

⊕

DIE WELT DER SLAVEN SAMMELBÄNDE · СБОРНИКИ

Herausgegeben von
Peter Rehder (München) und Igor Smirnov (Konstanz)

Band 54



2014
Verlag Otto Sagner
München – Berlin – Washington/D.C.



Fashion, Consumption
and Everyday Culture
in the Soviet Union
between 1945 and 1985

Edited by

Eva Hausbacher
Elena Huber
Julia Hargaßner



2014
Verlag Otto Sagner
München – Berlin – Washington/D.C.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
----------------------	---

Sozialistische Mode

Djurdja Bartlett	9
-------------------------------	---

Myth and Reality:

Five-Year Plans and Socialist Fashion

Ulrike Goldschweer	31
---------------------------------	----

Consumption / Culture / Communism:

The Significance of Terminology or Some Realities and Myths of Socialist Consumption

Катарина Клигсайс	49
--------------------------------	----

Этот многоликий мир моды.

Образец позднесоветского дискурса моды

Mode und Gesellschaft

Анна Иванова	73
---------------------------	----

«Самопал по фирму»:

Подпольное производство одежды в СССР в 1960–1980-е годы

Irina Mukhina	89
----------------------------	----

From Rags to Riches?

Black Sea Ports and Consumerism in the Soviet Union, 1970s and 1980s

Mila Oiva	99
------------------------	----

Something New in the Eastern Market.

Polish Perceptions of the Developing Soviet Consumerism, 1961–1972

Yulia Gradszkova	125
-------------------------------	-----

Making Yourself Beautiful?

Appearance, Body and “Girl’s Dignity” in the Life of Young Women
in the 1950s–1960s

Елена Хубер	135
Что нужно для счастья?	
Эстетическая инсценировка женских будней в советских журналах и книгах по домоводству 1950-х – 1960-х годов	
Наталья Старостина	149
Новая одежда, новая жизнь:	
Мода в определении советской идентичности в период позднего социализма (конец 1970-х – начало 1980-х гг.)	

Mode und Kunst

Julia Hargaßner	161
Der Nylonkrieg im sowjetischen literarischen Diskurs der 1960er Jahre	
Dagmar Burkhart	173
Hot Style Meets Cold War. Kleidung als Distinktionsmerkmal in dem Film „ <i>Stiljagi</i> “	
Christine Engel	185
<i>Stiljagi</i> und die vestimentären Codes der <i>Molodaja proza</i>	
Ольга Касперс	199
Подпольный поэт и портной. Дискурс моды в трилогии Эдуарда Лимонова « <i>Русское</i> »	
Оксана Булгакова	213
Кино и мода в эпоху оттепели	

HOT STYLE MEETS COLD WAR

Kleidung als Distinktionsmerkmal in dem Film „*Stiljagi*“

DAGMAR BURKHART, MANNHEIM

Der vestimentäre Code gehört zu jenen nonverbalen Zeichenrepertoires, die vor allem zur Signifikation und Kommunikation von Individualität oder Konformität in Sozialbeziehungen dienen. Sich-Kleiden bedeutet „zeichenhaftes Handeln“ (BURKHART 2010: 209). Erstmals 1936 verwendete der russische Ethnologe und Semiologe Petr Bogatyrev in Zusammenhang mit traditioneller Kleidung den Zeichenbegriff und definierte Tracht als besonderes semiotisches System, in dem verschiedene Funktionen, etwa die Markierung eines Festtags, einer Trauerzeit oder einer Altersstufe, zum Ausdruck gelangen (BOGATYREV 1971: 6, 340, 532). Modische Kleidung indes ist primär ein Lifestyle-Phänomen, und nicht Ausdrucksform von kollektivem Denken oder Moralität. Wer auf individuellen Stil Wert lege, sei „weder besser noch schlechter“ [als die Übrigen]. „Einfach nur anders“, erklärt daher der in Anlehnung an westliche Rock'n'Roll-Mode gestylte Protagonist des russischen Musical-Films „*Stiljagi*“ Mëls der Komsomol-Sekretärin Katja, die ihn zu den asketischen Idealen des kommunistischen Jugendverbands zurückholen möchte und jegliche Stil-Diversifikation ablehnt.

Der Film kam am 25. Dezember 2008 in die Kinos. Er behandelt die Auseinandersetzungen zwischen dem Komsomol und der am Westen, vor allem an den USA orientierten urbanen Subkultur russischer Jugendlicher Mitte der 1950er Jahre, die mit ihrer hedonistisch und konsumeristisch fundierten Selbstdarstellung das sozialistische System herausforderten. Im Mittelpunkt steht der aus dem Arbeitermilieu stammende Student Mëls und seine Metamorphose zu einem „Stiljaga“. Fasziniert von dem aufregend Andersartigen, das die Stiljagi verkörpern, und verführt von den Reizen Polinas (Pol'zas), die einer Moskauer Stiljagi-Gruppe angehört, beschließt er, sich neu zu erfinden. So wird aus dem grauen Komsomolzen Mëls wie im Märchen von der Verwandlung des hässlichen Entleins in einen schönen Schwan, der an auffallend bunter Kleidung, Jazz, Boogie, Rock'n'Roll und Erotik interessierte Mël. Er lässt sich ein grün-gelb kariertes Jackett nähen, dicke Kreppsohlen unter seine Schuhe kleben und kämmt sich seine pomadisierten Haare zu einer Tolle. Mit dieser neuen, provokanten Aufmachung und seinen im Eilverfahren erlernten Boogie-Woogie-Künsten hat er die Bedingung zur Aufnahme in die Stiljagi-Gruppe erfüllt, doch Polina treibt weiterhin ihren Spott mit ihm. Nachdem er seinen Komsomol-Ausweis zurückgegeben und daraufhin seinen Studienplatz verloren hat, kauft er sich auf dem Schwarzmarkt von einem arbeits- und mittellosen Musiker ein gebrauchtes Saxophon. Er lernt es binnen kurzer Zeit – vor allem nachdem ihm der Geist von Charlie Parker erschienen ist – durch heimliches Anhören eines amerikanischen Radiosenders spielen, tritt von da an in einer Musikgruppe auf und wird endlich von Polina anerkannt und geliebt. Bald jedoch stellt die Realität ihre Liebesromanze auf eine harte Probe: Als die schwangere Polina von ihrer Mutter, einer linientreuen, dogmatischen Lehrerin, verstoßen wird, nimmt Mëls Vater das Paar großzügig in seiner kleinen Wohnung auf. Selbst nachdem Polina ein dunkelhäutiges Kind zur Welt gebracht hat, zeigen er und Mël eine Toleranz, die schließlich sogar die rassistische Hysterie von Polinas Mutter etwas zu dämpfen vermag. Am Ende finden sich Mël und Pol'za, die als gestresste Mutter ihr Stiljaga-Outfit zugunsten praktischer Kleidung und kurzer, ungefärbter Haare abgelegt hatte, im alten Stil als Paar inmitten einer heterogenen, bunten Menge der Nach-Perestrojka-Zeit auf dem Moskauer „Brodvej“, der nun wieder seinen vorsowjetischen Namen „Tverskaja ulica“ trägt.

In den USA lief diese „musical dramedy“, eine Mischung aus Musical, Drama und Komödie, unter dem Titel „Hipsters“. Der Film wurde beim Toronto International Film Festival, Nashville Film Festival und dem Cleveland International Film Festival gezeigt, wo er der Publikumsfavorit war. Er gewann den Audience Choice Award beim Anchorage International Film Festival 2009 und verschiedene andere Preise, etwa viermal den renommierten russischen *Nika*. 2008 wurde er in Russland zum besten Film des Jahres gekürt.

