

Fantasie an der Macht

Fröhliche Wissenschaft 172

Ekaterina Vassilieva

Fantasie an der Macht

Literarische und politische Autorschaft
im heutigen Russland

Matthes & Seitz Berlin | Open Access Publikation

DOI: <https://doi.org/10.52438/msb6930>



Matthes & Seitz Berlin

Der Autor und der Autoritäre. Eine Einführung

In einem gegen ihren Willen veröffentlichten, aber nachweislich authentischen Interview äußerte die Literaturnobelpreisträgerin von 2015, Svetlana Alexijewitsch, ihr Bedauern darüber, dass sie anlässlich ihrer Preisverleihung keine Glückwünsche des russischen Präsidenten oder aus dessen Umfeld erhalten habe. Als eine russischsprachige Autorin hätte sie sich, so Alexijewitsch, über ein entsprechendes Telegramm gefreut.¹ Dieses spontane Bekenntnis, das sich auf die Repräsentanten jenes politischen Regimes bezieht, dessen Legitimität die für ihre scharfe Kritik an der Putin-Regierung bekannte Schriftstellerin eigentlich grundsätzlich in Frage stellt, mag erstaunlich wirken. Betrachtet man jedoch Alexijewitschs Aussage vor dem Hintergrund eines bestimmten Modells der Kommunikation zwischen Macht und Kulturschaffenden, das für das heutige Russland symptomatisch ist, erweist sie sich als weitaus mehr denn ein Ausrutscher.

Am Anfang der Arbeit an diesem Buch stand die intuitive Vermutung, die sich im Laufe der Recherchen zur Gewissheit verdichtete, dass die

Situation der literarischen Autorinnen und Autoren im heutigen Russland eine ganz besondere ist, für die sich keine Analogie in der russischen Geistesgeschichte finden lässt. Im 19. Jahrhundert hatte die am Realismus orientierte Literatur im Russischen Reich bekanntlich die Rolle einer »Ersatzbefriedigung« für fehlende politische Mitwirkung der Bürger übernommen. Man konnte nicht in einem Parlament, aber doch in literarischen Schriften wichtige politische und gesellschaftliche Fragen diskutieren – mal mehr, mal weniger verdeckt, abhängig von der Härte der jeweiligen Zensur. Im totalitären sowjetischen Staat kam dann selbst diese Möglichkeit weitgehend abhanden beziehungsweise wurde durch die ideologische Funktion der Kunst verdrängt, die zum Projekt der totalen Macht gehörte. Eine Alternative zur Staatskunst existierte entweder gar nicht (sieht man von unveröffentlichten beziehungsweise nur im Geist konzipierten Manuskripten ab) oder, in der spätsowjetischen Zeit, in inoffiziellen sowie im Westen realisierten Publikationen. Zwischendurch gab es freilich Phasen der »Auflockerung«, wie etwa das sogenannte »Tauwetter« oder, bereits nach dem Zerfall der Sowjetunion, die Zeit der Jelzin-Regierung, wobei man während des Tauwetters eher das Gefühl einer stark erhöhten Relevanz literarischer Äußerungen hatte, während man in den 1990ern,

als die Zensur ganz aufgehoben wurde, trotz der explosionsartig gestiegenen Buchpublikationen allgemein beklagte, dass Literatur an Bedeutung verlor.

Suchen wir aber nach Präzedenzfällen für das heutige Verhältnis zwischen Kunst und Politik, werden wir am ehesten in den 1920er Jahren fündig: Einerseits besteht die Pluralität des Kulturlebens wie damals größtenteils fort, andererseits ist dieses Leben keinesfalls autonom oder sich selbst überlassen. Gemeint sind dabei in erster Linie nicht direkte Kontrollversuche wie etwa die Einführung der Altersfreigabe für literarische Publikationen oder Förderprogramme für Schriftsteller, die regierungskonforme Ansichten vertreten, sondern eher die Bemühungen der Politiker, künstlerische Strategien zu adaptieren und in ihrem Sinne zu verwerten. Hier sieht man deutliche Parallelen zu den frühsowjetischen Praktiken, als die Regierung mit der avantgardistischen Kunst experimentierte, um bestimmte psychische Effekte zu erreichen und die Bildung des sogenannten »Neuen Menschen«, voranzutreiben, der sich besonders effektiv beim Aufbau des Sozialismus einsetzen ließe. Nun geht es Putins Regierung aber offenbar nicht um eine Veränderung des Menschen im psychophysiologischen Sinne, sondern um eine Verfeinerung ideologischer Praktiken.

Der vorliegende Essay stellt einen Versuch dar, dem politischen Phänomen des neuen Autoritarismus, wie er sich aktuell in Russland präsentiert, über die literaturwissenschaftlich verwurzelte Kategorie der Autorschaft auf die Spur zu kommen. Dies gilt ebenso umgekehrt: Die Autorschaft soll vor dem Hintergrund des Autoritarismus kritisch befragt werden. Es wird also ein Vorgehen angestrebt, das ein wechselseitiges Beleuchten und Be spiegeln ermöglicht, um auf diese Weise zu neuen Erkenntnissen zu gelangen, die eine isolierte Betrachtung nicht zutage fördern könnte.

Auch wenn die Verbindung zwischen den Begriffen Autorschaft und Autoritarismus auf den ersten Blick recht diffus erscheint, fällt die etymologische Verwandtschaft auf, die auf einen gemeinsamen sprachlichen und konzeptionellen Ursprung hinweist. In beiden klingt immer noch das lateinische *auctor* mit, was das Wörterbuch als »Urheber«, »Veranlasser« oder »Anstifter« übersetzt. Dies wiederum lässt an *auctoritas* denken, das im römischen Recht Glaubwürdigkeit und Verantwortlichkeit einer Person in Bezug auf einen bestimmten Sachverhalt bedeutete, aber auch grundsätzlich eine besondere Autorität und Vorbildlichkeit bezeichnen konnte.² Somit ist der *auctor* jemand, der etwas »autorisiert«, für etwas bürgt, oder, allgemeiner gesprochen, für etwas einsteht, das gesellschaftliche Relevanz besitzt oder

zumindest auf gesellschaftliche Normen rekurriert.

In diesem Zusammenhang gewinnt die Behauptung Giorgio Agambens, der Autor markiere den Punkt, wo sich ein Leben im Werk aufs Spiel setzt,³ eine beinahe wörtliche Bedeutung, denn der Autor war ursprünglich nichts anderes als ein lebender Einsatz in einer Angelegenheit, bei der er durchaus viel zu verlieren hatte – einschließlich seiner Identität als glaubwürdiger Akteur. Dies schwingt auch in dem berühmten Aufsatz von Michel Foucault *Was ist ein Autor?* mit, wenn er als Geburtsstunde des Autors im modernen Sinne die rechtliche Festsetzung seiner »Straffähigkeit« für die in den autorisierten Diskursen begangenen »Übertretungen« annimmt.⁴ An dieser Stelle kommt ein weiterer wichtiger Berührungspunkt zwischen Autoritarismus und Autorschaft zur Geltung, und zwar das Gesetz, in Verhältnis zu dem sich die beiden definieren und legitimieren.

Dieses Verhältnis ist durchaus ambivalent und erschöpft sich bei weitem nicht in der vermeintlich »klassischen« Konstellation, der zufolge ein künstlerisch tätiger Autor als ein vom Gesetz Verfolgter, der mit Macht ausgestattete Herrscher hingegen als ein unerbittlich Strafender einander gegenüberstehen. Vielmehr haben sich beide, wohl auf je unterschiedliche Art und Weise, vor dem Gesetz zu verantworten, beanspruchen aber zu-

gleich in Bezug darauf eine Deutungshoheit, die mit ihrer Position in der gesellschaftlichen Hierarchie verbunden ist. Bemerkenswert in diesem Kontext ist der Artikel aus der 1993 verabschiedeten Verfassung Russlands, der dem russischen Präsidenten die Funktion eines »Garanten des Grundgesetzes« zuweist. Dies ruft nicht nur das römische Bürgen als die Urszene einer jeden Autorschaft in Erinnerung, sondern greift auch den Status des Autors als jemanden auf, der von der Gesellschaft grundsätzlich mit einer Sinn-Gebung in Verbindung gebracht wird. Dabei muss er nicht zwangsläufig Sinnstifter sein, im Gegenteil: Die Bereitschaft, der eigenen Subjektivität zu entsagen und sich objektiven Interessen unterzuordnen, kann einem Autor insofern höchste Autorität verleihen, als er nun im Auftrag einer allgemein verbindlichen Instanz, sei es Gott oder die Gerechtigkeit, zu sprechen vermag.⁵

Daraus ergibt sich das Problem der Autonomie, die nicht nur eine etymologische Affinität sowohl zur Autorschaft als auch zum Autoritarismus zu besitzen scheint. Historisch gesehen verträgt sie sich jedoch kaum mit der Autorschaft, die sich erst durch einen legitimierenden Bezug auf eine anerkannte Autorität herausbildet.⁶ In der Neuzeit wird die Autonomie des Autors – mal gefordert und propagiert, mal resigniert oder erleichtert aufgegeben – zu einem heiklen Thema,

das ethische Implikationen mit sich bringt. Was ist besser: ein vermeintlich autonomer Autor, der eine eventuelle Fremdbestimmtheit nicht einmal erkennt, oder ein bewusst »Abhängiger«, der, statt die Ketten niederzureißen, seine Zwänge hin- nimmt und – so der schlimmste Verdacht – sich an ihnen sogar ergötzt? »The imagination, like certain wild animals, will not breed in captivity«, warnt George Orwell seine mit dem sowjetischen Regime sympathisierenden Schriftstellerkollegen in dem 1946 erschienenen Essay *The Prevention of Literature*.⁷ Dabei ignoriert er die Tatsache, dass kein politischer Käfig je ohne poetische Einbildungskraft gebaut wurde.

Die meisten autoritären Politiker wird diese Erkenntnis wohl kaum überraschen – vor allem, wenn der »Käfig« eine positivere Umschreibung bekommt, wie etwa »Ordnung«, »Stabilität« oder »Tradition«. Man kann aber auch durch »Mut«, »Drang« und sogar »Fantasie« fesseln, solange diese Werte das gesellschaftliche Feld nur sinnvoll strukturieren und eine gemeinschaftsstiftende Funktion erfüllen. Zu diesem Zweck müssen sie aber nicht nur einmal erfunden, sondern fortwährend imaginiert und von einer Autorität rückversichert werden, die diesen Prozess der kollektiven Imagination vorantreibt. Dafür wird selbst manch ein Despot zum Dichter, wie zahlreiche Beispiele von Benito Mussolini bis hin zu Saddam Hussein

belegen.⁸ Doch auch ohne eigenes erzählerisches oder dichterisches Werk kann ein Politiker die Autorschaft für bestimmte von ihm in Umlauf gebrachte oder aufrechterhaltene Diskurse beanspruchen. Für ein autoritäres Regime gilt dies in besonderem Maße: Während die »anonymen« Grundlagen der Regierung, wie etwa die Verfassung, oder quantitativ messbare Kriterien der Machtlegitimation, wie Wahlergebnisse, eine eher untergeordnete Rolle spielen, gewinnen »autorisierte«, in der Regel narrative Legitimierungsstrategien, wie öffentliche Reden oder ausformulierte programmatische Schriften, umso mehr an Bedeutung.

Wo aber liegt die Quelle jener Autorität, die sowohl dem Autor als auch der autoritär regierenden Persönlichkeit ihre besondere Wirkungskraft verleiht? Matthias Schaffrick spricht hier von einem »ursprünglichen, sakralen Gründungsakt«, auf den in einem Autoritätsverhältnis stillschweigend verwiesen wird. Er kommt zum folgenden Schluss: »Der Autor steht an der Stelle des Ursprungs oder des Grundes, nur ist dieser Grund zumeist ein abwesender, unbeobachtbarer Grund.«⁹

Der Autor selbst wird allerdings in der Postmoderne ebenfalls als ein Abwesender, Unbeobachtbarer wahrgenommen, der als sprechendes beziehungsweise schreibendes Subjekt oft voll-

ends hinter dem Gesagten verschwindet. Er sei, wie Michel Foucault konstatiert, »nicht mehr so sehr der für den Diskurs Verantwortliche [...] als vielmehr die Nichtexistenz in jener Leere, in der die Sprache sich rastlos und unaufhörlich ausbreitet.«¹⁰ Und das ist, wie Foucault deutlich macht, durchaus nicht ausschließlich metaphorisch gemeint, denn das Werk habe die Eigenschaft, den Autor nicht nur aus sich selbst, sondern auch aus dem Leben zu verdrängen, ja ihn physisch zu töten, was uns die von Foucault vorgebrachten Beispiele von Flaubert, Proust und Kafka vorführen. Aber auch als Lebender sei er vom »Verblassen der individuellen Züge« betroffen, was das Aufdecken seiner Spuren im Text zu einer zuweilen mühevollen Aufgabe macht.¹¹

Der Autor also ist eine Leerstelle, die sich durch Verweis auf eine andere Leerstelle, die am Ursprung seiner Autorität liegt, legitimiert. Werden autoritäre Politiker als Autoren begriffen, kann diese Unbestimmtheit ein gewisses Unbehagen auslösen, da sie dem vermeintlichen Bedürfnis der Bürger nach einer klaren Kommunikation mit den Machträgern entgegenläuft und den Letzteren offenbar die Möglichkeit offenhält, sich im Zweifelsfall den Konsequenzen ihrer – in der Regel diskursiv, aber keinesfalls eindeutig formulierten Entscheidungen – zu entziehen. So wurde vom Beginn seiner Regierungszeit an in den

Medien die angebliche »Unauffälligkeit« Wladimir Putins als eines der wichtigsten, aber auch besorgniserregendsten Persönlichkeitsmerkmale des neuen russischen Staatsoberhauptes diskutiert und auf seine Karriere beim Geheimdienst zurückgeführt, wo Fähigkeiten zur Tarnung und Mimikry, wie es heißt, praktische Vorteile bringen sollen. Die Paradoxie eines »Spions«, der sich unsichtbar zu machen weiß, plötzlich aber zum prominentesten Menschen im Land avanciert, empfand man zuweilen als verstörend, ja dämonisch, nicht zuletzt aufgrund der aus seiner Vergangenheit als »Geheimdienstler« resultierenden Teilhabe an einem »Geheimwissen«¹², das sich trotz der ständigen Medienpräsenz des Eingeweihten inhaltlich nicht verrät, aber gerade durch die suggestive Andeutung einer Leerstelle im Diskurs erfahrbar wird.

Die Auseinandersetzung mit einer der Autor-schaft inhärenten Leere kann jedoch auch ganz andere Formen annehmen, wie etwa bei dem Vorsitzenden der Liberal-Demokratischen Partei Russlands Wladimir Shirinowski, einem der frühesten Vertreter des autoritär agierenden modernen Populismus. Seine Medienauftritte sind extravagant, mitunter unverhohlen aggressiv und schöpfen genau daraus ihren Unterhaltungswert. Aber ist so viel Show nicht auch ein Ablenkungsmanöver, mit dem man dem Auslöschen der eige-

nen Persönlichkeit entgegenzuarbeiten versucht, die unweigerlich dazu tendiert, sich in ein (politisches) Werk zu verwandeln? Ähnliches lässt sich bei denjenigen russischen Autoren beobachten, die ihre individuellen Züge in der Öffentlichkeit so überbetonen, dass sie die von ihnen produzierten Texte beinahe zu verdecken scheinen und als wesensfremde Brocken der Realität (eine Art *objets trouvés*) gewaltsam in die fiktionale Welt eindringen, um darin eine geisterhafte Präsenz zu entfalten. Das auffälligste Beispiel hierfür ist wohl Eduard Limonow, ein Schriftsteller, der auch als Politiker innerhalb der von ihm mitbegründeten, seit 2005 offiziell verbotenen Nationalbolschewistischen Partei tätig war und sogar einen gescheiterten Versuch unternahm, als Präsident zu kandidieren.

An solchen Akteuren, die ganz bewusst auf markante Selbstinszenierung setzen, offenbart sich besonders deutlich, dass Autorschaft grundsätzlich ein Ergebnis von Performanz ist, also erst als Inszenierung ihrer selbst in einem kommunikativen Raum entsteht.¹³ Man wird zum Autor, indem man sich gegenüber einem Publikum, und sei es auch nur einem imaginierten, darstellt, und zwar als Urheber bestimmter Vorstellungen, die sich dem Rezipienten im Lektürevorgang erschließen und in ihm eine Wandlung bewirken sollen.¹⁴ Dieser Prozess spielt sich allerdings nicht

allein im Bereich des Imaginierten ab, sondern unterhält eine subtile Beziehung zur Realität, vor deren Hintergrund die transformierende Kraft der Texte entfaltet wird. Man ist schließlich eher geneigt, sich diejenigen Ideen einzuverleiben, die »realistisch« erscheinen, das heißt mit bestimmten Realitätserfahrungen korrespondieren und ihnen deshalb die Deutung verleihen, die eine glaubwürdige, wenn auch nicht notwendig erfreuliche Prognose über künftige Entwicklungen erlaubt und entsprechende Reaktionsmuster nahelegt.

Auch der autoritäre Politiker balanciert wie der literarische Autor zwischen der imaginierten und der empirischen Wirklichkeit, indem er mit seinen ideologischen Konstrukten stets direkt oder indirekt auf die politische Praxis rekurriert. Dies äußert sich zum Beispiel im Phänomen der »performativen Legitimation«, wenn autoritäre Regime durch erfolgreiche Realisierung bestimmter sozialer oder wirtschaftlicher Maßnahmen die grundsätzliche Identifikation der Bürger mit ihrer Politik fördern und damit das bestehende Autoritätsverhältnis sichern.¹⁵ Die praktischen Errungenschaften verschmelzen dabei mit rhetorischen Evokationen zu einem plastischen, emotional geladenen Gebilde, das als eine »lebendige« Alternative zur »trockenen« Abstraktion des Gesetzes an Attraktivität gewinnt.

Die Frage nach den performativen Strategien sowohl in der Literatur als auch in der Politik führt uns unvermeidlich zum Problem der Repräsentation. Eine Schlüsselrolle kommt dabei dem Begriff der »Wahl« zu. So versucht sich der autoritäre Politiker als »gewählte« beziehungsweise »erwählte« Person zu inszenieren. Als zentrales Argument dienen dabei nicht politische Wahlen, die er formal durchlaufen muss, um seine Position zu besetzen, sondern das »Auserwähltsein« in einem quasi-sakralen Sinne, das objektiv nicht nachprüfbar ist und sich nur als Effekt der entsprechenden Tätigkeit offenbaren kann, indem man sich in seinem Amt als »besonders wirkungsvoll« erweist. Für einen Politiker bedeutet dies, dass er fähig ist, die Nöte und unausgesprochenen Sehnsüchte der Bürger zu erahnen und zu befriedigen. In dieser Hinsicht überlagern sich politische und literarische Autorschaft insofern, als der Schriftsteller auch ein »Auserwählter« ist,¹⁶ dessen Legitimität, ähnlich wie bei einem autoritären Politiker, nicht von demokratischen Wahlen abhängt, sondern sich durch die vermeintlich erfolgreiche Erledigung jener Aufgabe herstellt, zu der er sich innerlich bestimmt und berufen fühlt. Wie sonst soll man zu einem bedeutenden Autor werden, wenn nicht durch ein Werk, das, oft den ungünstigen Umständen und den kritischen Stimmen zum Trotz, am Ende doch die breite Anerkennung findet?

Nicht zuletzt teilen der Autor und der Autoritäre insofern ein ähnliches Schicksal, als beide gerne verabschiedet werden – und dann doch immer wieder ein fulminantes Comeback erleben. Der programmatische Artikel von Roland Barthes *Der Tod des Autors*, im Aufbruchsjahr 1968 verfasst, richtete sich emanzipatorisch gegen die Tyrannei der Autorschaft, die, so sein Urteil, im Dienste der »Vollendung der kapitalistischen Ideologie« stehe.¹⁷ Die Debatte, die dadurch ausgelöst wurde und bis in die 1980er andauerte, machte jedoch vor allem die Aktualität dieser Kategorie deutlich sowie den Stellenwert, der dem Autor immer noch, oder jetzt erst recht, in Literatur und Literaturwissenschaft zukommt.¹⁸

Ein weiterer wichtiger Versuch, den Autor zu stürzen, hängt mit der Verbreitung der digitalen Technologien und des Internets zusammen, als sich eine Diskussion um die verteilte Autorschaft und den Hypertext entspann.¹⁹ Man meinte darin bahnbrechende Prozesse zu erkennen, die, durch die Aufhebung aller Hierarchien, den Literaturbetrieb und die literarische Produktion revolutionieren würden. Die erwartete Revolution ist jedoch nicht eingetreten, wie man mit dem Blick auf die heutige Literaturlandschaft unschwer feststellen kann.²⁰ Gerade das Netz mit seinen vielfältigen Inszenierungsmöglichkeiten bietet unzäh-

lige Möglichkeiten, um den »Kult des Autors« zu zelebrieren.²¹

Auch in Bezug auf undemokratische Regierungsformen gab es seit den Reformprozessen im Ostblock und dem Ende des Kalten Krieges durchaus Anlass für Hoffnungen, dass diese in kürzester Zeit einen dramatischen Bedeutungsverlust innerhalb der Weltpolitik erfahren würden. Und doch stand der Beginn des 21. Jahrhunderts im Zeichen der Verstärkung autokratischer Tendenzen sowohl auf dem Territorium der ehemaligen Sowjetunion als auch weltweit. Zugleich haben sich ihre Herrschaftspraktiken und ideologischen Mechanismen im Vergleich zu den Autokratien der Vergangenheit so verändert, dass man nun nicht mehr von bloßen »Überbleibseln« sprechen konnte, die bereits dem Untergang geweiht seien. Dennoch haben der Arabische Frühling und die Welle der politischen Proteste in Russland 2011 die Diskussion über das bevorstehende Ende des Autoritarismus wieder angeregt. Diese Haltung spiegelt sich prägnant im Titel des 2013 erschienen Buchs von Mischa Gabowitsch *Putin kaputt?! Russlands neue Protestkultur* wider, das die Möglichkeit der Demokratisierung der russischen Politik mittels kreativer Protestpraktiken als reale Alternative diskutiert.

Heute ist jedoch klar geworden, dass nicht nur die Opposition, sondern auch der Autorita-

rismus sich durchaus erfolgreich kreativer Praktiken bedienen kann, einschließlich derjenigen, die ursprünglich emanzipatorischen Charakter für sich beanspruchten. Verband Jean-Paul Sartre mit den studentischen Unruhen von 1968 noch die Hoffnung, dass diese endlich »die Fantasie an die Macht« bringen und so die uninspirierten Regierungspraktiken der älteren Generationen ablösen würden,²² scheint sich diese Erwartung paradoxerweise in der Putin-Regierung verwirklicht zu haben. Die »Fantasie« ist dabei in all ihrer Bedeutungsbreite zu verstehen: als Gegenentwurf zur empirischen Wahrheit ebenso wie als Ausdruck eines zuweilen verblüffenden Einfallsreichtums, mit dem politische und gesellschaftliche Fragen verhandelt werden.

In dieser Situation verändert sich unweigerlich die Position und das Selbstverständnis der Kunstschaffenden, insbesondere der Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die ebenfalls mit Narrativen arbeiten, das heißt die Kommunikation mit dem Publikum auf das Medium der Sprache gründen, dessen sich vornehmlich auch der ideologische Diskurs bedient. In ihrem Bestreben, erzählerische Modelle der Wirklichkeit vorzulegen und damit eine gesellschaftliche Wirkung zu erzielen, sind sie *nolens volens* in ein Konkurrenzverhältnis mit jenen Vertretern der staatlichen Macht involviert, die zum Sprachrohr ideologischer Erzählun-

gen werden. Denn im Bereich des Politischen wird offenbar ein Diskurs produziert, der, ähnlich dem literarischen, eine ausgeprägte Autor-Funktion im Sinne Foucaults aufweist,²³ also absichtlich eine subjektive Perspektive einführt und dafür den sicheren Boden anonym kursierender und jederzeit frei verfügbarer Inhalte verlässt. Darin unterscheidet er sich auch von den »klassischen« Ideologien, von denen man einen transparenten Bezug auf eine als alleingültig anerkannte, also eigentlich auf kein Bürgen mehr angewiesene Wahrheit erwartete.²⁴ Das heutige ideologische Narrativ beruft sich hingegen nicht auf eine einzige Instanz und wird in einem komplexen Netz gegenseitiger Querverweise produziert, sodass der Eindruck von Pluralität erhalten bleibt. Offenkundig ist es auch denkbar weit entfernt von der formalen Erstarrung und Vorhersehbarkeit der spätsowjetischen Epoche²⁵ und zeichnet sich stattdessen durch extreme Flexibilität und einen dialogischen Umgang mit den Argumenten seiner Opponenten aus, die es sich unter Umständen sogar selbst einverleiben kann.

Im Fokus der vorliegenden Untersuchung stehen also aktuelle Formen der politischen und literarischen Autorschaft, die derzeit in Russland wirksam sind. Ich konzentriere mich dabei vor allem auf die letzten zwanzig Jahre, um die gegenwärtigen Prozesse möglichst präzise zu erfassen, greife aber auch immer wieder auf ältere Prozesse

zurück, insofern sie für die heutige Situation Relevanz besitzen. Obwohl Russland im Mittelpunkt meiner Analysen steht, soll die vorliegende Arbeit darüber hinaus die Aufmerksamkeit für autoritäre und populistische Entwicklungen auch innerhalb der westlichen Gesellschaften schärfen und Überlegungen dazu anstoßen, welche Rolle dabei der Kunst im Allgemeinen und der Literatur im Besonderen zukommt.

Gesamtkunstwerk Putin?

In seinem 1988 erschienenen Buch *Gesamtkunstwerk Stalin* interpretiert Boris Groys die Stalin-Herrschaft als höchsten Ausdruck des modernistischen Geistes. Diese immer noch umstrittene These sorgte damals für einen Skandal, galt Stalin doch als ein erbitterter Verfolger der künstlerischen Avantgarde, mit dem man die Durchsetzung der Doktrin des Sozialistischen Realismus, also einer staatskonformen, ästhetisch rückwärts-gewandten Propagandakunst, verband. Für Groys bestand darin jedoch kein Widerspruch: Jenseits aller stilistischen Merkmale verkörperte der Diktator für ihn vor allem jenen unbedingten Willen zur Umgestaltung der Wirklichkeit, der auch den modernistischen Künstler auszeichne, ja sein zentraler Wesenszug sei. Deshalb seien die avantgar-

distischen Experimente in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie etwa die suprematistische Malerei Kasimir Malewitschs oder die erfundene Zaum-Sprache der Gedichte Velimir Chlebnikovs, als eine Art von Vorübungen zu betrachten, die sich damit begnügten, künstlerische Ausdrucksmittel zu revolutionieren, während ein vollkommenes modernistisches Kunstwerk die gesamte Welt als Material einfordere und darum nur aus der Totalität der politischen Macht heraus entstehe.

Aus dieser Perspektive lassen sich der Stalinismus sowie auch die anderen großen totalitären Regime des 20. Jahrhunderts als ästhetische Projekte begreifen, die das gesamte Leben im Land bestimmten, in ihrer übergreifenden Bedeutung aber allein von ihrem Schöpfer erfasst werden konnten. Denn jedes Urteil einer anderen Person innerhalb des Systems würde notwendigerweise die Begrenztheit deren Perspektive widerspiegeln und der »Möglichkeit eines Blicks auf das Ganze« entbehren, »den nur die Macht erlaubt.«²⁶ Im Laufe der Lektüre wird jedoch deutlich, dass diese exzeptionelle Position, die in Groys' Konzept eigentlich dem tyrannischen Herrscher-Demiurgen vorbehalten ist, nach Stalins Tod allmählich von ganz anderen Kandidaten besetzt wird.

Gemeint sind die spätsowjetischen Undergroundkünstler, die Vertreter des Moskauer Konzeptualismus, die zwar weiterhin im Rahmen der

nach einem »künstlerischen Gesamtplan« organisierten totalitären Wirklichkeit agierten, dabei aber, nach Groys' Beobachtung, eine distanzierende, reflektierende Haltung dazu eingenommen haben, die die ästhetischen Qualitäten des Totalitarismus in Betracht zog und gerade deshalb wirksame Kritik daran übte. Diese Haltung sei zwar ihrem Wesen nach postmodern, stehe aber doch im Gegensatz zur westlichen Postmoderne, die sich gegen den Markt als äußeren Feind richte und die eigenen Verstrickungen in das unpersönliche Machtgefüge des Kapitals angeblich nicht erkenne. Im Unterschied dazu kann sich ein Vertreter der Soz-Art (einer im sowjetischen Kontext entstandenen postmodernen Kunstrichtung, die mit Diskursen und visueller Symbolik des Sozialistischen Realismus spielt) in Bezug auf seine nur scheinbare Autonomie nicht täuschen, da die Macht in einem totalitären Staat stets in all ihrer unmissverständlichen Allgegenwärtigkeit präsent ist. Darum erkennt er in den sowjetischen Politikern mit ihrem Anspruch, der Realität eine ästhetische Prägung zu verpassen, unschwer sein Alter Ego und begibt sich mit seinen Werken unmittelbar in das Feld des Politischen, indem er sich direkt mit den von der staatlichen Kunst vermittelten Ideologien auseinandersetzt.²⁷ »Daher sträuben sich die Künstler und Schriftsteller der Soz-Art nicht«, so Groys, »die Identität von

künstlerischer Intention und Willen zur Macht, die an der Quelle ihrer künstlerischen Praxis liegt, anzuerkennen; sie machen vielmehr diese Identität zum wichtigsten Gegenstand ihrer Reflexion.«²⁸

Als Groys dies schreibt, tritt die Sowjetunion in eine Übergangsphase ein, die das Ende der totalitären Herrschaft einläutet. Während die wichtigsten Parteifunktionäre samt Politbüro ihre Macht verlieren, avancieren ehemalige Undergroundkünstler und -schriftsteller, die er im Schlusskapitel in Einzelporträts vorstellt, zu weltbekannten Repräsentanten der russischen Gegenwartskultur. Bedeutet dies, dass hier zumindest ein vorläufiger Sieg der künstlerischen gegen die das künstlerische Projekt nur usurpierende politische Macht zu feiern war? Oder waren es die Künstler selbst, die den Usurpationsversuch unternahmen und sich dem schwächelnden Totalitarismus kurz vor dessen Zusammenbruch als Ebenbürtige entgegenstellten, um ihn künstlerisch auszubeuten? Und wie ist vor diesem Hintergrund die Beziehung von Kunst und Politik im heutigen Russland zu deuten, wo sich die Verhältnisse inzwischen noch einmal gründlich gewandelt haben?

Der Dichter und bildende Künstler Dmitri Alexandrowitsch Prigow, einer von Groys' damaligen Protagonisten, wusste 2006 zumindest die stilistische Antwort, als er Russland unter Putin

als einen »postmodernistischen Staat« bezeichnete.²⁹ Dabei kursieren schon seit den 1990er-Jahren Theorien, welche die Blütezeit der Postmoderne in Russland viel weiter in die Geschichte zurückverlegen. So behauptete der Philosoph und Literaturwissenschaftler Mikhail Epstein, die russische Kultur bekomme spätestens im 18. Jahrhundert deutlich postmoderne Züge, indem sie sich von ihrer eigenen »historischen« Entwicklung abwen-
de und als bewusst eklektische Nachahmung der westlichen Errungenschaften neu erfinde, wobei diese auf russischem Boden allerdings nie echte Substanz bekämen und bloße Wunschprojektionen blieben.³⁰ Man sei also mit der »Hyperrealität« noch lange vor dem Zeitalter der Massenmedien konfrontiert worden, wobei die russische Fantasie vom Westen als ein Medium fungierte, das ihre eigenen Simulacren hervorbrachte.

