission und Geopolitik. In *Osteuropa*, 5/2012, S.69-81.
- Gefter, Michail (1995): Mir mirov: rossijskij začin. In: Černyšev, Sergej (Hg.) *Inoe. Chrestomatija novogo rossijskogo samosoznanija*. Bd.3. Moskva: Argus. S. 57-120.
- Gel'man, Vladimir (2012): Risse im System: Russlands Autoritarismus. In *Osteuropa*, 2012, 62(6-8), S. 23-44.
- Gel'man, Marat (2012): Putin sozdal brend ravnyj sebe no prjamo protivopoložnyj. In Live-Journal, 18.08.2012, abrufbar unter: <https://maratguelman.livejournal.com/2914147.html> [27.08.2018].

- Gerasimov, Ilya (2014): Ukraine 2014: The First Postcolonial Revolution. In *Ab Imperio*, 2014 (3), S. 22-44.
- Gogol, Nikolai (2016/ 1842): *Die toten Seelen*. Altenmünster: Jazzybee Verlag.
- Graždanin Poet (2011a): Ubijstvennaja tema. Youtube, 13.06.2011 abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=MjqvIYNlNjs> [27.08.2018].
- Graždanin Poet (2011b): Dvadcat' let ni chrena net. Youtube, 21.08.2011, abrufbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=f6zxSQny4Bg> [27.08.2018].
- Graždanin Poet (2011c): Spasibo, čto buchoj. Youtube, 05.12.2011, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Mpr7TTRYTuY&t=41s> [27.08.2018].
- Graždanin Poet (2011d): Pesnja o durivestnike. Youtube, 12.12.2011, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vdz6TWjPR80&t=2s> [27.08.2018].
- Griboedov, Aleksandr (1988): *Sočinenija*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Groys, Boris (1997): Totalitarizm karnavala. In: Machlin, V. (Hg.): *Bachtinskij sbornik III*, S.76-80.
- Gudkov, Lev; Dubin, Boris (2001): Obščestvo telezritelej: massy i massovye kommunikacii v Rossii konca 1990-h godov. Monitoring obščestvennogo mneniia, 2001, No. 2 (52), S. 31-45, abrufbar unter: <http://ecsocman.hse.ru/data/197/991/1219/05gudkov-31-45.pdf> [27.08.2018].
- Gudkov, Lev (2013): Russian Cynicism: Symptom of a Stagnant Society. In *openDemocracy* vom 22.10.2013, abrufbar unter: <https://www.opendemocracy.net/od-russia/lev-gudkov/russian-cynicism-symptom-of-stagnant-society> [27.08.2018].
- Gumilev, Lev (2001): *Drevnjaja Rus' i Velikaja Step'*. Sankt-Peterburg: Kristall [Erstveröffentlichung: 1989].
- Gumilev, Lev (2002): *Etnogenez i biosfera zemli*. Sankt-Peterburg: Kristall [Erstveröffentlichung: 1989].
- Gumilev, Lev (2002a): *Ot Rusi k Rossii*. Moskva: AST [Erstveröffentlichung: 1989].
- Gumiljow, Lew (2005): *Von der Rus zu Russland: ethnische Geschichte der Russen spannend erzählt*. Münster: Monsenstein und Vannerdat.
- Günzel, Stephan (2009): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Gussejnov, Gassan (1994): *Die „russische Idee“ im politischen Diskurs nach der Perestrojka*. Arbeitspapier der Forschungsstelle Osteuropa, Bremen, S. 3-16; abrufbar unter: <http://www.forschungsstelle.uni-bremen.de/UserFiles/file/06-Publikationen/Arbeitspapiere/fsoap07.pdf> [03.08.2019].
- Hahnemann, Andy (2010): *Texturen des Globalen. Geopolitik und populäre Literatur in der Zwischenkriegszeit, 1918 - 1939*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Hainz, Martin A. (2008): *Entgöttertes Leid Zur Lyrik Rose Ausländers unter Berücksichtigung der Poetologien von Theodor W. Adorno, Peter Szondi und Jacques Derrida*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Halecki Oscar (1952): *Borderlands of Western Civilization: a History of East Central Europe*. New York: The Ronald Press Company.
- Hämmerle, Walter (2014): Spaltung als Chance. Der deutsche Politologe Herfried Münkler über die Krise in der Ukraine und die Lehren aus 1914. In *Wiener Zeitung*, 07.03.2014, abrufbar unter: <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/politik/europa/613711-Spaltung-als-Chance.html> [05.08.2019].
- Helmig, Jan (2007): Geopolitik – Annäherung an ein schwieriges Konzept. *Bundeszentrale für politische Bildung*, 11. Mai 2007, abrufbar unter: <https://www.bpb.de/apuz/30477/geopolitik-annaeherung-an-ein-schwieriges-konzept> [05.08.2019].
- Hielscher, Karla (1993): Der Eurasismus. Die neoimperiale Ideologie der russischen „Neuen Rechte“. In *Die neue Gesellschaft, Frankfurter Hefte* 40, 1993, Heft 5, S. 465-469.
- Hnatiuk, Ola (2003): *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*. Lublin: UMC.
- Hofmann, Tatjana (2014): *Literarische Ethnografien der Ukraine. Prosa nach 1991*. Basel: Schwabe.
- Holquist, Michael (Hg.): *Dialogic Imagination by M.M. Bakhtin: Four Essays*. University of Texas Press Slavic Series, 1982.
- Hundorova, Tamara (2011): Vorošylovhrad i porožneča. In *LitAkcent*, 08.02.2011, abrufbar unter: <http://litakcent.com/2011/02/08/voroshylovhrad-i-porozhnecha/> [01.09.2019].
- Hundorova, Tamara (2013): A Loser goes to the Maidan. In *Krytyka*, 2013, abrufbar unter: <https://krytyka.com/ua/articles/luzer-ide-na-evromaydan> [27.08.2018].

