

## » Paranoia: Live

# Zur Rationalisierung des Stalinismus in aktuellen russischen Fernsehserien

---

Irina Gradinari

Der Gegenstand dieser Untersuchung ist die russische Fernsehserie *Stalin: Live* (RF 2007, R. Grigorij Ljubomirov), die in 40 Folgen das Leben von Iosif Stalin nachzeichnet. Diese Serie erscheint insofern für die aktuelle russische Gesellschaft als symptomatisch, als dass sie die Sehnsucht nach einer monolithischen Vaterfigur artikuliert. Stalin als Vater verkörpert die Fantasie einer starken Macht bzw. der eisernen Hand, der Eindeutigkeit der Sinnprozesse und der Staatsstärke. Mit Slavoj Žižek gesprochen verkörpert er die Idee von einem lückenlosen, mächtigen großen Anderen, das die Serie zugleich selbst als unmöglich vorführt. Diese Idee wurde in der dargebotenen Form vom Publikum nicht angenommen<sup>1</sup>, trotz der Bemühungen der Produzenten hatte die Serie wenig Erfolg. Sie startete zur besten Sendezeit am Abend des 9. Januar 2007 – am Abend nach dem Ende der Schulferien – im Kanal NTV, das Zuschauerinteresse war dennoch gering.<sup>2</sup> Die Serie spart zentrale Informationen über die Macht selbst aus, d. h. das stalinistische Regime wird kaum gezeigt. Stalin ist in dieser Produktion hauptsächlich als Vater und potenzieller Liebhaber zu sehen. Die Geschichte des Stalinismus wird dadurch zu einer Lücke: Fast alles, was Stalin

---

1 Zum Beispiel ist auf den Verriss in der Zeitung *Rossijskaja gazeta* zu verweisen, dessen Autor die Serie zu Recht als *tufta* (Quatsch/Lüge) bezeichnet (Kadžaja 2007).

2 Zu Beginn der Serie lag die Einschaltquote bei etwa 19 Prozent, mit der Zeit büßte die Serie massiv an Zuschauerinteresse ein (Zahlen zitiert nach Frieß 2010:96). Diese Zahlen sind aber mit Vorsicht zu genießen, weil sie auf Angaben einer ausgewählten kleinen Gruppe von Befragten basieren, die als repräsentativ verstanden wird.

zu Stalin machte, wurde ausgelassen – möglicherweise liegt hierin die Ursache für den Misserfolg der Serie. Trotzdem ist die Serie in Hinblick auf ihre Wirkung nicht zu unterschätzen, weil sie einen Rahmen geschaffen hat, der es möglich macht, jetzt, in der Gegenwart, in aktuellen Sinnbildern und Denkmustern positiv über Stalin zu sprechen.

Stalin hat in den gegenwärtigen postsowjetischen Massenmedien ein widersprüchliches Imago, d. h. es bestehen verschiedene Versuche, den Stalinismus zu rationalisieren: Er wird zugleich glorifiziert und kritisiert. Die Verbrechen des Stalinismus sind bereits Bestandteil eines kulturellen Wissens; sie können nicht mehr geleugnet werden, selbst wenn die kritische Aufarbeitung dieser Epoche kaum in die Öffentlichkeit findet. In diesem Zusammenhang interessiert in diesem Beitrag vor allem, wie eine positive Deutung der Stalinfigur in den aktuellen Diskursen überhaupt möglich ist. Folgende Fragen sind dabei zu berücksichtigen: Wie kann man den Stalinismus positiv denken, wenn der Verherrlichungsdiskurs selbst dem Sozialistischen Realismus angehört und den aktuellen Anforderungen der russischen Gegenwartsgesellschaft nicht mehr entspricht? Was kann man der Kritik am Stalinismus gegenüberstellen, wenn die Serie selbst deutlich macht, dass die Verbrechen des Regimes nicht ins Positive umcodierbar sind?<sup>3</sup> Und was genau verhandelt die Serie mit dieser positiven Umdeutung Stalins?

In der Analyse stützt sich die Argumentation auf der einen Seite auf Judith Butlers dekonstruktivistische Denkfigur des *frames/framing* (2010), die mit Begriffen wie ‚Raster‘ oder ‚Rahmen‘ ins Deutsche zu übersetzen wäre. Auf der anderen Seite wird die Untersuchung des Kulturwissenschaftlers Manfred Schneider zur Logik und Form kultureller Paranoia-Phänomene herangezogen (2010). Meine These ist, dass die Serie *Stalin: Live* die aktuelle russische Autokratie durch den Bezug auf die Geschichte legitimiert, indem sie Stalin positiv darstellt und durch den Einsatz eines ‚paranoiden‘ Deutungsrahmens eine Umdeutung der stalinistischen Verbrechen vornimmt. Einerseits leugnet die Serie die Paranoia des Stalinismus durch logische Erklärungen der Historie und eine

---

3 Einige aktuelle russische Geschichtsbücher versuchen, die Repressalien insofern als positiv darzustellen, als sie diese für historisch notwendig erklären (Frieß 2010:89–91). Diese Strategie kann offensichtlich im visuellen Medium nicht überzeugend in Szene gesetzt werden. Ansonsten würden die Produzenten sicher auch die Repressalien darstellen, wenn es möglich wäre, diese zugunsten Stalins umzudeuten.

Schuldverlagerung von Stalin auf seine Umgebung. Andererseits produziert sie zugleich selbst Paranoia als einen bestimmten Repräsentationsmodus, der im Folgenden in Bezug auf Narrationsstrategie, Leugnung der Fakten, Allegorisierung, Umcodierung sowjetischer Motive, Vervielfältigung der Perspektive auf Stalin und Blickkonstellation analysiert wird.

## » Die Paradoxie der Stalin-Imagos in der russischen Gegenwartskultur

Das Verhältnis zu Stalin in der gegenwärtigen russischen Kultur kann durchaus als schizophren und widersprüchlich gedeutet werden. Zwar spricht Boris Dubin über die Belebung des Stalin-Kultes im Rahmen des Bedeutungszuwachses des Sieges im Zweiten Weltkrieg (Dubin 2008:61). Auf der anderen Seite machen die Aussagen des russischen Präsidenten Vladimir Putin<sup>4</sup> in der Öffentlichkeit jedoch sein ambivalentes Verhältnis zu Stalin deutlich. Putin verurteilt die Verbrechen des Stalinismus und hebt zugleich die Industrialisierung und den Sieg im Zweiten Weltkrieg als bedeutende Errungenschaften dieser Epoche hervor, die allein Stalin zugeschrieben werden, ohne die Opfer der Diktatur zu erwähnen. Putin versucht also, allen Seiten (für und gegen Stalin) Genüge zu tun, jedoch will er auf keinen Fall in Verbindung mit den Verbrechen des Stalinismus gebracht werden, von denen er sich dezidiert abgrenzt.