Um das russische Publikum nicht mit dem amerikanischen Genrebegriff *Musical* vor den Kopf zu stoßen, lief die Promotion des Streifens unter der Bezeichnung *muzykal'nyj fil'm* ‚Musikfilm‘. Auch der Arbeitstitel des Films „*Bugi na kost'jach*“, „*Boogie on the Bones*“ wurde zugunsten des Titels „*Stiljagi*“ fallen gelassen, um eine Assoziation mit dem Horrorfilm-Genre zu vermeiden (ISAKAVA 2009: 1–2).

An Drehorten wie Minsk, Moskau und Petersburg sowie im Studio entstanden, kam „*Stiljagi*“ (russisch „*Стиляги*“, etwa ‚von modischem Stil Besessene, Stiljäger‘) Ende des Jahres 2008¹ im postsowjetischen Russland als Farbfilm mit Musik, Gesang und Tanzeinlagen in die Kinos.²

Die Rollen der Erwachsenen wurden mit bekannten russischen Schauspielern besetzt; für die Rollen der Stiljagi und Komsomolzen wählte Todorovskij 19 bis 20jährige Laien, die beim Casting außer der Schauspielbegabung auch eine gewisse Gesangsfähigkeit zeigten, denn alle mussten selbst singen: „Es wäre seltsam gewesen, wenn ein junger Bursche [im Film] mit der Stimme eines Pavarotti gesungen hätte (TODOROVSKIJ 2008: 3).

Der Tradition des klassischen Musicals folgend, wird die Handlung in „*Stiljagi*“ stets von Musik und Tanz begleitet, und von den Figuren gesungene Songs markieren die wichtigsten Punkte der Geschichte.

Blick zurück ins Graue: zwischen Stalins Tod und der Tauwetter-Periode

Die Story des Films ist im Jahr 1955 angesiedelt, also zwei Jahre nach Stalins Tod, aber noch vor dem XX. Parteitag der KPdSU 1956, auf dem Chruščev in seiner berühmten Geheimrede Stalins Verbrechen anprangerte und damit die (allerdings nur kurz dauernde) Tauwetter-Periode einleitete. Dieses Jahr 1955 zeigt besonders deutlich die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Während in den USA Bill Haley & His Comets – gekleidet in großkarierte Jacketts und mit pomadisierten Haartollen – den bahnbrechenden Song „*Rock Around the Clock*“ spielten, Elvis Presley, der künftige „King of Rock'n'Roll“, mit seiner Rhythm-and-Blues-Musik und lasziv hüftkreisend vorgetragenen Rock-Songs wie „*Heartbreak Hotel*“ und „*Hound Dog*“ erste Erfolge erzielte und James Dean (in Levi's-Jeans, T-Shirt und roter Nylon-Jacke³ als Zeichen der Auflehnung) in dem Jugendgang-Film „*Rebel Without a Cause*“

¹ Fünfzig Jahre nach der Uraufführung (1958) von Dmitrij D. Šostakovičs Operette „*Moskva–Čeremušžki*“, in der die Probleme Wohnungssuchender in Moskau im Musical-Stil, aber mit satirisch-kritischen Untertönen thematisiert wurden.

² Länge: 132 Minuten; Regie: Valerij Todorovskij; Drehbuch: Jurij Korotkov und Valerij Todorovskij; Kamera: Roman Vas'janov; Produzenten: Leonid Lebedev, Leonid Jarmol'nik, Vadim Gorjainov, Valerij Todorovskij und Television Channel Russia; Produktion: Kinokompanija Krasnaja Strela, Telekanal Rossija; Darsteller: Anton Šagin (Mêls/Mêl), Oksana Akin'sina (Polina/Pol'za), Evgenija Brik (Katja), Maksim Matveev (Fedor/Fred), Ekaterina Volkova (Bëtsi), Igor' Vojnarovskij (Bob), Konstantin Balkiriev (Dryn), Sergej Garmaš (Mêls' Vater), Irina Rozanova (Pol'zas Mutter), Oleg Jankovskij (Freds Vater), Leonid Jarmol'nik (Bobs Vater) u.a.; Art director: Vladimir Gudilin; Kostüme: Aleksandr Osipov; Choreographie: Oleg Gluškov und Leonid Timcunik. Musik: Konstantin Meladze; Originalsongs aus den 1980er und 1990er Jahre von Vjačeslav Butusov und der Gruppe „*Nautilus Pompilius*“, Fedor Čistjakov und „*Nol*“, Andrej Makarevič und „*Mašina Vremeni*“, Mike Naumenko und „*Zoopark*“, Natal'ja Pivovarova und „*Kolibri*“, Vladimir Šachrin und „*ČajF*“, Valerij Sjutkin und „*Bravo*“, Viktor Coj und „*Kino*“, Garik Sukačev und „*Brigada S*“.

³ Die leuchtend rote Windjacke, kreiert von Kostümdesigner Moss Mabry, die James Dean in dem Film trägt, wurde zur Stilikone. Auch sein Mädchen, gespielt von Natalie Wood, trägt Rot: einen weiten roten Mantel. Die vom Regisseur bewusst gewählte Farbe Rot steht als Symbolfarbe für Leben, Blut, Herausforderung, Trotz und

einen Aufsässigen spielte, wurde die Alltags- und Unterhaltungskultur in der UdSSR von diametral entgegengesetzten Faktoren bestimmt. In den russischen Kinos dominierten „wartime and post-war productions with good, educational content, promoting both patriotism and Soviet socialist values“ (FÜRST 2006: 213; 2010: 224). Gemeint sind Filme wie „*Dobroe utro*“ („Guten Morgen!“),⁴ „*Pervyj ešelon*“ („Die erste Staffel“), „*Ščastlivaja junost*“ („Glückliche Jugend“) oder „*Attestat zrelosti*“ („Reifezeugnis“), alle aus dem Jahr 1955. Es herrschte eine die Bürger reglementierende offizielle Politik und Planwirtschaft, die keine Rücksicht auf individuelle Bedürfnisse der Sowjetmenschen und ihren Wunsch nach freier Wahlmöglichkeit nahm. Im Gegensatz zur Nomenklatura, die einen gehobenen Lebensstandard pflegen konnte, lebte die Masse in einer Mangelwirtschaft:

„Ewige Schlangen, Defizit und schlechte Versorgung mit der notwendigen Ware waren Teil des Alltags geblieben. Die reale Kleidung des größten Teils der Bevölkerung war ein Abbild der totalitären Herrschaft und der sowjetischen Wirtschaft, die weder dem individuellen Geschmack und den Anforderungen des Konsumenten entsprach, noch sich darum bemühte, zwar einfache, aber qualitativ zufriedenstellende Kleidung auf den Markt zu bringen“ (HUBER 2011: 253f.),

von einer ästhetisch anspruchsvollen ganz zu schweigen. Diese Defizite konnten durch Kommissionsläden, private Schneider, Selbst-Nähen und einen florierenden Schwarzmarkt nur unzureichend ausgeglichen werden. Auch der Musik-Sektor litt unter der repressiven sowjetischen Kulturpolitik und ihrem verlängerten Arm, den staatlichen Plattenfirmen. Schallplatten mit der begehrten Swing- und Rock'n'Roll-Musik wurden Mitte der 1950er Jahre von Soldaten („frontoviki“), die in Mitteleuropa stationiert waren, von Seeleuten, Diplomaten, Touristen und Schwarzmarkthändlern („*farcovščiki*“) in Umlauf gebracht. Oder aber – ein einmaliges Phänomen der Musikgeschichte – man kopierte die in BBC, Voice of America und Radio Svoboda gehörte bzw. auf dem Schwarzmarkt erworbene oder von Freunden ausgeliehene Rock'n'Roll-Musik mit Hilfe von (zum Teil selbstgebauten) Sonographen auf ausgediente Röntgenaufnahmen, die in runde Form geschnitten und eventuell mit einem Cover versehen wurden. Da auf diesen Flexidiscs die Knochen der durchleuchteten Personen durchschimmerten, hieß die aufgenommene Musik „*Muzyka na rebrach*“ („Musik auf Rippen“, SEETHALER 2011, o.p.).⁵