- Hundorova, Tamara (2016): Symptom of the Loser and the Melancholy of the Post-Soviet Generation. In: Schwartz M., Winkel H. (eds): *Eastern European Youth Cultures in a Global Context*. London: Palgrave Macmillan, p. 94-107.
- Huntington, Samuel (1998): *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. 5. Auflage. München: Siedler.
- Il'in, Vladimir (1925): K vzaimootnošeniju prava i npravstvennosti. In *Evrazijskij vremennik*. Berlin, Kn. 4, S. 305-317.
- Irvanec', Oleksandr (2002): *Rivne/Rovno*. L'viv: Kalvarija.
- Irvanec', Oleksandr (2017): *Charkiv-1938*. Kyjiv: Laurus.
- Irwanez, Oleksandr (2017): *Pralinen vom Roten Stern*. Innsbruck, Wien: Haymon Verlag (=Irvanec' 2002, dt).
- Ivanov, Sergei (2005): *Blažennyje pochaby: kul'turnaja istorija jurodstva*. Moskva.
- Izdryk, Jurij (2014): Pys'mo. In LiveJournal, 11.03.2014, abrufbar unter: <https://izdryk-y.livejournal.com/189816.html> [27.08.2018].
- Jauß, Hans-Robert (1984): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 4 Aufl. Frankfurt a.M.
- Jazykov, Nikolaj (1988): *Stichotvorenija i poemy*. Leningrad: Soveckij pisatel'.
- Jermolenko, Volodymyr (2014): Mriji pro Jevropu. In *Krytyka*, 11-12 (193-194), S. 10-11.
- Jessen, Jens (2014): Teufelspakt für die Ukraine. In *Die Zeit*, 14 (2014), S. 53.
- Jilge, Wilfried (2014): Die Ukraine aus Sicht der „Russkij Mir“. In *Russland-Analysen*, Nr. 278, S. 2-5.
- Kabakov, Aleksandr (2008): *Vse popravimo*. Moskva: Vagrius.
- Kara-Murza, Sergei (2005): *Ekspert revolucii*. Moskva: Algoritm.
- Karpiuk, Dawid (2011): Surrealizm Majora. In *Wprost*, Nummer 25/2011, abrufbar unter: <http://www.wprost.pl/ar/249605/Surrealizm-Majora/?pg=2> [27.08.2018].
- Karsavin, Lev (1927): Fenomenologija revoljucii. In *Evrazijskij vremennik*. Pariž, Kn. 5, S. 30-65.

- Kavelin, Konstantin (1897): *Sobranie sočinenij*. SPb.
- Kelsen, Hans (2001): *Peace Through Law*. NJ: The Lawbook Exchange. [Erstveröffentlichung 1944, Chapel Hill: The University of North Carolina Press].
- Khapaeva, Dina (2009): Historical Memory in Post-Soviet Gothic Society. In *Social Research: An International Quarterly*, 76 (1), p. 359-394.
- Kijanovs'ka, Marjana (Hg.): *Jevromajdan. Liryčna chronika*. Kyjiv: Dyskurs, 2014.
- King, Stephen (2011): *11/22/63*. New York: Scribner.
- Kiseleva, Ljubov' (2007): Dialog Žukovskogo i Vjazemskogo o Svjatoj Rusi. In: Zajonc, Ljudmila (Hg.): *Na meže mež Golosom i Echom*. Moskva, S. 136-147.
- Klyueva, Anna; Mikhaylova Anna (2017): Building the Russian World: Cultural Diplomacy of the Russian Language and Cultural Identity. In *JOMEC Journal*, 11, „Diaspora beyond Nationalism“, ed. Idil Osman. DOI: <https://doi.org/10.18573/j.2017.10143> [27.08.2018].
- Koenen, Gerd (2005): *Der Russland-Komplex: die Deutschen und der Osten, 1900-1945*. München: C.H. Beck.
- Konrád, György (1986): Der Traum von Mitteleuropa. In: Busek, Erhard; Wilflinger, Gerhard (Hg.): *Aufbruch nach Mitteleuropa: Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*. Wien: Edition Atelier, S. 87-97.
- Kornilov, Leonid (2014): Otvet ukrainke. Youtube, 12.04.2014, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=YcTRceGMRHI> [27.08.2018].
- Korrespondent.Net (2015): Nočnye Volki postavili v LNR sovecko-russkij pamjatnik, 10.09.2018, abrufbar unter: <https://korrespondent.net/ukraine/3592149-nochnye-volky-postavyly-v-lnr-sovetsko-ruskyi-pamiatnyk> [12.09.2019].
- Kostenko, Lina (2010): *Zapysky ukrajins'koho samašedšeho*. Kyjiv: A-ba-ba-ha-la-ma-ha.
- Kostomarov, Oleksandr (2010): Nebesnyj Vorošylovhrad abo psychopatologija povsjakden-noho žyttja Serhija Žadana, In *OstroV*, abrufbar unter <http://www.ostro.org/articles/article-148529/> [17.04.2019].
- Krastev, Ivan (2005): Russia's post-orange empire. In: *OpenDemocracy*, 20.10.2005, abrufbar unter: https://www.opendemocracy.net/democracy-ukraine/postorange_2947.jsp [27.08.2018].