Die sozialistische Oktoberrevolution leitete laut Epstein, nach den europäisch ausgerichteten Petrinischen Reformen des 18. Jahrhunderts, die erste »selbstständige« Periode der russischen Geschichte ein, die sich nicht mehr in der unvollständigen Nachahmung westlicher Vorbilder erschöpfte, sondern entschieden weiterging. Dies bedeutet aber nicht, dass man nun endlich das Territorium des Hyperrealen verließ, um eine eigene, »authentische« Wirklichkeit aufzubauen. Das sowjetische Individuum blieb, so Epstein, im

postmodernen Paradigma der leeren Zeichen, die jetzt allerdings nicht auf den imaginären Westen, sondern auf die kommunistischen Ideologeme verwiesen, die ebenfalls keinerlei empirische Entsprechung in der russischen Realität besaßen.³¹ Damit wird die von Groys vorgebrachte These vom Stalinismus als einem modernistischen Gesamtkunstwerk implizit zurückgewiesen oder zumindest insoweit korrigiert, als sich dieses Kunstwerk doch als ein *postmodernistisches* entpuppt.

Was die beiden Denker vereint, ist die in ihren Überlegungen klar zutage tretende Hoffnung, Russland könne durch das Konzept der Postmoderne seine kulturelle Relevanz zurückerlangen. Groys' Gesamtkunstwerk mag zwar der klassischen Moderne angehören, seine umfassende Betrachtung wurde jedoch erst in der postmodernistischen Kunst beziehungsweise innerhalb der mit dem poststrukturalistischen Werkzeug ausgestatteten Wissenschaft möglich. Gerade im Bereich der postmodernistischen Praktiken fand Russland zwar bedeutend später den Anschluss an den Westen, es ist ihm aber nach Groys, was das kritische Potenzial und die Tiefe der Reflexion betrifft, deutlich überlegen. Epstein hält die Postmoderne für die »authentischste« russische Entlehnung, denn nur die Terminologie stamme aus dem Westen, während das Phänomen selbst in Russland tief verwurzelt³² und in Wirklichkeit

sogar zuerst im Osten in Erscheinung getreten sei.³³

Allerdings pflegen sowohl Groys als auch Epstein gegenüber der Postmoderne eine gewisse Zurückhaltung, die an Abneigung grenzt. Für Groys verkörpert der Künstler der Avantgarde jenen größenwahnsinnigen, aber auch großartigen und im gewissen Sinne erhabenen Anspruch, eine Wirkung »jenseits des Museums, jenseits der Kunstgeschichte« zu entfalten, der in der Postmoderne, vor allem in ihrer westlichen Version, verloren gehe.³⁴ Denn »die Logik der heutigen postmodernen Kultur erkennt der Kunst ein Recht auf Virulenz nicht mehr zu«, wie es Groys fast zu beklagen scheint.³⁵ In ihrer zahmen Harmlosigkeit fordert sie geradezu den Vergleich mit der spätsowjetischen Kultur heraus, die Groys ohne jegliche Sympathie oder auch nur wissenschaftliche Neugier als medioker und an sich selbst zweifelnd beschreibt.³⁶

Für Epstein ist ein anderer Zug der Postmoderne³⁷ suspekt, den sie mit der kommunistischen Ideologie, eher auf dem Höhepunkt ihrer Wirkung, teilt, und zwar ihr Anspruch auf Dominanz und Allgemeingültigkeit. Das Interesse am Marginalen und an der Differenz ändert nach Epstein nichts am diktatorischen Impetus, der die Postmoderne als ein weltanschauliches System durchdringt, das angeblich eine zwingende

Dominanz in der Kultur und im menschlichen Bewusstsein anstrebt. Während der Kommunismus noch die Umgestaltung der Realität mittels (utopischer) Ideen propagierte, komme die Postmoderne zu der Ansicht, es gäbe keine andere Realität außer der Realität der Ideen – und vollende damit das kommunistische Projekt.³⁸

Auch der Autor des *Archipel Gulag*, Alexander Solschenizyn, bescheinigte Russland in einer öffentlichen Ansprache 1993 in New York besondere Anfälligkeit für den Postmodernismus, den er als eine Art Krankheit ansah, gegen die man tatkräftig vorgehen müsse. Dieses pathologische Phänomen, das sich im kulturellen Leben ausbreite und doch im Grunde »kulturfeindlich« sei, stelle nichts Neues dar und trete regelmäßig in verschiedenen historischen Epochen als Verachtung der Tradition und als Abkehr von allgemein anerkannten Werten auf. Das Feld des »allgemein Anerkannten« steckt der Nobelpreisträger dabei recht eng ab, indem er auch den Futurismus und andere Strömungen der russischen Avantgarde, denen es an Anerkennung seitens der Kunsthistoriker und des interessierten Publikums nicht fehlt, der Pathologie zurechnet. Jedenfalls entfalte der »Postmodernismus«, der unterschiedliche Namen und Gestalten annehmen könne, seine zersetzende Wirkung vor allem in Zeiten der in der russischen Geschichte so zahlreichen

Krisen. Gerade nach der Perestrojka sei es für das durch die siebzigjährige sowjetische Herrschaft erschöpfte, sich im tiefsten Elend wiederfindende Land fast natürlich, sich von den unnatürlichsten künstlerischen Bewegungen überwältigen zu lassen.³⁹

Aber was macht den Postmodernismus aus Sicht eines der engagiertesten russischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts eigentlich so gefährlich? Nicht die vermeintliche Geschmacksverirrung an sich bereitet ihm Sorgen, sondern dieselbe »Virulenz«, die Groys gerade in der Postmoderne, vor allem in der westlichen, im Unterschied zur Avantgarde vermisst. Mit anderen Worten: Es geht um den Willen des Künstlers, sich gestalterisch in die Realität einzumischen. Während Groys die Realität als ein soziokulturelles, ständigem Wandel unterworfenen Konstrukt definiert und einen entsprechenden Einfluss auf der Ebene des Politischen verortet, behandelt Solschenizyn sie als eine existenzielle, beinahe metaphysische Größe von unveränderlicher Natur. Deshalb sind alle künstlerischen Versuche, aktiv in die Wirklichkeit einzugreifen, für ihn so gefährlich, denn sie fördern nur den Prozess der Entfremdung des Menschen von einem Idealzustand, der in das Wesen der Dinge eingeschrieben ist und sich ganz selbstverständlich einstellen wird, wenn man nur eine korrekte Gebrauchs-

anweisung zur Welt findet, die einen allgemein-gültigen, also bewusst unpolitischen Charakter besitzt.

Kein Wunder also, dass der von Groys für sein politisches Analysevermögen gepriesene russische Postmodernismus der spätsowjetischen Zeit und der Wende bei Solschenizyn auf Ablehnung stößt. Dabei war Solschenizyn selbst zeit seines Lebens weit davon entfernt, den eigenen Wirkungskreis auf das Literarische im engeren Sinne zu beschränken. Seine Schriften, insbesondere dokumentarisch angelegte Werke wie *Der Archipel Gulag* oder *Das rote Rad*, setzen sich intensiv mit der neueren russischen Geschichte auseinander und vertreten durchaus eine bestimmte politische Meinung, die sich jedoch nicht als solche verstanden wissen will und stattdessen von einer »unparteiischen« Position her zu sprechen vorgibt. Auch der 1990 erschienene Essay mit dem programmatischen Titel *Russlands Weg aus der Krise* (wortwörtlich übersetzt: *Wie sollen wir Russland einrichten?*) ver-rät das Selbstverständnis eines Autors, der über politische Kämpfe erhaben sein will, zugleich aber mit ganz konkreten Vorschlägen in Bezug auf das tagespolitische Geschehen aufwartet.

Diese Position scheint tief in der russischen Tradition verankert zu sein und erinnert an Dostojewski oder Tolstoi, wobei sich ihre Wurzeln bis zu Avvakum verfolgen lassen, einem altgläu-

bigen Geistlichen aus dem 17. Jahrhundert, der mit seinen Schriften gegen die Kirchenreform vorging. Will man aber nicht den unhistorischen Impetus übernehmen, der einer solchen Position innewohnt, muss man die zeitspezifischen Unterschiede berücksichtigen. Wie schwierig dies ist, zeigt ein Zitat von Groys, das eine Charakterisierung der Haltung der spätsowjetischen Konservativen, denen er auch Solschenizyn zu-rechnet, als (unfreiwillig) postmodern enthält: »Diese als Antimoderne verstandene Postmoderne ist nichts anderes als eine Neuauflage jenes modernistischen Projekts, das sie zu bekämpfen meint.«⁴⁰ Einerseits findet in dieser Beobachtung die historische Dimension eine Berücksichtigung, indem das vermeintlich Ewige und Traditionelle auf die Erfahrung der Moderne bezogen wird, andererseits wird hier durch die Annahme einer zyklischen Wiederholung, die Groys vorhin am utopischen Weltmodell kritisierte, das Geschichtliche wieder zurückgenommen.

Bezeichnenderweise geht es auch in Solschenizyns Rede um die Wiederkehr des modernistischen Experiments in der postmodernistischen Kunst, wie er diese selbst definiert, und zwar als Abwendung von den von ihm favorisierten Prinzipien des klassischen Realismus. Die Wörter »Modernismus« oder »Moderne« tauchen allerdings in seinem Text als solche nicht auf, was an-

gesichts der darin enthaltenen vehementen Polemik gegen den Postmodernismus erstaunlich ist. Stattdessen spricht der Autor von einem »falsch verstandenen« oder sogar »Pseudo-Avantgardismus«. Zwar werden uns keine genauen Hinweise darauf gegeben, was ein »richtiger Avantgardismus« sei, Solschenizyn lässt aber immerhin durchblicken, dass er eine gewisse Entwicklung oder sogar Erneuerung, im Leben wie in der Kunst, doch nicht gänzlich verwirft. Offenbar liegt der korrekte, beruhigende Fortschritt für ihn in der mühevollen Suche nach dem abhanden gekommenen ewigen Sinn, für den die Postmodernen und eigentlich auch schon die Modernen, seiner Überzeugung nach, kein Interesse haben.⁴¹ Die ultimative Modernisierung wäre dann die Rückkehr in die Archaik – eine Auffassung, die uns bei den russischen Konservativen der neueren Generation noch expliziter begegnen wird.

Mag die Kunst der »falsch verstandenen Avantgarde« mit ihrem Willen zur gewaltsamen Veränderung der Wirklichkeit nach Solschenizyn für den revolutionären Umsturz von 1917 mitverantwortlich sein, so wird ihr Einfluss in der stalinistischen Zeit aus seiner Sicht vollkommen unterdrückt. Dies steht im deutlichen Gegensatz zu Groys' These und entspricht der damals wie heute landläufigen Meinung, die Kunst könne als solche nur autonom vom Staat existieren. Ist diese

Autonomie, wie im Stalinismus, nicht einmal ansatzweise gegeben, dann verkomme der Künstler zum bloßen Diener der politischen Macht und verlasse somit den Bereich des Ästhetischen. So etwas wie ein Staatskunstwerk ist also für Sol-schenizyn gar nicht möglich. Den Grund dafür legt er schon im ersten Satz seiner Rede dar: »In der Kunst besteht seit langem die Tatsache: ›Der Stil ist der Mensch.«⁴² »Der Mensch« meint hier eine Persönlichkeit, die sich der objektiven, als individueller Drang erfahrenen Wahrheitssuche widmet, ohne Rücksicht auf herrschende Moden oder politische Interessen. Und doch könnte dieser Satz, isoliert betrachtet, beinahe wie ein Motto über Groys' Essay stehen, der in einer frühen russischen Ausgabe, wortwörtlich übersetzt, *Der Stil Stalin* hieß. Später wurde »Stil« im Titel zugunsten des in der deutschen Transkription belassenen »Gesamtkunstwerks« wieder zurückgenommen – wahrscheinlich, um Missverständnisse zu vermeiden. Denn es gehört zu den Schlüsselthesen von Groys, dass Stalin zwar als Künstler agierte und ein originelles Werk geschaffen hat, das durchaus den Namen seines Autors zu tragen verdient; dabei ist er aber keinesfalls mit dem individuellen klassischen Genie zu verwechseln, sondern stellt eine eher zufällige, austauschbare Figur dar, die sich mit fast mathematischer Notwendigkeit in die Rahmenbedingungen der

modernistischen Ästhetik einfügt und von ihrer inneren Dynamik getrieben ist.

Doch auch ungeachtet der terminologischen Ungenauigkeit, die sich im Titel *Der Stil Stalin* verbirgt, war es 1993, als diese russische Fassung erschien, geschweige denn zur Zeit der Veröffentlichung der deutschen Originalausgabe 1988, noch nicht absehbar, dass die totalitäre Ästhetik stalinistischer Prägung und die Figur Stalins an sich in relativ naher Zukunft eine so positive Rezeption, wenn nicht sogar Bewunderung erfahren würden. Groys verzichtet in seinem Essay weitgehend auf die Thematisierung der stalinistischen Verbrechen, da er diese Informationen und die darauf beruhende Entrüstung beim Leser als selbstverständlich voraussetzt. Seine Aufgabe sieht er eher darin, *trotz* dieser Umstände ein kunsthistorisches Interesse für das Erbe des Stalinismus zu wecken und eine differenzierte Auseinandersetzung mit dieser Epoche anzuregen.

Heute braucht Stalin in Russland dagegen keine Pflichtverteidiger mehr. Es gibt bereits ein relativ breites Publikum, das spontan Sympathie für den »Generalissimus« empfindet und sich mit den vermeintlichen Erfolgen seiner Herrschaft identifiziert. Darauf spekuliert offenbar auch der Schriftsteller Alexander Prochanov, als er in einem Artikel auf der Webseite von »Izborskij Klub«,

einer von ihm 2012 mitbegründeten Vereinigung der konservativen Intellektuellen, für den »Stil Stalin« als die höchste Errungenschaft der russischen Kultur schwärmt – wohlgemerkt, ohne sich explizit auf Groys zu beziehen. Im Übrigen fasst Prochanov diesen »Stil« eher mythologisch als historisch auf. Für ihn zeichnet er sich durch zyklische Aktualisierung der imperialen Staatsgründung aus, die zum ersten Mal unter dem Großfürsten Wladimir I. vollbracht und mit entsprechenden monumentalen Bauten gewürdigt worden sei. Danach kulminierte das Imperium noch dreimal, jeweils von einer herausragenden Persönlichkeit zu seiner vorläufig vollen Blüte gebracht: von Ivan dem Schrecklichen, von Peter dem Großen und schließlich von Stalin höchstpersönlich. Gegenwärtig, so Prochanov, leben seine Landesgenossen in einem »fünften Imperium«, das er selbst rund zehn Jahre zuvor in seinem gleichnamigen Roman noch als ein zukünftiges Projekt vorausgesagt hat. Nur der entsprechende Staatsmann, die Neuinkarnation von Stalin, fehle noch. Er werde aber sehnsüchtig erwartet.⁴³

Putin wird in dem Essay mit keinem Wort erwähnt – man sollte daraus aber nicht schließen, dass er als »der fünfte Stalin« nicht in Frage kommt. Im Gegenteil: Die Vorzeichen, die für Prochanov die Neuauflage eines »Stils Stalin« ankündigen, entstammen allesamt dem Kontext,

der engste Assoziationen mit der Politik des aktuellen russischen Präsidenten weckt. Erwähnt werden etwa die Krim-Brücke, die eine Verkehrsverbindung zwischen Russland und der annektierten Halbinsel Krim herstellt, oder das Kosmodrom Wostotschny, ebenfalls ein Großprojekt Putins, das an die Errungenschaften der sowjetischen Raumfahrtprogramme anknüpft und eine Alternative zu dem alten Weltraumbahnhof Baikonur in Kasachstan bietet. Bei aller symbolischen Bedeutung dieser Bauwerke fällt es schwer, sie mit einer einprägsamen architektonischen Form zu verbinden, die mit monumentalen Gebäuden der Stalin-Zeit oder früheren sakralen Bauten vergleichbar wäre. Prochanov betont zwar den visuellen Eindruck, den sie hinterlassen, indem er die angeblich vollkommenen Proportionen der Brücke und die »durchbrochenen Türme« des Kosmodroms preist,⁴⁴ doch wird ihre äußere Gestaltung sichtbar von der zu erfüllenden Funktion vorgegeben, womit sie den nüchternen architektonischen Prinzipien des Funktionalismus, also der Moderne, folgen und die für sie symptomatische Idee des Fortschritts und der zivilisatorischen Erschließung neuer Territorien – sei es die Halbinsel im Schwarzen Meer oder das Weltall – vermitteln.

Zwei weitere Beispiele für den neuen imperialen Stil, die von Prochanov angeführt werden,

gehen allerdings über das Architektonische hinaus: zum einen die »grandiosen Militärparaden«, die unter Putin mit verstärktem Aufwand vor allem zur alljährlichen Feier des Sieges über das nationalsozialistische Deutschland durchgeführt werden, und zum anderen das von dem Stardirigenten Waleri Gergijew geleitete klassische Konzert, das 2016 nach der Vertreibung der IS-Truppen in den Ruinen der antiken Stadt Palmyra im heutigen Syrien stattfand. Gerade der auf die Gesamtwirkung hin angelegte performative, theatralische Charakter dieser Veranstaltungen lässt sie dem Geist der Moderne sowohl im Wagnerischen Sinne⁴⁵ als auch im Sinne von Groys zuordnen. Es lohnt sich jedoch, länger bei dem Konzert in Palmyra zu verweilen, da es gerade in Bezug auf das im Entstehen begriffene neue Staatskunstwerk interessante stilistische Fragen aufwirft.⁴⁶ Neben dem modernistischen Impuls der rationalen Beherrschung des Chaos, den eine musikalische Darbietung in einer vom Krieg gezeichneten Stadt unweigerlich impliziert, wird hier nämlich ein besonderer Akzent auf die kulturelle Kontinuität und Bewahrung der Tradition gesetzt.

In der Tat können die neueren Verluste, die in Palmyra zu beklagen sind, nicht einfach nur als unglückliche Folge der dort geführten Kriegshandlungen angesehen werden, sondern sind Ergebnis einer bewussten Politik, welche die IS-Kämpfer

dazu bringt, die als fremdes Kulturerbe verstandenen Erzeugnisse der bildenden Kunst gezielt zu zerstören und die Akte des Ikonoklasmas medial zu verbreiten, wobei anstelle der ausgelöschten visuellen Objekte neue Bilder entstehen, die, ausgestattet mit einer noch stärkeren emotionalen Wirkung, die alten verdrängen sollen.⁴⁷ Ohne es zu beabsichtigen, folgen die Täter damit – zumindest in den Augen westlicher Beobachter – dem modernistischen Pathos, das aus der Forderung nach der Eliminierung der Tradition und dem Neuanfang an einem absoluten Nullpunkt resultiert. So bezeichnet Susanne Frank das Vorgehen vom IS als »a – last? – outburst of dionysic romanticism.«⁴⁸ Es darf also nicht verwundern, dass man sich, um den Sieg über einen solchen Gegner zu feiern, auf die etablierten Säulen einer klassischen, »apollinischen« Ordnung stützt. Ein Symphonieorchester auf der Bühne eines antiken Amphitheaters – deutlicher kann der restaurative Wille des ästhetischen Historismus wohl kaum zum Ausdruck gelangen.

Bei näherer Betrachtung offenbart dieses Konzept jedoch ästhetische Brüche. So tragen der Dirigent und die Solisten während des Auftritts weiße Schirmmützen, die sich optisch von der festlich schwarzen Kleidung abheben. Dadurch, dass man bei diesem Detail scheinbar den klimatischen Bedingungen nachgibt und die stilistische

Reinheit den Erfordernissen des Sonnenschutzes opfert, wird das Pragmatische, Funktionale hervorgehoben, mit dem sich das neue Staatskunstwerk schmückt beziehungsweise überflüssigen Schmucks entledigt. Es zeichnet sich darin auch eine gewisse Mobilität ab, die der Unbeweglichkeit der klassizistischen Inszenierung zuwiderläuft und sie mit einem modernistischen Drang zersetzt. Das Unfertige, Provisorische eines militärischen Feldzuges, der zugleich auch ein künstlerischer ist, soll zur Schau getragen werden und den trotz aller Monumentalität und Professionalität unvermeidbar improvisierenden, fragmentarischen Charakter der Veranstaltung unterstreichen.

Der Blick in das Programm enthüllt weitere Irritationen: Schon bei der ersten Nummer, der Chaconne von Johann Sebastian Bach für Solo- Violine in D-Moll (BWV 1004), handelt es sich um ein Werk, das nicht nur Liebhabern der klassischen Musik gut vertraut ist, sondern auch im Kontext der russischen Literaturgeschichte ganz konkrete Assoziationen hervorruft. Dort ist es fest mit der Dichtung Anna Achmatowas verbunden, die sich in ihrem Spätwerk ausdrücklich auf Bachs Chaconne bezieht. Achmatowa, eine Vertreterin des gemäßigten Modernismus, die von Groys, aufgrund ihrer relativ traditionellen ästhetischen Position, sowohl dem radikalen stali-

nistischen Gesamtkunstwerk als auch dem Postmodernismus, der den eigenen Herrschaftsanspruch bloßlegt, entgegengesetzt wird,⁴⁹ steht in der öffentlichen Wahrnehmung exemplarisch für den heroischen Stoizismus in der Beziehung zwischen der politischen Macht und der russischen Intelligenzija im 20. Jahrhundert. In den Zeiten des Großen Terrors entzog sie sich, trotz zahlreicher Repressalien, der ideologischen Vereinnahmung durch das System und hinterließ lyrische Texte, die heute als Anklageschrift gegen den Stalinismus und zugleich als Denkmal für seine Opfer gelten. In einem ihrer bekanntesten und wohl monumentalsten Werke *Poem ohne Held* (1963) nimmt der Themenkomplex »Der Dichter und die Macht« einen wichtigen Platz ein. In diesem Zusammenhang begegnet der Leser dort auch der Chaconne von Bach:

Will nicht länger mehr Eis sein vor Furcht
und Gewimmer,
Ruf mir lieber die Bachsche Chaconne
in mein Zimmer⁵⁰

Die vor dem Tyrannen zitternde Sprecherin findet in Bachs Musik eine Art Zuflucht, die sie, zumindest für einige Augenblicke, den permanenten Druck, dem sie im totalitären Alltag ausgesetzt ist, vergessen lässt.

Die Tatsache, dass ausgerechnet dieses Musikstück das Konzert in der von den russischen Truppen eroberten Palmyra eröffnet, macht im Hinblick auf Achmatowas Text eine doppelte symbolische Lesart möglich: Zum einen könnte es das offizielle Narrativ untermauern, indem es auf den nun beendeten IS-Terror verweist, wobei die klassische Musik, wie bei Achmatowa, als Mittel gegen die Angst vor dem Missbrauch politischer Macht fungiert und das Gegensatzpaar »Kultur versus Barbarei« metonymisch verdeutlicht. Zum anderen ließen sich die darin durch die Intertextualität angelegten Konnotationen auch subversiv auf das autoritäre Regime in Russland beziehen, das ja noch lange nicht am Ende ist und in diesem Falle gerade durch die feierliche Darbietung der Chaconne triumphiert. Die Ironie, die sich aus dieser Ambiguität ergibt, sowie die Unmöglichkeit, sich endgültig für eine der beiden, zueinander im Widerspruch stehenden Interpretationen zu entscheiden, geben der gesamten Vorstellung eine postmodernistische Note.

Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man das weitere Programm in Betracht zieht. So stellt die am Vorabend der Oktoberrevolution komponierte und 1918 im nachrevolutionären Petrograd uraufgeführte 1. Sinfonie von Sergei Prokofjew, die den Beinamen »Die Klassische« trägt, eine Parodie auf die sinfonischen Werke im

Stil Joseph Haydns und Petr Iljitsch Tschaikowskis dar. Was wie eine verspielt-modernistische Auseinandersetzung mit der Klassik anmutet, bekommt im Kontext des Palmyra-Konzerts eine zusätzliche Bedeutungsnuance, indem es die Aufmerksamkeit auf das verfremdende Zitieren lenkt und so das Narrativ einer immerwährenden Reproduzierbarkeit des klassischen Erbes, das nichts von seiner Aktualität eingebüßt habe, gefährdet. So werden das antike Amphitheater, das darin platzierte Sinfonieorchester und sogar die zuhörenden Soldaten als kulturelle Topoi erkennbar, die, unterschiedlichen Stilepochen und historischen Kontexten entnommen, keine organische »klassische« Einheit bilden, sondern eine höchst artifizielle, postmodernistisch anmutende Collage.

Das dritte der in Palmyra präsentierten Musikstücke schließlich ist eine Quadrille aus der Oper des sowjetischen Komponisten Rodion Shchedrin *Nicht nur Liebe* aus dem Jahre 1961. Die Oper spielt in einer Kolchose kurz nach dem zweiten Weltkrieg, also noch unter Stalins Herrschaft. Obwohl der Personenkult darin nicht direkt thematisiert wird, enthält das Libretto kritische Anspielungen darauf, vor allem im zweiten Akt, in dem die Quadrille erklingt. Es geht um einen Abend im dörflichen Klubhaus, wo sich die Jugend zum Tanzen und Musizieren versammelt. Als nach den spaßigen Volksliedern und einem schwerfälligen

Marsch, interpretiert von offenbar offiziell organisierten Laienmusikern, der gerade aus der Stadt zurückgekehrte Wolodja die Bühne betritt und *seine* Musik vorträgt, trifft er auf Misstrauen, ja Feindseligkeit, die unmissverständlich ideologisch motiviert sind. Dies wird spätestens dann klar, als die Replik »Chaos statt Musik!« fällt – ein Schlagwort, das seinerzeit die Hetzkampagne gegen Dmitri Schostakowitschs modernistische Oper *Lady Macbeth von Mzensk* einleitete. Erst nach diesem Zwischenfall spielt man die besagte Quadrille, die alle in den Tanz lockt und – zumindest vorübergehend – den Konflikt zwischen Ideologie und Kunst vergessen lässt.

Auch hier ist also die Demonstration des versöhnlichen Potenzials der (klassischen) Musik ironisch gebrochen. Darüber hinaus wird der Begriff des Klassischen an sich problematisiert, indem sich der Komponist einerseits bemüht, Einflüsse aus der Volksmusik auf eine klassische Bühne zu holen, andererseits aber die Anfälligkeit der vermeintlich authentischen Dorfkultur für ideologische Beeinflussung sowie ihren ästhetischen Konservatismus bloßlegt, der der angemessenen Rezeption der Werke der klassischen Moderne im Wege stehen kann. Im Kontext von Palmyra eröffnet die Quadrille, die in der Opernhandlung im Rahmen einer populären Kulturveranstaltung gespielt wird, auch eine Metaebene, indem sie die

Sensibilität für die Reaktionen des Publikums fördert – sowohl des unmittelbar anwesenden als auch desjenigen, das dank Videoübertragungen und Medienberichten dem Ereignis beiwohnt.

Die von diesem festlichen Akt scheinbar intendierte klassische Monumentalität und Einheit von Form und Aussage wird auf diese Weise effektiv unterlaufen. Betrachtet man die von den IS-Truppen demonstrativ veranstaltete Verwüstung als exzessiven Ausbruch eines modernistischen Geistes, der nach einer Vernichtung des Alten strebt, dann stellt ihm das Konzert nicht einfach das konservative Traditionsbewusstsein entgegen, sondern vielmehr ein ästhetisches Produkt, das, wie oben gezeigt, mit Merkmalen einer postmodernistischen Ästhetik – doppelte Lesart, demonstrative Verbindung von disparaten Elementen, selbstreflexives Spiel mit dem Kontext – durchdrungen ist. Die Frage ist nun: Wer ist für dieses Kunstwerk verantwortlich? Wem gebührt in diesem Falle die Autorschaft? Dem Dirigenten, auf den die Zusammensetzung des Programms höchstwahrscheinlich zurückgeht? Oder gar Putin persönlich, der die Veranstaltung als einen Höhepunkt und ein Sinnbild seiner energischen Außenpolitik angelegt haben mag?

Beide der genannten Vermutungen können kaum überzeugen, denn sie berücksichtigen nicht die Komplexität des entstandenen Werkes, das

im Gegensatz zum zentralisierten »Gesamtkunstwerk« von Stalin gerade dadurch bestimmt ist, dass es sich dem Gestaltungswillen einer einzelnen Instanz entzieht und die Vielheit miteinander konkurrierender Diskurse in sich aufnimmt: Die Bejahung des Systems enthält schon Elemente seiner Kritik, und die Kritik dient der Bejahung.

Heißt es aber dann, dass die heutige Staatskunst in Russland im Grunde »unideologisch« ist, da die gegensätzlichen Intentionen darin dialektisch aufgehoben werden, das heißt einander neutralisieren und keine Beeinflussung in einem bestimmten politischen Sinne mehr ermöglichen? Dies ist falsch und richtig zugleich. Denn wenn es darum geht, Akzeptanz für ein Regime zu schaffen, in dem demokratische Mechanismen keine Priorität besitzen, das aber trotzdem bereit ist, den Bürgern bestimmte Freiräume zu gewähren, erscheint diese Art von Propaganda bestens geeignet. Man wirbt am effektivsten für den Autoritarismus, indem man seine vermeintlichen Schwachstellen offenlegt und für Schlupfwinkel sorgt, in denen eine kritische Meinung gedeihen kann, ohne das Gleichgewicht des Systems zu gefährden.

Als sich Michel Foucault 1976 in einem Interview zur Situation in der Sowjetunion äußern sollte, hatte er für den Sozialismus beziehungsweise »Sozialismen«, wie sie damals in der Welt

bestanden, ein Rezept parat, wie sie ihr zu dem Zeitpunkt schon schwaches Prestige im In- und Ausland steigern könnten: »Wenn sie es verdienen wollen, geliebt zu werden und nicht auf Abweisung zu stoßen, wenn sie begehrt sein wollen, dann müssen sie eine Antwort auf die Frage nach der Macht und ihrer Ausübung finden. Sie haben eine Ausübung der Macht zu erfinden, die keine Furcht bereitet. Das wäre es, das Neue.«⁵¹ Genau darauf scheint der moderne autoritäre Staat hinzuarbeiten. Man versucht bei der Ausübung der Macht Leerstellen für die Narrative frei zu lassen, die ihrer Kontrolle nicht unterliegen und so die Furcht vor ihrer Totalität abbauen. Als eine ideale Ideologie gilt dem Autoritarismus diejenige, die als solche gar nicht erkannt wird.

Möglicherweise sind Ruinen eines der prägnantesten Sinnbilder für diese Durchlässigkeit der Macht. Schon 2008, nach dem Krieg mit Georgien um die abtrünnigen Republiken Südossetien und Abchasien, fand ein ähnliches Konzert in den Trümmern der zerstörten Hauptstadt Südossetiens, Zchinwali, statt, ebenfalls unter der Leitung von Gergijew.⁵² Auch hier sollte die dem Andenken der Opfer gewidmete Veranstaltung das Wiedererstarken von Russlands Außenpolitik und die Vergrößerung seines imperialen Einflussbereiches zum Ausdruck bringen. Nur zwei Jahre zuvor führte Prigow in einem Interview den postmo-

dernistischen Charakter des russischen Staates auf den permanenten Zustand des Transits zurück, in dem sich die Gesellschaft seit der Perestrojka befinde. Man bemühe sich zwar, an die imperiale Tradition anzuknüpfen, scheitere aber an diesem hoffnungslosen Unterfangen, bei dem nur eine »Pseudomorphose« des Imperiums, sprich sein Simulacrum, heraufbeschworen werden könne. »Das erinnert an Befestigungen und Stützpfeiler am zerfallenden Haus: Das Haus steht praktisch nicht mehr, aber Befestigungen und Pfeiler sind geblieben.«⁵³ Mag Prigow mit seiner Aussage die Zerbrechlichkeit dieser Konstruktion unterstreichen wollen, so hat die genannte Bausubstanz mit der Zeit doch immer mehr Stabilität bewiesen. Man kann sich als Transitpassagier über längere Zeit durchaus wohlfühlen, wenn die Reise zum Ziel stilisiert wird. Auch ein zerfallendes Haus nimmt man schließlich gern in Kauf, wenn sich hinter der auseinanderbrechenden Fassade vielversprechende Perspektiven abzeichnen.