Die Mitgliedschaft im Kommunistischen Jugendverband *Komsomol* für Vierzehn- bis Achtundzwanzigjährige wurde von den Jugendlichen mehrheitlich wahrgenommen, weil z.B. die Zulassung zum Studium davon abhing. In Routine erstarrt und meist von Erwachsenen geführt, denen der Komsomol nur als „Durchlauferhitzer“ (GOEHRKE 2005: 349) für ihre Parteikarriere diente, konnte der Jugendverband viele der Heranwachsenden nicht mehr wirklich erreichen.

Sowohl bei den Komsomolzen wie auch bei den Stiljagi handelt es sich um Gruppierungen, deren spezifischer Habitus nach Pierre Bourdieu das gesamte Auftreten der jeweiligen Person, im Einzelnen also den Lebensstil, die Sprache, die Kleidung und den Geschmack, ausmacht. Die Gruppierungen agieren jeweils in einem „sozialen Feld“, d.h. einem Kräftefeld, in dem die Beteiligten um Macht konkurrieren und versuchen, ihre Positionen und Repräsentationen durchzusetzen. Laut Bourdieu ist Habitus als „System verinnerlichter Muster“ (BOURDIEU 1970 : 143), als erworbene Disposition, die zu einer zweiten Natur geworden ist, zwar dauerhaft, aber nicht unveränderlich. Dies hieß für die Stiljagi, dass sie nach der Sozia-

Kühnheit. Rot sollte dem Lebensgefühl von Heranwachsenden im Generationenkonflikt Mitte der 1950er Jahre in den USA farblichen Ausdruck verleihen und Fanal-Wirkung zeigen (vgl. YOUNG 2012: 164–169).

⁴ Alle Übersetzungen aus dem Russischen stammen von mir, D.B.

⁵ Daher war anfangs „*Bugi na kost'jach*“ oder „*Boogie on the Bones*“ („Boogie auf den Knochen“) als Filmtitel für „*Stiljagi*“ im Gespräch. Einige der heute als Sammlerstücke heiß begehrten „Röntgenshallplatten“ („*rontgenizdat*“) finden sich im Moskauer Radio-Museum. In den 1960er Jahren wurde die Röntgenshallplatten durch Tonbandaufnahmen („*Magnitizdat*“) abgelöst.

lisation im Elternhaus (primärer Habitus), in der Schule und im Komsomol (sekundärer Habitus), später durch Imitation und Verinnerlichung „westlicher“ Gestik, Körperhaltung sowie Wahl der Kleidung und des Musikstils einen weiteren Habitus erworben haben: ein Fall von Überprägung.

Valerij Todorovskijs Streifen „*Stiljagi*“,⁶ der all diese Themen aufgreift, will kein historischer Film oder soziologischer Dokumentarstreifen im strengen Sinn sein, sondern eher „fantasija, počti skazka“ (‘eine Phantasie, beinahe ein Märchen’, TODOROVSKIJ 2008: 2). Er vermittelt aber in seiner Semiotik durchaus Einblicke in das triste Alltagsleben und die ideologische Repressivität der Ära, die sich auditiv in der Kriminalisierung westlicher Musik und visuell in der erzwungenen Uniformität einer vor allem in Grau, Braun und einem dunklen Grau-Blau gekleideten Bevölkerung ausdrückt. Diese warenästhetisch gesehen unattraktive, schlecht geschnittene, funktionale Einheitskleidung wird im Film immer wieder demonstriert: etwa bei Massenszenen auf der Straße und beim Wochenendtanzen im Gor’kij-Park, bei der Komsomol-Versammlung sowie in der Konfektionsabteilung eines Kaufhauses, als Měls sich neue Kleidung kaufen möchte und angesichts des tristen Einerleis resigniert weggeht, um sich an einen illegal arbeitenden Hinterhofschnneider zu wenden. Auch wenn die Kamera die Bewohner der *kommunalka* (‘Gemeinschaftswohnung’), wo Měls’ Vater mit seinen beiden Söhnen in zwei kleinen Zimmern haust, filmt, einmal aus der Vogelperspektive in Aufsicht auf die offengelegten Gemeinschafts- und Privaträume, sind alle in Grau oder Braun gekleidet.

Der Historiker Carsten Goehrke spricht von einer sowjetischen „Fassadengesellschaft“, in der die Lage beschönigende Propagandaphrasen und die schnöde Wirklichkeit weit auseinanderklaffen (GOEHRKE 2005: 270). Es ist die Zeit des Kalten Krieges, der in seiner schärfsten Ausprägung von 1947 bis 1972 bzw. als fortwährender Ost-West-Konflikt bis 1989 dauerte. In dieser bipolaren Welt, wo sich das kommunistische und das kapitalistische System in Konfrontation gegenüber standen, zeigte sich der Konkurrenzkampf beider Systeme nicht nur auf militärischem (Wettrüsten) und ökonomischem Gebiet (Planwirtschaft vs. Marktwirtschaft), sondern auch in der Verbreitung ideologischer Propaganda. Ihre Aufgabe bestand darin, den jeweiligen Einfluss des gegnerischen Systems auf das eigene einzudämmen und zurückzudrängen. Wenn also seit Ende der 1940er Jahre die *Stiljagi* den afroamerikanisch geprägten Jazz, Boogie Woogie bzw. später den Rock’n’Roll und die dazu gehörende Kleidung und lässig-liberale Lebenseinstellung (oder was sie dafür hielten) aus den USA übernahmen, wurden sie von der Bevölkerungsmehrheit als Vaterlandsverräter und Systemfeinde im Sinne einer „fünften Kolonne“ betrachtet und verurteilt. „Gde tvoji idealy? Ty pljunul na nich“ (‘Wo sind deine Ideale? Du hast auf sie gespuckt!’) und „Ty za jarkie trjapki vragu prodæššja!“ (‘Für ein paar grelle Fetzen verkaufst du dich dem Feind!’), schreit deshalb die linientreue Komsomol-Führerin Katja dem abtrünnigen Měls ins Gesicht (1:31:29). Dieser aber, anstatt vor versammelter Komsomol-Gruppe Selbstkritik zu üben, geht durch die graue Masse der wie in einem Amphitheater sitzenden Komsomolzen nach vorne zum Rednerpult und gibt wortlos seinen Ausweis zurück. Filmästhetisch wird die Sequenz bestimmt durch den Gegensatz zwischen dem *einen* bunten *Stiljaga* und der unifarben blaugrauen Versammlung (Abbildung 7) sowie durch die dramatisch gesteigerte Rhetorik und Gestik der Anklägerin, deren Rede in einen Sprechgesang nach dem Song „*Skovannych odnoj cep’ju, svjazannych odnoj cel’ju*“ (‘Geschmiedet zu *einer* Kette, verbunden durch *ein* Ziel’) von Vjačeslav Butusov der Perestrojka-Kultgruppe „*Nautilus Pompilius*“ übergeht, unterstrichen durch den anschwellenden Rap der Komsomolzen.