- Krennerich, Michael (2002): Weder Fisch noch Fleisch? Klassifikationsprobleme zwischen Demokratie und Diktatur. In Bendel, Petra; Croissant, Aurel; Rüb, Friedbert W. (Hg.): *Zwischen Demokratie und Diktatur*. Opladen: Leske & Budrich, S. 55-70.
- Kreuzwieser, Christina (2016): *Der Begriff „natura“ und seine ethische Relevanz in Senecas Prosaschriften*. Mainz.
- Krusanov, Pavel (2000): *Ukus angela*. Sankt-Peterburg: Amfora [first edition: 1999].
- Kukulin, Ilja (2007): Revolucija oblezlych drakonov: ultrpravaja ideja kak imitacija non-konformizma. In *Polit.ru*, abrufbar unter: <http://polit.ru/article/2007/04/08/kukproh/> [27.08.2018].
- Kukulin Ilya (2018): Russia's Cultural Shifts of the 2010s: Messianic Cynicism and Paradigms of Artistic Resistance. In *Russian Literature*. Vol. 96, p. 221-254.
- Kulikov, Ivan (2002): Mutant četyrëch. In *Ng.ru* [Nezavisimaja Gazeta], abrufbar unter: http://www.ng.ru/neiro/2002-03-28/4_prohanov.html [27.08.2018].
- Kuliš, Pantelejmon (1857): *Čěrnaja Rada*. Moskva.
- Kuliš, Pantelejmon (1874): *Istorija vossoedinenija Rusi*. T.1. Moskva.
- Kundera, Milan (1986): Die Tragödie Mitteleuropas. In: Busek, Erhard; Wilflinger, Gerhard (Hg.): *Aufbruch nach Mitteleuropa: Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*. Wien: Edition Atelier, S. 133-144.
- Kurkow, Andrey (2014): *Das ukrainische Tagebuch. Aufzeichnungen aus dem Herzen des Protests*. Innsbruck: Haymon.
- Kuromiya, Hiroaki (1998): *Freedom and Terror in the Donbas: A Ukrainian-Russian Borderland, 1870s-1990s*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lapins'kyj, Ihor (2016): Ja – separatist. In *Litcentr*, 13.07.2016, abrufbar unter: <http://litcentr.in.ua/publ/279-1-0-17414> [27.08.2018].
- Laruelle, Marlene (2015): The Three Colors of Novorossiia, or the Russian Nationalist Myth-making of the Ukrainian Crisis. In *Post-Soviet Affairs* 32, no. 1 (2015), p. 55-74.
- Lawaty, Andreas; Orłowski, Hubert (2003): *Deutsche und Polen. Geschichte – Kultur – Politik*. München: C.H. Beck.

- Lebedev, Artemij (2012): Pririsuj patriarchu usy. In *LiveJournal*, 31.08.2012, abrufbar unter: <http://tema.livejournal.com/1219024.html> [27.08.2018].
- Lecke, Mirja (2015): *Westland: Polen und die Ukraine in der russischen Literatur von Puškin bis Babel*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Leiderman, Daniil (2017): Dissensus and 'shimmering.' In: Jonson, Lena; Erofeev, Andrei (eds.): *Russia – Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist*. London, New York: Routledge, p. 165-181.
- Leskow Nikolai (1984): Der Schamlose. In: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Band 4. Der ungetaufte Pope. Erzählungen* [hg. von Eberhard Dieckmann]. Berlin: Rütten & Loening, S. 184-197.
- Lévi-Strauss, Claude (1973): *Das wilde Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Levitsky, Steven; Way, Lucian A. (2002): The Rise of Competitive Authoritarianism. In: *Journal of Democracy*, 2002 (13), p. 51-65.
- Lichačëv, Dmitrij (1981): Ložnaja etičeskaja ocenka u N.S. Leskova. In: ders.: *Literatura-Real'nost'-Literatura*. Leningrad: Soveckij pisatel', S. 158-165.
- Liebig, Anne (2018): The dissident is dead. Long live the dissident – Boris Akunin and popular literature as counterculture under Putinism. In *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & the Arts*, 26, abrufbar unter: <http://www.forumjournal.org/article/view/2773/3846> [10.04.2018].
- Limonov, Eduard (2014): *SSSR – naš drevnij Rim*. Moskva: Ad marginem.
- Lipovetsky, Mark (2016): The Progressor between the Imperial and the Colonial. In: Smola, Klavdia; Uffelman, Dirk (eds.): *Postcolonial Slavic Literatures After Communism*. Peter Lang, p. 29-59.
- Lotman, Juri (1989): *Die Struktur literarischer Texte*. 3. Aufl. Frankfurt a.M.
- Lotman, Jurij M. (1993): „Dogovor“ i „vručeniye sebja kak arhetipičeskie modeli kultury. In: ders.: *Izbrannyje statji v 3 tomah*. Tom 3. Tallinn: Aleksandra, S. 345-355.
- Lukács, Georg (1982): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt: Neuwied.
- Luk'janenko, Sergej (2006): *Nočnoi Dozor*. Moskva: AST.

- Luk'janenko, Sergej (2007). *Zvezdnaja ten'*. Moskva: AST [Erstveröffentlichung: 1998].
- Luk'janenko, Sergei (2016). *Kvazi* [Original: KBAZII]. Moskva: AST.
- Lun, Dina (2012): Pussy Riot: iskusstvo ili politika? In *Look At Me*, 16.03.2012, abrufbar unter: <http://www.lookatme.ru/mag/art-design/art-and-design/159845-hlystom-i-pryanikom> [27.08.2018].
- Lurje, Vadim (Hg.): *Azbuka Protesta*, Moskva: OGI, 2012.
- Mackinder, Halford J. (1996): *Democratic Ideals and Reality*. Washington, DC: National Defense University Press.
- Mahr, Bernd (2004). Das Mögliche im Modell und die Vermeidung der Fiktion. In: Macho, Thomas; Wunschel, Annette (eds.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt a.M., S. 161-187.
- Mahr, Bernd (2015): „Modelle und ihre Befragbarkeit. Grundlagen einer allgemeinen Modelltheorie.“ In: *EWE*, Band 26 (2015), Heft 3, S. 329-342.
- Maljarčuk, Tanja (2009): *Zviroslov*. Charkiv: Folio.
- Marfunin, Aleksandr (2017): Opolčeneč. In: *Vybor Donbassa. Literatura narodnych respublik. Almanach Sojuza pisatelei LNR*. Lugansk: Bol'shoj Donbass, S. 100-101.
- Marszalek, Magdalena; Sasse, Sylvia (2010): *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Berlin: Kadmos.
- Merkel, Wolfgang; Puhle, Hans-Jürgen; Croissant, Aurel; Eicher, Claudia; Thiery, Peter (2003): *Defekte Demokratien, Bd. 1: Theorien und Probleme*. Opladen: Leske & Budrich.
- Merkel, Wolfgang; Puhle, Hans-Jürgen; Croissant, Aurel; Eicher, Claudia; Thiery, Peter (2006): *Defekte Demokratien, Bd. 2: Regionalanalysen*. Opladen: Leske & Budrich.
- Mikhailova, Tatiana (2013): „His Family and Other Animals: Putin's Soft Power“. In Goscilo, Helena (ed.): *Putin as Celebrity and Cultural Icon*. London: Routledge, p. 65-81.
- Michalkov, Nikita (2010): Pravo i Pravda. Manifest prosveščennogo konservatizma. In *Polit.ru* 26.10.2010, abrufbar unter: <https://polit.ru/article/2010/10/26/manifest/> [27.08.2018].
- Miller, Aleksej (2006): Die Erfindung der Konzepte Mittel- und Osteuropa. In: *Wieser Enzyklopadie des Europäischen Ostens* (WEEO), S. 139-163.

