

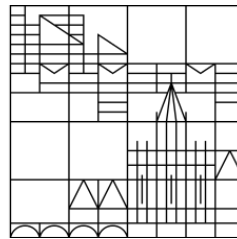
# Das elektrifizierte Drama: Fernsehen auf der Bühne des postsowjetischen Theaters

Masterarbeit

vorgelegt von  
Fabian Erlenmaier

an der

Universität  
Konstanz



Geisteswissenschaftliche Sektion  
Fachbereich Literaturwissenschaft

1. Gutacher: Professor Dr. Murašov
2. Gutachterin: Professorin Dr. Wald

Konstanz, 2016

## Inhaltsverzeichnis

|  |              |
|--|--------------|
| Einleitung   | S. 1         |
| <b>I. Der „kalte Riese“ auf der „heißen“ Bühne</b>                           | <b>S. 4</b>  |
| A) McLuhans „schüchterner Riese“: Das Fernsehen als „kaltes“ Medium          | S. 4         |
| B) Kerckhoves medial-ökologischer Blick auf die attische Bühne               | S. 6         |
| C) Peter Szondis „absolutes Drama“ im Spiegel der Schrifterfahrung           | S. 7         |
| <b>II. Der Auftritt des Fernsehens: Formen und Funktionen der Television</b> | <b>S. 9</b>  |
| A) Auftritt in der Szenenmarkierung  | S. 9         |
| 1. Das Fernsehen als funktionaler Gegenstand:                                | S. 9         |
| 2. Fernsehattribute: Der spezialisierte Bühnenraum                           | S. 10        |
| B) Auftritt im Haupttext   | S. 11        |
| 1. Darstellung von Handlung  | S. 11        |
| 1.1. Handlungen jenseits der Bühne   | S. 11        |
| 1.1.1. Das Fernsehen als Bote  | S. 12        |
| 1.1.2. Expositorische Informationsvergabe                                    | S. 13        |
| 1.1.3. Teichoskopien   | S. 14        |
| 1.2. Interaktionen mit dem Fernsehen   | S. 14        |
| 1.2.1. Das Fernsehen als Interaktions- und Gesprächspartner                  | S. 14        |
| 1.2.2. Die doppelte Interaktion mit dem Fernsehen                            | S. 15        |
| 2. Figurationen der Television   | S. 16        |
| 2.1. Das personifizierte Ding: Sorokins TV-Figur                             | S. 16        |
| 2.2. Der typisierte TV-Regisseur in <i>BerlusPutin</i>                       | S. 16        |
| 3. Zusammenfassung   | S. 17        |
| <b>III. Dramenstruktur im Wandel</b>   | <b>S. 18</b> |
| A) Dialog  | S. 18        |
| 1. Jenseits des zwischenmenschlichen Konflikts                               | S. 19        |
| 1.1. Der zwischenmenschliche Konflikt am Telefon                             | S. 19        |
| 1.2. Žannas äußere Abhängigkeiten  | S. 20        |
| 2. Monologisierung   | S. 21        |
| 2.1. Der monologisierte Dialog   | S. 21        |
| 2.2. Mediale Stereotypen in <i>BerlusPutin</i>                               | S. 22        |
| B) Figur   | S. 23        |
| 1. Vom Subjekt zum Objekt  | S. 23        |
| 1.1. Zvetkovs Fernseherfahrung   | S. 24        |

|   |              |
|---|--------------|
| 1.2. Aufopferung und Opferfeuer   | S. 24        |
| C) Handlung   | S. 27        |
| 1. Die Auseinandersetzung mit der äußeren Welt:   |              |
| Das Fernsehen als Spielleiter – Handlung als filmische Montage                                    | S. 27        |
| 1.1. Sorokins Nachrichtensprecher   | S. 27        |
| 1.2. Der Regisseur und Hillarys Auftritt  | S. 28        |
| D) Raum   | S. 29        |
| 1. Raum im Vordergrund  | S. 30        |
| 1.1. Der autonom gewordene Gegenraum  | S. 30        |
| 1.2. Der wirkende Raum des TV-Studios   | S. 31        |
| E) Zeit   | S. 32        |
| 1. Zwischen Statik und Raffungsintensität   | S. 32        |
| 1.1 „Zum hundertsten Mal das gleiche“   | S. 32        |
| 1.2 „Wir haben kaum Zeit“   | S. 33        |
| F) These: Episierung im Zeichen der Television  | S. 34        |
| G) Überleitung: Das Spiel als Lösung  | S. 35        |
| <b>IV. Das Spiel mit dem Fernsehen: Theaterpragmatische Verschiebungen</b>                        | <b>S. 36</b> |
| A) Das Verhältnis von Bühne und Zuschauer   | S. 36        |
| 1. Von der Imagination zur Involvierung   | S. 37        |
| 1.1. Involvierung durch die TV-Figur  | S. 37        |
| 1.2. Involvierung durch den TV-Regisseur  | S. 38        |
| 2. Von der Involvierung zur Distanz   | S. 39        |
| 2.1. Von der Involvierung zur körperlichen Abstoßung  | S. 39        |
| 2.2. Die Involvierung vor Augen   | S. 40        |
| B) Das Verhältnis von Bühne und Wirklichkeit  | S. 40        |
| 1. Jenseits einer „zweiten Welt“ – Wiederholung medialer Realitäten und Verkörperung von Handlung | S. 42        |
| 1.1. Im performativen Bann der TV-Figur   | S. 43        |
| 1.2. Wiederholung der TV-Welt   | S. 45        |
| 2. Die Fiktionalität des Fernsehens:  |              |
| Objektivitäten aus dem Ursprung des Subjekts  | S. 45        |
| 2.1. Der letzte Gruß der TV-Figur   | S. 47        |
| 2.2. Die Fiktionalisierung der TV-Sendung   | S. 48        |
| C) Vom Spiel zum Ernst: Rituale auf der Bühne   | S. 49        |

|  |              |
|--|--------------|
| 1. Vom Fingieren zur Zersägung:  | S. 49        |
| 2. Vom Spiel zum Opferfeuer  | S. 50        |
| D) These: Performative Effekte auf der Bühne der Schrift –<br>Postdramatik im Zeichen der Television | S. 50        |
| <b>V. Der „heiße“ Tanz mit dem „kalten“ Riesen: Theater und Politik</b>                              | <b>S. 52</b> |
| A) Politik als Sujet   | S. 52        |
| 1. Der Dialog mit der offiziellen Gemeinschaft und Zvetkovs Fernseherfahrung                         | S. 52        |
| 2. Die Überwindung einer gesellschaftlichen Spaltung und<br>die Auflösung des Präsidenten            | S. 53        |
| B) Ausblick: Das Theater als „heißes Medium“ in einer „kalten Umwelt“                                | S. 54        |
| Schluss und Ausblick   | S. 58        |
| Appendix   | S. 58        |
| Bibliographie  | S. 64        |

## Einleitung

Ausgangspunkt der vorliegenden literatur- und medienwissenschaftlichen Untersuchung ist die Frage, was sich im Drama ändert, wenn das Fernsehen die Bühne betritt. Anhand von zwei Dramentexten aus der zeitgenössischen russischen Theaterlandschaft soll dieser Frage nachgegangen werden: Vladimir Sorokins Stück *Frohes Neues Jahr* aus dem Jahr 1998 sowie die russische Adaption von Dario Fos *L' Anomalo Bicefalo*, die 2012 im Moskauer Kellertheater „Teatr.doc“ unter dem Titel *BerlusPutin* von Barbara Faer verfasst und uraufgeführt wurde.<sup>1</sup> Das Ziel und Erkenntnisinteresse dieser Studie besteht darin, die Reaktion des postsowjetischen Theaters auf den durch das Fernsehen eingeleiteten Medienwandel hin zur telekratischen Massen- und Popgesellschaft anhand der beiden Dramen zu erörtern. Dafür gehen wir schrittweise vor.

In einem ersten Kapitel legen wir den theoretischen Rahmen dieser Arbeit aus und greifen auf die Arbeiten von Marshall McLuhan und Derrick de Kerckhove zurück, um die Problematik unserer Fragestellung zu verdeutlichen: Die seit der Antike als eine Sehschule etablierte Institution des Theaters sieht sich durch das Fernsehen mit einem Medium konfrontiert, deren Kommunikationsmodell nicht mehr auf einer Dominanz des Auges über das Ohr, sondern auf der synästhetischen Reintegration hin zur ganzkörperlichen Involvierung basiert. Auf der Bühne steht sozusagen nicht mehr nur das distanzschaffende und beobachtungermöglichende Medium der Schrift, sondern die involvierenden Kommunikationsformen des elektrifizierten Bildes. Dabei erfordert unsere Frage nach einem Wandel im Drama einen Referenzpunkt, auf den sich diese Veränderungen beziehen. Als solcher stellt sich das „absolute Drama“ aus der Feder von Peter Szondi ein. Es spiegelt aus einer medialen Perspektive die Schrifterfahrung wider: Nicht weil es geschrieben ist, sondern weil es auf der dialektischen Synthese von Subjekt und Objekt basiert.

Dieser theoretischen Rahmung in Kapitel I folgt eine induktive Untersuchung des Dramenmaterials. Sie gliedert sich in vier Schritte: In Kapitel II wird zunächst danach gefragt, wo das Fernsehen in den Dramen von Vladimir Sorokin und Varvara Faer auftritt und welche Rolle es in den Bühnendichtungen übernimmt. Die so selektierten Formen und Funktionen der Television werden in Kapitel III mit den zentralen Strukturelementen des Dramas kombiniert. Hier werden markante strukturelle Veränderungen dargelegt und abschließend die These

---

<sup>1</sup> Sorokin, Vladimir (2007): „S Novym godom“. In: *Kapital. Polnoe sobranie p'es*. Moskva, S. 145-153 (Erstpublikation 1998). Sorokin, Vladimir (1997): *Gutes neues Jahr*. Aus dem Russischen von Thomas Wiederling. Frankfurt am Main (bisher unveröffentlicht). Faer, Varvara (2012): *BerlusPutin* (bisher unveröffentlicht).

vertreten, dass mit dem Auftritt des Fernsehens eine Episierung der Bühnendichtung erfolgt. Kapitel IV widmet sich einem theaterpragmatischen Fragekomplex. Hier wird untersucht, wie sich im Spiel mit dem Fernsehen einerseits das Verhältnis von Bühne und Zuschauer sowie andererseits die Relation zwischen Theater und Wirklichkeit wandelt. Die Ausführungen münden in die These, dass mit dem Fernsehen auf der Bühne ein postdramatischer Performativitätsschub zu beobachten ist. Abschließend wagen wir einen Ausblick auf das Verhältnis von Theater und Politik, der auf den theoretischen Rahmen in Kapitel I bezogen wird.

So schließt sich der Kreis, mit dem wir das „elektrifizierte Drama“ darlegen wollen. Bewusst haben wir die aus dem Auftritt des Fernsehens resultierenden Veränderungen zu einer Metapher im Titel verdichtet. Doch sie birgt Imaginationspotenzial in sich und mag insofern vom Leser noch nicht verstanden werden, als dass unser Vorhaben in der Forschung bisher noch nicht geleistet wurde. Wenngleich seit den 2000er Jahren ein verstärktes Interesse der Literaturwissenschaft am postsowjetischen russischen Drama zu beobachten ist, so wurde zu den in dieser Studie behandelten Dramen nur sehr wenig publiziert: *BerlusPutin* bringen Göbler und Rodewald mit einem „Hyperrealismus“ in Verbindung, begründen dies jedoch nur thematisch mit einer kurzen Inhaltsangabe des Stücks.<sup>2</sup> Zu *Frohes Neues Jahr* publizierte Maria Žukova eine insofern interessante Studie, als dass sie die markante Rolle des Fernsehens bemerkt.<sup>3</sup> Weil sie untersucht, wie in den literarischen Künsten über das Fernsehen gesprochen wird, bleibt allerdings die Frage nach Veränderungen im Drama durch die Television außen vor. In einem weiteren Kontext sind verschiedene Monographien zum postsowjetischen russischen Drama erschienen, die jedoch in erster Linie durch genre-stilistische Betrachtungen negativ auffallen.<sup>4</sup> Beumers und Lipovetsky (2009) richten dagegen den Fokus auf die Poetik des Theaters und argumentieren, dass die postsowjetische Identitätskrise und die damit verbundene „kommunikative Gewalt“ zu einem Performativitätsschub führen, unter dessen Einfluss das Theater die Kommunikationsformen

---

<sup>2</sup> Göbler, Frank/ Rodewald, Sarah (2013): „Novaja Drama“. Neubeginn russischer Dramatik und Trendwende in der Bühnenkunst zu Beginn des 21. Jahrhunderts“. In: Gall, Alfred/ Nickel, Gunther (Hg.): *Theaterlandschaften der Gegenwart. Rahmenbedingungen und Zeitbezüge im zeitgenössischen Drama*. Tübingen, 187-204, hier: S. 201.

<sup>3</sup> Žukova, Maria (2014): „Magie einer Gratisschau in Vladimir Sorokins Stück ‚S Novym Godom‘“. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 74, S. 353-367.

<sup>4</sup> Naumova widmet sich in ihrer Studie dem „Problem des Autors“ (Dies. (2008): „Problema avtora v sovremennoj dramaturgii“. In: *Izvestija Samarskogo naučnogo centra RAN. „Pedagogika i psihologija“, „Filologija i iskusstvovedenie“, 1, 267-274.*) Žurčeva untersucht eine „Dezentralisierung des Helden“ (Dies. (2011): „Decentralizacija geroja kak strategija ruskoj dramy vtoroj poloviny XX – načala XXI vekov“. In: Pečerskaja, T./ Glembockaja, Ja./ Šatina, L. (u.a.) (Hg.): *Sovremennaja dramaturgija (konec XX – načalo XXI vv.) v kontekste teatral'nyx tradicij i novacij*. Novosibirsk, S. 13-20.

des Rituals übernimmt.<sup>5</sup> Im Banne postmoderner Theorien blenden Beumers und Lipovetsky dabei jedoch die mediale Umwelt komplett aus. Allerdings hat mit ihrer Arbeit und der Übersetzung von Hans-Thies Lehmanns Studie<sup>6</sup> die Debatte um ein postdramatisches Theater in der russischen Kultur begonnen. Mit dieser Arbeit wollen wir die für das postsowjetische Theater noch sehr junge Diskussion um das postdramatische Theater befruchten und das Desiderat einer medialen Perspektive auf das zeitgenössische russische Drama aufgreifen.

Um auch dem nicht-russischsprachigen Leser einen Einblick in die postsowjetische Dramenlandschaft zu gewähren, werden in der vorliegenden Studie deutsche Übersetzungen verwendet. Im Fall von *Gutes Neues Jahr* aus der Feder von Vladimir Sorokin liegt eine deutschsprachige Übersetzung vor, die jedoch bisher nicht veröffentlicht wurde. Für *BerlusPutin* hat der Autor dieser Studie die Übersetzungsarbeit übernommen. Die russischen Zitate im Original finden sich für beide Dramen in einem Appendix am Ende der Arbeit wieder.

---

<sup>5</sup> Beumers, Birgit/ Lipovetsky, Mark (2009): *Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Bristol, Chicago, hier: S. 62.

<sup>6</sup> Leman, Hans-Thies (2013): *Postdramatičeskij teatr*. Moskva.

## I. Der „kalte Riese“ auf der „heißen“ Bühne

### A) McLuhans „schüchterner Riese“: Das Fernsehen als „kaltes“ Medium

Mit *Understanding Media* verfasste der kanadische Literaturwissenschaftler Herbert Marshall McLuhan eine Medientheorie, in deren Zentrum die These steht, dass das Medium die Botschaft ist. Damit wendet er sich gegen die in der damaligen amerikanischen Forschung vertretene Auffassung, dass die Wirkung eines Mediums durch seinen Inhalt begründet ist. McLuhan stellt diesem inhaltsbezogenem Medienverständnis ein anthropologisches Modell gegenüber, wonach Medien als Erweiterungen menschlicher Sinne und Organe zu verstehen sind: Während der geschriebene Text den Sehsinn erweitert, bezeichnet er das Fernsehen als eine Erweiterung des Tastsinns. Was für das Medium der Schrift plausibel erscheint – wenn der Leser die Augen schließt, wird er diese Zeilen nicht verstehen – mutet für das Fernsehen und den Tastsinn zunächst als diffuse These an. Durchaus überzeugend ist jedoch McLuhans Argumentation, wenn er das Fernsehen aus einem technischen Blickwinkel mit einem detailarmen Bild in Verbindung bringt, das vom Betrachter ein Zusammenspiel von Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten erfordert. Während das Schriftmedium zu einer Trennung von Auge und Ohr führt – wie es auch die Bedeutung vom Zeichenkörper löst – basiert das Fernseherlebnis auf einer synästhetischen Reintegration hin zur ganzkörperlichen Involvierung. Es fördert nicht die Abstraktion, sondern die unmittelbare Präsenz, weshalb „das Fernsehkind nicht vorausschauen kann“<sup>7</sup>.

Spätestens hier wird deutlich, dass es McLuhan insbesondere um die sozialen und psychologischen Auswirkungen eines Medium auf die Gemeinschaft geht. Aus einer Medientheorie wird so eine Kulturtheorie, was in seiner Unterscheidung von „kalt“ und „heiß“ zum Ausdruck kommt.<sup>8</sup> Denn wie Lévi-Strauss mit einer thermodynamischen Metapher zwischen „kalten“ und „heißen“ Gesellschaften unterscheidet<sup>9</sup> – also primäre, nicht-alphabetisierte Kulturen einerseits und literale, moderne Kulturen andererseits – so differenziert McLuhan zwischen „kalten“ und „heißen“ Medien.

Ein „heißes“ Medium, wie beispielsweise die gedruckte Schrift, zeichnet sich bei McLuhan dadurch aus, dass es nur einen Sinn allein intensiviert bis etwas detailreich ist, also viele

---

<sup>7</sup> McLuhan, Marshall (1968): *Die magischen Kanäle. Understanding media*. Düsseldorf, Wien, S. 361.

<sup>8</sup> Zum Schriftmedium vgl. S. 91-98. Zum Fernsehen: vgl. S. 336-366. Zur Unterscheidung zwischen heißen und kalten Medien: vgl. S. 29-41.

<sup>9</sup> Den Zusammenhang zwischen Lévi-Strauss und Marshall McLuhan legt insbesondere Murašov dar. (Ders. (1999): *Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*. München.



Daten oder Einzelheiten aufweist. Da „heiße“ Medien viele Informationen übermitteln, erfordern sie vom Rezipienten nur ein geringes Maß an persönlicher Beteiligung. Die „heiße“ und intensive Form schließt folglich aus: Sie erzeugt Distanz.<sup>10</sup>

Ein „kaltes“ Medium, wie das Fernsehen, verlangt vom Rezipienten dagegen ein hohes Maß an Vervollständigung, da „kalte“ Medien nur wenige Informationen übermitteln: Sie sind detailarm und sprechen folglich nicht nur einen Sinn an, sondern verlangen die Mitarbeit der anderen Sinne: Sie erfordern die Beteiligung des Rezipienten als Gesamtperson, der aktiv am Geschehen teilnimmt, jedoch vielmehr an Reaktionen als an Aktionen. Da ein „kaltes“ Medium den Rezipienten in hohem Maße einschließt, projiziert es seinen Verfasser in einem weitaus geringeren Maße auf den Rezipienten, als dies bei einem heißen Medium der Fall ist. So ist in einem „kalten“ Medium das Gemacht-Sein dem Rezipienten weniger bewusst, als bei einem „heißen“ Medium, das Unterscheidungen ermöglicht.<sup>11</sup>

Mit dieser thermodynamischen Unterscheidung beschreibt McLuhan schließlich den Energiehaushalt von Gesellschaften in der Relation zur Temperierung der Medien. Die „Abkühlung“ durch elektronische Medien wie das Fernsehen bringt McLuhan so mit einer Rückkehr zur Stammesgesellschaft in Verbindung, weil sie keine „heißen“ Differenzierungspotenziale befördern, sondern „kalte“ Mythen und Rituale wiederkehren lassen.<sup>12</sup>

Der eigentliche Clou von McLuhans Medientheorie besteht letztendlich darin, dass diese thermodynamische Metapher nicht als ontologisches Faktum der betreffenden Medien zu verstehen ist, sondern sie impliziert ebenso die Frage nach der pragmatischen Reaktion einer Kultur wie nach den Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Medien. Dies verdeutlicht letztendlich McLuhans Text selbst: *Understanding Media* stellt mit seiner assoziativen und unsystematisch wirkenden Schreibweise ein Versuch dar, auf die synästhetische Wirkung elektronischer Medien zu reagieren und sozusagen einen „coolen“ Text zu schreiben. McLuhan hat gewissermaßen seine These, dass die Form den Inhalt bestimmt, in die Tat umgesetzt.

---

<sup>10</sup> Vgl. McLuhan: *Understanding media*, a.a.O., S. 29-41.

<sup>11</sup> Vgl. ebd.

<sup>12</sup> Vgl. ebd.

## B) Kerckhoves medial-ökologischer Blick auf die attische Bühne

Einflussreich ist die Arbeit von Marshall McLuhan insofern, als dass sie die wissenschaftliche Disziplin der Medienwissenschaften mitbegründete und jene Torontoer Schule zutage gefördert hat, die noch heute den Einfluss der medialen Umwelt auf Kultur und Gesellschaft untersucht. In diesen Kontext ist auch Derrick de Kerckhove einzuordnen, der aus einer medial-ökologischen Perspektive eine *Theorie des Theaters* verfasst hat.<sup>13</sup> Kerckhove verfolgt die These, dass die Kulturtechnik der Schrift die „Erfindung des Theaters“ im antiken Griechenland entscheidend begünstigte. Dabei argumentiert er, dass wenn der Sänger der oralen Kultur zu schreiben beginnt, der Sinn der Dinge vom Körper gelöst und im geschriebenen Wort vergegenständlicht wird. Die Darstellung von Welt im Theater wird dabei nicht mehr durch mimetische Teilhabe gelebt, verinnerlicht und performativ verkörpert, sondern im vom Text kontrollierten, imitierenden Spiel zeichenhaft nachgeahmt und veräußert. Der Zuschauer wird nicht mehr durch eine unmittelbare Bedeutungspräsenz involviert, sondern in Folge der Schrift und der zeichenhaften Repräsentation entsteht zwischen Bühne und Publikum eine mentale Distanz, die vom Zuschauer verlangt, sich auf geistiger Ebene in ein Verhältnis zur Bühne und den in linearer und kausaler Form repräsentierten mentalen Ordnungen zu setzen.<sup>14</sup>

Nun ließe sich jedoch zu bedenken geben, dass im Theater neben dem Sehen sowohl die mündlich gesprochene Sprache als auch der Körper der Figuren eine wichtige Rolle spielt und es sich beim Theater sozusagen wie beim Fernsehen um einen „Guckkasten“ mit einem synästhetischen Erlebnis handelt. Ein solcher Einwand würde jedoch den mentalen Akt übersehen, mit dem der Zuschauer sich nicht mehr mit der Handlung unmittelbar identifiziert, sondern diese abstrahiert und geistig zu einem kohärenten Ganzen formt. Kurzum: Nach Kerckhove wird im Theater die „Fähigkeit zur Synthese“ veräußert, die eine „spezifische Eigenschaft des Sehens“ darstellt.<sup>15</sup> Weil die Bühne somit in erster Linie das Auge erweitert, Distanz zur Umwelt erzeugt und der Betrachter aus der Handlung ausgeschlossen wird, stellt das Theater ein „heißes“ Medium dar.

---

<sup>13</sup> Kerckhove, Derrick de (1995): „Eine Theorie des Theaters“. In: Ders.: *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*. München, S. 71-94.

<sup>14</sup> Vgl. ebd.

<sup>15</sup> Ebd., S. 84.

### C) Peter Szondis „absolutes Drama“ im Spiegel der Schrifterfahrung

Die dritte an dieser Stelle relevante Theorie entstammt nicht aus der Schule der medialen Ökologie und lässt sich doch, unserer Meinung nach, aus einem medialen Blickwinkel fruchtbar beschreiben: Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas*.<sup>16</sup>

Auf dem Fundament der Hegelschen *Ästhetik* wird darin die Form des Dramas mit einem epischen Inhalt kontrastiert: Anstelle des „zwischenmenschlichen Konflikts“, aus dem sich die „Absolutheit des Dramas“ speist, rückt eine „Entfremdung von Mensch und Welt“, womit sich die Subjekt-Objekt Relation von der „dialektischen Einheit“ zum „spaltenden Gegensatz“ entwickelt.<sup>17</sup> Der vereinzelte Mensch steht so der fremd gewordenen Welt gegenüber. Doch diese Thematik widerspricht in Szondis Studie der dramatischen Darstellung auf dem Fundament des Dialogs. Sie führt bei ihm mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zur „Krise des Dramas“ und doch zu einer Lösung, wenn die epische Thematik etwa in den Dramen Brechts zur Form findet.<sup>18</sup>

Prägend für den Kanon der Dramentheorien ist diese Studie insofern, als dass Volker Klotz den Wandel in der Subjekt-Objekt Relation implizit mit seiner Gegenüberstellung von geschlossener und offener Form verknüpft<sup>19</sup> und Manfred Pfister anhand der „Absolutheit“ eine gattungstheoretische Problematik aufzeigt.<sup>20</sup>

Doch wollen wir die existenzialistische Brille eines Peter Szondi zur Seite legen und aus einer medialen Perspektive auf das „absolute Drama“ blicken. Szondi begründet es mit folgendem Satz aus Hegels *Ästhetik*: „Diese Objektivität, die aus dem Subjekte herkommt, so wie dies Subjektive, das in seiner Realisation und objektiven Gültigkeit zur Darstellung gelangt [...] gibt als Handlung die Form und den Inhalt der dramatischen Poesie ab.“<sup>21</sup> Was Hegel hier für das Drama beschreibt, entspricht genau jener visuellen Fähigkeit zur Synthese, die Kerckhove für das attische Theater konstatiert: Während orale Kulturen keine Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt kennen, weil eine unmittelbare Identifikation mit der Umwelt vorliegt, tritt in Folge der Schrift auf der Bühne das Ich zur Welt in ein reflexives Verhältnis.<sup>22</sup> Hegel benennt dabei im zitierten Satz genau diese Relation: Das

---

<sup>16</sup> Szondi, Peter (1963): *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main.