⁶ Die Bezeichnung „*stiljagi*“ für Anhänger des westlichen „way of life“ wurde von dem Feuilletonisten Dmitrij Beljaev geprägt (*Krokodil* 10.03.1949: 10). Die *Stiljagi* selbst nannten sich *štatniki* (‘Fans der Vereinigten Staaten von Amerika’) oder *čuvaki* und ihre Mädchen *čuvachi*.

Stil-Revolte in der Uniformitätsgesellschaft

Von der ideologischen Dauerberieselung durch politische Phrasen und Parolen abgestumpft, sah ein Teil der russischen Jugend Mitte der 1950er Jahre das Heil in der US-amerikanischen Rock'n'Roll-Kultur – eine Stil-Revolte, die in den 1970er Jahren eine Neuauflage erlebte, als „die Jugend mit Hingabe die Ausgeburten ‚westlicher Dekadenz‘ wie lange Haare für Männer, Jeans, Miniröcke, Twist, Beat, Rock- und Popmusik“ (GOEHRKE 2005: 349) anbetete. Nach seinen Textvorlieben gefragt, verwies Valerij Todorovskij u.a. auf Viktor Slavkins Stück „*Vzrosłaja doč' molodogo čeloveka*“ (‚Die erwachsene Tochter eines jungen Mannes‘, 1979), dessen Handlung in der Brežnev-Zeit der siebziger Jahre angesiedelt ist (TODOROVSKIJ 2008: 2).

In der langweiligen, farblosen, freudlosen und nüchternen Alltagskultur des Gros der Sowjetgesellschaft wirken die *stiljagi* (‚style hunter‘) der 1950er Jahre mit ihrem nonkonformistischen, bunten und die geltenden Regeln herausfordernden Lifestyle wie Paradiesvögel (Abbildung 8). Die Mehrheitsgesellschaft erfreute sich aber nicht an ihrer Gegenkultur oder tolerierte sie, sondern beschimpfte sie als „Papageien“, „Affen“, „Faulenzer“ (‚tunejadcy‘), „Abschaum“ (‚podonki‘) u.ä. Man reagierte aggressiv auf sie wie auf Deviante, Hooligans, Schmarotzer und Verräter, die bekämpft werden müssen. Es kam zu Verhaftungen wegen Schwarzhandels; Stiljagi wurden auf der Straße angepöbelt, von der Universität relegiert und aus dem kommunistischen Jugendverband ausgeschlossen; in der Presse tobte eine Propagandaschlacht gegen die durch Kleidung, Tanz, Musik und eigenen Jargon von der Mehrheitsgesellschaft Abweichenden: „Segodnja ty igraeš' džaz, a zavtra – Rodinu prodas'!“ (‚Heute spielst du Jazz, und morgen verrätst du die Heimat!‘); „Džaz ne naša muzyka“ (‚Jazz ist uns fremd/ist nicht unsere Musik‘); „Oni pozorjat našu molodež'!“ (‚Sie bringen unsere Jugend in Verruf!‘); „Pod čužuju dudku!“ (‚[Sie tanzen] nach einer fremden Pfeife!‘) und „Obez'jany sredi nas!“ (‚Die Affen sind unter uns!‘) – so lauten die Schmähtexte zu Stiljagi-Karikaturen, die in der „*Pravda*“, in der „*Komsomol'skaja Pravda*“ und in der Satire-Zeitschrift „*Krokodil*“, die auch im Film durch Text-Bild-Einblendungen zwischen Tanzszenen zitiert werden. Die farbigen Cartoons der auflagenstarken Zeitschrift „*Krokodil*“, die meist „von bekannten Malern und Grafikern stammten, erreichten jedoch das Gegenteil. Sie verbreiteten ungewollt einen Kanon des Stiljaga-Bildes bis weit in die Provinz hinein. Das Ergebnis war ein auch dort gesteigertes Modeinteresse“ (DMITRIEVA 2012: 33).

Bevorzugte Räume der Stiljagi waren „sturmfreie“ Privatwohnungen („chaty“), nicht-öffentliche Clubräume und Keller, aber auch glamouröse Cocktail-Bars (etwa im Moskauer Hotel „Ukraina“ oder im Leningrader „Sajgon“) und im öffentlichen Raum der so genannte „Brodvej“ (‚Broadway‘) oder einfach „Brod“: in Moskau die linke Seite der Gor'kij-Straße zwischen Puškin-Platz und Ochotnyj rjad, in Leningrad der Nevskij prospekt. Dort sandten sie durch ihre Aufmachung und ihr arrogantes Auftreten visuelle Signale, die der Kommunikation mit Gleichgesinnten dienten, die „normalen“ Sowjetmenschen jedoch verstörten, abschreckten oder empörten. Eine ähnliche dandyhafte Aufmachung trugen Mitte der 1950er Jahre auch die „Teddy Boys“ in Großbritannien zur Schau, nur dass sie von den offiziellen Stellen und den Bürgern nicht kriminalisiert oder diskriminiert, sondern toleriert wurden. Die Stiljagi als Dissidenten zu bezeichnen, wäre allerdings falsch, denn sie wurden zwar verspottet und gejagt, aber nicht politisch verfolgt und verurteilt oder ausgebürgert wie die Dissidenten und Samizdat-Autoren der 1970er Jahre. Als Stiljagi wollten sie nicht „wie alle“ sein, sondern einfach nur „anders“. Sie hatten keine oppositionellen politischen Überzeugungen, sondern waren schlicht von dem „menschlichen, biologischen Bedürfnis erfüllt, auf irgendeine Weise von der grauen Menge abzustecken“, betonte Todorovskij in einem Interview. Mit ihrem extrovertierten Auftreten und ihrem Kleidungsstil verletzten sie jedoch die „allgemein akzeptierten Normen und wurden so ungewollt zu ‚Feinden‘ des Systems“ (TODOROVSKIJ 2008: 1).

In dem Film „*Stiljagi*“ wird die Stil-Revolution der russischen „Hipster“ in der Uniformitätsgesellschaft effektiv durch farbliche Kontraste semiotisiert: Die „normalen“ Sowjetbürger („žloby“)⁷ treten, selbst bei dem in einer Anfangssequenz gefilmten Tanz im Gor’kij-Vergnügungspark, in verschiedenen Abstufungen von quasi Nicht-Farben wie Grau und Braun auf: langweilige Kleidung zu langweiliger Musik. Dagegen zeichnen sich Kleidung, Schuhwerk und Accessoires der Rock’n’Roll-begeisterten Stiljagi durch eine ganze Palette leuchtender Farben aus – Pink, Hochrot, Gelb, Orange, Violett, Blau und Grün. Auch auffallende Muster wie Karos, Streifen und Bordüren sind Bestandteil des vestimentären Codes. Dazu gehören breitschultrige, nach unten schmal zulaufende Jacketts, bunt gemusterte Hemden, Schuhe auf hohen Krepptsohlen („mannaja kaša“), schmale Krawatten mit Bildmotiven, Ringelsocken und eine pomadisierte Haartolle („kok“) bei den Jungen, enganliegende Kleider und Blusen, Petticoats, Nylonstrümpfe mit markierter Längsnaht und Strapsen, langer Zigarettenspitz, auffallende Täschchen, Halsketten und Ohrclips sowie ein grelles Make-up bei den Mädchen und möglichst großflächige Sonnenbrillen für beide Geschlechter.