Die Koexistenz beider Diskurse geht auf das Weiterbestehen der sowjetisch-sozialistischen Denkmuster auf der einen Seite und die beginnende Herausbildung eines kritischen Bildes des Stalinismus auf der anderen Seite zurück. Hinzu kommt, dass diese Diskurse ungleichmäßig auf die Bevölkerungsgruppen und in den Medien verteilt sind; die Erinnerungsmuster haben sich in unterschiedlichem Ausmaß herausgebildet und institutionalisiert, wie es Nina Frieß aufschlussreich in ihrer umfangreichen Analyse verschiedener Erinnerungsträger und -medien zeigt (Frieß 2010). Die Diskrepanzen in der russischen Erin-

---

<sup>4</sup> Vgl. den Ausschnitt aus einem Interview mit Vladimir Putin auf Youtube, der von über 200.000 Usern angesehen wurde (Youtube 2012).

nerungskultur weisen auf den Wandel bzw. die Neubildung des gesellschaftlichen Konsenses über die Vergangenheit hin. So lässt sich in Anlehnung an Konstantin Kaminskij eine positive Re-Etablierung und Rekonfiguration des Stalin-Kultes in der russischen Gegenwartsgesellschaft feststellen, mit denen auch neue rhetorische und narrative Legitimationsstrukturen entwickelt werden.<sup>5</sup> Abgesehen von der mangelhaften Finanzierung, welche die russischen Geisteswissenschaften insgesamt schwer belastet und somit die wissenschaftliche Aufarbeitung des Stalinismus in Russland verzögert hat (Hösler 2006), steht der kritischen Auseinandersetzung der Sieg im Zweiten Weltkrieg im Wege. Das zeitliche Zusammenfallen der Stalindiktatur mit dem Zweiten Weltkrieg sowie die Funktionalisierung des Sieges durch Stalin zur Verstärkung seines Personenkults ergibt nach Maria Ferretti einen diskursiven Konnex zwischen den siegreichen Erinnerungen an den Krieg und der Bagatellisierung der Verbrechen des Stalinismus (Ferretti 2005:45). Sobald nationalistische Tendenzen zunehmen, wird dem Sieg eine größere Bedeutung zugeschrieben und die Kritik am Stalinismus in den Hintergrund gedrängt.

Zugleich aber können die Verbrechen des Stalinismus nicht mehr geleugnet werden, auch wenn die russische Öffentlichkeit ihnen kaum Aufmerksamkeit gewidmet hat (vgl. Frieß 2010:79–105). Spätestens seit den 1960ern üben Literatur, Kino und später auch Fernsehserien Kritik am Stalin-Kult. Eine kritische Revision der Vergangenheit übernahmen Filmemacher/innen<sup>6</sup>, Schriftsteller/innen<sup>7</sup>, Journalisten/innen und *šestidesjatniki*<sup>8</sup> verschiedener Fachrichtungen, die auch bis heute die Diskussion stärker prägen, als die russische Historiografie es könnte (Creuzberger/Mannteufel/Unser 2000:586). Vor allem publizierten die so genannten „dicken“ Literaturjournale wie *Novyj Mir* (*Neue Welt*), *Neva*, *Družba narodov* (*Völkerfreundschaft*), *Oktjabr* (*Oktober*)

---

5 Kaminskij unterscheidet zwei Arten des Stalinkultes – ein rationales, von der präsidialen Verwaltung gepflegtes Image von Stalin als einem effektiven Manager und ein irrationales, das mit der stalinistischen Genie-Rhetorik arbeitet (Kaminskij 2012).

6 Unter anderem sind folgende Filme zu erwähnen (vgl. Hösler 2006:6): *Zavtra byla vojna* (... und morgen war Krieg, UdSSR 1985, R. Jurij Rara), *Idi i smotri* (*Komm und sieh*, UdSSR 1985, R. Ėlem Limov) und *Raskajanie* (*Die Reue*, UdSSR 1984, R. Tengiz Abduladze).

7 In den 1970ern nennt Hösler folgende Schriftsteller, die das kollektive Gedächtnis problematisierten: Bulat Okudžava, Ales' Adampvič, Čingiz Ajtmatov, Daniil Granin, Evgenij Evtušenko, Valentin Rasputin, Vasilij Belov und Sergej Salygin (ebd.:4).

8 Mit diesem Begriff wird die liberale Intelligenzija der 1960er Jahre bezeichnet.

und *Znamja* (*Die Fahne*) seit 1987 noch nie gedruckte, verbotene literarische Werke, die unter anderem den Stalinismus einer massiven Kritik unterzogen (Altrichter 2006:IX). Den Spielfilm *Cholodnoe leto pjat'desjat tret'ego* (*Der kalte Sommer 1953*) von Aleksandr Proškin über politische Häftlinge sollen 1988 40 Millionen Zuschauer gesehen haben (Hösler 2006:8). 1987 organisierte sich dank einer Bürgerinitiative das erste informelle Zentrum von *Memorial* in Moskau, das sich bis heute der Rehabilitation der Opfer der politischen Säuberungen und ethnischen Repressionen des Stalinismus widmet. Stalin wurde auch in den 1990ern in den Filmen bekannter Regisseure kritisiert: so etwa in *Ankor, ešče, Ankor!* (*Ankor, noch einmal, Ankor!* RF 1992, R. Petr Todorovskij), *Chrustalev, mašinu!* (*Chrustalev, hol das Auto!* RF 1998, R. Aleksej German sr.) und *Utomlennyje solncem* (*Die Sonne, die uns täuscht*; RF/A 1994, R. Nikita Michalkov). Die letzte Produktion fand auch internationale Anerkennung. Sie erhielt 1994 den Oskar in der Kategorie „Bester ausländischer Film“ und den „Grand Prix“ in Cannes. Diese kritische Tendenz wurde durch die ehemaligen Sowjetrepubliken noch verstärkt. In Abgrenzung zur sowjetischen Vergangenheit bauten die Ex-Republiken, vor allem die baltischen Staaten und die Ukraine, ihre neue nationale Selbstvergewisserung auf der Kritik am Stalinismus auf, womit auch die Revision kommemorativer Inhalte und Praktiken einherging (Portnov/Portnova 2010).

