

Schriftenreihe Band 1066

Heiko Pleines / Hans-Henning Schröder (Hrsg.)

Länderbericht Russland



Bundeszentrale für politische Bildung

Bonn 2010

© Bundeszentrale für politische Bildung
Adenauerallee 86, 53113 Bonn

Redaktion: Verena Artz, Heinrich Bartel
Herstellung: Wolfgang Hölker

Diese Veröffentlichung stellt keine Meinungsäußerung der Bundeszentrale für politische Bildung dar. Für die inhaltlichen Aussagen tragen die Autor/-innen die Verantwortung.

Hinweis: Die Inhalte der im Text und Anhang zitierten Internet-Links unterliegen der Verantwortung der jeweiligen Anbieter/-innen. Für eventuelle Schäden und Forderungen können Herausgeberin und Autor/-innen keine Haftung übernehmen.

Die Umschrift russcher Personennamen und geografischer Bezeichnungen folgt der in der deutschen Publizistik üblichen Schreibweise. Auch im Deutschen gängige Vornamen (Viktor, Alexander etc.) werden in deutscher Schreibweise wiedergegeben. Anlautend stimmhaftes »s« (wiss.: »z«) wird in der Regel mit »s« (aber, wenn eingeführt als »z«: Zagorskij etc., auch: Gazprom)), stimmhaftes »sch« (wiss.: »ž«) mit »sh« (Breshnew, Nishnij Nowgorod) transkribiert.

Kartografie: Kämmer-Kartographie, Berlin
Umschlaggestaltung: M. Rechl, Kassel
Umschlagfoto: Olaf Meinhardt, Rötgesbüttel
Satzherstellung: Naumilkat, Düsseldorf
Druck: CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-8389-0066-7

www.bpb.de

Inhalt

I. Landeskundliche Grundlagen und historisches Erbe	9
JÖRG STADELBAUER Russlands Geografie Landschaftszonen, Bodenschätze, Klimawandel und Bevölkerung	11
STEFAN PLAGGENBORG Das Erbe: Von der Sowjetunion zum neuen Russland	29
II. Politisches System	53
MARGARETA MOMMSEN Das politische System unter Jelzin – ein Mix aus Demokratie, Oligarchie, Autokratie und Anarchie	55
PETRA STYKOW Die autoritäre Konsolidierung des politischen Systems in der Ära Putin	71
WLADIMIR GELMAN Föderalismus, regionale Politik und kommunale Selbstverwaltung in Russland	95
UWE HALBACH Brennpunkt Nordkaukasus	113
ANGELIKA NUSSBERGER Rechtswesen und Rechtskultur	131
CORNELIA RABITZ Ohne Zensur und doch nicht frei – Russlands Medienlandschaft	153
JENS SIEGERT Zivilgesellschaft in Russland	172

III. Außenpolitik	191
DMITRIJ TRENIN Die Entwicklung der russischen »Westpolitik« und ihre Lehren	193
ANDREJ ZAGORSKIJ Russland im postsowjetischen Raum	217
SABINE FISCHER Russland und die Europäische Union	231
ANGELA STENT Die russisch-deutschen Beziehungen zwischen 1992 und 2008	247
HANNES ADOMEIT Russische Militär- und Sicherheitspolitik	263
IV. Wirtschaft	287
PEKKA SUTELA Die russische Wirtschaft von 1992 bis 2008 – Entwicklungen und Herausforderungen	289
KSENIJA GONCHAR Wettbewerbsfähigkeit und Innovationen in der russischen Industrie	315
HEIKO PLEINES Energiewirtschaft und Energiepolitik	329
PETER LINDNER Die russische Landwirtschaft Privatisierungsexperiment mit offenem Ausgang	346
V. Gesellschaft, Alltag, Kultur	359
HANS-HENNING SCHRÖDER Gesellschaft im Umbruch Schichtung, demografische Entwicklung und soziale Ungleichheit	361
JEWGENIJ GONTMACHER Sozialpolitik – Entwicklungen und Perspektiven	379
STEFAN MEISTER Bildung und Wissenschaft	391

LEW GUDKOW Die politische Kultur des postsowjetischen Russland im Spiegel der öffentlichen Meinung	410
THOMAS BREMER Die orthodoxe Kirche als gesellschaftlicher Faktor in Russland	441
UWE HALBACH Islam in Russland	457
ELISABETH CHEAURÉ Frauen in Russland	466
ULRICH SCHMID Alltagskultur und Lebensstil	493
Anhang	527
Statistische Daten	529
Kurzbiografien der wichtigsten Akteure	551
Webadressen	562
Weiterführende Literatur	565
Die Autorinnen und Autoren	580

Petruševskajas Erzählung »Slučaj bogorodicy« und die These vom Sowjetmatriarchat. Versuch einer psychoanalytischen Deutung, in: Zeitschrift für Slawistik, 45. Jg., 2000, Nr. 2, S. 173–184; Michail Ryklin/Ivailo Ditschew, Katastroika, in: Lettre International, Nr. 14, 1991.

Ulrich Schmid

Alltagskultur und Lebensstil

1 Kulturnorm und Ausdrucksfreiheit

Die russische Alltagskultur hat sich seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion grundlegend verändert. Zuvor gab es einen weitgehenden gesellschaftlichen Konsens darüber, was »Kultur« war, und vor allem auch darüber, was nicht zur »Kultur« gehörte.¹ Zentrale Bedeutung kam dem ursprünglich stalinistischen Konzept der »Kultiviertheit« (*kul'turnost'*) zu, das die herrschende Ideologie in den Alltag übersetzte.² Wer »kultiviert« war, konnte sich vom Pöbel unterscheiden – über den diskursiven Umweg der *kul'turnost'* baute die Sowjetgesellschaft wieder genau jene innere Stilhierarchie auf, die zuvor als *bourgeois* diffamiert worden war.³ Dabei ist die Frage, inwieweit dieses Kulturverständnis von oben dekretiert wurde und welchen Anteil die individuelle Verinnerlichung der Geschmackspräferenzen an der konkreten Ausgestaltung des sowjetischen Lebens hatte, schwierig zu entscheiden. Für die 1930er Jahre muss man von einem erheblichen offiziellen Druck ausgehen, der mit der Verpflichtung auf die Stilrichtung des sozialistischen Realismus faktisch eine Gleichschaltung der Kultur bedeutete. Die Lenkungsaktivitäten richteten sich auf die gesamte symbolische Ordnung der neuen Gesellschaft – vom individuellen Lebensstil über den öffentlichen Diskurs bis zum künstlerischen Design.

Bemerkenswert ist dabei das hohe persönliche Engagement Stalins. Das Einwirken des Diktators auf das Kunstgeschehen ging bisweilen so weit, dass er eigenhändig Theaterstücke modifizierte, Romanmanuskripte korrigierte und Drehbücher bearbeitete.⁴ Favorisiert wurden Erlösungsgeschichten, die nach einem einfachen Schema gestrickt waren: Ein junger Mann fängt in einer Fabrik an, stößt mit seinen Aufbauideen auf Widerstand, erhält von einem Mentor Zuspruch und triumphiert am Schluss mit seiner staatstreuen Idee.⁵ In spätsowjetischer Zeit hatte sich diese kulturpolitische Linie so weit etabliert, dass die Kulturbehörden nur noch in Ausnahmefällen in den offiziellen Betrieb eingreifen mussten. Um so lauter waren dann aber die Affären, die den Burgfrieden störten: Boris Pasternak musste 1958 nach einer massiven Hetzkampagne auf den Nobelpreis verzichten, die Schriftsteller Andrej Sinjawschij und Julij Daniel wurden 1966 zu langen Lagerhaftstrafen verurteilt, Alexander Solchenizyn wurde 1969 aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen, im Jahr 1974 wälzten Bull-

dozer eine Underground-Kunstaussstellung platt und 1980 wurden die Autoren des privat verlegten Almanachs »Metropol« Opfer von Repressionsmaßnahmen. Die Schere im Kopf hatte sich als Kontrollinstrument bewährt.

Der Konsens über »Kultur« ging aber über Inhalt und Stil offizieller Kulturprodukte weit hinaus. Wie Klaus Mehnert schon in den 1950er Jahren beobachtete, war die Sowjetgesellschaft nach einer avantgardistisch-revolutionären Phase in ihr bürgerliches Zeitalter eingetreten.⁶ Besonders deutlich ließ sich diese paradoxe »Verbürgerlichung« an der Gestaltung des privaten Lebensraums ablesen. Sowjetische Wohnungen glichen einander nicht nur in der Raumaufteilung, sondern auch in der Inneneinrichtung wie ein Ei dem anderen. Furnierte Pressspanregale mit einigen Klassikerausgaben, Teppiche an den Wänden, überall gehäkelte Deckchen und folkloristische Nippes, die obligate Wohnwand mit dem herunterklappbaren Bett – die Vorstellungen über häusliche Gemütlichkeit ließen sich auf einen relativ großen gemeinsamen Nenner bringen.

Erst in den 1990er Jahren hielt der *Euroremont* (Wohnungsrenovierung nach europäischem Standard) Einzug in Russland. Ohne die tristen Mietskasernen äußerlich zu verändern, stattete man die Wohnungen mit Einbauküchen und modernen Badezimmern aus, verlegte Parkett und baute Doppelglasfenster ein. Durch diese Errungenschaft erhielt die Privatwohnung den Rang eines wichtigen Distinktionsmerkmals: Die Transformationsgewinner renovierten ihre Lebensräume nach westlichem Vorbild, die Verlierer behielten gezwungenermaßen den sowjetischen Wohnstandard.

Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion haben sich auch die Vorstellungen von *kul'turnost* verändert – oder zumindest nach Alter aufgespaltet. Die ältere Generation hält noch an sowjetischen Normvorstellungen über anständige Kleidung, dezente Körperhaltung und richtiges Verhalten fest. In diesem Kontext gilt es etwa als »kulturlos«, kurze Hosen zu tragen, die Beine beim Sitzen in der Metro übereinanderzuschlagen oder in öffentlichen Räumen laut zu sprechen.

Die jüngere Generation schert sich um solche Regeln nicht und richtet ihr Auftreten in der Gesellschaft nach wechselnden Modetrends aus. Einen wichtigen Einfluss haben dabei westliche Vorbilder – so hat sich der amerikanische *Street Style* auch in der Kleidung der russischen Jugend durchgesetzt. Die bekannten internationalen Modelabels wie *Dolce & Gabbana* oder *Armani* sind besonders beliebt, das Tragen von chinesischen Fälschungen ist verpönt. Allerdings gibt es auch deutliche kulturelle Unterschiede zwischen der westlichen und der russischen Mode. Gerade die weiblichen Kleidungsnormen sind in Russland weniger restriktiv. Toupierte Haare,

starkes Make-up, Lederstiefel mit hohen Absätzen und Minirock gelten in einem europäischen Kontext oft als ordinär, während ein solches Auftreten in Russland kaum entsprechende Assoziationen hervorruft. Im Gegenteil: Ein sorgfältiges, nach westlichen Vorstellungen sogar übertriebenes Styling markiert in Russland Zugehörigkeit zur neuen Oberschicht, die sich nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion herausgebildet hat.

2 Fernsehen

Auch noch in der späten Sowjetzeit verkündeten russische Intellektuelle stolz, dass die Literatur nach wie vor das Leitmedium der russischen Kultur sei. Dieser anachronistische Zustand hat sich nach 1991 grundlegend verändert. Mit dem Wegfall der staatlichen Kontrolle hat die Literatur erheblich an Relevanz verloren. Mit einem Schlag waren alle *Samizdat*- und *Tamizdat*publikationen erlaubt; illegale Druckerzeugnisse, die entweder im Selbstverlag oder im Ausland erschienen waren, konnten nun frei zirkulieren. Lesen war mit keinem Risiko mehr verbunden und mithin weitgehend uninteressant geworden.

Heute wird das russische Mediensystem sehr einseitig vom Fernsehen dominiert.⁷ In 98,9% aller Haushalte läuft der Fernseher ununterbrochen.⁸ Die Printkultur ist hingegen nur wenig entwickelt. Zwar schossen zu Beginn der »wilden« 1990er Jahre Zeitungen und Zeitschriften wie Pilze aus dem Boden, viele Titel gingen jedoch angesichts der harten Bedingungen des Marktes schnell wieder ein.