In der materiellen Realität ist Putin bislang allerdings kaum als ambitionierter Bauherr in Erscheinung getreten. Das vielleicht markanteste der während seiner Regierungszeit realisierten städtebaulichen Projekte ist der 2017 eröffnete Park Sarjadje, entstanden an der Stelle des abgerissenen sowjetischen Hotels »Rossija«. Dass man die im teuren, aber auch strategisch wichtigen

Zentrum von Moskau freigewordene Fläche nicht mit einem repräsentativen Gebäudekomplex zu baute, sondern sie für eine öffentliche Gartenanlage nutzte, spiegelt ein politisches Denken wider, das auf Freiräume als ideologisches Instrument setzt. Denn Sarjadje will viel mehr sein als eine grüne Insel inmitten des Stadttubels. Nach den Angaben der offiziellen Website handelt es sich um einen »Park der Gegenwart und Zukunft«, wo man »Erholung« mit »Bildung« verbinden könne.⁵⁴ Der Schwerpunkt liegt auf der Vermittlung von Wissen über die Geschichte und Geografie Russlands. Eine besonders anschauliche Wirkung soll dabei die botanische Sammlung entfalten, die Pflanzen- und Baumarten aus unterschiedlichen Regionen des Landes vereint. So bekommt man als Besucher einen prägnanten Eindruck von der räumlichen Ausdehnung der Heimat und entwickelt ein Gefühl für die Vorteile großer Territorien. Zwar erinnert das Konzept an die unter Stalin ausgebaute »Allrussische Landwirtschaftsausstellung« auf dem als WDNCh bekannten Gelände, jedoch unter Verzicht auf historisierende Gebäude und pompöse Brunnenanlagen, die man heute mit dem »großen Stil« assoziiert. Die für den Park entworfenen Bauten sind vielmehr betont modern, flach und, dank verglaster Oberflächen, auch transparent. Wenn hier ein Monument des neuen Imperiums geschaffen werden soll, dann

transportiert es seine Botschaft vor allem durch geschickte Inszenierung des Raumes, die das angestrebte und bereits erfolgte territoriale Wachstum metaphorisch erfahrbar macht. Die Hauptattraktion des Parks, eine Panoramabrücke, die über dem Fluss Moskwa zu schweben scheint, trägt wesentlich zu dieser Wirkung bei, indem sie den Betrachter zum sehnsüchtigen Blick in die Weite verführt und die topografischen Grenzen des Parks fließend werden lässt.

Die Aussicht reicht zwar nicht ganz bis nach Palmyra, aber das Prinzip der Repräsentation durch Betonung von Auslassungen und Leerstellen wird auch an diesem Ort spürbar, wenn wir zum oben besprochenen Konzert zurückkehren. Was könnte die Idee eines noch imaginären Großimperiums besser veranschaulichen als eine Stadt mitten in der Wüste, die ihre kulturelle Blüte als eine Colonia des Römischen Reiches auf dem Höhepunkt dessen Macht erlebte? Dass sie bis in die Gegenwart nur fragmentarisch erhalten blieb, ist nicht allein dem Vandalismus des IS geschuldet, sondern in erster Linie der Zeit. So überwiegt bei den Ruinen Palmyras, gebraucht man diese als Kulisse für eine Musikveranstaltung, die positive Konnotation eines beeindruckenden antiken Denkmals immer noch gegenüber der negativen, die mit den Kriegsverbrechen zusammenhängt. Das Unvollständige, Offene, Lückenhafte fungiert

hier nicht primär als Zeichen des Mangels. Vielmehr steht es für Vergegenwärtigung des hohen zivilisatorischen und ästhetischen Ideals sowie für die Flexibilität, die auf dem brüchigen Fundament gedeihen.

2001 veröffentlichte der damalige Duma-Abgeordnete und Dichter Evgenij Bunimovič einen Artikel mit dem Titel »Putin als Installation«⁵⁵, wo er dem damals frisch gewählten Präsidenten prinzipielle stilistische Aufgeschlossenheit bescheinigte. Putin lasse sich, was die öffentliche Repräsentation seiner Person und grundsätzlich das politische Agieren angehe, keinem bestimmten Muster zuordnen und bewege sich frei in sehr unterschiedlichen Kontexten, was zum Eklektizismus und zur Fragmentierung führe und somit ganz der Postmoderne entspreche. In diesem Zusammenhang wird Putin zur »postmodernen Führungsfigur« erklärt und mit dem Vertreter des Moskauer Konzeptualismus Prigow verglichen, den er angeblich mit seinen »Aktionen« übertroffen habe. Bunimovič verweist dabei auf die von dem Präsidenten Ende 2000 erwirkte Einführung der neuen russischen Staatshymne, welche die Musik der sowjetischen Hymne, die mit dem Zerfall der Sowjetunion 1991 hinfällig geworden war, mit einem neuen Text kombiniert. Dieser Text entspringt allerdings wieder der Feder eines der Koautoren der alten Hymne,

und zwar des jedem Staatsoberhaupt seit Stalin stets loyal gesonnenen Dichters Sergej Michalkow. Bunimovič will darin Parallelen zu Prigows berühmter Performance erkennen, in welcher der Künstler, der prototypisch für den russischen Postmodernismus steht, eine Strophe aus Puschkins Versroman *Eugen Onegin* im Stil der rituellen Gesänge vortrug, die verschiedenen religiösen Traditionen entstammen: der orthodoxen, buddhistischen, islamischen etc.

Damit dieser Vergleich Sinn ergibt, muss allerdings auch bei Putin eine selbstreflexive Distanz zu den produzierten Inhalten vorausgesetzt werden, die Raum für ihre subversive Umkehrung lässt. Setzt der Präsident bei der Zurschaustellung seiner politischen Entscheidungen wirklich bewusst auf ironische Verschiebungen, die als solche erkannt werden und die vordergründige Botschaft in Frage stellen sollen? Die Frage erübrigt sich jedoch im Kontext des gesamten Systems, das, seiner inneren Logik entsprechend, auf die Ironie als eines der wichtigsten Werkzeuge setzt, indem es sich durch den kreativen Umgang mit eigenen Widersprüchen definiert und das doppelte Spiel selbstbewusst zum Programm erhebt.

Als der Theoretiker Ilja Kalinin eine wissenschaftliche Diagnose des neuen russischen Konservatismus versuchte, musste er feststellen, dass dieser sich erheblich vom »klassischen« Modell

unterscheidet. Die wichtigste Besonderheit liege in einem freien Umgang mit der kulturellen Tradition, die eben nicht auf die sorgfältig bewahrten beziehungsweise konservierten historischen Grundlagen zurückgeführt, sondern ganz neu konstruiert wird. Kalinin bringt es auf den Punkt: »In place of the ›organic forms‹ of the conservatism of the past we are dealing with ›genetically modified products‹, grown in the laboratories of cultural politics.«⁵⁶

Als markantes Beispiel für diese Art von kulturpolitischer Kreativität führt er die Neugestaltung des zentralen Platzes der Hauptstadt der autonomen Republik Kalmykien, Elista, an. Dem noch in der Sowjetzeit nach Lenin benannten und mit dessen Statue geschmückten Platz wurden 2006 eine Pagode und eine mit Lotusblumen dekorierte Fontäne hinzugefügt, die auf die buddhistische Prägung der Region verweisen. Der ideologische Widerspruch zwischen der dem »wissenschaftlichen Atheismus« verpflichteten Sowjetmacht und dem von ihr verfolgten Buddhismus wird dabei zwar nicht direkt thematisiert, aber auch nicht geleugnet. Vielmehr präsentiert die Selbstverständlichkeit, mit der die historisch und weltanschaulich im Konflikt stehenden Symbole hier zu einem Ensemble vereinigt werden, die Geschichte als ein Experimentier- und Fantasiefeld, das aus vorgefundenem

Material immer wieder neu produzierbar ist. Kaulin fühlt sich dabei an den Palimpsest erinnert⁵⁷, eine in der Antike und im Mittelalter verbreitete Praxis des Neubeschreibens zuvor gereinigter Manuskriptseiten, wobei die Spuren der früheren Aufzeichnungen häufig erhalten bleiben und mithilfe moderner Methoden wieder lesbar gemacht werden können. Als Palimpsest wird aber auch ein gerade in der postmodernistischen Literatur verbreitetes Verfahren bezeichnet, das durch extreme Betonung der Intertextualität die unter dem Text liegenden Schichten anderer Erzählungen nachvollziehbar macht und so den grundsätzlichen Zitiercharakter literarischer und politischer Wirklichkeitsentwürfe bloßlegt.⁵⁸

Das ideologiekritische Potenzial einer solchen Erzählstrategie führt bei einem staatlichen Kunstwerk allerdings nicht automatisch zur Entkräftung oder Ablehnung der von der Macht verbreiteten Narrative. Vielmehr machen sich die Politiker hier die Eigenschaft der postmodernistischen Ästhetik zunutze, Subversion und Bestätigung im gleichen Zuge zu betreiben und den Akt der Dekonstruktion mit dem des (Wieder)aufbaus zu verbinden.⁵⁹ Obwohl das Ensemble aus Lenin und Pagode auf dem zentralen Platz von Elista seine Künstlichkeit und die Missachtung der historischen Logik offen verrät, macht es gerade dadurch eine affirmierende Aussage über die Konstruierbarkeit der

Erinnerung. Von dieser wird nämlich nicht mehr erwartet, dass sie einer sich ohnehin immer entziehenden und *per se* schon ideologisch verformten Wahrheit unterwürfig folgt. Vielmehr kann sie vermeintlich frei aus dem Reservoir verfügbarer historischer Zitate und Symbole gebildet werden.

Im Gegensatz zu programmatischen Zielen der literarischen Postmoderne wird diese Freiheit hier allerdings sofort durch den politischen Pragmatismus eingeschränkt und kanalisiert. Im vollen Bewusstsein der Unendlichkeit aller Möglichkeiten soll man immer »das Richtige« wählen, also diejenige Version der Wirklichkeit, die, obwohl nicht weniger fiktiv als die anderen, doch die bequemste ist – oder wenigstens dabei hilft, das Schlimmste abzuwenden, was am Ende auf dasselbe hinausläuft. So sorgt die emblematische Versöhnung zwischen Kommunismus und Buddhismus dafür, dass der Konflikt zwischen dem infolge des Zerfalls der Sowjetunion erwachten nationalen Bewusstsein der ethnischen Minderheiten und der in der Sowjetzeit verankerten imperialen Tradition vermieden wird. Hält man sich an dieses eklektische Narrativ, so suggeriert es die Regierung, kann das neue Imperium auf kürzestem und schmerzlosestem Wege wiederaufgebaut werden. Eine solche transparente Instrumentalisierung der Geschichte greift zwar die postmoderne Kritik an den großen historischen Erzählungen auf, nimmt

daran aber eine entscheidende Korrektur vor, indem sie das objektiv bestmögliche Narrativ auszumachen versucht und eine freiwillige Identifikation mit ihm einfordert.

Kreativität in den Ruinen

Wenn Ruinen und Leerflächen sich als die wichtigsten stilistischen Merkmale des neuen Staatskunstwerks in Russland manifestieren, dann dürfen auch diejenigen ganz und gar unromantischen Trümmer nicht unerwähnt bleiben, die den Aufstieg Putins zum Staatsoberhaupt, sowohl genealogisch als auch metaphorisch, markieren. Die Rede ist von den tragischen Folgen der Sprengstoffanschläge auf die Wohnhäuser, die im September 1999 in Moskau und zwei weiteren russischen Städten, nach offiziellen Angaben durch tschetschenische Terroristen, verübt wurden und zur Verschärfung der militärischen Operationen im einige Wochen zuvor begonnenen Zweiten Tschetschenienkrieg führten. Die medial verbreiteten, emotional besetzten Bilder der zerstörten Gebäude kündigten eine neue Phase der russischen Politik an, die mit Putin als Symbolfigur verbunden ist und für die »Wiederherstellung der Ordnung und Sicherheit« steht. Die von den Anschlägen aufgerissenen Lücken, die mit Hoffnun-

gen auf die Stabilisierung des Systems gefüllt werden konnten, werden in Prochanovs Beitrag über den imperialen Stil zwar nicht erwähnt, stehen aber im Mittelpunkt der Handlung seines bekanntesten Romans *Herr Hexogen* (2002), der mit dem Preis »Nationaler Bestseller« ausgezeichnet wurde.

Die Hauptfigur des Romans, der ehemalige General der Geheimdienste Belosel'cev, ist unmissverständlich ein literarischer Stellvertreter des Autors. Obwohl Prochanov selbst keine Karriere bei Geheim- oder Militärdiensten absolvierte, hat er diese mit seinen Texten stets ideologisch unterstützt. Noch als sowjetischer Journalist reiste er nach Afghanistan und in andere Länder, wo die Sowjetunion ihren Einfluss durch Kriegseinsätze durchzusetzen versuchte. Neben Zeitungsartikeln verarbeitete Prochanov seine ausländischen Eindrücke zu literarischen Werken, die ein verklärtes Bild der sowjetischen Intervention vermittelten. 1988 wurde seine schriftstellerische Arbeit mit dem Preis des Verteidigungsministeriums honoriert. In der postsowjetischen Zeit übernahm er den Vorsitz der neu gegründeten Vereinigung »Offiziersgesellschaft der Schriftsteller«,⁶⁰ was dafür spricht, dass sich sein Selbstverständnis als Autor schon immer an die militärischen Tugenden anlehnte. Bekannt sind seine persönlichen Beziehungen zu hochgestellten Militärs, die unter anderem am Putschversuch im August 1991

beteiligt waren.⁶¹ Die Beziehungen in einflussreichen Kreisen sind es auch, was die Handlung von *Herr Hexogen* in Gang bringt: Nach Jahrzehnten außer Dienst verhelfen sie dem Protagonisten zu einem neuen, fulminanten Einsatz.

Obwohl General Belosel'cev bereits in früheren Romanen Prochanovs auftrat, kommt seine Rolle als fiktionaler Doppelgänger des Autors sowie als Projektionsfläche für dessen Ansichten über die Funktion des Künstlers in der Gesellschaft erst hier prägnant zur Geltung. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass *Herr Hexogen* der »metareflexivste« und »stilbewussteste« Text von Prochanov ist, in dem der in der Tradition des spätsowjetischen Realismus beziehungsweise der spätsowjetischen Romantik verwurzelte Autor Verfahren ausprobiert, die in die postmodernistische Richtung weisen. Vor allem die grotesken Verfremdungen und eine zur Schau getragene Falsifizierung von Ereignissen der (jüngsten) Vergangenheit erinnern an Werke ästhetisch als innovativ geltender Autoren wie Vladimir Sorokin oder Viktor Pelewin. So beschreitet nicht nur Prochanovs Protagonist neue Wege, als er dem radikalen Geheimbund beitrifft, sondern auch der Autor selbst, der mit seinem Buch den späten und scheinbar unvermittelten Anschluss an die künstlerisch ambitionierte Literaturszene schafft.

Die Bedingungen für dieses literarische Wunder sind jedoch nicht allein in der persönlichen Entwicklung Prochanovs zu sehen, sondern auch in der zunehmenden Ästhetisierung beziehungsweise Literarisierung des politischen Lebens, das nach der Übernahme der Regierungsgeschäfte durch Putin zu beobachten ist. Wenn die Macht bei ihrer Selbstpositionierung nach ungewöhnlichen Mustern verfährt und auf überraschende Effekte setzt, müssen sich auch die Kunstschaffenden, sofern sie die gesellschaftliche Wirkung nicht verfehlen wollen, eine angemessene Flexibilität aneignen. Schon in den 1990er Jahren als Chefredakteur der antiliberalen Zeitung *Den'* (*Tag*), später umbenannt in *Zavtra* (*Morgen*), zeigte Prochanov eine bemerkenswerte stilistische Offenheit, indem er auch Vertreter der Undergroundszene, wie Rock- oder Punkmusiker, daran inhaltlich beteiligte, wenn ihre politischen Ansichten dies erlaubten. Das Risiko, dass die älteren Kommunisten unter den Lesern, deren Geschmack sich noch an der sowjetischen Kulturpolitik orientierte, dadurch verärgert sein könnten, sollte dabei offenbar durch die Hoffnung aufgewogen werden, neue Anhänger aus der jüngeren Generation zu gewinnen. Denn insgesamt gab sich die Zeitung betont pluralistisch: Solange das Streben nach der Wiederherstellung des Imperiums erkennbar sei, komme den eventuellen ideologischen Diffe-

renzen nur eine untergeordnete Rolle zu.⁶² Diese Haltung gab einem Journalisten bereits 1994 Anlass dazu, den aufgeschlossenen Chefredakteur als »Avantgardisten« zu bezeichnen.⁶³

In *Herr Hexogen* wendet Prochanov schließlich den von ihm schon lange favorisierten Eklektizismus in einem fiktionalen Werk im vollen Umfang an. Belosel'cev ist eine collagenartige Figur, die in einer plakativen Deutlichkeit Emblemata und Zeichen verkörpert, die die Sympathien der konservativ eingestellten Leser unterschiedlicher Couleur leicht gewinnen können: Ein mutiger, linientreuer sowjetischer Militär, der für den Sieg des Sozialismus in den Ländern der »Dritten Welt« kämpfte, und zugleich ein hochkultivierter, sensibler Mensch mit einem entwickelten ästhetischen Geschmack. Ein glühender Verehrer des Gründers der sowjetischen Geheimpolizei Felix Dserschinski und ein Kenner des modernistischen Dichters Nikolai Gumiljow, der von dieser Geheimpolizei ermordet wurde und als ein lyrischer Apologet des romantisch-aristokratischen Heroismus und Patriotismus gilt. Sein Handeln wird von zwei dominierenden Antriebskräften bestimmt: der soldatischen Treue gegenüber dem einst geleisteten Schwur, seiner Heimat zu dienen, und dem blinden Vertrauen in das mystisch gefärbte Schicksal, in dem sich die ihm zugedachte Mission erfüllen soll. Dies erfordert nur auf den

ersten Blick kein Nachdenken. In der Tat trifft der Autor stellvertretend für seinen Protagonisten durchaus eine Wahl, indem er über die »geeignete« Auffassung der Heimat sowie die »richtigen« Schicksalszeichen entscheidet, die dem im Voraus feststehenden Ziel, der Wiederherstellung des russischen beziehungsweise sowjetischen Imperiums, entsprechen.

Was dieses Ziel so dringlich macht, ist der Umstand, dass Alternativen dazu zwar vorhanden sind, aber, zumindest für die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung, katastrophale Folgen nach sich ziehen würden. Solange man nicht der kleinen, die Ressourcen des Landes hemmungslos ausbeutenden, dekadenten Elite angehört, kann man im nicht-imperialen, nicht-autoritär regierten Russland nicht gedeihen, sondern wird, in Prochanovs Darstellung, nur immer tiefer ins Verderben gestürzt. Freilich geht es dabei nicht primär um das wirtschaftliche Wohlergehen. Im Gegenteil – die Fragen der Lebensqualität oder der sozialen Gerechtigkeit werden bei Prochanov konsequent ausgeklammert. Damit liegt er mittlerweile im Geist des offiziellen kulturpolitischen Diskurses, der den russischen Menschen, im Gegensatz etwa zu einem westlichen, als einen »unpraktischen«, »unpragmatischen«, dafür aber von höheren Idealen erfüllten zeichnet.⁶⁴ Was auf dem Spiel steht, ist also nicht eine bloße Be-

quemlichkeit oder ein höherer Lebensstandard, sondern das Selbstbewusstsein der Nation, ohne welches sich das Überleben gar nicht lohnen würde. Wie es einer der Anführer des Geheimbundes, Grečišnikov, für Belosel'cev durchaus überzeugend formuliert: »Diese Tage, Wochen und Monate werden der Welt zeigen, ob Russland und das Volk, das es bewohnt, sich erhalten können oder ob von den Russen nichts weiter bleibt als Romane von Dostojewski, eine alte Schriftrolle, eine Vorkriegsausgabe Puschkins, die man in der Library of Congress aufbewahrt.«⁶⁵ Um angesichts dieser Perspektive keine Erschütterung zu empfinden, muss man offenbar vollständig von den eigennützigen materiellen Interessen vereinnahmt beziehungsweise so pervertiert sein, dass die Überlegungen der geistigen Ordnung gar nicht mehr ins Gewicht fallen. Und dieser Zustand, so suggeriert der Roman, ist unter den Mitbürgern nur bei den Vertretern der liberalen Elite und ihren Lakaien erreicht. Solange man sich nicht zu einer dieser Gruppen zählt, müsste einem die Wahl der politischen Ausrichtung eigentlich leichtfallen, wenn da nicht die Täuschungsmechanismen, wie die post-sowjetischen Massenmedien, ins Spiel kämen, die das Volk planmäßig verführen und verwirren. Wem diese Erklärung nicht ausreicht oder zu banal erscheint, kann zusätzlich die metaphorisch ausgeschmückte Deutung des romaninter-

nen »Volksweisen« Nikolaj Nikolaevič, in Betracht ziehen, der die Ursache für die verderblichen Tendenzen in der Gesellschaft auf den bösen Drachen zurückführt, der sich in der Metro verschanzt hat: »Die, die mit der Metro fahren, die sind vom Drachen gebissen. [...] Unterscheide das Volk, das vom Drachen besessen ist und das, das weint, aber den Drachen nicht durchlässt.«⁶⁶

Das Ausmaß des Elends und sein kontaminierender Charakter machen einen direkten Eingriff unmöglich. Deshalb wendet auch der Geheimbund, der innerhalb des FSB, einer Nachfolgebehörde des KGB, gereift ist und den infolge der Einsätze in Afrika erworbenen Spitznamen seines Gründers, Generals »Suaheli«, trägt, höchst raffinierte Methoden an. »Das Ziel ist heilig«, so Grečišnikov. »Die Mittel, um es zu erreichen, unterliegen keinen Einschränkungen.«⁶⁷ Dieses heilige Ziel wird zunächst jedoch eher mathematisch als literarisch angegangen, denn die Verschwörer verstecken in einer alten Moskauer Stadtvilla ein ganzes Rechenzentrum, das auf dem modernsten Stand der Computertechnologien arbeitet und eine »globale Analyse« der politischen Lage erlaubt, was sowohl das Prognostizieren als auch das Beeinflussen der entsprechenden Prozesse sehr effizient macht. Nach der ersten Besichtigung werden Belosel'cev folgende Erklärungen gegeben: »Das Suaheli-Projekt beruht auf einer Theorie der Kon-

flikte. [...] Unsere Fähigkeit, Konflikte künstlich zu erzeugen und zu steuern, ist eine Methode, um in die Machttagen einzudringen und die störenden Faktoren zu beseitigen. Wir schaffen in der geschlossenen Verteidigungsfront des Feindes eine Reihe von Brüchen und Rissen, die in den Kreml führen und durch welche wir uns vorsichtig, Schritt für Schritt, zum Zentrum der Macht bewegen.«⁶⁸

Der wohl entscheidendste der geplanten Schritte geht jedoch deutlich über die mathematischen Berechnungen hinaus und beinhaltet eine Kreativität im weitest möglichen Sinne: Ein »Auserwählter«, ein Erlöser des Vaterlandes wird erschaffen und soll buchstäblich an die Stelle des greisen und unfähigen Präsidenten treten, der im Roman als »Statue« bezeichnet wird, aber unmissverständlich Züge von Jelzin trägt. Die genauen Umstände seiner Generierung werden durch Metaphern des organischen Wachstums und der botanischen Züchtung nur angedeutet. Es wird aber klar, dass es sich dabei vor allem um einen sakralen Prozess, ein Mysterium handelt, das den Kalkulationen des allmächtigen Rechenzentrums entgleitet. Denn selbst die »Schöpfer« haben keinen unmittelbaren Einfluss auf die Überzeugungen und Zielsetzungen ihres Zöglings. Vielmehr gehört es zu den wesentlichen Eigenschaften des »Auserwählten«, dass er bei seiner Ermächtigung gar kein politisches Profil besitzt und in dieser Hinsicht ein

vollkommen leeres Blatt oder, in der Sprache des Romans, ein »schlummerndes Korn« darstellt, in dem sich die zukünftige Ernte noch gänzlich verborgen hält.⁶⁹ Damit greift Prochanov in einer verdichteten Form das Bild auf, das in Bezug auf Putin in den Medien und dem Massenbewusstsein lange verbreitet war. Da sein Aufstieg zur Spitze der Macht relativ steil und für viele überraschend verlief, galt er, besonders in der Anfangsphase seiner Regierungszeit, als undurchschaubar und bot damit reichlich Projektionsfläche sowohl für Hoffnungen als auch für Ängste.⁷⁰ Was in Prochanovs Roman jedoch unmissverständlich scheint, ist die große Rolle, die dem »Auserwählten« in der Geschichte Russlands zukommt sowie seine Gabe, das Volk zu führen.⁷¹

»Suaheli« muss nun, in Konkurrenz zu einem anderen Geheimbund, wie sich später herausstellt, nicht nur die Machtübergabe vom alten Präsidenten zum neuen organisieren, sondern sich auch an der unmöglichen Aufgabe versuchen, die Kontrolle über die politischen Entscheidungen des »Erlösers« zu bekommen. Gerade an dieser Stelle ist Belosel'cev gefragt, der in Bezug auf Überzeugungen und Pflichtbewusstsein seinen ehemaligen KGB-Kollegen ähnlich zu sein scheint, aber nach ihrer Einschätzung auch über andere wichtige Qualitäten wie eine »mystische Erfahrung« verfügt.⁷² Die Wurzeln und der genaue Charakter

dieser Erfahrung bleiben im Roman allerdings eher vage und lassen sich nicht scharf von der ästhetischen Empfindsamkeit des Protagonisten trennen, der stets einen verträumt poetischen Blick auf die Wirklichkeit richtet, was ihm häufig wiederkehrende, tranceartige Zustände beschert, die sich in Extremsituationen bis zur ekstatischen Entrücktheit steigern können. So erinnert er sich an die Vision des Kremls, die ihm während eines der militärischen Einsätze in Afrika in höchster Not »die Kraft und den Glauben« zurückgab.⁷³

Ein anderes wichtiges Zeichen einer besonderen spirituellen Gabe ist Belosel'cevs »Draht zum Volk« und seine, ebenfalls mystisch begründete, Weisheit. Er ist schließlich auch derjenige, der von Nikolaj Nikolaevič, dem »letzten Gerechten«, den Belosel'cev fortan für einen Propheten hält, in einer Kirche angesprochen wird. Ähnlich wie der »auserwählte« Präsident wirkt Nikolaj Nikolaevič geheimnisvoll und zu keiner klaren Mitteilung fähig oder willig. Belosel'cev macht dazu folgende Beobachtungen: »Seine prophetische Sprache ist zu einfach. Nur zur Hälfte eine Sprache, und ansonsten – Rauschen des Windes, Brodeln des Wassers, Schreien des Vogels. [...] Ihn hat der Geist beseelt, hat ihn um den menschlichen Verstand gebracht, dafür aber mit dem Wissen erfüllt. Wenn man ihn verstünde, seine verwirrten Worte entzifferte, würde eine Lehre entstehen. Die Re-

ligion des Russischen Sieges...«⁷⁴ Dabei sind die Worte von Nikolaj Nikolaevič, wie die von ihm in der Kirche vorgetragene Parabel vom bösen Drachen zeigt, gar nicht so verrätselt, dass man darin, auch ohne besondere Erklärung, die Warnung vor einer jüdischen Verschwörung nicht erkennen würde.⁷⁵ Sie eignen sich jedoch in dieser Form offenbar noch nicht als ideologische Grundlage für konkrete politische Handlungen, wobei die »gute« Politik bei Prochanov, ähnlich wie bei Solschenizyn, als etwas Unpolitisches beziehungsweise Unhistorisches gedacht wird, das sich lediglich in einem mythologischen Raum ereignet. Deshalb muss auch ein erfolgreicher Ideologe kein rationaler Strategie sein, sondern eine inspirierte Persönlichkeit, wie sie von Belosel'cev verkörpert wird, welche zwischen Kunst, Metaphysik und politischem Kampf vermittelt. Das ist auch der Grund, warum man ihm im Suaheli-Bund eine so große Bedeutung beimisst, wenn es darum geht, den »Auserwählten« für die gemeinsame Sache zu gewinnen.

Die ideologische Mission scheitert jedoch an dieser Sache selbst, denn »Suaheli« dient, wie es sich im Laufe des Romans herausstellt, dem falschen politischen Projekt, indem er nur vorgeblich für die Wiederherstellung des Imperiums und die Renaissance der russischen Idee kämpft, in Wirklichkeit aber an der Verschwörung gegen

das russische Volk teilhat, indem er die Weltherrschaft den Amerikanern übertragen will. Dabei fällt der Begriff »die unipolare Welt«, die die Verschwörer als ihr heiligstes Ziel hochhalten. Dieser Begriff hat sich spätestens seit Putins sogenannter »Münchener Rede« von 2007 fest im offiziellen Diskurs etabliert, wo er eine unerwünschte und ungerechte Weltordnung mit dem Machtzentrum in den USA bezeichnet. Die Aufgabe der russischen Außenpolitik bestehe demnach darin, ein Gleichgewicht zu Amerika zu schaffen und für die Erhaltung der »Multipolarität« zu sorgen.⁷⁶ Wenn man nun in der Logik des Romans bleibt und den realen Putin mit dem »Auserwählten« gleichsetzt, dann könnte man sagen, dass er es geschafft hätte, den Indoktrinierungen des Geheimbundes zu widerstehen und eine entgegengesetzte politische Agenda einzuschlagen. Diese wird im Roman durch einen zweiten, ebenfalls streng geheimen Bund vertreten, der innerhalb der GRU, der russischen Militäraufklärung, agiert und ebenfalls um den Einfluss auf den zukünftigen Präsidenten kämpft. Zu den Zielen dieses Bundes gehört die Verhinderung der von ihm rechtzeitig aufgespürten »unipolaren« Weltverschwörung, die in der Darstellung von Prochanov auf jüdische Drahtzieher zurückgeht. Dieses letzte, für den Roman entscheidende Detail wird von der offiziellen politischen Rhetorik zwar nicht übernommen. Aber

darin, dass die vermeintliche »Unipolarisierung« die russischen Interessen und vor allem den Nationalstolz gefährdet, würde der heutige Putin dem General Belosel'cev, der in *Herr Hexogen* als eine Art indirekte Erzieherfigur für seinen fiktionalen Doppelgänger konzipiert ist, wohl zustimmen.

