

SERGUEI OUSHAKINE

»War das etwa alles umsonst?«
Russlands Kriege in militärischen Liedern*

Am 2. August 2003 fand in Barnaul, dem administrativen Zentrum der Altaj Region in Sibirien, wo ich meine Feldforschung machte, ein großes Ereignis statt. Die Altaj Vereinigung der Veteranen des Afghanistankrieges gedachte der Soldaten, die in den militärischen Konflikten der letzten zwanzig Jahre getötet worden waren, indem sie eine »festliche Darbietung« auf dem Hauptplatz der Stadt organisierte.

Als Teil der Veranstaltung, die anlässlich des landesweit gefeierten Tages der Fallschirmjäger stattfand, gab es ein Konzert von Kriegsliedern, die von der Gruppe *Slavjane* (Slawen) aufgeführt wurden, und eine Darbietung der Marine, die als »ein Beispiel echter Männlichkeit von militärisch-patriotischen Klubs und Spezialeinsatztruppen (*specnaz*)« angekündigt worden war. Im Handzettel zur Show, der in der ganzen Stadt aushing, wurde die heldenhafte Virilität durch ein weniger hartes Symbol abgemildert: das Bild eines Fallschirmjägers mit einem Kind, begleitet von einem kurzen Gedicht:

Damit Kinderaugen keine Tränen kennen,	Чтоб слез не знали детские глаза,
Damit Mütter vor Trauer nicht altern,	Чтоб матери от горя не старели,
Damit kein neuer Krieg anbricht,	Чтоб не назрела новая война,
Setzen wir blaue Barette auf.	Береты голубые мы надели.

Obwohl der Zusammenhang der familienorientierten Rhetorik und der Veteranen des Afghanistankrieges, die Sponsoren der Veranstaltung waren, nicht offensichtlich ist, scheint der Versuch, Kriegserfahrung im Kontext von Gender-Identitäten und Familienrollenbildern zu verorten, doch kein Zufall zu sein. Russlands »lokale Kriege« (wie militärische Interventionen und Konflikte der letzten 40 Jahre in Afghanistan, Tadschikistan und dem Kaukasus genannt werden) polarisieren weiterhin die öffentliche Meinung. Vor diesem Hintergrund ist es hilfreich, Gewalt und Verlust als Dinge des täglichen Lebens darzustellen, um die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit von der Frage nach der vermeintlichen politischen Notwendigkeit der organisierten Gewalt wegzulenken. Der Krieg wird daher als eine Erfahrung dargestellt, die betrauert wird und bewältigt werden muss, nicht als ein Prozess, dessen Ursprung in Frage gestellt werden sollte. Indem die traumatische Vergangenheit in der sowjetischen bzw. russischen Geschichte als ein emotional aufgeladenes Ereignis in der persönlichen Biographie (Trauer und Tränen) beschrieben wird, umgeht sie die Phase von eingehender öffentlicher Analyse und Prüfung.

Im Zusammenhang mit der Umlenkung des Diskurses gibt es noch einen weiteren wichtigen Aspekt, auf den der Reim anspielt und der in den Liedern von *Slavjane* sehr deutlich wird. Das Konzert mit dem Titel *Lasst uns die ruhmreichen*



Abb. 1: Die militärische Vergangenheit wird gefeiert: »Damit es keinen neuen Krieg geben wird.« Poster einer Veranstaltung in Barnaul 02.03.2013. Foto von Dmitrij Byčkov

Kämpfe erinnern setzte sich aus alten russischen und sowjetischen Kriegsliedern zusammen, die verlorene Schlachten, sterbende Helden und schmerzgeplagte Angehörige besangen. Der Ursprung von Nationalstolz und Ruhm schien nicht so sehr in militärischen Siegen oder dem Mut der Kämpfer zu liegen. Die Strategie von *Slavjane* hatte eine umgekehrte Logik. Es ging um das edle Leiden: Vor seinem emotionalen Hintergrund war keine andere Begründung nötig. Die ästhetisierte Betonung von Verlust machte jegliche Fragen nach der eigenen Aggression oder Feindseligkeit, die möglicherweise überhaupt erst den Boden für das heroische Leiden bereiteten, überflüssig. Entpolitisiert und domestiziert, wurde der Krieg, der durch eine unspezifische Bedrohung ausgelöst worden war, abermals mit Ritualen eines persönlichen Traumas gleichgesetzt.

Dieses Beispiel beleuchtet mehrere wichtige Tendenzen, die ich in diesem Aufsatz untersuchen werde. Erstens ermöglichen es Lieder den Aufführenden und dem Publikum, wenn sie als legitimes Ventil zum Ausdruck von Gefühlen in der Öffentlichkeit eingesetzt werden, das bereits existierende Repertoire von Symbolen und Gesten zu recyceln, um eine neue traumatische Erfahrung erkennbar zu machen. Verlust und Trauma werden also in gemeinhin akzeptierte und sozial vertraute Narrative und Szenarien eingebaut. Das Lied funktioniert als Mittel zum Ausdruck von Emotionen und als Werkzeug zur Bezeichnung von Affekt. Zudem bietet es eine vollständige akkustische Struktur. Im Folgenden werde ich mehrere Beispiele dieser Poetik des Recyclings analysieren und versuchen, die Besonderheiten des sozio-symbolischen Prozesses zu verstehen, den ich den

Umbau der Vergangenheit nenne, also eine Art von symbolischer Produktion, in der die Formen der Vergangenheit mit neuen Bedeutungen gefüllt werden, mit neuer Bedeutsamkeit und manchmal auch mit neuen internen Strukturen.¹

Zweitens bieten Lieder, neben der Bereitstellung eines vertrauten emotionalen und symbolischen Vokabulars, auch die Möglichkeit, den Kontext neu zu gestalten und das Ereignis umzuformulieren. Lieder verändern die Beziehung zwischen dem Aufführenden und seinem oder ihrem Publikum, indem sie Gewichtungen verschieben, neue metaphorische Verbindungen schaffen und Trends und Details ans Licht bringen, die ausgelassen oder marginalisiert worden waren. In dieser Hinsicht bieten uns Lieder über den Afghanistankrieg einen wichtigen Zugang zum Verständnis dessen, wie kontroverse und gleichzeitig traumatische Ereignisse in der Öffentlichkeit erzählt werden. Es gelang Liedern, indem sie an vertraute emotionale Formeln und kulturelle Tropen anknüpften, Respekt oder zumindest Anerkennung hervorzurufen, die der Staat und die Gesellschaft den Ex-Soldaten verweigert hatten. Ich werde zeigen, dass die symbolischen Umformulierungen des Afghanistankrieges, die »von unten«, also von Veteranen, Soldatenmüttern und peripheren Kultur-Enterpreneurs in den letzten 25 Jahren hervorgebracht wurden, eine mächtige sozio-kulturelle Konstellation geschaffen haben, die das Thema Kriegserfahrung mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion vermischt haben. Indem sie wirksame emotionale Texte liefern, werden diese symbolischen Umformulierungen nun als universelle Schablonen benutzt, um Russlands fragwürdige Geschichte der »lokalen Kriege« zu erzählen.

In meiner Diskussion werde ich mich auf Material stützen, das ich während meiner ausgiebigen Feldforschungen in Barnaul (Altaj, Russland) in den Jahren 2001 bis 2003 und kürzeren Besuchen in den Jahren 2005 und 2006 gesammelt habe. Ich werde mich hauptsächlich auf Lieder konzentrieren, die von Veteranen oder Veteranengruppen geschrieben und aufgeführt wurden, also auf das sogenannte militärische Chanson (*voennyj šanson*). Außerdem werde ich auf Material zurückgreifen, das ich während meiner Arbeit mit Soldatenmüttern und Veteranen »lokaler Kriege« gesammelt habe und die sich auf ähnliche symbolische Strategien stützen, um gesellschaftliche Aufmerksamkeit und Anerkennung zu bekommen.

Mediationsrituale und Konturen der Anerkennung

Lieder über den Großen Vaterländischen Krieg, den Tschetschenien- und den Afghanistankrieg sind zu einem wichtigen kulturellen Mittel geworden, durch das die Gemeinsamkeit von Krieg und Verlust in der russischen Gesellschaft etabliert wird. Angeregt durch die Festlichkeiten, die um den 50. Jahrestag des Sieges organisiert wurden, erlebte das militärische und patriotische Chanson seit 1995 einen deutlichen Aufschwung. Kriegslieder werden oft auf Radio- und Fernsehkanälen gesendet und bekannte russische Pop- und Klassikstars nehmen häufig neue Cover-Versionen auf.² In vielen Städten des Landes gibt es jedes Jahr Festivals mit Kriegsliedern und Wettbewerbe, die unter Studenten organisiert werden und bei denen es um die beste Darbietung dieser Lieder geht.



Abb. 2: Teilnehmer des alljährlichen Wettbewerbs zur Darbietung des patriotischen Liedes »Soldatskij konvert« (Der Briefumschlag des Soldaten) 2013. Rossijskij sojuz molodeži, http://rsmkld.ruy.ru/press/news/15480.html?sphrase_id=958317, 15.09.2014

In Barnaul werden alle öffentlichen Veranstaltungen und Zeremonien, die von Veteranen der »lokalen Kriege« und dem Komitee der Soldatenmütter des Altaj organisiert werden, von diesen Liedern begleitet. Einige Kulturkritiker, die von dieser kulturellen Entwicklung alarmiert sind, haben bereits die Tendenz³ beschrieben, das musikalische Genre zu »mobilisieren« und zu »militarisieren«.