Allerdings wird die Rolle der Mädchen im Film „*Stiljagi*“ im Gegensatz zu ihrer in der Realität vergleichsweise sekundären Position um des Glamours willen aufgewertet. In Wirklichkeit übernahmen die männlichen Stiljagi, um sich vom heroischen Gebaren der Kriegsheimkehrer abzuheben, in ihrer Kleidung (nicht in ihrem Auftreten) feminine Züge: Farbe, Muster, Modebewusstsein, „Stil“. Von den weiblichen Stiljagi heißt es in Memoiren von Zeitzeugen wie Alekej Kozlov nur, sie seien auffallend elegant gekleidet gewesen.

Allerdings erregten die Stiljagi beiderlei Geschlechts, und so wird es auch in Todorovskijs Film vermittelt, Anstoß auch auf Grund der erotischen Signale, die sie mit ihren engen Hosen, ihren Brust und Taille markierenden Blusen, zu weiten Röcken sowie ihrem körperbetonten Tanzstil aussandten. „The sexuality of stylish girls and boys“, schreibt Juliane Fürst in ihrer Analyse der sowjetischen Nachkriegsjugend, „was thus an uncomfortable sight to officialdom (and, as many *stiljagi* testify, for many members of the public) – both because it reminded the authorities of their limitations and because it broke the taboos surrounding postwar gender relations“ (FÜRST 2010: 224). Das provozierend freizügige, scham- und angstfreie Gebaren der Stiljagi machte die Ambivalenzen und Widersprüche der sowjetischen Sexualmoral deutlich, die zwar die reproduktiven Aspekte vorehelicher Sexualbeziehungen akzeptierte, ihre hedonistischen Seiten aber verdammt.

Zweimal kommt es in dem Film zu Überfällen der grau uniformierten, verbissenen Komсомolzen („družinniki“) auf die grell-bunt gestylten, akrobatisch tanzenden und lachenden Stiljagi: Beim ersten Mal, ziemlich am Anfang von „*Stiljagi*“ (0:05:25), gefilmt im Schuss-Gegenschuss-Verfahren, stürmen sie mit großen Scheren bewaffnet⁸ eine Rock’n’Roll-Party und zerschneiden auf das Kommando ihrer Anführerin Katja hin die pomadisierten Haartollen, Kleidung, Krawatten und Nylonstrümpfe der überrumpelten Stiljagi (0:05:47). Mëls wird von Katja befohlen, die geflohene Polina zu verfolgen und zu attackieren, doch er verliebt sich in sie, obwohl sie ihn keck in einen Wassergraben stößt. Beim zweiten Überfall im Gor’kij-Park etwa in der Mitte des Films (1:15:45) übt Katja Rache an Mëls, nachdem sie ihn bei einem Treffen in ihrer Wohnung mit Hilfe eines ehemals modischen, eleganten Kleids ihrer Mutter vergeblich zu verführen (und für ihre Sache zurückzugewinnen) versucht hat: In einem durchaus als Schändung verstandenen Akt der Aggression schneidet sie eigenhändig die langen, blondierten Haare ihrer Konkurrentin Pol’za („ëtoj prostitutki!“; 1:43:24) ab, wäh-

⁷ Zum Subkultur-Jargon der Stiljagi vgl. KOZLOV 1998.

⁸ Diese filmrhetorisch höchst affektgeladene Sequenz zitiert den bekannten russischen Ein-Blatt-Druck (Lubok) „*Cyrjulnik chočet raskol’niku borodu strič*“ („Der Barbier möchte einem Altgläubigen den Bart abschneiden“). Die zaristische Regierung „ließ dieses Blatt drucken, um sich über die Halsstarrigkeit der Altgläubigen lustig zu machen“ (CLAUDON-ADHEMAR 1975: 19; 33) und lieferte damit gleichzeitig ein beredtes Zeugnis der eigenen Intoleranz.

rend der protestierende Mëls von Komsomolzen festgehalten wird und seiner Geliebten nicht zu Hilfe kommen kann.

Mëls, dessen Name ein Akronym aus „Marks, Èngel’s, Lenin, Stalin“ darstellt, wurde bei seiner Vorstellung in der Stiljagi-Gruppe kurzerhand „entstalinisiert“, indem man ihm ironisch vorschlug, das „s“ am Ende wegzulassen und sich im amerikanischen Stil einfach „Mël“ zu nennen, so wie auch Fedor zu Fred und Igor’ zu Bob wurden. In ihrer Brandrede vor der Komsomol-Versammlung macht ihm Katja genau dies zum Vorwurf: Verrat am „heiligen Namen“ Stalins, und die Komsomolzen senken, als sie den Namen des Diktators hören, ängstlich ihre Köpfe.

Bob, tagsüber der dickliche Röntgenassistent Boris in einer Polyklinik, in der Freizeit der schrill gekleidete und sinnlich tanzende Stiljaga, tritt bereits in der Eingangssequenz des Films in Erscheinung: In weißer Berufskleidung (Kittel und weißer Kappe, die seine Tolle verdeckt) ruft er einen Patienten aus dem Wartezimmer zum Röntgen, und wird dann – Schnitt – zu Hause dabei gefilmt, wie er auf eine aussortierte Röntgenfolie Rock-Musik kopiert und danach die Folie zu einer runden Schallplatte schneidet. Er ist es auch, der Mël nicht nur Boogie-Woogie-Tanzen im Hamburger und kanadischen Stil beibringt, sondern auch das alternative Lebensgefühl und utopie-skeptische Wertesystem seiner Stiljagi-Gruppe formuliert, indem er die Leistungs- und Fortschrittsideologie der Stalinisten konterkariert: „Zdes’ ne nado bystree, vyše, sil’nee. Zdes’ nužen drajv.“ (Es ist hier nicht notwendig, dass alles schneller, höher und stärker läuft. Was hier nötig ist, das ist Drive/Schwung.‘, 0:27:45). Die Leichtigkeit des Seins als Lebensgefühl der Stiljagi wird von Bobs Vater auf den Punkt gebracht, als er über seinen Sohn sagt: „V strane, gde nel’zja daže gromko čichnut’, čtoby ne popast’ pod Ugolovnyj kodeks, on prosto tancuet.“ (In einem Land, wo man nicht einmal laut niesen darf, ohne gegen das Strafrecht zu verstoßen, da tanzt er einfach.‘, 0:29:19).

Fred (Fedor), als Diplomatensohn nicht nur smarterer Repräsentant der Jeunesse-dorée, sondern auch Anführer der bunten Stiljaga-Gruppe, klärt Mël über die unterschiedlich zu klassifizierenden Mädchen auf und informiert ihn (auf der Basis des indischen *Kamasutra*) über die Möglichkeiten der freien Liebe in der Gruppe. In der Wohnung seiner Eltern inszeniert er Stiljaga-Partys, auf denen ekstatisch getanzt, geliebt, gekiffert und mit Valuten gehandelt wird. Er entscheidet sich indes – von seinem Vater vor die Wahl gestellt – für einen Karriereposten an der Botschaft in den USA. Bedingung ist die Eheschließung mit einer Amerikanerin, und diese Hochzeit wird im Film unter Einbeziehung sämtlicher Kitschelemente aus amerikanischen Melodramen („*Love Story*“ u.ä.) parodistisch als surreale Bildsequenz der Hochzeitsgesellschaft vor der Kirche performiert, begleitet vom schrillen Klagegesang dreier Stiljaga-Mädchen mit schwarzverschmiertem Augen-Makeup.