Seit 2000 werden intensiv Minifernsehserien, die in der Regel zwischen vier und 16 Folgen umfassen, gedreht, die den Stalinismus weiterhin kritisch reflektieren. Zu nennen sind beispielweise die gleichnamigen Verfilmungen der Romane von Anatolij Rybakov *Deti Arbata* (*Die Kinder des Arbat*; RF 2004, R. Andrej Ešpaj) und von Aleksandr Solženicyn *V krugę pervom* (*Der erste Kreis der Hölle*; RF 2006, R. Gleb Panfilov) oder die Miniserie *Zaveščanie Lenina* (*Das Vermächtnis Lenins*; RF 2007, R. Nikolaj Dostal'), die das Leben von Varlam Šalamov mithilfe seiner Erzählungen präsentiert. Diese Fernsehserien haben bereits eine kritische Ikonografie und einige Denkmuster etabliert, die nicht mehr wegzudenken sind: Zum Beispiel wird der Stalinismus durchgehend als eine obszöne Ordnung inszeniert, denn in den Serien verletzen Stalin und die NKVD-Funktionäre die hochliterarische Sprache, die in der Regel in den Filmen benutzt wird, durch einen ordinären Redemodus. Außerdem vergleichen

einige Serien die stalinistischen Lager mit den NS-Vernichtungslagern, so etwa *Poslednij boj majora Pugačeva* (*Der letzte Kampf des Majors Pugačev*; RF 2005, R. Vladimir Vat'janov).

Die Filme und die Serien der Gegenwart versuchen auch den Konnex zwischen dem Sieg im Zweiten Weltkrieg und dem Stalin-Kult aufzulösen, wenn sie beispielweise den Fokus auf Häftlingsbataillone legen: *Poslednij boj majora Pugačeva, Štrafbat* (*Das Strafbataillon*; RF 2004, R. Nikolaj Dostal') oder der (durchaus problematische) Zweiteiler *Utomlennyje solncem 2: Predstojanie / Utomlennyje solnce 2: Citadel'* (*Die Sonne, die uns täuscht 2: Vorkampf und Zitadelle*; RF 2010/11, R. Nikita Michalkov). Einige der Strategien der Hinterfragung des Stalinismus müssen vielleicht auch kritisiert werden – sie sind letztendlich im Zuge der Kommerzialisierung historischer Gewaltereignisse und ihrer Aufarbeitung in der Populärkultur entstanden –, jedoch haben sie eine Ikonografie entwickelt, von der sich die Serie *Stalin: Live* abgrenzen muss, wenn sie eine positive Deutung der Stalinfigur zu etablieren versucht.

## » Serie als Framing

In ihrem Essayband *Frames of War (Raster des Krieges)* aus dem Jahr 2009, auf Deutsch erschienen 2011, entwickelt Judith Butler eine dekonstruktivistische Denkfigur, den *frame*, um sinnstiftende Wahrnehmungsstrukturen zu analysieren. Sie interessiert sich besonders für solche Wahrnehmungsrahmen, die die Vernichtungskraft des Krieges ausblenden und das Leben der anderen als nicht wertvoll erscheinen lassen. Aus der Polysemie des Wortes *frame* leitet Butler die Komplexität von realitäts- und sinnstiftenden Prozessen ab. Der Begriff bezeichnet im Englischen zunächst den Rahmen eines Bildes; in der anglistisch-amerikanistischen Literaturwissenschaft benennt er zudem die Rahmenhandlung einer Erzählung. *Frame* wird darüber hinaus in der polizeilichen Fahndungsarbeit bei der Erfassung von Kriminellen mithilfe von Rastern (*frames*) verwendet. Dieser Rahmen kann zugleich das Subjekt verletzen, weil *to frame* auch „jemandem etwas anhängen“ bedeutet (Butler 2011:15 f.).

In seiner Reichweite von medial-repräsentativen über einengende und selektive bis hin zu rechtlich-restriktiven Bedeutungen kann der Begriff somit strukturelle Bedingungen kultureller Sinnerzeugung in ihrer Komplexität, Ambiguität sowie in ihrer gewaltsamen Wirkung erfassen. Auf diese Weise werden Prozesse der Differenzgenese und der Hierarchiebildung sichtbar. Selektion und Einrahmung setzen dabei ein generelles Verständnis voraus und bedeuten somit zugleich die Einschränkung eines Wahrnehmungshorizonts. *Framing* stellt einen genuin sprachlich-bildlichen und daher unbewussten Vorgang dar, der sinnvolles Reden oder sinnvolle Repräsentationen überhaupt erst ermöglicht. Als *Frames* können in diesem Zusammenhang auch Genres und Narrative bezeichnet werden, die unsere Wahrnehmung durch eine Einschränkung sinnvoll strukturieren. Die Einrahmung des Sinnes unterliegt dabei rechtlichen oder institutionellen Regelungen. Sie erweist sich unter Umständen als manipulierbar bzw. manipulativ, wenn man zum Beispiel an den „eingebetteten“ Journalismus denkt (66).

In diesem Beitrag wird das Format der Fernsehserien als ein bestimmter Rahmen verstanden, der die Inhalte nach den Produktionsbedingungen und der Ästhetik der Serie organisiert. Wie die Untersuchungen Lynn Spigels gezeigt haben, ist das Fernsehen seit seiner Erfindung ein Medium der Häuslichkeit, das den privaten Raum nicht nur neu strukturiert und normalisiert, sondern ihn – etwa in Serien und Sitcoms – beständig spiegelt: Das Wohnzimmer, das um den Fernseher organisiert ist, bildet gleichzeitig den Rezeptions- und Handlungsraum der Serie (Spiegel 1992). Auf Grundlage dieser medial-historischen und technischen Voraussetzungen fokussiert auch die Serie *Stalin: Live* die Privatheit und Intimität des Gezeigten bis hin zum Voyeurismus, fördert durch die Serialität die Normalisierung und Veralltäglichsung historischer Kontexte, bewirkt durch den Psychologismus emotionale Nähe gegenüber den historischen Figuren und begünstigt somit einen höheren Identifizierungsgrad mit ihnen. Die historischen Miniseries haben durchaus Potenzial, eine epische Breite zu inszenieren und dabei eine vielfältige Kritik auszuüben, gerade aufgrund der Überlänge, die das Serienformat bietet (Creeber 2004). Insgesamt ist die gesellschaftliche Wirkung von Serien keinesfalls zu unterschätzen, denkt man zum Beispiel an den Vierteiler *Holocaust – die*

*Geschichte der Familie Weiss* (USA 1978, R. Marvin J. Chomsky), der die Debatten über die Shoa in der breiten Öffentlichkeit in Deutschland und den USA anstieß und generell den Begriff Holocaust erst in diese Debatten einführte.