Die allgemeine öffentliche Anziehungskraft von Liedern lässt sich auf mehrere Faktoren zurückführen. Die seit langem etablierte Tradition kollektiven Singens in Russland, die quer durch verschiedene soziale, ökonomische, Bildungs- und Altersgruppen beobachtet werden kann, bietet einen kulturellen Rahmen.⁴ Russische populäre Lieder, die »stark auf Worten basieren«, werden meist von einfachen, wenn nicht gar primitiven Melodien (*motiv*) begleitet. In der Tat hat die Musik häufig zweitrangige Bedeutung. Wesentlich ist die »richtige« Intonation, eine kulturell geteilte Kontur der Artikulation, eine übernommene Abfolge der Stimm-Modulation.⁶ Eines der deutlichsten Anzeichen dieser Tendenz ist die Dominanz der sogenannten umgangssprachlichen (*razgovornaja*) Intonation in russischen populären Liedern. Lieder sind eine Art von musikalischen »Briefen«, die vor dem Hintergrund von Musik als Dialog konstruiert sind.⁷

Der geringe Stellenwert von Stimmqualität und musikalischem Anspruch fördert die Nachahmung von Liedern bei informellen Treffen und trägt zu ihrer großen Beliebtheit bei der breiten Masse bei. Außerdem ist das militärische Chanson musikalisch betrachtet recht rhythmisch: Die Lieder basieren überwie-

gend auf leicht modifizierten Tanzformaten von Tango oder Walzer, ganz unabhängig von der Zeit ihrer Entstehung.⁸ Zudem wird die musikalische Struktur üblicherweise von einer stark rhythmischen Struktur der Lyrik verstärkt, die dazu beiträgt, ein Gefühl von Form aufrechtzuerhalten. Die »rhythmisch-syntaktische Figur« (*ritmiko-sintaktičeskaja figura*), also eine bestimmte Konstellation von Pausen, Betonungen und Endreimen, formt die gesamte Kontur des Liedes.⁹ Es ist genau diese Verteilung phonetischer Signifikanten, sozusagen eine Landkarte der Intonation, die die Wiederholbarkeit des formelhaften Narrativs in populären Liedern sicherstellt. Wörter oder sogar Sätze können ersetzt werden, solange die generelle Verteilung von Betonungen, Pausen und Reimen (Kontur) intakt bleibt.

Die Produktion und die Reproduktion »rhythmisch-syntaktischer Figuren«, ob in Liedern oder militarisierten Darbietungen, haben ihren eigenen transformativen Effekt. Jean Comaroff drückte dies in einem anderen Zusammenhang so aus, dass eine Diskrepanz zwischen »überlieferten Kategorien und sich verändernden Alltagspraktiken« meist dazu führt, dass Menschen versuchen, durch »symbolische Neuformulierungen« und gemeinsame rituelle Handlungen Kontrolle über ihre täglichen Praktiken zurückzugewinnen.¹⁰ In diesem Zusammenhang kann man die Artikulierung und die ritualisierte Vorführung als das Zusammenfügen bisher unverbundener oder sogar nicht vorhandener Formen und Bedeutungssysteme ansehen.¹¹

Obwohl ich den ordnenden und legitimierenden Effekt, mit dem Rituale traditionell assoziiert werden, sehr wichtig finde, möchte ich doch für die vorliegende Diskussion einen etwas anderen Aspekt ritueller Mediationen betonen.¹² Einer alten anthropologischen Tradition folgend, vertrete ich die Auffassung, dass die Beliebtheit des Genres wenig mit dem tatsächlichen Inhalt dieser Lieder zu tun haben könnte, wenn er auch noch so wichtig erscheint. Ich möchte stattdessen die Aufmerksamkeit auf den performativen Aspekt dieses Genres lenken. Lieder sind, genau wie Musik im Allgemeinen, Aktionen. Sie sind Performanzen, an denen Menschen teilnehmen. Aus dieser Perspektive können Lieder, genau wie jedes Ritual, als ein Muster von Handlungen angesehen werden, in denen gemeinsame Werte, also »gemeinsame Konzepte von Beziehungen«, bekräftigt, sondiert und gefeiert werden.¹³

Es ist wichtig zu verstehen, dass die gemeinsame Basis nicht so sehr ideologisch, sondern vielmehr ästhetisch ist. Die Allgemeinheit der Beziehungen und Werte wird durch die Reproduktion der Form hergestellt, dargestellt und etabliert. In diesem Fall geschieht das durch die Reproduktion des internen Zusammenspiels von Klängen. Diese abgeschlossene akustische Struktur, also die gesamte Kombination von Rhythmus und Melodie, wird auf der sozialen Ebene nachgebildet oder zumindest auf sie projiziert, genau so, wie es bei jedem Ritual der Fall wäre. Die *tatsächliche* soziale Ordnung (Menschen und Institutionen) und die *imaginäre* soziale Ordnung (widergespiegelt in Liedern) treffen, wenn auch zeitlich begrenzt, in der Gemeinschaft der ausführenden Menschen zusammen.

Um es noch anders auszudrücken: Die reproduzierbare Form des Liedes liefert eine symbolische Struktur, eine melodische und rhythmische Kontur, die mit

den entsprechenden Strukturen von Ausdrücken und Verhalten verknüpft werden kann.¹⁴ Die musikalische *Kontur* bietet ein formales Aufnahmebehältnis, das dabei hilft, Erfahrungen, Gefühle und Erinnerungen zu ordnen. Darüber hinaus lege ich dar, dass diese erstarrten, vorgefertigten, wiederholbaren, rituellen Strukturen (Lieder) als *Schnittstelle* fungieren, als Vermittler, der die individuelle Erfahrung und ihren sinnvollen Ausdruck zusammenbringt.

Indem ich mich auf bestimmte Beispiele »pragmatischer Sinn-Transformation durch die Umstellung von Signifikanten im rituellen Text«¹⁵ konzentriere, möchte ich die Aufmerksamkeit auf Modifikationen etablierter symbolischer Konventionen lenken (z.B. historische Erzählungen oder Genealogien), die im Prozess der Erschaffung und Reproduktion populärer Lieder auftreten. Ich behaupte, dass die derzeitige Verwendung des Kriegsliedes in Russland eine bestimmte Form von emotionaler Verbindung liefert, die ich den »Patriotismus der Verzweiflung« nenne. Die persönliche Bindung an das Land und das persönliche Gefühl als Individuum oder das der Gruppenzugehörigkeit werden durch eine wiederholte, ritualisierte Artikulation und Anerkennung von Verlust geschaffen. Die Etablierung gemeinsamer Werte wird durch die ununterbrochene Zirkulation von Metonymen individueller und/oder kollektiver traumatischer Erfahrung erreicht. Das emotionale Erinnern von Verlust und symbolische Rekonstruktionen von Leid führen Geschichte, Nation und das Individuum zusammen.

Das Genre des militärischen Chansons entstand als eine spätsowjetische Version des *magnitizdat*, also Tonbandaufnahmen von Amateurdarbietungen, die in Veteranennetzwerken verbreitet wurden. Mit der Zeit wurden Produktion und Distribution ein Stück weit institutionalisiert, und es tauchten Alben von Tonbändern und CDs auf, wie zum Beispiel »Schwarze Tulpe« (*Černyj julpan*) oder »Brüderchen« (*Bratiška*). Vor dem Hintergrund des Tschetschenienkrieges erweiterte das militärische Chanson seine Möglichkeiten und seine Geographie, was zu periodisch wieder aufgelegten Anthologien führte, wie z.B. »Von einem Krieg zum anderen«.

Auf künstlerischer Ebene bringt das Genre zwei Arten von Darstellern zusammen. Eine große Anzahl von Liedern wird von Amateur- und/oder halb professionellen Bands und Solisten verfasst. Einige dieser Lieder wurden von der Firma »Das Soldatenstudio« (*Soldatskaja studija*) gesammelt und veröffentlicht. Das »Soldatenstudio«, das sich in Jaroslavl' in Zentralrussland befindet, sammelte Amateuraufnahmen und verteilte sie dann in ganz Russland. Zunächst enthielt jede Aufnahme eine kurze Nachricht des Studios, in der potentielle Autoren und Aufführende gebeten wurden, ihre Aufnahmen für künftige Veröffentlichungen von Alben dieser Serie einzuschicken. In den letzten Jahren haben Websites Kassetten und CDs praktisch unnötig gemacht, und das Genre entwickelt sich hauptsächlich durch die digitale Zirkulation von Musikdateien.

Die zweite Gruppe von Aufführenden und Komponisten sind bekannte Pop- und Rock-Sänger (Aleksandr Maršal oder Vika Cyganova sind die klarsten Beispiele). Es gibt auch eine Reihe von Veteranenbands, die nationale Bekanntheit erreicht haben (z.B. *Kaskad* und *Golubye berety*, deren Lieder ich benutzen werde), aber im Allgemeinen füllen diese Künstler eine Nische aus, die fast ausschließlich auf die Generation der Veteranen ausgerichtet ist. Als Anthropologe interessiert

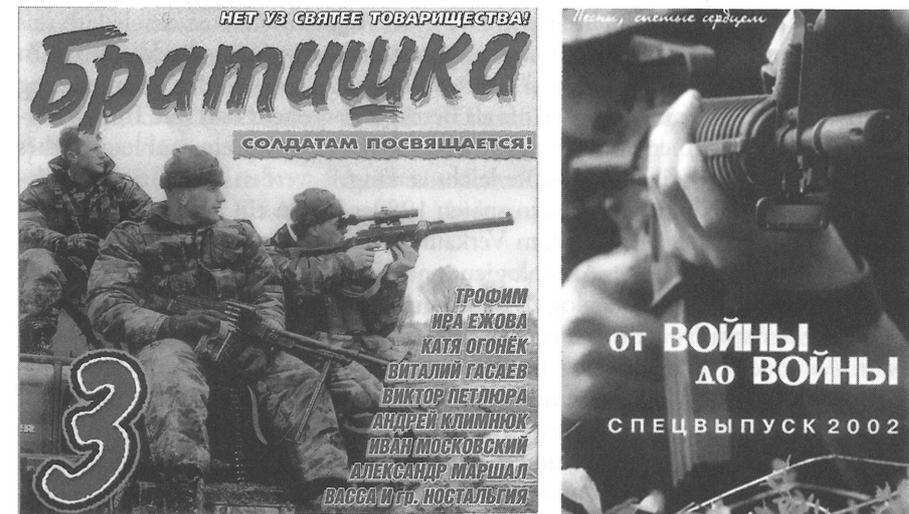


Abb. 3-4: Von einem Krieg zum anderen. »Bratiška« (Kleiner Bruder) und »Ot vojny do vojny« (Von einem Krieg zum anderen), Schallplattencover

es mich, diese Lieder und ihre Darbietungen als eine Art von Ritual zu betrachten, d.h. nicht so sehr als eine erstarrte Routine, sondern eher als einen Prozess der Herstellung aktiver Verbindungen. Mit anderen Worten, ich möchte verstehen, wie diese Rituale funktionieren und was sie erreichen. Also, welche Arten von »social mapping«, welche Visionen der Gesellschaft versuchen diese Rituale den Teilnehmenden überzustülpen?