- Minakov, Mikhail (2018): Demodernization in Post-Soviet Eastern Europe. In: Minakov, Mikhail; Rabkin, Yakov (eds.): *Demodernization. A Future in the Past*. Stuttgart: ibidem, S. 241-261.
- Mitrokhin, Nikolay (2014): Infiltration, Instruktion, Invasion: Russlands Krieg in der Ukraine. In *Osteuropa* 8/2014, S. 3-6.
- Mitrokhin, Nikolay (2019): Im Namen des Staates Russische Nationalisten im Ukraine-Einsatz. In *Osteuropa* 3-4/2019, S. 103-121.
- Mommsen, Margareta (2006): Surkows „Souveräne Demokratie“ – Formel für einen russischen Sonderweg? In *Russland Analysen*, Nr. 114, S. 2-5.
- Mommsen, Margareta; Nußberger, Angelika (2009): *Das System Putin*. C.H.Beck.
- Muhars'kyj, Antin (Hg.): *Majdan. Revolucija duhu*. Kyjiv. Naš Format, 2014.
- Müller, Jan-Werner (2016): Was heißt: Populismus an der Macht? In *Osteuropa*, 66, S. 5-17.
- Mutschler, Helene (2011): *Julian V. Bromlejs „Theorie des Ethnos“ und die sowjetische Ethnographie 1966 - 1989: Traditionslinien und Transformationen, Grundbegriffe und politische Implikationen eines sowjetischen Ethnizitätskonzepts* [Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn].
- Najem, Mustafa (2014): Facebook-Eintrag, abrufbar unter: <https://www.facebook.com/Mustafanayyem/posts/10201178184682761> [27.08.2019].
- Nemtsev, Mikhail (2019): Rethinking the Russian World. In *Riddle*, abrufbar unter: <https://www.ridl.io/en/rethinking-the-russian-world/> [27.08.2019].
- Neubauer, John (2003): What's in a Name? Mitteleuropa, Central Europe, Eastern Europe, East-Central Europe. In *Kakanien Revisited*, abrufbar unter: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/JNeubauer1.pdf> [01.09.2019].
- Nietzsche, Friedrich (2012): Also sprach Zarathustra. In ders.: *Gesammelte Werke*. Köln: Anaconda, S. 363-614.
- Obračeniye Vysšego Cerkovnogo Soveta Russkij Pravoslavnoj Cerkvi (2012), abrufbar unter: <http://www.patriarchia.ru/db/text/2135736.html> [27.08.2018].
- Obvinitel'noe zaključenie po delu Pussy Riot (2012), In *Wikisource*, 11.07.2012, abrufbar unter: <https://perma.cc/FW93-U7T7> [27.08.2018].

- Olshevska, Anna (2016): Bekenntnisse einer Bandera-Jiddin. In: Koschmal, Walter (Hg.): *Die Ukraine hat das Wort: Stimmen zu Gegenwart und Zukunft*. Berlin : Osteuropazentrum Berlin-Verlag, S. 313-321.
- Ossowski, Stanisław (1967): Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny. In: ders.: *Dziela*, T. III, Warsaw, S. 201-225.
- Ó Tuathail, Geraóid (1996): *Critical Geopolitics: The Politics of Writing Space*. Minneapolis.
- Ottaway, Marina (2003): *Democracy Challenged. The Rise of Semi-Authoritarianism*. Washington: Carnegie Endowment for International Peace.
- Oushakine, Serguiei A. (2009): *The Patriotism of Despair: Nation, War, and Loss in Russia*. Ithaca: Cornell University Press.
- Oushakine, Serguiei A. (2015): The (Post-)Ideological Novel. In: Dobrenko, Evgeny; Lipovetsky, Mark (eds.): *Russian Literature since 1991*. Cambridge University Press, p. 45-65.
- Paffenroth, Kim (2006): *Gospel of the Living Dead: George Romero's Visions of Hell on Earth*. Waco: Baylor University Press.
- Pelevin, Viktor (1999): *Generation P*. Moskva: Vagrius.
- Pelevin, Viktor (2008): *Čapaev i Pustota*. Moskva: Eksmo [Erstveröffentlichung 1996].
- Pelevin, Viktor (2016): *Empire V. The Prince of Hamlet*. London: Gollancz. [first edition: 2006].
- Pelevin, Viktor (1999): *Buddhas kleiner Finger*. Berlin: Verlag Volk und Welt (=Pelevin 2008, dt).
- Pelevin, Viktor (1999a): *Generation P*. Berlin: Verlag Volk und Welt (=Pelevin 1999, dt).
- Perumov, Nik (2002): *Čerep na rukave*. Moskva: Eksmo.
- Perumov, Nik (2004): *Čerep v nebesach*. Moskva: Eksmo.
- Petrenko, Olena (2018): *Unter Männern: Frauen im ukrainischen nationalistischen Untergrund 1944–1954*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Pomerantsev, Peter (2015): *Nothing Is True and Everything Is Possible: Adventures in Modern Russia*. London: Faber & Faber.