Die Produzenten von *Stalin: Live* lassen aber die meisten politischen Ereignisse – und das heißt die Gewaltexzesse – trotz des großen Umfangs der Serie aus, denn weder die dargestellten Erinnerungen Stalins noch seine Gefühle sind der Objektivität oder der Faktizität verpflichtet. Die ganze Serie ist letztendlich als Rekonstruktion der Erinnerungen Stalins aufgebaut. Diese schränken die historische Perspektive der Zuschauer/innen ein, zugleich entfalten sie mehrfach die Perspektive ins Innere und ins Private. *Stalin: Live* suggeriert einerseits die sowjetische Geschichte aus der Sicht Stalins zu präsentieren, der sich vermeintlich im Unwissen über das Ausmaß der Gewalt seiner Diktatur befindet. Die Serie wirft den Blick hinter die offizielle Fassade, zeigt den ‚unbekannten‘, privaten Stalin. Die Dauer und Ich-Perspektive der Serie fördern eine größere Sympathie und Empathie mit Stalin, ohne den Anspruch zu haben, historischen Fakten zu entsprechen – denn letztendlich weiß ohnehin niemand mit Sicherheit, wie Stalin im privaten Leben war, was er gefühlt und an was er sich erinnert hat. Andererseits erscheint das Imago Stalins als vielfältig, wodurch doch ein objektiver Anspruch erhoben wird, ihn von allen Seiten und möglichst authentisch präsentieren zu können: Stalin als Mensch, Stalin als Ehemann, Stalin als Vater, Stalin als Sohn, Stalin als Herr, Stalin als Kamerad usw. Hier kommen historische Personen vor; hier werden einige konkrete historische Ereignisse thematisiert, selbst wenn dies am Rande geschieht. Die Wechselwirkung von Privatem und Persönlichem, ja von Spekulativem auf der einen Seite und von Historischem und Offiziellen auf der anderen Seite, macht das private Leben Stalins zur Arena der Weltgeschichte, wodurch die Politik privatisiert und eigentlich entpolitisiert wird. Die Serie arbeitet zudem mit Allegorien und Typisierungsverfahren, die Effekte visueller Inszenierungen sind und die die Essentialisierung der historisch-politischen Entwicklung fördern.

Die Serie grenzt sich von den etablierten kritischen Filmbildern des Stalinismus ab: Stalin steht für das Gesetz und die Ordnung, daher ist er hier rhetorisch die schlagfertigste Figur. Der Film spielt aufgrund der dargestellten

Erinnerungen hauptsächlich im Sommer, was auf das Leben und die Blüte der sozialen Ordnung hinweist.<sup>9</sup> Die dunkle Gegenwart, die das Ende Stalins mit einem apokalyptischen Szenario gleichsetzt, steht den als hell dargestellten privaten Erinnerungen Stalins gegenüber – die dunkle Außenwelt gegenüber der hellen inneren Welt Stalins, der nichts zu verbergen oder zu verheimlichen hat. Außerdem referieren diese Bilder auf den etablierten Topos im sowjetischen Kriegsfilm: den Tag und Nacht unermüdlich in seinem Kabinett arbeitenden Stalin. Im Augenblick des Todes, wenn der Blick der Kamera erneut ins Innere Stalins eindringt, wird wieder das helle Licht, die Sonne gezeigt, die sein Inneres scheinbar beleuchtet hat. Die Arbeitsbesserungslager als Quintessenz des Stalinismus werden hingegen gar nicht gezeigt.

Der Rahmen der Serie produziert in diesem Fall insofern Paranoia, als dass er trotz dieser Ikonografie der Lebensfreude alle von Manfred Schneider beschriebenen Merkmale der „paranoischen Vernunft“ aufweist. Die Paranoia zeichnet sich durch Verdacht und Verschwörung auf der einen Seite und Rationalisierung des Verfolgungswahns, Beweisexzesse und Kontingenzbändigung auf der anderen Seite aus, die auch von der Serie *Stalin: Live* produziert werden. Die Paranoia wurde als ästhetisches Motiv oder als Darstellungsstrategie hauptsächlich im politischen Thriller und in Horrorfilmen entwickelt, um Spannung zu erschaffen, aber vor allem die Undurchsichtigkeit der politischen Macht und die Macht der Medien zu inszenieren und zu reflektieren (Pause 2012:185–189). Die Paranoia als Motiv erscheint als geeignet, den Stalinismus zu kritisieren, weil der Verfolgungswahn Stalins, die Suche nach Volksschädlingen und -feinden, ‚fantastische‘ Schauprozesse, massenhafte Repressalien, Lager, die Atmosphäre der Angst und des Verdachtes die Stalinoepoche als paranoid charakterisieren. Der Stalinismus-Experte Jörg Baberowski beschreibt die Diktatur als Paranoia:

Der Traum von der kommunistischen Erlösung wurde im Blut der Millionen erstickt, weil sich die Gewalt von den Motiven löste und weil

<sup>9</sup> Wohingegen der Schnee in den sich mit Stalin kritisch auseinandersetzenden Filmen und Serien auf die Erstarrtheit des staatlichen Systems und dessen Kälte gegenüber den sowjetischen Bürger/innen hindeutet.

der Diktator Gewalt nur noch seinen Machtzwecken unterordnete. Es ging am Ende allein um die Anerkennung von Entscheidungsmacht, der Macht Stalins, Herr über Leben und Tod zu sein. Nur in der Atmosphäre der Paranoia und des Mißtrauens konnte es dem Despoten gelingen, anderen seinen Willen aufzuzwingen und seine Welt zur Welt aller zu machen. (Baberowski 2010:10 f.)

In der Serie werden die Paranoia-Strategien jedoch nicht als Kritik an der Politik Stalins eingesetzt, sondern allem voran für die Erschaffung eines privaten Raums, in dem Stalin situiert wird. Das Motiv Paranoia wird hier vom Kontext der politischen Macht und der selbstreflexiven Kritik der Medien abgekoppelt und im Rahmen der Serie normalisiert, weil alle Bezugspunkte zur historischen Realität auf Stalin gelegt werden, was seine Paranoia als Norm legitimiert. Dafür dienen auch Licht- und Farbeffekte, indem sie bildästhetisch die Atmosphäre des Verdachtes und der Bedrohung als etwas Positives darstellen. Die Serie leugnet Stalins Paranoia, zugleich inszeniert sie diese durch Erklärungswut und eine Detailtreue, die alles über Stalin zu erklären verspricht – freilich mit dem Effekt, dass er zuletzt in gutem Licht erscheinen kann. *Stalin: Live* verschiebt damit die Normalität selbst, indem die Serie die Gewalt von Stalin abspaltet, sie entweder ganz auslässt oder auf seine Umgebung überträgt, die angedeutete Gewalt auf die scheinbar logischen Motive zurückführt und somit eine Ordnung in der Epoche des Stalinismus suggeriert, die metonymisch den politischen (ausgelassenen) Repressalien einen Sinn zuschreibt. Der Sinn der Stalinepoche sei – in den Worten Stalins gegen Ende der Serie, die zugleich aktuell herrschenden Deutungen seines Regimes in Russland der Gegenwart verlautbaren, – die Verwandlung Russlands aus einem rückständigen Agrarland in eine industrielle Weltmacht. Das russische Volk erlaubte ihm dies. Er sei von ihm legitimiert und in seinem Namen aufgetreten, er repräsentiere und verwirkliche nur die Wünsche des Volkes.