Warum ein Ritual? Wie wir alle wissen, führte der Afghanistankrieg (und später der Tschetschenienkrieg) für die russische Gesellschaft zu einer gewissen rechtlichen, diskursiven und sozialen Blockade. Da sein politischer Status niemals geklärt wurde, blieb der Status der Beteiligten ebenso diffus. Auf soziologischer und demographischer Ebene erfassten die sowjetischen Behörden die Beteiligten des Afghanistenkrieges und die Veteranen des Zweiten Weltkrieges in den 1980er Jahren in einer Kategorie, die sie »speckkontingent« nannten und die ein Anrecht auf gewisse finanzielle und materielle Privilegien hatte. Diese soziale Klassifizierung mag institutionell Sinn gemacht haben, aber sie widersprach den symbolischen Erwartungen und Annahmen derer, die keine Verbindung zu dem sowjetischen Krieg in Afghanistan hatten. Vor diesem Hintergrund gab es in den 1980er Jahren eine wachsende Zahl demobilisierter Offiziere, die einen speziellen Status und besondere Auszeichnungen im Zusammenhang mit dem nicht anerkannten und »verborgenen« Krieg beanspruchten. Dies führte zu einer spürbaren sozialen Spannung oder, vielmehr, einer Krise der Anerkennung. Die Gesellschaft war in ihrer Gesamtheit nicht gewillt und auch nicht fähig, die Beteiligten des Afghanistankrieges mit den offiziell gefeierten Veteranen des Großen Vaterländischen Krieges gleichzusetzen.

Die persönlichen Geschichten und Lieder der Afghanistanveteranen liefern uns einige Reflexionen der politisch-taxonomischen Unterlassung, die Veteranen in das bereits existierende soziale und epistemologische Protokoll der Anerkennung einzuschreiben. Veteranen werden oft als Betrüger dargestellt und mit Tropen fundamentaler Nicht-Anerkennung beschrieben. Ich werde nur ein emblematisches Beispiel geben, aber die Liste könnte leicht verlängert werden. Die Gruppe *Goluby berety* (Blaue Barette) hat in den späten 1980er Jahren ein Lied mit dem Titel »Auszeichnungen stehen nicht zum Verkauf« (*Ordena ne prodajutsja*) aufgenommen (das in verschiedene Anthologien und CD-Sammelalben aufgenommen wurde).¹⁶ Das Lied ist als Dialog zwischen einem Veteranen des Afghanistankrieges und einer sprichwörtlichen »grauhaarigen alten Frau« (*sedaja staruška*) aufgebaut. Auf einem Bahnhof sieht die alte Frau einen sonnengebräunten Veteranen mit einem Orden am Mantel und versucht ihn zu beschämen, indem sie darauf hinweist, dass es dumm und verwerflich sei, Auszeichnungen zu kaufen, um die Aufmerksamkeit junger Frauen zu erregen: »Du weißt nichts über Kriege. Nimm den Orden ab.« Das löst, wie vorherzusehen war, eine Kette von Reflexionen aus. Der Soldat verdeckt die Auszeichnung mit seiner Hand, so, als wolle er sie vor einer Beschmutzung schützen, und driftet in seine Erinnerungen ab. Er stellt sich eine Situation vor, in der die Dinge viel klarer waren: »Plötzlich erinnere ich mich an den Himmel in Afghanistan, unseren klaren (*prozračnoe*) Himmel.«

Die metaphorische Dichotomie, die seine Erzählung strukturiert, ist offensichtlich: Die misstrauische (verunreinigte und verunreinigende) Gesellschaft begegnet hier den klar definierten Rollen, Pflichten und Erwartungen der Kriegssituation. Ich werde später auf diese Polarisierung zurückkommen. Zunächst möchte ich einen anderen strukturellen Aspekt betonen. Geschichten über falsch wahrgenommene Identitäten und in Abrede gestellte Erfahrungen bringen den unbehaglichen Charakter sozialer Anerkennung ans Licht. Jacques Lacan machte darauf aufmerksam, dass Anerkennung durch andere das »fundamentale Bedürfnis« des Subjekts sei und eine wichtige »zusätzliche Dimension« habe, nämlich die Reziprozität.¹⁷ In diesem Zusammenhang ist Reziprozität nicht gleichbedeutend mit Gegenseitigkeit. Es geht vielmehr um die Bindung an denselben Diskurs, eine Verbindung mit derselben Reihe imaginierten Bezugspunkte, von denen aus die eigene Position und Erfahrung »gesehen«, erklärt und, somit, anerkannt werden kann.¹⁸ Anders formuliert kann also der Mangel an Anerkennung als die Folge eines anderen Mangels gesehen werden, nämlich des Fehlens eines gemeinsamen öffentlichen Skripts, eines gemeinsamen sozialen Lexikons, von Erzählungsablonen, die soziale Orientierung und Interaktion ermöglichen.

In diesem Zusammenhang kann das Ritual als sozialer Mechanismus angesehen werden, der genau diese Probleme anspricht, denn durch seine Wiederholung gewährleistet es die Gemeinsamkeit des Diskurses und der Reaktion auf den Diskurs. Das heißt, mithilfe »symbolischer Neuformulierungen« und gemeinsamer ritueller Handlungen füllen Menschen die Lücke zwischen Erfahrung und Ausdruck, zwischen den vorhandenen Kategorien und den alltäglichen Handlungen. Lieder bieten durch ihre Artikulation und ritualisierte Darbietung eine Möglichkeit, bislang nicht verbundene oder sogar nicht existierende Formen und Bedeutungssysteme zu verbinden und *in der Öffentlichkeit* zu bekräftigen. Ritu-

elle Lieder boten den Veteranen einen literarischen Rahmen, in dem die narrative Kontinuität mit der Vergangenheit möglich wurde. Wie wir sehen werden, wurde genau deshalb die Verbindung des Großen Vaterländischen Krieges mit dem Afghanistankrieg (und später auch dem Tschetschenienkrieg), die in den 1980er Jahren so völlig deplatziert erschien, zehn Jahre später zu einer rhetorischen Norm. Bilder leidender Soldaten aus dem Zweiten Weltkrieg wurden mit Beschreibungen der Erfahrungen von Veteranen aus dem Afghanistan- und dem Tschetschenienkrieg verschmolzen.

Im folgenden Teil meines Aufsatzes werde ich zeigen, wie diese Lieder zwei Dinge leisteten. Erstens veränderten sie deutlich den generellen Kontext, indem sie den Blickpunkt von dem fragwürdigen Krieg auf Themen persönlichen Traumas *und* der feindlichen Umgebung verschoben. Der Zerfall der Sowjetunion wird im Nachhinein als der Endpunkt eines langfristigen Projekts des Feindes angesehen, das Land zu zerlegen. Der sowjetische Krieg in Afghanistan wird so verändert, dass sich das Bild eines sowjetischen Landes ergibt, das ständig von außen bedroht ist. Die Invasion wird (im Nachhinein) in den Versuch verwandelt, den Zerfall zu verhindern. Zweitens boten die Lieder eine neue Genealogie, eine neue sozio-temporale Kontinuität, die dem Krieg in Afghanistan (und in Tschetschenien) eine gewisse epistemologische Bedeutung verleiht. Eine neue narrative Einrahmung (*framing*) macht die Erfahrungen, Identitäten und Folgen des Krieges verständlich und somit wiedererkennbar.

Leben unter dem Schutt des Imperiums

Die sozio-symbolische Evolution und Re-Evaluierung der »lokalen Kriege« kann gut anhand der Veränderung des Darbietungsstils von militärischen Chansons zurückverfolgt werden.

Videos des Liedes »Wir gehen weg« von der Gruppe *Kaskad* sind ein gutes Beispiel. Die Gruppe *Kaskad* war 1983 in Afghanistan als Teil des ideologischen und kulturellen Programms für die im Land stationierten sowjetischen Truppen geschaffen worden. Gegen Ende der 1980er Jahre und zu Beginn der 1990er Jahre wurde dieses Lied eine Art Hymne für die Bewegung der Veteranen des Afghanistankrieges. Es war ein symbolisches Epitaph, ein Eingeständnis von Kapitulation und Versagen. Die frühe Version, die sich als ergreifende Kombination aus Verzweiflung, Bitterkeit und einer kaum gebändigten stimmlichen Hysterie des Lead-Sängers präsentiert, formuliert den Rückzug als eine existenzielle Katastrophe, als eine persönliche Darstellung des Unvorstellbaren. »Wir gehen weg! Der Osten!«, so betonte der Sänger von *Kaskad* die geographische Verortung der persönlichen Kapitulation.¹⁹

Die Korrelation von Ausdruck und Erfahrung veränderte sich mit der Zeit. Die Liedversion aus der Mitte der 1990er Jahre umgab den (abgeschwächten) Soundtrack mit visuellen Collagen dokumentarischer Bilder und Videos, so, als wolle man einen objektiven und objektivierten Bericht dessen zusammenstellen, was gerade passiert ist.²⁰ Die neueste Version, die die Gruppe am 15. Februar 2013 im Kreml zum Anlass des Jahrestages des Rückzugs der sowjetischen Trup-

pen aus Afghanistan auführte, war eine düstere, wenn auch etwas wehmütige Bestätigung: Wir gehen *weg*.²¹

Während sich die Verzweiflung der früheren Aufführungen mit den Jahren verringerte, erhöhte sich die soziale und politische Akzeptanz des Themas des »verlorenen Krieges« (und das ermöglichte letztlich das Konzert im Kreml). Das frühere hysterische Beharren auf dem Umstand, dass das Verlassen Afghanistans nicht jene Wahl gewesen sei, die die Soldaten selbst getroffen hätten, wurde durch eine sachliche und ziemlich emotionslose Anerkennung des Weggehens ersetzt. Der unfreiwillige Rückzug wird zu einem rationalisierten Abzug: »Wir gehen weg.« Und es geht nicht nur um den Osten. Es scheint, als sängen die grauhaarigen und erschöpften Veteranen auch über ihren eigenen allmählichen Rückzug aus dem Leben.

Von einst unterworfenen himmlischen Höhen steigen wir auf versengten Stufen hinab auf die Erde,
Gefolgt von gezielten Salven voll Verleumdung und Lügen, wir gehen weg, wir gehen weg, wir gehen weg, wir gehen weg.

Lebt wohl, Berge, ihr wisst besser, wie wir in den entlegenen Regionen waren, Möge der Gelehrte in seinem Lehnstuhl nicht einseitig über uns urteilen.

Auf Wiedersehen, Afghanistan, diese illusorische Welt.

Es kommt uns wohl nicht zu, dich als etwas Gutes zu erinnern,
Aber über irgendetwas trauert der Kommandeur: Wir gehen weg, wir gehen weg, wir gehen weg, wir gehen weg.

Lebt wohl, Berge, ihr wisst besser um unseren Schmerz und unseren Ruhm.

Du Land Afghanistan, wie machst du die Tränen der Mütter wieder gut?

Freund, lass uns die Freude und das Leid zu Dritt teilen. So viele sind heil geblieben aus unserem verwegenen Pulk.