<sup>17</sup> ebd., S.14-21.

<sup>18</sup> Vgl. ebd.

<sup>19</sup> Vgl. Klotz, Volker (1969): *Geschlossene und offene Form im Drama*. München. Während Klotz in der geschlossenen Form konstatiert, dass die Figuren „miteinander“ agieren, sieht er in der offenen Form ein „Gegeneinander“ gegeben (Vgl. S. 59-66 sowie S. 136-148).

<sup>20</sup> Vgl. Pfister, Manfred (2001<sup>11</sup>): *Das Drama: Theorie und Analyse*. Wien, Köln, Weimar.

<sup>21</sup> Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, a.a.O., S. 76.

<sup>22</sup> Vgl. Kerckhove: *Theater*, a.a.O.

„absolute Drama“ zeigt Handlungen, die nicht nur aus dem subjektiven Inneren der Figur entspringen, sondern gleichsam aus dem Bezug zur Mitwelt hervorgehen. Dies, so wollen wir argumentieren, ist eine Erfahrung von Schriftlichkeit: Denn wenn etwa ein Leser einen Text zu verstehen sucht, so misst er diesem nicht eine willkürliche Bedeutung zu, sondern er begründet den Sinn am Objekt des Textes und ist doch autonom, weil ihm niemand die Bedeutung vorschreibt. Genau diese Erfahrung spiegeln die Figuren im „absoluten Drama“ wieder: Wie die Schrift die Individualität fördert, so agieren die Personen in Szondis „absolutem Drama“ autonom und doch nicht willkürlich, wenn sie sich „zur Mitwelt entschließen“<sup>23</sup>.

Dies mag noch nicht überzeugend genug klingen und so führen wir weitere Argumente an. Peter Szondi beschreibt die Haltung des Zuschauers im absoluten Drama mit den Worten: „Schweigend, mit zurückgebundenen Händen, gelähmt vom Eindruck einer zweiten Welt.“<sup>24</sup> Diese mentale Haltung entspricht genau jener, die Kerckhove in Aischylos‘ Tragödie entdeckt und mit den Effekten von Schriftlichkeit verbindet: Der an den Felsen gefesselte Prometheus, welcher „der Schrift Gebrauch erfand“,<sup>25</sup> ist physisch von der Handlung und der Umwelt getrennt, abstrahiert sich in die Zukunft und entwickelt ein privates wie individuelles Bewusstsein, das dem übermächtigen Zeus verwehrt bleibt.<sup>26</sup> So entspringt nicht nur das Theater der Antike sondern auch Peter Szondis „absolutes Drama“ aus den Effekten der Schriftlichkeit, die es als Erfahrungsmodell auf das Publikum projiziert. Seinen historischen Standpunkt verortet Szondi nicht zufällig in jener Epoche, in der durch die Einführung des Buchdrucks die kognitiven, psychologischen und sozialen Effekte des Schriftmediums noch verstärkt wurden: die Renaissance.

Nun ist der theoretische Rahmen dieser Arbeit weitgehend gesetzt und doch muss nochmals die Problematik verdeutlicht werden: Denn wenn das „absolute Drama“ auf dem „heißen“ Medium der Schrift basiert und seine mentalen und sozialen Effekte im Theater veräußert werden, so stellt sich die Frage, wie die Bühnendichtung auf das „kalte“ Medium des Fernsehens reagiert. Diese Frage soll ausgehend von zwei Dramentexten untersucht werden.

---

<sup>23</sup> Szondi: Theorie des modernen Dramas,, a.a.O., S. 14.

<sup>24</sup> Ebd. S. 15 f.

<sup>25</sup> Kerckhove, Derrick de (1980): A Theory of Greek Tragedy. In: Substance, 29, S. 23-36, hier: S.25 (Zitat übersetzt durch F.E.).

<sup>26</sup> Vgl. Ebd.

## II. Der Auftritt des Fernsehens: Formen und Funktionen der Television

In einem ersten Arbeitsschritt unserer induktiven Dramenuntersuchung werden Textstellen ausgewählt, in denen ein markanter Bezug zum Fernsehmedium zu erkennen ist. Es wird die Frage untersucht, welche dramaturgischen Funktionen aus dem Auftritt der Television resultieren. Bevor unter besagter Fragestellung der Haupttext fokussiert wird, richten wir unsere Lupe zunächst auf die Szenenmarkierung. Darunter verstehen wir in Anlehnung an Pfister einen Teil des Nebentextes, der in Regel zu Beginn des Dramas die Bühne narrativ beschreibt und Inszenierungsanweisungen implizieren kann.<sup>27</sup>

### A) Auftritt in der Szenenmarkierung

Sowohl in Vladimir Sorokins *Frohes Neues Jahr* als auch in Varvara Faers *BerlusPutin* ist bereits zu Beginn des Damentextes in der Szenenmarkierung ein signifikanter Zusammenhang mit dem Fernsehen zu erkennen, der in den folgenden zwei Unterkapiteln dargelegt wird.

#### 1. Das Fernsehen als funktionaler Gegenstand

In der Szenenmarkierung von *Frohes Neues Jahr* werden zunächst diverse Requisiten genannt, die links und rechts am Rande des Schauplatzes stehen und „Spuren nicht abgeschlossener Renovierungsarbeiten“ tragen, bevor das Fernsehen als ein Gegenstand auf der Bühne eingeführt wird:

„In der Mitte der hinteren absolut weißen Wand steht ein großer japanischer Fernseher, davor sitzt, mit dem Rücken zum Zuschauer in einem Drehsessel Zvetkov – ein Mann von siebenundreißig Jahren.“<sup>28</sup>

Die szenische Schilderung weist dem TV-Gerät einen zentralen Platz auf der Bühne zu. Er steht nicht wie verschiedene andere Gegenstände an den Rand gerückt, sondern „in der Mitte“ (посередине) und bildet als intaktes Wohnungsaccessoire ebenso einen Kontrast zur „absolut weißen Wand“ wie zu den dysfunktionalen Gegenständen auf der Bühne – von farbbespritzten Zeitungen auf dem Fußboden bis zum abgetragenen Fußballhemd. Kurzum: Das Fernsehen lädt hier den Bühnenraum mit Bedeutung auf.

An dieser Stelle ließe sich jedoch einwenden, dass ein jedes Objekt die Bühne semantisiert und die Television nicht der einzige funktionale Gegenstand ist, der in der Szenenmarkierung genannt wird: Denn schließlich „klingelt das Telefon“. Doch die Television bringt in besonderer Weise Bedeutung ins Spiel, denn sie stellt nicht nur im Hinblick auf das Merkmal

<sup>27</sup> Vgl. Pfister: *Das Drama*, a.a.O., S. 35-37.

<sup>28</sup> Sorokin: *Frohes neues Jahr*, a.a.O., S. 2. (Textstelle 1 im Appendix)

der Funktionalität, sondern auch räumlich einen Kontrast zu den dysfunktionalen Gegenständen am Rande dar. Diese Kontrastfunktion des Fernsehens wird durch die fremde Herkunft aus Japan zusätzlich unterstrichen und spiegelt sich ferner im theater-funktionalen Kontext wider.

Denn die zitierte Szenenmarkierung impliziert eine Inszenierungsanweisung, die aus dem Auftritt der Television resultiert: Dem Fernsehen gegenüber sitzt mit dem Rücken zum Zuschauer die Figur Zvetkov. Damit wird einerseits dem Schauspieler respektive der Figur eine oppositionäre (против) Position vor dem Fernsehen zugewiesen und der Bühnenraum mit der Gegenüberstellung von Mensch und Gerät abermals kontrastiert. Andererseits wird die Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauer präzisiert: Das Publikum nimmt wie die Figur Zvetkov die Position eines Fernsehzuschauers ein.

Neben dieser semantischen Kontrastierung und theater-funktionalen Konkretisierung des Bühnen- und Theaterraums wird mit dem Fernsehen in der Szenenmarkierung zudem eine temporale Informationsgabe gestiftet, wenn es heißt, dass die Figur Zvetkov „das Silvester-Nachrichtenprogramm ‚Vremja‘“ sieht. Sorokins Drama spielt folglich an einem Silvester-Abend, den die Figur Zvetkov vor dem Fernsehen in seinem Wohnzimmer verbringt.

## 2. Fernsehattribute: Der spezialisierte Bühnenraum

In Varvara Faers *BerlusPutin* steht das Fernsehen nicht als Gerät einer Wohnungseinrichtung auf der Bühne, sondern hier ist eine TV-Apparatur gewissermaßen in seine Einzelteile zerlegt: Eine Fernsehkamera (телекамера), Soffitenlampen, Reflektoren und eine große Bildschirmleinwand charakterisieren das Bühnenbild wie folgt:

*Ein großes Zimmer, das als Fernsehstudio ausgestattet ist: Eine TV-Kamera, Soffitenlampen, Reflektoren. In der Tiefe des Raumes ein großer Bildschirm, Stühle.<sup>29</sup>*

Die in der Textstelle aufgezählten Attribute verweisen auf die Produktion einer Fernsehsendung und typisieren das „große Zimmer“ als ein „Fernsehstudio“ (телестудия), in dessen Tiefe ein „großer Bildschirm“ (большой экран) steht. Dabei legt die russische Bezeichnung für Zimmer (комната) den Schluss nahe, dass ein privater Raum als Fernsehstudio eingerichtet ist. So wird mit den Fernsehattributen der Bühnenraum von *BerlusPutin* weniger kontrastiert, als vielmehr spezialisiert: Die Handlung findet sozusagen im Inneren des Fernsehens statt. Im Unterschied zu Sorokins Drama wird jedoch der theater-

---

<sup>29</sup> Faer: *BerlusPutin*, a.a.O., S. 1. (Textstelle 2 im Appendix)

funktionale Kontext und die Position der zentralen Figuren – ein TV-Regisseur und die Schauspielerin Žanna – nicht weiter präzisiert.

## B) Auftritt im Haupttext

Bereits die jeweiligen Szenenmarkierungen zeigen eine markante Rolle des Fernsehens auf. Während in *Frohes Neues Jahr* ein TV-Gerät den Bühnenraum semantisiert und kontrastiert, weisen in *BerlusPutin* verschiedene Fernsehattribute die Bühne als einen spezialisierten Raum aus. Ferner wird in Sorokins Drama der theater-funktionale Kontext durch die Television konkretisiert und eine zeitliche Information gegeben.

Gehen wir nun von der Szenenmarkierung in den Haupttext über, so können wir weitere dramaturgische Funktionen des Fernsehens erläutern und unterscheiden dabei zwischen der Darstellung von Handlung (1.) und den Figurationen der Television (2.).

### 1. Darstellung von Handlung

Wir beginnen mit der Darstellung von Handlung. Diese dramaturgische Funktion lässt sich wiederum in zwei Aspekte aufgliedern. Denn einerseits werden mit dem Fernsehen verdeckte Handlungen zur Darstellung gebracht (1.1), andererseits agieren die Figuren mit der Television (1.2).

#### 1.1. Handlungen jenseits der Bühne

Wir wenden uns zunächst den verdeckten Handlungen zu und verstehen darunter Geschehnisse, die zeitlich oder räumlich jenseits der Bühne stattfinden. Dabei müssen wir zwischen Botenbericht, Vorgeschichte und Teichoskopie differenzieren. Während im Botenbericht die Figuren Ereignisse zur Darstellung bringen, welche räumlich und zeitlich von der Bühne getrennt sind, liegt bei der Teichoskopie zeitliche Simultanität vor: Ein Mauerschauer erblickt ein räumlich entferntes Ereignis und gibt es in dramatischer Rede wieder. Die Vorgeschichte oder expositorische Informationsvergabe unterscheidet wiederum vom Botenbericht, dass das Vermittelte vor dem Einsatz der szenisch präsentierten Handlung liegt.<sup>30</sup>

Nach diesem kleinen Exkurs können wir nun die Funktionen der Television im Hinblick auf die Darstellung von verdeckten Handlungen explizieren, wobei wir mit Sorokins Drama beginnen.

---

<sup>30</sup> Zur verdeckten Handlung vgl. Pfister: *Das Drama*, a.a.O., S.276-282 sowie Klotz: *Geschlossene und offene Form*, a.a.O., S. 30-34. Im Unterschied zu Klotz zählt Pfister die Vorgeschichte zur (tertiären) Handlungszeit.

### 1.1.1. Das Fernsehen als Bote

Wird in der Szenenmarkierung noch narrativ vermittelt, dass Zvetkov die Nachrichtensendung „Vremja“ schaut, so bringt im Haupttext das Fernsehen die Nachrichten des Sylvester-Abends szenisch zur Darbietung:

**TV:** ... im eigenen Häuschen feiern ihre Nachbarn – die Einwohner der Dörfer Ivanovka, Ljudvinov, Paseka und anderer – insgesamt zwölf Ortschaften des Gebiets. Zu Sylvester sind die Menschen hierher zurückgekommen, die vor acht Monaten aus der Gefahrenzone des AKW Černobyl evakuiert worden waren. Alles in allem fünfzehnhundert Bewohner sind in ihre Heimatorte zurückgekehrt...<sup>31</sup>

In der zitierten Stelle wird in dramatischer Rede von der Wiederbesiedelung einer Gefahrenzone um das Atomkraftwerk Černobyl berichtet. Die dargestellte Handlung findet dabei außerhalb des Bühnenraums statt und ist bereits abgeschlossen: Die Bewohner des Sperrgebiets sind in ihre Dörfer zurückgekehrt und feiern mit ihren Nachbarn Sylvester. Das Fernsehen übernimmt somit die Funktion eines Boten, denn es berichtet von Vorgängen, die zeitlich und räumlich jenseits der Bühne liegen.

Allerdings ließe sich entgegen, dass dies kein klassischer Botenbericht ist, denn wenn ein Fernseher auf der Bühne die Ereignisse zeigt, so sind die Handlungen nicht mehr verdeckt, sondern sichtbar. Ein solches Gegenargument würde die dramatische Funktion der Television jedoch schlichtweg ausblenden. Obgleich es stimmt, dass die verdeckten Handlungen nicht durch die imaginäre Wortkulisse einer Person geschildert werden, so lassen sich doch gleich drei Argumente anführen, die für unsere Sichtweise sprechen:

Erstens, tritt in der temporalen und spatialen Diskrepanz zwischen der Vermittlung und dem Vermitteltem ein Filter zutage, durch den die Ereignisse aus dem Off geschildert werden: Ein bereits vergangenes Ereignis wird auf einen positiven Sinnhorizont projiziert, sei es das Unglück von Černobyl oder die Errungenschaften und Pläne eines Kohle-Unternehmens:

**TV:** ...zwanzigtausend Tonnen Kohle über Plansoll. Dieses Unternehmen steigert als bisher einziges im Kustanajsker Gebiet das Tempo. Für 1987 hat sich das Kollektiv bei der Braunkohleförderung die Pflicht auferlegt, eine Wachstumssteigerung...<sup>32</sup>

Zweitens – und dies wird in beiden Textstellen deutlich – wird hier das Resultat der Ereignisse außerhalb der Bühne zuerst genannt, bevor der eigentliche Vorgang geschildert wird, wie es zu diesem Ergebnis gekommen ist. Dies entspricht genau der Sprechweise eines Boten, die Volker Klotz im Drama der geschlossenen Form beobachtet.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Sorokin: Frohes neues Jahr, a.a.O., S. 3 f. (Textstelle 3 im Appendix)

<sup>32</sup> Ebd., S. 4. (Textstelle 4 im Appendix)

<sup>33</sup> Vgl. Klotz: Geschlossene und offene Form, a.a.O., S. 30-34.



Drittens, tritt der besagte Filter, den eine raum-zeitliche Diskrepanz impliziert, durchaus in konkreter Form als Nachrichtensprecher zu Tage. Wir werden darauf noch an gegebener Stelle ausführlicher zu sprechen kommen, halten jedoch an dieser Stelle unser Ziel, mit dem Fernsehen als Boten eine dramatische Funktion zu verdeutlichen, im Hinblick auf Sorokins Drama für erreicht.

### 1.1.2. Expositorische Informationsvergabe

In *BerlusPutin* bringt dagegen kein TV-Gerät Handlungen zur Darstellung, sondern der in der Szenenmarkierung beschriebene Bildschirm. So wird unmittelbar nach dem Einsatz der szenisch präsentierten Geschichte die Schauspielerin Žanna mit ihrer Probe konfrontiert:

**Žanna:** Einen sehr ungewöhnlichen Text haben sie mir da für die Probe gegeben...

**Regisseur:** Ja, ich weiß.

**Žanna:** (*beginnt zu zitieren*): Lysistrata, werd ich genannt zu Athen, wo ich geboren bin... Ich tanzte auf dem Marktplatz und in der Kirche... (Pause) Übrigens, warum tanzte sie in der Kirche? Hat sie nicht verstanden, dass sie Gotteslästerung begeht?

**Regisseur:** Damals galt das noch als ehrenvoll, weil Gott noch nicht Mamontov für die Übertragung seiner Ansichten engagiert hatte. Da entschied noch nicht Mamontov, was gotteslästerlich ist und was nicht... Damals konnte etwa zum Ambo und der Solea eine ganze Gruppe von Frauen gehen, eine Art „Lysit Riot“ und es war kein Problem! Es war kein Grund für ein gesellschaftliches Schisma! Was waren das für Zeiten! Uh! Ich schlage vor, wir schauen uns das Ergebnis ihrer Probe an!

*Auf dem großen Bildschirm sehen wir die Schauspielerin (Žanna). Sie liest den Monolog.<sup>34</sup>*

Gezeigt wird im Anschluss an die zitierte Szene das Video von Žannas Probe und damit eine vorzeitige Handlung, die auf einem mit Demonstranten und Polizisten besiedelten Moskauer Platz stattfindet und damit außerhalb des Bühnenraums liegt. Während in *Frohes Neues Jahr* die Botenberichte des Fernsehens der Handlungszeit des Silvesterabends angehören, ist in der zitierten Stelle aus *BerlusPutin* das Vermittelte jedoch vor dem Einsatz der szenisch präsentierten Geschichte situiert, wie eine Probe zeitlich vor der Aufführung liegt. Hier handelt es sich folglich nicht um einen Botenbericht, sondern um eine expositorische Informationsvergabe: Žanna beweist mit dem Monolog der Heeresauflöserin Lysistrata ihre Eignung für das Projekt des TV-Regisseurs, den politischen Körper aufzulösen und ein „gesellschaftliches Schisma“ (общественный раскол) zu überwinden, insofern während ihres Monologs ein Heer von Polizisten auseinanderläuft. Dabei werden diese Informationen nicht durch den Regisseur in einer Expositionserzählung gegeben, sondern hier werden mit einem Video auf der Bildschirmleinwand „Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar

---

<sup>34</sup> Faer: *BerlusPutin*, a.a.O., S. 1. (Textstelle 5 im Appendix)

dramatisch präsentierten Situationen<sup>35</sup> gestiftet, wie Pfister die Exposition im Drama definiert.

### 1.1.3. Teichoskopien

Es wurde geschildert, wie mit dem Fernsehen respektive dem TV-Attribut einer Bildschirmleinwand verdeckte Handlungen dargestellt werden. Dabei werden in beiden Dramen nicht nur temporal und räumlich verdeckte Handlungen in der Form eines Botenberichts oder einer expositorischen Informationsvergabe aufgeführt, sondern auch simultane Ereignisse, die räumlich außerhalb der Bühne liegen, werden so zur Darstellung gebracht. In *Frohes Neues Jahr* wird auf diese Weise die Unterhaltungssendung „Im Zirkus gehen die Lichter an“ gezeigt und in *BerlusPutin* entdeckt ein Kirchenpope das Hybridwesen „BerlusPutin“ in der Duma, dessen Rede auf der Bildschirmleinwand dargebracht wird. Dabei gilt auch für diese Teichoskopien, was für die Botenberichte und die expositorische Informationsvergabe konstatiert wurde. Nicht ein Mauerschauer bricht die Ereignisse, indem er von ihnen erzählt, sondern sie werden in beiden Dramen unmittelbar durch ein TV-Gerät respektive einem Bildschirm gezeigt: Es ist sozusagen realisiertes „Fernsehen“.

## 1.2. Interaktionen mit dem Fernsehen

Wenden wir uns nun einem zweiten Aspekt der Darstellung von Handlung zu. Denn das Fernsehen führt nicht nur in unterschiedlichen Formen Handlungen jenseits der Bühne auf, sondern die Figuren interagieren auch mit der Television und stehen in einem Verhältnis zu ihm.

### 1.2.1. Das Fernsehen als Interaktions- und Gesprächspartner

Neben der Darstellung von verdeckten Handlungen übernimmt die Television in Sorokins Drama eine zweite Rolle: Sie fungiert als Interaktions- und Gesprächspartner der Figur Zvetkov. Wir wollen dies an der folgenden Textstelle verdeutlichen:

**TV:** [...] Alles in allem fünfzehnhundert Bewohner sind in ihre Heimatorte zurückgekehrt...

**Zvetkov:** (*stellt abrupt den Ton ab und sagt anstelle des Sprechers*): Davon eintausend Glatzköpfige und fünfhundert Blinde (*stellt den Ton an*).

**TV:** haben sie mit großer Ungeduld auf diesen Tag gewartet, sie hatten Sehnsucht nach dem vertrauten Heim, und die anfallende Arbeit im Haus macht ihnen nun große Freude...

**Zvetkov** (*stellt wieder den Ton ab*): Schwatz du nur, mein Schatz... (*stellt den Ton wieder an, manipuliert auch im folgenden den Fernseher, um die Nachrichtensendung „Vremja“ zu kommentieren*).<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Pfister: Das Drama, a.a.O., S. 124.

<sup>36</sup> Sorokin: Frohes neues Jahr, a.a.O., S. 4. (Textstelle 6 im Appendix)

Aus dem Nebentext geht hervor, dass die Figur Zvetkov die Rolle des Nachrichtensprechers übernimmt (говорит как бы вместо диктора). Sie schaltet den Ton an und aus, um die Stimme zu fingieren und die Nachrichten zu manipulieren. Betrachten wir den szenisch realisierten Haupttext, so entsteht durch diese Interaktion ein Gespräch zwischen dem Fernsehen und der Figur Zvetkov, das durch ein Ins-Wort-Fallen gekennzeichnet ist. Die optimistische Rhetorik der Television wird dabei durch den Helden spöttisch kommentiert. Auf den ersten Blick liegt somit ein Dialog zwischen dem privaten Individuum und der offiziellen sowjetischen Gemeinschaft vor, der noch genauer zu untersuchen sein wird. Doch kann an dieser Stelle bereits eine weitere Funktion der Television konstatiert werden: Wie der Protagonist sich in ein Verhältnis zur Television setzt, kommt dieser die Rolle eines Interaktions- und Gesprächspartners zu.

### 1.2.2. Die doppelte Interaktion mit dem Fernsehen

Im Drama von Varvara Faer interagieren die Figuren auf zwei Ebenen mit dem Fernsehen. Erstens entwirft der Regisseur eine Sendung für TV-Kanäle im europäischen und amerikanischen Ausland: Er inszeniert ein Szenario, in dem Putin und Berlusconi einem Attentat zum Opfer fallen. Während Berlusconi seinen Verletzungen erliegt, kann der russische Präsident gerettet werden – allerdings nur durch eine Notoperation, in der Vladimir Putin eine Hirnhälfte von Silvio Berlusconi transplantiert wird. Die Inszenierung dieser hybriden Figur für das ausländische Fernsehen ist das große Unterfangen des TV-Regisseurs. Er setzt es um mit der Schauspielerin Žanna.

Zweitens produziert der Regisseur nicht lediglich eine TV-Sendung für das ausländische Fernsehen, sondern er thematisiert mit seinem Projekt die Präsidenten zweier durch das Fernsehen geprägter, telekratischer Gesellschaften. Aus diesem Grund wird nicht nur über eine Bildschirmleinwand eine Vorgeschichte vermittelt, sondern auch redundant in den Repliken der Figuren auf vorzeitige Handlungen angespielt. Diese beziehen sich auf in starkem Maße vom russischen Staatsfernsehen geprägte Wirklichkeiten. Exemplarisch können wir dies an der oben zitierten Stelle verdeutlichen, wenn der Regisseur auf die TV-Sendung von Arkadij Mamontov und auf dessen negative Darstellung der Performance Gruppe „Pussy Riot“ anspielt. Weil der TV-Regisseur das russische Staatsfernsehen für ein „gesellschaftliches Schisma“ verantwortlich macht, interagiert auf dieser zweiten Ebene der TV-Regisseur mit der staatlichen russischen Television.

## 2. Figurationen der Television

Deutlich wurde nun, dass nicht nur verdeckte Handlungen mit dem Fernseher respektive einer Bildschirmleinwand dargestellt werden, sondern auch die Figuren auf der Bühne in einer Relation zur Television stehen: Sei es, indem sie das Fernsehen fingieren und kommentieren – wie Sorokins Held – oder einen Beitrag für ein fiktives Fernsehen drehen, der gleichzeitig gegen den staatlichen russischen TV-Betrieb gerichtet ist. Dieser Bezug zum Fernsehen leitet nun zu einer dritten Funktion über: In unterschiedlichen Formen ist das Fernsehen als Figur auf der Bühne präsent.