„*Stiljagi*“ ist nach Aussage des Regisseurs zwar nicht als reine Komödie konzipiert, doch gibt es in dem Film viele komische und Slapstick-Momente: etwa die Szene, als die nach dem Komsomolzen-Überfall auf rosa Riemchen-Highheel-Sandaletten geflüchtete und gestürzte Polina ihren Verfolger Mëls, der ihr naiv zu Hilfe eilen möchte, in einen Wassergraben stößt, oder die Sequenz, als Mël in Freds Wohnung in Erwartung einer Erotikszene mit Polina sich auszieht und in seiner unerotisch-grauen Unterwäsche an der Bettkante sitzt, als plötzlich die Tür aufgeht und die ganze Stiljagi-Gruppe lachend hereinplatzt; oder aber die Sequenz in Katjas Wohnung, als Mël ihr den Stiljaga-Tanzstil vormachen soll, und er in dieser fremden Umgebung und unter Katjas ungnädigen Blicken vollends äffisch wirkt; als Fred seinem Mops in der Badewanne das Fell rosa färbt und Freds Vater in seinem Schreibtisch einen pinkfarbenen Büstenhalter findet etc. (1:20:49).

Todorovskij hat selbst erklärt: „Rasskazyvat’ pro stiljag s ser’eznym vidom – nevozmožno. Oni byli chuligany: duračilis’ i 24 časa v sutki iskali priključenij. Na svo-ju golovu.“ (Über die Stiljagi mit ernstem Blick zu erzählen, ist unmöglich. Sie waren

Hooligans: führten sich närrisch auf und suchten 24 Stunden lang Abenteuer. Ohne Rücksicht auf Verluste.‘, TODOROVSKIJ 2008: 3).

Intertextualität, interfilmische Referenzen und Zitate

Nach seinen Quellen, also Archivmaterial, Prätexten und Präfilmen, befragt, äußerte Todorovskij, er habe neben alten Zeitungsfeuilletons und Ausgaben der Zeitschrift „*Krokodil*“ aus den 1950er Jahren auch auf die Memoiren einstiger Stiljagi wie Aleksej Kozlov, dem Saxophonisten (auch Mël wird Saxophonist!), und Viktor Slavkin, dem Autor, zurückgegriffen (TODOROVSKIJ 2008: 2). In seiner audiovisuellen Rhetorik, d.h. der „auf Wirkung bedachten Art der Kommunikation“ (JOOST 2008: 10), referiert der Musical-Film „*Stiljagi*“ auf eine Reihe von Präfilmen, die sich in zwei Klassen einteilen lassen. Im ersten Fall dreht sich die Story um zwei feindliche Familien oder rivalisierende Gruppen; im zweiten Fall um konträre politisch-ideologische Systeme. Prototyp der ersten Klasse ist „*West Side Story*“, der mit zehn Oscars ausgezeichnete US-amerikanische Tanzfilm von Robert Wise und Jerome Robbins aus dem Jahr 1961. Er basiert auf dem gleichnamigen Musical von Leonard Bernstein (1957), dem Ur-Musical schlechthin, in dem Opernelemente, Jazz und Unterhaltungsmusik kombiniert waren. Der Film beginnt mit einer Szene aus der Vogelperspektive auf New York. Die Kamera fokussiert das Upper-West-Side-Viertel zweier Banden, der weißen amerikanischen „Jets“ polnischer Abstammung und der aus Puerto Rico zugewanderten „Sharks“. Die durch unterschiedlichen Gruppen-Kleidungsstil markierten rivalisierenden Banden provozieren sich gegenseitig und liefern sich ein „Tanzduell“, das beinahe in eine Schlägerei ausartet. Noch kommt dem die Polizei zuvor, sie kann aber nicht verhindern, dass sich die beiden um die Vorherrschaft im Viertel kämpfenden Gangs später tödlich bekriegen. Da der Film genau wie das Musical auf dem „*Romeo und Julia*“-Thema basiert, steht im Mittelpunkt der Handlung das unglückliche, aus den zwei feindlichen Gruppierungen stammende Liebespaar: hier der Amerikaner Tony, Anführer der „Jets“, und dort die Puertoricanerin Maria, Näherin in einem Brautmodengeschäft und Schwester des „Sharks“-Anführers Bernardo. Nach zahlreichen Auseinandersetzungen und Zweikämpfen auf der Straße, in einem Drugstore, unter einer Autobahnbrücke und in einer Disco kommt das von Rivalität, Missverständnissen und Eifersucht gespeiste Drama zu einem tödlichen Ende: Tony wird erschossen und stirbt in Marias Armen.

Demgegenüber endet das 1978 mit John Travolta und Olivia Newton-John verfilmte Rock'n'Roll-Musical „*Grease*“ (1971; Regie: Randal Kleiser), dessen Handlung genau wie die von „*West Side Story*“ und „*Stiljagi*“ in den 1950er Jahren angesiedelt ist, mit einem Happy End. „*Grease*“ – der Titel bedeutet ‚Schmiere, Pomade‘, bezogen auf den Frisurstil der Jungen – behandelt eine Liebesromanze im High School Milieu einer amerikanischen Kleinstadt, wo sich die weibliche Gruppe der auffallend gestylten „Pink Ladies“ und die männliche der „T-Birds“, die mit den „Scorpions“ rivalisieren, gegenüber stehen. Trotz Wirrungen und Intrigen findet das Liebespaar Danny und Sandy schließlich zusammen und entschwebt nach der letzten Musicalnummer in einem offenen Sportwagen (Roadster)⁹ himmelwärts.

Den Ausgangspunkt der zweiten Klasse von „*Stiljagi*“-Präfilmen, in denen sich Vertreter zweier feindlicher politischer Systeme gegenüber stehen, bildet der von Hollywood-Erfahrungen des russischen Regisseurs Grigorij Aleksandrov geprägte sowjetische Film „*Cirk*“ aus dem Jahr 1936. Die Story des Films handelt von der amerikanischen Zirkus-Tänzerin May Dixon, die in den USA rassistischen Angriffen ausgesetzt ist, weil sie ein Kind dunkler Hautfarbe hat. Bei einem Gastspiel in der Sowjetunion dagegen erlebt sie Toleranz und – durch die Liebe des sowjetischen Zirkusartisten Martynov – Aufnahme in die Solidargemeinschaft.

⁹ Ein „*Grease*“-Zitat im Film „*Stiljagi*“ ist zweifellos der offene Roadster, in dem Fred zusammen mit seinem gefärbten Mops über den Moskauer „Broadway“ fährt.

Bei dem gemeinsamen Marsch am Ende des Films „*Cirk*“ tragen alle Teilnehmer, um die kollektive Gesinnung zu demonstrieren, einheitlich weiße Kleidung: die Frauen wadenlange Röcke, die Männer Hosen, und Rollkragenpullover. Mary Dixon, die vorher in schwarzer Perücke und „Blauer-Engel“-Aufmachung quasi entfremdet tanzen musste, hat sich von ihrem deutschen Impresario getrennt und marschiert nun fröhlich, gekleidet wie alle anderen, in der ersten Reihe der politischen Parade. Die ideologische *message* liegt bei der Schlusssequenz im gemeinsamen Singen der inoffiziellen sowjetischen Hymne „Široka strana moja rodnaja [...] Ja drugoj takoj strany ne znaju, gde tak vol'no dyšet čelovek“ („Weit ist mein Heimatland [...] Ich kenne kein anderes Land, wo der Mensch so frei atmet“, 1:26:45).