- Pomerantsev, Peter; Weiss, Michael (2014): *The Menace of Unreality: How the Kremlin Weaponizes Information, Culture and Money*. In: *The Interpreter*, a project of the Institute of Modern Russia. New York, 2014, abrufbar unter: <http://www.interpretermag.com/wp-content/uploads/2015/07/PW-31.pdf> [27.08.2018].
- Porter, Dennis (1995): *Rousseau's Legacy: Emergence and Eclipse of the Writer in France*. New York: Oxford University Press.
- Portnov, Andrij (2008): Pluralität der Erinnerung. In *Ukraine-Analysen*, Nr. 45, S. 21-22.
- Portnov, Andrij (2016): Ausschluss aus dem eigenen Land. Der „Donbass“ im Blick ukrainischer Intellektueller. In *Osteuropa* 6-7/2016, S. 171-184.
- President of Russia (2016): Address by President of the Russian Federation. March 18, 2014, abrufbar unter: <http://en.kremlin.ru/events/president/news/20603> [27.08.2018].
- Press-služba Patriarha Moskovskogo i Vseja Rusi (2012): Svjatejšij Patriarh Kirill: U nas net buduščego, esli my načnem glumit'sja pered velikimi svjatynjami, abrufbar unter: <http://www.patriarchia.ru/db/text/2101850.html> [27.08.2018].
- Prezident Rossii [Präsident Russlands] (2007): Poslanije Federal'nomu Sobraniju Rossijskoj Federacii 26 aprelja 2007 goda [Rede zur Lage der Nation im Föderationsrat der Russischen Föderation vom 26 April 2007], abrufbar unter: <http://kremlin.ru/events/president/transcripts/24203> [10.08.2018].
- Prezident Rossii [Präsident Russlands] (2012): Poslanie Federal'nomu Sobraniju Rossijskoj Federacii, 12 dekabrja 2012 goda [Rede zur Lage der Nation im Föderationsrat der Russischen Föderation vom 12 Dezember 2012], abrufbar unter: <http://kremlin.ru/events/president/news/17118> [10.08.2018].
- Prezident Rossii [Präsident Russlands] (2014): Prjamaja linija s Vladimirom Putinyom [Direkter Draht zu Vladimir Putin], 17.04. 2014, abrufbar unter: <http://kremlin.ru/events/president/news/20796> [10.08.2018].
- Prigovor Pussy Riot (2012), In *Snob.ru*, 22.08.2012, abrufbar unter: <https://snob.ru/selected/entry/51999> [27.08.2018].
- Prilepin, Zachar (2008): *Ja prišel iz Rossii*. Sankt-Peterburg: Limbus Press.
- Prilepin, Zachar (2012): *San'kja*. Moskva: AST, Astrel'.
- Prilepin, Zakhar (2012a): *Sankya*. Berlin: Matthes & Seitz (=Prilepin 2012, dt).

- Prilepin, Zachar (2012b): *K nam edet Peresvet*. Moskva: Astrel'.
- Prilepin, Zakhar (2016): *Vsě, čto dolžno razrešit'sja... Chronika iduščeje vojny*. Moskva: AST.
- Prochanov, Aleksandr (2002): *Gospodin Geksogen*. Moskva: Ad marginem.
- Prochanov, Aleksandr (2005): *Nadpis'*. Moskva: Ad marginem.
- Prochanov, Aleksandr (2005a): *Politolog*. Moskva: Ul'tra Kul'tura.
- Prochanov, Aleksandr (2014): *Novorossija – roždennaja v ognе*. In *Izvestija*, abrufbar unter: <https://iz.ru/news/570647#ixzz3oLmCUeQn> [10.04.2018].
- Prochanov, Aleksandr (2015): *Ubijstvo gorodov*. Moskva: Eksmo.
- Przeworski, Adam (1991): *Democracy and the Market*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Puschkin, Alexander (2011): *Eugen Onegin*. Stuttgart: Reclam.
- Puškin, Aleksandr (1963): *Evgenij Onegin*. London: Bradda Books.
- Radyë Svaboda 2015: Da 15 sutak za „Peršamaj“, abrufbar unter: <https://www.svaboda.org/a/28463077.html> [27.08.2018].
- Rafeenko, Vladimir (2017): *Dolgota dnej*. Char'kov: Fabula.
- Remčukov, Konstantin (Hg.) Russkaja političeskaia kultura. Vzgljad iz utopii. Lekcija Vladislava Surkova. Moskva: Nezavisimaja Gazeta, 2007.
- Rešetnikov, Kirill (2009): Blesk i niščeta černoknižija, In *Izvestija* vom 29.07.2009, abrufbar unter: <https://iz.ru/news/351262> [27.08.2018].
- Rjabtschuk, Mykola (2005): *Die reale und die imaginierte Ukraine*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Romanov, German (2013): *Tovarišč Gitler. Povesit' Čerčilja*. Moskva: Eksmo.
- Rossijskaja gazeta (2010): Federal'nyj zakon Rossijskoj Federacii “O gosudarstvennoj politike Rossijskoj Federacii v otnošenii sootečestvennikov za rubežom“ [Föderales Gesetz der Russischen Föderation „Über die staatliche Politik Russischer Föderation bzgl. der Landsleute im Ausland]. Die Fassung vom 23.07.2010, abrufbar unter: <http://www.rg.ru/2010/07/27/sootech-dok.html> [10.08.2018].