### 2.1. Das personifizierte Ding: Sorokins TV-Figur

Im Hinblick auf *Frohes Neues Jahr* ist diese Funktion insofern plausibel, als dass die durch das Fernsehen gezeigten Handlungen nicht narrativ im Nebentext vermittelt werden, sondern als Figurenrede angezeigt sind. Die Repliken der Figur lassen dabei auf einen real-historischen Kontext schließen, denn sie verweisen mit den Fernsehsendungen „Vremja“ und „Im Zirkus gehen die Lichter an“ auf die Funktion der Television in der Perestrojka-Zeit als offizielles Macht- und Unterhaltungsmedium – ein Sachverhalt, dem sich Žukova eingehend widmet.<sup>37</sup> Der Figur des Fernsehens liegt somit eine real-historische Determinierung zugrunde. Mit anderen Worten: Sorokins TV-Figur ist durch nur wenige Merkmale definiert. Bar jeder Differenz zwischen einem äußeren Verhalten und einer psychologisch ausdifferenzierten Innenwelt ist sie nicht als eine fiktive Person konzipiert, sondern als ein sprechendes Ding mit geringem Maß an Weite, Länge und Tiefe.<sup>38</sup>

Allerdings wird diese eindimensionale Figur im Drama wie eine Person behandelt, denn er fungiert als Gesprächspartner und wird zudem von der Figur mit einem Kosenamen angesprochen: „Schwatz du nur mein Schatz“ – heißt es etwa in der oben zitierten Stelle.

### 2.2. Der typisierte TV-Regisseur in *BerlusPutin*

Durchaus komplexer erscheint in seiner Konzeption die Figur des Fernsehregisseurs, der einerseits zentrale Funktionen des Fernsehens übernimmt: Er reinszeniert mit seinem Beitrag den russischen Präsidenten und versucht so einen gesellschaftlichen Einfluss auszuüben, was in zitiertem Dialog zwischen der Schauspielerin und dem Regisseur zu Beginn der Handlung deutlich zutage tritt: Eine „gesellschaftliche Spaltung“ soll überwunden werden, indem vorgegeben wird, Realität zur Darstellung zu bringen.

---

<sup>37</sup> Vgl. Žukova (2014): *Magie einer Gratisschau*, a.a.O.

<sup>38</sup> Zur Figurenkonzeption im Drama: vgl. Pfister: *Das Drama*, a.a.O., S. 240-249.

Durch die Repräsentation des Fernsehens als eine Person entsteht jedoch auf den ersten Blick eine größere Distanz zu den typischen Merkmalen der Television. So erweist sich der Fernsehregisseur andererseits als ein politischer Opponent, der in dem Maße, wie er den politischen Körper inszeniert, auch seinen Sturz herbeiführen will. Dabei schlüpft der Fernsehregisseur zur Verwirklichung seines subversiven Projektes in mehrere Rollen, die sich wiederum als typisch für die Fernsehkultur erweisen: Der Chirurg und der Kirchenpope.<sup>39</sup>

Das Fernsehen wird hier folglich nicht als Ding personifiziert, sondern durch einen Typ repräsentiert, der einerseits auf die zeitgenössische TV-Kultur, andererseits auf die politische Opposition im Jahr 2012 verweist. Während die Mime, die in *BerlusPutin* als Regieassistentin fungiert, eine diachrone Figurenkonzeption aufweist, lässt der Fernsehregisseur ebenso wie Sorokins TV-Figur eine synchrone Figurenkonzeption erkennen.<sup>40</sup>

### 3. Zusammenfassung

Mit dem Auftritt des Fernsehens im Drama wurden verschiedene Formen und Funktionen im Neben- und Haupttext erläutert. In Vladimir Sorokins *Frohes Neues Jahr* tritt ein Fernsehgerät auf, das bereits im Nebentext durch eine Kontrastierung die Bühne mit Bedeutung auflädt, im Haupttext verdeckte Handlungen zur Darstellung bringt, als Interaktions- und Gesprächspartner fungiert und als personifiziertes Ding im Drama eine Figur darstellt. In *BerlusPutin* sind es einzelne Fernsehattribute, die im Nebentext den Bühnenraum als spezialisierten Ort ausweisen, in dem ein Regisseur mit einer Bildschirmleinwand Handlungen jenseits der Bühne zur Darstellung bringt. Dabei agieren die Figuren in einem doppelten Sinne mit dem Fernsehen, wenn einerseits für das ausländische Fernsehen auf der Bühne eine TV-Sendung inszeniert wird, andererseits aber eine Auseinandersetzung mit den medialen Realitäten des staatlichen russischen Fernsehens und der telekratischen Präsidenten Putin und Berlusconi stattfindet. Diese zwei Ebenen spiegeln sich schließlich in der Figuren-Konzeption des Regisseurs wider, der einerseits durch Merkmale der TV-Kultur, andererseits durch die der politischen Opposition charakterisiert ist und so als subversive Figuration des Fernsehens auf der Bühne steht.

---

<sup>39</sup> In *Understanding media* assoziiert McLuhan im Kapitel zum Fernsehen beiläufig den TV-Priester und den Chirurgen mit der TV-Kultur, bleibt jedoch eine Ausführung schuldig. Überlegungen führen zu folgender Erklärung: Sowohl der Chirurg und der Kirchenpope befassen sich auf ihre Weise mit körperlichen und inneren Vorgängen.

<sup>40</sup> Zur Unterscheidung zwischen diachroner und synchroner Figurenkonzeption vgl. Pfister: *Das Drama*, a.a.O., S. 240-249.

### III. Dramenstruktur im Wandel

In der nächsten Phase unserer Materialstudie werden nun die aus den selektierten Textstellen hervorgegangenen Formen und Funktionen der Television mit den Strukturelementen des Dramas kombiniert. Ausgehend von Peter Szondis „absolutem Drama“ untersuchen wir so die Frage, inwiefern Dialog (A), Figur (B), Handlung (C), Raum (D) und Zeit (E) einen Wandel aus dem Auftritt des Fernsehens erfahren. Dabei werden beide Dramen getrennt behandelt, um auf Unterschiede und Ähnlichkeiten hinweisen zu können. Das Kapitel wird von einer These abgeschlossen, die eine Episierung des Dramas aus dem Auftritt des Fernsehens darlegt (F).

#### A) Dialog

In einem ersten Schritt beleuchten wir den Dialog. Er fungiert bei Szondi als Fundament des Dramas, insofern die Bühnendichtung keinen Erzähler kennt, der die Handlung zur Darstellung bringt. Weil Szondi das Drama jedoch nicht nur „ex negativo“ über die Abwesenheit eines Erzählers bestimmt, sondern – wie in Kapitel I erläutert – das Drama mit einem Blick auf Hegels Ästhetik begründet, kommt dem Dialog noch aus einem zweiten Grund eine wichtige Rolle zu: Im Dialog wird gleichsam der Wille einer Figur veräußert, wie dieser aus dem Bezug zur Mitwelt hervorgeht, zu der er sich „entschließt“<sup>41</sup>. Was abstrakt anmutet, lässt sich an einem Beispiel verdeutlichen: Der Freiheitsdrang einer Figur entstammt im Drama sowohl dem subjektiven Inneren dieser Figur wie aus einer durch Konvention geprägten Mitwelt.<sup>42</sup> Folglich ist der Dialog durch das Zwiegespräch gekennzeichnet, auf dem er sowohl thematisch als auch strukturell basiert. Legt Szondi dem Dialog den „zwischenmenschlichen Konflikt“<sup>43</sup> zugrunde, so bestimmt auch Mukařovský als zentrales Wesensmerkmal des Dialogs ein „Sich-Durchdringen und Sich-Lösen von mehrerlei, wenigstens zweierlei Kontexten“, die „aufeinanderstoßen“ und an ihren Übergängen eine „semantische Richtungsänderung“ herbeiführen.<sup>44</sup> Die folgenden zwei Unterkapitel untersuchen nun, inwiefern mit dem Auftritt des Fernsehens diese Eigenschaften des dramatischen Dialogs eine Abwandlung erfahren.

---

<sup>41</sup> Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, a.a.O., S. 14.

<sup>42</sup> Das Aufeinanderprallen von Freiheit und Konvention wird von Szondi auf S. 108 als Beispiel für einen Konflikt im absoluten Drama angeführt, jedoch nicht expliziert.

<sup>43</sup> Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, a.a.O., S. 14.

<sup>44</sup> Mukařovský, Jan (1967): „Zwei Studien über den Dialog“. In: Ders.: *Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt am Main, 108-155, hier: S.116.

## 1. Jenseits des zwischenmenschlichen Konflikts

In Kapitel II haben wir beobachtet, dass in beiden Dramen die Figuren mit dem Fernsehen interagieren: Zvetkov kommentiert die Repliken der TV-Figur und der Fernsehregisseur inszeniert mit der Schauspielerin Žanna einen TV-Beitrag. Nun wollen wir zunächst fragen, inwiefern diesen Dramen noch ein Konflikt aus der „Sphäre des Zwischen“<sup>45</sup> zugrunde liegt.

### 1.1. Der zwischenmenschliche Konflikt am Telefon

Dem aufmerksamen Leser entgeht nicht, dass in *Frohes Neues Jahr* durchaus ein solcher Konflikt zugegen ist: Der Held Zvetkov diskutiert mit seiner Freundin die Planung des Silvesterabends, die allerdings nicht auf der Bühne präsent ist. So findet die Auseinandersetzung am Telefon statt:

**Zvetkov:** Ja... Und...Mhm. Klar. Hat sie gleich ein Taxi bekommen? Aaaa...Gut... Und. Verstehe (*schiebt ein Stück Wurst in den Mund, kaut*). Ja. Und ob. Wie bitte? Diese Kuh hat noch immer nichts vorbereitet? Ja? So ist das. Und er hat ihr nicht mal geholfen? Diese Armleuchter! Du hast nur solche Freunde. Ja, ja. Aber natürlich, wohin sollte ich auch... Ja, ja. Ich, liebe verehrte Madame, komme auch alleine ganz gut zurecht. Genau. Ja. Was, mit deinen Idioten? Mit Sasa? Hat er Sie schon erheitert mit seinem Proletenhumor? Hmm? Was hat denn das damit zu tun? Ich? Ich ganz normal, für euch heißt Feiertag bloß sich schweinisch die Bäuche vollschlagen. Ja. Ich brauch das nicht. Nein. Ja... (*kaut*) Ja... Nein... Nein, meine Liebe, im Unterschied zu dir hab ich alle gern, mit Ausnahme dieser Sowjetärsche. Ja, ja... Nein.<sup>46</sup>

In der zitierten Stelle grenzt sich der Held von den Freunden seiner Herzdame ebenso ab, wie er auch keine gemeinschaftlichen Silvesterfeierlichkeiten mit ihr teilen will – eine Situation, die sichtlich Konfliktstoff birgt. Doch in Sorokins Drama ist dieser an den Rand gerückt. Denn, erstens, nimmt das Zwiegespräch mit der Freundin quantitativ eine geringe Rolle im Stück ein: Während der vermeintliche Dialog mit dem Fernsehen beinahe den gesamten Dramentext dominiert, erstrecken sich die Telefongespräche mit der Freundin über nur wenige Zeilen. Zweitens wird das Streitgespräch mit der Freundin in der Form eines Monologs dargestellt, welchen die Figur Zvetkov spricht. Wenngleich aus dem Monolog die Stimme der Freundin zu erahnen ist und der Monolog mit semantischen Richtungsänderungen („Ja, Nein, Ja“) eine Dialogisierung aufweist, so wird doch dieser Konflikt nicht ausgetragen: Zvetkov wimmelt seine Freundin ab und das Zwiegespräch über die Silvesterplanung endet, sobald das Telefon verstummt. Zvetkov kann sich wieder dem Fernsehen hingeben.

---

<sup>45</sup> Szondi: Theorie des modernen Dramas, a.a.O., S. 14.

<sup>46</sup> Sorokin: Frohes Neues Jahr, a.a.O., S. 2 f. (Textstelle 7 im Appendix)

Doch zugleich ließe sich im Hinblick auf Sorokins Drama entgegenen, dass der Dialog mit dem Fernsehen durchaus auf einem „zwischenmenschlichen Konflikt“ beruht, denn Zvetkov ist mit den Ansichten der offiziellen sowjetischen Gemeinschaft nicht einverstanden und bringt dies sehr deutlich zur Aussprache. Dieses Gegenargument bedarf einer Prüfung. Doch zunächst schauen wir auf die Konfliktsituation in Varvara Faers Drama.

### 1.2. Žannas äußere Abhängigkeiten

Im Unterschied zu *Frohes Neues Jahr* stehen in *BerlusPutin* zwei Personen auf der Bühne, die dramatisch miteinander agieren. Dies impliziert jedoch nicht, dass dem Verhältnis der Figuren auch ein „zwischenmenschlicher Konflikt“ zugrunde liegt. Betrachten wir folgende Stelle, die sich unmittelbar an die Darstellung von Žannas Probe als Lysistrata anschließt:

**Regisseur:** Bravo! Bravo! Sie sind eine Heldin! Aristophanes in Person wäre stolz auf Sie! Sie wissen, dass das Aristophanes geschrieben hat?

**Žanna:** (nach einer peinlichen Pause):... Weiß ich! Ihr Produzent hat mich auch gelobt.

**Regisseur:** Na klar! Nicht zufällig hat er mit Ihnen so schnell einen Vertrag abgeschlossen. Ach, übrigens, haben sie den Vorschuss bekommen? Sind sie zufrieden?

**Žanna:** Das ist gar kein Ausdruck! Aber wissen Sie, ich habe da gerade so eine Phase...naja, Sie wissen ja dass ich berühmt bin...

**Regisseur:** Ja, klar weiß ich das.

**Žanna:** Ich gebe einen Haufen Geld aus, aber jetzt habe ich... gerade so eine Zeit mit kleinen Problemen.

**Regisseur:** Ich hoffe, alles kommt ins Lot.

**Žanna:** Aber jetzt, dank Ihrem Projekt, kann ich ganz beruhigt sein.

**Regisseur:** Ja bestimmt, ohne Zweifel, von jetzt an können Sie ganz beruhigt sein. Der Vertrag ist ja unterschrieben.<sup>47</sup>

In der zitierten Szene bahnt sich für einen kurzen Moment ein Konflikt an: Žanna hat finanzielle Probleme, weil sie viel Geld ausgibt und benötigt offensichtlich eine Erhöhung des Honorars. Doch dieser Wunsch, der ihre persönlichen Probleme lösen würde, kommt nicht zur Aussprache, denn sie befindet sich in einem doppelten Abhängigkeitsverhältnis: Einerseits benötigt sie als Berühmtheit einen „Haufen Geld“ (кучу денег), um ihre Eitelkeit zu befriedigen, andererseits ist sie vom TV-Regisseur abhängig, der ihre Geldnöte mit einem Engagement zu lindern vermag. Dieser wimmelt sogleich ihre persönlichen Probleme ab (Надеюсь, все уладится) und verweist auf den unterschriebenen Vertrag (Контракт ведь подписан). So kommt auch hier der „zwischenmenschliche Konflikt“ nicht zum Tragen, denn äußere Abhängigkeiten und ein Kontrakt stellen sich ihm in den Weg. Allerdings ließe sich auch an dieser Stelle zu bedenken geben, dass in *BerlusPutin* durchaus Streitgespräche stattfinden und Žanna sich nicht an jeder Stelle dem Regisseur beugt. Auch diesen Einwand werden wir sogleich untersuchen.

---

<sup>47</sup> Faer: *BerlusPutin*, a.a.O., S. 2. (Textstelle 8 im Appendix)



## 2. Monologisierung

Verdeutlicht wurde, wie sich mit dem Fernsehen der Dialog thematisch vom zwischenmenschlichen Konflikt entfernt: In *Frohes Neues Jahr* widmet sich der Protagonist lieber dem Fernsehen als seiner Freundin. In *BerlusPutin* kommt er nicht zur Aussprache, weil der TV-Regisseur für seinen Fernsehen-Beitrag ein Abhängigkeitsverhältnis errichtet. Doch damit stellt sich die Frage, inwiefern sich ein solcher thematischer Wandel auch strukturell bemerkbar macht.

### 2.1. Der monologisierte Dialog mit der TV-Figur

An dieser Stelle können wir das oben eingebrachte Gegenargument für das Drama von Vladimir Sorokin aufnehmen. Es bestand darin, dass der Dialog mit dem Fernsehen durchaus von einem Konflikt getragen ist. Schauen wir uns eine Textstelle dazu an:

**TV:** ...Beginn des Jahres 1986 legte die Sowjetunion ein konkretes Programm vor, die Erde bis zum Ende des Jahrhunderts von Atomwaffen zu befreien. Dieses Programm...

**Zvetkov:** Scheiß ein ganzes Kilogramm. Da habt ihr euer Programm... (*steckt sich eine Zigarette an*).

**TV:** ...aller vernünftigen Menschen auf diesem Planeten. Der sowjetische Staat hat zu der neuen politischen Denkart nicht nur aufgerufen, sondern setzt sie auch in konkreten Entscheidungen und Taten um. Besonders deutlich zum Ausdruck kam dies beim Treffen in Reikjavik...

**Zvetkov:** In Arschjavik (*gießt sich Rum ein, trinkt*).

**TV:**...allein durch Schuld der Washingtoner Administration, die den „kalten Atem“ des militärisch-industriellen Komplexes hinter sich spürte, ließ man die historische Chance verstreichen...

**Zvetkov:** Und unsern Schwanz erweichen...

**TV:** über 500 Tage schweigen die sowjetischen Testgelände für Atom...

**Zvetkov:** Tragen alle ein Kondom...<sup>48</sup>

Obgleich die Schimpftiraden der Figur Zvetkov auf den ersten Blick eine konträre Semantik in den Dialog einführen, so findet hier doch keine semantische Richtungsänderung statt und der Dialog erfährt mit dem Fernsehen eine Monologisierung: Denn, erstens, dominieren in den Repliken der jeweiligen Figuren unterschiedliche Sprachfunktionen,<sup>49</sup> die nicht zusammenfinden: Während in den berichtenden Äußerungen der TV-Figur die referenzielle Funktion überwiegt – der Sender informiert den Empfänger über einen Gegenstand – tritt in Zvetkovs Beschimpfungen eine expressive Funktion hervor, die auf den Sprecher selbst zurückverweist und ferner, nach Pfister, für den Monolog charakteristisch ist.<sup>50</sup> Zweitens nimmt die Fernseh-Figur keinen Bezug zu diesen expressiven Beschimpfungen. Folglich werden die Repliken der Figur Zvetkov beziehungslos. Sie verhalten zu kommentierenden Monologen, die keine Veränderung der Situation herbeiführen und somit nicht-aktional sind.

---

<sup>48</sup> Sorokin: *Frohes Neues Jahr*, a.a.O., S. 7. (Textstelle 9 im Appendix)

<sup>49</sup> Pfister erläutert in Anlehnung an das Kommunikationsmodell von Roman Jakobson die Polyfunktionalität dramatischer Sprache: vgl. S. 151-168.

<sup>50</sup> Ebd., S.158.

## 2.2. Mediale Stereotypen in *BerlusPutin*

An dieser Stelle kommen wir nun zu Varvara Faers Drama zurück und erinnern uns an den oben genannten Einwand, dass in *BerlusPutin* durchaus Konflikte zwischen Regisseur und Schauspielerin auftreten. Untersuchen wir nun exemplarisch eine Stelle, in der es um den russischen Präsidenten Putin geht und die Ansichten der Figuren über ihn zu tagetreten:

**Žanna:** Jetzt mal im Ernst! Wer kann Putin ersetzen? Na, wer? Etwa Nemzov? Oder der „Zwei-Prozent-Mischa“? Oder dieser „Runzelige Apfel“, der Jawlinski? Wir haben bei uns keinen anderen Kandidaten für die Rolle eines nationalen Anführers!

**Regisseur:** Ich könnte sie gerade glatt mit Katja Andrejewa verwechseln! Sie zitieren ein propagandistisches Klischee des Ersten Kanals und übersehen mit Absicht die talentierte Jugend! Aber wir brauchen risikobereite Leute, denn eine echte Satire ist immer mit Risiko verbunden! (*Die Schauspielerin fährt von ihrem Stuhl auf*) Was ist los? Gehen Sie etwa auch? Sind Sie auch so ein Mitglied von „Einiges Russland“?

**Žanna:** Nein, nein, ich wollte nur meine Frisur in Ordnung bringen und mich mit Katja Andrejewa vergleichen (*Die Mime holt den Spiegel hervor, die Schauspielerin betrachtet sich darin*) Seien sie beruhigt, ich gehe nicht weg! Wissen sie... ich liebe Satire über alles. Aber, wissen Sie, zwischen Satire und Satire gibt es einen großen Unterschied. Ich verabscheue eine politische Satire, die versucht dem nackten König ein paar Slips zuzuschieben!

**Regisseur:** Oh, nein, wir werden uns nicht damit begnügen einen König in Slips zu zeigen! In Slips zeigt er sich ja selbst oft genug und demonstriert allen seinen in die Jahre gekommenen Oberkörper. Nein! Wir ziehen ihn aus bis zum „geht nicht mehr“!

**Žanna:** Ausgezeichnet!<sup>51</sup>

Im zitierten Auszug hält Žanna den russischen Präsidenten für unersetzlich, was der Auffassung des subversiven und oppositionell gesinnten Regisseurs diametral gegenübersteht. Dabei tritt einerseits nochmals zutage, was bereits oben geschildert wurde: Die äußeren Umstände halten die Schauspielerin davon ab, die Bühne zu verlassen: Sie wird mit einer Nachrichten-Moderatorin des „Ersten Kanals“ (Первый канал) gleichgesetzt und in ihrer Eitelkeit herausgefordert. Doch in der zitierten Stelle ist noch ein zweiter Aspekt zu beobachten, der redundant in *BerlusPutin* wiederkehrt: In Žannas Aussage objektiviert sich nicht das subjektive Innere der Figur, sondern es sind Wiederholungen aus der medialen Welt des Fernsehens, was ihr einerseits der TV-Regisseur verdeutlicht, andererseits die Mime als Regieassistentin mit einem Spiegel symbolisch vor Augen hält. Mit anderen Worten: Weil hier keine eigenen Meinungen aufeinanderprallen, sondern ein medial erzeugter Stereotyp wiederholt und gleichsam entlarvt wird, tritt auch an dieser Stelle keine semantische Richtungsänderung ein und der vermeintliche Dialog mit dem Fernsehregisseur erfährt eine Monologisierung, die sich in der zitierten Stelle in der Wertschätzung der politischen Satire offenbart.

---

<sup>51</sup> Faer: *BerlusPutin*, a.a.O., S. 7. (Textstelle 10 im Appendix)

## B) Figur

Kommen wir nun zum nächsten Strukturelement der Figur. Sie ist in Peter Szondis „absolutem Drama“ durch eine autonome Handlungsweise gekennzeichnet, insofern das dramatische Personal selbstbestimmte Entschlüsse trifft. „Wille und Entscheidung“<sup>52</sup> liegt ihrem Handeln zugrunde, nicht die Determination durch äußere Umstände. In diesem Entschluss äußert sich so einerseits das subjektive Innere der Figur wie andererseits der Bezug zur Mitwelt, die sich wiederum auf das Subjektive der Figur zurückbezieht. So heißt es bei Szondi: „Der Mensch ging ins Drama gleichsam nur als Mitmensch ein. Die Sphäre des „Zwischen“ schien ihm die wesentliche seines Dasein.“<sup>53</sup>

### 1. Vom Subjekt zum Objekt

In Kapitel II haben wir verdeutlicht, dass in beiden Dramen Figurationen des Fernsehens auf der Bühne präsent sind: in *Frohes Neues Jahr* eine TV-Figur und in *BerlusPutin* ein Fernsehregisseur. Insofern diese Figurationen mit anderen Figuren interagieren, stellt sich die Frage, wie sich diese Figurenkonstellation durch den Auftritt des Fernsehens verändert und was mit der Autonomie der Figuren passiert.

#### 1.1. Zvetkovs Fernseherfahrung

In Sorokins Drama entscheidet die Figur Zvetkov autonom, den Silvesterabend allein in der renovierungsbedürftigen Wohnung vor dem Fernsehen zu verbringen. Wie der dialogisierte Monolog mit der Freundin deutlich macht, stehen dem Protagonisten dabei Wahlmöglichkeiten zur Verfügung, auf welche Weise er den Silvesterabend verbringt. Insofern er die Entscheidung bewusst trifft, unterliegt er dabei keinem determinierenden Zwang: „Ich, liebe verehrte Madame, komme auch alleine ganz gut zurecht“, verhallt es noch aus seinem Munde. Doch diese Autonomie weicht auf dem Fernsehsessel einer Determination:

**TV:** [...] Zu den Gästen gehören die Teilnehmer am Freundschaftszug aus der DDR – Mitglieder der Freien Deutschen Jugend. Die ganzen...

**Zvetkov:** Tragen auf den Ärschen Ranzen (singt und schaukelt im Sessel). Verpißt euch, verpißt euch, verpißt euch...

**TV:** ... und dieser wunderschöne Tannenbaum. Die Säge, mit der er gefällt wurde...

**Zvetkov:** (zuckt plötzlich heftig zusammen): Verdammt... Scheiße... (sitzt reglos schweigend im Sessel, dann erhebt er sich, wirft die Zigarette zu Boden und tritt sie wütend aus) Verdammt... (schnauft tief, legt die Hände an die Ellbogen, läuft langsam im Zimmer auf und ab).

Im Zimmer wird es dunkler. Auf der weißen Wand erscheinen zwei metergroße rote Buchstaben: ZZ.

**Zvetkov** (nervös umherlaufend): Verdammt... ja... im Arsch... jaa...

---

<sup>52</sup> Szondi: Theorie des modernen Dramas, a.a.O., S. 14.

<sup>53</sup> Ebd., S. 14.

