

OSTEUROPA ist eine interdisziplinäre Monatszeitschrift zur Analyse von Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur und Zeitgeschichte in Osteuropa, Ostmitteleuropa und Südosteuropa. OSTEUROPA ist Forum des Ost-West-Dialogs und behandelt gesamteuropäische Themen. OSTEUROPA wurde 1925 von Otto Hoetzsch in Berlin gegründet. 1939 musste die Zeitschrift das Erscheinen einstellen. Von 1951 bis 1975 leitete sie Klaus Mehnert, bis 2002 Alexander Steininger.

OSTEUROPA is member of *eurozine* network: www.eurozine.com

ISSN 0030-6428

OSTEUROPA wird u.a. in folgenden Datenbanken und Bibliographien ausgewertet: European Bibliography of Slavic and East European Studies, International Bibliography of the Social Sciences, International Political Science Abstract, Journal Articles Database, Periodicals Index Online, Public Affairs Information Service, Social Science Citation Index, Virtuelle Fachbibliothek Osteuropa, Worldwide Political Science Abstracts

Redaktion: Dr. Manfred Sapper, Dr. Volker Weichsel, Margrit Breuer, Olga Radetzka, Dr. Andrea Huterer, Ansgar Gilster. An diesem Band hat Timm Schönfelder mitgearbeitet.

Adresse: Schaperstraße 30, 10719 Berlin, 030/30 10 45 81 und 30 10 45 82

Fax 030/21 47 84 14; osteuropa@dgo-online.org; <www.osteuropa.dgo-online.org>

Herausgeber: Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde e.V. (DGO).

Vorstand: Prof. Dr. Rita Süßmuth (Präsidentin), Prof. Dr. Wolfgang Eichwede, Prof. Dr. Thomas Bremer, Prof. Dr. Timm Beichelt, Dr. Caroline von Gall, Prof. Dr. Sebastian Lentz, Prof. Dr. Rainer Lindner, Prof. Dr. Birgit Menzel, Prof. Dr. Hans-Henning Schröder, Prof. Dr. Stefan Troebst.

Geschäftsführung: Dr. Heike Dörrenbächer, Schaperstraße 30, 10719 Berlin, 030/21 47 84 12 info@dgo-online.org; <www.dgo-online.org>

Konto: DGO, Commerzbank, Berlin (100 800 00), 04 148 630 00. Spenden sind steuerlich abzugsfähig.

Erscheinungsweise: monatlich. **Bezug:** über den Verlag, den Buchhandel und die DGO. Das Abo gilt für ein Jahr und verlängert sich, wenn nicht 6 Wochen vor Ablauf des Kalenderjahres schriftlich beim Berliner Wissenschafts-Verlag gekündigt wird.

Preise: Jahresabo 84,00 €, für Mitglieder der DGO, Studierende, Schulen 49,00 € (plus Porto), Einzelheft 10,00 €, Themenhefte je nach Umfang zwischen 15,00 € und 32,00 €.

Versandkosten für ein Abo in Deutschland 12,00 €; im Ausland 28,50 €.

für Einzelhefte/Themenhefte in Deutschland je nach Umfang 1,00/4,00 €.

für Einzelhefte/Themenhefte ins Ausland je nach Umfang 3,00/4,50/6,00 €.

Berliner Wissenschafts-Verlag, Markgrafenstr. 12–14, 10969 Bln, 030/841770-0; bwv@bwv-verlag.de.

© OSTEUROPA/DGO Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil der Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung der Redaktion vervielfältigt und verbreitet werden. Unter dieses Verbot fallen die gewerbliche Vervielfältigung per Kopie, die Aufnahme in elektronische Datenbanken und die Vervielfältigung über CD-Rom und andere elektronische Datenträger.