Die jüngste Vergangenheit hat auch gezeigt, dass die hoch gesteckten Erwartungen vieler westlicher Beobachter sich als Illusionen entpuppt haben. Nach ihren Vorstellungen hätten sich die russischen Medien nach amerikanischem Vorbild zu einer vierten Gewalt entwickeln müssen. Dabei wurde aber oft außer Acht gelassen, dass zum einen die kulturellen Rahmenbedingungen in Russland ganz anders sind als im Westen und dass zum anderen auch die westlichen Medien nicht gegen politische Einflussnahme resistent sind.⁹

In Russland gibt es nur noch eine überregionale Fernsehstation, die nicht staatlich geführt wird oder einem staatsnahen Konzern gehört. Der Kanal STS wird vom Oligarchen Michail Fridman kontrolliert, hat sich aber auf leichte Unterhaltung spezialisiert. Die politischen Nachrichtensendungen bieten daher in der Mehrzahl Hofberichterstattung. Vor allem Präsident Putin war täglich in den Informationsbulletins präsent. Besonders beliebt waren neben staatsmännischen Auftritten auch Homestorys, etwa

über Putins Hunde oder seinen Besuch eines Boxrings mit dem belgischen Actionstar Jean-Claude Van Damme.¹⁰

Generell lässt sich festhalten, dass das russische Fernsehen weit davon entfernt ist, ausgewogen über innen- und außenpolitische Themen zu berichten.¹¹ Das ist umso gravierender, als das Fernsehen in Russland faktisch ein weitgehendes Informationsmonopol innehat. Alle russischen Präsidentschaftswahlen seit 1996 haben vor diesem Hintergrund stattgefunden. Im Vorfeld der Wahlen gab es deshalb in den Medien keine Auseinandersetzung zwischen kontroversen Positionen. Dem Volk wurde der Kandidat des Kremls vorgestellt und das Volk wählte ihn mit Zustimmungsraten, von denen Politiker im Westen nur träumen können. Bereits 1994 hatte der Medienwissenschaftler Slavko Splichal für dieses Phänomen das Schlagwort der »Italianisierung« geprägt: In Russland gebe es wie in Italien eine starke staatliche Kontrolle über die Medien, die Eliten aus Politik und Medien seien eng miteinander verbunden, schließlich existiere in beiden Ländern kein verbindlicher ethischer Kodex für Medienschaffende.¹²

Die Soziologen Lew Gudkow und Boris Dubin weisen darauf hin, dass das russische Fernsehen zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine eigene Welt schaffe, die parallel zu den wenig entwickelten Organisationsformen des sozialen Lebens existiere und das Fehlen einer Zivilgesellschaft kompensiere. Letztlich funktioniere die TV-Ersatzrealität als eine Art »Leierkasten«, der illusorische Rituale des gesellschaftlichen Zusammenhalts immer aufs Neue inszeniere. Gerade die ständige Wiederholung des gleichen Inhalts erwecke beim Rezipienten den Eindruck erhöhter Authentizität des Berichteten: Durch die Bestätigung von Bekanntem verfestigten sich informationelle Klischees zu einer bestimmten politischen Haltung. Dabei komme es zu erstaunlichen Inkonsistenzen: Obwohl in Befragungen eine überwältigende Mehrheit Detailinformationen wie etwa zur Höhe der Verluste der Armee im zweiten Tschetschenienkrieg keinen Glauben schenke, vermindere solche Skepsis keineswegs die grundsätzliche Unterstützung der Bevölkerung für die offizielle Kreml-Politik in Südrussland.¹³ Aus dieser Diagnose ist der traurige Schluss zu ziehen, dass sich in Russland bisher keine kritisch informierte »Öffentlichkeit« im Sinne Habermas' bilden konnte.¹⁴

Neben politischer Rücksichtnahme werden die Programmpolitik der russischen Fernsehstationen vor allem durch ihre kommerziellen Werbeeinnahmen bestimmt. Nach ersten ungeschickten Gehversuchen erreichte die russische Werbeindustrie bald den westlichen *state of the art*.¹⁵ Allerdings führte die Übersättigung durch Werbespots bald zu raffinierteren

Werbemethoden. Die Berichterstattung über Firmen und Produkte wurde zu einem gegenseitigen Geschäft: Der Hersteller eines Konsumguts bezahlt nicht selten bares Geld für redaktionelle Sendezeit und die Fernsehstation kann durch solche Aufträge ihr Budget aufbessern. Manchmal übernimmt der Auftraggeber auch gleich die Herstellung der Sendung: So gibt es in St. Petersburg eine Sendung über Computerneuheiten, die von einer Vertriebsfirma produziert wird, welche sich dabei natürlich selbst ins Rampenlicht stellt. In Moskau organisiert eine führende Universität eine Quizsendung, deren Gewinner ohne Aufnahmeprüfung ein Studium beginnen können. Sowohl die Jury als auch der Moderator sind Professoren dieser Universität.¹⁶

Welch extremes Ausmaß die Machtkämpfe um Sendezeiten und Werbemonopole angenommen haben, zeigte in aller Deutlichkeit die Ermordung des Geschäftsführers des ersten Kanals ORT, Wladimir Listew, im Jahr 1995. Er hatte ein Moratorium für Werbung angekündigt, bis »ethische Standards« für den Verkauf der Werbezeit ausgearbeitet seien.¹⁷ Die Affäre Listew sorgte in Russland für großes Aufsehen. In Journalistenkreisen wurde der Mord als Menetekel aufgefasst, der allen Publizisten die Gefährlichkeit ihres Berufs vor Augen führte.¹⁸

Nicht nur in der Werbung, sondern auch in der Programmgestaltung zeichnete sich in den 1990er Jahren eine zunehmende Verwestlichung des Publikumsgeschmacks ab. Zunächst deckte das postsowjetische Fernsehen vor allem die Unterhaltungsbedürfnisse der Zuschauer, die von der offiziellen Sowjetkultur als »dekadent« oder »bourgeois« abqualifiziert worden waren. Dabei ist in erster Linie an Telenovelas wie *Santa Barbara* oder *Maria* zu denken, die aus den USA und Lateinamerika importiert wurden. Die Rubelkrise vom August 1998 gab den pragmatischen Ausschlag für die Entscheidung, zu Eigenproduktionen überzugehen – in den frühen 1990er Jahren hatte das russische Fernsehen für die zweimalige Ausstrahlung einer mexikanischen Soap-Episode die ansehnliche Summe von 15 000 US-Dollar bezahlt (amerikanische Serien waren sogar noch teurer).¹⁹ Seit dem Jahr 2000 wurden in Russland über 180 Serien produziert. Das Spektrum ist denkbar breit. Zunächst griff man auf die Populärliteratur zurück und verfilmte etwa *Die Gräfin de Monsoro* (*Gräfinja de Monsoro*) (1997) von Alexandre Dumas.²⁰ Der Vorteil dieses Titels lag auch darin, dass er eine Art kulturelle Mimikry betrieb und eine lateinamerikanische Herkunft vortäuschte. Später waren solche Camouflagen nicht mehr nötig.

Aktuelle Filme spielen im Russland der Gegenwart und setzen sich in dramatischer Überzeichnung mit den Alltagsproblemen der Durchschnittsbürger auseinander.²¹ Ein gutes Beispiel bietet die Serie *Sag immer »immer«*

(*Vsegda govori »vsegda«*), die bereits zwei Fortsetzungen gefunden hat (2003, 2. Staffel 2004, 3. Staffel 2006). Der Titel signalisiert in aller Deutlichkeit, dass hier das traditionelle James Bond-Heldentum (*Never say never again*) auf den Kopf gestellt wird: Eine junge Hausfrau und Mutter hat ihr häusliches Glück in einer russischen Provinzstadt gefunden. Als das Unternehmen, in dem sie einer Teilzeitarbeit nachgeht, Bankrott macht, wird sie unschuldig ins Gefängnis gesperrt. Ihr Mann verlässt sie, die Kinder werden ihr weggenommen. Gerettet wird die Protagonistin durch ihr außergewöhnliches Zeichentalent, mit dem sie einen Wettbewerb gewinnt. In Moskau beginnt sie eine neue Karriere, die nichts mit ihrem beschaulichen Provinzglück gemein hat.

Dasselbe Aschenputtelmotiv bildet das Rückgrat zahlreicher weiterer nationaler Serien; in der Produktion *Ein Jackpot für Aschenputtel* (*Džek-pot dlja Zoluški*) (2004) erscheint es sogar im Titel. Viele Russen erkennen hier allerdings nicht nur Märchelemente, sondern auch Reminiszenzen an bekannte Propagandafilme aus der Sowjetzeit. Zu nennen ist hier in erster Linie der Film *Der helle Weg* (*Svetlyj put'*) (1940), der den Aufstieg einer einfachen Weberin in höchste Parteiämter nachzeichnet. Für diesen Film war ursprünglich sogar der Titel *Aschenputtel* (*Zoluška*) vorgesehen.

Neben den klassischen Melodramen wie *Himmel und Erde* (*Nebo i zemlja*) (2003), *Ein Platz an der Sonne* (*Mesto pod solncem*) (2004), *Zum Star verurteilt* (*Obrečennaja stat' zvezdoj*) (2005) oder *Die Prinzessin und der Bettler* (*Princessa i niščij*) (2006) erfreuen sich vor allem Serien, die in der Zarenzeit spielen, hoher Beliebtheit, so etwa *Die Liebe des Imperators* (*Ljubov' imperatora*) (2003) und *Arme Nastja* (*Bednaja Nastja*) (2003, 2. Staffel 2006). Möglicherweise springt hier die russische Soapindustrie auf den Erfolgsszug der historisierenden *Fandorin*-Romane auf, die den Schriftsteller Boris Akunin berühmt gemacht haben.²²

Es scheint, dass der Bedeutungsverlust der Literatur durch die russischen Fernsehserien wieder kompensiert wird. Dabei geht es um mehr als um eine Verschiebung im Mediensystem. Die Intendanten der Sender buhlen um die Gunst der russischen Intelligencija, die dem Fernsehen gegenüber traditionell skeptisch eingestellt ist.²³ In den letzten Jahren sind viele Verfilmungen von Romanklassikern entstanden, die Unterhaltung mit einem höheren Bildungsanspruch verknüpfen. Zu diesem Genre gehören die Serienfassungen von *Der Idiot* (*Idiot*) (2003), *Anna Karenina* (*Anna Karenina*) (2004), *Doktor Schiwago* (*Doktor Živago*) (2005), *Ein Held unserer Zeit* (*Geroj našego vremeni*) (2005), *Der Meister und Margarita* (*Master i Margarita*) (2005) und *Verbrechen und Strafe* (*Prestuplenie i nakazanie*) (2006). Sogar neuere Romane wie Wasilij Aksenows *Moskauer Saga* (*Moskovskaja Saga*) (2003) oder

Anatolij Rybakows *Die Kinder des Arbat* (*Deti Arbata*) (2004) sind mittlerweile als Fernsehserien verfilmt worden.

Die Literaturbegeisterung der russischen Serienproduzenten erstreckt sich sogar auf das Leben einzelner Autoren. Voraussetzung ist hier natürlich eine schicksalsträchtige Biografie mit stürmischer Liebe und tragischem Tod – was im Falle von *Esenin* (2005) und *Michel Lermontov* (*Mišel' Lermontov*) (2006) eindeutig gegeben ist.

Schließlich ist noch auf die kulturelle Adaption erfolgreicher amerikanischer Serien hinzuweisen. So kopiert etwa die russische Serie *Liga der betrogenen Ehefrauen* (*Liga obmanutyh žen*) (2005) das Erfolgsrezept von *Sex and the City* (1998) und *Desperate Housewives* (2004). Allerdings überwiegen immer noch Serien mit rein russischen Sujets wie etwa *Polizeiposten* (*Učastok*) (2003), in der die Sorgen und Nöte eines Provinzmilizionärs dargestellt werden.

Für das amerikanische Format der Sitcom war der Weg nach Russland steinig. Nach den fehlgeschlagenen Versuchen, die erfolgreichen Serien *Friends* und *Married with Children* für den russischen Markt umzusetzen, gelang erst 2004 mit *Meine wunderbare Nanny* (*Moja prekrasnaja njanja*) einer russischen Sitcom der Durchbruch. Es handelt sich dabei um eine Adaption der amerikanischen Serie *The Nanny* (1993–1999) mit Fran Drescher in der Titelrolle. Der entscheidende Fortschritt lag darin, dass es den Autoren der Nanny-Serie gelang, eine spezifisch nationale Note einzubringen: Die Komik verdankt sich zu einem guten Teil den kulturellen Differenzen, denen die Protagonistin als provinzielle Ukrainerin in der Großstadt Moskau ausgesetzt ist.²⁴

Auch im Bereich der Spielshows setzt das russische Fernsehen durchaus eigene Akzente. Zwar findet man Klone der meisten westlichen Formate von *Talking über Casting* bis zu *Dating*. Allerdings konnte sich etwa *Big Brother* in Russland nur bedingt durchsetzen: *Hinter Glas* (*Za steklom*) wurde nur kurz auf TV6 gezeigt, bevor der Sender 2002 geschlossen wurde.²⁵ Möglicherweise sind die Fernsehzuschauer in Russland sensibilisierter für die ethischen Implikationen von *Big Brother* als im Westen – die ständige gegenseitige Überwachung und Denunziation hatte zur Ausbildung eines streng gehüteten Privatbereichs geführt, den man nur für die engsten Freunde öffnete.

Viel erfolgreicher ist deshalb die Reality-Show *Haus 2* (*Dom 2*), die von Ksenija Sobtschak moderiert wird. Junge Männer und Frauen bauen gemeinsam ein Haus, das populärste Paar erhält schließlich das neue Eigenheim. Dabei stehen jedoch nicht die Insassen der beiden Wohngemeinschaften im Vordergrund des Interesses, sondern die glamouröse Moderatorin,

die den Spielteilnehmern lebenspraktische Verhaltensratschläge erteilt.²⁶ Ksenija Sobtschak, die Tochter des unter mysteriösen Umständen verstorbenen Petersburger Bürgermeisters Anatolij Sotschak, bedient sich oft einer spezifisch russischen spöttischen Ironie (*stëb*); mit ihrer Medienpräsenz als Salonlöwin stellt sie eine Moskauer Dublette von Paris Hilton dar.