*Es wird noch dunkler. Nur das ZZ leuchtet rot im Dunkeln, und im Fernseher geht lautlos die Nachrichtensendung „Vremja“ zu Ende.*

**Zvetkov:** Verdammt... Räudiger Misthund... (*schnauft tief*).

*Das Telefon läutet*<sup>54</sup>

Zvetkov wird hier körperlich in die Welt des Fernsehens involviert. Er zuckt heftig zusammen, flucht mit körperlichen Kraftausdrücken und gerät zunehmend in Panik. Das subjektive Innere der Figur objektiviert sich dabei nicht mehr in einem Entschluss, sondern es tritt unmittelbar in den expressiven Flüchen zutage. Damit aber wird der Held zum Objekt von Handlungen. Er kann das Fernseh-Gerät nicht mehr kontrollieren. Die TV-Figur entwickelt dagegen ein Eigenleben und dramatische Aktivität. Sie äußert sich in den „zwei metergroßen Buchstaben ZZ“, deren Bedeutung ebenso rätselhaft ist wie die plötzliche Wendung. Für die Figurenkonstellation können wir folglich konstatieren, dass mit dem Fernsehen auf der Bühne eine markante Veränderung zu beobachten ist, insofern die Figur Zvetkov vom autonomen Subjekt zum Objekt von Handlungen wird.

Doch wer in der Dramengeschichte bewandert ist, wird zu bedenken geben: Dies ist nicht neu. Bereits Pfister zeigt, dass im naturalistischen Drama die Figuren zu Objekten verharren, wenn sie „unter dem Druck äußerer Umstände stehen“<sup>55</sup>. Dies mag zutreffend sein, doch für Sorokins Drama gilt: Das Subjekt, das eine autonome Handlungsweise kennzeichnete, wird nicht nur zum Objekt von Handlungen, sondern es wird physisch aufgelöst. So verliert der Held in Sorokins Drama mit der zunehmenden Involvierung in die Fernseh-Welt nicht nur seine Entschlussfreude. Denn er wird physisch in seine Einzelteile zerlegt, wenn die Fernseh-Welt zur Realität wird und Vertreter des Staates auf der Bühne jenes Sägeritual durchführen, das in zitiertem Stelle bereits Anklang fand. In dem Moment wenn die Sägeblätter den Helden durchfahren, erfährt er die körperliche Wirkmacht des Fernsehens am eigenen Leib und die individuelle subjektive Stimme der Figur wird vom objektiven Körper getrennt: Der Held landet aufgelöst in einem Müllsack.

## 1.2. Aufopferung und Opferfeuer

Bereits im Kapitel über den Dialog haben wir erläutert, dass Žanna von äußeren Umständen abhängt und in einem Dependenzverhältnis gegenüber dem Fernsehregisseur steht. Dabei wird auch hier die Schauspielerin durch eine Figuration der Television körperlich involviert: So sehr ihr das Szenario des Regisseurs zuwider ist, sie kann doch die Bühne nicht verlassen und ist zur Interaktion mit dem TV-Regisseur gezwungen. Im Unterschied zu Sorokins Held

---

<sup>54</sup> Sorokin: Frohes Neues Jahr, a.a.O., S. 9 f.

<sup>55</sup> Pfister: Das Drama, a.a.O., S. 348.

Zvetkov ist der Figur Žanna der Widerspruch zwischen ihrer subjektiven Einstellung und der angenommenen Rolle durchaus bewusst. Er tritt zutage in hysterischen Anfällen und Verwünschungen gegen den Regisseur. Doch weil die Geldnöte sie dazu zwingen, übernimmt Žanna die Rolle einer „unglücklichen Frau, ein wenig hühnerhaft“<sup>56</sup> (Образ несчастной женщины, немного курицы) und mimt die Rolle der Ljudmila Putina. Dabei wird das Verhältnis von Regisseur und Schauspielerin im Binnenszenario wiederholt, wenn sich die Schauspielerin in Gestalt von Ljudmila Putina für das Wohl des Präsidenten opfern soll: „*ВЫ должны пожертвовать собой – Sie müssen sich Opfern*“<sup>57</sup> heißt es aus dem Munde des Regisseurs, der ihr verkleidet als Chirurg Handlungen vorschreibt und die Schauspielerin folglich in sein Vorhaben auf beiden Ebenen involviert. Dass diese Involvierung eine körperliche Dimension hat, lässt sich bereits aus der physischen Erschöpfung der Schauspielerin schließen, die redundant den Wunsch nach einer Pause hegt, wenn sie unter dem Zeitdruck des Fernsehregisseurs steht. Die Schauspielerin handelt folglich nicht autonom, sondern sie stellt auch im Binnenszenario von *BerlusPutin* ein determiniertes Objekt des TV-Regisseurs dar.

Mit dieser Verbindung zwischen äußerem und innerem Szenario ist ein wichtiger Punkt angesprochen: Denn in dem Maße, wie der TV-Regisseur die Figur Putin respektive sein mediales Bild dekonstruiert, kippt das Verhältnis von Autonomie und Determination zwischen Regisseur und Schauspielerin am Ende des Stücks um: Weil der Regisseur mit seinem Szenario den Präsidenten dekonstruiert hat, verliert er seine Funktion und erstarrt zum Objekt. Betrachten wir zur Verdeutlichung eine Textstelle, die sich unmittelbar an den Schluss des Binnenszenarios anschließt:

**Žanna:** Wenn Putin geht, dann haben Nichtsnutze wie Sie weder Lebensinhalt noch Existenzgrundlage. Sie ernähren sich durch die Kritik an seinem heiligen Namen.

**Regisseur:** Denken Sie? Dann sage ich Ihnen jetzt etwas, was ihnen ganz und gar nicht gefallen wird.

**Žanna:** Und was?

**Regisseur:** Dass wir heute Nacht per Satellit einige Szenen an die europäischen und amerikanischen Kanäle geschickt haben.

[...]

**Regisseur:** Ein Erfolg! Ein echter Erfolg! Alle betonen: „Weiter so! Das ist bombig! (langt sich an den Bauch) Uhh, was ist denn das?

**Žanna:** Na endlich! Jetzt haben die Sushi angeschlagen!

**Regisseur:** Sushi? Welche Sushi?

**Žanna:** Mit denen sie sich vollgestopft haben!

**Regisseur:** Was ist mit denen? Sind sie vergiftet?

**Žanna:** Sie sind mit Würmer befallen! Da ist fauler Fisch drin! Die scharze Liste des Gesundheitsministeriums! Ja... Die Liebe zu Überseeprodukten hat Sie ziemlich in die Tinte geritten! Hat das Gesundheitsministerium angeordnet das zu essen, woran sich unser genetisches Gedächtnis gewohnt hat? Hat es! Und sie haben nicht darauf gehört! Da haben Sie das Ergebnis!

<sup>56</sup> Faer: *BerlusPutin*, a.a.O., S. 9.

<sup>57</sup> Ebd., S. 10.

**Regisseur:** Mein Bauch! Rufen Sie einen Arzt!

**Žanna:** Ganz ruhig. Die Telefone funktionieren nicht, die Türen sind geschlossen. Den Ausgang kenne nur ich. Beruhigen Sie sich. Es hat keinen Zweck.

**Regisseur:** Was für eine Falle! Wer steckt da dahinter?

**Žanna:** Wir! Das haben alles wir uns ausgedacht! Die DZAPU?

**Regisseur:** Was denn für eine DZAPU?

**Žanna:** Die Freiwilligen Verteidiger Putins (DZAPU). Die Mime ist aus ein Mitglied unserer Organisation.

*Die Mime kommt mit einem Kanister herein.*<sup>58</sup>

Žanna verdeutlicht hier, dass die Existenz des Regisseurs unmittelbar von Putin abhängt und ohne ihn sein „Lebensinhalt“ (смысл жизни) verschwindet. Dabei gesteht der TV-Regisseur implizit selbst ein, dass sein Handeln von den äußeren Umständen abhängt: vom Erfolg bei den ausländischen TV-Kanälen. Zudem wird ihm seine bisherige Autonomie gegenüber den Regierungsbehörden zum Verhängnis: Das Sushi, welches auf der schwarzen Liste des russischen Gesundheitsministeriums (МИНЗДРАВ) steht, ist verwurmt. So wird der Regisseur schließlich zum Objekt einer Intrige, wenn sich die Schauspielerin und die Mime als Anhänger der Organisation „DZAPU“ zu erkennen geben. Folglich weicht auch hier die einstige Autonomie der Figur einer Determination durch die äußere Welt. Denn dem Regisseur droht nicht nur in einem „Opferfeuer“ („жертвенный костёр“) entflammt zu werden, sondern es meldet sich schließlich Hillary Clinton zu Wort: Sie gibt sich als eigentliche Regisseurin zu erkennen und macht dem Regisseur seine Rolle streitig.

Wir können also konstatieren, dass in der Interaktion mit der Television die Figuren nicht mehr als autonome Subjekte in einer „Sphäre des Zwischen“<sup>59</sup> auf der Bühne stehen, sondern ein handelndes Subjekt steht einem Objekt gegenüber. Diese Relation kippt dabei im Laufe der Handlung um und die entschlossfreudigen Personen erstarren einerseits zu Objekten, andererseits aber verlieren sie ihre Rolle und Funktion innerhalb der dramatischen Welt: Während der kritisch spöttelnde Zvetkov zersägt wird, erfährt der TV-Regisseur eine Degradierung zum Schauspieler.

---

<sup>58</sup> Ebd., S. 34 (Textstelle 12 im Appendix)

<sup>59</sup> Szondi: Theorie des modernen Dramas, a.a.O., S. 14.

## C) Handlung

Im dritten Abschnitt unserer Untersuchung zur Dramenstruktur steht die Kategorie der Handlung im Fokus. Sie ist insofern mit dem Dialog und der Figur verbunden, als dass der Erzähler im Drama abwesend ist und die Figuren durch ihre „zwischenmenschlichen Konflikte“ und „absichtsvollen Taten“<sup>60</sup> die Handlung gleichsam vorwärts treiben wie zur Darstellung bringen. Szondi spricht in diesem Zusammenhang von einer „Ganzheit des Dramas“, die „dialektischen Ursprungs“ ist:<sup>61</sup> Nicht eine Erzählinstanz begründet die dramatische Situation, sondern es sind die „kollidierenden Umstände“<sup>62</sup>, die aus der Interaktion der Figuren resultiert und im Drama einen linearen und kausalen Zusammenhang stiften, indem eine Situation aus der nächsten entspringt.

### 1. Die Auseinandersetzung mit der äußeren Welt: Das Fernsehen als Spielleiter – Handlung als filmische Montage

In Kapitel II haben wir hinsichtlich des Dramas von Vladimir Sorokin dargelegt, wie mit dem Fernsehen respektive einer Bildschirmleinwand verdeckte Handlungen zur Darstellung gebracht werden und die Interaktionen mit dem Fernsehen eine zentrale Rolle einnehmen. Wenn wir nun im Hinblick auf den Dialog konstatiert haben, dass der zwischenmenschliche Konflikt an den Rand gerückt ist, so können wir an dieser Stelle verdeutlichen, dass mit dem Fernsehen die Handlung von einer Auseinandersetzung mit der äußeren Welt gekennzeichnet ist. Dabei ist die Handlung jedoch nicht mehr „dialektischen Ursprungs“, sondern die Figurationen der Television führen als Spielleiter durch die Handlung und gestalten diese in Form einer filmischen Montage. Dies bedarf freilich im Hinblick auf beide Dramen einer Erläuterung.

#### 1.1. Sorokins Nachrichtensprecher

Im Hinblick auf *Frohes Neues Jahr* haben wir in Kapitel II mit der Darstellung von Handlungen, die räumlich und zeitlich jenseits der Bühne lokalisiert sind, dem Fernsehen die dramatische Funktion eines Boten zugesprochen. Dieser bringt die äußere Welt zur Darstellung und damit ist nicht nur der zwischenmenschliche Konflikt an den Rand gerückt, sondern die Handlung auch nicht mehr dialektisch motiviert: Die Auseinandersetzung mit der äußeren Welt kann das Drama nicht aus sich heraus stiften. So bedarf es eines Spielleiters, welcher die Handlung vorantreibt, doch die kausale Motivierung geht dabei verloren:

---

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Ebd., S. 18f.

<sup>62</sup> Ebd., S. 18.

Zvetkovs Panikattacken erschließen sich folglich nicht aus einer vorhergehenden Situation, wie dies der lineare und kausale Zusammenhang der Handlung im „absoluten Drama“ fordert, sondern sie sind ebenso unmotiviert wie das plötzliche Erscheinen der rätselhaften Buchstaben „ZZ“.

Dies führt uns zur filmischen Montage: Denn in Sorokins Drama entwickelt sich nicht mehr eine Situation aus einer anderen heraus, sondern es sind verschiedene Situationen, die sprunghaft aneinandergereiht sind. Die Television springt als Spielleiter von einem Ereignis zum nächsten: Auf die Rückkehr der Dorfbewohner in das Unglücksgebiet um Černobyl folgen Angaben aus der Kohleproduktion und weitere inländische Erfolgsmeldungen sowie Meldungen aus dem Ausland und schließlich das Unterhaltungsprogramm zur Silvesternacht. Wenn Žukova Sorokins Drama thematisch mit dem sowjetischen Film *Ironie des Schicksals* verbindet,<sup>63</sup> so wollen wir argumentieren, dass hier ein struktureller Bezug zum Film vorliegt.

Doch ließe sich an dieser Stelle entgegnen, dass dies nicht neu ist: Bereits Erwin Piscator fungierte in seinen Dramen als Spielleiter und führte in der Form der filmischen Montage durch das Drama, um am Ende in überdimensionaler Größe selbst auf der Leinwand zu erscheinen, worauf Peter Szondi verweist.<sup>64</sup> Jedoch widerlegt dieser Einwand nicht unsere Argumentation, sondern es zeigt: Dieser Wandel in der Struktur des Dramas hat Tradition. Dabei hängt jedoch auf der Bühne nicht das Porträt eines Dichters, sondern in *Frohes Neues Jahr* erscheinen die Nachrichtensprecher der Sendung „Vremja“ und geben sich am Ende „freundlich lächelnd“ auf einem „riesigen Bildschirm“ von der Bühne grüßend als Spielleiter zu erkennen.

## 1.2. Der Regisseur und Hillarys Auftritt

In Kapitel II haben wir im Hinblick auf *BerlusPutin* gesehen, dass auf der Bildschirmleinwand und in den Repliken der Figuren Handlungen jenseits der Bühne zur Darstellung gebracht werden. Wenn ferner konstatiert wurde, dass auch hier der zwischenmenschliche Konflikt an den Rand gerückt ist, so wollen wir nun argumentieren, dass auch in Varvara Faers Drama die Auseinandersetzung mit der äußeren Welt im Zentrum steht. Und so braucht es nicht nur eine Vorgeschichte, sondern auch einen Spielleiter, der die Handlung motiviert und zusammenhält.

---

<sup>63</sup> Vgl. Žukova (2014): *Magie einer Gratisschau*, a.a.O., S. 360.

<sup>64</sup> Vgl. Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, a.a.O., S. 109-115.



Weitaus markanter als in *Frohes Neues Jahr* tritt dieser Spielleiter in *BerlusPutin* zutage. Denn die Figur eines Regisseurs impliziert bereits die Funktion eines Spielleiters. Insofern das Binnenszenario von *BerlusPutin* auch quantitativ überwiegt und Varvara Faers Drama ohne die Inszenierung des Regisseurs keine sinnvolle Einheit bilden würde, spricht auch dies für die Präsenz eines für das Drama konstitutiven Spielleiters.

Dabei weist die Handlung eine mit *Frohes Neues Jahr* vergleichbare Sprunghaftigkeit auf. Dem Besuch von Ljudmila Putina beim italienischen Chirurgen folgt eine Steppvisite beim Popen, bevor Putin in Ljudmilas Klosterzelle auftaucht, in der Duma erscheint, mit Elektroschocks gegen seine Amnesie therapiert wird und als Dobby entstellt von seinem Kabinett über die Absetzung informiert wird. Auch hier tritt folglich eine Art der Montage ein, die wir als filmisch bezeichnen wollen. Ferner wird im Drama Varvara Faers mehrmals durch den Spielleiter auf den Film verwiesen. So sagt der Regisseur nicht nur explizit und redundant „Мы же снимаем фильм – Wir drehen doch einen Film“<sup>65</sup>, sondern es wird zudem mit der Dobby-Maske, die Putin nach seiner Elektroschock-Therapie trägt, auf die filmische Montage angespielt.

Doch der Regisseur verliert in Varvara Faers Drama am Ende des Stücks seine Funktion als Spielleiter und so ist es Hillary Clinton, die sich als „tatsächliche“ Spielleiterin entpuppt: Gleichsam wie in Sorokins Drama gibt sie sich auf der Leinwand zu erkennen, wenn sie sich mit ihrem „Debüt“ als die „Regisseurin des Films“ (режиссер фильма) erweist.

#### D) Raum

Untersuchen wir nun mit dem Raum die vierte zentrale Kategorie für die Struktur des Dramas, die in Peter Szondis „absoluten Drama“ von der Einheit des Ortes gekennzeichnet ist, denn die „räumliche Umgebung muß [...] aus dem Bewußtsein des Zuschauers ausgeschieden werden. Nur so entsteht eine absolute, das ist dramatische Szene“<sup>66</sup>. Eine „räumliche Zerrissenheit“<sup>67</sup> würde also die Absolutheit des Dramas gefährden: Es würde in Frage gestellt, dass das Drama aus sich heraus die Handlung stiftet wie motiviert.

---

<sup>65</sup> Faer: *BerlusPutin*, S. 20.

<sup>66</sup> Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, a.a.O., S. 18.

<sup>67</sup> Ebd.

## 1. Raum im Vordergrund

In Kapitel II haben wir beobachten können, wie mit den Formen der Television der Bühnenraum charakterisiert wird und durch die Figurationen des Fernsehens Handlungen jenseits der räumlichen Dimension der Bühne zur Darstellung gebracht werden. Was nun im Hinblick auf den Auftritt des Fernsehens mit der Einheit des Ortes passiert und inwiefern der Raum als Rahmen im Hintergrund bleibt, wollen wir in den nachfolgenden Unterkapiteln erläutern.

### 1.1. Der autonom gewordene Gegenraum

Wenn in *Frohes Neues Jahr* das Fernsehen Handlungen aus der äußeren Welt darstellt, so lässt sich einerseits erkennen, dass der Raum der Bühne durch die TV-Figur erweitert wird, andererseits verweist die räumliche Diskontinuität wiederum auf die Funktion eines Spielleiters, der die Einheit des Ortes stiftet.

Damit ist die Kategorie des Raumes jedoch noch nicht erschöpft,<sup>68</sup> denn durch diese Erweiterung des Raumes entsteht in Vladimir Sorokins Drama eine Kontrastsituation, die bereits in der Szenenmarkierung enthalten ist. Wie Zvetkov dem Fernseher gegenüber sitzt und die TV-Apparatur sich im Hinblick auf die Funktionalität, der Platzierung im Bühnenraum und unter dem Aspekt der Herkunft von den anderen Gegenständen abhebt, entsteht mit dem Fernsehen auf der Bühne so einerseits ein offizieller Gegenraum zur privaten und intimen Welt des Helden.

Dabei entwickelt dieser Gegenraum in dem Maße, wie die TV-Figur an Autonomie gewinnt eine Eigenmacht. Sie äußert sich beispielsweise in einer automatischen Verdunkelung des Bühnenraums oder in den rätselhaften Zeichen auf der „absolut weißen Wand“, deren erscheinen nicht kausal motiviert ist und auf einen selbstständig gewordenen Raum verweist. Zudem ist der Raum nicht mehr durch das Handeln der Figur Zvetkov geprägt, denn seine Äußerungen verhalten zu nicht-aktionalen Monologen wie er auch nicht mehr zu Entschlüssen fähig ist: Wie Zvetkov zum Objekt gerinnt, verblasst der private Raum vor der Eigenmacht des offiziellen Gegenraums. So nimmt das Fernsehen schließlich am Ende den gesamten Bühnenraum ein, wenn der Nachrichtensprecher auf einem „riesigen Bildschirm“ und „in unglaublicher Lautstärke“ von der Bühne grüßt. Somit wird deutlich: Der Raum ist hier nicht mehr nur ein unselbstständiger Rahmen, der durch das Handeln der Figuren geprägt ist, sondern er wird selbstständig und dramatisch aktiv. Diese Eigenmacht des offiziellen

---

<sup>68</sup> Zur Raumkonzeption im Drama vgl. Pfister, a.a.O. S. 334-358.

Gegenraums bekommt ferner der Protagonist im Sägeritual unmittelbar zu spüren, wenn Vertreter des Staates aus einer „bisher verborgenen Tür“ treten und Zvetkov an eine Sägebank fesseln.

## 1.2. Der wirkende Raum des TV-Studios

Durchaus vergleichbar mit Sorokins Drama wird auch der Bühnenraum in *BerlusPutin* durch das Fernsehen erweitert, wenngleich hier kein Gerät auf der Bühne steht, sondern der TV-Regisseur verdeckte Handlungen auf einer Leinwand zeigt, die an Orten jenseits der Bühne stattfinden – sei es ein Moskauer Platz oder die Gosduma. Doch auch in Varvara Faers Drama wird diese räumliche Diskrepanz zu einer Einheit geformt, denn der Regisseur integriert als Spielleiter die räumlich entfernte Handlungen in das dramatische Geschehen.

Mit dieser durch den TV-Regisseur gestifteten Einheit des Ortes ist dabei ein wichtiger Punkt angesprochen, der auch hier auf eine Veränderung in der Dramenstruktur hinweist. Denn der Raum fungiert nicht als Hintergrund, auf dem die Figuren wirken, sondern er prägt als TV-Studio die Handlung mit. Dies lässt sich bereits anhand der Eitelkeit der Schauspielerin nachvollziehen, die ja in erster Linie auf ihre Außenwirkung bedacht ist. Der Raum beeinflusst folglich ihr Verhalten auf der Bühne, was sich an folgender Textstelle nochmals verdeutlichen lässt:

*Der Regisseur reicht der Schauspielerin ein Papier, danach klatscht er in die Hände – auf der Bühne gehen sogleich zwei Schweinwerfer an.*

**Žanna:** Applaudieren Sie mir schon?

**Regisseur:** Nein. Ich habe die Belichtung eingeschaltet. Hier funktioniert alles mit Klatschen. Schauen Sie, wenn ich zwei Mal klatsche (klatscht in die Hände) schaltet sich die Kamera ein, wenn ich drei Mal klatsche geht das Play-back an (*Auf dem Bildschirm erscheinen der Regisseur und die Schauspielerin*).

**Žanna:** Galaktisch! Ich wette, Sie haben eine Art Kombination für den Fall vorbereitet, wenn ich schlecht spiele, um mich aus dem Fenster zu schmeißen (*klatscht schnell hintereinander einige Mal in die Hände. Danach gehen Bildschirm und Schweinwerfer aus. Die Bühne versinkt in absoluter Dunkelheit*). Mein Gott, was habe ich getan?<sup>69</sup>

Wie der Regisseur die Einheit des Ortes stiftet, so ist er auch unmittelbar mit dem Raum verbunden: „Hier arbeitet alles auf Zuklatsch“ (по хлопку“). Dabei spiegelt sich in dieser Verbindung auch die Figurenkonstellation wider, denn während der Regisseur den Raum zu steuern vermag, indem er Licht, Kamera und Play-back mit seinem Applaudieren einschaltet, fürchtet sich Žanna vor der Wirkung des Raumes, den sie nicht zu kontrollieren vermag: „Mein Gott, was habe ich getan?“ (Господи, что я наделала?). Der Raum ist hier folglich kein qualitätsloser Rahmen mehr, sondern er wirkt auf die Figuren ein. Dabei entwickelt auch

---

<sup>69</sup> Varvara Faer: *BerlusPutin*, a.a.O., S. 8. (Textstelle 13 im Appendix)

in *BerlusPutin* der Raum eine zunehmende Autonomie, wenn sich Hillary Clinton als eigentliche Regisseurin präsentiert.

### E) Zeit

Kommen wir nun nach der Handlung und dem Raum mit der Kategorie der Zeit zur dritten dramatischen Einheit. Sie ist im absoluten Drama durch die Gegenwart bestimmt, denn: „Die zeitliche Zerrissenheit der Szenen ist gegen das Prinzip der absoluten Gegenwartsfolge gerichtet, da jede Szene ihre Vorgeschichte und Folge (Vergangenheit und Zukunft) außerhalb des Spieles hat.“<sup>70</sup> Wie auch die Kategorie des Raums und der Handlung entspringt so die Forderung nach der Gegenwartsfolge der Hegelschen Subjekt-Objekt Dialektik, da die Entschlüsse der Figuren aus ihnen selbst im Wechselverhältnis mit ihrer Umwelt entspringen müssen. So fällt dem Drama auch die Zeit nicht von außen zu, sondern „es stiftet seine Zeit selbst“<sup>71</sup>

#### 1. Zwischen Statik und Raffungsintensität

Insofern das Fernsehen verdeckte Handlungen zur Darstellung bringt und die Figuren mit der Television interagieren, fragen wir an dieser Stelle, inwiefern sich im Hinblick auf die Kategorie der Zeit Änderungen aus dem Auftritt des Fernsehens ergeben.