Sogar der Wind verstummte hinter uns am Abhang: Wir gehen weg, wir gehen weg, wir gehen weg, wir gehen weg. Lebt wohl, Berge, ihr wisst besser, welchen Preis wir bezahlt haben, Welchen Feind wir nicht zur Strecke gebracht haben, welche Freunde wir zurückgelassen haben.

Uns ist es nicht vom Schicksal bestimmt wieder hierher zu kommen. So viele von uns hat es auf diesem weiten Weg hingelegt,

С покоренных однажды небесных вершин/По ступеням обугленным на землю сходим,

Под прицельные залпы наветов и лжи/Мы уходим, уходим, уходим, уходим.

Прощайте, горы, вам видней
Кем были мы в краю далеком,
Пускай не судит однобоко/ Нас кабинетный грамотей.

До свиданья, Афган, этот призрачный мир. Не пристало добром поминать тебя вроде,

Но о чем-то грустит боевой командир: Мы уходим, уходим, уходим, уходим.

Прощайте, горы, вам видней,
В чем наша боль и наша слава.
Чем ты, земля Афганистана,
Искупишь слезы матерей?

Друг, и радость и горе дели на троих
Столько нас уцелело в лихом разведзводе...

Даже ветер за нами на склонах затих: Мы уходим, уходим, уходим, уходим. Прощайте, горы, вам видней/Какую цену здесь платили,
Врага какого не доби́ли/ Каких оставили друзей.

Нам вернуться сюда больше не суждено/Сколько нас полегло в этом долгом походе,

Und die Dinge sind nicht zu Ende gebracht, aber ... Wir gehen weg, wir gehen weg, wir gehen weg, wir gehen weg.

Lebt wohl, Berge, ihr wisst besser, was wir hatten und was wir abgaben. Unsere Hoffnungen, unser Kummer. Wie werden sie sich unter den Menschen einleben?

Die Soziologen, sie sind zurzeit in Mode, werden unsere Biographien in ein halbes Dutzend Zeilen hineinquetschen.

Aber versteht sich die Wissenschaft auf den Osten? Wir gehen weg aus dem Osten, wir gehen weg, wir gehen weg.

Lebt wohl, Berge, ihr wisst besser, wie wir in den entlegenen Regionen waren, Möge der Gelehrte in seinem Lehnstuhl nicht einseitig über uns urteilen.

Lebt wohl, Berge, ihr wisst besser, welchen Preis wir bezahlt haben, Wer mit wem abgerechnet hat, welche Freunde wir zurückgelassen haben.

Wir gehen weg aus dem Osten, wir gehen weg aus dem Osten, wir gehen weg...²²

И дела недоделаны полностью, но... Мы уходим, уходим, уходим, уходим.

Прощайте, горы, вам видней,
Что мы имели, что отдали.
Надежды наши и печали/Как уживутся средь людей?

Биографии наши в полдюжины строк/Социологи втиснут, сейчас они в моде.

Только разве подвластен науке Восток? Мы уходим с востока, уходим, уходим.

Прощайте, горы, вам видней,
Кем были мы в краю далеком,
Пускай не судит однобоко Нас кабинетный грамотей.
Прощайте, горы, вам видней,
Какую цену здесь платили,
Какие счета с кем сводили,
Каких оставили друзей.

Мы уходим с востока, Мы уходим с востока, Уходим...

Auf narrativer Ebene verbindet das Lied einerseits die tiefe Unsicherheit der Veteranen bezüglich des Krieges und ihrer eigenen Rolle in ihm und andererseits eine tiefe emotionale Ambivalenz bezüglich der Rolle und der Wichtigkeit Afghanistans für ihre eigenen Identitäten und Biographien. Es ist bemerkenswert, dass Afghanistan genau wie in dem vorher von mir besprochenen Lied als ein Himmel dargestellt wird, der erobert wurde. Der *Rückzug* aus den Bergen (den »einst unterworfenen himmlischen Höhen«, wie sie im Lied genannt werden) ist ein *Abstieg* in eine verkohlte, verseuchte und irdische Hölle. Die Soldaten sind gefallene Engel, die von ihrem Fall in die Ungnade verwirrt sind.²³

Wie wurde der Übergang von der verseuchten Hölle zum Kreml möglich? Welche Art »symbolischer Umformulierungen« boten Kriegslieder an? Welche Art der Transformation etablierter (oder sich gerade erst entwickelnder) Bedeutungen schufen sie? Wie formten sie Wahrnehmungen alltäglicher Praktiken und jüngster Geschichte um? Noch wichtiger ist die Frage, welche Arten von Autorpositionen, welche Typen von (imaginierten) Identitäten artikulierte diese Lieder?

Ein Thema, das ich bereits in »Wir gehen weg« ansprach, ist das Thema der epistemologischen und existentiellen Lähmung. Der nicht anerkannte Krieg produziert nicht nur nicht anerkannte Identitäten, sondern er schafft auch eine Erfahrung, die sich jeder Klassifikation entzieht. Das Lied »War das etwa alles umsonst?« (*Nu razve eto bylo zrya* von Ju. Slatov) ist ein gutes Beispiel:

War das etwa alles umsonst? Sagt,
woran sind wir schuld?
Zehn Jahre Krieg, Zehn Jahre Not.
Und wir sind doch nur normale
Soldaten...
Ist das alles etwa Betrug? Dass er als
Krüppel wiederkam
Und sein Bein bei den *Duschmanen*
gelassen hat? Oh, Entschuldigung, jetzt
heißen sie Partisanen.
Für immer gezeichnet mit dem Mal
des Schmerzes. Ein furchtbares Mal.

Ну разве это было зря? Скажите в чем
мы виноваты?
Десятилетняя война, Десятилетняя
беда.
А мы всего лишь в ней солдаты...
Ну разве все это обман, Что
возвратился он калекой
Оставив ногу у душман, Простите,
уас у партизан
Навек отмечен боли меткой
Страшной меткой.

Dieses Lied deutete ein Thema an, das in den 1990er Jahren besondere Bedeutung erlangte. Es gab eine zunehmende Anerkennung der symbolischen Spaltung zwischen einfachen Soldaten, die lediglich aufrichtig (und mit Würde) dem Befehl folgten, und der politischen und militärischen Führung, die für das, was geschah, verantwortlich gemacht werden sollte.²⁴ Das Lied »Vielen Dank, Herr Präsident« (*Kaskad*, 1994) ist vielleicht das eindringlichste Beispiel dieser Konfrontation:

Vielen Dank, Herr Präsident, / Für die
toten und leeren Augen,
Dass man heutzutage alles darf. / Nur
einfach leben darf man nicht...
Dafür, dass die Rus'an den Dollar
verkauft wurde. / Für die Angst vor
dem morgigen Tag,
Dafür, dass wir im Graben leben, der
voll von Bösem ist,
Lang, lang sind wir gefahren. / Ein
Weg von einem Elend zum anderen.
Von einem Krieg zum anderen.

Спасибо Господин президент / За
мертвые пустые глаза
За то, что теперь можно все / А жить
нельзя...
За проданную доллару Русь / За страх
перед завтрашним днем
За то, что живем мы в канаве
наполненной злом
Ехали, ехали, ехали долго мы / Путь
от беды до беды / От войны до войны.

Das Lied macht einen sich langsam entwickelnden narrativen Rahmen deutlich, der den Veteranen erstens ein klares Subjekt der Schuldhaftigkeit (die Führung), zweitens ein klares Opfer (Russland/Rus', das an Fremde verkauft wird) und drittens ein klares historisches Kontinuum liefert, nämlich von einer Misere zur nächsten, von einem Krieg zum anderen. Genau am Schnittpunkt dieser drei symbolischen Trends kristallisiert sich die Subjektposition des Veteranen heraus. Das Auftreten der Subjektposition findet jedoch im Kontext eines größeren rhe-

torischen Wandels statt, nämlich im Rahmen der Herausbildung des patriotischen Themas, das im militärischen Chanson dominant wurde.

Die frühen Lieder über den Afghanistankrieg benutzten manchmal die Sprache der »Verteidigung der Heimat«, aber aus offensichtlichen Gründen war es schwer, dieses Thema weiterzutreiben. Immer dann, wenn es aktiviert wurde, wurde es mit der »internationalen Verpflichtung« des sowjetischen Staates und seiner Bürger verbunden. Diese Situation änderte sich in der Mitte der 1990er Jahre, mit dem Zerfall der Sowjetunion und dem entfesselten Tschetschenienkrieg. Die Desorientierung, die zunächst durch den Afghanistankrieg entstanden war, wurde nun nicht mehr nur als eine marginale Erfahrung einer begrenzten Gruppe früherer Kämpfer gesehen, sondern auf das Land als Ganzes projiziert. Das »verlorene Russland« und die »desorientierten Russen« wurden eine entscheidende Trope, wie zum Beispiel in dem Lied »Rossija« der Gruppe *Kaskad*:

Wo sind deine Blätter, Baum? Sind sie
im Unglauben auseinandergefliegen?
Und in den Trümmern des Imperiums
sterben deine Kinder...
Bist Du Stiefmutter oder Mutter?
Wer bist Du, Russland?
Wie lange kann man denn das
Schicksal jagen, wie trockene Blätter?
Beeren des Feldes, wo der Dornen-
strauch der Siegespreis ist.
Man folgt uns mit bösen Blicken, als
Besatzer gelten wir.
Im schweren Wind, wie Zweiglein
brachen wir.
Wie kam es bloß, dass es so ungünstig
ist, Russe zu sein?
Bist Du Stiefmutter oder Mutter?
Wer bist Du, Russland?
Wie lang kann man denn das
Schicksal jagen, wie trockene Blätter?

Где листва, твоя, дерево? Разлетелись
в безверии?
И в обломках империи гибнем дети
твои. ...
Мачеха ты или мать? Кем
придешься, Россия?
Сколько же можно гонять судьбы,
как листья сухие?
Одного поля ягоды, где терновник
наградю.
Под не добрыми взглядами,
оккупантами слыть.
Под ветрами, под грузными, словно
веточки – хрустнули.
Как же случилось, что русскими так не
выгодно быть?
Мачеха ты или мать? Кем
придешься, Россия?
Сколько же можно гонять судьбы,
как листья сухие?

Diese Geschichte der Fragmentierung verbindet zwei wichtige Themen. Der Zerfall des Landes wird als Zerfall traditioneller individueller Biographien wahrgenommen, als eine unerwartete und demütigende Pflicht, sich mit dem Schutt des Imperiums auseinanderzusetzen. Die aus dem Gleichgewicht geratene (»ungünstige«) Identität ist zwischen dem aufgezwungenen Bild des »Besatzers« und der nicht identifizierbaren (entfremdeten) Heimat eingesperrt.