Die Glücksradshow *Feld der Wunder* (*Pole čudes*) mit Leonid Jakubowitsch ist seit 1990 im Programm. Das im Westen mittlerweile völlig aus der Mode gekommene Konzept der Sendung bedient die trivialen Konsumwünsche der russischen Bevölkerung auf ideale Weise. Der Höhepunkt des Spiels wird durch eine schwarze Kiste markiert, in der sich entweder ein hoher Geldpreis oder aber nur ein Kohlkopf befindet. Die Teilnehmer kommen aus allen Nachfolgestaaten der Sowjetunion und gehören in der Regel nicht zu den Intellektuellen. Damit gibt sich das *Feld der Wunder* einen betont volkstümlichen und sowjetnostalgischen *touch*.²⁷

Neben den traditionellen Sendungen gibt es neuerdings auch originelle Mischformen. Zu nennen ist hier vor allem das Projekt *Rublewka live!* des Senders NTV, das Elemente einer Fernsehserie mit denen einer Reality-Show verbindet. Die Protagonisten sind prominente Reiche, die mit einer fiktiven Ausgangssituation konfrontiert werden und dann ohne Drehbuch eigenständig eine Lösung finden müssen. Zu den eingesetzten Handlungselementen gehören Erpressungen, Intrigen, Eifersuchtsszenen usw. Als Darsteller treten Starlets auf wie Putins Hofmaler Nikas Safronow,²⁸ der Salonzauberer Jurij Longo, der russische Prof. Grzimek Nikolaj Drosdow, der Filmschauspieler Wladimir Konkin oder der Starfriseur Sergej Swerew. An entscheidenden Punkten können die Zuschauer über Internet und SMS den weiteren Gang der Handlung beeinflussen. Die Sendung läuft unter dem treffenden Slogan »Das ist kein Märchen, das ist das Leben im Reality-Stil«. Mit dem Konzept von *Rublewka live!* befriedigen die Macher verschiedene Bedürfnisse der durchschnittlichen Medienkonsumenten: Zum einen erhalten diese Gelegenheit ihr voyeuristisches Verlangen auszuleben, zum anderen finden sie sich in der komfortablen Situation wieder, mit ihrem Mobiltelefon auf das Glamourleben der Stars der zweiten Garde einwirken zu können. Der Fernsehzuschauer spielt also gewissermaßen per Fernbedienung Schicksal und kann sich an den Reichen für seine eigene Unterprivilegierung rächen.

3 Internet

In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre setzten die russischen Intellektuellen große Hoffnungen auf das neue Medium Internet, das ihnen als Garant

einer demokratischen und innovativen Gegenwartskultur erschien. Als Höhepunkt der Internetbegeisterung darf das Jahr 1998 gelten. Alle Formen der Internetkommunikation wurden intensiv genutzt: Man legte Textsammlungen an, installierte Netzkunstwerke und diskutierte in Chats. Mittlerweile hat sich eine erste Ernüchterung breit gemacht: Die User sind hauptsächlich auf die großen Ballungszentren verteilt; von einer flächendeckenden Versorgung mit ADSL ist das Land noch weit entfernt. Im Jahr 2008 benutzten gerade mal 29% der russischen Bevölkerung regelmäßig das Internet (in Deutschland waren es 65%).²⁹ Die IT-Versorgung des Landes ist daher eine der obersten Prioritäten der Regierung Medwedew/Putin.

Generell lässt sich sagen, dass der ursprüngliche Versuch der Behörden, das Internet durch eine Reihe von Maßnahmen zu kontrollieren (SORM 1995 und SORM-2 1999, *Sistema Operativno-Rozysknych Meroprijatij*, System operativer und investigativer Aktivitäten), einer pragmatischen Haltung gewichen ist. Möglicherweise bedeutet der Kurswechsel aber auch einfach eine Kapitulation vor dem schieren Umfang des russischen Internetverkehrs, der unmöglich überwacht werden kann.³⁰ Allerdings gaben die bunten Revolutionen in Georgien und in der Ukraine Rufen nach intensivierter Kontrolle des »Runet« neue Nahrung. Im Jahr 2005 warnte ein hoher Nachrichtendienstoffizier den russischen Föderationsrat vor der Meinungsmacht des Internets und empfahl eine bessere Überwachung bis hin zur amtlichen Registrierung der User. Dieser Vorschlag rief im Internet einen Sturm der Entrüstung hervor, der allerdings gepaart war mit dem Spott über die Unkenntnis des FSB (*Federal'naja Služba Bezopasnosti*, Föderaler Sicherheitsdienst), der mit Sowjetmethoden ein 'überaus agiles Medium disziplinieren wolle.³¹

Die misstrauische Haltung des FSB speist sich aus dem Verdacht, hinter der freien Berichterstattung einzelner Nachrichtensites stünden andere Interessen. In der Tat ist es ein offenes Geheimnis, dass etwa *gazeta.ru* dem ehemaligen Oligarchen Michail Chodorkowskij nahesteht oder *grani.ru* vom im Londoner Exil lebenden Magnaten Boris Beresowskij finanziert wird. Allerdings ist auch die Regierung nicht passiv. Populäre Sites wie *russ.ru*, *lenta.ru*, *vesti.ru*, *smi.ru*, *inosmi.ru* wurden mit der Hilfe des allgegenwärtigen Fonds für effektive Politik (FEP) des putinnahen *Spin Doctors* Gleb Pawlowskij gegründet.³² Auch zwischen dem liberalen Informationsportal *polit.ru* und dem FEP gibt es eine Verbindung: Dessen Chefredakteur Andrej Lewkin arbeitete vor seiner Ernennung für Pawlowskij. Neuerdings hat sich sogar der Schriftsteller und Webaktivist Maxim Kononenko auf die Seite der Regierung geschlagen – er

veröffentlichte auf seiner Website *idiot.ru* eine eigene Deutung des Skandals um Marina Litwinowitsch, die Assistentin des Oppositionsführers Garri Kasparow, die im Juni 2006 angeblich von eigenen Leuten zusammengeschlagen worden sei, damit die Schuld nachher Putin in die Schuhe geschoben werden konnte.

Bei Kononenko ist allerdings nicht klar, ob es sich hier um eine ernst zu nehmende politische Position handelt oder um reine Provokation, die auch den Stil seiner Website dominiert.³³ Solche Angebote sind in Russland äußerst populär. Zu nennen ist hier in erster Linie *udaff.com*, das etwa 20 000 Besucher pro Tag verzeichnet. In standardisierter Sprache und rudimentärer Orthografie bietet *udaff.com* eine politisch höchst unkorrekte Version eines Newsportals. Es erlaubt den Usern, weiterhin einem sowjetischen Rollenmuster zu folgen: Die Besucher sind oft Angehörige des gehobenen Mittelstands, die in anspruchsvollen Berufen arbeiten. Die Lektüre von *udaff.com* wird nicht als Ausbruch aus dieser Rolle wahrgenommen, sondern gehört zu einer Doppelidentität. Konformes und deviantes Verhalten gehen Hand in Hand.³⁴ So konnten auch Intellektuelle während der Sowjetzeit in ihrer beruflichen Tätigkeit das System stützen und zugleich im privaten Bereich verbotene Bücher lesen.

Die wichtigsten russischen Websites sind die Suchmaschinen *Yandex* und *Rambler* sowie der Mailedienst *Mail.ru*. Eine besondere Stellung nimmt *livejournal.com* ein, das in Russland unter der Abkürzung *žž* (*živoj žurnal*) bekannt ist. Hier sind besonders viele russische User aktiv, die ein virtuelles Tagebuch führen. Die einzelnen Accounts sind untereinander verlinkt; es bilden sich immer neue Gemeinschaften, die miteinander in einem intensiven Dialog stehen.³⁵ Ähnliches gilt für die russischen Versionen von *Facebook*: *odnoklassniki.ru* und *vkontakte.ru* bieten gut ausgebaute Plattformen für eine Selbstpräsentation. Dabei müssen die User selbst Texte eingeben, wenn sie Zugang zu anderen Einträgen erhalten wollen. Auf diese Weise stimuliert die Software ein starkes Wachstum der präsentierten Inhalte. Vor allem Studierende nutzen solche virtuellen Treffpunkte, um sich über ihre Interessen auszutauschen. Die meisten User bleiben dabei innerhalb ihres angestammten Freundeskreises; die Plattformen dienen allenfalls dem Auffinden ehemaliger Klassenkameraden.

Wie in westlichen Gesellschaften übt die »social software« mittlerweile einen weitgehenden Einfluss auf die Lebensbedingungen vieler Jugendlicher aus: Man lebt in seinem Freundeskreis wie ein Prominenter unter ständiger medialer Beobachtung – wichtige private oder sogar intime Neuigkeiten wie Flirts, Trennung oder Stellenwechsel werden sofort auf den entsprechenden Websites kommuniziert.

4 Zeitschriften

In den vergangenen Jahren hat sich in Russland ein breites Spektrum an Publikumszeitschriften herausgebildet. Für alle möglichen Zielgruppen, differenziert nach Geschlecht, Alter und sozialem Status, gibt es spezifische Periodika. Besonders umfangreich ist das Angebot für Frauen. Die Regenbogenpresse ist mit Titeln wie *Hello* oder *7 Tage* (*7 dnej*) vertreten. In diesen Heften dominieren Homestories von Prominenten und Starlets. Für ein etwas gehobeneres Publikum gibt es Hochglanzzeitschriften wie *Der Hausgeist* (*Domovoj*) oder *Die Karawane* (*Karavan*), in denen Mode, Kosmetik, Lebensfragen und Kunst behandelt werden. Schließlich sind in diesem Segment auch die russischen Ausgaben der führenden Modezeitschriften wie *Vogue* oder *Cosmopolitan* zu nennen. Bestimmte Themen werden hier direkter angegangen als in den westlichen Schwesterpublikationen. So gibt es etwa im russischen *Cosmopolitan* eine eigene Sex-Rubrik, in der erotische Ratschläge erteilt werden.

Ähnliches gilt *mutatis mutandis* für die russische Ausgabe von *Good Housekeeping*, die den pathetischen Titel *Häuslicher Herd* (*Domašnij očaj*) trägt. Die Ausrichtung auf ältere, konservativere Leserinnen zeigt sich schon darin, dass hier Sexualität tabu ist und durch Themen wie Familie oder Wohnen ersetzt wird. Die traditionelle Rollenteilung von Mann und Frau wird in verschiedenen Artikeln immer wieder gepriesen. Repräsentativ ist etwa ein Statement der Chefredakteurin Marina Winogradowa: »Weshalb werden der Frau heute in aufsässiger Weise alle traditionellen Orientierungen weggenommen? Zu ihrem eigenen Wohl? Wer gewinnt, wenn sie nur noch an ihre Selbstverwirklichung und an ein sattes Leben denkt – nicht für ihn, sondern für sich selbst? [...] Es scheint, dass irgendwo im kosmischen Mechanismus eine sehr wichtige Feder gesprungen ist. Die Magnetfelder haben sich verschoben, das Klima, die Begriffe. Aber auch in dieser zukünftigen Welt gibt es Frau und Mann. Ob er nun nebenan schnarcht, auf einem Schimmel dahergaloppiert oder einfach nur zu Fuß geht – das größte Glück besteht darin, ihn zu treffen.«³⁶ Prosaischer als der *Häusliche Herd* kommt die Zeitschrift *Familienbudget* (*Semejnij byudžet*) daher, die hauptsächlich Konsumtipps gibt.

Bei den Männerzeitschriften dominieren die russischen Ausgaben der westlichen Formate *Playboy* und *Maxim* mit der üblichen Ausrichtung auf Autos, Action und Frauen. Schon kurz nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion etablierte sich allerdings mit *Andrej* ein genuin russisches Männermagazin auf dem Markt. Diese Publikationen bedienen die Interessen des metrosexuellen Mannes, der in der Stadt wohnt,

überdurchschnittlich verdient und seinen sozialen Status durch entsprechendes Konsumverhalten dokumentiert.

5 Literatur

Die russische Literatur des beginnenden 21. Jahrhunderts unterscheidet sich nicht nur deutlich von der Sowjetliteratur, sondern auch von der der 1990er Jahre. Allerdings sollte man diesen Prozess nicht als Abfolge von isolierten Stadien betrachten, sondern als Evolution mit innovativen und konservativen Tendenzen, die ineinandergreifen und sich zu einem relativ heterogenen Gesamtbild zusammenfügen.

Dabei sind stilistische und strukturelle Aspekte zu berücksichtigen, die sich freilich gegenseitig beeinflussen. Die alten sowjetischen Verlage haben sich entweder aufgelöst oder fristen ein marginales Dasein. Den aktuellen Buchmarkt dominieren vier Moskauer Verlage, die alle zu Beginn der 1990er Jahre gegründet wurden: *Ėksmo*, *AST*, *Olma-Press* und *Terra*. Zusammen publizieren sie jährlich 1 000 bis 1 800 Titel mit einer Gesamtauflage von 23 bis 38 Millionen. Im Jahr 2006 stammten 23% der russischen Buchproduktion von *Ėksmo*, *AST* folgte auf dem zweiten Platz mit knapp 10%.³⁷ Gleichzeitig sinken bei den meisten Titeln die Auflagenzahlen. Im Jahr 2001 erreichten nur 2,3% aller neuen Bücher eine Auflage von über 50 000 Exemplaren, während 35,5% eine Auflage zwischen 500 und 5 000 Exemplaren hatten.

Diese Entwicklung – mehr Titel, aber kleinere Auflagen – stellt keine russische Besonderheit dar, sondern lässt sich im globalen Maßstab beobachten. Spezifisch russisch ist allerdings die weitverbreitete Strategie, den Autorennamen als Markenzeichen einzusetzen und Bücher in Serien mit einem hohen Wiedererkennungswert zu vermarkten.³⁸ Das vielleicht deutlichste Beispiel dafür bietet Erfolgsautor Boris Akunin. Der Schriftsteller Grigorij Tschchartischwili publizierte im Jahr 1998 unter diesem Pseudonym seinen ersten Kriminalroman, der im Zarenreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts spielt. Sein Detektiv, der scharfsinnige und elegante Staatsrat Erast Fandorin, wurde schnell zur Kultfigur eines breiten Lesepublikums.

Die verbindliche Stilrichtung des sozialistischen Realismus begann sich in der offiziellen Sowjetliteratur spätestens seit den 1980er Jahren aufzulösen. Vorreiter einer neuen, anspruchsvollen Prosa waren Jurij Trifonow, Andrej Bitow und Wladimir Makanin. In ihren Texten versuchten sie, die geforderte gesellschaftskritische Perspektive mit einer modernen, ja postmodernen Schreibweise zu verbinden.