##### 1.1 „Zum hundertsten Mal das gleiche“

In Sorokins Drama berichtet das Fernsehen von Ereignissen, die nicht nur jenseits der Bühne liegen, sondern es sind Handlungen, die bereits vergangen sind. Obgleich diese Vorzeitigkeit durch den Spielleiter in die Gegenwart geholt wird, so stiftet die Television mit dem in Kapitel II angesprochenen Vergangenheitsbezug eine temporale Informationsvergabe, denn es werden überwiegend Ereignisse aus dem Jahr 1986 thematisiert. Treffen wir nun in Anlehnung an Pfister die Unterscheidung zwischen einer primären Spielzeit, die unmittelbar auf der Bühne präsentiert wird, und einer sekundären Spielzeit, welche die Zeitdauer vom Einsatz der szenisch präsentierten Handlung bis zum Textende unter dem Einschluss ausgesparter Zeiträume und verdeckter Handlungen beinhaltet,<sup>72</sup> so erkennen wir hier eine große Diskrepanz. Denn während die primäre Spielzeit lediglich aus dem Silvesterabend besteht, umfasst die sekundäre gespielte Zeit auch jene Ereignisse aus dem vergangenen Jahr, welche die TV-Figur in einer optimistischer Zukunftsrhetorik zur Darstellung bringt. Die

---

<sup>70</sup> Szondi: Theorie des modernen Dramas, a.a.O., S. 18.

<sup>71</sup> Ebd., hier: S. 17.

<sup>72</sup> Vgl. Pfister: Das Drama, a.a.O., S. 369 f.

wenigen Stunden des Silvesterabends stehen so einem ganzen Jahr gegenüber, wobei die sekundäre Spielzeit insofern noch weiter zurückreicht, als dass die Erfolge des Jahres 1986 vor dem Hintergrund der „Trägheit der vergangenen Jahre“<sup>73</sup> begründet werden. Mit anderen Worten: Hier tritt mit dem Fernsehen eine hohe „innerszenische Raffungsintensität“<sup>74</sup> zu Tage, die Pfister mit einem filmtheoretischen Konzept in Verbindung bringt und durch die wir unsere Ausführungen zur filmischen Montage bestätigt sehen.<sup>75</sup>

Andererseits ist in *Frohes Neues Jahr* mit dem Fernsehen auf der Bühne eine markante Statik zu beobachten: Denn wenn das Fernsehen simultan zum Geschehen auf der Bühne Informationen über Vorgänge außerhalb der Bühne mitteilt, so wird nicht die Sukzession der Zeit vorangetrieben, sondern der Augenblick intensiviert, was vor dem Hintergrund der Monologisierungstendenzen und der Konfliktarmut unmittelbar einleuchtend erscheint. Folglich ersetzt Statik und Wiederholung die zeitliche Sukzession. Deutlich tritt diese statische Zeitkonzeption in der iterativen Darstellung von Handlung zu Tage: Das Säge-Ritual, die Telefonanrufe der Freundin, das Geheimnisvolle „RR“ an der Wand sind stets wiederkehrende Ereignisse. Dabei entgeht auch der Figur dieser Wandel von der Progression zur Statik nicht: „Die bringen auch zum hundertsten Mal das gleiche“<sup>76</sup>, kommentiert sie das Unterhaltungsprogramm des Fernsehens und verweist darauf, was sich in der Struktur der Zeit widerspiegelt.

## 1.2 „Wir haben kaum Zeit“

Weitaus markanter als in Vladimir Sorokins Drama tritt dabei in *BerlusPutin* die Raffungsintensität des Spielleiters ans Licht, der die Handlung vorantreibt: Auf der Ebene der primären Spielzeit stellt der Regisseur an zwei Drehtagen den Zerfall des Präsidenten dar und springt in hektischem Tempo von Ereignis zu Ereignis, was auch der Schauspielerin nicht entgeht: „Гонят сцену за сценой, даже не дав вздохнуть – Eine Szene nach der anderen und keine Verschnaufpause“<sup>77</sup> beschwert sich die Schauspielerin über das „rasante Tempo“ („бешеный ритм“) des Regisseurs, der unter dem Zeitdruck des Fernsehens arbeitet und eine umfangreiche Breite der Zeit einzufangen versucht, um schließlich zu bemerken: „У нас очень мало времени - Wir haben kaum Zeit.“<sup>78</sup>

---

<sup>73</sup> Sorokin: *Frohes Neues Jahr*, a.a.O., S. 6.

<sup>74</sup> Pfister: *Das Drama*, a.a.O., S. 371.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Sorokin: *Frohes Neues Jahr*, a.a.O., S. 11.

<sup>77</sup> Faer: *BerlusPutin*, a.a.O., S. 7.

<sup>78</sup> Ebd., S. 23.

## F) These: Episierung im Zeichen der Television

Der erläuterte Wandel in der Struktur des Dramas lässt sich an dieser Stelle zu der These verdichten, dass mit dem Auftritt des Fernsehens eine Episierung des Dramas stattfindet. Wir mögen dafür kritisiert werden, dass wir erst an dieser Stelle die These darlegen, doch dafür gibt es gute Gründe. Denn Pfister verweist zu Recht auf „divergierende Füllungen des Begriffs des Epischen“<sup>79</sup> in Folge seiner vielfachen Verwendung in der Dramentheorie. Aus diesem Grund wollen wir anhand des aufgezeigten Wandels erläutern, inwiefern das Drama durch den Auftritt des Fernsehens eine Episierung erfährt.

Zunächst liegt dem Drama mit dem Fernsehen eine epische Thematik zugrunde: Der zwischenmenschliche Konflikt ist an den Rand gerückt und nun steht die Auseinandersetzung mit der äußeren Welt im Zentrum. Diese Thematik entzieht sich jedoch der dramatischen Darstellung, denn die äußere Welt kann das Drama nicht aus sich heraus stiften. Bereits Szondi weist im Kapitel über das „soziale Drama“ bei Gerhard Hauptmann darauf hin.<sup>80</sup>

Dabei gerinnt der Dialog zum Monolog und ist dadurch vielmehr berichtend als darstellend, weil er nicht mehr zu einer Situationsveränderung beiträgt. Ferner haben wir in der Figurenkonstellation beobachtet, dass nicht mehr autonome Subjekte in einer „Sphäre des Zwischen“ auf der Bühne stehen, sondern ein Subjekt steht einem Objekt gegenüber. Diese „Antithetik“ lässt auch Peter Szondi von einer epischen Struktur sprechen, weil das Gegenüber von Subjekt und Objekt der Relation von Epiker und Gegenstand gleicht.<sup>81</sup> Aber dieser Epiker ist nicht mehr ein implizites „episches Ich“, sondern diese Instanz steht nun mit den Figurationen des Fernsehens explizit auf der Bühne, welche als Spielleiter durch die Handlung führen und mit ihren Sprüngen die Handlung als filmische Montage gestalten. Ebenso wie die Sukzession der Handlung aufbricht, bilden dabei Raum und Zeit nicht mehr länger eine Einheit.

Wenn die Auseinandersetzung mit der äußeren Welt ein Problem für das Drama ist, so kann das Fernsehen als „Prothese“ bezeichnet werden, mit der diese Problematik gelöst wird. Doch nun tritt die Welt nicht mehr wie bei Klotz „durch das Fenster ein“<sup>82</sup>, sondern sie bricht mit dem Fernsehen herein. Dabei weicht die Brechung durch den „Fensterschauenden“<sup>83</sup>, einer

---

<sup>79</sup> Pfister: Das Drama, a.a.O., S. 104.

<sup>80</sup> Vgl. Szondi: Theorie des modernen Drama, a.a.O., S. 62-73.

<sup>81</sup> Vgl. ebd., S.75-104.

<sup>82</sup> Klotz: Geschlossene und offene Form, a. a. O., S. 169.

<sup>83</sup> Ebd.

weitaus unmittelbarer Darstellung, wenn etwa die verdeckten Handlungen in beiden Dramen auf der Bühne gezeigt werden.

Doch sowohl *Frohes Neues Jahr* als auch *BerlusPutin* implizieren einen Clou, der auf eine „dramatischere“ Lösung der epischen Thematik hinweist und den wir als Überleitung zu Kapitel IV darlegen wollen.

### G) Überleitung: Das Spiel als Lösung

Das Gegenüber von dramatischer Person und äußerer Welt wird in beiden Dramen durch das Spiel ummantelt. Es ist sozusagen das Spielen selbst mit dem als Lösungsansatz die epische Konstellation in eine dramatische verwandelt werden soll. Mit einem Rückgriff auf Johan Huizingas *Homo Ludens* wollen wir diesen Spielcharakter kurz darlegen:<sup>84</sup>

Wenn Johan Huizinga das Spiel zunächst als ein „Heraustreten aus der gewöhnlichen Sphäre“ beschreibt, das den „Ernst des Lebens“ für einen bestimmten Zeitraum unterbricht und vom Merkmal des „freien Handelns“ getragen wird,<sup>85</sup> so findet sich eine solche spielerische Situation in *Frohes Neues Jahr*, wenn der Held die Stimme des Nachrichtensprechers übernimmt. Im Fingieren dieser Stimme tritt er heraus aus der gewöhnlichen Sphäre seiner Umwelt, um in der Rolle des Nachrichtensprechers die Ereignisse des Fernsehers zu kommentieren. Gekennzeichnet von einem freien Handeln, wird dieses Spiel nur durch das Telefon unterbrochen, an dem sich die alltägliche Umwelt und die Konflikte einer Silvesternacht zu Wort meldet: In der Interaktion mit dem Fernsehen schlüpft die dramatische Person sozusagen in die Rolle des „Homo Ludens“.

Noch deutlicher tritt der Spielcharakter im Drama in *BerlusPutin* zu Tage, wenn der Regisseur sein fiktives Szenario mit der Schauspielerin an seiner Seite umsetzt und auf der Bühne den „Spielraum des Geistes“<sup>86</sup> betritt. Hier wird ein eigenes Spiel-im-Spiel erdacht, das sich als konstitutiv für das Drama Faers erweist. In der Interaktion mit dem Fernsehen erfüllt der Fernsehregisseur somit zwei Funktionen zugleich: Er ist Spielleiter und spielender Mensch.

Doch sowohl in *Frohes Neues Jahr* als auch in *BerlusPutin* verändert sich das Wesen dieses Spiels mit dem Verlauf der Handlung und damit kommen wir nun zum nächsten Kapitel, in dem wir den hier nur kurz aufgezeigten Clou wieder aufnehmen wollen.

---

<sup>84</sup> Huizinga, Johan (2015<sup>24</sup>): *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg.

<sup>85</sup> Ebd., S. 16.

<sup>86</sup> Ebd., S. 17.

#### **IV. Das Spiel mit dem Fernsehen: Theaterpragmatische Verschiebungen**

Im nächsten Schritt der Untersuchung geht es um die Aufführung des Dramas im Theater. Wir stellen die Frage, welche theaterpragmatischen Veränderungen sich aus dem Auftritt des Fernsehens ergeben. Insofern wir Dramentexte untersuchen und keine Theaterinszenierung mag dieser Schritt zunächst methodische Zweifel hervorrufen, die wir an dieser Stelle zugleich zerstreuen wollen. Denn das Drama ist für das Theater geschrieben und damit bieten sich auch hier Anknüpfungspunkte an das „absolute Drama“ von Peter Szondi, die wir mit dem Verhältnis der Bühne zum Zuschauer (A) und der Relation zur Wirklichkeit (B) als zentrale Aufführungskategorien in diesem Kapitel berücksichtigen wollen. Zudem verweist die aufgezeigte Selbstreflexion des Dramas (C) auf einen Wandel im Spiel mit dem Fernsehen, den wir in diesem Kapitel erläutern wollen.

##### A) Das Verhältnis von Bühne und Zuschauer

Wir beginnen mit der Frage nach Veränderungen im Verhältnis von Bühne und Zuschauer und greifen auf die bisherigen Untersuchungsergebnisse zurück. Es wird argumentiert, dass einerseits mit dem Fernsehen auf der Bühne eine Involvierung des Zuschauers stattfindet (1), andererseits diese Involvierung in beiden Dramen auf unterschiedliche Weise gebrochen wird (2.).

Als theoretischer Ausgangspunkt dient wiederum Peter Szondis „absolutes Drama“, der das Verhältnis zum Publikum einerseits durch eine Distanzname charakterisiert: „Schweigend, mit zurückgebundenen Händen, gelähmt vom Eindruck einer zweiten Welt“<sup>87</sup> ist der Zuschauer von der „absoluten Bühne“ getrennt. Andererseits wird die entstandene Distanz zwischen Bühne und Zuschauer überbrückt, wenn nach Szondi, der Zuschauer „ins dramatische Spiel gerissen“ wird. Dieses „Ins-Spiel-reißen“ ist dabei nicht als körperlicher Vorgang zu verstehen – der Zuschauer ist wie Aeschylus‘ Prometheus „gefesselt“<sup>88</sup> – sondern es handelt sich um jenen mentalen Vorgang, den wir eingangs mit der Schrifterfahrung verbunden haben: Im Akt der Imagination, mit der sich der Zuschauer in die Handlung und die Figuren versetzt und jene Trennung von Körper und Bedeutung mental überwindet, die in Folge der Schrift entsteht, findet so eine Synthese zwischen Ich und Welt, Zuschauer und Bühne, Subjekt und Objekt statt. So zeigt sich hier: Diese Relation zwischen Mensch und Umwelt – zwischen Subjekt und Objekt – kennzeichnet nicht nur das Wechselverhältnis zwischen der Figur und ihrer Mitwelt im „absoluten Drama“, sondern auch den Bezug

---

<sup>87</sup> Szondi: Theorie des modernen Dramas, a.a.O., hier: S. 15 f.

<sup>88</sup> Vgl. Kerckhove: Greek tragedy, a.a.O.



zwischen Bühne und Zuschauer, wenn dieser „wohlverstanden durch den Mund aller Personen“<sup>89</sup> in einem mentalen Akt „selber Sprechender“<sup>90</sup> wird. Mit anderen Worten: Im Theater wird die Haltung des Zuschauers veräußert, die im Drama selbst begründet liegt.

### 1. Von der Imagination zur Involvierung

An dieser Stelle wollen wir darlegen, dass mit dem Fernsehen auf der Bühne eine Verschiebung von der mentalen Imagination zur körperlichen Involvierung des Zuschauers stattfindet: Wie das Verhältnis der Figuren auf der Bühne nicht mehr durch eine reflexive Distanz gekennzeichnet ist, wird der Zuschauer in die Handlung involviert.

#### 1.1. Involvierung durch die TV-Figur

Unsere Ausführungen zum Zusammenhang zwischen der Haltung der Figur zur Mitwelt und jener des Zuschauers wird in *Frohes Neues Jahr* durch den theater-funktionalen Kontext unterstrichen, der in der Szenenmarkierung zu Beginn des Stücks mit dem Fernsehen auf der Bühne konkretisiert wird: Dem Fernsehen gegenüber sitzt mit dem Rücken zum Zuschauer die Figur Zvetkov, womit deutlich wird: Der Zuschauer nimmt wie die dramatische Person die Position eines Fernsehzuschauers ein.

Bereits die Untersuchungen zur Struktur des Dramas von Vladimir Sorokin haben gezeigt, wie sich die Relation zwischen Zvetkov und dem Fernseher wandelt. Sie ist nicht durch ein dialektisches Verhältnis von Subjekt und Objekt gekennzeichnet, sondern der Held erfährt vor dem Fernsehen eine körperliche Nähe zur televisuellen Realität und erstarrt so zum Objekt. Weil das Drama im Theater Erfahrungsmodelle von Welt auf sein Publikum projiziert, trifft gleiches auch auf das Publikum zu: In dem Maße wie Zvetkov die reflexive Distanz zu seiner Umwelt verliert, erfährt der Zuschauer eine körperliche Nähe. Wie die Figur Zvetkov sitzt er der Television gegenüber und folgt der TV-Figur, die als Spielleiter durch das Stück führt und mit großen Sprüngen die Nachrichten und Ereignisse des Silvesterabends verkündet. Dabei lässt sich die so entstehende Verschiebung von der Imagination zur Involvierung im Drama Sorokins anhand einer Metapher verdeutlichen: Denn wie der Szenenmarkierung zu entnehmen ist, steht das Fernseh-Gerät unmittelbar vor einer „absolut weißen Wand“, die als Sinnbild der Imagination verstanden werden kann: Doch nicht der Zuschauer projiziert in *Frohes Neues Jahr* Bedeutung auf die „weiße Wand“, sondern es erscheint ein geheimnisvolles „ZZ“. Weil diese ominöse Erscheinung ebenso wie Zvetkovs Panikattacken

---

<sup>89</sup> Szondi: Theorie des modernen Dramas, a.a.O., S. 16.

<sup>90</sup> Ebd.

auf der Bühne einer kausalen Motivierung entbehren, kann das Publikum weniger das Gezeigte zu einem kohärenten Ganzen abstrahieren, als es vielmehr vor einem involvierenden Rätsel steht.

## 1.2. Involvierung durch den TV-Regisseur

In *BerlusPutin* ist dagegen der theater-funktionale Kontext in der Szenenmarkierung weitaus weniger präzisiert. Doch auch hier geht aus dem Wandel in der Dramenstruktur hervor, dass das Verhältnis der Figuren nicht durch die Synthese von Subjekt und Objekt gekennzeichnet ist. Weil der Regisseur der Schauspielerin Handlungen vorschreibt und Žanna durch äußere Umstände zum Spiel mit dem Regisseur gezwungen ist, weicht auch hier die reflektierte Distanz einer körperlichen Nähe. Im Hinblick auf den Zuschauer kann so konstatiert werden, dass in dem Maße, wie in *BerlusPutin* die Schauspielerin physisch involviert wird und sich in der Umwelt des Regisseurs zu verlieren droht auch hier eine körperliche Involvierung des Zuschauers erfolgt. Dieser sitzt nun im Gegensatz zu Sorokins Stück nicht einem Fernseher aus der Perestrojka-Zeit gegenüber, sondern einem Fernsehregisseur, der als epischer Spielleiter durch das Stück führt.

Nun ließe sich jedoch – für beide Dramen – der Einspruch hervorbringen, dass eine epische Instanz nicht zu einer Involvierung führt, sondern seit Schiller und Goethe bis hin zu Brecht mit einer antiillusionistischen Funktion verbunden wird, die zu „einer Ent-Spannung des Zuschauers“ und „zu kritischer Distanz“ führt.<sup>91</sup> Doch einem solchen Argument wäre entgegen zu bringen, dass sowohl in *Frohes Neues Jahr* als auch in *BerlusPutin* die epische Instanz keine spielexterne Figuration darstellt, wie etwa der Brecht'sche Chor,<sup>92</sup> sondern der Spielleiter steht auf der Bühne und führt die Figuren wie das Publikum durch die Handlung. Anhand von Varvara Faers Drama kann dies nochmals verdeutlicht werden:

**Žanna:** (*überschlägt sich vor Lachen, als sie den Regisseur in einem weißen Kittel sieht*) Wissen Sie, das ist ziemlich witzig. Sie sind zu der Frau des Präsidenten oder vielmehr zu seiner Exfrau in einem weißen Kittel gekommen?

**Regisseur:** Das?! Das ist nur eine szenische Bedingtheit. Sie soll dem Publikum helfen zu verstehen, wer ich bin. Wenn die Leute eine Person in einem weißen Kittel sehen, dann verstehen sie: vor ihnen steht ein italienischer Chirurg!<sup>93</sup>

Unmittelbar bevor der Regisseur mit der Umsetzung seines Szenarios beginnt, wendet er sich im „Beiseitesprechen“ an das Publikum. Weil er diese TV-Sendung für das Fernsehen inszeniert, ist hier jedoch eine fiktive Zuschauerrolle impliziert. Damit findet allerdings keine

---

<sup>91</sup>Vgl. Pfister: *Das Drama*, a.a.O., S. 104.

<sup>92</sup> Pfister führt dies als Beispiel für eine spielexterne Figuration mit epischer Funktion an (Vgl. ebd.).

<sup>93</sup> Faer: *BerlusPutin*, a.a.O., S.10. (Textstelle 14 im Appendix)

Illusionsdurchbrechung statt, sondern vielmehr lenkt der Regisseur die Aufmerksamkeit der Zuschauer: Er macht einen Witz. Eine „kritische Distanzname“ durch die Anwesenheit eines Spielleiters kann an dieser Stelle folglich nicht konstatiert werden.

## 2. Von der Involvierung zur Distanz

Eine signifikante Distanzierung von der involvierenden Handlung findet dabei in beiden Dramen durchaus statt. Doch sie erfolgt nicht durch einen epischen Spielleiter, sondern in *Frohes Neues Jahr* durch eine körperliche Abstoßung und in *BerlusPutin* durch ein Aufbrechen der Involvierung. Die folgenden Unterkapitel führen diese Überlegungen aus.

### 2.1. Von der Involvierung zur körperlichen Abstoßung

Die Nähe der Figur zu den Handlungen des Fernsehens kulminiert bei Sorokin in einem Säge-Ritual, das nicht mehr länger im Fernsehen gezeigt wird, sondern in das Wohnzimmer des Protagonisten Einzug hält. Wir erlauben uns, diese zentrale Stelle etwas ausführlicher zu zitieren:

TV: In der Manege nun die Künstlerin eines originellen Genres, Tamara Kolesničenko (*in der Mitte der Menge ein riesiger Baumstumpf, auf dem im glitzernden Badeanzug eine Liliputanerin steht mit einem Bogen und einer zweihändigen Säge, die so groß ist wie sie selbst. Sie biegt die Säge und beginnt mit dem Bogen auf ihr zu spielen*).

ZVETKOV: Scheiße! Verdammt! Miese Drecksäue! (*er holt aus und knallt die Fernbedienung mit voller Wucht an die Wand. Das Fernsehbild und das Licht im Zimmer gehen aus, der Ton der singenden Säge jedoch nicht, er wird im Gegenteil immer lauter, füllt das ganze Zimmer*).

ZVETKOV: (*weint und jammert im Dunkel*): Oh, Mama... Herrgott nochmal... Mama... oh... Arschlöcher...

*An der Wand erscheint wieder das rote ZZ. Es vergeht einige Zeit. Plötzlich reißt der Ton ab, links in der Wand geht eine bisher verborgene Tür auf, durch die Tür fällt Licht ins dunkle Zimmer und ein Millizionär kommt herein. Er trägt Winteruniform – halblanger Fellmantel, Fellmütze, Filzstiefel, Funkgerät am Gürtel. Hinter ihm tragen vier Männer eine Werkbank mit zwei Kreissägen herein.*

MILLIZIONÄR: Guten Abend. Fröhliches Sylvester. Ist das hier Wohnung 64? Warum lassen Sie alle Türen offen?

*Zvetkov, am Boden neben dem Sessel sitzend, blickt ihn schweigend an.*

MILLIZIONÄR (*mit dem Kopf auf das ZZ deutend*): Was ist denn das?

*Zvetkov schweigt.*

*Die vier stehen neben der Sägebank. Sie sind ebenfalls winterlich gekleidet. Einer – geerbte Felljacke und Bisamfellmütze, der nächste – wattierte Jacke, Hose und Ohrenklappenmütze eines Schlosser-Installateurs, der dritte – Daunenmantel mit der roten Armbinde eines Wachmanns, sportliche Skimütze, pinkfarbene Hosen und Turnschuhe, der vierte – Winteruniform der Armee.*

MANN IN FELLJACKE (*nicht den anderen zu*): Vorwärts...

*Der Schlosser wickelt ein Kabel mit Stecker ab, geht zu einer Steckdose und steckt es ein. Zur gleichen Zeit fesseln der Millizionär, der Soldat und der Wachmann mit einer Schnur Zvetkov an Händen und Füßen.*

ZVETKOV: Mama... Mama

MANN IN FELLJACKE (zum Schlosser): Anfängen...

*Der Schlosser schaltet die Sägebank ein. Beide Kreissägen beginnen sich zu drehen.*

ZVETKOV: Mama... Mama... (*windet sich in den Armen von Millizionär, Soldat und Wachmann, die ihn zur Sägebank schleifen*).

MILLIZIONÄR (*hält den Kopf von Zvetkov*): Mach bloß keine Zicken, du Rotzer... (*Zvetkov schreit und heult, zittert am ganzen Körper*).

MANN IM HALBPELZ: Los...

*Die vier legen Zvetkov rücklings auf die Sägebank, halten ihn fest und schieben ihn zu den Sägeblättern. Die Kreissägen fahren mit dumpfem Laut in Zvetkows Körper. Er schreit schrecklich. Parallel zur Bewegung von Zvetkows Körper auf der Sägebank schieben sich aus den Buchstaben ZZ auf der Wand zwei Wörter hervor:*

ZVETKOV'S  
ZERSÄGUNG

*Sie ziehen Zvetkov durch die Säge und lassen ihn hinten in einen großen schwarzen Müllsack fallen, den der Schlosser bereithält.*

MILLIZIONÄR (*wischt seine blutverschmierten Hände am Sessel ab*): Dieser Esel...<sup>94</sup> (15)

Die Stelle ist in ihrer Ausführlichkeit zitiert, weil sie markant einen erneuten Wandel im Verhältnis von Bühne und Zuschauer offenlegt: Hier wird der Zuschauer nicht mehr körperlich involviert, sondern physisch von der Bühne abgestoßen. Denn die „schrecklichen Schreie“ und „dumpfen Laute“, wenn die Sägeblätter durch den Körper der Figur fahren, stehen in einem diametralen Gegensatz zu einer Involvierung des Zuschauers: Niemand wird diese Stelle sehen wollen. Wie die subjektive Stimme hier vom objektiven Körper getrennt wird, erfolgt eine Abstoßung des Zuschauers von der Bühne. Zudem ist in der zitierten Stelle der Spielleiter des Fernsehens verstummt, der bis dato die Figur und den Zuschauer involvierte. Die auffallende Armut an dramatischer Rede und der quantitativ überwiegende Nebentext weisen nochmals auf diese Rolle hin.