Der Erziehungsprozess an sich kann jedoch am Schluss nur angedeutet werden, als Belosel'cev, trotz seiner widerspenstigen Haltung, von »Suaheli« dazu gedrängt wird, die Leitung des »analytischen Zentrums« zu übernehmen, das sich um das Image des neuen Staatsoberhauptes zu kümmern hat.⁷⁷ In der erweiterten Fassung des Romans⁷⁸ flieht der Protagonist allerdings von diesem Posten und versteckt sich in der russischen Provinz, um dort an der Seite des Volkes ein neues, bescheidenes Leben zu führen. Dieser selbstgewählte Rückzug bildet paradoxerweise eine wichtige Voraussetzung für seine zukünftige politische Einflussnahme, insofern als dadurch der Prozess der spirituellen Läuterung fortgesetzt wird, der Belosel'cev die Qualitäten eines geistigen Führers verleiht und der für ihn in einer der Schlüsselsepisoden des Romans, mit dem Martyrium, in Gang gebracht wurde: Gefesselt auf einem Dach, musste er als Strafe für seine Abtrünnigkeit aus nächster Nähe die von den falschen Kameraden aus »Suaheli« organisierte Explosion eines Wohnhauses beobachten. Diese Explosion

ist, wie viele andere Gewalttaten im Roman, ein bewusster Schachzug im skrupellosen politischen Spiel, um den »Auserwählten«, den der Bund für seine Zwecke auszunutzen hofft, an die Macht zu bringen. Dabei gehen die unkonventionellen Methoden von »Suaheli« so weit, dass er sogar das Trauma, dem Belosel'cev als hilfloser Zeuge des Terroranschlags ausgesetzt werden soll, im Sinne der Verschwörer zu verwerten trachtet. Die tiefe Erschütterung, die er dabei notwendig erleiden muss, wird ihm, so die Kalkulation, eine wichtige spirituelle Erfahrung bescheren und seine Fähigkeiten als Vermittler zwischen Politik und Metaphysik im Namen des Bundes umso mehr aktivieren. Grečišnikov kommentiert die bevorstehende Folter mit folgenden Worten: »Von nun an bist du nicht mehr Viktor Andreevič Belosel'cev in Pečatniki [der Bezirk in Moskau, wo die tragischen Ereignisse stattfinden], sondern Johannes auf der Insel Patmos.«⁷⁹ Mit Johannes, dem Verfasser der biblischen Offenbarung, wird auch der Maßstab benannt, an dem sich Belosel'cev als eine von höheren Kräften inspirierte Person zu messen hat. Zugleich steht die Figur von Johannes symbolisch für eine, über das rein Literarische hinaus reichende, Wirkungsmacht der Schrift, die im weitesten Sinne zum Politikum wird. Wenn es darum geht, »eine Philosophie der gemeinsamen Sache« zu schaffen – so ist nämlich

die Erwartung, die man an Belosel'cev, direkt nach seiner »Berufung« zum Bund, heranträgt⁸⁰ –, dann ist Johannes sicherlich nicht das schlechteste Vorbild!

Trotzdem erweist sich der Plan von »Suaheli« als nicht tragfähig, denn er berücksichtigt nicht den Aspekt der Gnade, der bei Prochanov von der effektiven geistigen Führung nicht zu trennen ist und sich nach Belieben, auch mit allem technischen und strategischen Geschick, nicht lenken lässt. Grečišnikov wünscht sich einen zweiten »Johannes«, behandelt ihn aber wie einen gewöhnlichen »Polittechnologen«, den Vertreter eines Berufs, der in den 1990er Jahren in Russland einen Boom erlebt hat. Die »Polittechnologie« sollte die Prinzipien des marktwirtschaftlichen Wettbewerbs auf die politischen Prozesse übertragen, wobei nicht die entsprechenden Überzeugungen beziehungsweise die Repräsentation der Interessen der bestimmten Bevölkerungsgruppen im Vordergrund standen, sondern das »Erwerben« des Vertrauens und der Stimmen durch geschickte Werbung und Manipulation der öffentlichen Meinung.⁸¹ Die faszinierende und zugleich verhasste Gestalt des zynischen, aber kreativen Polittechnologen, der das Schicksal der ganzen Nation an seinem Tisch entwirft, ist auch in die populäre Kultur eingegangen und wurde darüber hinaus literarisch, etwa in Romanen von Viktor Pelewin,

als eine der Schlüsselfiguren der neuen, »post-modernen« Realität verarbeitet. Im Allgemeinen trug die Polittechnologie und das von ihr in den Medien zirkulierte Bild dazu bei, die Demokratie in Russland zu diskreditieren, was sie besonders in antiliberalen Kreisen zu einem beliebten Schlagwort und einer Projektionsfläche für die Verderbtheit der demokratischen Ordnung macht. Und ausgerechnet diese, ethisch sowie politisch mehr als fragwürdige Nische hat der Bund für seine wichtigste ideologische Waffe, Belosel'cev, vorgesehen. In einem der letzten Kapitel wird er mit den zukünftigen Mitstreitern auf dem Feld der Entwicklung des Images für den neuen russischen Staat zusammengeführt: »Hier waren Politologen konkurrierender Richtungen, die einander leidenschaftlich und gnadenlos in den Fernsehdebatten vernichteten, die nun aber [...] einen einträchtigen Schwarm, einen engen Kreis der Gleichgesinnten bildeten. Unter den Anwesenden befand sich ein bekannter Polittechnologe, der mit dem Ausdruck einer bestimmten Überlegenheit etwas abseits hin und her wandelte. Er, der den Ruf einer grauen Eminenz hatte, hielt die Duma-Abgeordneten in Schrecken mit endlosen, einander abwechselnden Kombinationen, Gerüchten, Drohungen von Umstürzen und Verfassungsreformen.«⁸²

Wie geschickt und mächtig ein solcher Polittechnologe auch sein mag, Belosel'cev ist dennoch

das genaue Gegenteil davon. Seine Kreativität verdankt er nicht einem besonderen intellektuellen Geschick, sondern, wie schon der biblische Johannes, der göttlichen Erleuchtung, die man, entgegen den Hoffnungen Grečišnikovs, nicht manipulieren kann. Belosel'cevs Gabe lässt ihm einfach keine andere Wahl, als sich am Ende auf die Seite des Guten zu schlagen, das er intuitiv erahnt. Deshalb hat die »mystische Erfahrung«, die »Suaheli« für ihn organisiert, nicht die vom Bund erwünschten Folgen. Anstatt nach der gewaltigen Explosion die Allmacht des Bundes anzuerkennen und sich ihm vollständig zu fügen, erlebt Belosel'cev eine spirituelle Wandlung, die zu seiner Emanzipation von den ehemaligen Kameraden führt. So fällt er später ein eindeutiges Urteil über die Geheimorganisation, das seine neu erworbene moralische Integrität verrät: »Diese klug entworfene globale Maschine war dem Untergang geweiht. Sie befand sich im Widerspruch zum ursprünglichen Plan des Schöpfers, der den Anfang und das Ende der Welt bestimmte, der die Liebe zur Grundlage des Universums machte.«⁸³

Auf diese Weise kann auch eine deutliche Parallele zwischen dem Geheimbund »Suaheli« und dem Bund des Alten Testaments in seiner neutestamentarischen Darstellung gezogen werden, wobei der »Alte Bund« sich im Roman als eine Verschwörung präsentiert, die ihren gött-

lichen Charakter nur strategisch simuliert. Auf diese Weise wird der »wahre«, »gütige« Gott der Christen, dem unser Universum entspringt, vom »bösen« Pseudo-Gott der Juden abgegrenzt, der sich lediglich als ein Produkt der irdischen, zuweilen brutalen Kreativität erweist. Und während der gemarterte Belosel'cev auf dem Dach der grausamen Explosion beiwohnt und all seine kleinen (allzu menschlichen) Sünden zu bereuen beginnt, verschiebt er die Verantwortung für die große, universelle Schuld implizit auf diese andere, heimtückische Instanz, von der er sich mit der scheinbaren Geste der christlichen Demut vehement absetzt.

Das Verhältnis zwischen den Verschwörern, die ihr Projekt mit immensem technischen Aufwand vorantreiben und dabei keine Menschenopfer scheuen, und Gott, dessen Wille ein bloßes Versprechen, eine, auf die ferne Zukunft gerichtete, prophetische Ahnung bleibt, ist dabei dialektisch gedacht und lehnt sich an die klassischen Lösungsansätze der Theodizee-Frage an. Einerseits versucht das Böse sich mit dem göttlichen Charisma zu schmücken, um seine Ziele noch effektiver zu erreichen, andererseits scheint sich auch das Gute des Bösen zu bedienen, damit der für die Welt vom Anfang an vorgesehene Heilsplan in Erfüllung gehen kann. Diese Dynamik ist ausschlaggebend für Prochanovs Konzeption

der Politik, die in seinem Spätwerk stets im Metaphysischen verortet wird. Das politische Böse, das sich in seiner extremsten Ausprägung in den Akten der Gewalt ausdrückt, die unschuldige Menschenleben fordern, muss sich früher oder später als ein wichtiger Schritt hin zur Erlösung entpuppen, wenn man sich nur das Gesamtbild vor Augen hält. Freilich bedeutet das nicht, dass man zwischen Gut und Böse nicht mehr unterscheiden muss. Gerade umgekehrt: Die Polarisierung wird damit auf die Spitze getrieben, denn der Kampf zwischen den Mächten des Lichts und des Schattens ist ein wesentlicher Bestandteil der göttlichen Vorsehung. Man kann das Schlachtfeld also nicht einfach verlassen. Vielmehr geht es darum, sich auf die Seite derjenigen zu stellen, die am Ende triumphieren werden. Aber über welche Anhaltspunkte verfügt man noch, um Trennlinien zu ziehen? Zum einzigen untrüglichen Kriterium für das Gute wird im Roman die Einsicht in den ursprünglichen Plan und das *bewusste* Handeln in seinem Sinne. Diese Einsicht ist aber alles andere als leicht zugänglich, da sie einem Geheimwissen gleichkommt und nur als Offenbarung einem spirituell beziehungsweise mystisch begabten Menschen, wie Belosel'cev oder Nikolaj Nikolaevič, eröffnet werden kann. Dieses Wissen liefert dann die sichere Grundlage für das Urteil über das Gut und Böse gerade dort, wo die auf

der Vernunft basierte Ethik sich als kurzsichtig erweist. Deshalb ist es wichtig, so viele Menschen wie möglich daran teilhaben zu lassen. An dieser Stelle kommt das Problem der Sprache und die Rolle Belosel'cevs als »Übersetzer« der undeutlich artikulierten »Volksweisheit« zum Ausdruck, in der der göttliche Wille noch in seiner »Rohform«, unverständlich und unverstanden, enthalten sei.

In der Romanhandlung bleibt es dem ehemaligen FSB-General allerdings versagt, die gewonnenen Erkenntnisse einem größeren Publikum mitzuteilen. Anders verhält es sich beim Autor selbst, der mit seinem Buch, in dem er den Leidensweg des Protagonisten nachzeichnet, an die Öffentlichkeit tritt und damit tatsächlich eine breite Rezeption erreicht. Als aktiver Publizist und Chefredakteur einer politisch engagierten Zeitung hält sich Prochanov zwar auch sonst nicht mit seinen Interpretationen der aktuellen Ereignisse zurück, aber ein literarisches Werk bietet in dieser Hinsicht doch einige zusätzliche Möglichkeiten. »Was in einem Zeitungsartikel [bei Prochanov] über die Ebene der Spekulation nicht hinauskommt, kann in einem Roman die Grundlage des Geschehens sein und auf diese Weise subtil auf die Leserschaft wirken«, beobachtet Alexandra Mey.⁸⁴

In der Tat liegt der literarischen Autorschaft eine andere Art von Verantwortlichkeit zugrun-

de, die einerseits viel mehr Raum für suggestive Andeutungen lässt und andererseits auch mehr Direktheit erlaubt. Die kühnsten Thesen können in einem fiktionalen Werk im Klartext vorgebracht werden, ohne dass eine Beweis- oder Erklärungspflicht bestünde. Zugleich darf man dort mit Auslassungen und Ungewissheiten arbeiten, die den Leser zur Vervollständigung des Bildes auffordern und dabei seine Imagination in bestimmte Bahnen lenken. In diesem Sinne hat eine Autorenstimme immer ein autoritäres Potenzial, da sie sich über die wissenschaftliche, juristische oder jede andere herkömmliche Wahrheit erhebt und stattdessen einen eigenen Wahrheitsbegriff entwickelt, der diese eher mit Fantasie als mit nachprüfbaren Tatsachen verknüpft.

Noch 1987 war Prochanov der Meinung, die Aufgabe der Schriftsteller sei es, im kollektiven Bewusstsein des Volkes »die ›originellen Ideen‹ aufzuspüren und in ihren Werken so darzustellen, dass sie dem Volk bewusst werden«⁸⁵. Je inniger, das heißt, »wahrhafter«, eine Idee also in der Realität einer sozialen beziehungsweise nationalen Gemeinschaft verankert sei, desto schwieriger falle es den Mitgliedern, sich ihrer bewusst zu werden. Man brauche jemanden, der über ausreichend Einbildungskraft verfüge, um diese verborgene Wahrheit (oder Wahrheiten) kreativ nachzuempfinden und entsprechend darzustellen, denn

sie, so die Erwartungshaltung, sei an sich schon »originell«. Für eine »unoriginelle« Wahrheit haben die Literatur und die Kunst im allgemeinen wohl keinen Platz!⁸⁶ Dass diese Wahrheit nicht nur kontemplativ betrachtet und gewürdigt, sondern zu einem politischen Instrument werden soll, daran lässt Prochanov keinen Zweifel, wenn er »Kultur« als »eine ideologische Fabrik« bezeichnet, die »dem Volk Formen des Denkens und Glaubens sowie Varianten der gesellschaftlichen Entwicklung« bietet.⁸⁷

So bilden der Autor und sein Protagonist im Roman eine erfolgreiche ideologische Einheit: Der in der militärischen Aufklärung erfahrene Belosel'cev stellt Nachforschungen an, die ihm die Geheimnisse der Volksseele und die Machenschaften der Volksfeinde eröffnen, während der literarisch bewanderte Prochanov diese an das Volk in einer ansprechenden Form weiterleitet, damit es sich selbst und seine Situation besser verstehen kann. Diese ist dabei schwer durchschaubar und simpel zugleich, denn wie verzwickelt und verschachtelt das Verhältnis zwischen unterschiedlichen, miteinander konkurrierenden politischen Gruppen auch erscheint, es kann immer auf eine Reihe von Verschwörungen zurückgeführt werden, die man nur zu entlarven braucht.

Die fiktionale Welt, die von Prochanov konstruiert wird, zeichnet sich dabei durch zahlrei-

che Details aus, die bestimmte Parallelen zu realen Vorkommnissen der jüngeren Vergangenheit andeuten. Besonders Ereignisse, die traumatische und nachhaltige politische Folgen besitzen, wie die Straßenkämpfe in Moskau während der Verfassungskrise 1993 oder die Explosionen der Wohnhäuser, werden prominent aufgegriffen. Auf die zentrale Bedeutung der letzteren für den Roman wird schon im Titel hingewiesen, der mit Hexogen den Sprengstoff benennt, der bei den besagten Anschlägen zum Einsatz kam. Wie zuvor Putin nutzt Prochanov den Gewaltakt von katastrophalem Ausmaß und die dadurch entstandene Leere dafür, diese mit bestimmten Sinnzuschreibungen zu füllen und den eigenen Handlungs- und Einflussraum zu erweitern.

Prochanovs Deutung der tragischen Ereignisse widerspricht auf den ersten Blick der offiziellen Version. Anstatt der tschetschenischen Terroristen macht er dafür den russischen Geheimdienst FSB verantwortlich – ein Vorwurf, der noch vor dem Erscheinen des Romans in den regierungskritischen Kreisen zirkulierte und durch das Buch *FSB lässt Russland explodieren* (2001) von Alexander Litwinenko und Juri Felshtinsky eine breite Rezeption erfuhr. Dabei nimmt Prochanov jedoch eine entscheidende Korrektur an diesen Anschuldigungen vor, indem er den fiktionalen Doppelgänger von Putin, dem damaligen FSB-

Chef, von jedem Verdacht freispricht. Als »Auserwählter« im Roman zeichnet er sich durch eine Art »politische Jungfräulichkeit« aus, die geradezu eine Bedingung für seine besondere Eignung zum Volksführer darstellt. Das Präsidentenamt erweist sich in diesem Kontext nur als Platzhalter für eine sakrale Machtinstanz, die keine Überzeugungen und kein Parteiprogramm braucht, weil sie als Instrument einer noch höheren, oder, besser gesagt, tieferen, unterschwellig, aber auch grundlegenden Ordnung agiert. Jedes politische Engagement würde die rein metaphysisch motivierte Beziehung zu dieser Ordnung notwendig verfälschen und die einzigartigen Fähigkeiten des »Auserwählten« schwächen. Deshalb betont Grečišnikov dessen un- beziehungsweise übermenschliche Natur: »Wir haben ihn in einem Labor geschaffen. Er ist synthetisiert. Vielleicht nicht mal auf Proteinbasis, sondern auf der Basis von Silicium oder Germanium. Vielleicht ist er gar eine Illusion, ein Spiel der Vorstellungskraft, ein Bündel von Lichtstrahlen. [...] Während der feierlichen Inauguration im Kreml wirst du nicht den Menschen zu sehen bekommen, sondern nur einen hellen Lichtfleck auf dem Parkett.«⁸⁸ Somit ist der »Auserwählte« die einzige Figur im Buch mit deutlich fantastischen Eigenschaften, was ihren Realitätsbezug jedoch keineswegs mindert. Denn die Metapher, die darin zum Ausdruck kommt,

knüpft direkt an die brisantesten Fragen der russischen Politik am Übergang zum Autoritarismus an.

Zur Verhandlung steht vor allem das Problem der Legitimation der Macht außerhalb eines demokratischen Staatswesens. Wenn Prochanov die parlamentarische Demokratie ablehnt, dann nicht nur, weil sie angeblich leicht manipulierbar und korrumpierbar ist, sondern in erster Linie, weil sie sich auf der Oberfläche des Tagesgeschehens bewegt und nur das Offensichtliche berücksichtigt, ohne den Zugang zum Metaphysischen zu finden oder wenigstens zu suchen. So können sich die wahrhaft mächtigen und in der Geschichte einzig ausschlaggebenden Kräfte des Guten und des Bösen, von den »Demokraten« komplett vernachlässigt, im Verborgenen einen Kampf liefern. Und weil gerade die Bösen in diesem Kampf mit so vielen Täuschungen und allerlei Geheimwaffen arbeiten, sind es nicht die Parlamentarier oder die politisch aktiven Bürger, sondern Mitarbeiter der Geheimdienste, die am besten dafür qualifiziert sind, es mit ihnen aufzunehmen und zumindest für ein permanentes Unentschieden zu sorgen. Freilich besteht die Gefahr, dass sie sich auf die Seite des Bösen schlagen, wie es im Roman mit KGB und der Nachfolgeinstitution FSB passiert. Doch kann der rettende Gegenschlag in diesem Fall nur von einer anderen ge-

heimdienstlichen Behörde, zum Beispiel von der GRU, erfolgen.

Wenn man vom besagten Modell ausgeht, wäre ein idealer Herrscher natürlich derjenige, der sich klar für das Gute einsetzt. In Prochanovs politischer Mythologie ist es Stalin, weil er sich am konsequentesten der jüdischen Verschwörung in den Weg gestellt haben soll.⁸⁹ Erst nach seinem Tod soll es – in der Romanwirklichkeit – zu einer fatalen Spaltung innerhalb der sowjetischen Geheimdienste gekommen sein, die schließlich zum Zerfall der Sowjetunion und weiteren tragischen Ereignissen, bis zu den Anschlägen auf die Wohnhäuser, geführt habe. Eine solche Herrscherfigur, in der sich die als teleologische, also unhistorische, Projekt aufgefasste Geschichte gleichsam vollendet und aufhebt, kann allerdings nur im Rahmen des totalen Gesamtkunstwerks existieren, für das sie zugleich die Autorschaft übernimmt. Diese Bedingung wird im postsowjetischen Russland offenbar nicht erfüllt. So muss Stalin bei Prochanov lediglich eine Utopie bleiben, deren Fluchtpunkte sowohl in der heroischen, ins Mythische überhöhten Vergangenheit als auch in der idyllischen Zukunft verortet werden. Die wichtigste Eigenschaft des »Auserwählten« besteht demgegenüber darin, dass er genügend Raum für diese Fantasie bietet. Seine im Roman so beharrlich postulierte Interesselosigkeit in Bezug auf ver-

schiedene politische Parteien gewährleistet zumindest eine Neutralität im kosmischen Kampf zwischen Gut und Böse und die Bereitschaft, sich und sein Amt komplett der göttlichen Vorsehung zu überlassen. Damit wird der »Mann ohne Gesicht«, wie Putin von Masha Gessen im Titel eines ihrer Bücher genannt wurde,⁹⁰ zum Platzhalter für eine höhere Gerechtigkeit, die auf einem zivil-demokratischen Wege nicht zu erreichen ist.

Es gibt aber noch einen anderen Grund dafür, warum dieser Typ des Präsidenten sich literarisch als besonders attraktiv erweist. Die prinzipielle Leere, die er verkörpert, verlangt buchstäblich danach, mit Sinnzuschreibungen jeglicher Art ausgefüllt zu werden. Während aber im totalitären Staat der Stalinschen Prägung die Künstler dazu verpflichtet sind, ihre Produktion nach dem eiserernen Willen des Herrschers auszurichten,⁹¹ gehört Putin zu einem Staatskunstwerk, dessen Autorschaft scheinbar vom Machtzentrum abgelöst und in die Hände der kreativ Schaffenden zurückgegeben wurde. Nun besteht die Aufgabe eines Literaten nicht mehr darin, sich in die Innenwelt des politischen Führers zu versetzen und seinem Plan der Umgestaltung der Wirklichkeit genau zu folgen, sondern umgekehrt: Vom literarischen Autor wird der Plan erwartet, der gut genug ist, um den Führer zu überzeugen und ihn zur Tat, also einer entsprechenden Politik, zu bewegen.

Die Interaktion zwischen Kunst und Macht, die auf diese Weise zustande kommt, garantiert dem literarischen Autor einerseits die höchstmögliche Wirksamkeit und Autorität, fordert aber von ihm auch den höchsten Einsatz, denn bei diesem Modell kann es eigentlich nur *einen* großen Schriftsteller geben, wie auch für das Land, ja für die ganze Welt, nur *ein* vorgezeichneter Weg existiert. Die anderen Wege sind entweder vollkommen bedeutungslos oder führen in die Irre, dienen also einem illusorischen Projekt, das vom feststehenden Ziel ablenkt, ohne dass diejenigen, die sie eingeschlagen haben, die absolute Vergeblichkeit dieser Abzweigungen auch nur begreifen.

Die wichtigste Eigenschaft dieses »Über-Autors« besteht also in der intuitiven Einsicht in den endgültigen Zustand der Dinge, auf der die Verlässlichkeit seiner ethischen Urteile beruht, was ihn zu einer unentbehrlichen Instanz sowohl für den politischen Führer als auch für alle Bürger macht, die sich gerade in Zeiten von Krisen Orientierung verschaffen wollen und nach Erklärungen für die prekäre Lage suchen. Ob eine Gewaltanwendung nun zu begrüßen (wie zum Beispiel die sowjetischen Militäreinsätze in Afrika) oder aufs Strengste zu verurteilen sei (wie die angeblich vom FSB durchgeführten Sprengungen der Wohnhäuser), kann nur entschieden werden, wenn man die Absichten der jeweiligen Täter in Verhältnis

zum in der Perspektive scheinbar unvermeidbaren Idealzustand setzt. So ist das, was die Errichtung beziehungsweise das Aufrechterhalten des großen russischen Imperiums direkt unterstützt, in Prochanovs fiktionaler Welt ethisch vertretbar und vermag das Individuum, das sich damit identifiziert, persönlich aufzuwerten. Von dem, was auf die Zersetzung dieses Imperiums hinarbeitet, muss man sich dagegen distanzieren. Auch wenn aus den Machenschaften der Feinde, langfristig gesehen, bestimmte Vorsprünge auf dem Weg zur Rekonstruktion der imperialen Macht ergeben, so sind sie doch immer diejenigen, die die Verantwortung für diese oft unschuldige Opfer fordernden »Abkürzungen« tragen.

Das Prinzip scheint einfach, verkompliziert sich aber dadurch, dass die Absichten der politischen und gesellschaftlichen Akteure nicht immer eindeutig geklärt werden können. In jedem Einzelfall ist man nämlich auf den Wissensvorsprung und die Eloquenz einer Autoritätsperson angewiesen, die ihre, als eine besondere Gnade empfangene, Weisheit mit anderen zu teilen vermag. Andererseits braucht auch der »Begnadete«, sei es Prochanov selbst oder sein literarischer »Stellvertreter« Belosel'cev, eine feste Verbindung sowohl zur Macht als auch zur Gesellschaft, denn nur so kann er sich als Autor in die Realität einschreiben, die bei Prochanov zwar im Meta-

physischen verankert ist, aber doch immer im Politischen manifest wird. Ein großer Autor ohne politischen Einfluss ist in diesem Wertesystem gar nicht möglich, wenngleich dieser Einfluss freilich in eine unbestimmte Zukunft verschoben oder für Uneingeweihte vorerst unsichtbar sein kann. Trotzdem fungiert die – reale oder imaginierte – Nähe zu Vertretern der Obrigkeit und die öffentliche Resonanz der Werke als ein Beweis dafür, dass der erhobene Anspruch auf die Autorschaft im Sinne der höchsten literarischen sowie staatlichen Autorität nicht bodenlos ist.

Während es General Belosel'cev im Roman gelingt, sich gegenüber dem Machtzentrum so zu positionieren, dass die Möglichkeit einer politischen Einflussnahme durchaus besteht, bleibt das für den realen Autor Prochanov weitgehend eine Wunschprojektion. Auch wenn er in vielen seiner öffentlich vorgebrachten Äußerungen durchaus im Einklang mit dem offiziellen Kurs der Putin-Regierung liegt, ist wohl kaum davon auszugehen, dass seine Tätigkeit als Schriftsteller und Publizist je eine meinungsbildende Wirkung auf den Präsidenten besaß. Nichtsdestoweniger funktioniert das im Roman gewählte Bild als eine einprägsame Metapher für die in Aussicht gestellte Zusammenarbeit zwischen geistiger und politischer Macht in einem autoritären Staat, der sich gerne nach ästhetischen Maßstäben messen lässt und die Ver-

antwortung für das entstehende soziale und politische Gebilde bereitwillig mit den Vertretern der kreativen Berufe teilt.

Neuerfindung der Postmoderne

In einem vom Präsidenten 2014 genehmigten offiziellen Dokument, das die Grundlagen der staatlichen Kulturpolitik bestimmt, wird die Kultur Russlands als eine »wichtige Ressource der sozio-ökonomischen Entwicklung« bezeichnet, die im internationalen Wettbewerb strategisch eingesetzt werden soll.⁹² Bereits im Jahr 2000 hat der Politologe Aleksandr Panarin vor einer »Kapitulation im kulturellen Bereich« gewarnt, welche die politische Kapitulation unvermeidlich nach sich ziehe.⁹³ Diese Kapitulation ist für ihn unmittelbar mit dem »Paradigma des Postmodernismus« verbunden,⁹⁴ das Russland sowie den gesamten postsowjetischen Raum gegenwärtig viel stärker beeinflusse als den Westen.⁹⁵ Damit knüpft Panarin wie zuvor Solschenizyn an die breite Tradition der westlichen Postmoderne-Kritik an, die von Jürgen Habermas⁹⁶ bis zur Neuen Rechten⁹⁷ reicht, versucht sie dabei aber explizit im russischen Kontext produktiv zu machen. Diese Kritik, bei aller Verschiedenheit der Ansätze, betrachtet die Postmoderne als eine Art Verirrung theoretischer Art; mit ande-

ren Worten: eine Fehlinterpretation der Realität, die gleichwohl ganz reale negative Konsequenzen hat und darum widerlegt werden soll. Andererseits braucht Panarin den Postmodernebegriff sowie das von ihm ausdrücklich verurteilte Verfahren der Dekonstruktion⁹⁸, um der parlamentarischen Demokratie als Regierungsform ihre Legitimität zu entziehen. Möge diese noch in der »klassischen Moderne« eine gewisse Funktionalität besessen haben, so sei ihr in der Postmoderne, mit der Verabschiedung des souveränen Subjekts, endgültig jede Grundlage entzogen worden.⁹⁹

Diese Ambivalenz in Bezug auf die Postmoderne ist sehr charakteristisch für den konservativen Diskurs im Russland des 21. Jahrhunderts, der nicht bloß auf die längst bestehenden utopischen Modelle zurückgreift, sondern nach kreativen ideologischen Konzepten sucht, die sich an die Gegebenheiten des aktuellen Regimes am besten anpassen. In Panarins Lesart ist die von den Theoretikern des Poststrukturalismus beziehungsweise Postmodernismus unternommene Dekonstruktion der Machtnarrative ausschließlich auf den liberaldemokratischen Staat des westlichen Typus anwendbar, den man in den 1990er-Jahren angeblich auch nach Russland zu importieren versuchte, obwohl die wirtschaftlichen Voraussetzungen dafür nicht vorhanden waren. Es habe sich also eine ähnliche Situation er-

geben wie nach der Oktoberrevolution, als die Kommunisten die »natürlichen Verhältnisse« missachteten und ihre Politik auf leeren Ideologemen beziehungsweise Simulacren gründeten und damit eine postmodernistische Situation *par excellence* herbeiführten.¹⁰⁰ Auf diese Weise hätten wir es im Falle Russlands wiederholt mit einer Potenzierung der Postmoderne zu tun, die sich in der exzessiven wie hilflosen Nachahmung der westlichen Theorien und Praktiken äußere.

Der Weg aus diesem Paradigma führt laut Panarin über die Aufhebung der »Dekonstruktion« und die Wiederherstellung einer neuen Totalität. Der Bruch mit dem Ontologischen und die Virtualisierung der Wirklichkeit, die er den »Postmodernen« vorwirft,¹⁰¹ nütze nämlich am Ende doch nur den materiellen Interessen einer Machtelite, die sich dieser Diskurse bediene, um die breiten Massen zu täuschen und von deren tatsächlichen Bedürfnissen abzulenken.¹⁰² Die Rückbesinnung auf diese vernachlässigten ontologischen Bedürfnisse kann nach Panarin nur mittels von Großnarrativen erfolgen, die zur Bedingung einer gesunden Kultur schlechthin erklärt werden.¹⁰³ Dabei beruft er sich auf die metaphysisch verstandene »moralische Pflicht« als den eigentlichen, vom Volk intuitiv getragenen Grundpfeiler der menschlichen Existenz, an dessen Unterstützung sich die geistigen Eliten, gegebenenfalls mithilfe eines nur ihnen

zugänglichen theoretischen Instrumentariums, zu beteiligen haben.¹⁰⁴ Auch die schöpferische Kraft, die Panarin mit »Energien des Eros« in Verbindung bringt,¹⁰⁵ gehört für ihn zu den wichtigsten irrationalen Konstanten des Lebens, die in der postmodernen Gesellschaft, welche sich dem technologischen Fortschritt und einem nüchternen Funktionalismus verschrieben habe, dem Untergang geweiht seien und nun, mit einem heroischen Aufwand, zurückerobert werden müssen.¹⁰⁶ Was man dafür brauche, ist vor allem ein Plan, ein Großprojekt, das dem postindustriellen Subjekt wieder eine würdige Perspektive verleiht und einerseits seine Automatisierung¹⁰⁷, andererseits seine Bestialisierung¹⁰⁸ verhindert.¹⁰⁹ Denn beides seien die Folgen der postmodernen Hinterfragung der Kultur, die ihrer Zerstörung gleichkomme.

Panarins Ausführungen liefern somit die ideologische Grundlage für ein staatliches Gesamtkunstwerk, das sich ausdrücklich gegen die Postmoderne richtet, sich aber ihres begrifflichen Instrumentariums und ihrer Verfahren bedient, um im gleichem Zuge auch die Aufklärung und die klassische Moderne mit ihrem rationalen Subjektverständnis zu bekämpfen. Was Panarin vorschwebt, ist eine Art »Künstlerstaat«, in dem sich der objektive Schöpfungswille durch das »romantische Subjekt« verwirklicht und für die gesellschaftliche Eintracht sorgt.¹¹⁰ Doch wie genau

soll eine glaubwürdige Re-Ontologisierung der kollektiven Ideen nach der Erfahrung der Postmoderne funktionieren? Darauf gibt Panarin keine überzeugende Antwort. Denn die Mechanismen der poststrukturalistischen Dekonstruktion, einmal in Gang gebracht, können nicht einfach verdrängt werden. Indem man auf die historischen Denkfiguren zurückgreift und auf ihrer unkritischen Verpflanzung in der Gegenwart besteht, riskiert man also, die Produktion der postmodernen Simulacren unfreiwillig nur noch weiter voranzutreiben. Deshalb bewegen sich alle Versuche, die in diese Richtung weisen, in gefährlicher Nähe zum Pastiche, einer oft ironischen Imitation von stilistisch längst überholten Vorbildern, die als Stilmittel gerne in der postmodernistischen Kunst eingesetzt wird.¹¹¹

Diese paradoxen Verschiebungen entgehen auch den anderen Theoretikern nicht, die darum bemüht sind, der neuen Staatskunst eine fundierte konzeptuelle Grundlage zu liefern. So argumentiert Aleksandr Dugin, der sich wohl als prominentester Vertreter der Neuen Rechten in Russland dem Projekt eines eurasischen Großimperiums verschreibt, nicht nur *gegen*, sondern auch *mit* der Postmoderne. Da seine Abwertung des modernen beziehungsweise aufklärerischen Gedankenguts viel expliziter ist als bei Panarin, kann er sich auch viel mehr für die postmoderne Dekonstruktion

begeistern, die mit solchen Grundideen der Moderne wie Souveränität oder wissenschaftliche Rationalität angeblich endgültig Schluss macht. Die konservativen Kräfte sollten also aus Dugins Sicht die postmoderne Situation nutzen, um eine neue Art der Ideologien zu schaffen, die »ihrer Form nach modernistisch, vom Inhalt her aber traditionalistisch seien«¹¹². Die Postmoderne erlaube es, den Bogen zur im Laufe der Moderne verloren gegangenen archaischen Ordnung zu schlagen, was ohne diesen Umweg wohl nicht möglich wäre. Allein aus diesem Grund müsse sie schon willkommen geheißen werden.