1990 erklärte Viktor Jerofeew in einem Aufsehen erregenden Artikel in der *Literaturnaja gazeta* die Sowjetliteratur für tot. Seine besondere Verachtung galt dem politischen Engagement sowjetischer Autoren für mehr bürgerliche Freiheiten. Als deutlichstes Beispiel für diesen Habitus verwies Jerofeew auf Jewgenij Jewtuschenko, der dem Schriftsteller die moralische Rolle eines öffentlichen Gewissens zugewiesen hatte. Jerofeew hielt dieser Position sein eigenes Credo entgegen: Ein Dichter, der wie Jewtuschenko mehr sein wolle als ein Dichter, sei schon weniger als ein Dichter. Jerofeew wollte die Literatur als rein ästhetisches Geschäft verstanden wissen: Ein literarischer Text dürfe nicht zu einem politischen Traktat werden. Im gleichen Zug hob er auch die räumliche Trennung der Autoren in Russland und in der Emigration als literaturhistorisches Unterscheidungskriterium auf und erklärte Alexander Solshenizyn zu einem Autor der Sowjetliteratur, weil er auf den Staat fixiert bleibe und in seinen Texten Stilmittel des »sozialistischen Realismus« anwende.

In den 1990er Jahren ließen sich im Wesentlichen drei Stilrichtungen in der postsowjetischen Literatur beobachten. Zum einen hielt sich eine realistische Tradition, etwa in Georgij Wladimows *Der General und seine Armee* (*General i ego armija*, 1994). Des Weiteren entwickelte sich eine prominente postmoderne Schreibweise, deren bekannteste Vertreter Viktor Pelewin und Wladimir Sorokin sind. Schließlich ließ sich eine neo-sentimentalistische Strömung feststellen, der vor allem Autorinnen wie Viktoria Tokarewa, Ljudmila Ulizkaja oder Ljudmila Petruschewskaja zuzuordnen sind.³⁹

In der Ära Putin ändert sich das Bild ein weiteres Mal. Die Gegenwartsprosa findet zu anspruchsvollen Erzähltexten zurück, die sich mit der Problematik des russischen Alltags auseinandersetzen. So leuchtet etwa der russische Internetpionier Wladimir Tutschkow (geb. 1949) die Seelen der millionenschweren »neuen Russen« aus. Mit rabenschwarzem Humor zeichnet er ein absurdes Bild der 1990er Jahre. Gleichzeitig wird aber deutlich, dass sich hinter Tutschkows literarischen Übertreibungen eine schreckliche Wahrheit verbirgt: Der Killerinstinkt, der den stiernackigen »biznesmeny« den Aufstieg zu Macht und Reichtum ermöglicht hat, ist nachgerade zum Leitprinzip der demoralisierten postsowjetischen Gesellschaft geworden.

Tutschkow interessiert sich vor allem für die »Mechanik« menschlichen Zusammenlebens in einer von Geld beherrschten Welt – die technische Metapher beschreibt die Verhältnisse sehr genau: Alle Ideale sind von einem nüchternen Kalkül abgelöst worden, die Handlungen der Menschen greifen ineinander wie Zahnräder einer großen Maschine. Damit verschwin-

det nicht nur die Moral, sondern auch die Tragik aus Tutschkows Texten: Man weint weder den Tätern noch den Opfern der blutigen Machtkämpfe eine einzige Träne nach. Allerdings bleibt einem auch das Lachen in der Kehle stecken: Zu sehr gleicht die russische Geschäftswirklichkeit dem kafkaesken Zerrbild, das Tutschkow in seiner lakonischen Prosa präsentiert.

Im Jahr 2001 landete die Jungautorin Irina Deneshkina (geb. 1981) mit *Komm (Daj mne)* einen Publikumserfolg ersten Ranges. Es gelang ihr, den Slang der russischen Jugend überzeugend in ihren pubertären Erzählungen einzufangen. Allerdings waren ihre Texte zu wenig gehaltvoll, als dass sie sich als ernstzunehmende Autorin in der russischen Gegenwartsliteratur hätte etablieren können. Künstlerisch anspruchsvoller war der Debutroman *Das Hemd (Rubaška)*, 2004) aus der Feder des Schauspielers und Regisseurs Jewgenij Grischkowitz (geb. 1967). Der stark kolloquial gefärbte Text wird durch ein Hemd zusammengehalten, das der Ich-Erzähler am Morgen anzieht und am Abend wieder auszieht. Dadurch gelingt es Grischkowitz, die klassische dramatische Einheit von Zeit, Ort und Handlung durch einen erzählerischen Trick auf den Bereich des Romans zu übertragen.

Ein bislang unbekanntes Genre führt Oksana Robski (geb. 1968) in die russische Literatur ein. In ihrem Roman *Babuschkas Töchter (Casual)*, 2005) beschreibt sie die glamouröse Welt der neuen Russen in einem süffigen Cocktail aus Krimi und Klatsch. Neben weiteren süßlichen Romanen aus der Welt der Schönen und Reichen legte sie gemeinsam mit Ksenija Sobtschak (geb. 1981, s. o. S. 500) das Buch *Wie heirate ich einen Millionär (Zamuž za millionera, ili brak vyšego sorta)*, 2007) vor. Darin geben die beiden Lifestyle-Beraterinnen Tipps und Hinweise, wie eine russische Frau die erotischen Schwachstellen eines Oligarchen ausnützen kann.

Zu dieser machiavellistischen Prosa der Frau gibt es durchaus ein männliches Gegenstück. Ilja Stogow (geb. 1970) wurde mit dem Roman *Machos weinen nicht (Mačo ne plačut)*, 1999) bekannt. In seiner Achselschweißprosa porträtiert er männliche Lebenswelten wie die Bar oder den Klub. In einem lakonischen Stil schildert er Frauen in seinen Texten vorwiegend als Lustobjekte.

Auch die beiden Literaturstars der 1990er Jahre, Viktor Pelewin und Wladimir Sorokin, haben sich den veränderten Bedingungen angepasst.⁴⁰ Zu Beginn des neuen Jahrtausends hat Sorokin eine Fantasy-Trilogie verfasst, die eine apokalyptische Wiedergeburt einer besseren Menschheit zum Thema hat. Handlungsbildend ist die dramatische Bewegung einer »Bruderschaft des Lichts«. Nachdem sich 23 000 Brüder und Schwestern gefunden haben, planen sie die Ausrottung der Normalsterblichen – in

ihrer Diktion: der »Fleischmaschinen«. Am Schluss der Trilogie gelingt es allerdings zwei Menschen, die Bruderschaft zu besiegen: Als Adam und Eva erschaffen sie eine neue, bessere Menschheit. Von den drei Bänden *Eis (Led)*, »*Bro (Put' Bro)*« und »*23 000*«, erschienen allerdings nur die ersten beiden als Einzelausgaben, eine separate Publikation hätte den letzten Teil unverständlich bleiben lassen.

Aufsehen erregte Wladimir Sorokin im Jahr 2006 mit seiner Zukunftsvision *Der Tag des Opritschniks (Den' opritsnika)*, der das Leben eines allmächtigen Staatspolizisten im tyrannischen Russland des Jahres 2027 beschreibt. Möglicherweise bewegte eine Aktion der regierungsnahen Jugendorganisation »*Gemeinsamer Weg*« im Jahr 2002 Sorokin zur Wahl eines solch politischen Themas. In publikumswirksamen Auftritten wurden seine postmoderne Romane eingesammelt und an ihn »zurückgeschickt«; überdies stellte die Jugendorganisation eine gigantische WC-Schüssel in Moskau auf und warf seine angeblich pornografischen Bücher in einem symbolischen Akt hinein. Sorokin nutzte diese Angriffe, um sich als verfolgter Schriftsteller zu stilisieren, und bedient nun mit seinem neusten Roman, der die russische Zukunft sinnfällig mit der brutalen Regierungszeit Iwans des Schrecklichen gleichsetzt, das westliche Klischee eines faschistoiden neuen Russland.

Ganz allgemein lässt sich in der neuesten russischen Literatur eine Tendenz zur Politisierung beobachten. Dabei macht sich ein starker patriotischer Ton bemerkbar, der sich häufig mit rabiatem Antiamerikanismus paart. So verglich etwa die Lyrikerin Junna Moriz (geb. 1937) die Nato-Bombenangriffe auf Jugoslawien im Frühjahr 1999 in ihrem antiwestlichen Poem *Sterne des Serbentums (Zvezda serbosti)* mit dem Vulkanausbruch von Pompeji. Sie verfasste sogar im Jahr 2006 mit *Nun (Teper')* eine rührselige Elegie auf den Tod von Slobodan Milošević: »Nun hat Milošević, der heilige Märtyrer, die Höhle der teuflischen Carla [gemeint ist die damalige Chefanklägerin am internationalen Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien Carla del Ponte; U. S.] verlassen, nun hat er den Haag verlassen mit der Einfachheit, deren Wesen darin besteht, den direkten Weg zum Gericht einzuschlagen, aber zu Gott.« Eine ähnlich feindliche Einstellung gegenüber den USA wird in Pawel Krusanows (geb. 1961) Roman *Das amerikanische Loch (Amerikanskaja dyrka)* sichtbar; er schildert in hämischem Ton eine tief greifende Versorgungskrise und das Auseinanderbrechen der Vereinigten Staaten.

Amerika ist jedoch nicht der einzige Feind nationalistischer Schriftsteller in Russland. Einen besorgniserregenden Erfolg erzielte Jelena Tschudinowa (geb. 1959) mit ihrem Roman *Die Moschee der Pariser*

Notre-Dame (Mečeta' Parižskoj Bogomateri, 2005). Diese apokalyptische Zukunftsvision spielt im Europa – genauer: im Eurabien – des Jahres 2048. Der Islam ist in der EU zur Staatsreligion erhoben worden, die Pariser Kathedrale Notre-Dame dient als Moschee. Die wenigen verbleibenden Christen werden verfolgt und in Gettos zusammengepfercht. Eine Handvoll Aufständischer lehnt sich gegen den Islam auf, besetzt Notre-Dame, weiht die Kirche zum katholischen Tempel und sprengt sich schließlich mit dieser in die Luft. Tschudinowas Groschenroman liegt mittlerweile auch in einer serbischen Übersetzung vor und hat eine Auflage von 38 000 Exemplaren erreicht. Die Autorin macht aus ihrer Islamophobie keinen Hehl: In einem Interview der *Prawda* bezeichnet sie den Islam als Sklavenreligion.⁴¹ Die muslimische Frau sei die Sklavin ihres Mannes und eine Sklavin können nur Sklaven gebären. Die Muslime hätten keine innere Ehre, alles erschöpfe sich im äußeren Ansehen. Der Islam sei für Russland deshalb ein noch gefährlicherer Feind als die USA: Die amerikanische Bedrohung könne höchstens zu einer neuen Unterdrückung wie in der Sowjetzeit führen, während der Islam die russische Seele zersetze.

6 Kino

Das russische Filmbusiness durchlief nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion eine ähnliche Durststrecke wie der Literaturbetrieb. Die Zahl der jährlich produzierten Filme sank zwischen 1990 und 1995 von 300 auf 46. Im selben Zeitraum mussten sechs von sieben Kinos ihre Türen schließen; und auch die wenigen überlebenden Filmtheater konnten in den späten 1990er Jahren nur 3 bis 8% ihrer Sitze füllen.⁴² Die allgemeine Katerstimmung verschwand erst nach 2000. Erste Vorboten eines neuen Selbstbewusstseins des russischen Kinos waren der *Oscar* für Nikita Michalkows Drama aus der Stalinzeit *Die Sonne, die uns täuscht* (*Utomlennye solncem*, 1994) und der breite Publikumserfolg von Aleksej Balabanows Gewaltepos *Der Bruder* (*Brat*, 1996), das am Filmfestival in Sotschi mit zwei Preisen für den besten Film und den besten Schauspieler ausgezeichnet wurde.⁴³

Das neue russische Kino lässt sich relativ einfach in Massenproduktionen und künstlerische Filme, die bewusst auf eine publikumswirksame Ästhetik verzichten, aufteilen. Der bekannteste Film des Massenkinos ist zweifellos Timur Bekmambetows *Wächter der Nacht* (*Nočnoj dozor*, 2004), der mittlerweile bereits über die Fortsetzung *Wächter des Tages* (*Dnevnoj dozor*, 2006) verfügt. Dieser Fantasyfilm spielt im heutigen Moskau und unterlegt der

russischen Realität eine manichäische Weltsicht. Die Armeen des Guten und des Bösen halten einen prekären Waffenstillstand: Am Tag wird Russland von den lichten Kräften kontrolliert, in der Nacht von den dunklen. Die »*Wächter der Nacht*« gehören der guten Armee des Tages an und kontrollieren die Einhaltung der Regeln. *Wächter der Nacht* wurde an der Kinokassen die erfolgreichste russische Produktion aller Zeiten. Dieses sensationelle Einspielergebnis verdankt sich nicht nur der attraktiven mythischen Erklärung der russischen Misere im Filmplot, sondern vor allem aufwendigen Spezialeffekten. Der Film zitiert die Ästhetik fast aller Hollywood-Blockbuster, die ein ähnliches Thema aufweisen. Die Kampfszenen sind von *Star Wars* und *Matrix* inspiriert, das Thema des verfolgten kleinen Jungen stammt aus den *Terminator*-Filmen, die vorgeschichtlichen Episoden sind nach dem Vorbild von *Conan* oder *Excalibur* gestylt.