- Rudling, Per Anders (2011). The OUN, the UPA and the Holocaust: A Study in the Manufacturing of Historical Myths. In *The Carl Beck Papers in Russian and East European Studies* 2107, p. 32.
- Rüb, Matthias (2001): Wo liegt Mitteleuropa. In *Kafka. Zeitschrift für Mitteleuropa*. Heft 01/2001, S. 14-20.
- Ruge, Eugen (2014a): Nicht mit zweierlei Maß messen! In *Zeit Online*, 06.03.2014, abrufbar unter: <http://www.zeit.de/2014/11/pro-russische-position-eugen-ruge> [05.08.2019].
- Ruge, Eugen (2014b): Der Krieg gegen Russland. In *Zeit Online*, 08.05.2014, abrufbar unter: <https://www.zeit.de/2014/20/ukraine-eskalation-eugen-ruge> [05.08.2019].
- Šachmatov, M.M. (1923): Podvig vlasti (opyt po istorii gosudarstvennych idealov Rossii). In *Evrasijskij vremennik*, Kn. 3, 1923. Berlin, S. 55-80.
- Šargunov, Sergej (2001): Otricanie traury. In *Novyj mir*, 12/2001, abrufbar unter: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/12/otricanie-traury.html [15.09.2019].
- Šarogradskij, Andrej (2002): Vručenie premii „Nacional’nyj bestseller“ Aleksandru Prochanovu. In *Radio Svoboda* vom 04.06.2002, abrufbar unter: <https://www.svoboda.org/a/24186346.html> [27.08.2018].
- Savickij, Georgij (2009): *Pole boja Ukraina. Slomannyj trezubec*. Moskva: Eksmo.
- Savickij, Pëtr (1922): Step’ i osedlost’. In: Na putjach. Utverždenije evrazijcev. Moskva, Berlin. Hier zit. nach Novikova, L.I.; Sizemskaja, I.N. (Hgs.): *Rossija meždu Evropoj i Aziej*. Moskva: Nauka, 1993, S. 123-130.
- Schedler, Andreas (ed.): *Electoral Authoritarianism*. Boulder: Lynne Rienner, 2006.
- Schlögel, Karl (2015): Die Tektonik der Grenzen – Geopolitik 1900 bis 1930. In: Geyer, Michael; Lethen, Helmut; Musner, Lutz (Hgs.): *Zeitalter der Gewalt: Zur Geopolitik und Psychopolitik des Ersten Weltkriegs*. Frankfurt/ New York: Campus. S.39-66.
- Schmid, Ulrich (2006): „Naši – Die Putin-Jugend. Sowjettradition und politische Konzeptkunst“. In *Osteuropa*, 2006, 5, S. 5-18.
- Schmid, Ulrich (2012): Ein faszinierendes Ärgernis. Der rabiate russische Patriot Zakhar Prilepin setzt die Literatur als Waffe ein. In *Neue Zürcher Zeitung* vom 09.10.2012, abrufbar unter: <https://www.nzz.ch/ein-faszinierendes-aergernis-1.17666881> [27.08.2018].

- Schmid, Ulrich (2015): *Technologien der Seele. Vom Verfertigen der Wahrheit in der russischen Gegenwartskultur*. Berlin: Suhrkamp.
- Schmitt Carl (1950): *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Schmitt, Carl. (1991): *Völkerrechtliche Großraumordnung mit Interventionsverbot für raumfremde Mächte. Ein Beitrag zum Reichsbegriff im Völkerrecht*. Berlin: Duncker & Humblot. [Erstveröffentlichung: 1939].
- Schmitt, Carl (2004): *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. 8. Aufl. Berlin: Duncker & Humboldt.
- Sej, Alek (2012): *Reichov syn*. Sankt-Peterburg: Krylov.
- Sen, Amartya (2006): *Identity and Violence*. New York: W.W. Norton.
- Sergeeva, Julija (2016): Doneckoe pis'mo. In: Bobrov, Gleb; Berezin, Fedor (Hg.): *Ja dralsja v Novorossii*. Moskva: Eksmo/ Iauza, S. 265-273.
- Simonek, Stefan (2019): Das wüste Land der Irena Karpa: „Bitches Get Everything“. In: Sproede, Alfred (Hg.): *Langer Abschied vom Imperium. Die „kleinrussische“ und die europäische Ukraine seit 1800*. Münster: LitVerlag [im Druck].
- Simonis, Linda (Hg.): *Geopolitische Fiktionen. Beobachtungen in Moderne und Gegenwart*. Bochum u. Essen: Ch. A. Bachmann Verlag, 2010.
- Škljar, Vasyľ (2009): *Čornyj Voron*. Kyjiv: Jaroslaviv val.
- Skorkin, Konstantin (2016): Kvazigumanist. In *Gorkij* abrufbar unter: <https://gorky.media/context/kvazigumanist/> [10.04.2018].
- Snyder, Timothy (2015): Russlands neokoloniales Projekt. In *FAZ*, 16.03. 2015, abrufbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/politik/die-gegenwart/gastbeitrag-von-timothy-snyder-zu-putins-plaenen-13484611.html> [05.08.2019].
- Soldatov, Andrei; Borogan, Irina (2015): *The Red Web: The Struggle Between Russia's Digital Dictators and the New Online Revolutionaries*. New York: Public Affairs.
- Solženicyn, Aleksandr (1995): Kak nam obustroit' Rossiju? In ders. *Publicistika*. Band 1. Jaroslavl': Verchnjaja Volga. S. 538-599. [Erstveröffentlichung am 18 September 1990 in der Sonderausgabe der Zeitung „Literaturnaja gazeta“].

- Sorokin, Vladimir (2013): *Tellurija*. Moskva: AST.
- Sorokin, Vladimir (2015): *Telluria*. Köln: Kiepenheuer & Witsch (=Sorokin 2013, dt).
- Sperling, Valerie (2014): *Sex, Politics, and Putin: Political Legitimacy in Russia*. Oxford: Oxford University Press.
- Sproede, Alfred; Zbirko, Oleksandr (2015): „Cynics, Loyalist and Rebels in Recent Russian Fiction: Literary Scenarios of Legitimation and the Pursuit of ‘Sovereign Democracy’”. In: Brusis, M., Schulze-Wessel, M., Ahrens, J. (eds.): *Politics and Legitimacy in Post-Soviet Eurasia*. London: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 193-223.
- Sproede, Alfred (2012): Ukrainische Gegenwartsliteratur und nachholende Nationsbildung. In: *Berliner Debatte Initial*, Bd. 23 (2012), Heft 2, S. 64-81.
- Stachowiak, Herbert (1973): *Allgemeine Modelltheorie*. Wien: Springer.
- Stavridis, James. G. (2015): What Russian Literature Tells Us About Vladimir Putin’s World. In *Foreign Policy*, 02.06.2015, abrufbar unter: <https://foreignpolicy.com/2015/06/02/what-russian-literature-tells-us-about-vladimir-putins-world/> [05.08.2019].
- Strzempa, Alina (2015): *Politik, Ästhetik, Kulturidentität : melancholische und humoristische Ansichten Ost- und Mitteleuropas in ausgewählten Prosatexten von Andrzej Stasiuk und Jurij Andruchovyč*. Inaugural-Dissertation, vorgelegt am Slawisch-Baltischen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität. Münster [publiziert im Münsterschen Informations- und Archivsystem Multimedialer Inhalte / MIAMI: Open-Access-Publikationen und digitale Dissertationen der WWU; s. <urn:nbn:de:hbz:6-92189448039>].
- Stürmer, Michael (2014): Die Finnlandisierung der Ukraine wäre eine Lösung. In *Die Welt*, 25.03.2014, abrufbar unter: <https://www.welt.de/debatte/kolumnen/Weltlage/article126190011/Die-Finnlandisierung-der-Ukraine-waere-eine-Loesung.html> [05.08.2019].
- Stützel, Wolfgang (2011): Medien des Ungehorsams. Zur Geschichtlichkeit von Medienaktivismus. In *Medien Impulse. Beiträge zur Medienpädagogik*, 1/2011, abrufbar unter: <http://www.medienimpulse.at/articles/view/290> [27.08.2018].
- Surkov, Vladislav (2009): Korrumpirovannyj Šekspir, In *Russkij Pioner* 11/2009, S. 10-14.
- Surnin, Aleksandr (2017): Ischod. In: *Vybor Donbassa. Literatura narodnych respublik. Almanach Sojuza pisatelei LNR*. Lugansk: Bol’šoj Donbass, S.367-381.