In vager Anlehnung an die poststrukturalistische Auffassung des Zeichens, das durch eine unendliche Potenz zur Aufspaltung und Produktion neuer Sinnzusammenhänge definiert wird,¹¹³ entwickelt Dugin seine Theorie von »zwei Postmodernen«. Die erste stehe für die Verlängerung der Moderne und könne deshalb auch als »Hypermoderne« oder »Ultramoderne« bezeichnet werden. Die zweite sei dagegen die Rückkehr zu den Praktiken und Denkweisen, die auf der Schwelle zur Neuzeit verworfen worden waren, und stelle eigentlich eine neue, durch die Erfahrung der Postmoderne überformte Version der Vormoderne dar.¹¹⁴ Auch der Begriff des Imperiums, den Dugin direkt mit beiden Postmodernen in Verbindung bringt, erfährt bei ihm eine Dynamisie-

rung, woraufhin sich die folgende Konstellation ergibt: Dem »globalen«, zur Aufhebung der Differenzen tendierenden Imperium des Westens, das noch ganz dem Geist der Moderne verpflichtet sei, stehe das Projekt eines postmodernen eurasischen Imperiums gegenüber, das eigentlich aus einer Vielfalt von Imperien bestehe, die sich in einem rhizomatischen Gebilde vernetzen und verzweigen.¹¹⁵ Während das westliche Imperium, dessen Machtzentrum Dugin zufolge in den USA liegt, nach einer stilistischen Unifizierung strebe und über eine ausgeprägte Ideologie verfüge,¹¹⁶ bestehe die Rolle der alternativen Imperien darin, sich gegen diesen Einfluss aufzulehnen und das Recht auf die Differenz, die in diesem Kontext wohl mit der kulturellen Identität gleichzusetzen ist, zu verteidigen.¹¹⁷

In der technologisch ausgerichteten westlichen Gesellschaft, in der die Postmoderne nur als eine Fortführung der Moderne existiert,¹¹⁸ sei die Kunst, so Dugin, in jedem Fall vom Aussterben bedroht, da diese den irrationalen Bestrebungen der menschlichen Seele entstamme. Aus diesem Grund sei die Teilnahme der russischen Künstler am internationalen Kunstbetrieb äußerst unerwünscht, ja wird von Dugin sogar mit der Kollaboration mit einer Besatzungsmacht verglichen.¹¹⁹ Stattdessen habe die russische Kunst eine Transgression zu bewältigen, um die vermeintlich im

Verschwinden begriffene Irrationalität und Erotik in die Kultur zurückzuholen und somit die Rückkehr in die Vormoderne zu vollziehen.¹²⁰ Diese postmoderne Archaik soll sich, dem heterogenen Charakter des angestrebten »rhizomatischen Imperiums« entsprechend, stilistisch dem »totalen Eklektizismus« verschreiben, das heißt möglichst alles absorbieren, um seine Alternativlosigkeit unter Beweis zu stellen.¹²¹ Zugleich erwartet Dugin von der neuen imperialen Kunst, dass sie sich um der »neuen Ernsthaftigkeit« willen von der (post) modernistischen Ironie und dem spielerischen Umgang mit den sich ewig entziehenden Bedeutungen und Sinneszusammenhängen verabschiedet. Dies soll jedoch nicht über eine realistische oder naturalistische Ästhetik erreicht werden, sondern genau umgekehrt: Die Realität habe sich der künstlerischen Fantasie zu beugen, auch und gerade dort, wo diese sich von den sichtbaren Tatsachen am meisten entfernt und die dramatischen Abgründe und ekstatischen Zustände wiedergibt.¹²²

Damit verschwindet auch die Grenze zwischen der künstlerischen Subjektivität und der objektiven Wirklichkeit genauso wie zwischen der individuellen und kollektiven Imagination, denn eine der wichtigsten Funktionen des neuen, sich aus einer vormodernen Idee ableitenden Imperiums bestehe nach Dugin darin, für das

Gleichgewicht des Privaten und Universellen zu sorgen.¹²³ Die Initiative gehe dabei vom Künstler aus, der in seinem Schaffen das aus der objektiven Welt vertriebene »Allgemeinmenschliche« erforscht, um es dann in Form einer grenzüberschreitenden künstlerischen Äußerung wieder in die Ontologie einzupflanzen und so den »Massen« zurückzugeben.¹²⁴ Während das Phantasma der Moderne in der »Neuorganisation der Welt nach ästhetischen Prinzipien« bestand,¹²⁵ wird hier offenbar ein anderer Weg vorgeschlagen: Die künstlerischen Praktiken sollen dazu dienen, die Sehnsucht nach weitgehend verdrängten Grundlagen des Lebens zu wecken und somit eine authentische Existenz zu ermöglichen. Von der Kunst selbst wird dabei ein Avantgardismus, ja die ästhetische Radikalität gefordert,¹²⁶ da man nur auf diese Weise dem Trauma der Moderne angemessen begegnen und eine Gegenkraft entfesseln könne, die mit vergleichbarer Macht in die Realität eingreifen würde.

Obwohl sich hinter diesen Überlegungen deutlich ein Großprojekt im Sinne der klassischen Moderne abzeichnet, was die Forschung schon dazu bewogen hat, Dugin als pervertierten Modernen zu bezeichnen,¹²⁷ ist das Konzept der Totalität, die ihnen zugrunde liegt, ein anderes. Die »Umfassung der Wirklichkeit« in einem geschlossenen Metanarrativ, vor der noch Jean-François Lyotard

die postmodernen Künstler gewarnt hat,¹²⁸ wird hier nicht durch das Ausschließen von Abweichungen und Differenzen, sondern durch ihre Integration beziehungsweise Vereinnahmung erreicht. Die in der Kunst artikulierte Vision muss demnach so universell und wandlungsfähig sein, dass sich alle Interessensgruppen darin spontan erkennen können, ohne dass es notwendig wäre, darüber zu verhandeln. Dieses Prinzip lässt sich dann im nächsten oder sogar noch im gleichen Schritt von der ästhetischen Produktion auf die Politik übertragen, wo die Figur eines vom Volkswillen inspirierten Autors eine vergleichbare Wirksamkeit garantieren soll. Da dieser Wille nur durch das quasi übermenschliche Einfühlungsvermögen eines Genies wahrgenommen und dann in einer ebenfalls von einem Genie ausgeführten politischen Tat direkt verwirklicht wird, erweisen sich die demokratischen Institutionen als entbehrlich, was das zentrale Theorem des Autoritarismus ausmacht.

Ein aussagekräftiges Beispiel dafür bildet die Annexion der Krim durch Russland im Jahre 2014. Sogar einige kritisch eingestellte Beobachter können im Rückblick der Versuchung nicht widerstehen, diese Operation, die von der Regierung völlig überraschend durchgeführt wurde, als eine adäquate Antwort auf das bis dahin unterdrückte, irrationale Begehren der Bürger zu bewerten. So

bescheinigt Ilja Kalinin der postsowjetischen Gesellschaft als Ganzes ein neurotisches Symptom, das er als »complex of lost empire« bezeichnet.¹²⁹ Dieser Komplex, der nach der Rückkehr der verlorenen Territorien verlange, gehe der Krim-Krise voraus und bedinge die überwiegend enthusiastische Aufnahme dieser Ereignisse in der russischen Bevölkerung als Wiederherstellung der historischen Gerechtigkeit.

Die Vorstellung vom Durchbruch eines kollektiven Begehrens hat hier also Priorität vor der modernistischen Unterwerfung unter ein rationales Ordnungsprinzip, einen Gesamtplan, der immer nur von oben nach unten, vom Führer an seine treuen Anhänger vermittelt werden kann. Die neue autoritäre Politik beruht dagegen auf der Idee des beidseitigen Austausches zwischen dem Herrscher und den Untertanen, auf einem Zirkulieren der kreativen Fantasie, das die hierarchischen Strukturen zwar nicht aufhebt, diese aber erträglich macht, indem es sie als grundsätzlich umkehrbar erscheinen lässt. Auch wenn das darauf folgende Staatskunstwerk nicht als postmodernistisch im engeren Sinne bezeichnet werden kann, so wäre es ohne eine Rezeption des postmodernen Gedankenguts, das von ihm vereinnahmt, instrumentalisiert und nachgeahmt wird, nicht möglich.

Ein Vater für Russland

In Wladimir Putins programmatischer Schrift »Russland an der Jahrtausendwende«¹³⁰, die am 30. Dezember 1999 veröffentlicht wurde und am Beginn seiner Übernahme der Amtsgeschäfte als stellvertretender Präsident der Russischen Föderation stand, wird Paternalismus als eine in der russischen Gesellschaft tief verwurzelte Form der Beziehung zur politischen Macht dargestellt. Putin fordert seine Leser auf, dies realistischerweise als eine Tatsache zu akzeptieren, ohne eine Wertung vorzunehmen. Damit präsentiert er sich als einen nüchternen, praktisch orientierten Politiker, der zwar durchaus eine kritische Haltung gegenüber bestimmten Eigenschaften der von ihm zu regierenden Gemeinschaft der Bürger nachvollziehen kann, sich aber in seinen Entscheidungen nicht von Illusionen und Wunschbildern leiten lässt, die ein wirklichkeitsbezogenes und somit effizientes Funktionieren des Staatswesens verhindern würden. Er scheint die Einwände gegen ein paternalistisches System zu kennen, fühlt sich aber verpflichtet, auf die Bedürfnisse der Mehrheit zu reagieren, die genau nach diesem Modell verlange. Mehr noch: Als »Anwalt des Volkes« versucht der angehende Stellvertreter, das Positive am potenziell problematischen Begriff hervorzuheben, wenn er den Paternalis-

mus mit der sozialen Solidarität in Verbindung bringt.

Die Logik hinter dieser Argumentation lässt sich am besten in einem breiteren Kontext begreifen. Der Gedanke, dass eine besondere Sensibilität für das Leid der anderen und die daraus resultierende Hilfsbereitschaft zu den wesentlichen Merkmalen des russischen Nationalcharakters gehören, hat sich inzwischen in den offiziellen politischen Stellungnahmen fest etabliert.¹³¹

»Die anderen« können dabei sehr weit gefasst werden: als andere Individuen, die zu derselben familiären oder nationalen Gemeinschaft gehören, aber auch als Vertreter einer explizit fremden Kultur. In der letzten Bedeutung knüpft es an den von Dostojewski geprägten Begriff des »Allmenschentums« an, das für die Fähigkeit des russischen Menschen steht, ein Verständnis für das Allgemeine zu entwickeln und somit den anderen Völkern bei der Überwindung ihrer kulturellen und zivilisatorischen Krisen zu helfen. Damit dieses natürliche, nach seiner Verwirklichung drängende Potenzial auch tatsächlich zur Entfaltung kommt, bedarf es allerdings einer sorgfältigen Koordinierung, die, so der naheliegende Schluss, durch einen starken Staat geleistet werden kann. Eine gute Regierung tut dann nichts anderes, als den Menschen zu seiner wahren, das heißt auch immer: bestmöglichen, Natur zurück-

zuführen. Unter diesen Umständen nimmt man als Bürger eine autoritäre Führung nicht nur in Kauf, sondern empfängt sie mit Dankbarkeit. Der Paternalismus erhält hiermit wieder seinen ursprünglichen, etymologischen Sinn und strahlt eine väterliche Wärme aus.

Russland braucht einen Vater, so lautet die zentrale These der Verfasser der 2005 anonym erschienenen Schrift *Projekt Russland*, die mit staatlicher Unterstützung verbreitet wurde und höchstwahrscheinlich aus dem Umkreis des Präsidenten stammt.¹³² Das *Projekt* beschäftigt sich mit Fragen des »richtigen« Regierens und der Organisation der staatlichen Macht im gegenwärtigen Russland, wobei man sich ganz bewusst nicht auf das Tagespolitische beschränkt, sondern vielmehr auf das Grundlegende hinauswill. Die Ausrichtung am Fundamentalen spiegelt sich markant schon im ersten Satz der Abhandlung wider: »Unsere zentrale Aufgabe heute ist die Suche nach Menschen, die dazu fähig sind, in Jahrhunderten, Kontinenten, Zivilisationen zu denken.«¹³³ Die genannte Fähigkeit sei die Voraussetzung für die sinnvolle Aufnahme der im Buch enthaltenen Ideen. Und dabei kann gerade dies von der überwiegenden Mehrheit der Bevölkerung eigentlich nicht erwartet werden, denn die »großen Menschen« gebe es immer nur in Ausnahmefällen, die anderen seien dagegen »normal«, »gewöhnlich«,

das heißt, im Verständnishorizont der Autoren, »wie Kinder«, also gar nicht imstande, sich ein Urteil, das die Grenzen ihrer unmittelbaren, alltäglichen Erfahrung übersteigt, zu bilden.¹³⁴ Somit darf sich der potenzielle Leser zum Kreis der wenigen Weisen oder zumindest aus der Masse Hervorstechenden zählen, was allerdings durch die massenhafte Auflage des Buches etwas konterkariert wird.

Die Vorstellung an sich könnte jedenfalls durchaus attraktiv wirken, denn das Traktat zelebriert durchgehend das hierarchische Weltmodell, an dessen Spitze sich die sogenannte »geistige Elite« befindet.¹³⁵ Diese Elite unterhält ein enges Verhältnis zur politischen Macht: Einerseits ist das intakte Funktionieren des Staatswesens von ihrer Existenz abhängig, andererseits aber wird sie selbst durch die staatlichen Institutionen geformt und gepflegt. Dabei kommen auch »objektive Faktoren« ins Spiel, denn zur Elite lassen sich nur diejenigen ausbilden, die schon von Natur aus den Geschmack für Genüsse »der höheren Art« besitzen. Dazu zählt vor allem die Begeisterung für das uneigennützige beziehungsweise gemeinnützige Verhalten, die vom Kreis der »Ausgewählten« wenigstens zum Teil an die »Massen« weitergegeben werden kann, sobald die ersteren die führenden Positionen übernehmen. Auf diese Weise vermag es der Staat, sich stets selbst zu re-

produzieren und das »Verlangen der Menschen« in die gewünschte Richtung zu lenken.¹³⁶

Die Aufgabe des Staates basiert in diesem Modell auf einer Dialektik der Aufklärung und Verführung. Die Aufklärung, also die rationale Wissensvermittlung, braucht man zwar als Instrument, um eine erste Gemeinschaft der Gleichgesinnten zu bilden und sich über die gemeinsamen Strategien zu verständigen. Damit sich aber der Einfluss dieser Gruppe auch weiter ausbreiten und alle Schichten der Bevölkerung erfassen kann, müsse man jedoch andere Wege ergreifen. Auf der offiziellen Website des Buches verraten die Verantwortlichen uns in einer Präambel den Grund: »Das Wichtigste ist immer unlogisch. Menschen werden durch das bewegt, was keine logische Begründung braucht. Alle bedeutendsten Ereignisse im menschlichen Leben kommen trotz Logik zustande.«¹³⁷ Darum habe die Demokratie als Staatsform, in der so viel vom Wissensstand jedes einzelnen und seiner Fähigkeit, sich dieses Wissens zu bedienen, abhängt, weltweit keine Zukunft und auch keine Gegenwart: *»Das Volk hat kein Wissen; ohne Wissen gibt es keine Wahl; ohne Wahl gibt es keine Demokratie.* In Deutschland, Russland oder den USA gibt es keine Demokratie. Der Mythos über demokratische Wahlen in diesen Ländern ist eine absichtliche Lüge.«¹³⁸ Die Techniken der Bewusstseins-

steuerung, die auf das Irrationale setzen, werden der Aufklärung immer voraus sein und ihre Bemühungen, zumindest in Bezug auf die absolute Mehrheit, zunichtemachen. Aus diesem Grund müssen die Vertreter der aufgeklärten Minderheit bewusst als »Übersetzer« agieren, welche die von ihnen verstandenen und für richtig befundenen Ideen in eine so suggestive und attraktive Form kleiden, dass das Volk diese spontan verinnerlicht, ohne sie rational zu begreifen.¹³⁹

Strenggenommen handelt es sich bei einer solchen Steuerung um eine Manipulation. Dieses Wort wird aber in *Projekt Russland* nur jenen Fällen vorbehalten, die im Buch als Machtmissbrauch qualifiziert werden. Das impliziert freilich, dass es auch einen korrekten Gebrauch der Macht jenseits der demokratischen Institutionen geben kann beziehungsweise dass er eigentlich nur dort zu finden ist, denn die Demokratie ist für die Verfasser des Buches nichts anderes als der Name für eine der schlimmsten manipulativen Techniken.¹⁴⁰ Ihr Nachteil gegenüber den anderen, »ehrlicheren« Formen der Volksverführung, wie zum Beispiel der Monarchie, bestehe darin, dass sie zufällige, von den Interessen ihres Landes entfremdete Figuren an die Macht befördere. Diese Leute würden ihre ganze Energie darauf investieren, die Karriereleiter innerhalb ihrer Partei zu erklimmen (das, was man im Deutschen als

»Ochsentour« bezeichnet), und seien von ihrem beschränkten Horizont aus nicht in der Lage, sich einen Begriff von den wahren Bedürfnissen des Volkes zu machen. Der innerpolitische Kampf beanspruche den demokratischen Politiker dermaßen, dass ihm keine Kraft und keine Motivation mehr bleiben, sich für etwas anderes einzusetzen. Aber vor allem zersetze dieser Kampf seine Moral. Deshalb sei es existenziell wichtig, die höhere Staatsmacht von diesem Kampf endgültig zu befreien. Dies bringe auch die Freiheit vom »geschriebenen Gesetz« mit sich, aber nur um sich umso mehr auf das »ungeschriebene« zu konzentrieren. Das letztere sei schließlich immer das vollkommenere, da es einerseits auf grundlegenden Wertvorstellungen beruhe, andererseits aber, aufgrund seiner Formlosigkeit, viel flexibler gehandhabt werden könne. Was es so universell einsetzbar und anpassungsfähig macht, ist die gelungene Synthese zwischen Rationalität und Gottergebenheit: »Monarchie benutzt die Religion für das Fundamentale und die Logik für das Augenblickliche.«¹⁴¹

Obwohl die Abhandlung oft von der »Monarchie« als von einer vorbildlichen Staatsform spricht, soll daraus nicht geschlossen werden, dass diese in Konkurrenz zum aktuellen Regierungssystem in Russland steht, welches sich als präsidentiell-parlamentarische Republik präsentiert.

Vielmehr fungiert sie als ein inspirierender Referenzpunkt, der das schier unerschöpfliche Potenzial der autoritären Macht anzeigt, unterschiedliche Gestalten anzunehmen und in Kleider zu schlüpfen, die längst der Geschichte anzugehören schienen, ohne in diesem Maskenspiel restlos aufzugehen. Schon 2000 hat Putin in einem Interview durchaus Sympathien für die Monarchie bekundet, indem er ihr, zwar unter bestimmten Voraussetzungen, aber immerhin auch in der modernen Welt, eine stabilisierende Funktion bescheinigte. In Spanien beispielsweise habe sie entscheidend dazu beigetragen, das Land vom Despotismus und Totalitarismus zu befreien. Zu beachten ist hier der implizite Gegensatz zwischen Despotismus und einer autoritären beziehungsweise paternalistischen Regierungsform, die einen totalitären Exzess gerade verhindern soll. Insgesamt kommt Putin in seiner Bewertung der Vorteile der Monarchie gegenüber der Demokratie zum gleichen Ergebnis wie später die Verfasser von *Projekt Russland*: »Ein Monarch muss nicht darüber nachdenken, ob er gewählt wird oder nicht, er braucht nicht konjunkturelle Tendenzen genauestens abzuschätzen oder irgendwie auf die Wählerschaft einzuwirken. Er kann über das Schicksal seines Volkes nachdenken, ohne sich von Kleinigkeiten ablenken zu lassen.«¹⁴² Der Frage, ob die Restauration der Monarchie in Russland nun

wünschenswert sei, weicht Putin geschickt aus: Er halte dieses Szenario jedenfalls für nicht sehr wahrscheinlich.¹⁴³

Einige seiner Anhänger im Kreml sind in dieser Hinsicht erheblich optimistischer. So zum Beispiel der Politologe Igor Panarin¹⁴⁴, der 2009 die aus seiner Sicht unmittelbar bevorstehende Bildung des Eurasischen Staatsverbundes prognostizierte, der sich um Russland formieren und von einem starken Führer regiert werden sollte.¹⁴⁵ Um diesen Führer zu charakterisieren, greift Panarin auf Niccolò Machiavellis Buch *Der Fürst* (italienisch *Il Principe*) von 1513 zurück. Die deutsche Übersetzung des Titels, genauso wie die russische (*Gosudar*), ist insofern irreführend, als das italienische Wort nicht auf das monarchische Prinzip der Erbfolge reduziert ist und auch ganz allgemein »Herrscher« bedeuten kann. In diesem Sinne gebraucht es auch Machiavelli, der für die republikanische Regierungsform eintritt und das Amt des »Fürsten«, der an der Spitze des Staates steht, an dessen persönliche Qualitäten und nicht an das Erbrecht gebunden sieht. Doch wenn Panarin den Träger der höchsten Gewalt im zukünftigen Eurasischen Bund als »Gosudar« bezeichnet, dann hat das einen unmissverständlich monarchistischen Beigeschmack, zumal dieses Wort im heutigen Russisch überwiegend als historische Anrede für den russischen Zaren geläufig ist.

Der Politologe hat auch gleich den passenden Kandidaten für diesen Posten: Wladimir Putin. In Anlehnung an Machiavelli begründet er diesen Vorschlag, für den er keine Alternativen sieht, mit den Faktoren, die Putin als einen leistungsstarken und auf die Staatsraison bedachten Politiker auszeichnen: seine Autorität bei den »nationalen Eliten«, die in den Verbund integriert werden müssten, und die besondere Effizienz seiner bisherigen Politik. Auch Putins Anpassungsfähigkeit kommt zur Sprache, und zwar in der direkt aus Machiavellis Text übernommenen Metapher, die den Fürsten stets zwischen zwei Rollen, dem Fuchs und dem Löwen, changieren sieht: »Man muß also ein Fuchs sein, um die Schlingen zu erkennen, und ein Löwe, um die Wölfe zu schrecken.«¹⁴⁶ Laut Panarin erfülle Putin diese Anforderung wie kein anderer und könne sowohl eine umsichtige Politik betreiben als auch, wenn nötig, einen harten Kurs ansteuern.

Aber positioniert sich die heutige politische Macht in Russland wirklich als eine machiavellistische, die, ungeachtet aller ethischer Kompromisse, streng pragmatische Zielsetzungen verfolgt? Ein Blick auf die Werke eines anderen politischen Theoretikers, Iwan Iljin, auf den sich Putin selbst gerne öffentlich beruft, zeigt jedenfalls, dass die ethischen Argumente eine wichtige Rolle bei der Etablierung und Legitimierung der autoritären

Regierungspraktiken spielen. In der Lehre des 1954 als russischer Emigrant in der Schweiz verstorbenen Iljin fungiert die Gerechtigkeit als eines der dringlichsten Bedürfnisse eines Menschen sowie ganzer Gemeinschaften. Besonders das russische Volk sei traditionell vom Verlangen nach Gerechtigkeit so ergriffen, dass es zur treibenden Kraft der Geschichte werde, wenn etwa um ihretwillen Revolutionen geschehen, weil man die bestehenden Ungerechtigkeiten nicht mehr ertrage. Allerdings würden Revolutionen zu noch mehr Ungerechtigkeit führen und neue Opfer verlangen.¹⁴⁷ Deshalb dürfe das ethische Empfinden des Volkes auf keinen Fall sich selbst überlassen, sondern müsse bereinigt und kanalisiert werden, damit es nicht die ethische Ordnung als solche gefährdet. Dies bedeutet, dass der erfolgreiche Herrscher, der die negativen Folgen des revolutionären Umsturzes rückgängig zu machen weiß, ein Experte in ethischen Angelegenheiten und vor allem der Gerechtigkeit zu sein habe. Eigentlich wird von ihm zweierlei verlangt: an die alte Tradition der russischen Gerechtigkeitssuche anzuknüpfen,¹⁴⁸ dabei aber ganz neue, »kreative« Wege zum Ziel zu finden, die, zwar vom Christentum gewiesen, doch »bisher von der Menschheit unentdeckt und unbeschritten geblieben sind«.¹⁴⁹

Ferner versucht Iljin eine allgemeine Bestimmung der Gerechtigkeit, die in seinem Verständ-

nis nicht mit der Gleichheit kompatibel sei, da letztere der menschlichen Natur widerspreche. Die Menschen seien unterschiedlich, also wäre es absolut ungerecht, wenn man auf gleichen Rechten und Möglichkeiten für alle bestehen würde.¹⁵⁰ Offenbar operiert hier Iljin mit einem Verständnis der Differenz, das an ein hierarchisches Modell angelehnt wird: Die individuellen Unterschiede können demnach klassifiziert, ausgewertet und je nach Ergebnis in einen der unteren oder höheren Ränge eingeordnet werden. Den einzelnen Rängen entspricht dann jeweils eine bestimmte Bandbreite an Rechten und Möglichkeiten: von stark begrenzten in unteren bis zur eher großzügig bemessenen in oberen »Stockwerken«.

Dieser Begriff von Gerechtigkeit mutet zunächst pragmatisch, rational, fast mathematisch an und soll doch angeblich auf christlichen Werten beruhen, die bei Iljin wiederum mit »natürlichen« Kräften des Lebens in Verbindung gebracht werden, von denen man direkt zum Primat des schöpferischen Prinzips gelangt, das alles Seiende regiert. Allein deshalb kann die Gleichheit für ihn keinen Idealzustand darstellen, da sie zu einförmig, zu abstrakt, zu lebensfremd, also genau das Gegenteil dessen sei, was man für die Entfaltung kreativer Energie brauche, der auch in der Politik eine entscheidende Rolle zukomme.¹⁵¹ Als Beispiel nennt Iljin die landwirtschaftliche Reform, die von Pjotr

Stolypin 1906 durchgeführt wurde und die nicht nur ökonomisch notwendig gewesen sei, sondern in einem höheren Sinne gerecht, da sie die »schöpferischen Kräfte« der Bauern entfesselt habe.¹⁵²

Die Kreativität des Volkes stützt sich also auf die politischen Entscheidungen, die ebenfalls von einer kreativen Inspiration getragen werden sollen. Während aber das Volk sein schöpferisches Potenzial bei Iljin vor allem durch produktive Arbeit ausdrückt, müssen Politiker ihre Kreativität auf einem anderen Gebiet unter Beweis stellen, nämlich dem des Gesetzes, indem sie keinesfalls blind seinem Wortlaut folgen, sondern es durchaus frei auslegen und an die tatsächlichen Bedingungen anpassen.¹⁵³ So kann die Abweichung vom Gesetz erforderlich sein, um gerechtere Verhältnisse zu schaffen und somit ein fundamentales Lebensprinzip zu verwirklichen.¹⁵⁴

Im Grunde enthält Iljins Philosophie, die praktisch zeitgleich mit dem ihm verhassten, weil sich rhetorisch auf die egalitäre kommunistische Idee stützenden Stalinismus entwickelt wurde, eine frühe Theorie des staatlichen Gesamtkunstwerks, das für alle Beteiligten zwangsläufig eine allgemeine Mobilisierung bedeutet: »Wir müssen verstehen, dass Gerechtigkeit uns nicht als etwas Fertiges gegeben ist und nicht nach einem Rezept serviert wird, sondern schöpferisch aufgespürt, durch das leidvolle Streben des ganzen Volkes er-

worben und im Leben zum Wachstum gebracht werden soll.«¹⁵⁵ Wo das Ziel so hoch und der geforderte Einsatz so groß ist, kommt man nicht ohne Verluste aus. Deshalb stellt die Opferbereitschaft des Volkes nach Iljin einen wichtigen Faktor einer wirksamen und zugleich auch ethischen Politik dar.¹⁵⁶

Die Demokratie betrachtet Iljin als eine Art Attrappe, die den Bürgern deren Teilhabe an politischen Entscheidungen nur vorspielt.¹⁵⁷ Ist es dann nicht besser, diese Energie in die Suche nach begnadeten Spitzenpolitikern zu investieren, die ihre Macht zwar offen autoritär, dafür aber nicht allein im Namen, sondern vor allem *im Sinne* des Volkes auszuüben wissen? Dort, wo man sich nicht mehr ausschließlich auf die unvollkommenen demokratischen Institutionen verlassen muss, ist auch ein viel direkterer Zugriff auf den Volkswillen vorstellbar, da die aus den »besten« Leuten gebildete Führungsschicht genug kreatives Einfühlungsvermögen besitzen würde, die Bedürfnisse ihrer Landsleute zu erkennen und zu verwirklichen.¹⁵⁸

Traum von der totalen Repräsentation

Die Idee einer flächendeckenden, totalen Repräsentation, die nicht mehr hinterfragt werden muss und auch keinen Vertrauensverlust zu fürchten

braucht, erweist sich als sehr attraktiv, nicht nur für Politiker, sondern auch für Künstler. Dabei sind durchaus nicht lediglich diejenigen Künstler betroffen, die sich im Rahmen einer konservativen Ästhetik bewegen. Dies beweist das Beispiel von Oleg Vorotnikov, einem der Begründer der Künstlergruppe »Woina« (»Der Krieg«), die durch ihre radikalen politischen Straßenaktionen für zahlreiche Skandale sorgte und sowohl in Russland als auch international Aufsehen erregte.¹⁵⁹ In einem Interview aus dem Jahr 2017 erklärte Vorotnikov, der nach der Einleitung eines Justizverfahrens gegen ihn aus Russland fliehen musste, dass die Gruppe sich, entgegen der verbreiteten Meinung, nie zur Opposition zählte. Die Oppositionellen haben zwar dazugehört, aber kaum eine größere Rolle gespielt als Vertreter anderer politischer Lager oder Interessensgemeinschaften, wie Patrioten, kremltreue Journalisten oder Menschen aus der LGBT-Szene. Die Idee dahinter sei gewesen, alle Meinungen und Überzeugungen, die in der Gesellschaft kursieren, innerhalb einer Künstlergruppe zu vereinigen, um dadurch zu einer erweiterten ästhetischen Perspektive zu gelangen, die eine allgemeingültige Aussage (»Botschaft im Auftrag der ganzen Generation«) möglich machen würde.¹⁶⁰

Vorotnikov betont seinen Vorbehalt gegen jedwede politische beziehungsweise programmati-

sche Festlegung, die die künstlerische Bedeutung des gemeinsam produzierten Werks nur unnötig einschränken würde. Außerdem riskiere man auf diese Weise, die Realität zu verkennen, was auch mit einem Politiker geschehen könne, der sich an eine bestimmte Agenda festklammere und damit nur einen begrenzten Kreis der Bürger repräsentiere. Genau dieser Fehler sei Putin zum Glück nicht unterlaufen: Er habe als Präsident gelernt, sich nicht von abstrakten Begriffen wie Demokratie leiten zu lassen, sondern von den Stimmungen, die gerade in der Bevölkerung vorherrschen, wie sehr sich diese auch von gewissen Idealvorstellungen entfernen mögen. Die Tätigkeit von »Woina« betrachtet Vorotnikov als ein Modell für eine Gesellschaft, in der dieses Konzept erfolgreich verwirklicht wurde: Menschen, die sehr unterschiedliche, ja völlig gegensätzliche Ansichten vertreten, arbeiten zusammen an etwas, was sie derart fasziniert, dass sie ihre Differenzen, zumindest vorübergehend, vergessen. Diese Erkenntnis hält er für absolut grundlegend – sowohl für Kunst als auch für Politik: »Eigentlich haben wir in der Gruppe dasselbe gemacht [wie der Präsident], vielleicht parallel mit Putin. Vielleicht sind wir seine Schüler, oder vielleicht haben er und sein Team diese Idee von uns abgeguckt.«¹⁶¹

Solche Äußerungen gewinnen eine besondere Bedeutung vor dem Hintergrund der Krimkrise,

auf die das Interview an mehreren Stellen als auf ein entscheidendes Ereignis in Putins politischer Karriere verweist. Schon 2012, nach misslungenen Protesten gegen die Manipulation der Wahlen und dem Niedergang der Opposition, habe Vorotnikov dessen strategisches Geschick bewundert. Die Eingliederung der Krim habe dann in der Künstlergruppe eine regelrechte Freude ausgelöst. Die Grenze zwischen einer solchen Politik, die die Normen des internationalen Rechts überschreitet, und der aktionistischen Straßenkunst, die sich ebenfalls über die Vorschriften des Gesetzes hinwegsetzt, erscheint dabei verständlicherweise fließend, was zu Selbstvergleichen und kreativen Denkexperimenten verleitet. »Ich habe nun mal diese Optik«, gesteht Vorotnikov dem Journalisten. »Ich beginne zu spekulieren: Was würde ich in dieser Situation tun, in der sich Putin befindet? Vorausgesetzt, mir würde das Talent dafür ausreichen, was noch keinesfalls bewiesen ist.«¹⁶² Das Bestechende an dieser Art, Politik zu betreiben, ist nicht nur das Ergebnis, das angesichts seiner Radikalität und der emotionalen Wirkung vor allem künstlerisch überzeugt, sondern auch die harmonische Einheit von Ethik und Ästhetik, die sich darin manifestiert. Denn nur die Kunst beziehungsweise die Politik, die die wahren Wünsche der Menschen trifft, vermag, in dieser Logik, den maximalen Effekt zu erzielen.