osteuropa

62. JAHRGANG / HEFT 9 / SEPTEMBER 2012

<i>Daniel Ursprung</i>	Machtkampf in Rumänien Die Regierung, der Präsident und die Justiz	3
<i>Anneli Gabanyi</i>	Politisches Lehrstück Die Staatskrise in Rumänien	15
<i>Mykola Rjabčuk</i>	Prekäre Autokratie Stillstand und Wandel in der Ukraine	37
<i>Valeryj Karbalevič</i>	Faust in der Tasche Wahlsimulation in Belarus	53
<i>Ignác Romsics</i>	Trianon und der Holocaust Ungarische Traumata des 20. Jahrhunderts	57
<i>Ferenc Laczó</i>	Verwirrte Fäden, blinde Flecken Die ungarischen Juden in der Horthy-Ära	73
<i>Larynas Katkus</i>	Komische Agonie Das Groteske in der spätsozialistischen Literatur	87
<i>Rüdiger Ritter</i>	Produktive Missverständnisse Jazz im Ostblock	97
<i>Roland Götz</i>	Aussterbende Gattung Deutschlands Russlandökonomien	113
<i>Marlis Prinzing</i>	Adieu, KISS Plädoyer für eine neue Osteuropa-Berichterstattung	117
<i>Andreas Umland</i>	Weißer Fleck Die Ukraine in der deutschen Öffentlichkeit	127

Bücher und Zeitschriften

<i>Wolfgang Stephan Kissel: Čechovs Kosmos. Theater, Raum und Zeit</i>	<i>Karla Hielscher</i>	135
<i>Emmanuel Carrère: Limonov</i>	<i>Ulrich Schmid</i>	137
<i>Marina Balina, Evgeny Dobrenko, Eds.: Petrified Utopia. Happiness Soviet Style</i>	<i>Anja Tippner</i>	139
<i>Julia Friedman: Beyond Symbolism and Surrealism. Alexei Remizov's Synthetic Art</i>	<i>Karlheinz Kasper</i>	141
<i>Martina Munk: Ungeheuerliche Massen. Tierbilder für das Phänomen des Massenhaften in der Literatur des 20. Jahrhunderts. – Jane Costlow, Amy Nelson, Eds.: Other Animals. Beyond the Human in Russian Culture and History</i>	<i>Karlheinz Kasper</i>	143
<i>Sehen Frauen mehr? Russische Schriftstellerinnen erkunden die Gegenwart. Herausgegeben und übersetzt von Christine Engel. – Marina Palej: Inmitten von fremden Ernten</i>	<i>Regine Nohejl</i>	146
<i>Günter Agde, Alexander Schwarz, Hg.: Die rote Traumfabrik: Meschrapom-Film und Prometheus, 1921–1936</i>	<i>Lars Karl</i>	148
<i>Evgeny Dobrenko: Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution. – Peter Rollberg: Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema. – Norbert P. Franz, Hg.: Stalker. UdSSR, 1980. Regie: Andrej Tarkovskij</i>	<i>Christine Engel</i>	150
<i>Jiří Holý: Tschechische Literatur 1945–2000. Tendenzen, Autoren, Materialien. Ein Handbuch. Herausgegeben von Gertraude Zand</i>	<i>Helena Mastel-Nothstein</i>	153
<i>Gesine Drews-Sylla: Moskauer Aktionismus. Provokation der Transformationsgesellschaft</i>	<i>Andreas Guski</i>	155
<i>Kristin Roth-Ey: Moscow prime time. How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural Cold War</i>	<i>Boris Belge</i>	156
<i>Gertrud Pickhan, Maximilian Preisner: Von Hitler vertrieben, von Stalin verfolgt. Der Jazzmusiker Eddie Rosner</i>	<i>Rüdiger Ritter</i>	158
<i>Krystian Brodacki: Historia Jazzu w Polsce</i>	<i>Rüdiger Ritter</i>	159
<i>Christine Fischer: Sinnbilder Russlands im geteilten Deutschland. Die Rezeption russischer Lyrik in deutschen Literaturzeitschriften (1945–1990)</i>	<i>Wolfgang Schlott</i>	161
<i>Anton Čechov: Višněvyj sad / Der Kirschgarten. – Nikolaj Gogol: Nos / Die Nase. – Vladimir Nabokov: Tri rasskaza / Drei Erzählungen. – Aleksandr Puškin: Pikovaja dama / Pique Dame. – Anton Čechov: Dama s sobačkoj. Tri rasskaza / Die Dame mit dem Hündchen</i>	<i>Frank Göbler</i>	162
Abstracts		165

Daniel Ursprung

Machtkampf in Rumänien

Die Regierung, der Präsident und die Justiz

Rumänien stürzte im Sommer 2012 in eine Staatskrise. Ein Machtkampf zwischen der neuen Regierung und dem Präsidenten lähmte die Institutionen. Bei dem Versuch, den umstrittenen Präsidenten Băsescu abzusetzen, verletzte die Regierung mehrfach rechtsstaatliche Prinzipien. Hinter der Auseinandersetzung steckt ein Kampf um die Unabhängigkeit der Justiz. Diese hat jedoch dem Druck standgehalten und könnte aus der Krise gestärkt hervorgehen.

