

FASCHISMUS ALS STJOB

Mischa Gabowitsch

analyse

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

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

ANTIFASCHISTISCHER ERNST

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

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

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

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

analyse

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

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

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

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

(ANTI-)FASCHISTISCHER *STJOB*

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

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

analyse

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

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

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

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

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

analyse

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

POSTSOWJETISCHER

STJOB

Die spezielle Verbindung zwischen *stjob*-Kultur und Repräsentationen des Faschismus hilft uns, viele merkwürdige Aspekte der Diskussion über Faschismus und radikalen Nationalismus in der postsowjetischen Zeit zu erklären. Diese Diskussion hat sich in hohem Maß auf die Frage konzentriert, ob bestimmte Vertreter von Politik oder Kultur *wirklich* faschistisch eingestellt sind. Ernst-

hafte Antifaschisten haben zur Beantwortung der Frage gewöhnlich nach den wirklichen Absichten dieser Persönlichkeiten geforscht, indem sie deren programmatische oder andere Äußerungen analysierten.

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

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

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

Die verbotenen Trommler

Sie haben einen Neger umgebracht

Eine tote Schlange zischt nicht.

[Es] zwitschert nicht ein verendeter Stieglitz.

Ein toter Neger geht nicht mehr Basketball spielen

Nur ein toter Neger geht nicht mehr Basketball spielen

Ai-ja-ja-jai! Sie haben einen Neger umgebracht

Ai-ja-ja-jai! Völlig ohne Grund haben die Hunde ihn umgelegt

Die Hände auf dem Bauch zusammengelegt

Drei Tage isst er nichts und trinkt nichts

Der Neger liegt da und geht nicht Hip-Hop tanzen

Nur ein toter Neger geht nicht Hip-Hop tanzen

Ai-ja-ja-jai! Sie haben einen Neger umgebracht

Ai-ja-ja-jai! Völlig ohne Grund haben die Hunde ihn umgelegt

Die Mama ist jetzt allein

Die Mama hat einen Mediziner geholt

Er hat das Tamtam geschlagen und Billie konnte aufstehen

und gehen

Sogar der tote Neger hat das Tamtam gehört und konnte gehen

Macht nichts, dass er ein Zombie ist, er konnte ja aufstehen

und gehen

Zombies können auch Basketball spielen

Aus dem Russischen, H.T.

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

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

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

analyse

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

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

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

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

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

analyse

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

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

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

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

gegangen ist.

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

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

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

KULTUR STATT POLITIK

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



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