Auf den russischen Film folgten Reaktionen aus Hollywood: „*Ninotchka*“ mit Greta Garbo aus dem Jahr 1939, Regie: Ernst Lubitsch. Hier findet die linientreue Kommunistin Yakushova, die zur Kontrolle ihrer drei mit dem Verkauf von Zaren-Juwelen beauftragten sowjetischen Genossen nach Paris geschickt wurde, Gefallen am kapitalistischen Lebensstil. Sie lernt den Grafen Leon kennen, der sie in das Pariser High Society Leben einführt und sie beschwört, nicht nach Russland zurückzukehren. Ein extravaganter spiralförmiger Hut fungiert als Dingsymbol für den westlichen Kapitalismus: Zunächst von der Protagonistin als dekadent verspottet, wird der Hut zum Objekt ihrer Begierde, das sie möglichst schnell zu erwerben trachtet. Auch in dem Remake „*Silk Stockings*“ aus dem Jahr 1957 mit Fred Astaire und Cyd Charisse, als Tanzfilm konzipiert, verfällt die sowjetische Kommissarin Ninotchka der Warenästhetik des kapitalistischen Systems. Sie wirft ihre schwarzen wollenen Strümpfe weg, kauft sich ein weißes, ärmelloses, hoch geschlitztes Seidenkleid, dazu Seidenstrümpfe und Spitzenunterwäsche und posiert damit im Striptease-Stil vor ihrem Spiegel.

Todorovskij äußerte in einem Interview, er habe seit jeher die amerikanischen Musicals der 1930er bis 1950er Jahre, die Filme mit Fred Astaire und Gene Kelly geliebt. Ein ernsthafter und systematischer Zugang zu diesem Genre finde sich allerdings nur bei Grigorij Aleksandrov mit seinen Filmen „*Veselye rebjata*“, „*Vesna*“ und „*Cirk*“ (TODOROVSKIJ 2008: 2). Nach dieser Aussage des Regisseurs nimmt es nicht wunder, dass es in seinem Streifen Referenzen auf beide Film-Klassen gibt: Erstens stehen sich auch in „*Stiljagi*“ zwei antipodische Gruppen gegenüber, aus denen ein Liebespaar zueinander findet, wobei Kleidung ein wichtiges Distinktionsmerkmal darstellt. Zweitens bildet sich das Liebespaar durch Überschreiten einer politisch-ökonomischen Systemgrenze, nur dass im Falle des durch heutige Emanzipationsvorstellungen geprägten „*Stiljagi*“-Films der junge Mann ins „gegenerische“ System überwechselt, und nicht die Frau, wie dies in den Präfilmen der Fall ist.

Eine ideologisch wichtiges „*Cirk*“-Zitat in „*Stiljagi*“ ist das mit einem Schwarzen bei einer flüchtigen Begegnung in Moskau gezeugte farbige Kind der weiblichen Hauptfigur und die Intoleranz auf Seiten der feindlichen Gruppe (hier vertreten durch Pol'zas kommunistische Mutter), wodurch der „Mythos von der rassismusefreien Sowjetunion“ (FRANZ 2011: 343), dekonstruiert wird. Toleranz und Akzeptanz für ihren kleinen Ivan alias Džon erfährt Polina dagegen von Seiten der Wir-Gruppe: der Stiljagi und der einfachen Bewohner der Gemeinschaftswohnung. Hautfarbe wird dabei nicht als negatives Distinktionsmerkmal aufgefasst, sondern quasi als individuelles „Kleid“ im Sinne einer ersten Körperhülle angenommen. Polinas starrsinnige Mutter mit ihrem strengen, grauen Kostüm, und Měls gutmütiger, verständnisvoller Vater mit seiner legeren Aufmachung in Unterhemd und knielangen Turnhosen, verkörpern zwei Typen des sozrealistischen Films, die in „*Stiljagi*“ ironisch reinterpretiert werden: Polinas Mutter, die unerbittliche Politikommissarin, und Měls Vater, den ehrlichen, schlichten russischen Menschen mit einer weiten Seele. In einer kurzen, zunächst blaugrauweißen Sequenz des Films (1:11:39) erinnert sich der Vater an seine eigene Jugend, als er singend, lachend, Harmonika spielend von der Front heimkehrte. Die schäbige, überwiegend mit Frauen (Kriegerwitwen) belegte Kommunalka und der den Einzelnen zugemessene minimale Wohnraum zeugen jedoch von enttäuschten Hoffnungen und der niederen Lebensquali-

tät im Nachkriegs-Russland. Aus diesem Grund freut sich Měls Vater, dass es dem Sohn besser geht als ihm selbst, und beglückwünscht ihn zu seiner famosen neuen Aufmachung als Stiljaga. Pol'zas Mutter dagegen attackiert ihre gestylte Tochter mit hasserfüllten Vorwürfen: „Wie soll ich Menschen führen, wenn ich in meinem eigenen Haus eine Spionin aufgezogen habe?“ (0:15:01)

Blick voraus in Multicolor: Perestrojka und Pluralismus

Ganz in der „Anything goes“-Haltung und Darstellungsweise der Postmoderne spielt *Todorovskij* mit den Zeitebenen. Deshalb macht er Vorgriffe auf die Ära der „glasnost“ und „perestrojka“ sowohl was den pluralistischen Stilmix in der Kleidung als auch die Musik und die Songs betrifft. Der Film, in dem wie bei jedem Musical die Performanz über die Repräsentation siegt, erreicht das zeitgenössische Publikum durch – in den Texten leicht veränderte, aber immer erkennbare – Musik bekannter russischer Gruppen der späten 1980er und der 1990er Jahre.¹⁰ „Stiljagi“ mündet mit Měls Song „*Do svidan'ja, milyj drug*“ („Auf Wiedersehen, lieber Freund“) nach dem Lied „*Šaljaj-valjaj*“ (1996) der Gruppe „ČajF“ in die Gegenwart, wo endlich Alterität und Vielfarbigkeit erlaubt sind: Der Film kulminiert schließlich in der panoramaartigen Schluss-Sequenz, in der eine stetig wachsende Menge junger Leute auf der Tverskaja ulica Měl und Pol'za, die Stiljaga-Helden der 1950er Jahre, mit Punkern, Dandies, Rastafari-Jüngern und Hippies der Perestrojka-Periode vereint (Abbildung 9). Und dies geschieht nicht wie in dem sowjetischen Film „*Cirk*“ in geordneter Formation gleich Gekleideter, sondern in einer bunten Ansammlung von Menschen, die ihre Individualität nicht zuletzt in ihrer freien Wahl von Kleidung und Outfit zum Ausdruck bringen. In einem der Interviews erklärte der Regisseur:

„Ja ne stavil zadaču rekonstruirovat' epochu. Tema kartiny – večnaja potrebnost' čeloveka byt' svobodnym. Byt' ne takim, kak vse. Idti protiv tečenija.“ („Ich habe mir nicht die Aufgabe gestellt, eine Epoche zu rekonstruieren. Thema des Films ist das ewige Bedürfnis des Menschen, frei zu sein. Nicht so zu sein wie Alle. Gegen den Strom zu schwimmen“, *TODOROVSKIJ* 2008: 1).

Eine weitere grundlegende Botschaft des Films ist in einer Sequenz enthalten, welche die Begegnung von Fred und Měl wiedergibt: Fred, der als Diplomat aus New York zu Besuch nach Moskau gekommen ist, klärt den seinem Stil treu gebliebenen Měl darüber auf, dass es in den USA überhaupt keine in der Art der Stiljagi gekleidete Jugend gibt und dass alles mehr oder weniger ihre eigene Phantasie war (2:02:00).