Diese symbolische Leere »Russlands« als ein sinnvolles Identifikationskonzept führt zu einer weiteren wichtigen terminologischen Verschiebung. Um das Bild der entfremdeten Mutter Russland zu vermeiden, berufen sich Lieder oft als Ersatz auf den mittelalterlichen Terminus »Rus'«, der oft im Zusammenhang mit wichtigen historischen Kämpfen der Russen gegen Fremde benutzt wird, die zur Erschaffung eines starken Nationalstaats führten.

ОТ "ПИСЬМО С ФРОНТА" ПРЕДСТАВЛЯЕТ
АФГАНИСТАНА



Abb. 5: »Von Afghanistan nach Dagestan«, Tonbandcover der Gruppe »Pis'mo s fronta« (Brief von der Front)

In der folgenden Strophe des Liedes »Befehl zum Rückzug« des Sängers Aleksandr Maršal befindet sich die bedrohte Rus' in einem Netz dreidimensionaler Beziehungen, das die moralisch überlegenen Offiziere beinhaltet, den (etwas) verlorenen Kreml und, zum Schluss, ein generalisiertes Bild des Feindes. Das Lied wurde nach der Waffenruhe von Chasavyurt (1996) geschrieben, die den ersten Tschetschenienkrieg praktisch beendete, aber von vielen Veteranen als ein weiterer Verrat durch die Führung angesehen wurde. In gewisser Weise beginnt »Befehl zum Rückzug« da, wo das Lied »Wir gehen weg« endet. Es stellt die Entscheidung zum Rückzug in Frage. Daher kann der Titel des Liedes gleichzeitig sowohl als ein Befehl interpretiert werden, der sich an die Soldaten und Offiziere richtet, als auch als Befehl, den Soldaten/Offiziere an den Kreml richten:

Wenn der Befehl zum Rückzug kommt
und sich die Erde rückwärts drehen
wird,
Werden wir unsere Soldaten zurück-
bringen, um in die Augen des Kremls
zu schauen.

Если будет приказ «назад» и
завертится вспять земля,
Мы своих повернем солдат, чтоб
увидеть глаза Кремля.

Denn auf der Erde gibt es, außer
Rauchwaren und Wein,
Unsere Offiziersehre und hinter uns
steht ein Land

Unser Anliegen ist einfach: Lasst uns
bis zum Ende marschieren!
Sagt nicht: »Bleibt stehen«, damit
wir wieder zurückgehen.
Wir haben die Trauer verscheucht,
den Tod berührt,
Damit die Rus' nicht von Schmutz-
horden zerrissen wird.
Wenn aber für jemanden die ewige
Stille dabei herauskommt.

Und am Stein weint der Freund, und
die Frau bringt Blumen.
Und man wird sich erzählen, da war
ein Befehl, der im Tausch das Leben
versprochen hat, dann wird uns kein
Granit aufhalten, uns gegen die Wände
des Kremls zu werfen.

Du, Russland, schau auf uns.
Wieder einmal ist es an uns, dich zu
retten.
Wieviele Jahre hat man uns in
den Dreck getrampelt, hat uns die
Schulterstücke abgerissen
Aber das Gewehr ist geschultert und
das Feuer hat den Regen zur Seite
geschoben
Und hoffnungsvoll folgen uns die
Führer mit ihren Augen.²⁵

Потому что на свете есть, кроме
курева и вина,
Офицерская наша честь и одна за
спиной страна
Наш вопрос простой – дайте
дошагать!
Не скажите «стой!» чтобы снова
вспять.
Мы прогнали грусть, смерть
потрогали,
Чтоб не рвали Русь орды погани.
Ну а если кому-то вдруг выйдет
вечная тишина.

И у камня заплачет друг, и цветы
принесет жена.
И расскажут, мол, был приказ,
обещающий жизнь взамен,
то гранит не удержит нас от броска до
кремлевских стен

Ты, Россия, взгляни на нас. Вновь
нам вышло тебя беречь.
Сколько лет нас топтали в грязь,
обрывали погоны с плеч
Но уткнулся в плечо приклад и
раздвинул огонь дожди
И с надеждой нам вслед глядят
прозревающие вожди.

In diesem Lied findet eine interessante Verlagerung von der persönlichen Misere zu kollektiven Werten statt, zum Thema der *militärischen Bruderschaft*, die von professioneller Ehre und Würde geprägt ist und historisch mit der Figur des russischen Militäroffiziers assoziiert wird, und nun ein moralisches Gegengewicht zu politischer Unsicherheit und Korruption bildet.²⁶

Diese emotional aufgeladenen Lieder über die Bruderschaft von Männern, denen es gelungen ist, ihren (nicht genau angegebenen) Ehrenkodex einzuhalten, erreichen auch die Menschen, die nicht unbedingt vom Afghanistankrieg betroffen waren. Im Dezember 2002 besuchte ich ein weiteres Konzert in Barnaul. Dieses Mal hieß die Show »Lieder des russischen Militärs« und wurde von der Gruppe *Slavjane* dargeboten.

Die sechs in schwarz gekleideten Solisten, die alle etwas über zwanzig Jahre alt waren, wurden von einem kompletten Orchester »russischer Volksinstrumente« begleitet. Inmitten eines vielfältigen Arrangements von Kriegsliedern aus unterschiedlichen Epochen der russischen Geschichte gab es auch ein Lied über die

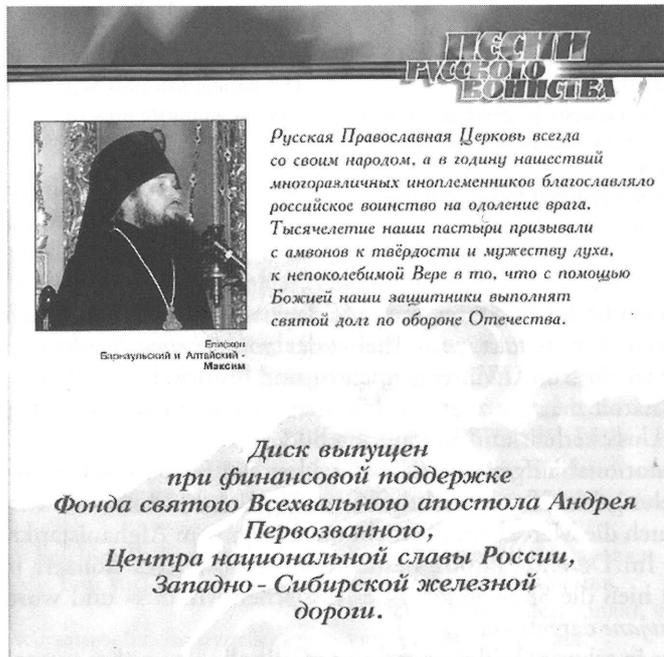


Abb. 6-7: »Lieder des russischen Militärs« der Gruppe »Slavjane« (Slawen), unterzeichnet vom lokalen Bischof

Offiziere der jüngeren Kriege von Oleg Gazmanov, einem bekannten Sänger und Komponisten.

Während der Aufführung dieses Liedes entstand eine deutliche emotionale Verbindung zwischen Sängern und Publikum. Einem starken emotionalen Impuls folgend, erhoben sich die Menschen von ihren Plätzen, als *Slavjane* sangen:

Denen, die Afghanistan überlebt
haben ohne ihre Ehre zu beschmutzen,
Die ihre Karrieren nicht auf dem Blut
von Soldaten gebaut haben,
Ich singe für die Offiziere, die Mitleid
hatten mit den Müttern,
Die ihnen ihre Söhne zurückgebracht
haben.

Offiziere, Offiziere, euer Herz im
Visier,
Für Russland und für Freiheit bis
zum Ende.
Offiziere, Russländer, auf dass die
Freiheit aufscheint
Und die Herzen zwingt im Gleich-
klang zu schlagen.

Тем, кто выжил в Афгане, свою честь
не изгадив,
Кто карьеры не делал от солдатских
кровей.

Я пою офицерам, матерей
пожалевшим,
Возвратив им обратно живых
сыновей.

Офицеры, офицеры, ваше сердце
под прицелом.
За Россию и свободу до конца.
Офицеры, россияне, пусть свобода
воссияет,
Заставляя в унисон звучать сердца.

Es fiel schwer, diesem kollektiven emotionalen Impuls nicht zu folgen. Es war fast unmöglich, sich von ihm zu distanzieren oder ihn zu ignorieren. In der Mitte des Liedes standen um die 500 Menschen im Saal und schauten einmütig und stumm auf die Bühne.

Die Veteranen appellierten genau an diese verbindende soziale Kraft öffentlich aufgeführter Kriegslieder, um ihre »Botschaft« unterschiedlichen Gruppen zu vermitteln. Indem sie »zitierbare« symbolische Formeln anbieten, verändern Lieder Vorstellungen, wie zeitlich und örtlich begrenzt dies auch sein mag, und führen häufig zu Respektbekundungen für das Militär. Obwohl Lieder in ihrer Wirkung von Zeit und Raum begrenzt sind, heben sie etablierte soziale Hierarchien auf, indem sie Möglichkeiten aufzeigen, die nicht realisiert wurden oder sie negieren solche, die bereits realisiert wurden.

Die Vergangenheit umbauen: »Trotz allem haben wir gewonnen!«

Ich habe bereits erwähnt, dass einer der wichtigsten Aspekte des postsozialistischen Zustands der spektakuläre Zerfall des generellen kulturellen Kontextes (der symbolischen Ordnung) war, in dem Handlungen und Identitäten zuvor Sinn ergaben. Ich möchte hier den formalen Aspekt dieses Zerfalls betonen. Der Niedergang der sozialistischen Ideologie in den 1990er Jahren kann nicht nur auf die Desintegration eines bestimmten Wertesystems begrenzt werden. Es machte auch die existierenden Protokolle von Anerkennung bedeutungslos. Sozialer Status, soziale Erfolge und die soziale Biographie wurden plötzlich scheinbar frei

von vertrauten, vorgefertigten Anhaltspunkten. Vor diesem Hintergrund fehlgeschlagener Anerkennung erschufen Ex-Kämpfer einen neuen sozio-symbolischen Kontext, indem sie in ihren öffentlichen Ritualen an das Erbe von Russlands früheren Kriegen anknüpften und es sich aneigneten. Was in den 1980er und frühen 1990er Jahren nicht möglich war – die Verbindung der *lokalen* Kriege mit dem Zweiten Weltkrieg – wurde im neuen Jahrtausend zur Norm.