Die Verlagerung in die Privatheit und Intimität, ja ins Innere Stalins, die durch die Ich-Perspektive, Stalins Erinnerungen und sein privates Leben inszeniert wird,<sup>10</sup> ermöglicht also eine andere, voyeuristische Deutung des

---

<sup>10</sup> In einem Interview mit Ljubomirov heißt es: „Der Zuschauer weiß doch schon alles über den Terror

Stalinismus, die die bereits historisch anerkannten Fakten verschiebt, relativiert oder gar leugnet. Die Machtposition Stalins wird in eine Opferposition umgewandelt und mithilfe der anachronistischen Vorgriffe werden die (nicht genannten) Verbrechen des Stalinismus gerechtfertigt. Stalin wird dabei von sozialistischen Legitimationsstrukturen und Denkmustern nahezu vollständig abgekoppelt und im rechts orientierten nationalistischen Diskurs verortet. Diese Umdeutung, die auf einer ästhetischen Apologie stalinistischer Paranoia beruht, sollte dabei nicht als Ausnahmeerscheinung oder als Überbleibsel historischer Mythen gesehen werden. Sie ist vielmehr insofern symptomatisch, als dass sie die Stalinfigur im Dienste aktueller Macht neu konfiguriert, um die aktuellen autoritären Staatstrukturen zu legitimieren. Stalin fungiert in dieser Serie als Ursprungsmythos der Autokratie als solcher und als Urvater der gegenwärtigen Machtstrukturen in Russland. Damit steht diese Produktion in einer langen Tradition, die wiederholt die Gewaltregimes einzelner Despoten aus der Vergangenheit im Dienste der Sanktionierung bestehender Machtverhältnisse (positiv) umdeutet. Innerhalb des paranoiden Rahmens der Serie wird also jener Rahmen verhandelt, der die gegenwärtige Zentralisierung der Macht unter Putins Regierung, die unverkennbar autoritäre Züge trägt, mit Referenz auf die Geschichte in ein gutes Licht stellen soll.

## » Paranoia als ästhetische Normalisierungsstrategie

Die Paranoia, die durch die Serie insofern normalisiert wird, als dass sie den Verfolgungswahn Stalins logisch erklärt, wird allem voran zur Erzählstrategie. Er ist der Urheber der Geschichte bzw. der politischen Intrige, die die Handlung vorantreibt und die dramaturgische Spannung erschafft. Suggestiert wird, Stalin sei selbst der Regisseur der Serie, wodurch er als ein Machtsubjekt

---

Stalins, das muss ich nicht noch einmal erzählen', meint dazu der Regisseur. Er wolle [...] Stalin in seiner Privatsphäre zeigen, in seinem intellektuellen Dialog mit sich selbst. Das ist für mich das Wichtigste am Film, Stalin als Menschen zu zeigen.'" (zitiert nach Frieß 2010:96)

inszeniert wird. In der ersten Folge gibt Stalin einen ihn diffamierenden anonymen Brief an Berija zur Ermittlung, der in der Serie den Konkurrenzkampf zwischen Chruščev, Berija, Malenkov und Bulganin auslöst. Diese verhandeln mit ausländischen Sicherheitsdiensten und versuchen Stalin zu vergiften – ein Plan, der in Folge 39 dank geschickter Diskussionsführung Stalins von ihm selbst entlarvt wird. Die vermeintlichen Attentäter sind allesamt ausländische Agenten – ein absurder Vorwurf, der aber im Stalinismus Konjunktur hatte und tausende Menschen das Leben kostete. Es stellt sich heraus, dass Stalin selbst den Brief geschrieben bzw. ins Spiel gebracht hat, um sein Umfeld auf die Probe zu stellen. Der Verfolgungswahn Stalins wird damit insofern rationalisiert, als dass sein Brief kausal-logisch Ereignisse auslöst und Stalins Verdacht am Ende als berechtigt darstellt. Was der Film inszeniert, ist jedoch paradox. Ähnlich wie gegenüber einem Gott, der alles erschaffen hat und das Verhalten jedes Einzelnen immer schon kennt, haben die Menschen sich dennoch schuldig gemacht. So ist es auch in der Serie: Trotz Stalins ubiquitärer Omnipotenz veranstaltet seine nähere Umgebung beständig Grausamkeiten, die nicht dem Willen des gütigen Vaters entsprechen und die dennoch stets von ihm durchschaut werden und letztlich sogar auf seinen ‚Schöpfungsakt‘ zurückgehen.

Die Serie deutet mehrmals die wenigen historischen Fakten um, die sie aufruft, um das Gute in Stalin zu betonen. Trotz des Staatsantisemitismus der Stalindiktatur (Jakovlev 2005) leugnet die Serie beispielweise Stalins Verantwortung in der Verfolgung jüdischer Ärzte. Aus den Erinnerungen von Chruščev ist aber ein Telefonat Stalins mit dem Minister für Staatssicherheit überliefert: „Stalin tobte vor Wut, schrie Ignatjew an und drohte ihm. Er verlangte, er solle die Ärzte in Ketten legen, zu Brei stampfen und zu Pulver zermalmen.“ (Baberowski 2010:475) In der Serie ist die Verurteilung der jüdischen Ärzte jedoch eine ‚unglückliche Folge‘ von Ereignissen, Missverständnissen und des Eifers von Stalins Untergeordneten, die das ‚Richtige‘ zu tun versuchen. Stalin steht abseits, liest über die Vorfälle verwundert in der Zeitung. Ein anderes Beispiel ist die Intrige um den Nachfolger Stalins. Stalin wählt dafür in der Serie Marschall Georgij Žukov aus, der tatsächlich nach dem Kriegsende entmachtete wurde. Aufgrund seiner Popularität wurde er

durch Stalin erst zum Kommandeur des Wehrbezirkes von Odessa degradiert, dann in einer Hetzkampagne in den Medien als Dieb dargestellt – in seiner Wohnung in Moskau seien Kriegstrophäen und Diebesgut gefunden worden –, danach wurde er als Militärkommandeur in die Uralregion versetzt (478). Die Serie lässt diese Information ganz aus, und die Versetzung Žukovs wird in eine kluge Schutzmaßnahme Stalins umgedeutet, der seinen Nachfolger für seine unzuverlässige Umgebung unerreichbar haben machen wollen. Abgesehen von diesen wenigen, vagen, ja verfälschten Referenzen zum historischen Geschehen schließt die Serie alles andere aus, was Stalin eigentlich ausgemacht hat: politische Entscheidungen, historische Entwicklungen, die soziale Umorganisation der UdSSR oder die (gewaltsame) Umstrukturierung der KPdSU und vieles andere mehr. Nicht einmal der Zweite Weltkrieg wird dargestellt, der eigentlich diskurspolitisch der Figur Stalins zugutekäme, zumindest wenn man berücksichtigt, wie darüber aktuell in der russischen Gesellschaft gesprochen wird.