Auch für viele Schriftsteller markierte die Krimannexion einen Wendepunkt in ihrer Beziehung zur Macht. Zakhar Prilepin, der sich seit den 1990er Jahren der politischen Opposition zu-rechnete und vor allem die neoliberale, am westlichen Kapitalismus orientierte Wirtschaftspolitik der postsowjetischen Regierung kritisierte, zeigte sich vom Vorgehen des Präsidenten während der Krimkrise stark beeindruckt. »Ich habe plötzlich verstanden«, erinnert er sich in einem Interview aus 2019, »dass wenigstens ein Mensch im Land nicht auf den Westen fixiert ist und dass er sich zutiefst paradoxe Schritte erlauben kann, die ihn ins Gefängnis bringen können. Und zwar nicht nur in ein russisches, sondern auch in ein internationales. Ich habe verstanden, dass der Grad seiner Unabhängigkeit außerordentlich hoch ist.«¹⁶³

Dieselben Qualitäten scheint Prilepin, der stets die eigene Kompromisslosigkeit und Risikobereitschaft unterstreicht, auch an sich selbst zu schätzen. Als einer der populärsten und einflussreichsten Autoren des heutigen Russlands ist er sich durchaus seiner Macht bewusst und erzählt gerne von den ausgedehnten Reisen quer durch das Land, die ihm erlauben, die Stimmungen, die sich im Volk ausbreiten, kennenzulernen, aber auch den eigenen Standpunkt deutlich zu machen. Freilich sind die beiden Positionen nie weit voneinander entfernt. Vielmehr findet der Schriftsteller

bei seinen Erkundungen immer die Bestätigung für das, was er schon selbst gedacht oder gefühlt hat. Bei dieser Eintracht ist zwar wenig Platz für neue Erkenntnisse, dafür wird aber die Sicherheit gewonnen, dass man als Autor tatsächlich seine Leser – faktische wie potenzielle – repräsentiert und ihnen gegebenenfalls mit gewagten, die festgefahrenen Vorstellungen sprengenden Schritten zuvorkommen kann, um ihre Interessen noch effektiver zu vertreten.

Dass diese Art der totalen Repräsentation überhaupt möglich erscheint, hängt mit Prilepins Begriff des Volks zusammen, den er offenbar mit dem Präsidenten, trotz der sonst eher misstrauischen Haltung, die er ihm aufgrund des neoliberalen Kurses entgegenbringt, weitgehend teilt. Wie Putin bindet Prilepin den russischen Nationalcharakter an die Selbstverständlichkeit, mit der die Interessen der Gemeinschaft über die persönlichen gestellt werden. Dabei wird zwischen dem Volk als Ganzem einerseits und einzelnen Menschen andererseits unterschieden. Doch die Einzelmeinung, sofern sie dem nationalen Geist widerspricht, hat für Prilepin kein Gewicht und lässt die wahre Überlegenheit der kollektiven Werte und Zielsetzungen nur umso deutlicher hervortreten.

Darauf basiert auch seine Ablehnung der liberalen Opposition, die ihrerseits eine kritische

Haltung gegenüber der aus Prilepins Sicht mit dem Willen des Volkes völlig konformen Annexion der Krim einnahm. Damit habe sie selbst ihren Bankrott unterschrieben: »Die Ereignisse auf der Krim haben ihre [der Opposition] Illusionen, das ganze Volk, die ganze Nation zu repräsentieren, begraben.«¹⁶⁴ Daran erkenne man ein Missverhältnis, das in Russland zwischen den Oppositionellen, die sich meist aus Bildungsbürgern beziehungsweise Vertretern der Medienberufe rekrutierten, und dem Volk als solchem bestehe: Zu viele beanspruchen es, im Namen des Volkes zu sprechen, und dabei stehen sie ihm doch so fern.¹⁶⁵ Der wahre nationale Autor, als der sich Prilepin inszeniert, genauso wie der wahre nationale Führer, soll im Gegensatz dazu imstande sein, eine direkte Verbindung zum Volk, über alle Hierarchien hinweg, aufzubauen und dessen Interessen über diejenigen der politischen oder kulturellen Eliten zu stellen, auch wenn er selbst dazu gehört. So bewundert Prilepin an Putin die Gleichgültigkeit, mit der der Präsident angeblich die finanziellen Nachteile in Kauf nahm, die für sein unmittelbares Gefolge durch die westlichen Sanktionen nach der Krimkrise entstanden. Damit habe er direkt die Seite des Volkes eingenommen, das ja auch keinen besonderen Respekt für die Obrigkeit empfinde und sich sogar freue, wenn es »denen da oben« schlecht gehe.¹⁶⁶

Diese Schadenfreude hat in der Darstellung von Prilepin etwas kindlich-naives, was durchaus zum Bild des Volkes passt, das zum Beispiel in *Projekt Russland* oder auch bei Iljin entworfen wird, und demzufolge das Volk zuweilen vor sich selbst beschützt werden muss. Und doch scheint Prilepins Vertrauen in das Volk wesentlich größer, was offenbar seinen »linken«, sozialistischen Überzeugungen zu verdanken ist, die allerdings keineswegs in Konflikt mit der paternalistischen Politik stehen. Ganz im Gegenteil: Das Misstrauen, ja die Feindseligkeit gegenüber den Höhergestellten, die als Vermittlungsinstanz zwischen der Mehrheit der Bürger und dem Staatsoberhaupt fungieren sollen, dient vielmehr der Stärkung der direkten Bindung an die Person, die die höchste Macht verkörpert, und sorgt dafür, dass die von ihr ausgehende väterliche Autorität sich immer präsent und lebendig anfühlt.

Der Mensch aus dem Volk erweist sich dabei als der eigentliche Träger des sittlichen Ideals, der gerade aufgrund seiner unterprivilegierten Stellung eine besondere Affinität zur Gemeinschaft und ihren Werten besitzt. Es ist dann nur logisch, dass ihm die ethische Kontrolle über die Eliten, vor allem die geistigen, übertragen wird, wie es einem anderen Kritiker der neoliberalen Marktwirtschaft, dem Philosophen Aleksandr Panarin, vorschwebt. In seinem oben bereits zitierten Buch

Postmodernistische Politik spricht er von zwei historisch angelegten Perspektiven auf die Aufklärung: der individualistisch-hedonistischen, die er durch die Intelligenzija repräsentiert sieht, und der national-kollektivistischen, die vom Volk ausgeht. Während sich die erstere vorwiegend für die Vermehrung des Wissens interessiere, dränge die letztere darauf, das theoretische Wissen mit dem ethischen Imperativ zu verbinden und somit für die Einheit des Wahren und des Guten zu sorgen.¹⁶⁷ Diese Analyse mag für das Volk insgesamt viel schmeichelhafter ausfallen als die Befunde von Iljin oder dem regimenahen *Projekt Russland*. Sie ebnet aber genauso den Weg für den Paternalismus, indem sie die demokratischen Mechanismen verwirft und das Volk als eine organische Einheit betrachtet, deren Wille sich nur als eine Art Eingebung auf die Mächtigen übertragen kann, um dann in einer vom teleologischen Pathos geleiteten Politik zum Ausdruck zu gelangen.

Auch für Prilepin bildet der Anschluss an den moralischen Kodex ein wichtiges Kriterium für die Bewertung der Ansprüche einer Person auf die geistige Vormachtstellung. Mag dieser Kodex natürlich gewachsen, leicht verständlich und an sich weitgehend unproblematisch sein, so bedarf es gerade unter denjenigen, die sich durch Bildung und Karriere den Zugang zu mehr Macht und Ressourcen verschafft haben, einer besonde-

ren Integrität, um seinen Anforderungen zu entsprechen, was zugleich bedeutet, die individuellen Interesse denen der Gemeinschaft zu opfern. Dort hingegen, wo diese moralische Sensibilität der führenden Schicht komplett abhanden gehe, seien die Katastrophen vorprogrammiert, wie in der spätsowjetischen Zeit, als der Verlust der Ideale zum Zerfall der Sowjetunion und zur ungerechten Privatisierung geführt habe. Prilepin selbst dagegen lebe immer noch, auch privat, nach der ursprünglichen sowjetischen Ethik, in der er einen universellen Kern erblickt: »In das Format meiner Familie habe ich vor allem all das übertragen, was mit dem Begriff der ›Norm‹ zusammenhängt. Einfach bestimmte Basiswerte. Dass man in einem Jungen die Männlichkeit fördert und in einem Mädchen die Weiblichkeit. Dass es Familie und traditionelle Beziehungen gibt. Dass es die russische Literatur gibt. Dass die Einstellung ›ich schulde keinem was‹ und der übrige Individualismus und Hedonismus kein normales Verhalten für einen Menschen darstellen.«¹⁶⁸

Dieses ethische Konzept entpuppt sich allerdings alles andere als bescheiden, zumindest wenn es um den Schriftsteller persönlich geht. Denn für sein privates Glück reklamiert Prilepin nicht weniger als das ganze Land, das er entsprechend seinen eigenen Vorstellungen umgestaltet sehen möchte. Als bewundernswert, unver-

gleichlich und natürlich als selbstständig will er Russland erleben. Schon die Perspektive der ersehnten Veränderungen, die mit dem Anschluss der Krim eine reale Gestalt angenommen haben, erfülle ihn mit Inspiration und Freude. Was Prilepin vorschwebt, ist offenbar ein staatliches Gesamtkunstwerk, bei dem er sich die Rolle des Mitverfassers, aber auch des begeisterten Beobachters reserviert hat.

Da dieses Kunstwerk ethische und ästhetische Qualitäten in sich vereint, erfordert dessen angemessene Rezeption neben dem moralischen Sinn auch einen gut entwickelten künstlerischen Geschmack, der im Falle Prilepins vor allem ein literarischer ist. Denn der Schriftsteller betont seine besondere Affinität zum geschriebenen Wort, und zwar nicht nur zum eigenen, wofür der bemerkenswerte Leseappetit (30 bis 40 Bücher parallel) ein beredtes Zeugnis ablegen soll. »Alles, was mit dem Text zusammenhängt, das bin ich«, sagt er im Interview.¹⁶⁹ Wenn in diesem Geständnis das postmodernistische Prinzip der »Welt als Text« anklingt, dann eher unbeabsichtigt, denn nichts ist Prilepin fremder als ein theoretisierender Zugang zum Leben oder zur Kunst. Vielmehr versteht er sich ganz konkret als einen »Büchermenschen«, einen Visionär, der sich in die Lektüre beziehungsweise das Schreiben vergräbt und die auf der textuellen Ebene gewonnenen Er-

kenntnisse und Ideen in die reale Welt hinein-trägt. Damit sie aber dort wirksam werden können, muss man, in der Logik Prilepins, zu ganz anderen, politischen, ja militärischen Mechanismen greifen. Schließlich hat er selbst infolge des Krimkonflikts auf der Seite der von Russland unterstützten Separatisten in Donezk gekämpft und übernahm dort, durchaus nicht nur ideologisch, das Kommando.¹⁷⁰

Wenn der Autor sich gleichermaßen für das Konzept und seine Ausführung einsetzt, wird der Abstand zwischen Wort und Tat denkbar verkürzt, wie wir es sonst aus dem Bereich der autoritären Politik kennen, wo die Entscheidungen nicht durch demokratische Institutionen gebremst und gegebenenfalls transformiert werden, sondern sich auf dem direkten Wege verwirklichen können. Die autorisierte, durch persönliche Einbildungskraft getragene Schrift, die sich dem anonymisierten Wortlaut des Gesetzes entgegenstellt, findet in diesem Fall ihre Erfüllung darin, ins Materielle hinauszureichen, sich in physisch repräsentierbarer und erfahrbarer Form zu verfestigen. So kann Prilepin, der sich gerade noch mit dem Text identifizierte, am Ende desselben Interviews behaupten: »Das ist meine private Sache und mein eigener Körper – mein Land«.¹⁷¹ Wenn es um einen Autor von nationaler Bedeutung geht, werden alle Grenzen, die für andere als

problematisch gelten, scheinbar ganz natürlich überwunden: sowohl zwischen Körper und Geist als auch zwischen der privaten Existenz und der Gemeinschaft. Man gerät erst gar nicht in Versuchung, eigennützig zu handeln, denn das eigene Glück ist untrennbar mit den Interessen der Gesellschaft als Ganzes verbunden. Andererseits muss man sich auch nichts versagen und darf die ersonnenen Projekte ungehindert, notfalls mit Gewalt, in die Welt tragen, um die Brücke zwischen abstrakter Vorstellung und gelebter Praxis zu schlagen und damit alle Bürger an einem Kunstwerk partizipieren zu lassen, das sie aus eigener Kraft nicht kreieren könnten.

Antiautoritäre Autorschaft?

Ein Gedankenexperiment

Gibt es aber in Russland derzeit auch andere Konzepte der Autorschaft, die sich einer Vereinnahmung durch die autoritäre Politik verweigern und eine kritische Position dazu beziehen könnten? Wenn man die Antwort auf diese Frage sucht, erscheint es vielversprechend, sich dem Bestsellerautor zuzuwenden, der nie ernsthaft mit solchen Kategorien wie Nation oder Volk argumentierte, sich aber zugleich in seiner Prosa stets um eine tiefgreifende Diagnose des aktuellen Geschehens

in Russland bemühte. Die Rede ist von Viktor Pelewin, dessen 1999 erschienener Roman das Porträt einer ganzen Generation seiner Landsleute zu zeichnen versucht, die, in Analogie zur westlichen »Generation X«, auf die Nachkriegsgeneration folgte und die Sowjetunion nur in ihrer Spätphase erlebte. Bereits im Romantitel wird sie *Generation P* genannt, wobei der Buchstabe P sich im Laufe des Erzählens stets für neue Deutungen öffnet. Zunächst wird sie dem Leser als die »Generation Pepsi« vorgestellt, für die Pepsi-Cola nicht nur das Lieblingsgetränk ihrer angeblich sorglosen Kindheit gewesen sei, sondern auch ein Symbol für den westlichen Lebensstil, nach dem sie sich naiv gesehnt haben soll. Der Slogan der Werbekampagne, die Mitte der 1980er Jahre Pepsi als »The Choice of a New Generation« anpries, sei dann zu ihrem Glaubensbekenntnis geworden, das eigentlich nur eine politische und soziale Apathie verborgen habe, denn die Vertreter der titelgebenden Generation haben sich von der sowjetischen Ideologie nicht befreien und keine »demokratische« Wahl treffen können. Wie es im Roman heißt: »Darum hatte die Generation P in der Tat gar keine Wahl, und die Kinder der sowjetischen siebziger Jahre wählten Pepsi auf die gleiche Art, wie ihre Eltern Breschnew wählten.«¹⁷²

Die Perestrojka und die nachfolgenden Reformen mit ihrer Öffnung dem Westen gegenüber

werden von Pelewin als fremdgesteuerte, von der aktiven Willensäußerung der »einfachen Bürger« vollkommen losgelöste Prozesse beschrieben. Wer aber darin eine Kritik der politischen Bevormundung und der zivilen Passivität zu erblicken meint, irrt! Im Gegenteil: Mehr Engagement würde sich überhaupt nicht lohnen, denn Pelewins semi-autobiografischer Protagonist Babilen Tatarski kommt allmählich zu der Erkenntnis, dass die ganze öffentliche Sphäre inexistent ist. Alle Politiker, die im Fernsehen erscheinen, sind nur computergenerierte 3-D-Simulationen, die von einer als Werbeagentur getarnten Geheimgesellschaft generiert werden. In diesem Punkt offenbart sich eine auffällige Nähe zwischen dem vermeintlich unparteiischen Pelewin und dem oben besprochenen Imperiumsapologeten Prochanov. Im Gegensatz zu Prochanov führt die Spur, wenn man sich die Aufgabe stellt, dem Lauf der Dinge auf den letzten Grund zu kommen, bei Pelewin nicht zu amerikanischen beziehungsweise jüdischen Drahtziehern, sondern nach Babylon, wo man sich noch an wirklich substanzielle Sachen zu halten gewusst habe, und zwar: an den Kult der Göttin Ishtar. Diese Göttin, die ihren Namen seitdem mehrmals geändert haben soll, erweist sich nicht nur als realer denn die heutige politische Elite, sondern übe bis in unsere Zeit hinein einen entscheidenden Einfluss auf das Weltgeschehen aus.

Vieles im Roman spricht dafür, dass der unscheinbaren und unentschiedenen Generation P dabei eine Schlüsselrolle zukommt, die sich unmittelbar aus der Geschichte von Ischtars göttlichem Werden und Wirken ableitet. In ihrem Streben nach Unsterblichkeit habe sich Ishtar in unvordenklicher Zeit von ihrem Tod abgespalten. Zwischen den beiden entfachte ein erbitterter Krieg, der mit einem Vertrag endete, der die Göttin endgültig von ihrer Materialität und somit auch vom Tod befreite. Ihr Tod aber, in Gestalt eines hinkenden Hundes auf fünf Pfoten, wurde in ein entferntes Land im Norden, das heutige Russland, geschickt, wo sein Schlaf auf ewig gesichert werden sollte. Der Name des Hundes, Pisedec, entspricht im Russischen dem auf ein obszönes Wort zurückgehenden und deshalb aus der Standardsprache verbannten Ausdruck für Katastrophe. Dieselbe Werbefirma, die sich für die Simulation der politischen Sphäre verantwortlich zeigt, erfüllt also in der Tat eine noch viel wichtigere Funktion, indem sie den Schlaf des gefährlichen Hundes bewacht und ihn unschädlich hält. Alle Mittel, einschließlich der Täuschung und Manipulation der Mitbürger, scheinen recht, solange man die Katastrophe abwenden kann. Außerdem stehe die Politik als solche im Roman sowieso unter dem dringenden Verdacht, ein Betrug zu sein. Als Tatarski als neuer Mitarbeiter in die

Geheimnisse der Agentur eingeweiht wird und einen vorsichtigen ethischen Zweifel an deren Praxis äußert, wird er vor seinem Vorgesetzten und alten Freund Morkowin wie folgt zurechtgewiesen: »Was willst du denn? Jeder Politiker ist von Natur aus ein Fernsehprogramm. Klar könnte man einen lebendigen Menschen vor die Kamera setzen – und was dann? Der kriegt seine Reden trotzdem von Ghostwritern geschrieben, seine Anzüge von einem Styling-Team hingehängt, und seine Entscheidungen fällt das Bankenaufsichtskomitee.«¹⁷³

Tatsächlich scheint, unter den im Roman vorgestellten Bedingungen, die einzige Chance, aktiv auf das politische Geschehen einzuwirken oder es zumindest zu verstehen, wie bei Prochanov darin zu bestehen, sich unter die Verschwörer zu mischen, die, trotz der ethischen Bedenklichkeit, wenigstens eine reale Macht verkörpern beziehungsweise diese vertreten. Denn die wirkliche Machtinstanz ist im Roman zwar gut versteckt, aber je dichter wir dem Rätsel auf die Spur kommen, desto deutlicher zeichnet sich das Prinzip ab: Die wahre Kraft befindet sich am Ort der stärksten Konzentration von Ressourcen in einer Hand, wobei das Politische nur die Oberfläche des Metaphysischen darstellt. So sind die über keinen eigenen Willen verfügenden Abgeordneten im Parlament die unterste, also am wenigsten

reale Stufe in dieser Hierarchie, während die im Hintergrund agierenden Verschwörer schon einigen Einfluss vorweisen können. Die Fülle der Macht liegt aber bei den Göttern, obwohl es auch hier wesentliche Unterschiede gibt. So ist die ewige Göttin Ishtar doch nicht so mächtig wie ihr Ehemann, der höchste Gott Marduk. Der qualitative Sprung ist hier sogar noch größer als zwischen allen anderen Stufen, denn – so wird es am Ende angedeutet – die ganze Welt, zusammen mit Ishtar, ist nur sein Traum und hat daher gar keine selbstständige Existenz.

Ob sich über Marduk weitere, noch einflussreichere Gottheiten befinden, bleibt im Roman bewusst offen. Schließlich geht es Pelewin nicht darum, eine weitere Verschwörungstheorie zu liefern oder eine Neuauflage des alten babylonischen Kultes zu präsentieren. Vielmehr wird hier eine Lebensphilosophie vermittelt, die für die Anpassung an die bestehenden Verhältnisse plädiert und den Verzicht auf das öffentliche oder politische Engagement als die weiseste und im Grunde effektivste Strategie nahelegt. Die meiste erzählerische Energie wird in Pelewins Romanen darauf verwendet, den trügerischen Charakter der sichtbaren Wirklichkeit darzustellen, was die Vergeblichkeit aller Versuche, eine Veränderung darin zu erwirken, impliziert. Stattdessen ist man gut beraten, an der Erweiterung des eigenen Bewusstseins zu arbeiten

und sich in einer Art alternativen, höheren Realität einzurichten, die mit der »oberflächlichen« keinesfalls in Konflikt kommt, sondern sie mit einem metaphysischen Fundament stützt, gerade indem sie diese für nichtig und zugleich unvermeidlich erklärt.

Ein Standardmittel, einen Einblick in die wahre Beschaffenheit der Welt zu erhalten, sind für Pelewins Protagonisten Drogen. Ein anderes – die aus dem Populärbuddhismus entlehnten meditativen Praktiken, die ebenfalls eine Veränderung beziehungsweise Sensibilisierung der Wahrnehmung bewirken sollen. Noch wichtiger aber sind das kulturhistorische Allgemeinwissen und die Fantasie – beides gehört zum Selbstverständnis des klassischen russischen Intellektuellen, dessen moderne oder postmoderne Repräsentanten uns in Pelewins fiktionalem Universum als autofiktionale Projektionen des Verfassers immer wieder begegnen.

So ist Babilen Tatarski aus *Generation P*, obwohl nach der Perestrojka in die Werbeindustrie hineingeraten, kein gewöhnlicher Werbetexter, sondern jemand, der sich intensiv mit der babylonischen Geschichte und Mystik auseinandersetzt. Obwohl dies zunächst, ähnlich den Drogen, wie eine Weltflucht anmuten mag, entnimmt er unerwartet gerade aus dieser Beschäftigung wichtige praktische Informationen, die ihm helfen, sich

in der unbefriedigenden und unvorhersehbaren postsowjetischen Gegenwart zurechtzufinden und seinen von den wirtschaftlichen Umwälzungen bedrohten Status als wertvolles Subjekt zurückzuerlangen. Tatarskis Fähigkeit, eine Verbindung zwischen den Mythen der Vergangenheit und den aktuellen Ereignissen intuitiv nachzuvollziehen, beruht auf einer besonders ausgeprägten Vorstellungskraft, wie sie keiner seiner geschäftlich erfolgreichen Kollegen oder Vorgesetzten an den Tag legt. Vermutlich ist es diese Gabe, die ihn schließlich zum Auserwählten der Göttin Ishtar macht: Tatarski soll ihr neuer irdischer Gemahl und zugleich der Vorsteher der geheimen Gesellschaft, die ihren Tod bewacht, werden – der höchste Posten, den ein Sterblicher erlangen kann. Auch wenn seine Funktion sich dabei vor allem im Repräsentativen erschöpft, so bestätigt doch diese Auszeichnung, dass er dem Wissen von der Macht, und das heißt der Macht selbst, denkbar nah gekommen ist.

Bedauerlicherweise offenbart dieses Wissen nichts Überraschendes in Bezug auf die Mechanismen der Machtausübung. Die von Putins Regierung wenig später so viel beschworene »Vertikale der Macht«¹⁷⁴ ist bei Pelewin schon von Anbeginn in die Ordnung der Welt eingeschrieben und darf deshalb auch nicht hinterfragt werden. Man kann nur versuchen, die hierarchischen

Verhältnisse, die oft im Verborgenen liegen, zu durchschauen und einen höheren Rang darin zu ergattern. Dass dies nicht nur durch Beziehungen, Intrigen oder Geld möglich sei, sondern auch durch den Einsatz der eigenen Kreativität, ist die eigentliche frohe Botschaft des Romans, die ihn zum Kultbuch der postsowjetischen Bildungsschicht schlechthin avancieren ließ. Seine Popularität macht aber auch deutlich, dass das autoritäre Wertesystem, das ab 2000 in Russland kontinuierlich aufgebaut wurde, sich auf die maßgebenden gesellschaftlichen Stimmungen der 1990er-Jahre stützen und von ihrer gezielten Integration enorm profitieren konnte. Vor allem in Bezug auf die Neutralisierung der politischen Protestbewegung ist aus der Literatur, wie sie von Pelewin produziert wird, viel zu lernen.

Auf einer der letzten Seiten des Romans hat Tatarski die plötzliche Eingebung, seine Generation sei nichts anderes als der Hund Pisdec höchstpersönlich, der den Tod der Göttin, mit der er nun die symbolische Ehe eingegangen ist, repräsentiere. Hiermit wird nicht nur der Name der *Generation P* auf einer weiteren Ebene entschlüsselt, sondern auch die Passivität ihrer Vertreter hinreichend erklärt: Man sei zum ewigen metaphorischen Schlaf verdammt, um einer unbestimmten Katastrophe vorzubeugen, die man ungewollt und unwissend verursachen könnte. Die

mythologische Begründung dafür mag reichlich verspielt, beliebig und darum ironisch daherkommen, doch der zum – durchaus attraktiven – Programm erhobene Rückzug aus der öffentlichen Sphäre zugunsten einer Fantasiewelt, in der sich jeder ungestört als allmächtiger Herrscher imaginieren kann, bleibt bestehen und bildet eine willkommene Grundstimmung für autoritäre Politik.

Während *Generation P* mit Sicherheit als eine wichtige Inspirationsquelle für den oben besprochenen Roman *Herr Hexogen* von Aleksandr Prochanov angenommen werden darf, so scheint der spätere Roman von Pelewin, *Empire V* (2006)¹⁷⁵, einen indirekten ironischen Bezug auf Prochanovs Konzept des sogenannten fünften Imperiums zu enthalten, das dieser im selben Jahr in seinem essayistisch angelegten Buch *Symphonie des fünften Imperiums* zusammengefasst und im Jahr darauf zur Grundlage des eigenen, die nahe Zukunft utopisch vorwegnehmenden Romans gemacht hat.¹⁷⁶ Wie bei Prochanov bezeichnet »das fünfte Imperium« hier die nächste und vorläufig auch die letzte Phase, die sich gerade in der Geschichte Russlands ankündigt. Allerdings hat diese Phase in Pelewins Interpretation nichts mit der Wiederbelebung des Stalinismus oder der Wiederherstellung des sowjetischen Territoriums zu tun, sondern realisiert sich eher unbemerkt vor dem Hintergrund der »normalen« kapitalis-

tischen Entwicklung, wie der Autor sie auch in Russland nach dem westlichen Vorbild beobachtet. Eigentlich unterscheidet sich »der russische Weg« in diesem Sinne kaum vom Schicksal der ganzen Welt, die im Roman ebenfalls von unergründlichen metaphysischen Mächten, deren Möglichkeiten die irdische Politik weit überschreiten, regiert wird. Diese »Regierung« kann man weder zu Fall bringen noch reformieren, man kann nur versuchen, sie zumindest ansatzweise zu verstehen und auf dieser Basis ein neues Verhältnis zur Realität zu gewinnen.

Diese Chance bietet sich in *Empire V* dem jungen Mann namens Roman, der als Lehrling in die geheime Gesellschaft der Vampire aufgenommen wird und von ihnen einen neuen, an die hinduistische Gottheit angelehnten Namen Rama bekommt. Dort muss der fleißige Schüler erfahren, dass die wichtigsten Instrumente der Weltbeherrschung »Glamour« und »Diskurs« heißen. Beide geben den Menschen eine Scheinorientierung – der erstere im materiell-körperlichen, der zweite im geistigen Bereich. Damit lockt Pelewin seine Leser, gewollt oder ungewollt, in eine ideologische Falle, denn einerseits wird von ihnen eine skeptische Haltung gegenüber allen gängigen Welterklärungsmodellen erwartet beziehungsweise gefordert, andererseits aber werden ihnen die Mittel der analytischen Distanzierung genom-

men, die sich nur aus der kritischen Auseinandersetzung mit herrschenden Diskursen, und das heißt schließlich mit der Sprache, ergeben können. Gerade das aber scheint unmöglich, denn die sprachlichen Zeichen werden im Roman aus ihrem historischen und sozialen Kontext gerissen und mit einer starren, im gewissen Sinne »objektiven« Bedeutung verbunden. So kommt es dazu, dass die Begriffe wie »Glamour«, »Diskurs« oder auch »Postmodernismus« bei Pelewin ein bedrohliches Eigenleben entwickeln und den Menschen kontaminieren, ohne dass er imstande ist, diese Wirkung mit anderen Begriffen oder Denktionen infrage zu stellen. Deshalb muss eine Instanz angenommen werden, die am Ursprung der Sprache steht und ihren Gebrauch determiniert. Der menschliche Part beschränkt sich bestenfalls darauf, die Logik dieser Instanz nachzuvollziehen, da alle Eingriffe in dieses hermetische System zum Scheitern verurteilt sind.