Eine solche Aktivierung des Kriegstraumas, das für Russlands Selbstwahrnehmung nach dem Zerfall der UdSSR grundlegend war, erzeugte sofortige Sympathie. Indem man an das Erbe des Zweiten Weltkriegs anknüpfte, berief sich die aktuelle Veteranengeneration auf Erinnerungen an Verluste, die 1941 bis 1945 fast jede Familie in Russland erlitten hatte. Dabei ist wichtig, dass es nicht um die Art oder das Ziel eines bestimmten Krieges ging, die in diesem neu erschaffenen Ritual anerkannt wurden. Es war auch nicht das siegreiche Ende, das gefeiert wurde. Es wurden vielmehr patriotische Werte wachgerufen im Sinne eines bestimmten Gefühlszustandes, einer Wiederholung vertrauter Konstellationen schmerzhafter Ereignisse.

Mein folgendes Beispiel zeigt, wie der Schein einer sozialen und politischen Kontinuität durch die Verwendung eines bestimmten literarischen Kunstgriffs erreicht wird, nämlich durch *repetition as return*. Indem das Lied »Alles gut« (*Vse putem* von Roman Bulgačev) verschiedene Kriege nebeneinander aufreißt, formt es den Kontext von militärischer Erfahrung in der Vergangenheit und der Gegenwart um. In diesem Lied hilft die Poetik des Verlusts dabei, eine neue zeitliche und räumliche Realität zu schaffen. Das Lied stammt aus dem vierten Teil des Albums »Schwarze Tulpe«. Die CD ist denen gewidmet, die »gekämpft haben und die immer noch kämpfen und die Befehle der Heimat ausführen«.

In diesem Lied wird ein leicht beschleunigter Tango, der auf einem elektronischen Keyboard gespielt wird, immer wieder von dem gleichbleibenden Takt einer Trommel unterbrochen. Andrej Vasil'ev, ein Sänger mit heiserem Bariton, benutzt die Begleitung hauptsächlich als Hintergrund und erzählt (eher als dass er singt) eine Geschichte, in der dieselbe Situation an drei verschiedenen geographischen Orten und zu drei verschiedenen Zeiten wiederholt wird:

Der Bleisturm fegte vorüber, und die
Kriegsjahre kamen auch zu einem
Ende,
Aus fernen westlichen Ländern kehrten
Züge nach Hause zurück.
Die Maienluft stieg zu Kopf. Oft
kamen wir, die am Leben blieben,
Abends im Mondschein zusammen
und erinnerten uns an die, die nicht
mehr waren.
Alle saßen am gemeinsamen Tisch,
in einer so ungewohnten Stille,
Und es schien, als würde alles gut, in
unserem Nachkriegsland.
Die Zeit dreht an ihrem Rad, die Zeit
trennt Schmerzen von Wunden,

Пронеслась свинцовая метель,
кончились военные года
Из далеких западных земель к дому
возвращались поезда.
Майский воздух голову кружил.
Часто вечерами при луне,
собирались, кто остался жив,
Поминали тех, которых нет.
Все сидели за общим столом,
В непривычной такой тишине,
И, казалось, все будет путем,
в нашей послевоенной стране.
Время колесо свое кружит, Время
отделяет боль от ран

Aber ganz unerwartet schrieb sich das
ungewohnte Wort »Afghan« in unser
Leben ein.
Sie verließen fremde Städte, in der
Seele verblieb eine bittere Narbe,

So versammelten sich oft die, die
leben, um die zu erinnern, die nicht
mehr sind.

Alle saßen am gemeinsamen Tisch,
in einer so ungewohnten Stille.
Und es schien, als würde alles gut.
Kerle werden in die Welt geboren, um
die Welt nicht aus dem Kniestand
anzuschauen,
Wie bist du dem 21. Jahrhundert be-
gegnet auf der tschetschenischen aus-
gebrannten Erde?
Beschuht mit Soldatenstiefeln, im
weißen verstaubten Hemd.
Der Sohn des Soldaten, der Kabul
nahm, der Enkel des Soldaten, der
Berlin nahm.

Alle saßen am gemeinsamen Tisch,
in einer so ungewohnten Stille...
Und es schien, als würde alles gut, in
unserem Nachkriegsland,
Allen schien, als würde alles gut...²⁷

Но негаданно вписалось в жизнь
слово непривычное Афган.
А уйдя из городов чужих, на душе
оставив горький след
Часто собирались те, кто жив,
поминали тех которых нет.

Все сидели за общим столом, в
непривычной такой тишине.
И казалось все будет путем.
Пацаны рождаются на свет, чтобы не
глядеть на мир с колен,
Как ты встретил 21 век на чеченской
выжженной земле?
В сапоги солдатские обул,
гимнастерка белая в пыли.
Сын солдата, взявшего Кабул, внук
солдата, взявшего Берлин.
Все сидели за общим столом, в
непривычной такой тишине....
И казалось все будет путем в нашей
послевоенной стране,
всем казалось, что будет путем....

In seiner Erörterung des zentralen Unterschieds zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung wies der deutsche Historiker Reinhart Koselleck auf die seit langem bestehende Tradition hin, in der Dichtung Ereignisse synchron nebeneinander zu stellen, während Ereignisse in der Geschichte diachron angeordnet werden. Anders als ein Historiker, der sich mit zeitgebundenen Beziehungen und Konstellationen befasse, könne der Dichter Ereignisse so nah beieinander anhäufen, wie er es wünsche.²⁸ Diese Logik der poetischen Anhäufung wird in diesem Lied natürlich sehr stark eingesetzt, und das zeigt, wie die »Nachkriegszeit« nicht stattfindet, wie die »ungewohnte Stille« immer wieder unterbrochen wird. Die Verknüpfung verschiedener Episoden, die Konstruktion alternativer Chronotope (Groznyj-Kabul-Berlin, West-Ost-Kaukasus) erzeugt eine Kontinuität der Generationen.

Noch genauer gesagt verwandelt diese Verbindung von Generationen die horizontale Einheit der Waffenbrüder in eine vertikale Einheit von Vorfahren. Diese symbolische Umverteilung von Ereignissen und Generationen macht die Militärbrüderschaft zu einer paradigmatischen Einheit, zu einer Säule, auf der sich die neu geschriebene Geschichte stützt. Der doppelte symbolische Effekt dieser Anhäufung erlaubt es nicht nur, Kriege zu domestizieren, sie zu einem Teil des Alltags zu machen (»am gemeinsamen Tisch«). Noch wichtiger ist, dass er sie auf

derselben Ebene ansiedelt. Kontinuität-als-Wiederholung klammert wesentliche Unterschiede aus und betont stattdessen die formale Ähnlichkeit, die gemeinsame biographische »Kontur«: »Der Sohn des Soldaten, der Kabul nahm, der Enkel des Soldaten, der Berlin nahm.«

Mein nächstes und letztes Beispiel zeigt, wie diese Logik der poetischen Anhäufung operationalisiert wird. Es bringt mich auch zu der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs zurück, die bei all den Versuchen, einen mehr als fragwürdigen Krieg in weithin vertrauten Redewendungen und Tropen zu erinnern und zu erzählen, im Hintergrund sichtbar wird.

Die Gedenkfeier zum zehnten Jahrestag des Anfangs des Tschetschenienkrieges, die der große russische Fernsehsender NTV organisierte, ist ein gutes Beispiel dieses von den Veteranen in der Öffentlichkeit praktizierten Erinnerns. Die Veranstaltung wurde am 11. Dezember 2004 ausgestrahlt, genau zehn Jahre nach dem Tag, als Boris Jelzin ein Dekret unterschrieb, in dem er dazu aufrief, die »verfassungsgemäße Rechtmäßigkeit« in der Tschetschenischen Republik wieder herzustellen. Die Veranstaltung, die in einem großen Konzertsaal stattfand, der mit Veteranen und ihren Familien gefüllt war, lenkte die Aufmerksamkeit auf den »vergessenen Krieg«, auf die traurige Notlage der Geiseln, der Soldaten und ihrer Familien. Persönliche Geschichten von Offizieren und Zivilisten und unterschiedliche Preisverleihungen wechselten sich mit Vorstellungen von Profi- und Amateursängern ab. Neue Lieder über den Tschetschenienkrieg wurden durch das aktive Recyclen von Liedern über den Großen Vaterländischen Krieg ergänzt. Am Ende der Veranstaltung versuchten die beiden Moderatoren der Zeremonie, alle historischen Punkte in einer linearen Erzählung zusammenzuführen. Einer von ihnen beschrieb es so: »Der Große Vaterländische Krieg dauerte vier Jahre, der Krieg in Afghanistan neun. Das Buch des Tschetschenienkrieges hat gerade erst die Seite seines zehnten Jahres geöffnet, und niemand weiß, wie lange dieses düstere Kriegsbuch noch andauern wird.« Dann nahm die Zeremonie eine unerwartete Wende. Der Ansager richtete sich ans Publikum und fuhr fort: »Es gibt keine Siege in Bürgerkriegen, aber Ihr alle, die, die heute hier versammelt sind und die, die nicht mehr bei uns sind, Ihr alle habt Euren eigenen Sieg errungen. Selbstlos und loyal habt Ihr Eurem Vaterland (*otčestvo*) gedient, zu einer Zeit, in der das Vaterland nicht seine beste Epoche erlebte.« Der andere Moderator nahm das Thema auf und lobte die Soldaten im Saal. Er betonte, dass sie alles in ihrer Macht getan haben um sicherzustellen, dass »unser Land seine frühere Würde und Größe wiedergewinnen« (*dostojnstvo i veličie*) wird. Er endete, indem er die historische Verbindung zwischen den unterschiedlichen Generationen personalisierte:

Die Veteranen des Großen Vaterländischen Krieges schauen auf Euch. Denn nur Euch konnten sie das Land anvertrauen, das sie vor dem Faschismus gerettet haben, zusammen mit der Fahne des Sieges, die sie durch den Großen Vaterländischen Krieg von der Ukraine bis nach Deutschland getragen haben. Die Fahne wurde auf dem Reichstag in Berlin am 2. Mai 1945 gehisst.

Die Fahne wurde hereingetragen, begleitet von einer Ehrengarde. Dann folgte ein kurzer Video-Clip, der historische Parallelen verdeutlichen sollte, die sonst viel-

leicht unbemerkt geblieben wären. Schwarz-weiße Bilder Berlins und sowjetischer Städte, die während des Zweiten Weltkriegs zerstört worden waren, wurden nahtlos mit Bildern des verwüsteten Tschetscheniens vermischt. Bevor *und* nachdem Bilder vom Hissen der russischen Flagge in Tschetschenien gezeigt wurden, waren Archivbilder der wehenden sowjetischen Flagge über dem Reichstag in Berlin zu sehen. Der Effekt der Videoerzählung wurde vom Soundtrack des Liedes »Und trotzdem haben wir gesiegt« (*I vse-taki my pobedili*), das aus einem spätsowjetischen Film über einen Veteranen des Großen Vaterländischen Krieges stammt, noch verstärkt.