Der Rahmen der Privatheit präsentiert Stalin grundsätzlich als Familienvater und deutet die Geschichte so in eine Genealogie um, die aus der Biografie Stalins rekonstruiert wird, ohne jedoch den politischen Kontext zu beleuchten. Der gewählte Rahmen ermöglicht es, ihn als einen fürsorglichen Vater zu inszenieren, wobei sich hier die Produzenten/innen offensichtlich gezwungen fühlten, die Tatsache zu erklären, dass Stalin seinen erstgeborenen Sohn Jakov in der deutschen Gefangenschaft im Stich gelassen hat. Sie entwickeln über mehrere Folgen die Geschichte eines fiktiven Doppelgängers von Jakov, der sich in deutscher Kriegsgefangenschaft befindet und dann als Schwindler entlarvt wird, während sich der ‚echte‘ Jakov bei der Haftbedrohung der Anordnung des Vaters<sup>11</sup> folgend erschossen hat, was der Realität nicht entspricht. In Wirklichkeit ließ sich Stalins Sohn Jakov verhaften und beging erst in deutscher Gefangenschaft Selbstmord.

Die Vaterfigur bekommt zugleich eine biblische Dimension, die wieder aus der Biografie Stalins gerechtfertigt wird: Er studierte kurz Theologie. Die Ursache für sein Interesse an Religion mag in seinem Streben nach einem

11 Der von Stalin persönlich unterschriebene Befehl Nr. 270 vom 16. August 1941 verbot den sowjetischen Soldaten, sich gefangen nehmen zu lassen. Kriegsgefangene galten nach ihrer Heimkehr in die UdSSR als Deserteure und mussten mit hohen Haftstrafen in den stalinistischen Lagern rechnen.

sozialen Aufstieg gelegen haben. Die Serie deutet diesen aber in einen Gottesauftrag um; genau genommen ist das ganze Leben Stalins ein Weg nach Golgatha, wie die Bilder in den letzten Folgen der Serie vorführen [Abb.1].



**Abb. 1:** Indem der junge Stalin als gekreuzigter Jesus dargestellt wird, wird Stalins Täterposition ikonografisch in die des Opfers umgedeutet. Außerdem referiert das Bild auf den Prometheus-Mythos und lässt Stalin so als tragischen Licht- und Kulturbringer erscheinen. Die Szene wird ästhetisch mit Stalins Jugenderinnerungen assoziiert (gleiche Bildlichkeit und Beleuchtung) und kommt unmittelbar vor dem Tod Stalins noch einmal vor, wodurch der Lebensweg Stalins als Weg nach Golgatha imaginiert wird. Stalins Leben erscheint so als Martyrium im Dienste der Menschheit.

Kurz vor seinem Tod sieht Stalin sich selbst als Gefesselten an einem Fels – eine Mischung aus Jesus und Prometheus –, und der Tod wird in hellem Licht inszeniert, das die Himmelfahrt Stalins suggerieren soll.

Der Film codiert mit seiner christlichen Ikonografie die sowjetischen Bilder Stalins um. Dadurch wird die sowjetische Ikonografie reaktualisiert und dies ermöglicht es, Stalin wieder allegorisch als Vater der Völker zu lesen, der jetzt durch den göttlichen Auftrag legitimiert wird. Er wird beispielweise in weiß gezeigt, was seine Schuldlosigkeit signalisiert [Abb.2].

Die Serie betreibt somit auf ästhetischer Ebene ein regelrechtes White-washing. Die weiße Farbe hat zudem eine lange Tradition in der sowjetischen



**Abb. 2:** Stalin wurde bereits im früheren sowjetischen Kino gerne als Gärtner dargestellt. Dieses Bild stellt ihn in Referenz auf die Bibel als einen anbauenden, friedlichen Schöpfer dar, der der sowjetischen Ordnung zur Blüte verhilft. Darüber hinaus ist Stalin durchgehend in weiß zu sehen, wodurch Unschuld und Reinheit signalisiert werden.

Kunst, an welche die Serie anknüpft: Als Beispiel können das Bild *Stachanowzy* (1937) von Aleksandr Dejneka [Abb.3] und das Motiv Stalin als Gärtner im Film *Padenie Berlina (Der Fall Berlins; UdSSR 1949, R. Michail Čiaureli)* [Abb.4] dienen. Die Serie reinszeniert somit bekannte Bilder Stalins aus der Epoche seines Kultes, die jetzt in einem privaten Kontext eingesetzt werden.

Stalins symbolische Überhebung verstärkt die angedeutete erotische Beziehung zu seinem Dienstmädchen, das als Allegorie Russlands fungiert, ihn anerkennt, ja ihn liebt, sich ihm unterwirft und ihm aufopferungsvoll dient. Das Dienstmädchen soll Stalins Worte am Ende der Serie als Wahrheit bestätigen [Abb.5]. Das in *Stalin: Live* dargestellte Volk hat die charismatische Persönlichkeit Stalins erkannt, sich in ihn verliebt, ihn in seiner asketischen Einsamkeit gewürdigt und sich ihm mit Treue hingeeben. Stalin wird nicht nur als Vater, sondern auch als potentieller Liebhaber Russlands dargestellt: Begehren und Macht werden zusammengeführt und Stalin wird als ein beehrtes Objekt inszeniert. Zugleich wird er selbst zum Diener des russischen Volkes, weil er dessen Traum präsentiert und verwirklicht. Als sein jüngerer Sohn behauptet, er selbst sei auch Stalin, erwidert



**Abb. 3:** *Stachanovzy* (1937) von Aleksandr Dejneka. In Weiß traten auch die Teilnehmer der von Stalin glorifizierten Sportlerparaden auf. Eine davon ist beispielweise am Ende des Films *Zirkus* (*Cirk*; UdSSR 1936, R. Grigorij Aleksandrov) zu sehen.



**Abb. 4:** Ganz in Weiß und als Gärtner taucht Stalin beispielweise im ersten Großbudgetfilm der Nachkriegszeit *Padenie Berlina* auf, den fast 40 Millionen Zuschauer/innen gesehen haben. In dieser Szene trifft der Protagonist, der Stahlgießer Aleša, der aufgrund seiner erfolgreichen Arbeit nach Moskau eingeladen wurde, Stalin zum ersten Mal. Stalin als Gärtner kann auch als symbolischer Vater Alešas oder Aleša als völkische Emanation Stalins (Stalin – Stahl – Stahlgießer) verstanden werden.



**Abb. 5:** Stalin wird in der Serie auch als Vater und potentieller Liebhaber inszeniert. So wird eine erotische Beziehung zu seinem Dienstmädchen angedeutet, das als Allegorie Russlands fungiert. Auf dem Bild wird die hingebungsvolle Anerkennung Stalins durch das Volk figurativ in Szene gesetzt.

dieser, dass weder sein Sohn noch er selbst Stalin seien: „Сталин – это мечта всего советского народа“<sup>12</sup>.