Rumänien erlebte im Sommer 2012 seine größte politische Krise seit 1989. Die Regierung verletzte im Machtkampf mit dem Präsidenten und der Justiz mehrfach rechtsstaatliche Prinzipien. Die ohnehin angespannte politische Lage eskalierte nach einem Gerichtsurteil: Am 20. Juni wurde Adrian Năstase, der Premierminister der Jahre 2000–2004, wegen eines Parteispendenskandals rechtskräftig verurteilt. Der sofortigen Überstellung ins Gefängnis konnte er sich nur durch einen missglückten Suizidversuch entziehen. Die Nachricht wirkte wie ein Schock auf das rumänische politische Establishment. Verfahren gegen Politiker waren zuvor in aller Regel im Sande verlaufen. Insbesondere Năstase hatte als unantastbar gegolten. Nun aber konnten mehrere hochrangige Politiker aller großen Parteien, die in Strafverfahren verwickelt sind oder mit Anklagen rechnen müssen, nicht mehr davon ausgehen, dass sie ohnehin nicht zur Rechenschaft gezogen werden.¹

Kurz darauf begannen sich die Ereignisse zu überstürzen. Das regierende Parteienbündnis *Uniunea Social-Liberală* (Sozial-Liberale Union, USL) brach einen Machtkampf mit Präsident Traian Băsescu vom Zaun. Anfang Juli peitschte die USL die vorläufige Suspendierung Băsescus durch das Parlament.² Der seit 2004 amtierende Băsescu ist,

Daniel Ursprung (1975), lic. phil., Historiker, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für osteuropäische Geschichte der Universität Zürich

Von Daniel Ursprung erschien in OSTEUROPA: Die Peripherie als Zentrum. Osteuropa und die Kulturgeschichte des Politischen, in: Transfergeschichte(n). Peripherie und Zentrum in Europa [= OE, 3/2008], S. 145–156.

¹ Siehe die auf der Website der investigativen Anti-Korruptions-NGO *România curată* (Sauberes Rumänien) veröffentlichte Liste, <www.romaniacurata.ro/nume.php>. – Macovei denunță: Cîne sunt parlamentarii corupți care votează în numele dumneavoastră! Adevărul, 19.2.2012. Dieser und alle im folgenden zitierten Artikel sind der online-Version der entsprechenden Zeitung entnommen.

² Zur Chronologie der Ereignisse: Traian Băsescu a câștigat un război în care a pierdut majoritatea bătațiilor, Adevărul, 30.8.2012.

frühen Farcen Fundament und Baustein von Čechovs Welttheater darstellen. Seine These ist, dass es keinen Bruch gibt zwischen dem Frühwerk und den großen späten Formen, für die farcenhafte Elemente immer wesentlich geblieben sind.

Die frühen Dramen *Platonov*, *Ivanov* und der *Waldgeist* werden leider nicht behandelt, sondern Kissel geht sogleich zu den vier großen Meisterdramen *Die Möwe*, *Onkel Wanja*, *Die drei Schwestern* und *Der Kirschgarten* über.

Den umfangreichen Hauptteil der Arbeit macht die äußerst detaillierte, Szene für Szene dem Textablauf folgende Analyse dieser Stücke aus, wobei die *Drei Schwestern* durch die fast doppelte Länge noch einmal herausgehoben werden. Vor dem letzten Drama ist die Untersuchung des Monologs *Über die Schädlichkeit des Tabaks* eingeschoben, dieses Einakters, der zwischen 1886 und 1902 sechs Fassungen erlebte und an dem sich die dramenpoetische Entwicklung Čechovs signifikant ablesen lässt.

Es sind dies beeindruckend genaue, spannend zu lesende Untersuchungen von Handlungsstruktur, Personen und Sprache voller gelehrter Verweise auf philosophischen Hintergrund, Anspielungen und Zitate sowie Erklärungen kulturhistorischer Details, die auch für Kenner Čechovs eine Menge Neues, Überraschendes und Erhellendes bieten.