„No my že – est'!“ („Aber uns gibt es!“; 2:02:38) erwidert Měl, der sich seinen Traum vom richtigen Leben im falschen, von einem Leben in individueller Freiheit und Vielfarbigkeit, wofür Amerika stand, nicht nehmen lassen möchte und Fred vorwirft, er sehe mit seinem Hut und in seinem dunkelgrauen Outfit von weitem nun selbst aus wie einer der „žloby“ („Normalos“). Als daraufhin Fred seinen eleganten Mantel über dem gediegenen Anzug zurückschlägt und Měl das eingenähte Etikett zeigt, macht er eine Aussage über die Bedeutung von Qualität, die durchaus im Sinne der philosophischen Dichotomie von Schein und Sein, *phainomenon* und *noumenon*, äußere Erscheinung und inneres Wesen zu verstehen ist: „Glavnoe – što lejbl, to, što na vnutrennej storone. Glavnoe – kačestvo, to, što vnutri.“

¹⁰ Hier irrt Norbert Franz, der meint, der Soundtrack von „*Stiljagi*“ bestehe aus nur „leicht überarbeiteten Originalen der 1950er Jahre“ (FRANZ 2011: 346). Auch Baz Luhrmann, Regisseur des in die Pop-Kultur verpflanzten Films „*Romeo and Juliet*“ (1996), hat in seinem Musicalfilm „*Moulin Rouge*“ (2001) auf vorhandene Songs zurückgegriffen.

(„Wichtig ist das Label, das, was sich auf der Innenseite findet. Wichtig ist die Qualität, das, was drinnen ist.“, 2:01:44).

So repräsentiert Fred, der die jugendliche Stiljaga-Phase als bloße Etappe im Sinne der „rites de passage“ durchlaufen und im Erwachsenenstatus überwunden hat, das Vernunft- und Realitätsprinzip, Mël dagegen das Wunsch- und Nostalgieprinzip: „Ètot stil' pobeždaet strach, / Èta divnaja, zlaja, smešnaja èpocha / Nas s toboju ne sterla v prach“ („Dieser/unsere Stil besiegt die Angst, / Diese wundervolle, schlimme, lächerliche Epoche / Hat uns beide nicht zugrunde gerichtet“, 2:05:06), heißt es in Mëls Abgesang auf den „abtrünnigen“ Fred.

Andererseits verweist der implizite Autor durch Freds Äußerung generalisierend auf den Charakter von Mode und Styling als einem Äußerlichen, welches dem eigentlichen Wesen, der Substanz des Menschen als einem Innerlichen, lediglich attribuiert ist.

Summary

Valery Todorovsky's film musical *Stilyagi* (2008), set in the Cold War USSR of the 1950s, tells the story of the transformation of the hero Mëls from loyal member of the Komsomol to "stilyaga" Mël – member of the urban subculture, and his love story with Polina (Pol'za). Todorovsky's stilyagi (hipsters) are shown as the very embodiment of anti-conformism and 'revolt' into stylish bright fashion as means of distinction against grey Soviet mainstream society. The film reaches out to contemporary audiences with the music of the late 1980s and 1990s, and to present-day Russia, which eventually allows otherness and multi-colouredness: In the final panoramic sequence the film culminates in an ever-growing mass of young people strolling down Tverskaia Street, uniting Mëls and Pol'za, the stilyaga heroes of the 1950s, with punks, dandies, rastafari people and modern-styled hippies of the Perestroika period.

Bibliographie

- BIENK, A. 2008. *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg.
- BOGATYREV, P. 1971. *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*. Moskva.
- BOURDIEU, P. 1970. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt.
- BULGAKOWA, O. 1995. Film-Phantasien im Wettbewerb. In: Adaskina, N. et al. (ed.). *Berlin – Moskau 1900–1950*. München 1995, 361–365.
- BURKHART, D. 2010. Vestimentärer Code und Affekte in der russischen Literatur. In: *Welt der Slaven* LV, H. 2, 209–233.
- CLAUDON-ADHEMAR, C. 1975. *Populäre Druckgraphik Europas: Russland*. München.
- DMITRIEVA, M. 2010. Jazz and Dress. Stilyagi in Soviet Russia and Beyond. In: Pickhan, G., Ritter, R. (ed.). *Jazz Behind the Iron Curtain*. Frankfurt a. M. 2010, 239–255.
- DMITRIEVA, M. 2012. Bikinarze und Stiljagi. Die sozialistische Jugend und ihr amerikanischer Kleidungsstil. In: *Mitropa. Jahresheft des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas*, 32–36.
- EDELE, M. 2002. Strange Young Men in Stalin's Moscow: The Birth and Life of the Stiliagi, 1945–1953. In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 50, H. 1, 37–61.
- FRANZ, N. 2011. Hollywood – Moskau – Hollywood: *Cirk, Ninotchka* und andere. Oder: Ein kleines Kapitel Kinogeschichte als Beziehungsgeschichte. In: Franz, N., Kunow, R. (ed.). *Kulturelle Mobilitätsforschung: Themen – Theorien – Tendenzen*. Potsdam 2011, 311–352. http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2011/5743/pdf/moku01_S311_351.pdf (05.03.2014)
- FÜRST, J. 2006. The Importance of Being Stylish: Youth, Culture and Identity in Late Stalinism. In: Dies. (ed.). *Late Stalinist Russia: Society Between Reconstruction and Reinvention*. New York, 209–230.
- FÜRST, J. 2010. *Stalin's Last Generation. Soviet Post-War Youth and the Emergence of Mature Socialism*. Oxford.
- GOEHRKE, C. 2005. *Russischer Alltag*. Bd. 3: *Sowjetische Moderne und Umbruch*. Zürich.
- GÜNTHER, H. 2007. Von Hollywood zu „Volga–Volga“: Zur Entstehung des hybriden Genres der sowjetischen Filmkomödie. In: *Zeitschrift für Slawistik* 52, 435–446.

- HUBER, E. 2011. *Mode in der Sowjetunion 1917–1953*. Wien.
- ISAKAVA, V. 2009. Valerii Todorovskii: Hipsters (Stiliagi, 2008). Review. In: *KinoKultura* 25. <http://www.kinokultura.com/2009/25r-stiliagi.shtml> (06.03.2014)
- HICKETHIER, K. 1993. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar.
- JOOST, G. 2008. *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*. Bielefeld.
- KIMERLING, A. 2007. Platforma protiv kaloš, ili Stiljagi na ulicah sovetskogo goroda. In: *Teorija mody* 3, 81–99.
- KOZLOV, A. 1998. *Kozel na sakse: i tak vsju žizn'*. Moskva.
- KOZLOV, A. 2009. *Proischoždenie slova „stiljaga“ ili otkuda proizošlo slovo stiljaga*. http://www.koryazhma.ru/usefull/know/doc.asp?doc_id=121 (14.03.2014)
- METZ, Christian 1972. *Semiotik des Films*. München.
- RUDOVA, L. 2004. Stiliagi. In: Millar, J. R. (ed.). *Encyclopedia of Russian History*. Vol. 4. New York 2004, 1478–1479.
- SEETHALER, K. 2011. Röntgenshallplatten – Knochen, die rocken. In: *Spiegel Online*, 11.08.11. http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/23303/1/knochen_die_rocken.html (17.03.2014)
- SLAVKIN, V. 1996. *Pamjatnik neizvestnomu stiljage*. Moskva.
- TODOROVSKII, V. 2008. „Stiljagi“. Interview mit Valerij Kičin von der *Rossijskaja gazeta*. <http://www.rg.ru/2008/12/17/stilyagi.html> (23.03.2014)



Abbildung 7:
DVD-Intro zum Musikfilm „*Stiljagi*“ (Regie: Valerij Todorovskij, 2008)



Abbildung 8:
Die Komsomol-Versammlung (aus dem Musikfilm „*Stiljagi*“; Regie: Valerij Todorovskij, 2008; 1:29:11)



Abbildung 9:
Nach der Perestrojka (aus dem Musikfilm „*Stiljagi*“; Regie: Valerij Todorovskij, 2008; 2:04:53)