Der einzige Lichtblick, den uns der in die dunkelsten Geheimnisse der Welt eingedrungene Protagonist und mit ihm der Autor zugestehen, liegt, wie erwartet, im Außersprachlichen, das in unserer Wirklichkeit jedoch äußerst knapp bemessen sei. Denn, wie einer über die besondere Autorität verfügende Vampir, Osiris, den neugierigen Rama aufklärt, alles menschliche Wissen basiere auf abstrakten Zeichensystemen und eig-

ne sich deshalb denkbar schlecht als Instrument der Erkenntnis. Vielmehr diene es der narzisstischen Selbstbespiegelung des Verstandes. Von den Vampiren, die im Verborgenen die Welt regieren, werde es nur insofern toleriert und sogar gefördert, als der Prozess der Wissensgewinnung in Menschen die Lebensenergie freisetze, die sich zur Vampirnahrung verarbeiten lasse. Doch je mehr Rama mit der Substanzlosigkeit der rationalen Erkenntnis konfrontiert wird, desto mehr wird sein Gefühl für das Wesentliche geschärft, das nur intuitiv, durch eine Eingebung jenseits der Sprache begriffen werden kann. Wie zum Beispiel im Laufe der sogenannten »Roten Zeremonie«, in deren Verlauf er in eine Art Trance versinkt und Visionen erlebt, die einen Offenbarungscharakter haben: »In jedem Menschen entfaltete sich die purpurne Blüte der Hoffnung [...]. In den Menschen vibrierte ein rotes Energiewendel, ein glimmernder Lichtbogen zwischen dem, was sie für die Wirklichkeit hielten, und dem, was sie zum Traum zu erklären sich abfanden. Die Pole stimmten nicht, aber der Funke zwischen ihnen war echt. Die Zunge verschlang ihn, blähte sich und brachte meinen armen Schädel zum Bersten.«¹⁷⁷

Wenn der Ausgang aus der (keinesfalls selbstverschuldeten) Unmündigkeit nur in tranceartigen Zuständen und nur für kaum greifbare Momente möglich ist, wenn die Sprache nicht nur

unter Verdacht steht, sondern zum Instrument der Manipulation und Kontrolle, von einer personalen Instanz direkt gesteuert, erklärt wird, so ist auch keine wirksame Kritik an der Sprache denkbar, da die Macht, die sich in ihr manifestiert, dem Menschen übergeordnet ist, also keine Alternativen kennt. Zugleich entzieht sich diese Macht dem analytischen Verständnis, denn ihr Eingreifen in die Geschicke der Menschheit ist völlig unberechenbar, das heißt an keine von Menschen begreifbaren Gesetze gebunden. Deshalb kann Pelewin auch in einem seiner letzten Romane *Geheime Ansichten des Bergs Fuji* (2018) die folgende programmatische Überlegung hinsichtlich der Ohnmacht des Subjekts gegenüber der sprachlich strukturierten und darum fremd-gesteuerten Wirklichkeit anstellen: »Aus diesem Abgrund gibt es keinen Ausweg. Wir mögen unter dem Autoritarismus geboren werden, wir mögen unter einem ganz anderen Autoritarismus sterben, aber unter diesem mächtigsten aller Fingerhüte können wir nie hervorkriechen.«¹⁷⁸

Zu dieser Philosophie passt auch der weitgehende Verzicht Pelewins auf öffentliche Auftritte und Interviews, womit er dem Beispiel des amerikanischen Kulturauteurs Thomas Pynchon folgt. Die Spannung zwischen der physischen Abwesenheit in den Medien und einer verstärkten gesellschaftlichen Präsenz als Bestsellerautor, der jedes Jahr

ein neues Buch herausbringt, trägt zur Objektivierung seiner Erzählstimme bei, die den Befangenheiten eines persönlich motivierten politischen Engagements zu entkommen versucht und aus der Position der »absoluten Neutralität« spricht, die sich von der ideologischen Beeinflussung scheinbar am weitesten entfernt und der Wahrheit am nächsten kommt. Wenn wir uns jedoch die Strategien des modernen Autoritarismus vor Augen führen, so können wir ebenfalls eine Absage an das Ideologische beobachten, die den Herrscher über den Parteikampf erhebt und ihm das angeblich einzig richtige, aus dem realistischen Abwägen der Möglichkeiten und Grenzen der menschlichen Natur resultierende Handeln erlaubt.¹⁷⁹

Ein anderer wichtiger, international beachteter russischer Autor, dessen Werke sich mit den aktuellen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in Russland auseinandersetzen, Vladimir Sorokin, hält sich in der Öffentlichkeit viel weniger mit seinen privaten politischen Ansichten zurück. Von Moskau spricht der mittlerweile in Berlin lebende Schriftsteller als von der imperialen Stadt, die von der Machtvertikale erdrückt wurde,¹⁸⁰ oder vergleicht Russland mit einem Auto, das im Sumpf steckt.¹⁸¹ Im Gegensatz aber zu Pelewin, der nicht umsonst die Schnecke aus einem japanischen Gedicht, die im ewigen und völlig hoffnungslosen Aufstieg zur Spitze

des Fuji verharret, zur zentralen Allegorie seines letzten Romans gewählt hat, schließt Sorokin eine schnelle Entwicklung nicht aus: »Russland ist ein unberechenbares Land. Die allgemeine Atmosphäre erinnert ein bisschen an die Jahre um 1983/84 – eine schwierige ökonomische Situation, alle sind von den Machthabern ermüdet. Damals ahnte auch niemand, dass zwei, drei Jahre später radikale Veränderungen eintreten würden. [...] Es ist wie ein chemischer Prozess: Wenn sich ein Gemenge immer weiter verdichtet, dann kann daraus ein Kristall des Protests entstehen.«¹⁸²

Dieses Prinzip der Verdichtung scheint Sorokin bewusst auch in seinen literarischen Texten anzuwenden, die die Geschichte, Gegenwart und Zukunft Russlands stets in grotesk verfremdeten Bildern als eine Steigerung der unerträglichen Zustände imaginieren, die nach einer Auflösung verlangen. Die Auflösung tritt aber entweder nicht ein oder nur in Gestalt einer endgültigen Katastrophe. Die drastische Darstellung der Ungeheuerlichkeiten und vor allem ihre plausible Einbettung in die alltägliche Erfahrungswelt zwingt den Lesern jedoch eine geschärfte Optik auf und sensibilisiert sie für die weitreichenden Implikationen der gesellschaftlichen und politischen Prozesse, was durchaus zu einer realen Veränderung des öffentlichen Klimas beitragen könnte. Dies beinhaltet nicht zuletzt auch eine

kritische Einstellung zur Sprache, die bei Sorokin als Instrument der Kontrolle auftritt, dies jedoch auf einer viel subtileren Ebene als bei Pelewin. Indem Sorokin auf die Annahme eines zentral gesteuerten, durch eine Machtinstantz vollkommen determinierten Missbrauchs der Sprache verzichtet, eröffnet er unserem Blick ein viel komplexeres Feld von Verantwortlichkeiten, die auch Möglichkeiten für das eigene Handeln zulassen, ja dieses geradezu herausfordern.

Noch in seinem ersten, im sowjetischen Underground entstandenen Roman *Die Norm* (1979–83) hinterfragt er das sich diskursiv verbreitende normative Denken, das durch eine Portion von präparierten menschlichen Fäkalien versinnbildlicht wird, deren Einnahme für alle Bürger eine heilige Pflicht ist. Die abstoßende, zum Verzehr denkbar ungeeignete Substanz gewinnt ihren Reiz für die Betroffenen dank der positiven sprachlichen Konnotation, die sie mit der titelgebenden Norm, also dem Versprechen, ihrem pflichtbewussten Konsumenten eine Anerkennung als vollwertiges Mitglied der Gemeinschaft zu verleihen, verbinden; auch wenn die Anerkennung mit dem Verschwinden in der anonymen Masse identisch ist. Dass dieser Roman seitdem nichts hinsichtlich seiner Brisanz eingebüßt, ja vielleicht sogar noch dazu gewonnen hat, ist der hohen Attraktivität zu verdanken, die dem Konzept der Norm

als ethischem Prinzip im gegenwärtigen Russland zukommt. Man denke an die populären Gesetze zur Einschränkung der Rechte der sexuellen Minderheiten, die dazu dienen sollen, ein »normales« sexuelles Verhalten zu schützen. Auch andere Maßnahmen und Denkweisen werden mit Vorliebe dadurch gerechtfertigt, dass sie einer angeblichen, von der Natur oder der Tradition vorgegebenen Norm entsprechen, deren Verletzung, und sei es nur eine punktuelle, der Gesellschaft schaden könnte. Ein aussagekräftiges Beispiel dafür ist im oben angeführten Zitat von Zakhar Prilepin enthalten, der in seinem Interview unverblümt die Stabilität des sowjetischen Begriffs der Norm preist und eine blinde Orientierung daran empfiehlt.¹⁸³

Aber zeugt dies alles nicht eher von der Schwäche beziehungsweise von den Grenzen der kritischen Position, die Sorokin in seinen Werken einnimmt? Oder umgekehrt: Beweist die Selbstverständlichkeit, mit der die in Sorokins Büchern so präzise beobachtete und so schonungslos vorgeführte Rhetorik sich nun unverblümt zur Schau stellt, nicht eine extreme Immunität gegen jede Art kritischer Dekonstruktion, die dem System gerade unter Putin erfolgreich eingepflegt wurde? War die phantasmagorische Übertreibung, die durch die Verwendung einer suggestiven Sprache den Leser in ihren Bann zieht und die Faszination

der rauschhaften Selbstaufgabe beinahe körperlich erfahrbar macht, seit Langem das beliebteste literarische Verfahren von Sorokin, so lässt sie sich offenbar auch affirmativ verwenden, um für die Vorteile einer autoritären Politik zu werben.

Besonders die Neue Rechte, die sich selbst eines ekstatischen Kunstbegriffs bedient, operiert oft mit Bildern, die den Sorokinschen verdächtig nahekommen, wobei die Kritik und ihr Gegenstand fast ununterscheidbar werden. So schwärmte Aleksandr Dugin 2004 vom Leben in einem zukünftigen eurasischen Imperium, das, im Gegensatz zum globalen amerikanischen »Imperium« (dessen pervertierten Charakter er durch Anführungszeichen andeutet), dem Individuum eine »verzauberte Welt« zurückgibt: »Einem technokratischen, restlos am Utilitarismus orientierten ›Imperium‹ kann man nur durch den Vitalismus, den scheinbaren Verzicht auf den Utilitarismus, den Luddismus trotzen. Aber dieser Luddismus muss selektiv sein: Er soll alles Positive beibehalten. Das mag seltsam anmuten: eine russische Holzhütte mit Internet, aber das wird zur Umgebung passen. Und alle Autos werden wir zum Teufel verbrennen! Und es wird kein Öl mehr geben! Und kein Gas! Nur das Internet! Und die Sonne wird funktionieren ...«¹⁸⁴

Wenige Jahre später wird genau diese Verschmelzung zwischen den modernsten digitalen

Technologien und anderen, meist den Eliten vorbehaltenen Annehmlichkeiten des technischen Fortschritts einerseits und der mittelalterlichen Rückständigkeit andererseits zu den zentralen Merkmalen des antiutopischen Universums gehören, das Sorokin in solchen Werken wie *Der Tag des Opritschniks* (2006), *Der Zuckerkreml* (2008) oder *Der Schneesturm* (2010) konstruiert. Dort sollen ähnliche Bilder, wie oben von Dugin beschworen, vor den gegenwärtigen Entwicklungen in der russischen Gesellschaft warnen und den inneren Widerstand auslösen. Doch dort, wo man mit einer autoritären Ästhetik konfrontiert wird, die vor Übertreibungen nicht zurückschreckt, sondern gerade auf das Grenzüberschreitende der eigenen Selbstentwürfe setzt, scheint diese künstlerische Strategie auf ihre eigenen Grenzen zu stoßen.

Am 26. März 2005 fand in Russland der Gründungskongress der Jugendorganisation der Internationalen Eurasischen Bewegung statt, die von Dugin geleitet wird und sich mit seinen politischen Zielen identifiziert. Dem dafür gewählten Ort, der Stadt Aleksandrov, wo sich im 16. Jahrhundert die Residenz des Zaren Ivan IV, genannt der Schreckliche, befand, sollte dabei eine wichtige symbolische Bedeutung zukommen. Ivan der Schreckliche, dessen Politik in der Zentralisierung und Verabsolutierung der Macht bestand, stützte sich dabei auf die von ihm eingeführte

und ausgebaute Militäreinheit »Opritschniki«, die ihm direkt unterstand und seine Interessen mit skrupelloser Gewalt durchsetzte. Diese Opritschniki nahmen sich die jungen Teilnehmer des Kongresses zum erklärten historischen Vorbild, wobei der Platz des Zaren vorerst unbesetzt blieb: Stattdessen berief man sich allgemein auf den »Staat« und die »Macht«, denen es sich bedingungslos zu unterwerfen galt. Die Überlegungen der Gerechtigkeit oder des Nutzens schienen bei diesem Engagement dagegen fast keine Rolle zu spielen. Man argumentierte vielmehr mit esoterischen Kategorien: »Wir gehen davon aus, dass Macht heilig ist, dass es die höchste Form ist, den Menschen zu dienen, die höchste Ontologie, die höchste Stufe der spirituellen Anspannung – Macht zu haben. Macht ist eine spirituelle Erfahrung.«¹⁸⁵ Die Faszination, die von der Macht in diesem Diskurs ausgeht, ist offenbar so stark, dass man sich paradoxerweise willig in die Rolle des Untergebenen begibt, nur um, zumindest in dieser Position, einen Anteil daran zu ergattern.

Diese offen und unmissverständlich artikulierte Einstellung war auch durch Sorokins kurz darauf erschienenen Roman *Der Tag des Opritschniks* kaum zu überbieten. Die an liberalen Werten orientierten Kreise mögen in den darin enthaltenen Bildern einer exzessiven und dabei ideologisch sowie religiös gerechtfertigten Gewalt

ihre schlimmsten Befürchtungen wiedererkannt haben, doch zugleich schaffen es die Adepten des Autoritarismus, daraus die Bestätigung ihrer Visionen und die Inspiration für das weitere Vorgehen zu gewinnen. So werden Sorokins Werke 2016 im Gespräch zwischen dem sich für die eurasische Bewegung einsetzenden Künstler Alexei Gintowt und einem Journalisten des konservativen Fernsehsenders Car'grad als Beispiel für eine erfolgreiche literarische Prophezeiung herangezogen, die für Russland eine vielversprechende Zukunft vorgezeichnet haben soll.¹⁸⁶

Dass es sich dabei nicht bloß um eine abwegige Lesart oder gar eine bewusste Verdrehung der Intention handelt, wird am besten mit dem Blick auf die Gestaltung von Sorokins Werken ersichtlich, in denen der Nachvollzug beziehungsweise die Imagination der Sprachpraktiken der Macht einen zentralen Platz einnehmen. Die Seiten, die, oft in einer suggestiven, ritualisierten Manier, die fast physisch spürbare Lust am Unterdrücken und Unterwerfen beschwören, gehören zum Beklemmendsten und Poetischsten, was im Kontext der russischen Gegenwartsliteratur produziert wurde. Besonders der Kontrast zur »normalen« Alltagssprache, die Sorokin ebenfalls kunstvoll zu imitieren versteht, macht diese Passagen so eindrucksvoll. Auf ihre Bedeutung im Rahmen seines ästhetischen Konzepts weist er auch in einem

Interview anlässlich der Aufführung eines seiner Theaterstücke in Moskau hin: »Die Sprache des dritten Teils [des Stücks] ist die Sprache der Macht, die die normalen Menschen nicht verstehen. Seit vielen Jahrhunderten spricht sie schon diese Sprache, für die man einen Übersetzer braucht. In dieser Spannung des letzten Teils, darin liegt die Würze.«¹⁸⁷

Doch auch wenn diese Sprache so verrätselt wirkt, ist der Autor weit davon entfernt, selbst als Übersetzer einzugreifen. Vielmehr rührt er ihr Geheimnis nicht an und verdichtet sogar noch die Ehrfurcht einflößende Aura des Unbegreiflichen, die sie umgibt. Die erotischen, ja pornografischen Konnotationen, die diese Sprache bei Sorokin oft besitzt, aktualisieren auch die traditionellen Assoziationen zwischen Macht und Fruchtbarkeit, die diese an die Entfesselung der sexuellen und kreativen Energie binden. Schließlich ist Sorokins Werk an sich das beste Beispiel dafür, wie aus einer zwar fingierten, aber doch durchaus ernstzunehmenden Identifikation mit dem autoritären Diskurs die maximale ästhetische Wirkung erzielt werden kann.

Bei alledem darf man die emanzipatorische Wirkung, die von Sorokins Werken gerade in Bezug auf die Reflexion der psychologischen Voraussetzungen der autoritären Macht ausgeht, nicht leugnen. Die Drastik, mit der ihre Effekte auf das

Individuum veranschaulicht werden, ist ein wichtiges Instrument der Erkenntnis, wenn es darum geht, ihre Mechanismen zu durchschauen und einer Kritik zu unterziehen. Dass auch solche Texte im heutigen Russland als Rechtfertigung der politischen Gewalt und imperialer Ansprüche verstanden werden können, spricht keinesfalls für einen künstlerischen Fehler, sondern lässt sich eher als ein beunruhigendes Symptom deuten, das eine neue Epoche der ideologischen Vereinnahmung der Literatur einläutet.

In dieser Situation ist es kein Wunder, dass die neuesten Bemühungen, aus dem literarischen Feld heraus auf das politische Klima einzuwirken, von einer fundierten theoretischen Basis ausgehen und versuchen mögliche Hindernisse schon im Voraus zu berechnen. Solche Autorinnen und Autoren wie Kirill Medvedev, Pavel Arseniev, Galina Rymbu oder Roman Osminkin bewegen sich sehr sicher in den modernen und postmodernen geisteswissenschaftlichen Theorien und verfügen über einen ausgesprochen hohen Grad an ästhetischer Selbstreflexivität. Je ausführlicher aber die Interviews, je länger die Manifeste und je begründeter die Vorträge, desto kürzer sind die von ihnen bevorzugten literarischen Formen. Meist handelt es sich um Lyrik, die nicht nur eine schnelle Reaktion auf die aktuellen Ereignisse erlaubt, sondern sich auch

zunehmend vom traditionellen Medium des Buches und somit auch von institutionellen Einschränkungen des Literaturbetriebs freimacht. Zugleich gibt sie den Autoren die Möglichkeit, ihre physische Präsenz gegenüber dem gedruckten Wort zu betonen, denn die Gedichte werden oft performativ in Szene gesetzt und über soziale Netzwerke in Form von Videos verbreitet. Damit begeben sich die Verfasser eigentlich schon auf das Terrain des Politischen, wo das Individuum unmittelbar für seine Botschaft steht und sich nicht erst durch die gedruckte Schrift legitimieren muss, bevor es von der Öffentlichkeit als gesellschaftlich relevante Person wahrgenommen werden kann.

Verkörpern die genannten Akteure des literarischen Lebens nun das Überwinden der Kluft zwischen den Intellektuellen und dem Volk, die so viele Beobachter der postsowjetischen Wirklichkeit zu beklagen hatten?¹⁸⁸ Jedenfalls geben sie Anlass, die Problematik dieser Kluft einer Revision zu unterziehen und möglicherweise in einem neuen Licht zu sehen. Im Jahre 2009 konnte Rossen Djalgalov seinem Artikel, der das Thema analytisch verhandelt, noch den Titel »Der Antipopulismus der postsozialistischen Intelligenzija« geben, wobei der Begriff »Antipopulismus« den Vorwurf der fehlenden Bereitschaft, sich mit dem Volk zu solidarisieren, enthielt. Nach seiner

Definition verläuft die Demarkationslinie zwischen den Interessen des Volkes und der Intellektuellen entlang der Grenze, die das ökonomische Interesse von demjenigen an der Anhäufung symbolischen Kapitals trennt. Beide Interessen werden als legitim angesehen, obwohl der kreativen Selbstentfaltung der Intelligenzija implizit ein höherer Status zukommt, denn sie wird aus einer bewussten Entscheidung gewählt, während das Volk mangels einer besseren Bildung keine andere Chance hat, als sich im Materiellen zu verwirklichen.

In der Betonung des objektiven, tief verwurzelten gesellschaftlichen Antagonismus der beiden Gruppen scheint Djagalov den oben zitierten Theoretikern des Autoritarismus nicht zu widersprechen, er zieht daraus aber eine umgekehrte Konsequenz, indem er nicht zur geistigen Bevormundung der unprivilegierten Schichten, sondern zur Identifikation mit ihren ökonomischen Forderungen aufruft – völlig freiwillig, wie es dem Wesen der Intelligenzija entspricht, aus idealistischen Beweggründen. Als Vorbild wird die Bewegung der Narodniki (Volksfreunde) aus dem 19. Jahrhundert angeführt, die sich vermeintlich uneigennützig für die Verbesserung der Situation der einfachen Leute einsetzten und das tiefe Verständnis für deren wirklichen Nöte besaßen.¹⁸⁹ Ihre wichtigsten Triebkräfte, Mitleid und

Schuldgefühl, scheinen nach Djagalov der post-, ja eigentlich schon spätsowjetischen Intelligenzija im Umgang mit dem Volk bedauerlicherweise zu fehlen.¹⁹⁰

Wenn es um die Suche nach neuen, antiautoritären Modellen der gesellschaftlichen Solidarität und entsprechenden kulturellen sowie politischen Praktiken geht, sind die historischen Vorlagen grundsätzlich sehr gefragt. So bezieht sich der Petersburger Dichter Roman Osminkin auf den frühsowjetischen Konstruktivismus, der eine produktionistische Ästhetik vertrat und sich direkt der Erfindung der neuen, revolutionären Lebensformen widmete. Auf diese Weise konnten die Kunstschaaffenden die Zone der abstrakten Spekulationen verlassen und sich mit dem Volk im sinnlich nachvollziehbaren Bereich des Alltäglichen vereinen. Vom Rückgriff auf diese Tradition verspricht sich Osminkin auch heute noch interessante Ergebnisse in Bezug auf die Autonomisierung beziehungsweise Emanzipation der Kunst und die Wiedergewinnung ihrer politischen Brisanz: »Der Erfolg wird hier daran gemessen, inwiefern die [sich in der Kunst manifestierende] sinnliche Erfahrung einer Vergemeinschaftung, einer Universalisierung unterzogen werden kann, und nicht daran, ob sie einzigartig ist oder einer Virtuosität entspringt.«¹⁹¹

Doch gerade dem historisch orientierten Blick dürfte nicht entgangen sein, dass die produktivistische Ästhetik keinen ernstzunehmenden Widerstand gegen den totalitären Staat leisten konnte, sogar umgekehrt: viele Aspekte des stalinistischen Gesamtkunstwerks vorwegnahm. Deshalb ist Osminkin auch weit davon entfernt, eine unkritische Wiederbelebung der revolutionären Avantgarde anzustreben. Seine Rückbesinnung auf das modernistische Pathos der Konstruktivisten ist entscheidend von den Auseinandersetzungen mit den postmodernen Praktiken der Moskauer Konzeptualisten geprägt.¹⁹² Besonders relevant ist für ihn das Erbe des 2007 verstorbenen Dmitri Alexandrowitsch Prigow, der als Dichter ebenfalls sehr intensiv mit performativen Elementen arbeitete und das noch von den Formalisten gestellte Problem der sogenannten »literarischen Persönlichkeit« seit den 1970er-Jahren in den Mittelpunkt seiner metapoetischen Reflexionen rückte.

Einflussreich war in diesem Zusammenhang die von Prigow geschaffene und verkörperte Gestalt des »Milicaner« (bewusst fehlerhafte Schreibweise für »Milizionär«), in dessen Namen er ganze Lyrikzyklen verfasste und vortrug, wobei seine intime Identifikation mit dem lyrischen Ich den Rahmen des rein Theatralischen sprengte. Der Milizionär als literarischer Topos eignet sich aus-

gesprochen gut für die Verhandlung der politischen Rolle der Kunst, da er, seiner öffentlichen Wahrnehmung nach, sowohl die Macht als auch das Volk vertritt. Wenn er plötzlich nicht nur das administrative und ideologische, sondern auch das poetische Wort ergreift, scheint die Utopie einer alle Schichten der Gesellschaft repräsentierenden und auf allen Ebenen wirksam agierenden Autorschaft verwirklicht. Doch die Performances von Prigow, bei denen er die Schirmmütze, ein gut erkennbares Detail der Milizuniform, trug, vermittelten auch das Unbehagen, das von der Verschmelzung des Ästhetischen und Politischen ausgeht. Paradoxerweise steigerte sich diese Wirkung sogar, wenn Prigow ohne besondere Requisiten und unter seinem bürgerlichen Namen auftrat. Dann nämlich kam die Obszönität des nackten Machtanspruchs, der von der Person des Autors ausgeht, der keine Masken mehr braucht und sich mit der »bescheidenen«, weil das eigene Selbstbild am wenigsten verzerrenden Rolle des lebenden Klassikers begnügt, besonders gut zur Geltung. Der Abstand, den Prigow stets zu seiner Autorfunktion, wie authentisch sich diese auch darbieten mag, wahrte, eröffnete jenen Reflexionsraum, der das Problem der literarischen Subjektivität auf eine neue Ebene brachte und zur ästhetischen Weiterführung der Debatte herausforderte.

Roman Osminkin gehört zu den Künstlern, die diese Herausforderung dankbar angenommen haben und nun den Versuch wagen, sie unter den veränderten politischen Umständen produktiv zu machen. Im Gegensatz zu Prigow, der sich um die Vollendung der von ihm verkörperten Figuren bemühte, die, trotz einer kaum versteckten Verfremdung, stets eine innere Geschlossenheit und Glaubwürdigkeit ausstrahlten, setzt Osminkin bei seinen öffentlichen Auftritten bewusst auf Inkonssequenzen und Widersprüche. Als Gast in gehobenen Gesprächsrunden offenbart er sich als selbstkritischer, akademisch geprägter Intellektueller, der fortschrittliche Ansichten vertritt und über eine besondere Sensibilität in Bezug auf die aus dem offiziellen Diskurs weitgehend verbannte Gender-Problematik verfügt. Sein lyrisches Ich oder, besser gesagt, dessen zahlreiche Inkarnationen, die durch die Publikationen auf seinen Social-Media-Accounts eine direkte Assoziation mit dem realen Verfasser nahelegen, scheinen einer anderen Welt beziehungsweise anderen Welten anzugehören. Mal imitiert er die heroische Sprache eines proletarischen Dichters à la Majakowski (der freilich, wie sein Vorbild, selbst kein Proletarier zu sein braucht), mal spricht er im Namen eines Menschen aus der Unterschicht, der sich vergeblich um einen angemessenen Ausdruck seiner Gedanken bemüht,

mal operiert er auch in Gedichten mit akademischen Begriffen, die dann aber, aus dem Kontext gelöst, wie zwanghafte Fragmente einer fremden Rede wirken.

Hinzu kommt auch der gezielte Einsatz des Körpers, denn Osminkin erscheint in den musikalisch gestalteten Videoclips und während der szenischen Auftritte häufig mit nacktem Oberkörper oder in Kleidung, die seine trainierte Figur zur Schau stellt – vielleicht eine ironische Reminiszenz an das öffentliche Image des Präsidenten, der auch gerne seine körperliche Kraft betont und damit vermeintlich die Sympathien des »einfachen Menschen« gewinnt. Während der Präsident »die nackte Haut« für die Zementierung der eigenen Maskulinität verwendet, ist ihre Funktion in der Selbstdarstellung von Osminkin weitaus komplizierter. Einerseits erlaubt ihm die Betonung der Körperlichkeit durchaus, den der Literatur im Allgemeinen und der Lyrik im Besonderen anhaftenden Ruf einer rein intellektuellen, von den materiellen Belangen weitgehend losgelösten Beschäftigung zu überwinden und hiermit einen Appell an das breite Publikum zu senden. Andererseits aber gilt die männliche Identität in Osminkins poetischen Performances als eine Maske oder ein Kostüm, die nach Belieben abgestreift oder, besser gesagt, hinter anderen Kostümierungen versteckt werden können.

Dieses Spiel mit Identitäten findet seinen optimalen Entfaltungsraum im Künstlerkollektiv – einer von Osminkin favorisierten Form der kreativen Zusammenarbeit. Seine Auffassung der Gruppendynamik ist jedoch eine andere als zum Beispiel die von Oleg Vorotnikov aus der aktionistischen Gruppe »Woina«, der von den Mitgliedern des Kollektivs das Ablegen aller Gegensätze und eine völlige Hingabe an die gemeinsame Vision forderte. Über sein eigenes Projekt »Techno-Poëzija« (»Techno-Poesie«) sagt Osminkin folgendes: »Das Kollektiv soll aus singulären Einheiten bestehen, wobei jede davon etwas dazu beiträgt, sich aber nicht in Einem auflöst.«¹⁹³ Wenn das ein Modell für das Funktionieren eines sozialen Körpers zu liefern vermag, dann widerspricht es bereits zutiefst der autoritären Ethik, die zwischen dem Phantasma der Zugehörigkeit um jeden Preis und dem Imperativ der zwanghaften Selbstverwirklichung changiert. Zugleich knüpft Osminkin hier an die postmoderne Ästhetik im Sinne Lyotards an, der sich für eine »Rettung der Differenzen« ausspricht, die das Potenzial des Widerstreits in sich bewahren und somit den hinfälligen Anspruch auf Allgemeingültigkeit bekämpfen würden.¹⁹⁴

Im Einklang mit diesem Gebot der Differenzen steht die männliche Subjektivität in »Techno-Poëzija« nicht im Vordergrund, sondern wird um

weibliche und queere Perspektiven erweitert, die auf den Erfahrungen der jeweiligen Mitglieder beruhen und keinesfalls um einer vermeintlichen Harmonie oder eines gemeinsamen Kampfes willen geopfert werden müssen. Der Kampf besteht gerade darin, dass man sich souverän gibt und das Recht auf eine Abweichung reklamiert. Auch dem Zwang, sich selbst immer treu zu bleiben, entkommt man dadurch, dass die Identitäten nie als ontologisch festgelegt, sondern als konstruiert gedacht werden. Damit wird auch die wunde Stelle des modernen Autoritarismus aufgespürt, der seine Flexibilität als Mittel der Stabilisierung und ideologischen Zementierung zu nutzen versucht und darum ins Bedrängnis gerät, wenn die Fantasie wirklich ins ästhetisch Unberechenbare umschlägt und den von Lyotard beschworenen »Krieg dem Ganzen«¹⁹⁵ erklärt. Wobei man gerade für diese Unberechenbarkeit paradoxerweise eine genaue Berechnung braucht. Denn so viel steht fest: Ein antiautoritärer Diskurs kann heute nicht als Ergebnis einer spontanen künstlerischen Eingebung entstehen, da diese am ehesten die Gefahr läuft, die autoritären Topoi unreflektiert zu übernehmen und ihnen zu immer weiteren Inkarnationen zu verhelfen.