Dabei werden Handeln und Verhalten der Personen in den Stücken sehr bewusst in den historischen und sozialen Kontext der Zeit eingeordnet, d.h. in die Epoche der industriellen Revolution, in der Russland tief greifende soziale Veränderungen erlebt, die patriarchalische Ordnung zerstört wird und die kapitalistische Wirtschaftsform mit der dominanten Rolle der Ökonomie und des Geldes immer mehr das Leben der Menschen bestimmt. Es ist die geistige Atmosphäre der nachdarwinischen Epoche, auf der einen Seite geprägt von den Fortschritts- und Zivilisationsdiskursen der modernen Naturwissenschaft, auf der anderen Seite durch die Erkenntnis der biologischen und sozialen Bedingtheit des Menschen, seine Begrenztheit und Sterblichkeit in einer kontingenten Welt, in der an die Stelle Gottes die anonymen Mächte Zeit und Zufall

getreten sind. All dies bringt Čechov in seine Dramen ein mit der ihm eigenen Skepsis gegenüber allen religiösen, philosophischen und ideologischen Heilsversprechen, aber auch mit der Einsicht in die Grenzen naturwissenschaftlicher Erklärungsmöglichkeiten und der menschlichen Erkenntnis überhaupt. Diese Grundhaltung steht in der Tradition antiker Skepsis, vor allem der Stoa Marc Aurels, dessen gewaltige Bedeutung für Čechovs gesamtes Werk Kissel an vielen Beispielen nachweisen kann.

Das Wesentliche, was die absolute Neuheit von Čechovs dramatischer Kunst ausmacht – und das demonstriert Kissel an allen weiteren Drameninterpretationen – ist seine ganz einzigartige Behandlung von Raum und Zeit, die zu zentralen Themen werden und durchgängig die Struktur seiner Stücke konstituieren. Angefangen mit Treplevs Monodrama über die Endzeit der Menschheit in der *Möwe*, das häufig nur als Parodie dekadenter symbolistischer Kunst interpretiert wurde, das Kissel jedoch auch als Auseinandersetzung mit kosmologischen Theorien und naturwissenschaftlichen Diskursen der Moderne deutet, zeigt er an einer Unzahl von Beispielen überzeugend, dass ein Hauptakteur des neuen Welttheaters von Čechov die Zeit selbst ist.

Und der Raum – geprägt zunächst durch den eng begrenzten Chronotopos „Landgut mit Garten“, der aber alles andere als eine Idylle darstellt – wird ununterbrochen geöffnet und durchlässig zum Wald, zur Metropole Moskau, zum übrigen Russland, zur Welt, allein schon durch das Motiv der Eisenbahn, das in keinem der Dramen fehlt, oder etwa durch Astrov's Blick auf die Afrikakarte im letzten Akt des *Onkel Wanja*.

Wichtiger noch ist, dass dieser Raum durch eine differenzierte Zeitphänomenologie ununterbrochen verzeitlicht wird. Die Menschen sind zum einen der chronometrischen Zeit, symbolisiert durch die Uhr, unterworfen; man denke an die vielen Szenen des Wartens, des nervösen Blicks auf die Uhr usw. Andererseits wird ihr subjektives Zeitempfinden zum zentralen Thema, das sich im ständigen Reflektieren über die eigene Lebenszeit, in ihren Erinnerungen, der Imagination der Zukunft

im Gerede über das Leben in 200 bis 300 Jahren ausdrückt. Und es gibt die mystischen Augenblicke des Austritts aus der Zeit beim Klang einer reißenden Saite, in den Pausen, dem Schweigen, der Stille.

Das Überschreiten der Zeitgrenzen zeigt sich z.B. auch in der wichtigen Rolle, die Tote als mitagierende bzw. das Handeln der Lebenden bestimmende Figuren spielen, etwa die Schwester von Onkel Wanja, der tote Vater in den *Drei Schwestern*.

In Čechovs Dramen, in denen es keine Helden mehr gibt, die ausnahmslos im engen Familien- und Verwandtenkreis spielen, die die zerfallende, die defizitäre, die vaterlose Familie zeigen, wird die Frage gestellt nach den Bedingungen des Menschseins und den Möglichkeiten menschlicher Freiheit nach dem Verschwinden von Schöpfergott und Familienoberhaupt.