Einen Mittelweg zwischen Kommerz und Kunst sucht Nikita Michalkow. In seinem monumentalen Film *Der Barbier von Sibirien* (*Sibirskij cirjul'nik*, 1998) knüpft er an David Lean an, der in seinem epischen Kino immer wieder versucht hatte, Weltgeschichte und individuelles Schicksal miteinander zu verbinden. Nikita Michalkow spielt in diesem Film selbst den autoritären Zaren Alexander III., der als Inbegriff russischer Tugenden auftritt. Der positive Held (Oleg Menschikow) ist ein impulsiver Offizierschüler, der mit der offiziellen Militärhierarchie in Konflikt gerät. Wie bereits in *Die Sonne, die uns täuscht* werden genuin russische Charaktereigenschaften auf das männliche Schauspielerepaar Menschikow und Michalkow verteilt; dieses Tandem verkörpert das moralische und emotionale Vorbild des russischen Mannes, den allerdings gerade wegen seiner unbedingten Aufrichtigkeit ein tragisches Schicksal ereilt. Die Verherrlichung Russlands verbindet sich bei Michalkow mit einer kritischen Abwertung des Westens. Der »*Barbier von Sibirien*« ist eine Baumfällmaschine, mit der ein verrückter englischer Erfinder den heiligen sibirischen Wald zerstört. In diesem Motiv dreht Michalkow das traditionelle Vorurteil des »verrückten« Russen um und wendet es gegen den Westen: Der wahre Wahnsinn ist nicht die ausschweifende russische Seele aus Dostojewskijs Romanen, sondern der technische Machbarkeitswahn und der ökonomische Fetischismus des Westens.⁴⁴

Michalkow ist auch in seinem neusten Film *12* (2007) dem nationalen Thema treu geblieben. In seinem Remake von Sidney Lumets Geschworenendrama *12 Angry Men* (1957) wird der abgeschlossene Raum zur Metapher für Russland. Die bunte Schar der Geschworenen ist ein Mikrokosmos der Gesellschaft: Unter ihnen befinden sich ein Georgier, ein Ukrainer, ein Intellektueller, ein Jude, ein Proletarier, ein Antise-

mit und ein Spekulant. Die Schicksalsgemeinschaft muss über die Schuld eines tschetschenischen Jungen befinden, der angeblich seinen Adoptivvater, einen russischen Offizier, getötet hat. Durch den mutigen Einspruch eines Einzelnen wird der Junge freigesprochen – die multinationale russische Föderation hat sich als gerecht und solidarisch erwiesen. Michalkow selbst spielt in diesem Film den Vorsitzenden der Geschworenenbank, der sich zunächst als harmloser Künstler tarnt, sich jedoch am Ende des Films als Geheimdienstoffizier zu erkennen gibt. Durch diese Volte zeigt Michalkow, dass der demokratische Prozess in Russland einer autoritativen Steuerung im Verborgenen bedarf, wenn er denn gelingen soll.

Scharfe Kritik hat sich Michalkow im Jahr 2007 durch seine servile Geburtstagsadresse an Putin eingehandelt. In einem 20 Minuten langen Video stellte er den Werdegang des Präsidenten dar und dankte ihm dafür, dass er Russland wieder zu einer Supermacht auf dem Weltparkett gemacht habe. Michalkows filmische Gratulation wurde mit peinlichen Grußbotschaften sowjetischer Künstler an Breshnew verglichen. Allerdings entspricht Putins Politik wohl tatsächlich Michalkows Überzeugungen; man darf hier deshalb kaum von Opportunismus sprechen, sondern muss von einer politischen Affinität zwischen beiden ausgehen. Allerdings wäre es falsch zu glauben, dass sich Michalkow Putin unterordnet. Aus seiner Perspektive verhält es sich umgekehrt: Michalkow führt seinen Familienstammbaum auf illustre Vorfahren wie Alexander Puschkin, Leo Tolstoj und Wladimir Odoewskij zurück und sieht sich mithin als Inkarnation der russischen Kultur. Putin ist für Michalkow der energische Selfmademan, der aber der ideellen Führung bedarf.

Aleksej Balabanow hatte mit *Brat* und *Brat 2* zwei Kultfilme gedreht, in denen ein naiv-sentimentaler Held seiner Wahrheit mit roher Gewalt zum Durchbruch verhilft. Beide Filme waren ursprünglich als Parodien auf die intellektuelle Armut, die moralische Verrohung und den kruden Antiamerikanismus der russischen Gesellschaft konzipiert, wurden vom Publikum jedoch als neues, genuin russisches Persönlichkeitsideal aufgenommen. Balabanows nächste Filme beschäftigten sich ebenfalls mit den negativen Begleiterscheinungen der postsowjetischen Transformation: In *Leute und Missgeburten* (*Pro urodov i ljudej*, 1998) zeigte er die Frühzeit des Pornogeschäfts in Russland, *Der Krieg* (*Vojna*, 2002) brachte als russische Variation auf *Rambo* einen Rückkehrer aus dem Tschetschenienkrieg auf die Leinwand, der ein Leben ohne regelmäßiges Töten nicht mehr aushalten kann und in den Krieg zurückkehrt.

Balabanows neuester Film *Fracht 200* (*Gruz 200*, 2007) will eine Antwort auf die umfassende Demoralisierung der russischen Gesellschaft geben.

Der Regisseur fragt: »Wir morden, wir kaufen und wir verkaufen alles, sogar Freunde, und nur die Knete hat für uns eine Bedeutung. Keine Moral, keine Kultur, keine Religion. Nichts davon spielt für uns bei der Gestaltung des täglichen Lebens eine Rolle. Warum?«⁴⁵ *Fracht 200* ist eine Parabel auf die absolute Demoralisierung der russischen Gesellschaft: Ein Postbeamter entführt ein junges Mädchen, dessen toter Freund als »Fracht 200« – so der militärische Kode für die Rückführung eines gefallenen Soldaten – nach Russland kommt. Der Film spielt in der trostlosen Wohnung der wahnsinnigen Mutter des Entführers, die gebannt auf den Fernsehschirm starrt und das Drama um ihren verbrecherischen Sohn, das verängstigte Entführungsoffer und den toten jungen Mann gar nicht mitbekommt.

Einen internationalen Erfolg konnte Andrej Swjaginzew mit seinem symbolistischen Familiendrama *Die Rückkehr* (*Vozvraschtschenie*, 2003) verbuchen. Die Low-Budget-Produktion wurde auf dem Filmfestival von Venedig mit zwei goldenen Löwen ausgezeichnet. Der Plot erinnert in seiner Einfachheit an einen antiken Mythos: Nach langer Zeit taucht der Vater zweier heranwachsender Jungen auf und nimmt sie auf einen Bootsausflug mit. Der Vater behandelt seine Söhne mit unerbittlicher Strenge und versagt ihnen jede Anerkennung, obwohl er sie liebt. Am Ende werden die Knaben schuldig am Tod ihres Vaters. Die visuelle Ausdruckskraft verdankt dieser Film nicht zuletzt der kargen Handlungsszenerie im Norden Russlands, die als Seelenlandschaft des Vaters lesbar wird.

Im Jahr 2007 drehte Swjaginzew den Film *Die Verbannung* (*Izgnanie*), der ebenfalls das Scheitern eines Familienprojekts zum Thema hat: Ein Mann zieht mit seiner Frau und den beiden Kindern von der Stadt aufs Land, wo er sich eine ruhige und idyllische Existenz aufbauen will. Allerdings wird der Rückzugsort zur Verbannung, weil die erhoffte Zweisamkeit in einem Chaos von Missverständnissen und Schuldzuweisungen untergeht. Einer ganz ähnlichen Bildsprache wie Swjaginzew bedient sich der sibirische Theaterregisseur Iwan Wjrypaew in seinem Debutfilm *Euphoria* (*Ejforija*, 2006). Dieser Film kommt ebenfalls fast ohne Plot und ohne Konversation aus. Eine Eifersuchtsgeschichte, die mit Mord und Selbstmord endet, wird ohne psychologische Introspektion in landschaftlich ergreifenden Bildern erzählt.

Ebenfalls 2006 entstand der Film *Die Insel* (*Ostrov*) des Regisseurs Pawel Lungin. Auch hier ist das Setting von entscheidender Bedeutung: Im Mittelpunkt des Films steht ein Mönch, der Kranke heilen kann. Der Protagonist ist allerdings ein Gottesnarr, der sich den hierarchischen Regeln des klösterlichen Zusammenlebens nicht fügt. Der Film wurde aufgrund seiner moralischen Botschaft kritisiert, gleichwohl erreichte er ein breites

Publikum, das vor allem die patriotische Imprägnierung des Plots schätzte. Auch die orthodoxe Kirche bewarb den Film als Inbegriff einer genuin russischen Religiosität.

Innerhalb von kurzer Zeit gelang es Aleksandr Sokurow, im russischen Kino die Reputation eines neuen Tarkowskij zu erwerben. Er arbeitet mit einer intensiven Bildsprache und greift auch politisch relevante Themen auf, die er allerdings nicht einer rein intellektuellen Analyse unterzieht. Sokurow hat die ersten drei Filme einer geplanten Tetralogie über Herrscherfiguren des 20. Jahrhunderts fertiggestellt: Bereits gedreht sind *Der Moloch* (*Moloch*, 1999) über Hitler, *Taurus* (2000) über Lenin und *Die Sonne* (*Solnce*, 2005) über den japanischen Kaiser Hirohito. Furore gemacht hat Sokurow mit *Die russische Arche* (*Russkij kovčeg*, 2002), einem Film, der an einem einzigen Tag mit einer Spezialkamera in einer Einstellung gedreht wurde. Sokurows Grundidee besteht in der Verräumlichung der russischen Geschichte: Der Kameramann geht durch die Eremitage in St. Petersburg – in jedem Saal findet er eine historische Szene aus der Zarenzeit vor. Der Titel suggeriert, dass die russische Kultur auf einer Arche die bolschewistische Sintflut überstanden hat. Zu dieser nationalistischen Selbstermächtigung der russischen Kultur gehört auch die triumphale Schlusszene, die den Stardirigenten Walerij Gergiew mit seinem Orchester inmitten eines rauschenden Balls zeigt.

7 Musik

Die russische Popmusikszene weist neben der üblichen Beeinflussung durch den englischsprachigen Mainstream auch einen deutlich konturierten Bereich von russischen Produktionen auf. Russische Bands singen in der Regel auf Russisch; auch der Stil ihrer Songs imitiert weniger die westliche Popmusik, sondern steht vielmehr in der Tradition legendärer sowjetischer Rockbands wie »*Aquarium* (*Akvarium*)«, »*Zeitmaschine* (*Mašina vremeni*)«, »*DDT*« usw.

Eine Besonderheit der sowjetischen und postsowjetischen Musik ist die so genannte »Estrade«.⁴⁶ Diese Musikrichtung entspricht etwa dem deutschen Schlager, der mit eingängigen Melodien, simpler Instrumentierung und kitschigen Texten ein großes Publikum erreicht. Als bekannteste Vertreterin der Estrade darf die Sängerin Alla Pugatschewa (geb. 1949) gelten, die in den 1970er und 1980er Jahren in der Sowjetunion und im Ausland Erfolge feierte. Ihr Erfolgsrezept bestand in der Mischung von Rhythmen des westlichen Rocks und Pops mit Melodien

aus der russischen Volksmusik. Heute pflegt als eine der prominentesten Sängerinnen Pugatschewas Tochter Kristina Orbakajte (geb. 1971) den Musikstil ihrer Mutter.

Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion erweiterte sich das Spektrum der Popmusik schnell. Neben die traditionelle Schlagermusik traten neue Stilrichtungen wie *House*, *Hip Hop* oder *Techno*. Russische Teens bevorzugen allerdings in der Regel eine Mischung aus *Dance* und *Rock*, die etwa von der Gruppe »*Ivanuški International*« gespielt wird. Eine eher marginale Rolle spielt der russische Rap, der von Bogdan Titomir vertreten wird.

Ein wichtiges Forum für den russischen Pop ist der jährliche Eurovision Song Contest, bei dem Russland in den Jahren 2000, 2003, 2006 und 2007 in die vordersten Ränge vorrückte und 2008 gewann. Im Jahr 2000 erreichte die tatarische Sängerin Alsu mit dem Lied »*Solo*« den zweiten Platz. Ihr Album 19 aus dem Jahr 2002 verkaufte sich über eine halbe Million Mal. Ihr Musikstil ist stark vom westlichen Pop geprägt, 2005 ging Alsu sogar mit der irischen Boygroup »*Westlife*« auf eine Tournee. 2003 konnte das Mädchenduo »*t.A.T.u.*« mit dem dritten Rang einen Achtungserfolg verzeichnen. Allerdings verdankt sich der Erfolg von »*t.A.T.u.*« nicht in erster Linie der musikalischen Leistung. Von Anfang an gab Produzent Iwan Schapowalow dem Verhältnis zwischen den beiden Sängerinnen das sorgfältige Design einer lesbischen Beziehung. Heftiges Petting bei jedem öffentlichen Auftritt wurde von nun an das Markenzeichen von »*t.A.T.u.*« Diese Strategie war so erfolgreich, dass sie sogar von Madonna kopiert wurde: Bei der Verleihung der *MTV Music Awards* im Jahr 2003 küsste sie Britney Spears und Christina Aguilera.⁴⁷

2006 belegte Dima Bilan beim Eurovision Song Contest den zweiten Platz, 2008 wurde er mit dem Song »*Believe*« Sieger. Auch Dima Bilan ist das Produkt eines gezielten Imagemaking. Erfolg hatte er zunächst als Mädchenschwarm; im vergangenen Jahr durchlief er ein Rebranding, das ihn der Stilrichtung Fashion-Glamour-Rock zuordnen soll. Die neue Ausrichtung zeigt sich deutlich in seinem neusten Videoclip *Zeit-Fluss* (*Vremja reka*): Statt tanzender Sängerinnen bekommen die Fans nun den sorgfältig gekleideten Star selbst in einer eindrucksvollen Naturkulisse zu sehen. Damit soll auch ein innerer Reifungsprozess visualisiert werden, mit dem Bilan ein erwachsenes Publikum ansprechen will. Im Jahr 2007 gelangte die russische Girlgroup »*Silber*« (*Serebro*) auf den dritten Platz des Wettbewerbs. Die drei Sängerinnen treten als Pop-Klone auf, mit gleicher Frisur und ähnlicher Kleidung. Auch ihre offiziellen Videoclips spielen mit der Spiegelung der Identitäten, die austauschbar werden. Damit will diese Pop-

gruppe aus der Retorte offensichtlich das Identifikationsangebot für ein junges weibliches Publikum erhöhen. Die Leadsängerin Jelena Temnikowa bildet den Kern der Gruppe, sie lernte den Produzenten Maxim Fadeew während ihrer Teilnahme an der zweiten Staffel der Casting Show »Star Fabrik« (*Fabrika zvezd*) im Jahr 2003 kennen. Es ist wahrscheinlich, dass sich »Serebro« als ebenso kurzlebig erweisen wird wie *t.A.T.u.*

Wie uniform die meisten Sänger und Gruppen der russischen Popmusik sind, offenbart etwa die hohe Übereinstimmung in Musik und Auftreten bei den männlichen Interpreten Walerij Meladse und Dima Bilan oder bei den Girl-Groups »Serebro« und »Via Gra«. Dass die Netzwerke in der russischen Pop-Industrie effizient funktionieren, zeigt etwa die Tatsache, dass Walerij Melades Bruder Produzent von »Via Gra« ist. Es ist deshalb auch wenig erstaunlich, dass »Via Gra« gemeinsam mit Walerij Meladse Songs eingespielt hat.

