

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

DAS HAKENKREUZ IN RUSSLAND. FRAGEN OHNE ANTWORTEN

Maja Turowskaja

zeit-
zeugin

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

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

MIT PAUKEN UND TROMPETEN:

STIERLITZ TRITT AUF

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

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

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

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

An welcher Frage spaltete sich dann das Publi-

zeit-
zeugin

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

JENSEITS DER AURA

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

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

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

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

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

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

STIERLITZ IN EINER SICH VERÄNDERNDEN WELT

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

zeit-
zeugin

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

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

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

Neben Stierlitz wurde auch sein Gegenspie-

¹ *Inglorious Basterds*, 2009.

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

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

SIEBZEHN AUGENBLICKE DES FRÜHLINGS

(SEMNAZAT MGNOVENIJ VESNY, 1973)

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

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

Der mehrteilige Agentenfilm beruht teilweise auf realen Fakten und Ereignissen.

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

zeit- zeugin

ändern sich die Witze und auch Stierlitz.

a)

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

Die Lehrerin macht sich mit der Klasse bekannt:

»Wie heißt du mit Nachnamen?«

»Stierlitz.«

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

Die Eltern kommen und die Lehrerin erzählt entrüstet:

»Ich frage nach seinem Nachnamen und er antwortet ›Stierlitz‹.«

»Er schämt sich«, rechtfertigt ihn der Vater,

»Wir sind die Bormanns«.

Der folgende Witz spielt auf die kulturelle Anverwandlung des Sujets an heimische Verhältnisse an:

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

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

»Stierlitz, wie lautet Ihr wirklicher Name?«

Stierlitz merkt, dass es nichts bringt, sich herauszureden.

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

»Bronewoj.«

»Jetzt haben Sie sich verraten, Müller.«

b)

Später kommentierten Stierlitz-Witze auch Gorbatschows Perestroika.

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

»Glasnost«, denkt Stierlitz.

Dabei wurde der »sanfte« Zynismus der spätsowjetischen Scherze merklich härter:

Hitler ruft Stalin an.

»Stalin, haben Ihre Leute bei mir Geheimdokumente mitgehen lassen?«

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

»Stierlitz, haben Sie Geheimdokumente aus Hitlers Safe genommen?«

»Jawohl, Genosse Stalin.«

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

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

Frühling 1945. Stierlitz steht im zerbombten Berlin, mit Orden und Medaillen behängt. Gestapoleute fahren auf einem Motorrad vorbei:

»Metal-Fan«, denken die Gestapoleute.

»Rocker«, denkt Stierlitz.

c)

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

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

zeit- zeugin

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

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

Mit welcher Brillanz hat dagegen

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

DIE FARBE UNSERER ZEIT IST DIE TARNFARBE

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

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

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

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



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

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

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

3 Propagandafilm über den Reichsparteitag der NSDAP 1934.

zeit-
zeugin

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

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

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

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

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

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

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

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

Aus dem Russischen von Judith Janiszewski und Hartmute Trepper

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

zeit-
zeugin

ÜBER DIE AUTORIN:

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

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

ROSSIJA 88 – EIN SPIELFILM ZU DOKUMENTARISCHEN ZWECKEN

Saskia Wegelein

rezension

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

sierten Ende mit dreifachem Mord.

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

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

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