Kissel fasst im Schlusskapitel „Spieler im kosmischen Spiel“ noch einmal zusammen, dass Čechov in seinen Stücken die Rollenhaftigkeit menschlichen Agierens, die Theatralik menschlicher Existenz, zur Grundlage seines Welttheaters macht. Der denkende Mensch kann zu sich selbst in Distanz treten und zum „Schauspieler“ seiner selbst werden. „Theater und Theatralität werden zur Einheit stiftenden Metapher“ (S. 263). Deshalb ist *Die Möwe* ein einziges Spiel mit dem Thema Theater und Leben, deshalb spielen in allen Stücken Namensfeiern, Maskenfeste, Familienversammlung, Vorträge als Modifikationen von Theatralität eine entscheidende Rolle, deshalb nennt sich Elena eine „Episodenfigur“, deshalb spielt der widerwärtige Solenij in den *Drei Schwestern* die Rolle eines Lermonov, deshalb sagt Astrov beim Abschied „finita la commedia“ usw.

Und Kissel beantwortet damit auch die immer wieder gestellte Frage, warum Čechov seine Stücke Komödien genannt hat. Die Situation des Menschen in einer kontingenten Welt erscheint dem distanzierten Blick als komisch. „Die Einsicht, dass ohne letzte Sinngebung alles nur Farce ist, nur Farce sein kann, wird nicht nur von Melancholie, sondern auch von Mitleiden begleitet, erzeugt kein böses, höhnisches Lachen, sondern ein verständnisvolles Lächeln.“ (S. 264)

Für jeden, der Čechovs Theater liebt oder sich als Regisseur, Dramaturg oder Schauspieler in der Theaterpraxis mit ihm auseinandersetzen will, bietet dieses Buch unerschöpflichen Stoff zur Erkenntnis und zum weiteren Nachdenken.

Karla Hielscher

Emmanuel Carrère: *Limonow*. Aus dem Französischen von Claudia Hamm. Berlin: Matthes & Seitz 2012. 414 S. 24,90 €

Der französische Autor Emmanuel Carrère stammt aus einer illustren Familie. Seine Mutter, Hélène Carrère d'Encausse, wurde 1929 in Paris in ein georgisches Adelsgeschlecht geboren – die Familie war zuvor aus dem revolutionären Russland geflohen. Carrère d'Encausse ist seit 1990 Mitglied der ehrwürdigen Académie Française und gehört mithin zum erlesenen Kreis der „Éternels“. 1978 wurde sie durch ihr Buch *Risse im Roten Imperium* berühmt, in dem sie das baldige Ende des Sowjetkommunismus prophezeite. Außerdem legte sie maßgebliche Biographien über Lenin und den letzten Zaren Nikolaj II. vor.

Bereits Emmanuel Carrères Großvater Georges Zourabichvili (1898–1944) war ein erbitterter Gegner des Sowjetregimes – sein Hass ging so weit, dass er im besetzten Frankreich mit den Nazis kollaborierte, dafür wurde er von Partisanen exekutiert. Der Enkel hatte diese prekäre Geschichte bereits 2007 in seinem Buch *Un roman russe* einem breiteren Publikum vorgestellt. Nun wendet er sich in *Limonow* einem neuen Thema zu. Der Held seines Buches ist der Politikünstler Eduard Limonov (geb. 1943). Limonovs Biographie ist ebenso aufregend wie schockierend: Nach einer trostlosen Kindheit in der ukrainischen Provinzstadt Char'kov zog er als 24-jähriger nach Moskau, wo er schnell Kontakt zu den Moskauer Konzeptualisten um Genrich Sapgir fand. In diese Zeit fällt auch der *amour fou* zu dem angehenden Fotomodell Elena Šapova. Elena fasziniert ihn, er scheint regelrecht süchtig nach ihr. 1975 emigriert das Liebespaar nach New York – Eduard führt das Leben eines Bohé-

mien, Elena macht Karriere und entgleitet ihm. Eduard schlägt sich als Butler eines Millionärs durch und nutzt seine Stellung mit dem Zynismus eines Underdogs aus. Gleichzeitig entsteht sein erster Roman *Ich bin's, Editschka*, der gegen alle gesellschaftlichen Konventionen verstößt: Limonov verspottet die pathetische Sowjetgesellschaft genauso wie die jammernden Dissidenten, er verstößt mit der Darstellung homosexueller Szenen gegen alle Regeln des Anstandes. Die französische Ausgabe seines Romans setzt diese Eigenschaft als marktschreierisches Verkaufsargument ein: „Ein russischer Dichter bevorzugt große Neger.“ 1980 übersiedelt Limonov nach Paris, wo er die Bekanntschaft von Emmanuel Carrère (geb. 1957) macht.