Anspruchsvollere Popmusik stammt etwa von der Gruppe »Nächtliche Scharfschützen« (*Nočnye snajpery*). *Spiritus rector* ist Diana Arbenina (geb. 1974), die fast alle Lieder der Gruppe selbst verfasst hat. Arbenina gibt die Texte zu ihren Liedern als Poesiebände heraus und unterstreicht damit die Wichtigkeit der literarischen Dimension. Die baschkirisch-tatarische Sängerin Semfira Ramasanowa produziert viele ihrer Videoclips mit der Regisseurin Renata Litwinowa, die im Jahr 2004 mit dem bildstarken Spielfilm *Die Göttin* (*Boginja: Kak ja poljubila*) bekannt wurde. In der Presse kursieren auch Gerüchte über ein lesbisches Verhältnis der beiden Künstlerinnen. Semfira komponiert ihre Songs selbst.

Wie bei Arbenina haben Semfiras Lieder einen literarischen Anspruch. Damit stehen sie deutlich in der Nachfolge des sowjetischen Autorenlieds, das allerdings faktisch aus der aktuellen russischen Musikszene verschwunden ist. Entwickelt hatte sich das Autorenlied nach Stalins Tod, als die ästhetische und literarische Unzulänglichkeit der offiziellen Kultur sozialistischen Realismus offensichtlich wurde. Stilbildend war hier ein musikalischer Minimalismus, der neben der Solo-Singstimme nur eine einfache Gitarrenbegleitung zuließ. Der Grund für diese ungeschriebene Regel lag im Primat des Wortes: Das Autorenlied lebte weniger von der Melodie als vom Text. In diesem Sinne muss es als gesungene Poesie gewertet werden. In den 1950er Jahren debütierten Bulat Okudshawa und Nowella Matweewa. Ihre Lieder wurden vor allem über Tonbandaufnahmen verbreitet und erhielten so bald in der ganzen Sowjetunion Bekanntheit. In den 1970er Jahren genoss Wladimir Wysockij eine unerhörte Popularität, die sich vor allem seiner markanten Stimme und den philosophischen Texten seiner Lieder verdankte.⁴⁸

Der Grund dafür, dass das Autorenlied so stark an Bedeutung verloren hat, liegt wahrscheinlich im allgemeinen Relevanzverlust der Lyrik nach der Aufhebung der staatlichen Kontrolle über Musik und Literatur. Das durchaus gespannte Verhältnis zwischen den Liedermachern und dem Staat hat sich nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion normalisiert.⁴⁹ Der Rock-Veteran Boris Grebenschtschikow sprach sich sogar öffentlich für Putins autoritäre Politik aus. Bereits 2003 hatte der legendäre Gründer der Gruppe »Akvarium« aus den Händen des russischen Präsidenten den Orden »Für Verdienste um das Vaterland« der vierten Stufe erhalten.

8 Mode

In der sowjetischen Modewüste entwickelten sich nach dem Zusammenbruch der kommunistischen Einheitskultur immer mehr Styling-Oasen. Als einer der ersten westlichen Designer eröffnete Gianni Versace 1992 auf dem *Kuzneckij most* in Moskau eine Modeboutique, die enormen Erfolg bei der neureichen Kundschaft hatte. Ein russisches Model sagte 1996: »Wenn man beobachtet, wie sich die Leute in Moskau anziehen, dann bekommt man den Eindruck, dass es auf der Welt nur zwei Modeschöpfer gibt: Versace und Chanel.«⁵⁰ Bald folgten die anderen führenden Modehäuser und etablierten sich ebenfalls auf dem russischen Markt. Es galt in den 1990er Jahren lange als chic, nur westliche Kleidung zu tragen; die russische Produktion hielt man für minderwertig und provinziell. Die Westfixierung der russischen Mode führte sogar dazu, dass der Geschäftsmann Anatolij Klimin mit »Tom Klajm« ein Label schuf, das zwar westlich klang, aber durch und durch russisch war.⁵¹

Die russischen Modedesigner verhielten sich zunächst konservativ. So verzichteten sie etwa erst um das Jahr 2000 auf Achselpolster, die in der westlichen Mode bereits 1990 aufgegeben worden waren.⁵² Schon während der Perestrojka-Zeit machte Slawa Saizew mit Kreationen auf sich aufmerksam, die volkstümliche Kostümelemente mit dem Stil der Haute Couture verbanden.

Mittlerweile ist Walentin Judaschkin (geb. 1963) der bekannteste russische Designer, der auch zahlreiche Staatsaufträge ausführte: Er entwarf Uniformen für die Olympiamannschaft, für *Aeroflot* und für die Armee. Seine Modeschauen sind oft einem historischen Thema gewidmet und spielen mit geschichtlichen Analogien, wie die Kollektionen »*Fin de siècle*« (1999) oder »*Reise von Moskau nach Petersburg*« (2003), die dem 300jährigen Gründungsjubiläum der Stadt an der Newa gewidmet war. Überdies

hat *Judaschkin* auch das Label *VY* für junge Mode eingerichtet. In jüngster Zeit hat sich das Angebot des Modehauses »*Valentin Yudashkin*« weiter differenziert: Es gibt nun auch ein Parfum, eine Schmucklinie und Tafelbesteck.

Ebenfalls stark auf die russische Geschichte ausgerichtet ist der Designer Igor Tschapurin (geb. 1968), der auch die Kostüme für Oleg Menschikows erste unabhängige Theaterproduktion *Verstand schafft Leiden* (*Gore ot uma*, 1999) schuf. In dieser Inszenierung von A.S. Griboedows berühmtem Drama orientierte sich Tschapurin an der historischen Mode des 19. Jahrhunderts, übertrieb aber die Stilelemente deutlich. In seinen Kollektionen versucht er, russische und westeuropäische Elemente geschmackvoll miteinander zu kombinieren.⁵³ Wichtig ist ihm aber die russische Kulturtradition: Nicht Wodka und Kaviar, sondern Chagall und Kandinsky sollen die ersten Assoziationen für Russland werden.⁵⁴

Als letzte bekannte Modedesignerin ist Tatjana Parfenowa (geb. 1956) anzuführen, die – anders als die zuvor genannten Modeschöpfer – ihre Basis nicht in Moskau, sondern in St. Petersburg hat. Sie lässt sich von der multinationalen Kultur der russischen Föderation inspirieren und kombiniert in ihren Schöpfungen burjatische, tatarische und tschuwaschische Stilelemente. Dieser Eklektizismus schlägt sich bei Parfenowa auch in der Wahl ihrer Materialien nieder: Sie arbeitet mit Seide, Baumwolle und Wolle.⁵⁵

Zwischen der Welt der Mode und der Welt der Macht gibt es enge Verbindungen. Die neue First Lady Swetlana Medwedewa ist bekannt für ihr Interesse an der Haute Couture, sie ist überdies eng mit Walentin Judaschkin befreundet. Die Partnerin des Oligarchen Roman Abramowitsch, der in London lebt und gleichzeitig Gouverneur des Autonomen Bezirks der Tschuktschen im äußersten Nordosten der Russischen Föderation ist, gehört zu den aufstrebenden Sternen der russischen Modewelt: Dascha Shukowa (geb. 1981) hat das Luxuslabel *Kova&T* gegründet, das zwar teuer ist, aber eher für einen lässigen Casual-Stil steht.

Nach 2000 erreichte eine sowjetische Retrowelle Russland. Olga Soldatowa schmückte ihre Kollektionen mit Sowjetsternen aus, Denis Simatschew verwendete den Schriftzug *CCCP* überall auf seinen T-Shirts, Nina Neretina und Donis Pupis ließen sich von Gagarins Astronautenanzügen inspirieren. Deutlich orientiert sich auch Ilja Schijan in einer Lederjacken-Kollektion an der sowjetischen Vergangenheit. Seine Modelle gleichen Proletariern, Metroarbeitern und Testpiloten.⁵⁶

Diese Reminiszenzen sollten keineswegs als Sowjetnostalgie gedeutet werden. Sie sind stilistische Zitate, die durch andere Symbole ersetzt

werden können. So erregte etwa Denis Simatschew im Jahr 2002 Aufsehen mit einem sehr teuren T-Shirt, auf dem Putins Portrait aufgedruckt war, ein Jahr später präsentierte er ein Sweatshirt mit *Tscheburaschka*, einem sowjetischen Comiccharakter aus den 1960er Jahren, der heute bei japanischen Schulmädchen Kult ist.⁵⁷

9. Jugendkultur

In der späten Sowjetzeit artikulierten sich die jugendlichen Ansprüche auf einen autonomen Lebensstil jenseits des kommunistischen Jugendverbands *Komsomol* immer deutlicher. 1987 dominierten die »*neformaly*« die gesellschaftliche Berichterstattung in den sowjetischen Medien. Die Behörden bezeichneten mit diesem Begriff informelle Vereinigungen, die sich außerhalb der Parteistrukturen für bestimmte Anliegen einsetzten. Diese Ziele mussten nicht unbedingt politisch sein, *neformaly* konnten sich auch einfach als Liebhaber einer Rockgruppe oder eines Musikstils zusammenschließen.⁵⁸ Das Spektrum der *neformaly* war sehr breit und reichte von Heavy Metal über Hip-Hop bis zu den Hippies.⁵⁹ Der *Komsomol* versuchte, Einfluss auf die *neformaly* zu nehmen und sie in seine eigene Organisation zu integrieren – allerdings ohne nennenswerten Erfolg.⁶⁰

Auch die *gopniki* oder *ljubery* waren Gruppierungen, die sich nicht um die offizielle Sowjetkultur scherten. Die *gopniki* standen gleichzeitig in direktem Gegensatz zu den *neformaly* und können als eine Vorform der heutigen Skinheads (allerdings ohne nationalistische Ideologie) gedeutet werden.⁶¹ Sie vertraten einen Kult der körperlichen Gewalt und trugen meist Trainingsanzüge und Bürstenschnitt. Ihre Ideologie beruhte auf einer Romantisierung der Kriminalität.⁶²

Aus offizieller Sicht stellten natürlich sowohl die *neformaly* als auch die *gopniki* und *ljubery* unerwünschte gesellschaftliche Erscheinungen dar. Auch nach dem Ende der Sowjetunion entschied sich die Kreml-Führung unter Putin bereits sehr früh für den Einsatz von Politechnologien im Bereich der staatlichen Jugendarbeit. Zunächst wurde versucht, einen »jungen« Ableger der Regierungspartei »*Einiges Russlands*« (*Edinaja Rossija*) mit einer traditionellen Organisationsform ins Leben zu rufen. Am 9. September 2000 wurde die Partei »*Jugendliche Einheit*« (*Molodežnoe edinstvo*) gegründet. Allerdings zeigte sich bald, dass die Jugendpartei nicht die erhoffte Breitenwirkung entfaltete. Daran änderte auch die im November 2005 erfolgte sowjetnostalgische Umbenennung in »*Junge Garde des einigen Russland*« (*Molodaja gwardija edinoj Rossii*) wenig.⁶³

Deshalb fasste man gleichzeitig unkonventionellere und effizientere Formen der politischen Aktivierung der jungen Generation ins Auge. Im Juli 2000 wurde die Bewegung »Gemeinsamer Weg« (*Iduškie vmeste*) als regionale Organisation registriert, ein Jahr später als bundesweite Organisation in der Russischen Föderation. Der »Gemeinsame Weg« erregte Aufsehen vor allem durch die spektakuläre Inanspruchnahme des öffentlichen Raums. Am 7. November 2000 fand die erste Demonstration zur Unterstützung des Präsidenten statt. Außerdem marschierten in Moskau Prostituierte für den Generalstaatsanwalt Jurij Skuratow, der Putin in seinem Kampf gegen die Oligarchen unterstützt hatte und wegen einer Sexaffäre entlassen worden war, und eine US-amerikanischen Flagge wurde öffentlich verbrannt, als der Kreml-Verwalter Pawel Borodin in New York verhaftet wurde.