So war es am Anfang, ich werde nicht lügen, Schleppboote schwiegen an jenem Ufer.

An dem Ufer, an dem Ufer. / An dem Ufer, wo wir waren...

Wir verließen unsere Heimatstädte, und in ihnen ließen wir unsere Seele für immer...

Und trotzdem, und trotzdem, / Und trotzdem haben wir gesiegt!

Mützen schwärzten den roten Schnee, Und Lippen wurden stumm an jenem Ufer.

An dem Ufer, an dem Ufer, / An dem Ufer, wo wir waren...

Hinter jedem Rücken lag ein eigenes Stalingrad, / Und in durchfrorenen Gräben – keinen Schritt zurück

Und trotzdem, und trotzdem, / Und trotzdem haben wir gesiegt!

Salz verfärbte die Soldatenhemden. Das Salz der Wiederkehr, wie Honig auf den Lippen.

An dem Ufer, an dem Ufer. / An dem Ufer, wo wir waren...

Und wie viele von uns auch nicht überlebt haben, / Die Stimme der gefallenen Kriegskameraden lebt weiter!

Und trotzdem, und trotzdem, / Und trotzdem haben wir gesiegt!²⁹

А было вначале, солгать не могу, Буксиры молчали на том берегу. На том берегу, на том берегу / На том берегу, где мы были...

А мы покидали свои города, И в них оставалась душа навсегда... И всё-таки, и всё-таки, И всё-таки мы победили!

Ушанки чернели на алом снегу, И губы немели на том берегу. На том берегу, на том берегу, На том берегу, где мы были...

За каждой спиной был свой Сталинград, И в мерзлых траншеях – ни шагу назад И всё-таки, и всё-таки, И всё-таки мы победили!

И выцвела соль у солдатских рубах. Та соль возвращенья, как мед на губах

На том берегу, на том берегу, На том берегу, где мы были...

И сколько бы нас не осталось в живых, Жив голос погибших друзей боевых!

И всё-таки, и всё-таки, И всё-таки мы победили!

Dieses Lied über den Großen Vaterländischen Krieg, das ursprünglich in den frühen 1980er Jahren geschrieben worden war, bot zunächst einen auffälligen Kontrast zu den vom Staat unterstützten Repräsentationen des Krieges. »Und trotzdem haben wir gesiegt« hatte weder die lähmende Melancholie, die für sowjetische Kriegslieder so typisch ist, noch die pompöse Selbstglorifizierung, die die offizielle (heroische) Version des Krieges während der Breschnew-Ära ausmachte. Das Lied, das während der Perestrojka erschien, deutete eine andere Art an, den Krieg zu

erinnern. Es spielte das Ausmaß des Krieges herab und konzentrierte sich stattdessen auf das Erzählen von Details. Die allgemeine Fragmentierung der Geschichte des Liedes betonte die »Reihenfolge der Dringlichkeit«, nicht etwa die logischen Folgen der Kriegserfahrung. Es bietet weder eindringliche Metaphern noch einprägsame Bilder, sondern es stellt den Krieg als ein inkohärentes Ensemble von Fragmenten des Kriegsalltags dar, als eine unzusammenhängende Sammlung von Metonymen des Verlusts, als eine »verwirrte Geschichte der Verwirrung«. ³⁰ Es hat keinen patriotischen Antrieb, den einige Lieder, die während des Krieges geschrieben wurden, hatten. Es verwertete auch nicht das übliche Thema des Familienzusammenhalts, das die Soldaten inspirieren sollte. Es bot keine klare und vollständige Erzählung an. Stattdessen stellte das Lied den Sieg als eine bruchstückhafte Geschichte individueller Beharrlichkeit dar, als das Ergebnis der persönlichen Fähigkeit, nicht aufzugeben, egal, was rundherum passierte. Die Kriegserfahrung machte sich an mannigfaltigen, wenn auch unzusammenhängenden, Elementen (Schleppschiff, Hüte, Lippen, Hemden) fest, aber sie war abgetrennt von umfangreicheren politischen und sozialen Dimensionen des Krieges.

Viele Wissenschaftler haben in ihren Studien über von Veteranen des Vietnamkrieges verfasste autobiographische und fiktive Texte aufgezeigt, dass die Fragmentierung der Sprache und der persönlichen Geschichte eines der zentralen diskursiven Werkzeuge war, das Veteranen benutzten, um sich selbst zu beschreiben. Ex-Soldaten und Literaturkritiker bezeichneten diese bewusste Ästhetik der Desintegration als »*fragging*« und benutzten damit ein Wort, das während des Vietnamkrieges die Ermordung von Offizieren durch ihre Soldaten mit Splittergranaten beschrieb. In der Soldatenlyrik und -prosa war die stilistische und narrative Desintegration eine Möglichkeit, die offiziellen Darstellungen des Krieges zu sprengen. Das diskursive »*fragging*« funktionierte wie eine Art Steuergerät, sowohl als eine Form von Selbstverteidigung (Selbstdistanzierung) als auch als eine Handlung, um die Sprache zurückzufordern. ³¹

Mit seiner absichtlichen Fragmentierung und Desintegration schien »Und trotzdem haben wir gesiegt« dieser allgemeinen Tendenz zur Fragmentierung zu folgen, die das Ziel hat, die traumatische Erfahrung symbolisch zu kontrollieren. ³² Ich behaupte, dass die Konzentration auf das Detail geschichtlich betrachtet zwei wichtige postsowjetische Tendenzen ermöglicht hat, die sich darin zeigen, wie sich die aktuelle Kriegserfahrung einprägt. Erstens entwickelte sich die ursprünglich stilistische *Fragmentierung*, die erstmalig in spätsowjetischen Kriegsliedern angewendet wurde, zu einem der *wichtigsten narrativen Werkzeuge*, durch die die spät- und postsowjetischen Kriege heutzutage erfahren und repräsentiert werden. Zweitens führte das Vermeiden *jeglicher* allumfassender, symbolischer Referenzrahmen in dieser Art von Liedern ³³ und die absichtliche Flucht vor jeglichen ideologischen Themen, die eine einheitliche Sichtweise des Krieges bieten würden, in der postsowjetischen Zeit zu einer merkwürdigen Form militärischer Ahistorizität. Spezifische kulturelle und ideologische Komponenten der unterschiedlichen Kriege wurden marginalisiert. Stattdessen wurde die Fähigkeit wichtig, die Ähnlichkeit von Teilen unterschiedlicher Kriege aufzuzeigen. Es handelte sich um die Fähigkeit, strukturell ähnliche Details miteinander zu verbinden, die für das Ganze eintreten sollten.

Abb. 8: »Die Stimme unserer gefallenen Soldaten liegt hier«. Grab eines Soldaten des Tschetschenienkriegs in Barnaul. Foto von Serguei Oushakine 2006



»Und trotzdem haben wir gesiegt« erhielt in seiner postsowjetischen Ausprägung, also während der bereits erwähnten Gedächtnisveranstaltung, plötzlich eine andere Bedeutung. Das Lied reduzierte die Kriegserfahrung nicht nur auf die persönliche Fähigkeit nicht aufzugeben, sondern verlieh der postsowjetischen Katastrophe auch noch die historische Würde des Sieges im Zweiten Weltkrieg (»ein eigenes Stalingrad«). Als performative Veranstaltung erinnerte das Lied die Teilnehmenden nicht nur an die geteilten Werte und Beziehungen, sondern führte diese Gemeinsamkeit in einem völlig neuen Kontext vor. Das Teilhaben an dem Lied und seine rigide (*vollständige*) semantische und rhythmische Struktur verwandelten es in eine sozio-symbolische Matrix, die die historische Erfahrung umorganisierte und einen neuen sozio-symbolischen Rahmen schuf, innerhalb dessen unverbundene Elemente der sozialen Erinnerung miteinander verbunden oder voneinander getrennt werden konnten.

Schlussfolgernd lässt sich festhalten, dass ich beim Studium der Lieder über den Afghanistankrieg versucht habe zu zeigen, wie die ritualisierten Beschwörungen bestimmter narrativer Motive und die emotionalen Protokolle des Austauschs Schritt für Schritt die öffentliche Wahrnehmung des Krieges transformierten. Der formelhafte Charakter des militärischen Chansons bietet eine klare und wiederholbare semantische und syntaktische Struktur, um unverbundene historische Erfahrungen und Erinnerungen zu ordnen. Gleichzeitig ermöglicht sein partizipatorischer Charakter die konstante Erzeugung von Gemeinschaft der Darbietenden und der Zuhörer. Auf symbolischer Ebene schafft der Vorrang der Themen von Verlust und Leid eine Reihe gemeinsamer Werte und erzeugt eine gewisse affektive Bindung an die Lieder.

Diese sich herausbildenden öffentlichen Rituale waren die ersten erfolgreichen Versuche, die Stille und Amnesie in Bezug auf die »lokalen Kriege« der letzten vierzig Jahre zu durchbrechen. Der Durchbruch hatte seinen Preis: Die symbolischen Bezugsrahmen haben einen Hang zu starker Sentimentalität. Ihre Chronologie ist verdreht, ihre Vergleiche sind zweifelhaft und ihre Implikationen überzogen. Ihre Auswahl an Symbolen ist begrenzt und indem sie von einem Krieg zum anderen wandern (von Berlin nach Tschetschenien), wird die Geschichte flach und militarisiert.

Der Vorrang der militärischen Identität führt häufig zu Versuchen, die Geschichte der Nation umzuschreiben, entweder als eine Kette zufälliger militärischer Erfolge (»Und trotzdem haben wir gesiegt«) oder als Abfolge persönlicher und gesellschaftlicher Traumata. Eine solche Dominanz der traumatischen Erfahrung bei der Inszenierung des Lebens in der Nachkriegszeit, so habe ich behauptet, könnte als Zeichen des allgemeinen Zustands der postsowjetischen, symbolischen Ordnung angesehen werden: Solidarität entsteht, während man Verluste teilt, und Gemeinschaften entstehen um Handlungen herum, die früheres Leid in die Gegenwart einbauen. Nichtsdestotrotz scheint diese Version des Patriotismus der Verzweiflung ein großes Publikum für sich zu gewinnen. Zumindest hat sie eine erwartete emotionale Antwort von einem Publikum erreicht, das die Kriege in Afghanistan und Tschetschenien zuvor zu »vergessen« pflegte.