- Suslov, Mikhail (2014): "Holy Rus": The Geopolitical Imagination in the Contemporary Russian Orthodox Church. In *Russian Politics and Law*, 52, no. 3 (2014), p. 67-86.
- Suslov, Mikhail (2017): „Russian World“: Russia’s Policy towards its Diaspora. In *Russie. Nei. Visions*, No. 103, Ifri, July 2017.
- Suslov, Mikhail (2017a): The Production of „Novorossiia“: A Territorial Brand in Public Debates. In *Europe-Asia Studies*, 69, no. 2 (2017), p. 202-221.
- Szczerek, Ziemowit (2013): *Rzeczpospolita zwycięska*. Kraków: Znak.
- TASS (2014): V Luganskoj narodnoj respublike ob"javlena polnaja, no dobrovol'naja mobilizacija, 24.07.2014, abrufbar unter: <https://tass.ru/mezhdunarodnaya-panorama/1339692> [12.09.2019].
- Tekst zvernennja V. Janukovyča do ukrajins'koho narodu: In *Interfax Ukraina*, 25.11.2013, abrufbar unter: <https://ua.interfax.com.ua/news/general/176747.html> [27.08.2018].
- Theiss, Wiesław (2001): *Mała Ojczyzna: kultura, edukacja, rozwój lokalny*. Warszawa: Żak.
- Ther, Philipp (2007): Milan Kundera und die Renaissance Zentraleuropas. In: *Themenportal Europäische Geschichte*, abrufbar unter: www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1362 [01.09.2019].
- Thom, Françoise (1987): *La Langue de bois*. Paris: Julliard, coll. "Commentaire".
- Tippner, Anja (2018): Die große Enttäuschung Krisenerfahrung und Desillusionierung bei Aleksievič. In *Osteuropa* 1-2/, 2018, S. 27-42.
- Todorova, Maria (1997): *Imagining the Balkans*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Tolkien, J. R. R. (1981): *The Letters of J. R. R. Tolkien*. London: George Allen & Unwin.
- Tolkien, J. R. R. (1995): *The Lord of the Rings*. London: HarperCollins.
- Tolokonnikova, Nadežda (2014): Facebook-Eintrag abrufbar unter: <https://www.facebook.com/tolokno/posts/792897714074449:0> [27.08.2018].
- Tolstoj, Lew N. (1990). Sewastopol im Mai 1855. In: ders.: *Sämtliche Erzählungen*. Erster Band [hg. von Gisela Drohla]. Frankfurt a.M.: Insel, S. 160-216.
- Trubeckoj, Nikolaj (1920): *Evropa i čelovečestvo*. Sofija.

- Trubeckoj, Nikolaj (1921): Verchi i nizey russkoj kul'tury (etničeskaja osnova russkoj kul'tury). In: ders.: *Ischod k vostoku*. Sofija, S. 86-103.
- Trubeckoj, Nikolaj (1927): Obščeevrazijskij nacionalizm. In *Evrazijskaja chronika*, Pariž, Nr. 9, S. 24-31.
- Tynjanov, Jurij (1971/ 1924): Das literarische Faktum. In: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus*. München: Fink, S. 393-431.
- Uffelmann, Dirk (2017): Eurasia in the Retrofuture: Dugin's ‚tellurokratiia‘, Sorokin's Telluriiia, and the Benefits of Literary Analysis for Political Theory“. In *Die Welt der Slaven* 62 (2), p. 360-384.
- Uglëv, Veniamin (2017): Apogei stracha. In: *Vybor Donbassa. Literatura narodnykh respublik. Almanach Sojuza pisatelei LNR*. Lugansk: Bol'shoj Donbass, S. 382-441.
- Van Zajčik, Chol'm (2000): *Delo žadnogo varvara*. Sankt-Peterburg: Azbuka.
- Van Zajčik, Chol'm (2001): *Delo nezaležnykh dervišej*. Sankt-Peterburg: Azbuka.
- Van Zajčik, Chol'm (2005): *Delo nepogašennoj luny*. Sankt-Peterburg: Azbuka.
- Veser, Reinhard (2012): Spazieren, um zu kontrollieren. In *FAZ*, 14.05.2012, abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/proteste-in-russland-spazieren-um-zu-kontrollieren-11751456.html> [27.08.2018].
- Vološin, Maksimilian (1982): *Stichotvorenija*. T 1. Paris: YMCA-Press.
- Voswinkel, Johannes (2014): Kein Krieg, aber ein Feuer. In *Zeit Online*, 05.03.2014, abrufbar unter: <https://www.zeit.de/politik/ausland/2014-03/russland-ukraine-krim-konflikt-putin> [05.08.2019].
- Werber, Niels (2005): Geo- and Biopolitics of Middle-Earth: A German Reading of Tolkien's "The Lord of the Rings." In *New Literary History*, Vol. 36 (2), p. 227-246.
- Werber, Niels (2007): *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*. München: Hanser.
- Wiederkehr, Stefan (2007): *Die eurasische Bewegung. Wissenschaft und Politik in der russischen Emigration der Zwischenkriegszeit und im postsowjetischen Russland*. Köln: Böhlau.
- Wilson, Andrew (2000): *The Ukrainians: Unexpected Nation*. New Haven and London: Yale University Press.