Diese Entfaltung verschiedener Perspektiven auf Stalin und von Stalin suggeriert die Vielfalt der Aspekte seiner Persönlichkeit und besetzt zugleich fast alle sinnstiftenden Differenzen mit der Figur Stalin. Im Grunde genommen inszeniert die Serie den Stalinismus als ein allumfassendes Phänomen, wodurch andere Bezugspunkte aus der Darstellungsstrategie eliminiert werden. In diesem Zusammenhang erscheint seine enge politische Umgebung als unwürdig, wodurch nur noch verstärkt wird, dass Stalin allein die UdSSR vor ihrem Verfall rettete und ihr zu ihrer Größe verhalf. Stalins Ich-Perspektive und seine Stimme aus dem Off werden zu einer Monoperspektive, die die anderen leugnet und selbst ungebrochen bleibt. Zur Identifizierung angeboten wird das männliche Selbst, in das die Zuschauer/innen sich einfühlen und somit seine innere Welt betreten können. Alles wird aus der Perspektive Stalins gezeigt. Er ist zugleich eine Machtfigur, das handelnde Subjekt, das die Weltgeschichte und die Geschichte des Filmes beherrscht.

<sup>12</sup> „Stalin – das ist der Traum des gesamten sowjetischen Volkes.“ [Ü. d. A.]

Als mächtiger Vater repräsentiert er den großen Anderen – das Gesetz und die symbolische Ordnung, die hier durch Weisheit, Ehrlichkeit und Unbeirrtheit gekennzeichnet ist. Zugleich wird Stalin selbst zu einer Projektionsfigur, ja zur Verkörperung der Träume des sowjetischen Volkes, also – mit Lacan – zum ‚kleinen Anderen‘. Er besetzt das Imaginäre des Volkes bzw. wird zum Opfer der Fantasien des Volkes, das ihn zu dieser Rolle verurteilt und gezwungen hat – eine Strategie der Entlastung, die den Kampf um die Macht durch Stalin in ein vom Volk und von Gott auferlegtes Schicksal verwandelt und so die Macht selbst zu einer substantiellen Bürde stilisiert.

Die Serie synthetisiert dabei mehrfach die Machtposition Stalins mit derjenigen des Opfers: Stalin ist ein weiser und mächtiger Vater, ein guter und mächtiger Parteiführer, ja fast ein Prophet. Zugleich ist er Opfer der Armut (in der Kindheit), Opfer der Gewalt und der Ungerechtigkeit in der Jugend, Opfer der Undankbarkeit seiner Kinder, Opfer der Einsamkeit, Opfer der Verschwörung durch seine Umgebung und sogar Opfer Gottes.

Damit ist die nächste Strategie angesprochen – die der anachronistischen Darstellung, die bereits im Zusammenhang mit dem religiösen Diskurs erwähnt wurde: Der durch den Titel „live“ suggerierte Dokumentarismus und die damit implizierte voyeuristische Kameraführung überwinden vor allem die Zeitdistanz und inszenieren die Unsterblichkeit Stalins. Der religiöse Diskurs, der seit den 1990ern einen der mächtigsten sinnstiftenden Diskurse Russlands darstellt, unterstützt in Anspielung auf Jesus sowohl seine Unsterblichkeit und Macht als auch die Produktion der semantischen und bildlichen Opfermetapher.

Der Anachronismus zeichnet sich auch dadurch aus, dass die Wahrnehmung der Zuschauer/innen nicht auf die Verbrechen des Stalinismus, sondern eher auf die zukünftigen, nach seinem Tod stattfindenden Ereignisse gelenkt wird, die kausal-logisch (d. h. die Auslöschung der Kontingenz) und retroaktiv auf seine Umgebung zurückgeführt werden, wie zum Beispiel der Zerfall der UdSSR durch den Einfluss der USA – eine der berühmtesten Verschwörungstheorien. So argumentiert die Serie – so absurd es auch klingen mag –, dass, wenn Stalin nicht gestorben wäre, die UdSSR niemals zerfallen wäre.

Die ganze Darstellung beruht darüber hinaus auf klassischen Motiven und visuellen Effekten der filmischen Paranoia, die nach der Stalin-Ära etabliert



**Abb. 6:** Die Kamera erzeugt einen paranoiden Blick, indem sie die Szene durch Flasche und Gläser hindurch zeigt und so auf das vergiftete Wasser hinweist. Die vermeintlichen Attentäter Stalins – Berija, Chruščev, Malenkov und Bulganin – bleiben eine Weile im Raum allein, nachdem Stalin sie aufgefordert hat, ihre Staatspositionen aufzugeben. Dann verlassen sie den Raum, wobei das Wasser drei Mal groß im Bild erscheint. Diese Szene wird durch den Folgenwechsel unterbrochen, wodurch nicht nur ein Cliffhanger gestaltet wird, sondern auch suggeriert wird, dass die Männer kurze Zeit allein und unbeobachtet gewesen sind.

worden sind. Die Szenerie wird ergänzt durch die halbdunkle und schattenhafte Noir-Atmosphäre, die Angst und Verdacht schon mittels der Lichtverhältnisse inszeniert. In den Folgen am Ende der Serie, die auf den Tod Stalins hinsteuern, setzt die Kamera zudem einen paranoiden Blick in Szene: Die Zuschauer/innen erfahren, dass Stalins enge politische Umgebung – Chruščev, Berija, Malenkov und Bulganin – versucht hat, Stalin zu vergiften. Als Stalin nach dem Geständnis seiner Intrige mit dem gefälschten Brief diese Männer auffordert, ihre Machtpositionen aufzugeben, werden ostentativ eine Flasche Mineralwasser und mehrere Gläser auf dem Tisch gezeigt. Die Kamera blickt durch sie hindurch [Abb.6]. Darauf verlässt Stalin das Zimmer, und seine Untergeordneten verbleiben voller Verzweiflung und Angst noch eine Weile im Raum. Beim Verlassen des Zimmers wird wieder das Wasser fokussiert, das Stalin nun trinkt, woraufhin er erwartungsgemäß zusammenbricht. Auch der Blick der Kamera

auf Stalin aus den Ecken heraus generiert eine Beobachtungssituation. Die Serie erklärt somit zum einen die Paranoia Stalins für logisch und als Reaktion auf ‚real‘ existierende Bedrohungen für berechtigt. Auch die Ursache seines Todes wird so angelegt, dass typische, bereits etablierte cineastische Strategien der Verschwörung und des Verdachtes initiiert und somit die Interpretation der Zeichen ins Unendliche potenziert werden: Wer genau Stalin vergiftet hat und ob es sich tatsächlich um einen unnatürlichen Tod handelt, wird letztlich der Spekulation der Zuschauer/innen überantwortet.