Ich möchte den transformativen Effekt dieser (und anderer) Rituale für den Wandel der öffentlichen Meinung zu diesen Kriegen und seinen Veteranen nicht überbewerten. Die übliche Lebensdauer dieser Lieder ist ziemlich kurz und sich neu entwickelnde Gedenkrituale haben sich noch nicht eingespielt. Dennoch, durch diese Mikroformen symbolischer Anerkennung gelang es den Veteranen einen öffentlichen Status zu erlangen, den der Staat ihnen über Jahrzehnte vorenthalten hatte.

Anmerkungen

* Dieser Aufsatz ist Teil eines fortlaufenden Forschungsprojekts zu populären Liedern und Kriegserinnerungen. Für frühere Versionen und weitere Beispiele, siehe: Oushakine, Serguei A.: *The Patriotism of Despair: Nation, War, and Loss in Russia*, Ithaca 2009, S. 157-163 und S. 190-201; ders.: *Emotional Blueprints: War Songs as an Affective Medium*, in: Steinberg, Mark D./ Sobol, Valeria (Hrsg.): *Interpreting Emotions in Russia and Eastern Europe*, DeKalb 2011, S. 248-276.

¹ Mehr zu dieser sozio-symbolischen Strategie finden Sie in: Oushakine, Serguei A.: »We're nostalgic but we're not crazy«: Retrofitting the Past in Russia, in: *The Russian Review* 66 (2007), S. 451-482.

² Im Jahr 2003 zum Beispiel nahm Dmitri Hvorostovsky, ein Solist an der Metropolitan Opera in New York, eine CD mit sowjetischen Kriegsliedern mit dem Titel *Where Are You, my Brother?* auf (Delos 2003).

³ Siehe z.B. Šuplov, Aleksandr: *Idet mobilizacija pesni*, in: *Nezavisimaja gazeta*, 20.1.2001.

⁴ Vgl. Smith, Gerald: *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet »Mass Song«*, Bloomington 1984; MacFadyen, David: *Red Stars: Personality and the Soviet Popular Song, 1955-1991*, Montreal 2001.

⁵ Glossop, Nicholas: *On the Peculiarities of Soviet Rock and Roll*, in: Wachtel, Andrew (Hrsg.): *Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature, and Society*, Evanston 1998, S. 274.

⁶ Čeredničenko, Tat'jana: *Muzykal'nyj zapas: 70-e*, Moskau 2002, S. 373.

⁷ Folgende berühmte Lieder über den Großen Vaterländischen Krieg waren explizit als Dialoge strukturiert. Vgl. Fat'janov, A./Solov'ev-Sedov, V.: *Gde že vy teper', druž'ja odnopolčane?* (Wo seid ihr nun, meine Kampfgefährten?); Bogoslovskii N./Agatov, V.: *Temnaja noč' (Dunkle Nacht)*. (V temnuju noč' ty, ljubimaja, znaju, ne spiš'. / Ich weiss, meine Liebste, in der dunklen Nacht kannst du nicht schlafen).

⁸ Čeredničenko: *Muzykal'nyj zapas*, S. 499.

⁹ Brik, Osip: *Ritm i sintaksis*, in: *Novyj Lef* 4 (1927), S. 28.

¹⁰ Comaroff, Jean: *Body of Power and Spirit of Resistance. The Culture and History of a South African People*, Chicago 1985, S. 120.

¹¹ Comaroff: *Body of Power*, S. 154.

¹² Vgl. Kelly, John/Kaplan, Martha: *History, Structure, and Ritual*, in: *Annual Review of Anthropology* 19 (1990), S. 141.

¹³ Vgl. Small, Christopher: *Why doesn't the whole world love chamber music?*, in: *American Music* 2001, S. 346 f.

¹⁴ Eine weitere Erörterung findet sich in: Kivy, Peter: *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotion*, Philadelphia 1989, S. 77.

¹⁵ Comaroff: *Body of Power*, S. 197.

¹⁶ Musik und Text stammen von Jurij Slatov.

¹⁷ Miller, Jacques-Alain (Hrsg.): *The Seminar of Jacques Lacan, Freud's Papers on Technique 1953-1954, Book I*, New York 1991, S. 247.

¹⁸ Miller, Jacques-Alain (Hrsg.): *The Seminar of Jacques Lacan, The Psychoses 1955-1956, Book III*, New York 1997, S. 51.

¹⁹ Das Video findet man auf Youtube: <http://youtu.be/9igU0Xkzsuk> (15.9.2014).

²⁰ Siehe: <http://youtu.be/PPtvEDoO5jw> (15.9.2014).

²¹ Siehe: http://www.youtube.com/watch?v=LXHT_m0i0Qk (15.9.2014).

²² Der Text ist von I. Morozov, die Musik von A. Chalilov.

²³ Die Identifikationskraft der Afghanistanenerfahrung spiegelt sich sehr spürbar in Veteranenliedern wieder. Das Lied »Kennwort Afghan« (Parol' Afghan) von Jurij Slatov präsentiert beispielsweise das Wort »Afghan« als ein Kennwort, das Zugang zu einer geheimen Gemeinschaft der Initiierten ermöglicht: »Aber mir ist es nicht wichtig, woher der Kerl ursprünglich gekommen ist. / Mir ist es wichtig, dass er von dort kommt, dass er da war. / Und ich werde nicht vorübergehen, sondern ich werde nur leise / ein einziges Wort sagen, das eine Kennwort: Afghan. / Und wir werden einander ohne weitere Worte verstehen. / Seine Augen werden von einem besonderen Licht erstrahlen. / Wir werden uns an unsere Kameraden und unsere Berge erinnern / und leise unsere Lieder singen.« (Но мне не так уж важно, откуда этот парень / Мне важно, что отсюда, мне важно, что был там / И не пройду я мимо, а лишь скажу тихонько / Единственное слово, пароль один: Афган. / И мы пойдем друг друга, нам лишних слов не надо / Глаза его засветятся особенным огнем / Друзей своих мы вспомним и вспомним наши горы / А после наши песни негромко пропоем.)

²⁴ Diese Spaltung war in den Liedern über den Tschetschenienkrieg sehr ausgeprägt, aber der Ursprung des diskursiven Rahmens ist in den Liederzyklen über den Afghanistankrieg zu finden.

²⁵ Von Aleksandr Mašal aus dem Jahr 2003.

²⁶ Vgl. Robinson, Paul: *Nevol'niki česti: mužestvennost' na pole boja v načale XX veka*, in: Oushakine, Serguei (Hrsg.): *O mužestvennosti*, Moskau 1999, S. 186-198.

²⁷ Von Roman Bulgačev aus dem Jahr 2003.

²⁸ Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1988.

²⁹ Der Text ist von Grigorij Poženjan, die Musik von Petr Todorovskij.

³⁰ Hynes, Samuel: *The Soldiers' Tale: Bearing Witness to Modern War*, New York 1997, S. 153.

³¹ Vgl. Bibby, Michael: *Fragging the Chains of Command: GI Resistance Poetry and Mutilation*, in: *Journal of American Culture* 16 (1993), S. 30; Hidalgo, Stephen: *Agendas for Vietnam War Poetry: Reading the War as Art, History, Therapy and Politics*, in: *Journal of American Culture* 16 (1993), S. 9; Gotera, Vince: *The Fraggings of Language: D. F. Brown's Vietnam War Poetry*, in: *Journal of American Culture* 16 (1993), S. 40.

³² Beispiele von »fragging« während des Zweiten Weltkriegs und dem Krieg in Afghanistan in Merri-
dale, Catherine: *Ivan's War: Life and Death in the Red Army, 1939-1945*, New York 2006, S. 192;
Alexievich, Svetlana: *Zinky Boys: Soviet Voices from the Afghanistan War*, New York 1992, S. 41.

³³ Kriegslieder von Bulat Okudžava, David Samojlov und Jurij Levitanskij könnten auch hinzuge-
fügt werden.

Tanja Penter/Esther Meier (Hg.)

Sovietnam

Die UdSSR in Afghanistan 1979-1989

Ferdinand Schöningh

Titelillustration:
Hubschrauber Mi-8 hebt von einem Bergstützpunkt
der Sowjetarmee ab (1988). ullsteinbild-harmon

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2017 Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn
(Verlag Ferdinand Schöningh ist ein Imprint der Brill Deutschland GmbH,
Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.schoeningh.de

Einbandgestaltung: Nora Krull, Bielefeld
Printed in Germany
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-506-77885-7

Inhalt

Einleitung	7
Dank	23
DIE VORGESCHICHTE	
<i>Rudolf A. Mark</i>	
Die russisch-afghanischen Beziehungen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts	27
<i>Elke Beyer</i>	
Die Aushandlung der Moderne im Zeichen des Kalten Kriegs: Sowjetische, afghanische und westliche Experten bei der Stadt- planung in Kabul in den 1960er Jahren	55
KRIEGS- UND GEWALTERFAHRUNGEN AUF AFGHANISCHER UND SOWJETISCHER SEITE	
<i>Rob Johnson</i>	
Konterrevolution oder Volkskrieg? Der Aufstand der Mudschahedin	85
<i>Martha Vogel</i>	
Afghanische Bildpropaganda: Selbst- und Fremdbild	115
<i>Jan C. Behrends</i>	
Afghanistan als Gewaltraum: Sowjetische Soldaten erzählen vom Partisanenkrieg	141
<i>Markus Balázs Göransson</i>	
Kampf im fremden Land. Tadschikische Sowjettruppen und Afghanen 1979-1989	161
SOWJETISCHE AFGHANISTANVETERANEN: KAMPF UM ANERKENNUNG NACH DEM KRIEG	
<i>Serguei Oushakine</i>	
»War das etwa alles umsonst?«: Russlands Kriege in militärischen Liedern	187

Nataliya Danilova

Die Veteranen des sowjetischen Afghanistankriegs:
Gender und Neuerfindung der Identität 213

DIE ERINNERUNG AN DEN AFGHANISTANKRIEG

Michael Galbas

Afghanistanveteranen, Veteranenverbände und die Geschichtspolitik
im Putin-Russland 233

Elena Roždestvenskaja

Afghanistan im virtuellen Gedächtnis des heutigen Russland 253

Felix Ackermann

Heroische Erinnerung. Der sowjetisch-afghanische Krieg
in der Republik Belarus als transnationales Projekt 271

DEUTUNGEN UND LEHREN

Martin Deuerlein

Die Sowjetunion in Afghanistan:
Deutungen und Debatten 1978-2016 289

Rodric Braithwaite

»Diesmal wird es anders laufen.«
Lehren aus dem Krieg der Sowjetunion in Afghanistan 319

Literaturverzeichnis 339

Autorenverzeichnis 367