Der »Gemeinsame Weg« erwarb sich in der westlichen Berichterstattung bald den Beinamen »Putinjugend«, weil die Aktivisten in der Regel T-Shirts mit einem Putin-Porträt trugen. In Interviews stritten die Verantwortlichen des »Gemeinsamen Wegs« eine finanzielle Unterstützung des Kremls immer ab und verwiesen auf das Sponsoring von Banken und Unternehmen, die aber angeblich anonym bleiben wollen. Allerdings erhielten die Demonstrationsteilnehmer laut inoffiziellen Informationen 50 Rubel bar in die Hand; bei mehreren Tausend Demonstranten ergeben sich Summen, die nicht durch einfaches Fundraising erwirtschaftet werden können.⁶⁴

Im Jahr 2004 geriet der »Gemeinsame Weg« in eine Krise. Ein Kadermitglied wurde der illegalen Verbreitung von pornografischen Videos überführt, außerdem gab es Finanzdebatten zwischen der Petersburger Sektion und der Moskauer Zentrale. Hinzu kam die zunehmend negative Berichterstattung über die provozierenden Aktivitäten des »Gemeinsamen Wegs«. Vor diesem Hintergrund entschied der Kreml zu Beginn des Jahres 2005, den »Gemeinsamen Weg« durch eine neue Organisation mit dem Namen »Unsere/Die Unsrigen (Naši)« abzulösen. Der eigentliche Grund waren aber die »bunten« Revolutionen in Georgien und der Ukraine, deren Erfolg sich in erheblichem Maß einer politisch mobilisierten Jugend verdankte.⁶⁵ Das Ziel der Transformation des »Gemeinsamen Wegs« in die *Unsrigen* bestand erklärtermaßen im Aufbau einer Massenbewegung, die bis zu 250 000 junge Menschen umfassen und zu einem für die Regierung positiven politischen Klima für die Wahlen 2008 beitragen sollte. Kaum war allerdings das Ziel erreicht, zirkulierten in den Medien bereits Gerüchte, dass der Kreml die Finanzierung der *Unsrigen* eingestellt habe.

Die Politisierung der jungen Generation musste unter durchaus schwierigen Bedingungen realisiert werden. Eine Umfrage der »Stiftung Öffentliche

Meinung« (FOM) im Juni 2005 ergab, dass die 18- bis 35-Jährigen im Vergleich mit älteren Bevölkerungssegmenten überdurchschnittlich oft eine apolitische Haltung einnehmen. Es wurden Fragen mit Positionen verschiedener »Härte« gestellt: Glauben Sie, dass sich Menschen Ihres Alters für Politik interessieren? Haben Sie mitunter den Wunsch, sich an Demonstrationen oder anderen politischen Aktionen zu beteiligen? Bei den Antworten schwankten die Ablehnungsraten zwischen 60 und 70%.⁶⁶

Es wäre allerdings falsch, aus diesem Befund zu schließen, dass nationale Themen bei der Jugend auf keinerlei Resonanz stoßen würden. Im Gegenteil: Im Bewusstsein der jungen Generation gibt es eine deutliche Unterscheidung zwischen »Staat« (*gosudarstvo*) und »Vaterland« (*otečestvo*). Politische Partizipation in demokratischen Prozessen und emotionales Engagement für Russland stellen zwei getrennte Bereiche im Bewusstsein der Jugend dar. Russland erscheint im Bewusstsein der Jugendlichen im Vergleich zum Westen zwar oft als wirtschaftlich rückständig, zeichnet sich aber durch eine »höhere Kultur« und »intensivere Gemeinschaft« aus.⁶⁷

Genau bei der Schaffung dieses nationalen »Wir«-Gefühls setzt die Deutungsarbeit der *Unsrigen* an. In einzelnen Werbevideos wird gezeigt, wie Russland von allen übrigen Weltmächten im Überlebenskampf um die Ressourcen der Zukunft bedroht werde. Nur wenn alle den Präsidenten unterstützen, könne Russland wieder zu seiner angestammten Größe zurückfinden.

Eine ähnliche Politikinterpretation findet man beim kremlnahen Politotechnologen Gleb Pawlowskij (geb. 1951), der am 18. Juni 2005 in Sankt Petersburg vor den *Unsrigen* eine Rede hielt. Den offiziellen Umgangston Russlands mit Lettland und der Ukraine kritisierte er als zu »höflich«, gleichzeitig wagte er die Aussage, dass die Sowjetunion im 20. Jahrhundert »das konsequenteste antifaschistische Imperium der Welt« gewesen sei. Den naheliegenden Einwand, dass der Hitler-Stalin-Pakt kaum zu dieser Einschätzung passe, wischte er mit den Worten weg, dieses »in der Tat problematische« Ereignis halte man den Russen mit trotziger Hartnäckigkeit vor. Auch das sowjetische Wirtschaftsmodell habe sich zwar als Sackgasse erwiesen, das heiße aber nicht, dass der Weg falsch gewesen sei. Russland stehe seit je mit seinen weltverbessernden Visionen in Konkurrenz zu den USA, die von einem ähnlichen Missionsgedanken beseelt seien, aber natürlich ganz andere Rezepte predigten. Für Pawlowskij ist also nicht das Sowjetregime die Katastrophe, sondern sein Zusammenbruch. Die Ideologen der *Unsrigen* plädieren vor dem Hintergrund eines Staatsdarwinismus, in dem immer wieder die Rede von »Konkurrenz«, »Überleben« und »Sieg« ist, für eine Rückkehr Russlands zum Supermachtstatus der Sowjetunion.

Die Schlüsselthemen der *Unsrigen* stellen das Ergebnis sorgfältiger polit-technologischer Überlegungen dar. Die herausragende Bedeutung, die sie der Rolle der Sowjetunion im Zweiten Weltkrieg beimessen, entspricht dem Geschichtsbild einer Bevölkerungsmehrheit der Russen. In Serienuntersuchungen zu der Frage nach den wichtigsten Ereignissen des 20. Jahrhunderts für Russland führte der »Sieg im Großen Vaterländischen Krieg 1941–1945« jeweils mit deutlichem Vorsprung die Nennungen an (1989: 77 %, 1994: 73 %, 1999: 84 %). An zweiter Stelle stand die Oktoberrevolution (1989: 63 %, 1994 und 1999: 49 %).⁶⁸ Der Sieg über Hitlerdeutschland stellt das einzige noch kohärenzbildende Element des Generationenvertrags in Russland dar: In allen anderen Bereichen haben die Älteren in der Augen der russischen Jugendlichen versagt.

Lew Gudkow hat bei der Analyse der nationalen Identität der Russen darauf hingewiesen, dass sich dieses Selbstbild nicht als System bestimmter Merkmale beschreiben lasse und auch nicht auf persönlicher Erfahrung beruhe. Vielmehr sei die russische Identität eine »negative«: Sie konstituiere sich aus der Ablehnung des Fremden, des Bedrohlichen, das für die eigene Misere verantwortlich gemacht werde. Dieser Prozess beruhe nicht auf persönlicher oder kollektiver Erfahrung, sondern sei das Resultat einer kognitiven Sozialisierung – d. h. die Bewertungsmuster werden durch den öffentlichen Diskurs vorstrukturiert.

Vor diesem Hintergrund erscheint die Verbindung von Kriegserinnerung und der gefühlsbetonten Reanimation eines faschistischen Feindbilds als geschickte PR-Strategie der *Unsrigen*. Die Jugendorganisation vereinbart jene Themen für sich, die ohnehin schon einen zentralen Ort im Bewusstsein der Russen einnehmen. Gleichzeitig verleihen die *Unsrigen* ihren Mitgliedern eine nationale Identität, die hauptsächlich auf der Abgrenzung von »Feinden« beruht. Dabei wird die komplexe politische Realität radikal auf zwei Pole reduziert: Dem verteuflten »Faschismus« steht die Lichtgestalt Putin gegenüber, der mutig und entschlossen das Otterngezücht von links und rechts abwehrt. Dieses simple Orientierungsraster wird zur Grundlage der gesamten politischen Tätigkeit der *Unsrigen*. Es ist bezeichnend, dass das Manifest der Jugendorganisation fast vollständig auf Inhalte verzichtet. Man findet kein Wort zu Wirtschaftspolitik, Sozialpolitik oder Bildungspolitik, nur ein Bekenntnis zu Putin. Sein Name ist das einzige Programm. Putin erscheint als Garant der Abwehr aller fremden Einflüsse, die von den *Unsrigen* unter der Kampfpapare »Faschismus« zusammengefasst werden. Gudkow weist darauf hin, dass die negative Identität der Russen die Nachfrage nach »populistischen, pseudocharismatischen Figuren wie Putin« erst hervorbringe.⁶⁹

Neben den vom Kreml gesponserten Jugendorganisationen gibt es heute in Russland noch eine ganze Reihe weiterer Gruppierungen, die allerdings in der Regel durch keine institutionelle Klammer zusammengehalten werden. Die Herausbildung der einzelnen Formationen folgt zwar über weite Strecken dem westlichen Vorbild; die russische Jugendkultur verfügt aber über spezifische Voraussetzungen, die sich auch im gesellschaftlichen Verhalten niederschlagen. Wichtig ist dabei vor allem die Labilität der Strukturen der postkommunistischen Transformationsgesellschaft. Es fehlen materielle Sicherheit und tradierte Werte. Gleichzeitig verleitet die hohe soziale Mobilität junge Menschen oft zu einem Risikoverhalten, das mit hohen Anerkennungsprämien lockt, mit dem sie sich aber gleichzeitig am Rand der Legalität bewegen. Für Luxusgüter des Alltagslebens gleiten die Jugendlichen oft in Kleinkriminalität ab. Geld ist der höchste Wert der Jugend – in einer Umfrage aus dem Jahr 2002 führt diese Kategorie mit 43,8 % aller Nennungen die Statistik an, weit abgeschlagen folgt an vierter Stelle die Bildung mit 23,9 %.⁷⁰

Russische Jugendliche finden ihre Gemeinschaftserlebnisse oft in Fußballfanklubs. Bei wichtigen Mannschaften gliedern sich die Fans sogar in Untergruppen: So verfügt *Spartak Moskau* etwa über die »Red-white hooligans«, die »Gladiatoren« (*gladiatory*), die »Ostfront« (*vostočnyj front*) und die »Nordfront« (*severnyj front*). Als Dachorganisation fungieren die »Rechten« (*pravye*), die nicht nur für die »Wellen« im Stadion verantwortlich sind, sondern auch die Straßenkämpfe mit den Fans der gegnerischen Mannschaft organisieren.

Auch die Motorradklubs in Russland sind in zwei Gruppen geteilt. Auf der einen Seite gibt es die »Biker« (*bajkery*), die über genügend Geld verfügen, um sich ein prestigeträchtiges Motorrad leisten zu können. Auf der anderen Seite bauen sich ärmere Motorradfans (*motociklisty*) ihr Fahrzeug aus Ersatzteilen zusammen und sind auf ihre mechanischen Fertigkeiten stolz. Der Unterschied zwischen den beiden Gruppen zeigt sich auch an den Treffen: Während die »Biker« etwa für ihre Beifahrerinnen einen Schönheitswettbewerb mit dem Titel »Miss nasses T-Shirt« veranstalten, organisieren die Motorradfahrer gemeinsame Ausfahrten ohne Animationsprogramm.

Mit etwa fünfjähriger Verspätung ist auch die Raverkultur nach Russland gekommen. Seit den 1990er Jahren finden in den urbanen Zentren groß angelegte Nachtpartys mit psychedelischer *Acid House* Musik statt.⁷¹ Allerdings lässt sich hier ebenfalls eine spezifische Verschiebung beobachten: Die Raves entstanden in Großbritannien und es waren Kinder aus der Unterschicht, die diese Kultur begründeten. In Russland besuchen Raver

in der Regel teure Nachtclubs, in denen der Eintritt 20 US-Dollar und mehr kostet, dazu kommen alkoholische Getränke zu Barpreisen. Aus diesem Grund ist die Rave-Kultur eher auf die *Jeunesse dorée* beschränkt, die vor allem in den großen Städten lebt.⁷²

Kaum mehr von Bedeutung sind in Russland die Punks, die in den 1980er Jahren innerhalb der Untergrundrockszene dem offiziellen sowjetischen Kultursystem den extremsten Widerstand entgegensetzten. Mit dem Wegfall aller ästhetischen Imperative haben die Punks den Angriffspunkt ihres Protests verloren und bilden nur noch eine jugendliche Stilformation unter vielen anderen.⁷³

Allerdings wird in jüngster Zeit gerade die Subkultur der Punks, Gothics und Emos zunehmend als Bereich staatlicher Regulierung wahrgenommen. Die fantastischen Kleider, bizarren Frisuren und gespenstisch geschminkten Gesichter dieser Jugendgruppen widersprechen den immer noch von sowjetischen Kulturnormen geprägten Vorstellungen des politischen Establishments. Im Sommer 2008 hat die Duma-Kommission für Jugendfragen dem Plenum einen Gesetzesentwurf vorgelegt, der Piercings und Tätowierungen bei Jugendlichen unter Strafe stellen will. Der Vorschlag weist nicht zuletzt auch eine antiwestliche Spitze auf: Der importierte Körperschmuck ist nach Ansicht der Abgeordneten mit den Werten der russischen Kultur unvereinbar.⁷⁴

Anmerkungen

- 1 Vadim Volkov, The concept of »kul'turnost«. Notes on the Stalinist Civilizing Process, in: Sheila Fitzpatrick (Hrsg.), *Stalinism. New Directions*, London 2000, S. 210–230.
- 2 Svetlana Boym, *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge/Mass./London 1994, S. 105.
- 3 Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Ithaca 1992, S. 216 f.
- 4 Evgenij Gromov, *Stalin. Vlast' i iskusstvo*, Moskau 1998, S. 207.
- 5 Katerina Clark, *The Soviet Novel. History as ritual*, Chicago/IL 1981, S. 256–260.
- 6 Klaus Mehnert, *Der Sowjetmensch. Versuch eines Porträts nach 13 Reisen in die Sowjetunion 1929–1959*, Stuttgart 1958, S. 122.
- 7 Birgit Beumers/Natalya Rulyova/Stephen Hutchings (Hrsg.), *The post-Soviet Russian media. Conflicting signals*, London/New York 2009.
- 8 S. V. Tolmačeva/L. V. Genin, *Reklama glazami molodeži*, in: *Sociologičeskie issledovanija*, Nr. 4, 2007, S. 56–60, hier S. 57.
- 9 Ulrich Schmid, *Russische Medientheorien*, Bern 2005, S. 76.