Dafür, dass sich die neue Generation von Literaten der Probleme der Autorschaft und der – oft unfreiwilligen – Verstrickungen mit der Macht

bewusst ist, spricht die Reaktion Osminkins auf die im Interview gestellte Frage danach, was er und die Gruppenmitglieder dem russischen Präsidenten bei einem hypothetischen Treffen sagen würden: »Ich verstehe die Frage und halte es für wichtig, dass man sich von genau solchen Sachen freimacht. Ich litt selber unter dieser Krankheit – unter all diesen Figuren des großen Anderen und der Macht, wenn du versuchst, einen inneren Dialog mit Putin oder diversen Milonovs [der russische Politiker, der sich aktiv für die Gesetze gegen die Rechte der sexuellen Minderheiten einsetzte] zu führen. [...] In meinen alten Texten gibt es zu viele von diesen Figuren der Macht, und es ist so, als ob ich ein ›acting out‹ durchziehe, eine Performance vor ihren Augen aufführe. [...] Wir sollen damit aufhören, ständig zu projizieren, was Putin oder Milonov wohl dazu sagen würden. Wir schreiben und treten nicht für sie auf.«¹⁹⁶

Die Frage ist nun, wie man dieser Situation entkommt und eine Wirkung erzielt, ohne sich in die bestehenden Hierarchien einzufügen und in eine direkte Konkurrenz mit den vermeintlich erfolgreichen und allmächtigen Autoren der politischen Wirklichkeit zu treten. Wenn die Begegnung zwischen dem Volk und den Intellektuellen gelingen soll, dann beginnt man am besten mit dem Hinterfragen der Trennlinien. Sind die Intellektuellen wirklich diejenigen, die sich vornehm-

lich auf das symbolische Kapital fokussieren? Liegen die Interessen des Volkes in der Tat hauptsächlich im Materiellen? Wenn man sowohl materielle als auch geistige Bedürfnisse als gleichermaßen essenziell für alle Menschen, unabhängig von ihrer sozialen Position und der Art der Beschäftigung anerkennt, schafft man eine stabile Basis für eine mündige Gesellschaft, die auf Vaterfiguren verzichten kann, die ihre Legitimität aus ihrer Rolle als Vermittler in einem weitgehend imaginierten Konflikt schöpfen. In diesem Prozess muss der literarische Autor, genauso wie der politische, notwendigerweise seine exklusive Stellung opfern, was freilich kein reales Opfer ist, denn man opfert nur ein kulturelles Konstrukt, das enorme Energie verschlingt, um unter gegenwärtigen Bedingungen bestehen zu bleiben. In der Regel führt es auch nicht zum gewünschten Ergebnis, da kaum jemand so leicht austauschbar ist wie ein Autor, der auf seiner Exklusivität besteht und damit nur eine fremde Fantasie an die Macht bringt.

Anmerkungen

- 1 Gurkin, »Vy prosto nabor propagandy: Zaprešjonnoe i otkrovennoe interv'ju Aleksievič«.
- 2 Schaffrick, *In der Gesellschaft des Autors*, S. 13 f.
- 3 Agamben, »Der Autor als Geste«, S. 66.
- 4 Foucault, »Was ist ein Autor?«, S. 1015.
- 5 Burke, *Authorship: From Plato to the Postmodern – A Reader*, S. 16.
- 6 Ebd., S. 18; Schaffrick, *In der Gesellschaft des Autors*, S. 15.
- 7 Orwell, »The prevention of literature«, S. 340.
- 8 Vgl. Koschorke/Kaminskij, *Despoten dichten*.
- 9 Schaffrick, *In der Gesellschaft des Autors*, S. 16.
- 10 Foucault, »Das Denken des Außen«, S. 672.
- 11 Foucault, »Was ist ein Autor?«, S. 1009.
- 12 Sosland, »Putin: Razgadka sekreta«, S. 23.
- 13 Vgl. Schaffrick, *In der Gesellschaft des Autors*, S. 69.
- 14 Vgl. Wiefarn, *Authentifizierungen*, S. 50.
- 15 Vgl. Dukalskis/Gerschewski, »What autocracies say (and what citizens hear): proposing four mechanisms of autocratic legitimation«, S. 263.
- 16 Burke, *Authorship*, S. 5.
- 17 Barthes, »Der Tod des Autors«, S. 57 f.
- 18 Vgl. Jannidis u. a., *Rückkehr des Autors*; Kyora, *Subjektform Autor*.
- 19 Vgl. Wardrip-Fruin/Montfort, *The New Media Reader*; Hartling, *Der digitale Autor*.
- 20 Vgl. Joch u. a., *Mediale Erregungen*; Meizoz, *La littérature »en personne«*; Siblewski, *Biografien inszenieren*.
- 21 Vgl. Howanitz, »(Selbst-)Inszenierung im Netz: Neue Strategien russischer AutorInnen«.
- 22 Sartre, »Die Phantasie an die Macht. Ein Gespräch mit Daniel Cohn-Bendit«.

- 23 Vgl. Foucault, »Was ist ein Autor?«, S. 1015.
- 24 Vgl. Schmid, *Technologien der Seele*, S. 12 f.
- 25 Vgl. Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, S. 14.
- 26 Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, S. 8.
- 27 Ebd., 15 f.
- 28 Ebd., S. 16.
- 29 Šapoval, D. A. *Prigov*, S. 124.
- 30 Ėpštejn, »Istoki i smysl russkogo postmodernizma«, S. 178.
- 31 Ebd.
- 32 Ėpštejn, *Postmodern v Rossii*, S. 55.
- 33 Ebd., S. 75 f.
- 34 Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, S. 11.
- 35 Ebd., S. 12.
- 36 Ebd., S. 14.
- 37 Epstein verwendet den Begriff hier offenbar im engeren Sinne eines diskursiven Systems zur Beschreibung der Wirklichkeit beziehungsweise einer stilistischen Richtung, also des Postmodernismus.
- 38 Ėpštejn, *Postmodern v Rossii*, S. 54 f.
- 39 Solženicyn, »Otvetnoe slovo na prisuždenie literaturnoj nagrody Amerikanskogo nacional'nogo kluba iskusstv«, S. 4.
- 40 Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, S. 88.
- 41 Solženicyn, »Otvetnoe slovo na prisuždenie literaturnoj nagrody Amerikanskogo nacional'nogo kluba iskusstv.«, S. 5.
- 42 Ebd., S. 3.
- 43 Prochanov, »Pjatyj Stalin«.
- 44 Ebd.
- 45 Die von Richard Wagner in seinen Musikdramen umgesetzte Idee des Gesamtkunstwerkes gilt als eines der einflussreichsten Konzepte der ästhetischen Moderne. (Vgl. Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 7 f.)

- 46 RT Russian, Valerij Gergievs Auftritt mit einem Symphonieorchester in Palmyra.
- 47 Bredekamp, *Das Beispiel Palmyra*, S. 21 ff.
- 48 Frank, »Culture/Art as a form of political protest vs. governmentalization of culture«.
- 49 Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, S. 14.
- 50 Achmatowa, »Poem ohne Held. Triptychon 1940–1962«, S. 193.
- 51 Foucault, »Michel Foucault: Verbrechen und Strafen in der UdSSR und anderswo«, S. 98.
- 52 Gergievs, Konzert in Zschinwal, 21.08.2008.
- 53 Šapoval, *D. A. Prigov*, S. 124. Diese und alle anderen Übersetzungen aus dem Russischen, soweit keine deutsche Ausgabe als Quelle angegeben wird, stammen von der Autorin.
- 54 Park Zarjad'e, Offizielle Website.
- 55 Bunimovič, »Putin kak installacija«.
- 56 Kalinin, »The ›Russian World‹«, S. 28 f.
- 57 Ebd., S. 35.
- 58 Vgl. Kerler, *Postmoderne Palimpseste*, S. 42 f.
- 59 Vgl. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, S. 1 f.
- 60 Mey, *Russische Schriftsteller und Nationalismus*, S. 235.
- 61 Ebd., S. 239.
- 62 Ebd., S. 259 f.
- 63 Ebd., S. 249.
- 64 Direkter Draht mit Vladimir Putin, 17.04.2014.
- 65 Prochanov, »Gospodin Geksogen«, S. 53.
- 66 Ebd., S. 15.
- 67 Ebd., S. 53.
- 68 Ebd., S. 61.
- 69 Ebd., S. 92.
- 70 Vgl. Sosland, »Putin: Razgadka sekreta«, S. 22 f.
- 71 Prochanov, »Gospodin Geksogen«, S. 52.
- 72 Ebd., S. 141.
- 73 Ebd., S. 68.
- 74 Ebd., S. 137.

- 75 Vgl. ebd.: »Den Zaren haben die Juden getötet, und Stalin tötete die Juden. Er kannte das Geheimnis des Drachen. Er hat den Krieg gewonnen und die Russen gerettet.« (S. 16)
- 76 Vortrag von Vladimir Putin auf der Münchner Sicherheitskonferenz und Diskussion, 10.02.2007.
- 77 Prochanov, »Gospodin Geksogen«, S. 676 f.
- 78 Neben der »langen«, also vollständigen Fassung des Romans, auf die ich mich in meinem Essay beziehe, ist noch eine weitere Version bekannt, die zahlreiche Kürzungen enthält und in der vor allem das letzte Kapitel, in dem die »Stadtflucht« Belosel'cevs beschrieben wird, fehlt. Vgl. Prochanov, »Gospodin Geksogen«, Moskau 2002.
- 79 Prochanov, »Gospodin Geksogen«, S. 628.
- 80 Ebd., S. 141.
- 81 Vgl. Ledeneva, *How Russia Really Works*, S. 32.
- 82 Prochanov, »Gospodin Geksogen«, S. 679.
- 83 Ebd., S. 677.
- 84 Mey, *Russische Schriftsteller und Nationalismus*, S. 258.
- 85 Ebd.
- 86 Darin ist Prochanov wiederum nicht originell oder steht zumindest nicht allein da. Vgl. Groys, *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie*.
- 87 Mey, *Russische Schriftsteller und Nationalismus*, S. 258.
- 88 Prochanov, »Gospodin Geksogen«, S. 626.
- 89 Während der stalinistischen Herrschaft fanden in der Sowjetunion mehrere antisemitische Kampagnen statt, wie der Prozess gegen die Mitglieder des Jüdischen Antifaschistischen Komitees (1948–1952), der sogenannte »Kampf gegen den Kosmopolitismus« (1948–1953) und die Aufdeckung der angeblichen Ärzteverschwörung (1951–1953).
- 90 Gessen, *Der Mann ohne Gesicht*.
- 91 Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, S. 59.
- 92 Ministerium für Kultur der Russischen Födera-

tion, »Grundlagen der staatlichen Kulturpolitik«, S. 4 f.

93 Panarin, »Agency globalizma«, S. 125.

94 Ebd.

95 Ebd.

96 Vgl. Habermas, *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, S. 12 f.

97 Vgl. Bluhm, »Postmodernity and Modernity as Political Terms in Russia's New Conservatism«, S. 128.

98 Unter Dekonstruktion versteht man das von Jacques Derrida entwickelte Verfahren der Lektüre, das im Text die Bedeutungen freilegt, die vom Autor nicht intendiert beziehungsweise absichtlich ausgelassen wurden. Sie wird im Poststrukturalismus auch als ein Instrument der Kritik an den bisher als selbstverständlich hingenommenen Sinninhalten angewandt. (Vgl. Münker und Roesler, *Poststrukturalismus*, S. 38 f.)

99 Panarin, »Agency globalizma«, S. 126.

100 Ebd., S. 132. Zum angeblich postmodernistischen Charakter der bolschewistischen Revolution, vgl. Thesen von Epstein, die im Kap. »Gesamtkunstwerk Putin?« dieses Essays vorgestellt wurden.

101 Ebd., S. 128.

102 Ebd., S. 127 f.

103 Ebd., S. 133.

104 Ebd., S. 143 f.

105 Ebd., S. 162.

106 Ebd., S. 141.

107 Ebd., S. 134.

108 Ebd., S. 159.

109 Ebd., S. 144.

110 Ebd., S. 141 f.

111 Vgl. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, S. 93 f.

112 Dugin, »Evrazijstvo i postmodern«.

113 Vgl. Derrida, *Grammatologie*, S. 86 f.

- 114 Dugin, *Geopolitika postmoderna*, S. 78.
- 115 Dugin, »Evrazijskaja versija postmoderna: èschatologičeskij vyzov«.
- 116 Dugin, *Geopolitika postmoderna*, S. 82 f.
- 117 Ebd., S. 81.
- 118 Lyotard, »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?«, S. 45.
- 119 Dugin, *Geopolitika postmoderna*, S. 83.
- 120 Ebd., S. 84.
- 121 Ebd., S. 85.
- 122 Ebd., S. 84 f.
- 123 Ebd., S. 78.
- 124 Ebd., S. 89 f.
- 125 Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, S. 8.
- 126 Dugin, *Geopolitika postmoderna*, S. 87.
- 127 Höllwerth, *Das sakrale eurasische Imperium des Aleksandr Dugin*, S. 566.
- 128 Lyotard, »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?«, S. 48.
- 129 Kalinin, »The ›Russian World‹«, S. 38 f.
- 130 Putin, »Rossija na rubeže tysjačletij«.
- 131 kremlin.ru, »Prjamaja linija s Vladimirom Putiny«.
- 132 Der Text erhielt seitdem noch drei Fortsetzungen. Die neueren Ausgaben, seit 2010, nennen zwar einen Jurij Šalyganov als Autor, aber sowohl im Buch selbst als auch in den begleitenden Medienpublikationen geht man weiterhin von einer kollektiven Autorschaft aus, die nicht weiter präzisiert wird.
- 133 *Proekt Rossija*, S. 5.
- 134 Ebd., S. 8.
- 135 Ebd., S. 59.
- 136 Ebd.
- 137 Proekt Rossija, Offizielle Webseite.
- 138 *Proekt Rossija*, S. 174.
- 139 Proekt Rossija, Offizielle Webseite.

- 140 *Proekt Rossija*, S. 221–225.
- 141 *Proekt Rossija*, S. 333.
- 142 Geworkjan, *Aus erster Hand: Gespräche mit Wladimir Putin*, S. 213.
- 143 Ebd.
- 144 Nicht zu verwechseln mit Aleksandr Panarin, dem Autor des oben zitierten Buches *Agenty globalizma (Agenten des Globalismus)*.
- 145 Izvestija, »Professor Igor' Panarin: ›Gosudarem postsovetskogo prostranstva stanet Vladimir Putin‹«.
- 146 Machiavelli, *Il principe. Der Fürst*, S. 137.
- 147 Il'in, *Naši zadači*, S. 185.
- 148 Ebd.
- 149 Ebd.
- 150 Ebd.
- 151 Ebd., S. 187.
- 152 Ebd.
- 153 Ebd., S. 188.
- 154 Ebd.
- 155 Ebd.
- 156 Ebd., S. 190.
- 157 Ebd., S. 210.
- 158 Ebd.; auch 217.
- 159 Zu den Mitgliedern der Gruppe zählten unter anderem die späteren Gründerinnen von ›Pussy Riot‹.
- 160 Kommersant.ru, »My tut vyživaem s bolšim trudem«.
- 161 Ebd.
- 162 Ebd.
- 163 stnmedia.ru, »Zachar Prilepin: ›Ja vse delaju tol'ko dlja togo, čtoby popast' v tišinu!‹«.
- 164 online812.ru, »Zachar Prilepin o tom, počemu prisoedinenie Kryma – eto chorošo dlja Rossii«.
- 165 Ebd.

- 166 Ebd.
- 167 Panarin, »Agenty globalizma«, S. 143 f.
- 168 RIA Novosti Krym, »Zachar Prilepin: ›Ja uechal iz rossijskogo Kryma i v nego že vernulsja««.
- 169 Ebd.
- 170 *Interview Zachar Prilepin.*
- 171 RIA Novosti Krym, »Zachar Prilepin: ›Ja uechal iz rossijskogo Kryma i v nego že vernulsja««.
- 172 Pelewin, *Generation P*, S. 9.
- 173 Ebd., S. 222.
- 174 Vgl. Gel'man, *Authoritarian Russia*, S. 71.
- 175 In der deutschen Übersetzung lautet der Titel: *Das fünfte Imperium: ein Vampirroman.*
- 176 Siehe Kap. »Kreativität in den Ruinen« in diesem Essay.
- 177 Pelewin, *Das fünfte Imperium: ein Vampirroman*, S. 339 f. Im Russischen werden ›Zunge‹ und ›Sprache‹ mit einem Wort, ›jazyk‹, bezeichnet, was hier im Original für eine Doppeldeutigkeit sorgt, indem die ›Sprache‹ als ›Zunge‹ eine materielle beziehungsweise physiologische Komponente erhält.
- 178 Pelevin, *Tajnye vidy na goru Fudzi*, S. 228.
- 179 Vgl. Kap. »Ein Vater für Russland« in diesem Essay.
- 180 Forbes.ru, »Moskva – imperskij gorod, razdavlenyj vertikal'ju vlasti«; Offizielle Website von Vladimir Sorokin, »Vladimir Sorokin v Ukraine«.
- 181 WELTplus, »Vladimir Sorokin. ›Russland hinkt hundert Jahre hinter Europa her««.
- 182 Ebd.
- 183 Siehe Kap. »Traum von der totalen Repräsentation« in diesem Essay.
- 184 Dugin, *Geopolitika postmoderna*, S. 90.
- 185 med.org, »Evrazijskaja opričnina vosstanovit v Rossii sakral'nuju vlast'«.
- 186 tsargrad.tv, »Aleksej Gintovt: Ja – eschatologičeskij optimist«.

- 187 Forbes.ru, »Moskva – imperskij gorod, razdav-
lennyj vertikal’ju vlasti«.
- 188 Vgl. Medvedev, »»Literatura budet proverena««;
Golynko-Vol’fson, »Revoljucionnyj diskurs kak
kommerčeskij brend. Imperija sytych anarchis-
tov«, S. 173–90.
- 189 Djagalov, »Antipopulism postsocialičeskoj intelli-
gencii«, S. 135.
- 190 Ebd., S. 144.
- 191 Anticapitalist.ru, »Roman Osminkin: »Chipstery
mogut stat art-proletariatom««.
- 192 Lipovetskij, »Meždu Prigovym i LEFom: Perfor-
mativnaja poëtika Romana Osminkina«, S. 251.
- 193 Krapiva, »»Uberem ruki ot vlagališča kul’tury« ili
kak segodnja politizirovat’ chip-chop. Interv’ju s
Techno-Poëziej«.
- 194 Vgl Lyotard, »Beantwortung der Frage: Was ist
postmodern?«, S. 48.
- 195 Ebd.
- 196 Krapiva, »»Uberem ruki ot vlagališča kul’tury« ili
kak segodnja politizirovat’ chip-chop. Interv’ju s
Techno-Poëziej«.

Literaturverzeichnis

- Anna Achmatova, »Poem ohne Held. Triptychon 1940–1962«, in: dies., *Poem ohne Held*, Göttingen 1989, S. 185–253.
- Giorgio Agamben, »Der Autor als Geste«, in: ders., *Profanierungen*, Frankfurt am Main 2005, S. 57–69.
- Roland Barthes, »Der Tod des Autors«, in: ders., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt am Main 2012, S. 57–63.
- Katharina Bluhm, »Postmodernity and Modernity as Political Terms in Russia's New Conservatism«, in: Suslov, Mikhail und Uzlaner (Hg.), *Contemporary Russian Conservatism: Problems, Paradoxes, and Perspectives*, Leiden/Boston 2020, S. 128–52.
- Horst Bredekamp, *Das Beispiel Palmyra*, Köln 2016.
- Evgenij Bunimovič, »Putin kak installjacija«, in: *Novaja Gazeta*, 26. März 2001, {<http://2001.novayagazeta.ru/nomer/2001/21n/n21n-s06.shtml>}.
- Sean Burke, *Authorship: From Plato to the Postmodern – A Reader*, Edinburgh 1995.
- Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1983.
- Rossen Džagalov, »Antipopulism postsocialičeskoj intelligencii«, in: *Neprikosnovennyi zapas*, Nr. 1 (2011), S. 134–53.
- Aleksandr Dugin, »Evrazijskaja versija postmoderna: ešhatologičeskij vyzov«, in: *Geopolitika.ru*, 22. Januar 2015, {<https://www.geopolitika.ru/article/evrazijskaya-versiya-postmoderna-eschatologičeskij-vyzov>}.
- »Evrazijskoe i postmodern«, in: *Meždunarodnoe evrazijskoe dviženie*, 25. November 2003, {<http://med.org.ru/article/1553>}.

- *Geopolitika postmoderna*, Sankt Peterburg 2007.
- Alexander Dukalskis und Johannes Gerschewski, »What autocracies say (and what citizens hear): proposing four mechanisms of autocratic legitimation«, in: *Contemporary Politics* 23, Nr. 3 (3. Juli 2017), S. 251–68.
- Michail Ėpštejn, »Istoki i smysl russkogo postmodernizma«, in: *Zvezda*, Nr. 8 (1996), S. 166–88.
- *Postmodern v Rossii*, Moskau 2000.
- Anke Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen 2006.
- Michel Foucault, »Das Denken des Außen«, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits: Band I. 1954–1969*, Frankfurt am Main 2001, S. 670–97.
- »Michel Foucault: Verbrechen und Strafen in der UdSSR und anderswo«, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits: Band III. 1976–1979*, Frankfurt am Main 2003, S. 83–98.
- »Was ist ein Autor?«, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits: Band I. 1954–1969*, Frankfurt am Main 2001, S. 1003–41.
- Susanne Frank, »Culture/Art as a form of political protest vs. governmentalization of culture«, Vortrag gehalten auf dem Workshop »Culture as Politics«, Berlin, 19. Juli 2017, {<https://www.forum-transregionale-studien.de/events/details/culture-as-politics.html>}.
- Vladimir Gel'man, *Authoritarian Russia: Analyzing Post-Soviet Regime Changes*, Pittsburgh 2015.
- Masha Gessen, *Der Mann ohne Gesicht: Wladimir Putin – Eine Enthüllung*, München/Berlin/Zürich 2013.
- Natalija Geworkjan, *Aus erster Hand: Gespräche mit Wladimir Putin*, München 2000.
- Dmitrij Golyenko-Vol'fson, »Revoljucionnyj diskurs kak kommerčeskij brend. Imperija sytych anarchistov.

- («Pravaja mysl' i »levaja ideja« v sovremennoj russkoj proze)«, in: *Novoe literaturnoe obozrenie*, Nr. 6 (2003), S. 173–90.
- Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München/Wien 1988.
- *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie*, München 2007.
- Sergej Gurkin, »Vy prosto nabor propagandy: Zaprešjonnoe i otkrovennoe interv'ju Aleksievič«, 19.06. 2017, {<https://regnum.ru/news/2290056.html>}.
- Jürgen Habermas, *Der Philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1991.
- Florian Hartling, *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*, Bielefeld 2009.
- Alexander Höllwerth, *Das sakrale eurasische Imperium des Aleksandr Dugin: Eine Diskursanalyse zum postsowjetischen russischen Rechtsextremismus*, Stuttgart 2007.
- Gernot Howanitz, »(Selbst-)Inszenierung im Netz: Neue Strategien russischer AutorInnen«, in: Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Hg.): *Künstlerinszenierungen: Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2014, S. 191–219.
- Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London 1989.
- Ivan Il'in, *Naši zadači. Istoričeskaja sud'ba i buduščee Rossii: Stat'i 1948-1954 godov*, Bd. 1, Moskau 1992.
- Fotis Jannidis u. a., *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999.
- Markus Joch, York-Gothart Mix und Norbert Christian Wolf (Hg.), *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen 2009.
- Ilya Kalinin, »The »Russian World«. Genetically modified conservatism, or why »Russian culture« mat-

- ters«, in: Lena Jonson und Andrei Erofeev (Hg.), *Russia – Art resistance and the conservative-authoritarian Zeitgeist*, London/New York 2018, S. 27–47.
- David Ramón Kerler, *Postmoderne Palimpseste: Studien zur (meta-)hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman*, Würzburg 2013.
- Albrecht Koschorke und Konstantin Kaminskij (Hg.), *Despoten dichten. Sprachkunst und Gewalt*, Konstanz 2011.
- Sabine Kyora (Hg.), *Subjektform Autor: Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014.
- Alena Ledeneva, *How Russia Really Works: the Informal Practices That Shaped Post-Soviet Politics and Business*, Ithaca, New York 2006.
- Mark Lipovetskij, »Meždu Prigovym i LEFom: Performativnaja poëtika Romana Osminkina«, in: *Novoe literaturnoe obozrenie*, Nr. 3 (2017), S. 241–62.
- Jean-François Lyotard, »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?«, in: Peter Engelmann, *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1993, S. 33–48.
- Niccolò Machiavelli, *Il principe. Der Fürst*, Stuttgart 2013.
- Kirill Medvedev, »Literatura budet proverena«. Individual'nyj proekt i »novaja èmocional'nost'«, März 2007, {<http://kirillmedvedev.narod.ru/liter-.html>}.
- Jérôme Meizoz, *La littérature »en personne«*. Scène médiatique et formes d'incarnation, Genf 2016.
- Alexandra Mey, *Russische Schriftsteller und Nationalismus, 1986-1995*, Bochum 2004.
- Stefan Münker und Alexander Roesler, *Poststrukturalismus*, Stuttgart 2012.
- George Orwell, »The prevention of literature«, in: *Collected Essays*, Norwich 1970, S. 325–40.

- Aleksandr Panarin, »Agenty globalizma«, in: *Moskva* 8 (2000), S. 123–44.
- »Agenty globalizma«, in: *Moskva* 9 (2000), S. 159–71.
- Viktor Pelevin, *Empire V. Povest' o nastojaščem sverchčeloveke*, Moskau 2006.
- *Tajnye vidy na goru Fudzi*, 2018.
- Viktor Pelewin, *Das fünfte Imperium: ein Vampirroman*, München 2009.
- *Generation P*, München 2002.
- Aleksandr Prochanov, *Gospodin Geksogen*, Moskau 2002.
- »Gospodin Geksogen«, in: *Sobranie sočinenij v pjatnadcati tomach*, Bd. 6, Moskau 2010.
 - »Pjatyj Stalin«, in: *Izborskij Klub*, 20.12.2018, {<https://izborsk-club.ru/16281>}.
- Proekt Rossija*, Moskau 2010.
- Vladimir Putin, »Rossija na rubeže tysjačeletij«, in: *Nezavisimaja gazeta*, 30.12.1999, {http://www.ng.ru/politics/1999-12-30/4_millennium.html}.
- Sergej Šapoval, *D. A. Prigov: dvadcat' odin razgovor i odno družeskoe poslanie*, Moskau 2014.
- Matthias Schaffrick, *In der Gesellschaft des Autors: Religiöse und politische Inszenierungen von Autorschaft*, Heidelberg 2014.
- Ulrich Schmid, *Technologien der Seele: Vom Verfertigen der Wahrheit in der russischen Gegenwartskultur*, Berlin 2015.
- Klaus Siblewski, *Biografien inszenieren: Wie junge Autoren debütieren*, München 2016.
- Aleksandr Solženicyn, »Otvetnoe slovo na prisuždenie literaturnoj nagrody Amerikanskogo nacional'nogo kluba iskusstv«, in: *Novyj mir*, Nr. 4 (1993), S. 3–6.
- Aleksandr Sosland, »Putin: Razgadka sekreta«, in: *Logos*, Nr. 2 (23) (2000), S. 22–27.

- Noah Wardrip-Fruin und Nick Montfort, *The New Media Reader*, Cambridge, Mass. 2003.
- Markus Wiefarn, *Authentifizierungen: Studien zu Formen der Text- und Selbstidentifikation*, Würzburg 2010.
- Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton, NJ 2005.

Internetquellen

- Ministerium für Kultur der Russischen Föderation, »Grundlagen der staatlichen Kulturpolitik«, 2015, {<https://www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2016/OSNOVI-PRINT.NEW.indd.pdf>}.
- Anticapitalist.ru, »Roman Osminkin: ›Chipstery mogut stat' art-proletariatom««, 17. Februar 2013, {http://anticapitalist.ru/archive/analiz/tovarishhi/xipsteryi_mogut_stat_art-proletariatom.html}.
- Forbes.ru, »Moskva – imperskij gorod, razdavlennyy vertikal'ju vlasti«, 17. Oktober 2019, {<https://www.forbes.ru/forbeslife/385517-moskva-imperskiy-gorod-razdavlennyy-vertikalyu-vlasti-vladimir-sorokin-o-novom>}.
- Interview Zachar Prilepin*, 2019, zugegriffen 21.10.2020, {<https://www.youtube.com/watch?v=e5HM4VKHc3U>}.
- Izvestija, »Professor Igor' Panarin: ›Gosudarem post-sovetskogo prostranstva stanet Vladimir Putin««, 1. April 2009, {<https://iz.ru/news/347020>}.
- Kommersant.ru, »My tut vyživaem s bolšim trudom«, 15. Mai 2017, {<https://www.kommersant.ru/doc/3292661>}.
- Krapiva, »›Uberem ruki ot vlagališča kul'tury« ili kak segodnja politizirovat' chip-chop. Interv'ju s Techno-

- poëziej«, 9. Mai 2019, {<https://pervaya.krapiva.org/uberem-ruki-ot-09-05-2019>}.
- kremlin.ru, »Prjamaja linija s Vladimirom Putinyom«, 17. April 2014, {<http://kremlin.ru/events/president/news/20796>}.
- med.org, »Evrazijskaja opričnina vosstanovit v Rossii sakral'nuju vlast'«, 27. Februar 2005, {<http://med.org.ru/article/2255>}.
- Offizielle Website von Vladimir Sorokin, »Vladimir Sorokin v Ukraine: Ja živu v gorode, razdavlenom vertikal'ju vlasti«, zugegriffen 5. Januar 2020, {<https://srkn.ru/interview/vladimir-sorokin-v-ukraine-ya-zhivu-v-gorode-razda.html>}.
- online812.ru, »Zachar Prilepin o tom, počemu pri-soedinenie Kryma - eto chorošo dlja Rossii«, 3. April 2014, {<http://online812.ru/2014/04/03/014>}.
- Park Zarjadě, »Park Zarjadě. Offizielle Website«, zugegriffen 3. Januar 2020, {<https://www.zaryadyepark.ru/>}.
- Proekt Rossija, Offizielle Webseite des »Proekt Rossija«, zugegriffen 12. Januar 2020, {<http://www.proekt-russia.ru/>}.
- RIA Novosti Krym, »Zachar Prilepin: ›Ja uechal iz rossijskogo Kryma i v nego že vernulsja««, 26. Oktober 2015, {<https://crimea.ria.ru/opinions/20151026/1101330266.html>}.
- RT Russian, Valerij Gergievs Auftritt mit einem Symphonieorchester in Palmyra, zugegriffen 3. Januar 2020, {<https://www.youtube.com/watch?v=5heECAdUue4>}.
- stnmedia.ru, »Zachar Prilepin: ›Ja vse delaju tol'ko dlja togo, čtoby popast› v tišinu!««, Januar 2019, {<https://stnmedia.ru/mag/january-2019/22595/>}.
- tsargrad.tv, »Aleksej Gintovt: Ja – eschatologičeskij optimist«, 31. August 2016, {https://tsargrad.tv/articles/aleksej-gintovt-ja-jeshatologičeskij-optimist_24056}.

Valerij Gergiev, Konzert in Zschinwal, 21.08.2008, zugegriffen 3. Januar 2020, {<https://www.youtube.com/watch?v=372cOGfMp7E>}.

WELTplus, »Vladimir Sorokin. ›Russland hinkt hundert Jahre hinter Europa her‹«, 29. Januar 2019, {<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/plus187880356/Vladimir-Sorokin-Putins-Russland-ist-wie-die-spaete-Sowjetunion.html>}.

Wladimir Putin, »Vortrag von Wladimir Putin auf der Münchner Sicherheitskonferenz und Diskussion. 10.02.2007«, zugegriffen 3. Januar 2020. {<http://kremlin.ru/events/president/transcripts/24034>}.

Gefördert von der VolkswagenStiftung

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.matthes-seitz-berlin.de und steht unter der Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>). Diese Lizenz erlaubt die Nutzung und Weitergabe des Werkes in jedem Medium oder Format, sofern die/der Originalautor/in und die Quelle angemessen genannt, die Lizenz angegeben und keine Bearbeitungen vorgenommen werden. Eine kommerzielle Nutzung ist nicht gestattet.

Copyright der deutschen Ausgabe © 2021
MSB Matthes & Seitz Berlin
Verlagsgesellschaft mbH
Großbeerenstraße 57A, 10965 Berlin, Deutschland
info@matthes-seitz-berlin.de

Alle Rechte vorbehalten,
insbesondere die Nutzung des Werks für
Text- und Data-Mining im Sinne von
§ 44b UrhG.

Satz: Monika Grucza-Nápoles, Cartagena
Druck und Bindung: Art-Druk, Szczecin
Printed in Polen
Umschlaggestaltung nach einer Idee von
Pierre Faucheux
ISBN 978-3-95757-943-0
e-ISBN 978-3-7518-3089-8
www.matthes-seitz-berlin.de