## 2.2. Die Involvierung vor Augen

Distanz zur körperlichen Involvierung entsteht auch in *BerlusPutin*, jedoch tritt sie im Stück von Varvara Faer auf andere Weise zutage. Denn hier wird keine Figur zersägt, sondern die Involvierung von der Bühne reflektiert. Exemplarisch können wir dies an der folgenden Textstelle verdeutlichen, wenn Žanna sich im zweiten Akt des Stücks die Videoaufzeichnung des ersten Akts zu Gemüte führt:

---

<sup>94</sup> Sorokin: Frohes Neues Jahr, a.a.O., S. 12-15. (Textstelle 15 im Appendix)

**Žanna:** Pardon, während Sie sich umziehen, kann ich mir das anschauen, was wir gestern aufgenommen haben?

**Regisseur:** Ja, natürlich, da ist die Fernsteuerung. Ich habe eine kleine Auswahl an Szenen zusammengestellt. Schauen Sie mal.

*Der Regisseur geht hinter die Kulissen; die Schauspielerin schaltet den Videorekorder an. Das Licht auf der Bühne wird dunkel. Auf dem großen Bildschirm läuft ein Clip, Szenen mit „Putin“ sind zu sehen. Hin und wieder ist der Hinterkopf der Schauspielerin zu sehen. Die Schauspielerin schaut sich die Aufnahmen an und gerät in Rage.*

**Žanna:** (*entriistet*) Und wo bin ich da? (*zu sich selbst*) So ein Hund! Er hat nur sich selbst aufgenommen! Er hat mich nur von Hinten ausgenommen?! Wie eine Statistin! Ich bringe ihn um!

**Regisseur** (*kommt auf die Bühne als Präsident*) Ich bin hier. Ich bin bereit. Fangen wir an!

**Žanna:** Und die Szenen mit mir haben Sie weggeschnitten? Wo bin ich?

**Regisseur:** Nein, nicht doch! Ich habe doch gesagt, dass das eine Auswahl ist. Das ist nicht alles.

**Žanna:** Ja? Und wo ist dann „alles“?

**Regisseur:** Regen Sie sich nicht so auf! Das ist eine Auswahl! Jetzt drehen wir weiter!

**Žanna:** Das ist keine Auswahl! Das ist Ihre Eigenwerbung! Sie als Arzt! Sie als Pope! Sie als Präsident! Und wo bin ich?<sup>95</sup>

An der Schnittstelle zwischen dem ersten und zweiten Akt entsteht hier eine Differenz zwischen dem auf der Bühne Dargestellten im ersten Akt und dem auf der Bildschirmleinwand Gezeigten im zweiten Akt. Während der Spielleiter für einen Moment hinter die Kulissen verschwunden ist, wird Žanna mit der „Fernsteuerung“ (пульта) in der Hand bewusst, dass sie lediglich ein Objekt des narzisstischen TV-Regisseurs darstellt. Sie erkennt sich „als Statistin“ (как массовку), deren Hinterkopf auf der „Eigenwerbung“ (самореклама) des Regisseurs erscheint. Doch nicht nur Žanna hat hier ihre Objektivität vor Augen, sondern auch dem Zuschauer wird bewusst, dass die vermeintlich objektive TV-Welt eine subjektive Perspektive impliziert. Dadurch entsteht Distanz zur Handlung, die hier nicht aus einer körperlichen Abstoßung erfolgt, sondern indem das involvierende Treiben des Regisseurs für einen Moment unterbrochen und reflektiert wird.

## B) Das Verhältnis von Bühne und Wirklichkeit

Erläutert wurde, wie mit dem Fernsehen auf der Bühne einerseits eine Involvierung des Zuschauers stattfindet, andererseits aber ein Aufbrechen dieser Nähe zur Handlung zutage tritt. Nun ist dem Leser nicht entgangen, dass redundant in dieser Arbeit von einer körperlichen Involvierung die Rede war und es mag die Frage entstanden sein, wie diese zustande kommt. Dieser Frage soll an dieser Stelle auf den Grund gegangen werden, indem wir untersuchen, wie sich mit dem Fernsehen das Verhältnis von Bühne und Wirklichkeit im Theater verändert. Dabei gehen wir davon aus, dass dieses Verhältnis eine doppelte Perspektive erfordert: Wie sich mit dem Fernsehen die Wirklichkeit der Bühne wandelt (1.), verändert sich auch im Theater das Verhältnis zur Realität des Fernsehens (2). Doch zunächst

---

<sup>95</sup> Faer: BerlusPutin, a.a.O., S. 23 (Textstelle 16 im Appendix).

müssen wir das Verhältnis zwischen Theater und Wirklichkeit genauer betrachten und greifen wiederum auf das „absolute Drama“ zurück.

Auf den ersten Blick steht der Begriff „Wirklichkeit“ im Widerspruch zum Drama, beruhen doch dessen Entwürfe von Realität nicht auf wirklichen und realen Begebenheiten, sondern auf fiktiven, also möglichen Welten. Doch mit einem Blick auf Szondis „absolutes Drama“ wird deutlich, dass genau diese fiktive Welt der Bühnendichtung zur Wirklichkeit im Theater wird. Folglich spricht auch Szondi vom Drama als einem System, dem er die Eigenschaften „primär“ und „wahr“ zuschreibt und damit auf die Besonderheit der dramatischen Gattung verweist. Weil das Drama für die Aufführung im Theater geschrieben ist, wird aus der fiktiven Welt der Dichtung auf der Bühne die Illusion von Wirklichkeit.<sup>96</sup>

So schreibt auch Käthe Hamburger der dramatischen Fiktion einen dualen Charakter zu, der in der inversen Formel Ausdruck findet, dass „das Wort Gestalt und die Gestalt Wort wird“<sup>97</sup>. Das dichterische Wort erschafft also Personen, die sich wiederum auf der Bühne im Wort äußern. Folglich kann das Drama „aus dem Modus der Vorstellung in den Modus der Wahrnehmung“ hinübertreten und durch „mimetische Nachahmung von Wirklichkeit“ die Illusion von Welt stiften.<sup>98</sup>

Nach Peter Szondi bewirkt dabei gerade die Absolutheit des Dramas, dass die Illusionsleistung des Theaters nicht zum Vorschein tritt und auf der Bühne eine eigene, „zweite Welt“ entsteht, die für sich selbst steht und damit primär ist. Weil diese Illusion von Welt sich nur dann einstellt, wenn die Absolutheit des Dramas gegeben ist – wenn Subjekt und Objekt eine dialektische Einheit bilden – stellt der Bezug zur äußeren Wirklichkeit – etwa durch Zitat und Variation – ein Problem für das Drama dar: Er würde die Illusionsleistung ins Wanken bringen und die Wirklichkeit der Bühne in ein Verhältnis zur äußeren Welt stellen.<sup>99</sup>

### 1. Jenseits einer „zweiten Welt“ – Wiederholung medialer Realitäten und Verkörperung von Handlung

Sowohl in *Frohes Neues Jahr* als auch in *BerlusPutin* haben wir in Kapitel II konstatiert, dass mit den Formen und Funktionen der Television vorzeitige und räumlich verdeckte Handlungen in das Drama dringen. Wir wollen nun zeigen, dass in dem Maße wie die äußere Welt ins Drama dringt, eine Veränderung im Verhältnis von Bühne und Wirklichkeit eintritt

---

<sup>96</sup> Vgl. Szondi: Theorie des modernen Dramas, a.a.O., S. 17.

<sup>97</sup> Hamburger, Käthe (1977<sup>3</sup>): *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, S. 161.

<sup>98</sup> Ebd.

<sup>99</sup> Vgl. Szondi: Theorie des modernen Dramas, a.a.O., S. 17.

und die Handlung nicht mehr zeichenhaft nachgeahmt, sondern performativ verkörpert wird. Mit anderen Worten: Jene mehrfach konstatierte körperliche Involvierung entsteht aus einem Wandel in der Darstellung von Handlung, der mit dem Auftritt des Fernsehens verbunden ist. Dies bedarf freilich einer Erläuterung im Hinblick auf beide Dramenstücke.

### 1.1. Im performativen Bann der TV-Figur

In Kapitel II haben wir konstatiert, dass die TV-Figur in Vladimir Sorokins Drama einerseits Ereignisse thematisiert wie etwa das Unglück von Černobyl und die Wiederbesiedelung der Sperrzone, andererseits bringt sie in der Form einer Teichoskopie die Unterhaltungssendung „Im Zirkus gehen die Lichter an“ zur Darstellung. In Anlehnung an Žukova haben wir so von einem real-historischen Kontext gesprochen, welcher der TV-Figur zugrunde liegt.

Nun mag natürlich einzuwenden sein, dass der ontologische Status von Nachrichten wie der Wiederbesiedelung der Sperrzone nicht der historischen Sachlage entspricht und weil ein Nachrichtensprecher pragmatisch gesehen Faktualität beansprucht, spricht in *Frohes Neues Jahr* ein dreister Lügner. Wir aber wollen argumentieren, dass hier ein anderer Aspekt entscheidend ist: Weil ein jeder mit der sowjetischen Perestrojka-Kultur Vertrauter sowohl die Nachrichten-Sendung „Vremja“ als auch die Unterhaltungssendung „Im Zirkus gehen die Lichter an“ kennt, entspringt die Wirklichkeit der Bühne nicht lediglich aus einem fiktiven Entwurf von Welt, sondern aus der Wiederholung bekannter Fernsehformate, welche als prägend für die sowjetische Kultur der Perestrojka zu bezeichnen sind. Damit aber dringt nicht wie bei Szondi eine „empirische Welt“ oder historische Fakten in die „Krise des Dramas“ ein, sondern in *Frohes Neues Jahr* tritt mit dem Fernsehen eine medial vermittelte Realität auf die Bühne.

Dadurch wird jedoch die Handlung nicht mehr zeichenhaft nachgeahmt, sondern performativ verkörpert. Der Zitierende, auf den das Zitat nach Szondi zu beziehen ist, steht mit dem Fernsehen sozusagen auf der Bühne: Nicht eine Figur tut so, als ob sie der Fernseher sei und mimt sie zeichenhaft nach, sondern die Handlung wird durch das Fernsehen verkörpert. Wenn wir die in Kapitel II dargelegte Figurenkonzeption der TV-Figur nochmals betrachten und dabei festgelegt haben, dass sie durch einen real-historischen Kontext bestimmt ist und keinen Unterschied zwischen einer Innen- und Außenwelt erkennen lässt, so müssen wir Käthe Hamburgers dualistische Formel für die dramatische Figur, dass „das Wort Gestalt und die Gestalt Wort wird“ im Hinblick auf *Frohes Neues Jahr* entsprechend abwandeln. Denn für die TV-Figur in *Frohes Neues Jahr* müsste es heißen: Das Wort ist die Gestalt und die Gestalt ist

das Wort. Damit aber werden durch das Fernsehen keine Zeichen veräußert, die einen imaginären Bedeutungsraum eröffnen, sondern es entsteht eine unmittelbare Bedeutungspräsenz.

Dies führt uns zu einem weiteren Punkt, mit dem wir unsere Argumentation, dass mit dem Auftritt des Fernsehens die Handlung nicht mehr zeichenhaft repräsentiert, sondern performativ verkörpert wird, untermauern können: Die Repliken der Figur Zvetkov. Denn die Figur entwickelt vor dem Fernsehen keinen Abstand, aus dessen Bereich sie die Repliken der TV-Figur zu reflektieren vermag, sondern sie steht in einem Verhältnis der körperlichen Unmittelbarkeit zum Gesprächspartner der Television. Diese Körperlichkeit tritt einerseits in den rhythmischen Reimen der Figurenrede zutage, mit denen sie die Repliken der Fernseh-Figur wiederholt und an den Körper rückbindet. Andererseits tritt sie in einer markanten und redundant auftretenden Metapher des Essens und Trinkens zutage, mit der eine paradigmatische Ähnlichkeit zur Wahrnehmung von Welt vor dem Fernsehen aufgebaut wird: Zvetkov verleibt sich vor dem Fernsehen sozusagen das Silvesterprogramm der Television ein und identifiziert sich mit seiner Umwelt. Die reflektierte Distanz ist einer Verinnerlichung von Welt gewichen.

Darüber hinaus lässt sich diese Verschiebung von der zeichenhaften Repräsentation hin zur performativen Wirkmacht in *Frohes Neues Jahr* anhand der Repliken der TV-Figur nachvollziehen. So zeichnet sich die Sendung „Vremja“ zunächst dadurch aus, dass sie Sinn und Bedeutung in die Zukunft verlagert, wenn etwa angekündigt wird: „*Die Diskrepanz zwischen Wort und Tat wird abgeschafft.*“<sup>100</sup> Doch was hier noch programmatisch verkündet wird, findet seine Verwirklichung in der Unterhaltungssendung, wenn es etwa heißt: „*Ich wiederhole ihre Aufgabe. Sie nehmen diesen kleinen Baumstamm.*“<sup>101</sup> An dieser Stelle ist die Bedeutung nicht mehr vom Wort gelöst, sondern unmittelbar präsent. Die so gesteigerte Wirkungsmacht lässt sich dabei anhand der Reaktionen der Figur Zvetkov verdeutlichen: Während sie die ideologischen Nachrichtenrepliken polemisch verschmähte und sich in einem sicheren Abstand wähnte, gerät sie durch die zitierte Anspielung auf das Sägeritual in Angst und Panik. Die performative Wirkmacht des Fernsehens erfährt der Held schließlich am eigenen Leib, wenn die televisuelle Welt zur Realität wird und Sägeblätter seinen Körper zertrennen.

---

<sup>100</sup> Sorokin: *Frohes Neues Jahr*, a.a.O., S. 5.

<sup>101</sup> Ebd., S. 11.



## 1.2. Wiederholung der TV-Welt

In Kapitel II haben wir bereits erwähnt, dass die Figuren redundant in ihren Repliken auf in hohem Maße durch das Fernsehen geprägte Realitäten anspielen, sind den Nachweis darüber jedoch bisher weitgehend schuldig geblieben. Exemplarisch wollen wir diesen Bezug nun an der folgenden Textstelle verdeutlichen, wenn der Regisseur den Inhalt seines Szenarios wiedergibt:

**Žanna:** [...] Ok, und weiter? Und was hat es mit dem Austausch des Gehirns auf sich?

**Regisseur:** Das erkläre ich jetzt. Putin lässt mit seinem persönlichen Flugzeug seinen alten und treuen Freund Berlusconi mit einem russischen Diplomatenpass zu seiner berühmten Datscha in Sotschi ausfliegen. Haben Sie übrigens Putins Datscha in Sotschi gesehen? Das ist ein nobler Palast nach italienischem Stil. Der Bau hat unseren Steuerzahler eine Milliarde Dollar gekostet. Berlusconi ist in einem sehr schönen Zimmer untergebracht mit einer prächtigen Bettnische für ihn und eine seiner Nymphen. Das Ziel seines Besuchs bleibt wie immer vor der Presse verborgen. Vor dem Schlafengehen wird es ein wenig seltsam, er zieht kein Pyjama an, sondern einen Judoanzug...

**Žanna:** Ein Judoanzug? Warum?

**Regisseur:** Weil Putin ein Meister des Judos ist und Berlusconi gefällt das wahnsinnig. Ohne Judokimono kann er schon seit einer Weile weder schlafen noch Liebe machen. Und dann passiert nachts auf der Datscha eine Tragödie: In das Zimmer von Berlusconi brechen Leute in Masken ein (Sie wollten natürlich Putin umbringen, aber haben sich im Zimmer geirrt!) Berlusconi spring augenblicklich aus dem Bett und nimmt eine Judo-Kampfpose ein (er bildet sich ein, ein kämpfender russischer Präsident zu sein und die Terroristen können im Dunkeln nicht den einen vom anderen unterscheiden!), aber da bemerkt er, dass die Leute bewaffnet sind und proklamiert: „Moment mal, lasst uns doch reden. Reden ist die einzige Alternative zur Gewalt. Wenn ihr etwas gegen mich habt, dann klären wir das und finden vielleicht eine Lösung“ Und die Terroristen: „Unbedingt! Hier ist unsere Lösung!“ – und paff, paff, paff, paff, sie eröffnen das Feuer. Währenddessen rennt Putin, der im Nebenzimmer schlief und die Schüsse gehört hat, in das Zimmer von Berlusconi. Er trägt auch anstatt eines Pyjamas einen Judokimono. Er nimmt blitzartig eine Kampfpose ein, da bemerkt er die Waffen in den Händen der Terroristen und macht einen unerwarteten, psychologischen Schachzug: „Womit beginnt die Heimat? Ich kann singen oder das Gedicht vortragen „Ein Tandem ist in Russland mehr als ein Tandem“. Darauf die Terroristen: „Efremow kann das besser! Und du singst, dass einem die Ohren abfallen!“ – Paff! Sie schießen ihm direkt in den Kopf, er fällt um. Und plötzlich schrillt die Sirene! Zum Glück ist unter den Gästen in der Villa eine Delegation italienischer Chirurgen, die für einen Kongress zur Transplantationschirurgie gekommen sind.<sup>102</sup>

Die zitierte Stelle weist mehrfache Bezüge zu medialen Realitäten aus dem Fernsehen auf. So berichteten etwa im Jahr 2013 staatliche TV-Medien, dass der ehemalige Premierminister Berlusconi einen russischen Diplomatenpass als Weihnachtsgeschenk erhalten sollte.<sup>103</sup> Weiter war der Besuch Berlusconis auf Putins Datscha 2012 ein Thema in russischen Fernsehnachrichten, wenn diese von einem privaten Besuch des Ex-Premierministers berichteten.<sup>104</sup> Ferner wird hier auf Putins Selbstinszenierung im Fernsehen als Meister des Judos angespielt. Darüber hinaus wird mit dem Zitat „Womit beginnt Heimat?“ („С чего начинается родина“) ein Bezug zur gleichnamigen Fernsehserie hergestellt, wobei ebenso

<sup>102</sup> Faer: BerlusPutin, a.a.O., S 4 f. (Textstelle 17 im Appendix)

<sup>103</sup> Tjukova, Dar'ja: Polučit li Berlusconi rossijskij diplomatičeskij pasport v podarok ot Putina na Poždestvo? <http://www.mk.ru/politics/article/2013/11/26/950747-poluchit-li-berluskoni-rossijskij-diplomaticheskij-pasport-v-podarok-ot-putina-na-rozhdestvo.html>, (2013), (zuletzt gesehen: 11.04.2016).

<sup>104</sup> o.V.: Medvedev i Putin ugostili Berluskoni v Soči, <http://www.vesti.ru/doc.html?id=735401>, (2012), (zuletzt gesehen: 11.04.2016).

eine Allusion auf das gleichnamige Volkslied aus der sowjetischen Filmkultur aufkommt.<sup>105</sup> Diese Anspielung wird wiederum im folgenden Satz („Ich kann singen“) aufgenommen, wobei eine Ähnlichkeit zu den auch im russischen Fernsehen verbreiteten Casting-Formaten entsteht. Schließlich entsteht mit dem Gedicht „Ein Tandem ist in Russland mehr als ein Tandem“ („Тандем в России больше, чем тандем“) von Dmitrij Bykov ein erneuter Bezug zum Fernsehen. Es sollte 2011 im oppositionell gesinnten Fernsehen „TV Dožd“ im Rahmen der Sendung „Der Dichter und der Bürger“ (Поэт и гражданин) von Michail Efremov aufgeführt werden. Die Ausstrahlung wurde jedoch verboten.<sup>106</sup>

Somit haben wir verdeutlicht, wie die fiktive Welt des Dramas aufbricht: Nicht indem mit Putin und Berlusconi zwei Personen aus der realen empirischen Welt genannt werden, sondern mit der Wiederholung in hohem Maße durch das Fernsehen geprägter Wirklichkeiten. Nun ließe sich jedoch zu bedenken geben, dass in der zitierten Stelle ebenso Realitäten aus der Welt des russischen Internets – etwa der Preis von Putins Datscha – wie auch Wirklichkeiten thematisiert werden, die eines dokumentarischen Bezugs entbehren: Der Regisseur kann nicht wissen, wie Berlusconi und Putin sich nächtigen, ebenso wie das Attentat eine Fiktion ist. Dieser Einwand ist natürlich berechtigt, doch er übersieht, dass der TV-Regisseur hier ein Verfahren verwendet, das dem Fernsehen entstammt: Er verwischt die Trennung zwischen den offiziellen Personen (Putin und Berlusconi) und den privaten Menschen (Die Schlafzimmer), um einen Vorgang zu erzeugen, der buchstäblich in die Tiefe wirkt: In die Schlafgemächer von Berlusconi und Putin. Der Clou an der besagten Stelle liegt darin, dass genau dieses Verfahren auch im Binnenszenario des Regisseurs zum Tragen kommt. Er wiederholt einerseits die mediale Inszenierung des russischen Präsidenten und zeigt ihn in häuslichen Konflikten mit seiner Ehefrau Ljudmila. Wir werden im Kapitel V noch genauer darauf eingehen. Doch bereits die zitierte Stelle weist daraufhin, dass die Handlung nicht mehr zeichenhaft nachgeahmt, sondern unmittelbar verkörpert wird.

Ferner lässt sich die Verschiebung von der zeichenhaften Nachahmung von Welt zur unmittelbaren Bedeutungspräsenz deutlich am Verlauf der Handlung ablesen. Denn Žannas Probe liegt zunächst ein geschriebener Text zugrunde, womit auch das Stück beginnt: „Очень необычный текст – Ein sehr ungewöhnlicher Text“.<sup>107</sup> Das Binnenszenario des TV-Regisseurs beruht jedoch innerhalb der fiktiven Welt nicht auf einem Text, sondern auf der

---

<sup>105</sup> Das Lied von Veniamin Vasner entstammt aus dem Kriegsfilm „Ščit i meč“ aus dem Jahr 1968 („Schild und Schwert“; Regie: Vladimir Basov).

<sup>106</sup> Bykov, Dmitrij: Tandem v Rossii bol’she, čem tandem, <http://www.krugozormagazine.com/show/tandem.1033.html>, (2011), (zuletzt gesehen: 11.04.2016).

<sup>107</sup> Faer: BerlusPutin, a.a.O., S. 1.

spontanen Assoziation: „Просто импровизируйте – Improvisieren Sie einfach!“ fordert der Regisseur die Schauspielerin auf. Damit werden Figuren auf der Bühne nicht durch das Modell eines Textes nachgeahmt, sondern verstärkt durch die Wiederholungen und Anspielungen der medialen TV-Umwelt performativ verkörpert.

In diesem Zusammenhang ist auf die zunehmende körperliche Drastik in *BerlusPutin* hinzuweisen. Sie tritt bereits thematisch in der zitierten Stelle zutage, wenn die Präsidenten einem Amoklauf zum Opfer fallen. Doch insofern die Schauspielerin zunehmend in das Unterfangen des Regisseurs involviert wird, bedarf es auch drastischerer Mittel, um sie von ihrer Rolle der klagenden Ehefrau zu trennen. So muss Žanna mit einer Pistole bedroht werden, um den Rollenwechsel von der klagenden Ehefrau zur Putin-Aktivistin zu vollziehen und schließlich droht dem Regisseur die Verbrennung in einem „Opferfeuer“ (жертвенный костёр), um sein involvierendes Treiben zu beenden.

## 2. Die Fiktionalität des Fernsehens: Objektivitäten aus dem Ursprung des Subjekts

Dargelegt wurde, wie mit dem Fernsehen die Fiktion von Welt aufbricht und die Handlung durch die Wiederholung der TV-Welt verkörpert wird. Nun drehen wir unsere Fragestellung um und untersuchen, wie das Theater die mediale Wirklichkeit verändert. Dabei argumentieren wir, dass in dem Maße, wie das Fernsehen die Bühne betritt, im Theater die Fiktionalität der medialen Wirklichkeit zutage tritt.

### 2.1. Der letzte Gruß der TV-Figur

In *Frohes Neues Jahr* haben wir im vorausgehenden Kapitel eine redundante Wiederholung medial vermittelter Realitäten konstatiert. Betrachten wir nun den Schluss des Dramas, so zeigt sich eine markante Abwandlung von diesen Wiederholungen:

*Der Soldat und der Wachmann schleppen den Sack fort. Der Schlosser hat die Sägebank inzwischen ausgesteckt und wischt mit Zvetkovs gewendetem Pullover das Blut von ihr ab. Dann bugsiert er gemeinsam mit dem Milizionär die Sägebank durch die Tür hinaus. Der Mann in der Felljacke folgt ihnen und schließt die Tür hinter sich. Das Zimmer liegt erneut im Dunkel. Nur an der Wand leuchten die zwei roten Wörter. Allmählich verglimmen auch sie, und alles liegt im Dunkel. Einige Zeit vergeht, bis plötzlich die gesamte weiße Wand als helles Fernsehbild aufleuchtet. Auf diesem riesigen Bildschirm sind die beiden Sprecher der Nachrichtensendung „Vremja“ zu sehen, ein Mann und eine Frau. Sie sitzen hinter ihrem Studiotisch, im Hintergrund ein grelles Blau. Vor ihnen auf dem Tisch stehen zwei gefüllte Sektgläser. Freundlich lächelnd heben sie die Gläser und sagen gleichzeitig in unglaublicher Lautstärke:*

GUTES NEUES JAHR  
VEREHRTE  
BLÖDE WICHSER <sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Sorokin: *Frohes Neues Jahr*, a.a.O., S. 16. (Textstelle 18 im Appendix)

Das Ende des Stücks wird in der zitierten Stelle nicht im dramatischen Modus dargestellt, sondern im Nebentext erzählt. Einzig das Fernsehen kommt nochmals in unmittelbarer Rede zu Wort. In der flagranten Beleidigung durch das offizielle Fernsehen zeigt sich dabei ein Widerspruch zu jener vermeintlich realen Welt, die das Fernsehen zunächst zur Darstellung bringt. Denn wenn die Television in *Frohes Neues Jahr* bisher objektive Aussagen machte, so liegt hier mit der Beleidigung eine subjektive Aussage vor, die an das Jetzt und Hier eines Aussagenden gebunden ist und auf die Präsenz eines Aussagesubjekts verweist, das auf der „riesigen Leinwand“ und in „unglaublicher Lautstärke“ erscheint. Mit anderen Worten: Auf der Bühne wird hier jene Instanz sichtbar, die hinter dem rätselhaften Geschehen und der rituellen Zersägung des Helden steckt. So dringt nicht nur das Reale aus der medialen Welt auf die Bühne, sondern das Theater zeigt, dass diese Welt durch ein Subjekt gestiftet wurde. Dadurch wird die durch das Fernsehen gestiftete Realität insofern fiktionalisiert, als sie „von einer lebenden, denkenden, fühlenden, sprechenden Ich-person erzeugt“ wird, wie Käthe Hamburger eine Als-ob-Wirklichkeit in der *Logik der Dichtung* beschreibt.<sup>109</sup> So kann diese letzte Replik auch als eine Synthese von Objektivität („Gutes Neues Jahr verehrte“) und Subjektivität („Blöde Wichser“) gelesen werden. Anders gesagt: Das Fernsehen wird hier mit klassischen dramatischen Mitteln auf der Bühne der Schrift als performatives Medium sichtbar gemacht.