Carrère interviewt den damals noch wenig bekannten Schriftsteller für eine kleine Radiostation, geht aber keine nähere Freundschaft mit ihm ein. Er fühlt sich bereits bei diesem ersten Treffen von Limonov gleichzeitig abgestoßen und angezogen. Er bewundert die absolute Selbstsicherheit, mit der Limonov seinen schwierigen Lebensweg geht, ist aber auch angewidert vom radikalen Egoismus und der künstlerischen Arroganz des Skandalautors.

Als die von Carrères Mutter prophezeiten Risse das „rote Imperium“ tatsächlich zum Einsturz bringen, eilt Limonov in seine Heimat und besucht seine Eltern ein letztes Mal. Sie führen die kleinbürgerliche Existenz postsowjetischer Pensionäre und verbringen ihr Leben damit, Vorräte anzulegen. Mit der Mutter verbindet ihn wenig – sie liest keine Bücher; der Vater ist durch die Gnade eines Schlaganfalls von der Verantwortung für seine blutige Arbeit als NKVD-Scherge unter Stalin entbunden worden.

Weil auch der Zusammenbruch der Sowjetunion für Limonov zu unspektakulär verläuft, reist er als Kriegstourist nach Jugoslawien und kämpft auf der Seite des serbischen Schlächters Arkan. 1991 besinnt er sich auf die patriotische Pflicht gegenüber dem eigenen Volk und gründet gemeinsam mit dem Eurasien-Ideologen Aleksandr Dugin die „Nationalbolschewistische Partei“, die auf ihrer Fahne provokativ Nazi- und Sowjetsymbole vereint. Damit gerät er ins Faden-

kreuz der russischen Behörden – die Falle schnappt 2001 zu, er wird wegen Waffenhandels zu einer vierjährigen Gefängnisstrafe verurteilt, die er zur Hälfte absitzen muss.

Carrère beschließt sein Buch mit der neusten Entwicklung: Limonov ist einer der wichtigsten Akteure im Oppositionsbündnis „Das andere Russland“ und erregt mit seinem provokativen Politikstil immer noch das Stirnrunzeln westlicher Kommentatoren. Carrère selbst ist kein neutraler Erzähler, sondern lässt sich immer wieder zu Beschimpfungen seines Helden hinreißen.

Carrère und Limonov werden sowohl durch identische als auch gegensätzliche Lebensmuster verbunden: Beide wurzeln tief in der russischen Kultur – Carrère ist mit dem aristokratischen Kanon aufgewachsen, Limonov mit dem Prinzip der *épatage*. Beide kennen Erfolg und Demütigung – Carrère trat bereits als junger Autor in Bernard Pivots einflussreicher Literatursendung „Apostrophes“ auf, wurde aber auch während eigener Recherchen von seinem Idol Werner Herzog brüsk zurückgewiesen; Limonov erregte früh mit seinem Roman *Ich bin's, Editschka* Aufsehen, ernährte sich aber zeitweise von Essensresten in Selbstbedienungsrestaurants. Beide sind Stilvirtuosen und können alle Register vom Melodrama bis zur beißenden Ironie ziehen – Carrère verbleibt innerhalb der Grenzen des Decorum, Limonov provoziert bewusst und verstößt gegen alle Konventionen des guten Geschmacks. Beide sind auf der Suche nach einem letzten Lebenssinn – Carrère erblickt ihn im künstlerischen Schaffen, Limonov will als neuer charismatischer Führer die Macht in Russland übernehmen. Carrère deckt in Limonovs Lebensbeschreibung eigene biographische Möglichkeiten auf, die aber unrealisiert geblieben sind. Deshalb ist sein Limonov-Buch eine geheime Autobiographie, in der sich das Begehren nach skandalösem Ruhm und die Behaglichkeit der eigenen Arriviertheit auf widersprüchliche Weise die Waage halten: Carrère schreckt sich mit seiner Limonov-Biographie gewissermaßen selbst davon ab, aus dem Schatten seiner übermächtigen Mutter hervorzutreten.