Die Serie kann gerade an der Schnittstelle des Sichtbaren/Unsichtbaren dekonstruiert werden: Wenn Stalin so gerecht und gutmütig war, warum hatte seine Umgebung dann solche Angst vor ihm? Diese Angst wird durchgehend artikuliert. Und warum wird Stalin immer wieder gerechtfertigt? Je transparenter Stalin dem Anschein nach gezeigt wird, weil auch seine Gedanken zu hören und seine Erinnerungen zu sehen sind, desto mehr Mystifikation und Unsichtbarkeit Stalins wird produziert. In der Paranoia, so Manfred Schneider, wächst mit der „Sichtbarkeit die Unsichtbarkeit“ (Schneider 2010:6). Wir befinden uns gewissermaßen innerhalb des paranoiden Bewusstseins Stalins, dessen Verdächtigungen gegenüber all seinen Untergebenen uns gerade deshalb als rational und nachvollziehbar geschildert werden. Diese Referenz auf etwas Nichtausgesprochenes demonstriert aber zugleich, dass die Verbrechen des Stalinismus bereits als kulturelles Wissen etabliert sind. Ihr Verschweigen macht gerade deutlich, dass sie unter keinen Umständen als positiv bewertet werden können. Die Serie demonstriert, in welchem Rahmen über Stalin positiv gesprochen werden kann – lediglich im Modus des Privaten, der Stalin von der Politik völlig abkoppelt und ihn gerade ohne das repräsentiert, was ihn zu Stalin gemacht hat.

Diese Abkoppelung Stalins von der Politik ist insofern als gefährlich zu deuten, als dass die Macht an sich auf diese Weise essentialisiert wird. Die Serie entwirft einen starken, prophetengleichen Führer, der bereits in den antiken und biblischen Mythen vorgezeichnet ist und der in der gezeigten Gegenwart als Erlöser Russlands auf den Plan tritt. *Stalin: Live* liefert daher selbst einen schizophrenen Rahmen, weil die Serie die gegenwärtige Autokratie der Macht inszeniert, indem sie aktuelle Diskurse verlautbart und verhandelt (Russland als Weltmacht, Zerfall der Sowjetunion, Religion als Rettung, Entsorgung/Umdeutung sozialistischer

Muster usw.). Selbst die Versammlungsszenen im Konferenzraum in Kunccevo ähneln der Topografie und der Verteilung der Machtakteure in den medialen Inszenierungen der Regierung Putins. Erkennbar wird auch die Parallele in der asketischen, aber subtil doch als erotisch angedeuteten Männlichkeitsdarstellung Stalins und Putins. Zugleich fungiert *Stalin: Live* als Beschwörung eines Ursprungs der aktuellen russischen Machtzentralisierung, die eine durch biblische und mythologische Bezüge überhöhte Geschichte erhält, welche sie unabdingbar, kausal-logisch und vor allem evolutionistisch als Fortschritt legitimiert.

## » Literaturverzeichnis

- Altrichter, Helmut: Einführung. In: GegenErinnerung. Geschichte als politisches Argument im Transformationsprozeß Ost-, Ostmittel- und Südosteuropas. Hg. von Helmut Altrichter. München 2006, S. VII–XXI.
- Baberowski, Jörg: Verbrannte Erde. Stalins Herrschaft der Gewalt. München 2012.
- Butler, Judith: Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. New York/Frankfurt/M. 2010.
- Creeber, Glen: Serial Television. Big Drama on the Small Screen. London 2004.
- Creuzberger, Stefan/Mannteufl, Ingo/Unser, Jutta: Kommunismus und Terror – Das „Schwarzbuch des Kommunismus“ – Hauptthesen und -argumente. In: Osteuropa, 6 (2000), S. 585–592.
- Dubin, Boris: Erinnern als staatliche Veranstaltung. Geschichte und Herrschaft in Russland. In: Osteuropa, 6 (2008), S.57–66.
- Ferretti, Maria: Unversöhnliche Erinnerung. Krieg, Stalinismus und die Schatten des Patriotismus. In: Osteuropa, 4–6 (2005), S. 45–54.
- Frieß, Nina A.: Nichts ist vergessen, niemand ist vergessen? Erinnerungskultur und kollektives Gedächtnis im heutigen Russland. Potsdam 2010.
- Hösler, Joachim: Perestrojka und Historie. Zur Erosion des sowjetischen Geschichtsbildes. In: GegenErinnerung. Geschichte als politisches Argument im Transformationsprozeß Ost-, Ostmittel- und Südosteuropas. Hg. von Helmut Altrichter. München 2006, S. 1–26.

- Jakovlev, A. H. (Hg.): Gosudarstvennyj antisemitizm v SSSR: ot načala do kul'minacii 1938–1953. Moskva 2005.
- Kadžaja, Valerij: „Stalin.Live“ and Death. In: Rossijskaja Gaseta. 10.04.2007. <[http://www.pressmon.com/cgi-bin/press\\_view.cgi?id=1413279](http://www.pressmon.com/cgi-bin/press_view.cgi?id=1413279)>.
- Kaminskij, Konstantin: Stalin 2.0. Stalin-Kult in russischen Medien des 21. Jahrhunderts. In: Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte, 1 (2012), S. 165–187.
- Pause, Johannes: Topologien der Macht. Zum filmischen Raum des Polit-Thrillers. In: Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden. Hg. von Henning Engelke/Ralf Michael Fischer/Regine Prange. Marburg 2012, S.177–191.
- Portnov, Andrij/Portnova, Tetjana: Der Preis des Sieges. Der Krieg und die Konkurrenz der Veteranen in der Ukraine. In: Osteuropa, 5 (2010), S. 27–41.
- Schneider, Manfred: Das Attentat: Kritik der paranoischen Vernunft. Berlin 2010.
- Spigel, Lynn: Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America, Chicago 1992.
- Youtube: <<http://www.youtube.com/watch?v=B5W3TYEx-og>> (31.07.2012).

## » Filmografie

**Сталин: Live (RF 2007).** 40 Folgen. Autor der Idee und Produzent: Grigorij Ljubomirov. Regisseure: Boris Kazakov, Dmitrij Kuz'min, Grigorij Ljubomirov. Drehbuch: Andrej Nan'kin, Natal'ja Beljušina, Oksana Južanina u. a. Kamera: Michail Gluchov, Nikolaj Šiškov u. a. Musik: Andrej Abakumov. Montage: Andrej Prochorov, Aleksandr Volkov, Oleg Stepnov. Darsteller/innen: David Giorgobiani (Stalin), Malchaz Aslamazašvili (Berija), Vladimir Čuprikov (Chruščev), Pavel Vaščilin (Vasilij Stalin), Dmitrij Vysockij (Jakov Džugašvili), Natal'ja Sokolova (Dienstmädchen Valentina Istomina) u. a. Maneken Group.