## 2.2. Die Fiktionalisierung der TV-Sendung

Im Hinblick auf *BerlusPutin* haben wir beobachtet, wie mit der Wiederholung der TV-Welt die Fiktion der Bühne aufbricht. Nun wollen wir zeigen, dass auch in *BerlusPutin* der Fernsehbeitrag des Regisseurs fiktionalisiert wird, wenn sich Hillary Clinton zu Wort meldet:

**Hillary:** Stop! Alles im Kasten! Ausgezeichnet! Vielen Dank an alle!

**Žanna:** Wer ist das?

**Hillary:** Ich bin Hillary Clinton. Die Regisseurin des Films. Das ist mein Debüt.

**Žanna:** Wie? Und was ist er? Nicht der Regisseur?

**Hillary:** Nein, er ist nur ein Schauspieler. Aber wenn sie ihn anzünden wollen, bitteschön! Solche Schauspieler zu finden, ist nicht schwer.

**Regisseur:** Aja, vielen Dank!

**Hillary:** Bitte. Aber Ihnen, Žanna, möchte ich ganz besonders für das ausgezeichnete Spiel und die großartige Improvisation danken. Dieser Thriller am Schluss mit dem faulen japanischen Essen und der Brandanschlag ist ein unschätzbare Einfall. Ich bezahle Ihnen das doppelte Honorar!

**Žanna:** Stecken Sie sich Ihr Geld sonst wo hin! Ich zünd' ihn jetzt an...

**Regisseur:** Nein!

**Hillary:** Das können sie versuchen, aber das ist sinnlos. In dem Kanister ist nur Wasser mit Benzingeruch. Wir haben das ausgetauscht.

**Žanna:** Scheiße! Seien Sie verdammt!

**Hillary:** Aber es gibt auch eine gute Nachricht: Den gesamte Film, einschließlich Ihrer umwerfenden Darstellung, haben Millionen Fernseh-Zuschauer auf der ganzen Welt gesehen. Übrigens, wir sind

---

<sup>109</sup> Hamburger, Käthe: *Die Logik der Dichtung*, a.a.O., S. 56.

immer noch live. Begrüßen Sie die Zuschauer! In die Kamera, bitte. Das ist ein wahrer Triumph! Von heute an sind Sie Weltstars. Vielen Dank an alle! Super! Nochmals vielen Dank für alles! Licht aus!<sup>110</sup>

Hillary Clinton gibt sich hier als eigentliche Regisseurin zu erkennen und entlarvt damit die Reinszenierung der medialen Wirklichkeit als eine Fiktion wie den Regisseur als einen Schauspieler. Auf auffallend ähnliche Weise zu Sorokins Stück werden hier die vermeintlichen Objektivitäten an ein Subjekt rückgebunden, das als Aussagesubjekt diese Objektivität stiftet. Denn Hillary Clinton tritt nicht in ihrer offiziellen Funktion als Außenministerin respektive Präsidentschaftskandidatin auf, sondern sie bewertet als Filmregisseurin aus einer subjektiven Perspektive die Schauspielleistungen der Figuren. Dabei hat im Unterschied zu Sorokins Stück der Auftritt Hillarys eine weitere Funktion: Das involvierende Treiben des Regisseurs wird nicht nur als Fiktion kenntlich gemacht, sondern ein im russischen Staatsfernsehen weit verbreiteter medialer Stereotyp wird wiederholt: Die USA stiften antirussische Propaganda.

### C) Vom Spiel zum Ernst: Rituale auf der Bühne

Wie sich das Spiel mit dem Fernsehen wandelt, wird einmal mehr deutlich, wenn wir die in Kapitel II beschriebenen Interaktionen mit der Television betrachten, die wir in der Überleitung zu diesem Kapitel in Anlehnung an Johan Huizinga unter dem Aspekt des Spiels beschrieben haben. Dabei wollen wir nun darlegen, dass sich dieser Spielcharakter im Verlauf der Handlung markant verändert.

#### 1. Vom Fingieren zur Zersägung

In Bezug auf den Protagonisten Zvetkov hatten wir dargelegt, dass seine Interaktion mit der Television den Charakter eines Spiels annimmt, insofern er die Stimme des Nachrichtensprechers fingiert und dies mit Johan Huizinga als ein „Heraustreten aus der gewöhnlichen Sphäre“, einer „Unterbrechung des Ernst des Lebens“ und einem „freien Handeln“ bezeichnet.<sup>111</sup> Doch diese Merkmale des Spiels verschwinden in dem Maße, wie die Handlung fortschreitet. Denn wenn Zvetkov in die televisuelle Welt involviert wird und vor dem TV zum Objekt erstarrt, so handelt der Protagonist nicht mehr frei. Auch der „Spielraum des Geistes“ verschwindet, wenn das Fernsehen auf das Sägeritual anspielt und die Figur in Angst und Panik versetzt wird. Was mit dem Fingieren der Nachrichtenstimme als unbekümmertes Spiel begann, mündet in einer grausamen Wirklichkeit. Denn wenn die televisuelle Welt zur Realität wird, dann wandelt sich das Spiel zum Ernst: Die körperliche

---

<sup>110</sup> Faer: BerlusPutin, a.a.O., S. 36. (Textstelle 19 im Appendix)

<sup>111</sup> Vgl. Huizinga: Homo Ludens, a.a.O., S. 16 f.

Wirkmacht des Fernsehens erfährt so der Held im Sägeritual am eigenen Leib. Doch damit übernimmt das Theater nicht die gewaltsamen Kommunikationsformen des Rituals, sondern es zeigt diese ebenso wie es am Anfang seinen Spielcharakter reflektiert, wenn Zvetkov so tut, als ob er der Nachrichtensprecher sei.

## 2. Vom Spiel zum Opferfeuer

Als weitaus markanter hatten wir den Spielcharakter in *BerlusPutin* bezeichnet, der in der Interaktion mit der Television ein eigenes Szenario ersinnt. Hier tritt der Regisseur aus der Sphäre des Alltags heraus, indem er zunächst ein fiktives Szenario entwirft und mit einer Schauspielerin interagiert. An ihren Rollen lässt sich dabei genau nachvollziehen, wie die Unterscheidung zwischen Spiel und Ernst eingeebnet wird: Während Žanna zunächst die Lysistrata mimt, dann Ljudmila Putina verkörpert und schließlich in die Haut einer Putin-Aktivistin schlüpft, wird auch hier aus dem Spiel ein Ernst. So verliert auch der Regisseur seine Funktion als Spielleiter, nachdem er den politischen Körper aufgelöst hat. Es droht der verwurmtete Fisch und die Verbrennung in einem rituellen „Opferfeuer“, das nur Hillary Clinton zu unterbrechen vermag. Doch eben durch diese Intervenierung von Hillary Clinton wird der Ernst wiederum als ein Spiel entlarvt. Mit anderen Worten: Die Bühne lässt sichtbar zutage treten, wie in der Interaktion mit der Television das Spiel zu einem gewaltsamen Ritual mutiert. Dies führt uns zu einer dieses Kapitel abrundenden These.

### D) These: Performative Effekte auf der Bühne der Schrift – Postdramatik im Zeichen der Television

Die erläuterten theaterpragmatischen Veränderungen lassen sich zu der These verdichten, dass mit dem Fernsehen auf der Bühne ein postdramatischer Performativitätsschub beobachtbar wird. Dabei entfernt sich einerseits das Theater mit dem Fernsehen auf der Bühne von der zeichenhaften Repräsentation von Welt und es tritt eine performative Körperlichkeit zutage. Sie äußert sich bereits in der Involvierung des Zuschauers, der mit dem Fernsehen nicht mehr jene reflektierte Distanzhaltung einnimmt, wie sie im „absoluten Drama“ implizit beschrieben ist. Ferner werden mit dem Fernsehen die Gegensätze von Fiktion und Realität aufgebrochen. Das Spiel mit dem Fernsehen beruht nicht auf möglichen Welten, sondern auf medialen Realitäten, die im Theater wiederholt werden. Es befindet sich, mit Lehmann gesprochen, „Jenseits der Illusion“<sup>112</sup>. Damit wird die Handlung nicht mehr zeichenhaft nachgeahmt, sondern verkörpert und es entsteht eben jene unmittelbare Bedeutungspräsenz, welche mit der

---

<sup>112</sup> Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, hier: S. 185.

Involvierung des Zuschauers in Verbindung zu bringen ist. Aber, so wollen wir argumentieren, ein solches Theater begründet nicht das Postdramatische für die russische Kultur. Etwas zugespitzt: Das Spiel mit dem Fernsehen ist kein rituelles Fußballmatch. Das eigentliche Postdramatische für die russische postsowjetische Theaterlandschaft liegt darin begründet, dass es diese Performativität auf der Bühne der Schrift reflektiert: In beiden Dramen wird – wenn auch auf unterschiedliche Weise – dem Zuschauer seine eigene Involvierung vor Augen gehalten: In Sorokins Drama ist dies zunächst eine körperliche Abstoßung ehe sie mit den offiziellen Nachrichtensprechern jene Instanz wiedererkennt, welche für die Zersägung verantwortlich sind. In *BerlusPutin* bedarf es einer externen Figur, um sichtbar zu machen, dass der TV-Regisseur und sein involvierendes Treiben eine Fiktion waren. Somit entsteht eine reflektierte Distanz zu den involvierenden, performativen Effekten des Fernsehmediums. Drastische Körperlichkeit, gewaltsame Rituale und unmittelbare Bedeutungspräsenz werden so nicht einfach vom Theater übernommen, sondern von der Bühne widergespiegelt. Ferner stellt sich durch die konstatierte Selbstreflexivität das Theater nicht nur selbst aus – in *BerlusPutin* kommt dies bereits in der Figurenkonstellation von Regisseur und SchauspielerIn zum Ausdruck – sondern es zeigt auch, wie mit dem Fernsehen rituelle Praktiken in die Kultur einziehen.

## V. Der „heiße“ Tanz mit dem „kalten“ Riesen: Theater und Politik

An dieser Stelle der Arbeit wollen wir einen Ausblick auf die politische Dimension des Theaters wagen, die in beiden Dramen auf markante Weise im Sujet aufkommt. Es wird argumentiert, dass der politische Bezug mit dem Fernsehen auf die Bühne kommt und damit das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft thematisiert wird. Abschließend werfen wir in einem Ausblick die Frage auf, worin das Politische im Spiel mit dem Fernsehen besteht.

### A) Politik als Sujet

#### 1. Der Dialog mit der offiziellen Gemeinschaft und Zvetkovs Fernseherfahrung

Im Hinblick auf *Frohes Neues Jahr* haben wir in Kapitel II bemerkt, dass das Fernsehen mit der Sendung „Vremja“ die Neuigkeiten der Silvesternachrichten verkündet und auf die Funktion eines Machtmediums des sowjetischen Staates verwiesen. In dem Maße, wie das Fernsehen von den Errungenschaften und Zukunftsperspektiven der Sowjetunion berichtet, tritt damit eine politische Thematik auf. So werden durch das Fernsehen verschiedene Zukunftsversprechen wie „der Arbeitsstil der Parteikomitees verändert und vervollkommnet sich“<sup>113</sup> oder „die Trägheit der vergangenen Jahre wird überwunden“<sup>114</sup> gegeben.

Doch nicht ganz zu Unrecht lässt sich einwenden, dass bereits der Held am Telefon eine Abneigung gegen „diese Sowjetärsche“<sup>115</sup> hegt und die politische Thematik auch im Fernsehen verschwindet, wenn in der Television das Unterhaltungsprogramm des Silvesterabends gezeigt wird. Dies führt uns zu der Einsicht, dass nicht das Thema der Politik das Sujet prägt, sondern das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft, das mit dem Fernsehen explizit auf der Bühne verhandelt wird. So ist der zwischenmenschliche Konflikt in Sorokins Drama an den Rand gerückt und im Mittelpunkt steht der Dialog zwischen dem privaten Individuum und der offiziellen sowjetischen Gemeinschaft. Dies ändert sich auch nicht, wenn das Fernsehen zur Unterhaltungsshow wechselt, insofern Zvetkov konstatiert: „Ah, Nikulin. Die bringen auch zum hundertsten Mal das gleiche, diese Blödmänner.“<sup>116</sup> In diesem „Die“ – respektive in der 3. Person Plural im Russischen (гоняют) – kommt dabei zum Ausdruck, das auch hier der Held die offizielle Gemeinschaft anspricht.

---

<sup>113</sup> Sorokin: *Frohes Neues Jahr*, a.a.O., S. 5.

<sup>114</sup> Ebd.

<sup>115</sup> Ebd., S. 3.

<sup>116</sup> Sorokin: *Frohes Neues Jahr*, a.a.O., S.11.



## 2. Die Überwindung einer gesellschaftlichen Spaltung und die Auflösung des Präsidenten

In *BerlusPutin* haben wir in Kapitel II bemerkt, dass ein TV-Regisseur das Unterfangen hegt den politischen Körper aufzulösen. Diese brisante Thematik durchzieht dabei das gesamte Stück einschließlich der Exposition, wenn Žanna auf einem Moskauer Platz den Monolog der Lysistrata spricht und so ein Heer von Polizisten auflöst. Doch auch diese politische Thematik ist an das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft geknüpft, denn der subversive und oppositionell gesinnte Fernsehregisseur versucht mit seinem TV-Beitrag eine „gesellschaftliche Spaltung“ zu überwinden, indem er das mediale Abbild des russischen Präsidenten dekonstruiert und den politischen Körper „entkleidet“.

Der Clou in dieser „Entkleidung“ besteht nun darin, dass, genau jene Strategie angewandt wird, die das Fernsehen in seiner Darstellung des politischen Körpers kennzeichnet: Es hebt die Trennung von staatlichem Amt und menschlicher Person auf. McLuhan schildert diesen Sachverhalt in einer Beschreibung des TV-Duells zwischen Nixon und Kennedy. Während sich der Wähler mit dem charismatischen Allrounder Kennedy unmittelbar identifizieren konnte, hatte der steife Spezialist Nixon im Fernsehen keine Chance, weil das Fernsehen in McLuhans Augen nicht die spezialisierte Person in ihrer Funktion zeigt, sondern dieser Unterscheidung von Mensch und Rolle entgegenwirkt.<sup>117</sup>

Vielleicht besser als jeder Medientheoretiker verdeutlicht *BerlusPutin* diese These. Denn, erstens, inszeniert der TV-Regisseur den politischen Körper als einen vermenschlichten Präsidenten, dessen Darstellung auf Emotionen und Empathie angelegt ist: Er dekonstruiert ihn nicht einfach, indem er ihn auf der Bühne einer Hirntransplantation unterzieht, sondern sein Szenario setzt erst nach dieser Operation ein: Zutiefst erschüttert über den Tod seines Freundes Berlusconi, zu dem der russische Präsident Putin eine „sehr innige emotionale Verbindung“ hege („очень глубокая эмоциональная связь“),<sup>118</sup> weist er sowohl eine „gespaltene Persönlichkeit“ („раздвоение личности“)<sup>119</sup> wie ein lückenhaftes Erinnerungsvermögen auf. „Так он вызывает сочувствие – So erregt er Mitleid“<sup>120</sup> rechtfertigt der Regisseur diese Darstellungsweise, wenn er den politischen Körper anthropomorphisiert.

---

<sup>117</sup> Vgl. McLuhan: *Understanding media*, a.a.O., S. 358-360.

<sup>118</sup> Faer: *BerlusPutin*, a.a.O., S. 12.

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Ebd., S. 18.

Zweitens, wird bei dieser Darstellung des Präsidenten nicht nur die Selbstinszenierung des Präsidenten im Fernsehen wiederholt – man denke etwa an TV-Bilder Putins mit einer Träne im Gesicht oder die auch im Westen bekannten oberkörperfreien Nahaufnahmen des Präsidenten – sondern innerhalb des Binnenszenarios wird Putin in privaten und häuslichen Konflikten mit seiner Ehefrau gezeigt: Ein Tabu-Thema in russischen Staatsmedien, das dem Präsidenten in Varvara Faers Drama zum Verhängnis wird. Denn weil sein Gedächtnis Lücken aufweist, überschüttet ihn seine Frau mit Vorwürfen zu seinen Entscheidungen und er wird zum Objekt von Handlungen. Geplagt von einem „schlechten Gewissen“, das ihm seine Ehefrau einflößt, tritt er so als anthropomorphisierter Präsident in der Duma auf: „Это я, Володя, ваш президент – Ich bin’s, Volodja, euer Präsident.“<sup>121</sup> In dem Maße, wie Putin hier vermenschlicht wird, verliert er dabei auch seine politische Funktion. Weil er sich selbst diskreditiert und an seine eigenen Entscheidungen nicht mehr erinnern kann, ist er nicht mehr in der Lage, Entschlüsse zu treffen. So erfährt Putin in einer Telefonkonferenz von seiner Absetzung und dass er „aus der Mode gekommen“ sei.

#### B) Ausblick: Das Theater als „heißes Medium“ in einer „kalten Umwelt“

Es ist markant, dass in beiden Dramen das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft mit dem Fernsehen nicht zusammengeht. In *Frohes Neues Jahr* erstarrt Zvetkov nicht nur zum Objekt vor der offiziellen Gemeinschaft, sondern er wird zersägt. Damit zeigt das Theater nicht nur die gesteigerte Wirkungsmacht des Fernsehens, sondern auch wie das Individuum vor dem Fernsehen von der Gemeinschaft abgespaltet wird.

Womit Sorokins Drama endet, beginnt *BerlusPutin*: Mit einem „gesellschaftlichem Schisma“. Doch die Überwindung dieser Trennung mit den Mitteln des Fernsehens scheitert in Faers Drama: Die Mime und die Schauspielerin wollen ihn in einem Opferfeuer verbrennen und schließlich degradiert ihn Hillary Clinton zum Schauspieler. Es ist ein Ende mit doppeltem Boden: Einerseits wird ebenso ein medialer Stereotyp wie eine gesellschaftliche Spaltung wiederholt – Die USA stiften anti-russische Propaganda. Andererseits steckt in diesem Ende, dass es das Theater ist, welche gesellschaftliche Gegensätze überwinden kann.

Es ist zu überlegen, dass in dem Maße, wie im Theater dieses Scheitern vorgeführt wird, das Verhältnis zwischen Individuum und Gemeinschaft neu verhandelt wird. Hierfür könnte jener prägnante Text von Friedrich Schiller aus dem Jahr 1784 ein fruchtbare Ansatz sein, indem

---

<sup>121</sup> Ebd., S. 28.

die Frage gestellt wird: *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*<sup>122</sup> Die Antwort darauf ist eine kritische Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Theologen Johann Sulzer, wonach Kunst beim Betrachter Empfindungen wecken solle.<sup>123</sup> Schiller unterscheidet darin eine körperlich-sinnliche Wirkung von einer geistig-rationalen „Aufklärung des Verstandes“<sup>124</sup>. Er verdeutlicht, dass die erstere lediglich die Religion unterstützt, während die zweite zur „Einheit der Nation“<sup>125</sup> führt. Wie Friedrich Schiller den Wirkungskreis der Bühne um eine geistig-rationale Wirkung erweitert, führt er die Schaubühne dabei auf das Fundament des Schriftmediums und der Fähigkeit zur Synthese zurück, die er selbst in seinem Text anwendet.

Der Bezug von Friedrich Schillers Text zum postsowjetischen Theater liegt dabei auf der Hand: Denn die Ästhetik Sulzers entspricht dem Kommunikationsmodell des Fernsehens, das mit seiner körperlichen Wirkmacht Empfindungen und Affekte hervorruft, welche eine religiöse Gemeinschaftsstiftung begünstigt. Die politische Dimension des postsowjetischen Theaters kann nun genau darin gesehen werden, dass sie vergleichbar mit Schiller die performative Wirkmacht um ein geistig-rationales Element erweitert: Indem der Zuschauer eine reflexive Distanz zum Spiel mit dem Fernsehen gewinnt, fördert sie nicht die Religion, sondern jene von Schiller betonte „Aufklärung des Verstandes“. Aus diesem Grund lässt sich abschließend die Überlegung treffen, dass im Theater das Fernsehen „aufgeheizt“ wird und in einer „abgekühlten“ telekratischen Gesellschaft ein „heißes Medium“ darstellt. Nun wird jedoch nicht mehr die Schrifterfahrung auf das Publikum veräußert, sondern auf der Bühne der Schrift die Fernseherfahrung reflektiert.

---

<sup>122</sup> Schiller, Friedrich (2004): „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“. In: Ders.: *Sämtliche Werke in 5 Bänden. Band V. Erzählungen und theoretische Schriften*. Wien, S. 818-831.

<sup>123</sup> Bei Sulzer heißt es wörtlich: „Zum ästhetischen Stoff gehört alles, was vermögend ist, eine, die Aufmerksamkeit der Seele an sich ziehende, Empfindung hervor zu bringen.“ (Sulzer, Johann Georg (1970): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Band I. Hildesheim, S. 29).

<sup>124</sup> Vgl. Schiller: *Schaubühne*, a.a.O., S. 828.

<sup>125</sup> Ebd., S. 829.

## Schluss und Ausblick

Unter dem Titel „Das elektrifizierte Drama“ haben wir gefragt, was sich im Drama ändert, wenn das Fernsehen die Bühne betritt. Ausgehend von verschiedenen Formen und Funktion der Television wurde so die Struktur des Dramas betrachtet und signifikante Veränderungen in den einzelnen Strukturelementen konstatiert. Sie führten zu der Einsicht, dass der dramatische Konflikt an den Rand gerückt ist und die Auseinandersetzung mit der medialen Welt im Zentrum steht. Das „elektrifizierte Drama“ hat sozusagen zwei Pole – das dramatische Personal und die Welt des Fernsehens: Bei Sorokin sitzt Zvetkov wie auch der Zuschauer dem Fernsehen gegenüber. Dessen fremde Herkunft aus Japan weist bereits daraufhin, dass es mit dem Theater nicht zusammenpasst. In *BerlusPutin* steht der oppositionell gesinnte TV-Regisseur ebenso dem russischen Fernsehen gegenüber wie der putintreuen Schauspielerin. Zwischen diesen zwei Polen herrscht „Spannung“ nicht Distanz. Hätte Hegel das „elektrifizierte Drama“ gesehen, er wäre nicht zu der Einsicht gelangt, dass die „Leidenschaft gemäßigt erscheint“<sup>126</sup>: Hier sind sie am Toben. Bereits diese Verschiebung weist auf eine performative Verkörperung von Handlung hin, die mit dem Fernsehen auf die postsowjetische Bühne tritt. Ferner können wir dem „elektrifizierten Drama“ eine gewisse Selbstreflexion zuschreiben. Indem die zwei Pole durch das Spiel ummantelt werden, stellt das Theater sich selbst aus. Dabei wurde nicht nur gezeigt, dass im Drama das Fernsehen als Spielleiter fungiert, sondern als performatives Medium konzeptualisiert und mit klassischen Mitteln beobachtbar wird.

Es mag uns vorgeworfen werden, dass wir selbst auf klassische Mittel zurückgegriffen haben, um ein zeitgenössisches Drama zu untersuchen. Hans-Thies Lehmann spricht etwa Szondi jede Aktualität ab.<sup>127</sup> Aber er übersieht etwas Wesentliches: Denn jene Entfremdung von Mensch und Welt, die Szondi dem Drama zugrunde legt, kann als eine Mediengeschichte bezeichnet werden, die das Theater „erzählt“. Indem Figuren wie der Fernsehschauer Zvetkov oder der TV-Regisseur scheitern, verweist das Theater selbst auf den Ursprung von Kultur zurück, den es im Schriftmedium begründet sieht.

Doch die Ansicht über den Ursprung von Kultur ist nicht unumstritten. Johann Huizinga sieht ihn in primären Spielformen wie Mythos, Kult und Ritual. Das Drama ist für ihn folglich auch nicht „Bühnenliteratur“, sondern ein „gespielter Gottesdienst“.<sup>128</sup> Wir denken, er hat nicht

---

<sup>126</sup> Hegel, Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Herausgegeben von Niklas Hebing, Band 28,1. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823. Hamburg, S. 206.

<sup>127</sup> Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater, a.a.O., S. 41-44.

<sup>128</sup> Huizinga. Homo Ludens, a.a.O., S. 159.

Recht. Auf einer Konferenz der Assoziation für mediale Ökologie zum Thema „Homo Ludens: Interfaces of Play and Game“ in Bologna wollen wir diese Problematik diskutieren und erhoffen uns weitere Einblicke und Möglichkeiten zur Ausdifferenzierung. In diesem Sinne verabschiedet sich nun der Spielleiter dieser Arbeit.