- 10 Rosalinde Sartorti, Politiker in der russischen Ikonographie. Die mediale Inszenierung Vladimir Putins, in: Bianka Pietrow-Ennker (Hrsg.), *Kultur in der Geschichte Russlands und der Sowjetunion. Räume, Identitäten, Lebenswelten*, Göttingen 2006, S. 333–348.
- 11 Olessia Koltsova, *News media and power in Russia*, London 2006.
- 12 Slavko Splichal, *Media beyond Socialism. Theory and Practice in East-Central Europe*, Boulder/CO 1994, S. 145 f.
- 13 Lev Gudkov/Boris Dubin, Fernsehen im Russland am Ende der 1990er Jahre. Das Medium als Kommunikationsverfahren, in: Ivo Bock/Wolfgang Schlott/Hartmüte Trepper (Hrsg.), *Kommerz, Kunst, Unterhaltung. Die neue Popularkultur in Zentral- und Osteuropa*, Bremen 2002, S. 207–219.
- 14 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt/Neuwied 1962.
- 15 Ekaterina Sal'nikova, Entdeckung eines neuen Lebens. Fernsehwerbung in der ersten Hälfte der 1990er Jahre in Russland, in: Bock/Schlott/Trepper (Anm. 13), S. 301–317.
- 16 Olessia Koltsova, News Production in Contemporary Russia. Practices of Power, in: *European Journal of Communication*, Jg. 16, 2001, Nr. 3, S. 315–335, hier S. 325.
- 17 Olga Yartseva, Médias, pouvoirs et industries, in: Kristian Feigelson/Nicolas Pellissier (Hrsg.), *Télérevolutions culturelles. Chine, Europe centrale, Russie*, Paris/Montréal 1998, S. 213–224, hier S. 220.
- 18 John Downing, *Internationalizing Media Theory. Transition, Power, Culture*, London 1996, S. 133 f.
- 19 Elena Prokhorova, Can the Meeting Place Be Changed? Crime and Identity Discourse in Russian Television Series of the 1990s, in: *Slavic Review*, Jg. 62, 2003, Nr. 3, S. 512–524, hier S. 516.
- 20 Vera Zvereva, *Televizionnye serialy. Made in Russia*, in: *Kritičeskaja massa*, Nr. 3, 2003, <http://magazines.russ.ru/km/2003/3/zvereva.html> (Zugriff am 11.5.2009).
- 21 Vera Dubickaja, *Teleserialy na ekrane i v postsovetsoj mifologii*, in: *Sociologičeskie issledovanija*, Nr. 9, 1996, S. 79 f.; Elena Prokhorova, *Fragmented Mythologies. Soviet TV Mini-Series of the 1970s*, Diss. Pittsburgh 2003, http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-06062003-164753/unrestricted/prokhorova_etd2003.pdf (Zugriff am 26.8.2009); Daniil Dondurej, *Naši serialy predlagajut žit' včera*, in *Ogonek*, Nr. 4, 2004, <http://www.ogoniok.com/archive/2004/4872/45-14-17/> (Zugriff am 26.8.2009); David MacFayden, *Literature Has Left the Building: Russian Romance and Today's TV Drama*, in *Kinokultura*, Nr. 8, 2005, <http://www.kinokultura.com/articles/apr05-macfadyen.html> (Zugriff am 26.8.2009), Vera Zvereva, *Zakon i kulak. Rodnye milicejskie teleserialy*, in *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, Nr. 78, 2006, <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/zver20.html> (Zugriff am 26.8.2009).
- 22 Andrea Zink, *Spiel mit der Geschichte – Die Krimis von Boris Akunin*, in: *Osteuropa*, Nr. 9, 2006, S. 109–120.
- 23 Stephen Hutchings, *Russian Literary Culture in the Camera Age. The Word as Image*, London 2004, S. 174.

- 24 Stephen Hutchings, *Television and Culture in Putin's Russia: Remote Control*, London 2009.
- 25 Birgit Beumers, *Pop Culture Russia! Media, Arts, and Lifestyle*, Santa Barbara/Denver/Oxford 2005, S. 36.
- 26 Klaus-Helge Donath, *Das Kreml-Syndikat*, Berlin 2008, S. 16.
- 27 Hutchings (Anm. 24).
- 28 Alexandra Engelfried, *Das Porträt des Präsidenten. Putin zwischen Kunst, Kult und Kommerz*, in: *Osteuropa*, Nr. 10, 2007, S. 51–66.
- 29 Oprosy Internet v Rossii/Rossija v Internet. Vypusk 23, Vesna 2008, <http://bd.fom.ru/report/map/int0802> (Zugriff am 26.8.2009).
- 30 Anna Bowles, *The Changing Face of the RuNet*, in: Henrike Schmidt/Katy Teubener/Natalja Konradova (Hrsg.), *Control + Shift. Public and Private Usages of the Russian Internet*, Norderstedt 2006, S. 21–33.
- 31 Henrike Schmidt/Katy Teubener, *Russisches Internet (RuNet). Utopie, Polit-Technologie und schwarze Magie*, <http://paraplue.de/archiv/pakt/runet/> (Zugriff am 11.5.2009).
- 32 Neuerdings wird unter dieser Domain auch ein Monitoring der amerikanischen Wahlen angeboten, <http://states2008.russ.ru>.
- 33 Henrike Schmidt/Katy Teubener, *Update Public Sphere September 2007*, http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/library/texts/en/control_shift/Schmidt_Teubener_Public_Sphere_Update.pdf (Zugriff am 11.5.2009).
- 34 Olga Goriunova, *»Male Literature« of Udaff.com and Other Networked Artistic Practices of the Cultural Resistance*, in: Schmidt/Teubener/Konradova (Hrsg.) (Anm. 30), S. 177–197.
- 35 Eugene Gornij, *A Creative History of the Russian Internet*, Diss. London 2006, S. 228–275, http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/library/texts/en/gornij_creative_history_runet.pdf (Zugriff am 26.8.2009).
- 36 Marina Vinogradova, *Pis'mo redaktora*, in: *Domašnij očag*, Nr. 3, 2008, S. 8.
- 37 Sergej Čuprinin, *Russkaja literatura segodnja. Bol'soj putevoditel'*, Moskau 2007, S. 116.
- 38 Birgit Menzel, *Writing, Reading and Selling Literature in Russia 1986–2004*, in: Stephen Lovell/Birgit Menzel (Hrsg.), *Reading for Entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, München 2005, S. 39–56, hier S. 51 f.
- 39 Mark Lipovetsky, *Literature on the Margins. Russian Fiction in the Nineties*, in: *Studies in 20th Century Literature*, Nr. 24, 2000, S. 139–168; N. N. Shneidman, *Russian Literature 1988–1994. The End of an Era*, Toronto 1995.
- 40 Mark Lipovetsky, Vladimir Sorokin's »Theater of Cruelty«, in: Marina Balina/Nancy Condee/Evgeny Dobrenko (Hrsg.), *Endquote. Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Evanston 2000, S. 167–192.
- 41 http://www.pravda.ru/culture/2005/4/9/21/19669_chudinova.html (Zugriff am 11.5.2009).

- 42 Miroslava Segida/Sergej Zemljanuchin, *Domašnaja sinemateka. Otečestvennoe kino 1918–1996*, Moskau 1996, S. 6.
- 43 Susan Larsen, *In Search of an Audience. The New Russian Cinema of Reconciliation*, in: Adele Marie Barker (Hrsg.), *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society*, Durham/London 1999, S. 192–216, hier S. 200.
- 44 Susan Larsen, *National Identity, Cultural Authority, and The Post-Soviet Blockbuster: Mikhalkov and Balabanov*, in: *Slavic Review*, Jg. 62, 2003, Nr. 3, S. 491–511.
- 45 Igor Petrov, *Russland sieht »Fracht 200« und erschauert*, in: *Die Welt*, 5.1.2008.
- 46 Elizaveta D. Uvarova (Hrsg.), *Ėстрада Rossii. XX vek*, Moskau 2004.
- 47 Mirja Lecke, *Exportschlager! Die russische Mädchenband t.A.T.u.*, in: *Osteuropa*, Nr. 5, 2007, S. 125–136.
- 48 Dmitrij Sucharev, *Avtorskaja Pesnja. Antologija*, Ekaterinburg 2002.
- 49 Sabrina P. Ramet (Hrsg.), *Rocking the State. Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Boulder/CO 1994; Artemij Troitsky, *Rock in Russland. Rock und Subkultur in der UdSSR*, Wien 1989.
- 50 Aleksandr A. Vasil'ev, *Russkaja moda. 150 let v fotografijach*, Moskau 2004, S. 412.
- 51 Ebd., S. 413.
- 52 Ebd., S. 406.
- 53 Beumers (Anm. 25), S. 361.
- 54 Viv Groskop, *How Russia's Super Rich Are Buying Cool*, in: *The Observer*, 13.1.2008, <http://lifeandhealth.guardian.co.uk/fashion/story/0,,2237837,00.html> (Zugriff am 26.8.2009).
- 55 Beumers (Anm. 25), S. 362.
- 56 Svetlana Paderina, *Russian Fashion Hits the Catwalks*, in: *Moscow Times*, Nr. 30, 2007, <http://www.mnweekly.ru/lifestyle/20070802/55265279.html> (Zugriff am 26.8.2009).
- 57 Erin Arvedlund, *In Russia. Class for the Masses*, in: *The New York Times*, 11.4.2004, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9903E4D61238F932A25757C0A9629C8B63&sec=&spon=&pagewanted=all> (Zugriff am 11.5.2009).
- 58 Fran Markowitz, *Coming of Age in Post-Soviet Russia*, Urbana/IL 2000, S. 132.
- 59 Hilary Pilkington/Elena Starkova, *»Progressives« and »Normals«. Strategies for Global Living*, in: Hilary Pilkington/Elena Omel'chenko/Moya Flynn/UI'yana Bliudina/Elena Starkova, *Looking West. Cultural Globalization and Russian Youth Cultures*, University Park/PA 2002, S. 101–132, hier S. 108 und S. 114.
- 60 Hilary Pilkington, *Russia's Youth and its culture. A nation's constructors and constructed*, London 1994, S. 89–193.
- 61 Jelena Omeltschenko, *Russländische Jugendszenen um die Jahrtausendwende oder »Prolos« gegen »Alternative«*, in: *Kultura*, Nr. 2, 2005, S. 3–8 und <http://diabler.narod.ru/gop.html> (Zugriff am 11.5.2009).
- 62 V. A. Bobacho/S. I. Levikova, *Social'no-političeskie aspekty molodežnoj subkul'tury*, in: *Vestnik moskovskogo universiteta*, Serija 12: *Političeskie nauki*,

- Nr. 2, 1996, 2, S. 35–45, hier S. 41 f.
- 63 Andrej Lošak, Partii zelenych, in: Ogonek, Nr. 41, 2005, S. 18–26, hier S. 23.
- 64 Vgl. hierzu die Diskussionsrunde von *Radio Svoboda* vom 10. Juli 2002, <http://www.svoboda.org/ll/russia/0702/ll.071002-1.asp> (Zugriff am 11.5.2009).
- 65 Jens Siegert, Politische Jugendorganisationen und Jugendbewegungen in Russland, in: Russlandanalysen, Nr. 83, 2.12.2005, S. 2–10, hier S. 4, <http://www.laenderanalysen.de>.
- 66 Političeskij potencial i političeskaja aktivnost' molodeži. http://bd.fom.ru/report/cat/polit/int_pol/dd052222 (Zugriff am 11.5.2009).
- 67 Hilary Pilkington, Blick nach Westen? Kulturelle Globalisierung und russische Jugendkulturen, in: Berliner Debatte, Nr. 5/6, 2000, S. 153–162, hier S. 156.
- 68 Lev Gudkov, Pobeda v vojne. K sociologii odnogo nacional'nogo simbola, in: Ders., Negativnaja identičnost'. Stat'i 1997–2002 gg, Moskau 2004, S. 20–58, hier S. 21.
- 69 Lev Gudkov, K probleme negativnoj identifikacij, in: Ders., Negativnaja identičnost'. Stat'i 1997–2002 gg, Moskau 2004, S. 262–299, hier S. 269.
- 70 Ol'ga M. Karpenko/I. A. Lamanov, Molodež' v sovremennom političeskom processe v Rossii, Moskau 2006, S. 42.
- 71 Alexei Yurchak, Gagarin and the Rave Kids. Transforming Power, Identity and Aesthetics in Post-Soviet Night-Life, in: Barker (Hrsg.) (Anm. 42), S. 76–109.
- 72 V. A. Lukov, Osobennosti molodežnyh subkul'tur v Rossii, in: Sociologičeskie issledovanija, Nr. 10, 2002, S. 79–87.
- 73 O. Aksjutina, Pank v Rossii 90-ych: Protest ili tovar?, in: Filosofskie nauki, Nr. 4, 2003, S. 32–50.
- 74 Klaus-Helge Donath, Für Russlands Jugend brechen harte Zeiten an, in: NZZ am Sonntag, 13.7.2008, S. 6.

Anhang