- Wood, Elizabeth (2016): Hypermasculinity as a Scenario of Power: Vladimir Putin's Iconic Rule, 1999-2008. In *International Feminist Journal of Politics*, Vol. 18, No. 2 (Spring), p. 329-350.
- Worthmann, Friederike (2004): *Literarische Wertungen: Vorschläge für ein deskriptives Modell (Literatur – Handlung – System)*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Yurchak, Alexey (2016): Monstratsija: smysl, absurd i političeskoe vyskazyvanie v segodnjašnej Rossii. Öffentlicher Vortrag von 01.04.2016, abrufbar unter: <http://rideo.tv/video/66739/> [27.08.2018].
- Yurchak, Alexey (2017): Trump, Monstration and the Limits of liberalism. American Ethnological Society annual meeting Panel „Crisis of Liberalism.“ Stanford University, March 2017.
- Zabirko (2015a): „Russkij Mir“. Literarische Genealogie eines folgenreichen Konzepts. In *Russland-Analysen*, Nr. 289, 30.01.2015, S. 2-6.
- Zabirko (2015b): Русский мир: литературная генеалогия концепции от „Бедной Лизы“ до полковника Гиркина [Russische Welt: Literarische Genealogie der Konzeption von der „Armen Lisa“ bis Oberst Girkin]. In *Forum für osteuropäische Ideen und Zeitgeschichte* (russischsprachige Ausgabe), Nr. 2/2015, S. 114-137.
- Zabirko (2015c): Russkij mir und der Krieg in der Ukraine. In *OST-WEST. Europäische Perspektiven*, 3/2015, S. 183-191.
- Zabirko (2018a): Russkij mir und Novorossija. Theologische und nationalistische Konzepte russischer (Außen-)Politik. In: Justenhoven, Heinz-Gerhard (Hg.), *Kampf um die Ukraine: Ringen um Selbstbestimmung und geopolitische Interessen* [Studien zur Friedensethik, Band 61]. Baden-Baden: Nomos Verlag. S. 63-77.
- Zabirko (2018b): The Magic Spell of Revanchism. Geopolitical Visions in Post-Soviet Speculative Fiction (Fantastika). In *The Ideology and Politics Journal*, Issue 1(9)/2018, p. 66 – 134, abrufbar unter: <https://ideopol.org/post-soviet-transit-and-demodernization-issue-1-9-2018/> [01.09.2019].
- Zabužko, Oksana (2010): *Muzej pokynutyh sekretiv*. Kyjiv: Fakt.
- Žadan, Serhij (2005): *Anarchy in the UKR*. Charkiv: Folio.
- Žadan, Serhij (2010): *Vorošylovhrad*. Charkiv: Folio.
- Žadan, Serhij (2010a): Immigrant Song. In *Krytyka*. 9/10, 2010, S. 35-39.

- Zaslavskaja, Elena (2017): Zvezda Betel'geize. In: *Vybor Donbassa. Literatura narodnych respublik. Almanach Sojuza pisatelei LNR*. Lugansk: Bol'shoj Donbass, S. 45-46.
- Zhadan, Serhij (2007): *Anarchy in the UKR*. Frankfurt a.M. 2007: Suhrkamp (=Žadan 2005, dt).
- Zhadan, Serhij (2012): *Die Erfindung des Jazz im Donbass*. Berlin: Suhrkamp (=Žadan 2010, dt).
- Živov, Viktor (2008): Čuvstvitel'nyj nacionalizm: Karamzin, Rostopčin, nacional'nyj suverenitet i poiski nacional'noj identičnosti, In *Novoe literaturnoe obozrenie*, 91/2008, S. 114-140.
- Zorič, Aleksandr (2003): *Zavtra vojna*. Moskva: AST.
- Zorič, Aleksandr (2004): *Bez poščady*. Moskva: AST.
- Zorič, Aleksandr (2006): *Vremja – moskovskoe!* Moskva: AST.
- Žukovskij, Vasilij (1885): Pis'mo k kn. P.A. Vjazemskomu o ego stichotvorenii „Svjataja Rus“. In *Russkij archiv*, 56/2 (1885), S. 245-247.

Literarische Formen der Geopolitik

Oleksandr Zabirko

In Anlehnung an Modelle des spatial turn der Kultur- und Sozialwissenschaften zeigt die vorliegende Untersuchung, wie literarische Raumkonstruktionen für die Verarbeitung und gedankliche Einordnung der politischen Transformationsprozesse sowie für die Erprobung neuer Identitätsmodelle in der Ukraine und in Russland instrumentalisiert wird. Die Arbeit analysiert literarische Konstrukte wie „die russische Welt [russkij mir]“, „die heilige Rus' [svjataja Rus']“, „Neurussland [Novorossija]“ und „Eurasien“, die den politischen Diskurs der Ära Putin dominieren, und kontrastiert diese mit den Raummodellen von „Ostmitteleuropa“ sowie der „Europäisierung“ der Ukraine in den Schriften ukrainischer Literaten. Die in dieser Weise semantisierten Kulturräume determinieren maßgeblich die politische und kulturelle Selbstverortung der beiden ehemaligen Sowjetrepubliken. Die Arbeit geht im Weiteren der Frage nach, wie diese Selbstverortung in den Werken gegenwärtiger russischer und ukrainischer Prosa-Autoren wiederum auf die Nations- und Gemeinschaftsbilder, die Gesellschafts-Ideale sowie die Rechts- und Gerechtigkeitskonzepte einwirkt.

29,90 €

ISBN 978-3-8405-0261-3



9 783840 502613