## Appendix

### Textstelle 1 (Sorokin: Frohes Neues Jahr)

*Посередине средней, абсолютно белой стены стоит большой японский телевизор, против него спиной к зрителям сидит в крутящемся кресле Рогов — мужчина тридцати семи лет.*<sup>129</sup>

### Textstelle 2 (Faer: Berlusputin)

*Большая комната, оборудованная под телестудию: телекамера, софиты, отражатели. В глубине сцены большой экран, стулья.*<sup>130</sup>

### Textstelle 3 (Sorokin: Frohes Neues Jahr)

ТВ: ... родных хатах встречают праздник их соседи — жители деревень Ивановка, Людвинов, Пасека и другие — всего двенадцать населенных пунктов района. Сюда в канун Нового года вернулись жители, восемь месяцев назад эвакуированные из опасной зоны Чернобыльской АЭС. Всего возвратилось в родные места около полутора тысяч человек...<sup>131</sup>

### Textstelle 4 (Sorokin: Frohes Neues Jahr)

ТВ: ... двадцать тысяч тонн угля сверх плана. Это единственное пока в Кустанайской области предприятие по добыче топлива набирает темпы. На 1987 год коллектив принял обязательство увеличить добычу бурого угля...<sup>132</sup>

### Textstelle 5 (Faer: Berlusputin)

ЖАННА: Очень необычный текст вы мне предложили для проб...

РЕЖИССЕР: Да, я знаю.

ЖАННА (начинает цитировать): Лисистрата, так меня зовут в Афинах, где я родилась... Я танцевала на форуме и в храме... (*пауза*) Кстати, а зачем она танцевала в храме? Она не понимала, что совершает богомерзкую акцию?

РЕЖИССЕР: В те времена это напротив считалось почетным, потому что Бог еще не ангажировал Мамонтова для трансляции своих мыслей. И не Мамонтов решал, что является богомерзким, а что нет... Тогда на амвон и солею могла выйти, к примеру, целая группа женщин, какие-нибудь "Лисист Райот", и ничего! Это не стало причиной общественного раскола! Какие были времена! У-у! Предлагаю вам взглянуть на результат ваших проб!

*На большом экране мы видим изображение Актрисы (Жанны). Она читает монолог.*<sup>133</sup>

### Textstelle 6 (Sorokin: Frohes Neues Jahr)

ТВ: [...] Всего возвратилось в родные места около полутора тысяч человек...

Рогов (*резко убирает звук и говорит как бы вместо диктора*): Из которых тысяча лысых, а полтыщи слепых. (*Включает звук.*)

ТВ: ... дня этого они ждали с большим нетерпением, соскучились по родному подворью, и теперь в радость им хлопоты по хозяйству...

Рогов (*опять убирает звук*): Пизди, пизди, золотая рыбка... (*Включает звук и в дальнейшем таким приемом манипулирует с телевизором, комментируя программу «Время».*)<sup>134</sup>

### Textstelle 7 (Sorokin: Frohes Neues Jahr)

Рогов: Да... Ну... Ну. Ясно. Быстро такси поймала? Аааа... Хорошо... Ну. Понятно. (Сует в рот кусочек колбасы, жует.) Да. Еще бы. А что? Эта дура еще ничего не приготовила? Да? Ну, ну. И он ей не помог?

<sup>129</sup> Sorokin: S Novym godom, a.a.O., S. 145.

<sup>130</sup> Faer: BerlusPutin, a.a.O., S.1.

<sup>131</sup> Sorokin: S Novym godom, a.a.O., S. 146.

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Faer: BerlusPutin, a.a.O., S. 1.

<sup>134</sup> Sorokin: S Novym godom, a.a.O., S. 146.

Вот мудаки! У тебя все друзья такие. Да, да. Да уж конечно, куда уж мне... Да, да. А мне, дорогая наша Мэм, и одному хорошо. Во-во. Да. Что, с мудаками твоими? С Сашечкой? Он вас уже порадовал своим нижегородским юмором? А? А при чем здесь это? Я? Я в норме, это вы нажретесь, как свиньи, вот и весь праздник. Да. Мне не нужно. Нет. Да... (Жует.) Да... Нет... Нет, милая, я, в отличие от тебя, всех люблю, за исключением таких вот советских долбоебов. Да, да... Нет.<sup>135</sup>

#### Textstelle 8 (Faer: *Berlusconi*)

РЕЖИССЕР: Браво! браво! Вы героиня!

Ппппппп Сам Аристофан гордился бы вами! Вы знаете, что это Аристофан?

ЖАННА (*после неловкой паузы*): ...Знаю! Ваш продюсер тоже меня хвалил.

РЕЖИССЕР: Еще бы, неслучайно он подписал с вами контракт так быстро. Да, кстати, вы получили аванс? Вы довольны?

ЖАННА: Не то слово. Видите ли, у меня сейчас такой период... ну вы знаете, что я знаменита...

РЕЖИССЕР: Да, конечно, знаю.

ЖАННА: ...я трачу кучу денег, но сейчас у меня... такие времена, небольшие проблемы.

РЕЖИССЕР: Надеюсь, все уладится.

ЖАННА: Но теперь, благодаря вашему проекту, конечно. Я могу быть спокойна.

РЕЖИССЕР: Да-да, безусловно, с этого момента можете быть абсолютно спокойны. Контракт ведь подписан.<sup>136</sup>

#### Textstelle 9 (Sorokin: *Frohes Neues Jahr*)

ТВ: ... начале 1986 года Советский Союз выступил с четкой программой поэтапного освобождения Земли от ядерного оружия до конца нынешнего столетия. Эта программа...

Рогов: Срать не меньше килограмма. Вот ваша программа... (Закуривает.)

ТВ: ... у всех здравомыслящих людей планеты. Советское государство не только призвало к новому политическому мышлению — оно воплощает его в конкретные решения и действия. Это особенно отчетливо показала встреча в Рейкьявике...

Рогов: В Хуявике. (Наливает рома, пьет.)

ТВ: ... лишь по вине вашингтонской администрации, ощущавшей за своей спиной «дыхание» военно-промышленного комплекса, исторический шанс был упущен...

Рогов (жуя): И наш хуй был опущен...

ТВ: ... свыше 500 дней молчат советские испытательные полигоны...

Рогов: На них разложены гондоны...<sup>137</sup>

#### Textstelle 10 (Faer: *Berlusconi*)

ЖАННА: Ну а если серьезно! Кто может заменить Путина? Ну, кто? Немцов, что ли? Или Миша – два процента? Или этот - «Сморщенное яблоко» - Явлинский? Нет у нас другой кандидатуры на роль национального лидера!

РЕЖИССЕР: Вы сейчас очень похожи на Катю Андрееву! Вы цитируете пропагандистские клише первого канала и намеренно упускаете из виду талантливую молодежь! А нам нужны рискованные люди, поскольку настоящая сатира всегда связана с риском! (*Актриса поднимается со стула.*) В чем дело? Вы тоже уходите? Вы тоже единокорос?

ЖАННА: Нет, нет, я только хотела поправить прическу, сравнить себя с Катей Андреевой. (*мим выносит зеркало, актриса смотрит в него*) Будьте спокойны, я не уйду! Вы знаете... А я обожаю сатиру. Хотя, знаете, сатира сатире рознь. Я ненавижу политическую сатиру, которая вместо голого короля норовит подсунуть короля в трусах!

РЕЖИССЕР: О, нет, мы не будем довольствоваться королем в трусах! В трусах-то он и сам часто показывается, демонстрируя всем свой стареющий торс. Нет! Мы разденем его по самое «не могу»!

ЖАННА: Отлично!<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> Ebd., S. 145.

<sup>136</sup> Faer: Berlusconi, S. 2.

<sup>137</sup> Sorokin: S Novym godom, a.a.O., S. 148.

<sup>138</sup> Faer: Berlusconi, a.a.O., S. 7.

Textstelle 11 (Sorokin: *Frohes Neues Jahr*)

ТВ: Встречать Новый год с москвичами будут тысячи иностранных гостей. Это представители более чем ста стран мира, зрители фестиваля «Русская зима». Среди гостей участники поезда дружбы из ГДР — члены Союза свободной немецкой молодежи. Посланцы...

Рогов: Наденут на жопы ранцы. (Поет, раскачиваясь в кресле.) Хуй вам, хуй вам, хуй вам...

ТВ: ... вот эта красавица елка. Ее спилили...

Рогов (неожиданно резко вздрагивая): Блядь... сука... (Молчит, неподвижно сидя в кресле, потом встает и, бросив сигарету на пол, в раздражении топчет ее ногой.) Блядь... (Тяжело вздыхает и, обняв себя за локти, медленно прохаживается по комнате.) В комнате становится темнее. На белой стене появляются две большие метровые красные буквы Р.

Рогов (нервно прохаживаясь): Блядь... да... ебаный в рот... даа... Становится еще темнее. Только РР светятся красным в темноте, да по телевизору беззвучно завершается программа «Время». Рогов: Блядь... сволочь паршивая... (Тяжело вздыхает.) Звонит телефон.<sup>139</sup>

Textstelle 12 (Faer: *Berlusputin*)

ЖАННА: Когда Путин уйдет, у лоботрясов типа вас, исчезнет смысл жизни и средства к существованию. Вы кормитесь на критике его святого имени.

РЕЖИССЕР: Думаете? Тогда я вам сейчас скажу нечто такое, что вам очевидно не понравится.

ЖАННА: И что же?

РЕЖИССЕР: А то, что этой ночью мы по спутнику передали несколько сцен на европейские и американские каналы.

[...]

РЕЖИССЕР: Успех! Настоящий успех! Все твердят: «Так держать! Это бомба!» (*хватается за живот*) Ой, что это?!

ЖАННА: Наконец-то! Это подействовали суши!

РЕЖИССЕР: Суши? Какие суши?

ЖАННА: Которые вы лопали с таким аппетитом!

РЕЖИССЕР: А что с ними? Они отравлены?

ЖАННА: Они поражены глистными инвазиями! В них гнилая рыба! Черный список продуктов МИНЗДРАВА! Да-а-а... Любовь к заморским продуктам вас сильно подвела! МИНЗДРАВ велел есть то, к чему привыкла наша генетическая память? Велел! А вы его не послушали! И вот результат!

РЕЖИССЕР: У меня режет живот! Срочно вызовите скорую!

ЖАННА: Спокойно. Телефоны не работают, двери заперты. Выход знаю только я. Успокойтесь. Все бесполезно.

РЕЖИССЕР: Это ловушка! Кто ее подстроил?

ЖАННА: Мы! Все это придумали мы. ДЗАПУ.

РЕЖИССЕР: Что еще за ДЗАПУ?

ЖАННА: Добровольные защитники Путина. Мим – тоже член нашей организации.

*Входит мим с канистрой.*<sup>140</sup>

Textstelle 13 (Faer: *Berlusputin*)

*Режиссер протягивает Актрисе папку, затем хлопает в ладоши – в глубине сцены тут же загораются два фонаря.*

ЖАННА: Вы мне уже аплодируете?

РЕЖИССЕР: Нет. Это я включил освещение. Здесь все работает по хлопку. Смотрите, если хлопнуть два раза (*хлопает в ладоши*) включаются камеры, три раза – работает плей-бэк. (*На большом экране появляется изображение Режиссера и Актрисы*).

<sup>139</sup> Sorokin: S Novym godom, а.а.О., S. 149.

<sup>140</sup> Ebd.



ЖАННА: Потрясающе! Бьюсь об заклад, у вас заготовлена какая-нибудь комбинация и на случай, если я буду плохо играть, чтобы выбросить меня из окна (*быстро хлопает несколько раз в ладоши, последовательно гаснет экран, камеры, фонари, сцена погружается в полную темноту*). Господи, что я наделала?<sup>141</sup>

Textstelle 14 (Faer: *Berlusputin*)

ЖАННА: (*увидев Режиссера в белом халате, надрывается от смеха*) Вы знаете, это очень смешно. Вы приехали к жене президента (пусть даже и бывшей) в халате?

РЕЖИССЕР: А, это?! Простая сценическая условность. Это чтобы помочь публике понять, кто я такой. Когда люди видят человека в белом халате, они сразу понимают: перед ними итальянский хирург!<sup>142</sup>

Textstelle 15 (Sorokin: *Frohes Neues Jahr*)

ТВ: На арене артистка оригинального жанра Тамара Колесниченко. (В центре арены появляется огромный пень, на котором стоит миниатюрная, одетая в блестящий купальник женщина с большой, в ее рост, двуручной пилой и смычком. Согнув пилу дугой, она начинает играть на ней смычком.)

Рогов: Сука! Блядь! Гады ебанные! (Размахнувшись, изо всех сил швыряет коробочку дистанционного управления о стену.)

*Изображение в телевизоре и свет в комнате гаснут, но звук поющей пилы не только не пропадает, но становится еще громче, заполняя все пространство комнаты.*

Рогов (плача и причитая в темноте): Ой мама... Господи... Мамочка... Ой... Гады...

*На стене опять появляется красное РР. Проходит некоторое время. Вдруг звук обрывается, слева в стене распахивается до этого прикрытая дверь, из двери в темную комнату падает свет, и входит милиционер. Он в зимней форме — в полушубке, шапке, в валенках, с рацией на боку. За ним четверо ввозят станок с двумя циркулярными пилами.*

Милиционер: Здравствуйте. С наступающим. Это квартира 64? Что это у вас все двери открыты?

*Рогов, сидящий на полу возле кресла, молча смотрит на него.*

Милиционер (*кивая на РР*): А это что такое?

*Рогов молчит. Четверо стоят возле станка. Все они тоже по-зимнему одеты. Один — в дубленку и ондатровую шапку, другой — в ватник, штаны и ушанку слесаря-сантехника, третий — в дутое пальто с красной повязкой дружинника, спортивную лыжную шапочку, розовые штаны и кроссовки, четвертый — в солдатскую зимнюю форму.*

Человек в дубленке (*кивая остальным*): Давайте...

Слесарь разматывает шнур со штепселем, подходит к розетке и вставляет штепсель в нее. В то же время милиционер, солдат и дружинник связывают руки и ноги Рогова веревкой.

Рогов: Мама... мамочка...

Человек в дубленке (*слесарю*): Давайте...

Слесарь включает станок. Обе пилы начинают вращаться.

Рогов: Мама... Мама... (*Бьется в руках милиционера, солдата и дружинника, которые волокут его к станку.*)

Милиционер (*придерживая голову Рогова*): Не возись, не возись... сморкач...

Рогов кричит и плачет, дергаясь всем телом

Человек в дубленке: Давайте...

*Четверо кладут Рогова навзничь на верстак и, прижимая руками, двигают к пилам. Пилы с глухим звуком врезаются в тело Рогова. Он дико кричит. Параллельно с движением тела Рогова по верстаку красные буквы РР на стене разворачиваются в два слова:*

РАСПИЛ

<sup>141</sup> Varvara Faer: *BerlusPutin*, а.а.О.,S. 8.

<sup>142</sup> Ebd., S. 10.

РОГОВА

*Протянув Рогова сквозь пилы, его сваливают в большой черный полиэтиленовый мешок, который вовремя подставляет слесарь.*

Милиционер (вытирая о кресло руки, выпачканные кровью Рогова): Вот козел...<sup>143</sup>

Textstelle 16 (Faer: *Berlusputin*)

ЖАННА: Извините, пока вы переодеваетесь, можно мне посмотреть то, что мы вчера сняли?  
РЕЖИССЕР: Да, конечно, вон там пульт. Я как раз сделал небольшую подборку сцен. Посмотрите.

*Режиссер уходит за кулисы, Актриса включает видеомаягнитофон. Свет на сцене приглушается. На большом экране начинается ролик – идут сцены с Путиным. Изредка в кадр попадает затылок Актрисы. Актриса смотрит на съемки и негодует.*

ЖАННА: *(возмущенно)* А где здесь я? *(сама с собой)* Зараза! Он снимал только себя! Затылок! Он снял меня только со спины?! Как массовку! Я его убью!

РЕЖИССЕР: *(появляется на сцене в образе Президента)* Я здесь. Я готов. Начинайте!

ЖАННА: А сцены со мной вы вырезали? Где я?

РЕЖИССЕР: Нет, что вы! Я же сказал, это подборка. Здесь не все.

ЖАННА: Да? А где же «всё»?

РЕЖИССЕР: Не волнуйтесь вы так! Это подборка! Сейчас мы снимем еще. Давайте продолжим.

ЖАННА: Это не подборка! Это ваша самореклама! Вы в образе врача! Вы в образе священника! Вы в образе президента! А я где?

РЕЖИССЕР: В обработке. Делают компьютерную графику.

ЖАННА: В смысле - из жабы делают красавицу?

РЕЖИССЕР: В смысле из Жанны делают Путина! Давайте продолжим.<sup>144</sup>

Textstelle 17 (Faer: *Berlusputin*)

ЖАННА: Кстати, да!.. Ну ладно - что дальше? И причем тут мозг, обмен?..

РЕЖИССЕР: Сейчас объясню. Путин на личном самолете по русскому дипломатическому паспорту вывозит старого верного друга Берлускони на свою знаменитую дачу в Сочи. Вы, кстати, видели дачу Путина в Сочи? Это шикарный дворец в итальянском стиле, строительство которого стоило нашим налогоплательщикам 1 миллиард долларов. Берлускони размещают в очень красивой комнате с замечательным альковом для него и одной из его нимфеток. Цель его визита как всегда держится втайне от прессы. На ночь, это немного странно, он надевает не пижаму, а кимоно для дзюдо...

ЖАННА: Кимоно? Почему?

РЕЖИССЕР: Потому что Путин мастер спорта по дзюдо, и Берлускони это дико нравится. Он давно уже без кимоно не может ни спать, ни заниматься любовью. И вот ночью на даче происходит трагедия: в комнату Берлускони врываются несколько человек в масках. (Они, естественно, хотели убить Путина, но перепутали комнаты!) Берлускони моментально выпрыгивает из постели и встает в боевую стойку дзюдо (в его воображении образ боевого российского президента, а террористы в темноте не смогли отличить одного от другого!), но тут замечает, что эти люди вооружены, и заявляет: «Минутку, давайте поговорим.

Разговор – единственная альтернатива насилию. Если вы имеете что-то против меня, обсудим и, возможно, мы найдем решение». А террористы: «Обязательно! Вот наше решение!», – и па, па, па, па, открывают шквальный огонь. В это время Путин, который спал в соседней комнате, услышав выстрелы, бежит в комнату Берлускони. На нем тоже вместо пижамы кимоно. Он мгновенно встает в боевую стойку, но тут замечает оружие в руках террористов и делает неожиданный психологический маневр: «С чего начинается родина? Я могу спеть, могу прочесть стишок «Тандем в России больше, чем тандем...». А террористы: «Ефремов читает лучше! А поёшь ты так, что уши в трубочку!» – паф! Они стреляют ему

<sup>143</sup> Sorokin: S Novym godom, a.a.O., S. 153.

<sup>144</sup> Faer: BerlusPutin, a.a.O., S. 23.

прямо в лоб, он падает. И тут же начинает орать сирена! По счастью среди гостей виллы оказалась целая делегация итальянских хирургов, они приехали на конгресс хирургов-трансплантологов.<sup>145</sup>

Textstelle 18 (Sorokin: *Frohes Neues Jahr*)

Солдат и дружинник уволокивают мешок. Слесарь, отключив станок, стирает с него кровь подвернувшимся свитером Рогова. Затем они с милиционером выкатывают станок в дверь. Человек в дубленке выходит за ними, прикрыв за собой дверь. Комната погружается в темноту. Только на стене светятся два красных слова. Постепенно они начинают гаснуть, и все снова погружается в темноту. Проходит несколько мгновений, и вдруг вся белая стена вспыхивает ярким изображением телевизионного экрана. На этом огромном экране — два диктора из программы «Время», мужчина и женщина. Они сидят за рабочим столом на ярко-синем фоне. Перед ними на столе стоят два бокала с шампанским. Приветливо улыбаясь, они поднимают бокалы и одновременно, невероятно громко произносят:

С НОВЫМ ГОДОМ, ДОРОГИЕ ЕБАННЫЕ ГАДЫ!<sup>146</sup>

Textstelle 19 (Faer: *Berlusputin*)

ЖАННА: Все, хватит! Мим, поджигай. Пора уходить.

*Мим берет тряпку, подносит к ней зажигалку.*

*На экране возникает изображение Хиллари Клинтон.*

ХИЛЛАРИ: Стоп! Снято! Отлично! Всем спасибо!

ЖАННА: Кто это?

ХИЛЛАРИ: Я – Хиллари Клинтон. Режиссер фильма. Это мой дебют.

ЖАННА: Как? А он, что – не режиссер?

ХИЛЛАРИ: Нет, он просто актер. Но если вы хотите его поджечь, пожалуйста! Таких актеров найти нетрудно!

РЕЖИССЕР: Ага, спасибо!

ХИЛЛАРИ: Пожалуйста. А вас, Жанна, я хочу поблагодарить за отличную игру и великолепную импровизацию. Этот триллер в финале с тухлой японской едой и поджогом просто неоценимая находка. Я заплачу вам двойной гонорар!

ЖАННА: Засуньте знаете куда свой гонорар! Я сейчас подожгу...

РЕЖИССЕР: Нет!

ХИЛЛАРИ: Можете попробовать, но это бессмысленно. В канистрах просто вода с запахом бензина. Мы их подменили.

ЖАННА: Черт! Будьте прокляты!

ХИЛЛАРИ: Но есть и хорошая новость: весь фильм, включая ваше изумительное исполнение, увидели миллионы телезрителей по всему миру. Кстати, мы все еще в прямом эфире. Поприветствуйте зрителей! В камеру, пожалуйста. Это настоящий триумф! С сегодняшнего дня вы звезда мирового уровня. Всем спасибо! Молодцы! Еще раз спасибо за все! Темнота!<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Faer: BerlusPutin, a.a.O., S 4 f.

<sup>146</sup> Sorokin: S Novym godom, a.a.O., S. 153.

<sup>147</sup> Faer: BerlusPutin, a.a.O., S. 36.

## Bibliographie

### Primärliteratur

Faer, Varvara (2012): *BerlusPutin* (bisher unveröffentlicht) (Text wird auf Nachfrage vom Verfasser dieser Studie gerne zur Verfügung gestellt).

Sorokin, Vladimir (2007): „S Novym godom“. In: *Kapital. Polnoe sobranie p'es*. Moskva, S. 145-153 (Erstpublikation 1998).

Sorokin, Vladimir (1997): *Gutes neues Jahr*. Aus dem Russischen von Thomas Wiederling. Frankfurt am Main (bisher unveröffentlicht).

### Sekundärliteratur

Beumers, Birgit/ Lipovetsky, Mark (2009): *Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Bristol, Chicago.

Göbler, Frank/ Rodewald, Sarah (2013): „‘Novaja Drama‘“. Neubeginn russischer Dramatik und Trendwende in der Bühnenkunst zu Beginn des 21. Jahrhunderts“. In: Gall, Alfred/ Nickel, Gunther (Hg.): *Theaterlandschaften der Gegenwart. Rahmenbedingungen und Zeitbezüge im zeitgenössischen Drama*. Tübingen, S. 187-204.

Hamburger, Käte (1977<sup>3</sup>): *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart.

Hegel, Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Herausgegeben von Niklas Hebing, Band 28,1. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823. Hamburg.

Huzinga, Johan (2015<sup>24</sup>): *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg.

Kerckhove, Derrick de (1995): „Eine Theorie des Theaters“. In: Ders.: *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*. München, S. 71-94.

Kerckhove, Derrick de (1980): A Theory of Greek Tragedy. In: *Substance*, 29, S. 23-36.

Klotz, Volker (1969): *Geschlossene und offene Form im Drama*. München.

Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main.

Leman, Chans-Tis (2013): *Postdramatičeskij teatr*. Moskva.

McLuhan, Marshall (1968): *Die magischen Kanäle. Understanding media*. Düsseldorf, Wien,

Mukařovský, Jan (1967): „Zwei Studien über den Dialog“. In: Ders.: *Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt am Main, 108-155.

Murašov, Jurij (1999): *Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*. München.

Naumova, Ol'ga (2008): „Problema avtorov v sovremennoj dramaturgii“. In: *Izvestija Samarskogo naučnogo centra RAN. "Pedagogika i psihologija", "Filologija i iskusstvovedenie"*, 1, S. 267-274.

Pfister, Manfred (2001<sup>11</sup>): *Das Drama. Theorie und Analyse*. Wien, Köln, Weimar.

Schiller, Friedrich (2004): „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“. In: Ders.: *Sämtliche Werke in 5 Bänden. Band V. Erzählungen und theoretische Schriften*. Wien, S. 818-831.

Sulzer, Johann Georg (1970): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Band I. Hildesheim.

Szondi, Peter (1963): *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main.

Žukova, Maria (2014): „Magie einer Gratisschau in Vladimir Sorokins Stück ‚S Novym Godom‘“. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 74, S. 353-367.

Žurčeva, O. (2011): „‘Decentralizacija‘ geroja kak strategija ruskoj dramy vtoroj poloviny XX – načala XXI vekov“. In: Pečerskaja, T./ Glembockaja, Ja./ Šatina, L. (u.a.) (Hg.): *Sovremennaja dramaturgija (konec XX – načalo XXI vv.) v kontekste teatral'nyx tradicij i novacij*. Novosibirsk, 13-20.

### Internetquellen

Bykov, Dmitrij: Tandem v Rossii bol'še, čem tandem, <http://www.krugozormagazine.com/show/tandem.1033.html>, (2011), (zuletzt gesehen: 11.04.2016).

o.V.: Medvedev i Putin ugostili Berluskoni v Soči, <http://www.vesti.ru/doc.html?id=735401>, (2012), (zuletzt gesehen: 11.04.2016).

Tjukova, Dar'ja: Polučit li Berluskoni rossijskij diplomatičeskij pasport v podarok ot Putina na Poždestvo?, <http://www.mk.ru/politics/article/2013/11/26/950747-poluchit-li-berluskoni-rossijskiy-diplomaticeskij-pasport-v-podarok-ot-putina-na-rozhdestvo.html>, (2013), (zuletzt gesehen: 11.04.2016).