Ulrich Schmid

Marina Balina, Evgeny Dobrenko, Eds.: *Petrified Utopia. Happiness Soviet Style*. London, New York, Delhi: Anthem Press 2009/2011 (Anthem Series on Russian, East European and Eurasian Studies). 307 S. 99,- \$ (hardback), 40,- \$ (paperback)

Gibt es ein spezifisch „sowjetisches Glück“? Die Autoren des vorliegenden Sammelbandes meinen – ja. Marina Balina und Evgenij Dobrenko haben unter dem Übertitel *Petrified Utopia* 12 Aufsätze versammelt, die nachzeichnen, auf welchen Feldern das sowjetische Glücksversprechen vorrangig realisiert werden sollte und in welchen Diskursen es sich bevorzugt manifestierte. Die Beiträge des Bandes setzen dabei einen Schwerpunkt in der Zeit des Stalinismus, dessen Kennzeichen die permanente „Agitation zum Glück“ war (vgl. die Ausstellung: *Agitation zum Glück – Sowjetische Kunst der Stalinzeit*. Documenta-Halle, Kassel, 26. November 1993 – 30. Januar 1994, sowie den gleichnamigen von Hubertus Gassner und Alisa B. Ljubimova herausgegebenen Katalog: *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*. Bremen 1993). Stalinistische Glücksvorstellungen erweisen sich als äußerst pertinent und wirken z.T. heute noch nach (S. 164). Dies ist umso erstaunlicher, als es bei den sowjetischen Bildern des Glücks häufig um Bilder kommenden sozialistischen Glücks handelte und nicht um gelebte Erfahrung.

Die Konstrukteure des spezifisch sowjetischen Glücks standen zudem vor dem Problem, dass das russische Wort „счастье“ etymologisch mit Vorstellungen von Schicksal und Los verbunden ist und somit nicht in Fünfjahresetappen planbar war. Das Glück, das der Sozialismus versprach, hatte weniger den Einzelnen im Blick als vielmehr die Gesellschaft als Ganzes. Die Propagandisten des „sowjetischen Glücks“ sahen sich also mit der Frage konfrontiert: Wie lässt sich Glück, das von vielen als eine „Sache des individuellen Tun und Erlebens“ (Martin Seel: *Wege einer Philosophie des Glücks*, in: Joachim Schummer, Hg.: *Glück und Ethik*. Würzburg 1998, S. 109–123) wahrgenommen

wird, innerhalb eines kollektiven gesellschaftlichen Projekts realisieren?

Vorbedingung individuellen Glücks oder individueller Zufriedenheit war die vollständige Akzeptanz der sozialistischen Ideale und Ideen (S. XVI). Das stalinistische Gesellschaftsprojekt lässt sich in seinem Kern als zutiefst utopisch charakterisieren, weil es auf einer – wenngleich uneingelösten – Glücksverheißung basiert. Als Garant des Glücksversprechens fungierten wahlweise Stalin, die Partei oder der sowjetische Staat. Eigentlich sollte es schon ausreichend sein, ein Bürger der Sowjetunion zu sein, um sich glücklich zu fühlen (S. 166). Dass dies im Alltag nicht allem und jedem gelang und gelingen konnte, führte zu Verwerfungen und Unzufriedenheiten, die auch zum Ausdruck gebracht wurden.

Kindheit galt in der Sowjetunion als Modell für ein glückliches Zeitalter, als vorweggenommene Realisierung des sozialistischen Paradieses. Es ist deshalb nur konsequent, dass sich gleich zwei Artikel mit Konzepten von Kindheit und Kinderliteratur beschäftigen. Catriona Kelly zeigt in ihrem Beitrag, dass das Bild der „glücklichen sowjetischen Kindheit“ das Ergebnis einer Vielzahl von politischen, ideologischen und pädagogischen Operationen war. Sie weist darauf hin, dass die russische Kultur eigentlich durchaus prädisponiert war, auch Leid, Unglück und Missgeschicke zu akzentuieren, dass solche negativen Erfahrungen und die daraus abgeleiteten Gefühle der positiv gestimmten stalinistischen Sprachregelung jedoch nicht mehr entsprachen (S. 4). Dies gilt insbesondere für Kindheitsdarstellungen (S. 7), da Kinder als der Teil der Bevölkerung betrachtet wurden, in deren Alltag sich das utopische Projekt bereits realisiert hatte, und zwar durch die Prinzipien „Fürsorge“ und „Aufmerksamkeit“. Wie nachhaltig diese Prägungen wirken, zeigt Kellys Befragung russischer Informanten und Informantinnen seit den 1990er Jahren, die mehrheitlich auf ihre „glückliche“ sowjetische Kindheit verweisen und sie in Kontrast zur postsozialistischen Kindheit setzen (S. 17–18).

Marina Balina stellt am Beispiel der frühso-wjetischen Kinderliteratur dar, wie anhand