

— Olga Gorfinkel —

Zwischen Inklusion und Exklusion: Die Figur des Obdachlosen in den Verbatim- Dramen Maksim Kuročkins und Aleksandr Rodionovs

In seiner Jahresbotschaft an die Föderale Versammlung Russlands im Jahre 2004 verkündete der damals zum zweiten Mal ins Präsidentenamt gewählte Vladimir Putin den Kampf gegen Armut in Russland als eine der wichtigsten Aufgaben für die nächsten Jahre. Dies sei jedoch erst dann möglich, wenn „[...] wir bestimmte ökonomische Möglichkeiten, politische Stabilität und eine aktive bürgerliche Gesellschaft haben“, so Putin (Putin 2004). Die vom Präsidenten genannten Bedingungen weisen auf eines der zentralen Merkmale der Regierungszeit Putins hin: Die scheinbare „Stabilität“, die von Oppositionskreisen immer häufiger kritisiert wird und in den letzten Jahren nicht selten zum Synonym für Stagnation geworden ist. Dabei wird u. a. die Übertragung des Konzepts der Stabilität von der Politik auf die Wirtschaft angegriffen, deren Entwicklungspotential durch eine solche Strategie eher gehemmt würde. Unter diesen Voraussetzungen scheint auch das Ziel, die Armut als eines der größten Probleme Russlands zu bekämpfen, unerreichbar.

Diese Konstellation – Armut unter den Bedingungen der Stagnation – bildet den gesellschaftlichen Kontext für die ästhetische Repräsentation von Armut im gegenwärtigen Russland.

Zu den aktuellen Tendenzen der zeitgenössischen Dramatik in Russland: Das Genre des Verbatim-Dramas

Wie keine andere literarische Gattung erlebt das Drama seit den 1990er Jahren in Russland eine Blüte. Es entstanden verschiedene Theater und Verbände, es werden zahlreiche Wettbewerbe und Festivals veranstaltet, an denen junge AutorInnen sowie RegisseurInnen teilnehmen, in deren Texten und Aufführungen häufig eine Abkehr von den Konflik-

ten, Handlungen und Figurenkonstellationen des klassischen Dramas zu beobachten ist.¹ Als eine an der Theaterpraxis und somit auch an der visuell-akustischen Perception orientierte Gattung, präsentiert die dramatische Kunst v. a. in den letzten zehn Jahren die Folgen der politischen und ökonomischen Umwälzungen, wie etwa die Verarmung und Marginalisierung von breiten Massen der Bevölkerung nach dem Zerfall der Sowjetunion, in besonderer Schärfe.² Die Dramatik wird somit zu einem Instrument der „Erschütterung“ der Gesellschaft – einer Gesellschaft, die zwar ohne radikale Umwälzungen lebt, innerlich jedoch nicht stabil zu sein scheint. Vor diesem Hintergrund ist auch die Frage zu stellen, welche Diskurse und welche kulturelle Symbolik von den AutorInnen aktiviert werden, um aktuelle Verarmungstendenzen ästhetisch zu erfassen und zu begreifen.

Die Sensibilität der zeitgenössischen Dramatik für das Soziale kann u. a. im Kontext der literarischen Tradition der *natural'naja škola* (*Natürliche Schule*) der 1840er Jahre betrachtet werden, in der die Gestalt des *malen'kij čelovek* („kleinen Menschen“) eine zentrale Rolle spielt. In den *fiziologičeskie očerki* (*physiologischen Skizzen*) der *Natürlichen Schule* wird eine buchstäbliche Zitation bzw. Darstellung der „Physiologie“ der Wirklichkeit beabsichtigt und eine möglichst erschöpfende Analyse gesellschaftlicher Milieus unternommen. In den aus kurzen Beschreibungen, Szenen und Fragmenten bestehenden Texten der *Natürlichen Schule* werden die Unterprivilegierten – die in der Gesellschaft aufgrund ihrer

1 Hier sind z. B. das Moskauer Festival junger Dramatik *Ljubimovka* sowie der Wettbewerb *Novaja drama* (Neues Drama), das Laboratorium *MestolmeniJA* (Pronomina) in Jasnaja Poljana, das Festival dramatischer Kunst *Majskie Čtenija* (Mai-Lesungen) in Toljatti und der in Ekaterinburg jährlich durchgeführte Wettbewerb junger Dramatiker *Evracija* (Eurasien) zu nennen. Zu einer der bekanntesten Bühnenwerkstätten gehören z. B. das Moskauer Zentrum für Dramaturgie und Regie von Aleksej Kazancev und Michail Roščin, das Theater Praktika unter der Leitung des Dramatikers und Bühnenregisseurs Ivan Vyrypaev sowie das Gogol'-Zentrum des Bühnen- und Filmregisseurs Kirill Serebrennikov (Moskau).

2 Die Berücksichtigung durch die Dramatik der im Theaterraum verorteten visuell-akustischen Gestaltungen spielt dabei eine wichtige Rolle, denn das Theater erlaubt anders als der Film (ebenfalls ein Kunstmedium, das aktiv mit den visuell-akustischen Darstellungen arbeitet) durch die unmittelbare Präsenz dieser Darstellungen und der Akteure auf der Bühne dem Zuschauer, das Bühnengeschehen mit allen Sinnen in jeder Einzelheit wahrzunehmen. Dass der Bühnen- und der Zuschauerraum einen gemeinsamen Theaterraum konzipieren und dies sich in dramatischen Texten widerspiegelt, wird insbesondere beim Dokumentarischen Theater, bei dem beide Räume so ineinander fließen, dass die Akteure mit den Zuschauern direkt kommunizieren können, anschaulich realisiert. Der Zuschauerraum befindet sich häufig auf der Bühne, sodass Akteure Zuschauer unmittelbar ansprechen und sie in das Bühnengeschehen einbeziehen können (zur Dramatik, die im Rahmen der dokumentarischen Technik entstanden ist, siehe unten).

niedrigen sozialen Position wenig beachteten „kleinen Menschen“ – und die sozial-ökonomischen Umstände ihrer Randexistenz geschildert. Gerade diese Merkmale sind zum Teil im Verbatim-Drama³ wiederzufinden, dessen Texte in einer neonaturalistischen Ästhetik (vgl. Lipoveckij 2005, 247 f.) geschaffen werden und prekäre menschliche Lebensumstände, wie etwa materielle Not, beschreiben. Die in der Verbatim-Technik verfassten dramatischen Werke stellen eine Montage von wortwörtlich notierten Äußerungen der Informanten dar, die als authentisches Material für die Theaterstücke gelten und sowohl sprachlich wie auch inhaltlich unverändert wiedergegeben werden sollen. Diese Technik wurde in den 1990er Jahren in England vom Londoner Theater Royal Court ausgearbeitet und im Jahr 2000 vom Moskauer Projekt *dokumental'nyj teatr* (Dokumentarisches Theater) bzw. *Teatr.doc* (LeiterIn Elena Gremina und Michail Ugarov) übernommen.⁴

Trotz der authentischen Rede, die eine dokumentarische Grundlage für den Verbatim-Text bildet, wird das Verbatim-Drama nicht einfach aus den Monologen von Informanten zusammengestellt, sondern wie jede fiktionale Kunstform vom Autor (auf der Bühne auch von den SchauspielerInnen) bearbeitet und interpretiert. Dabei werden in der neonaturalistischen Dramatik im Gegensatz zur *Natürlichen Schule* nicht typisierte, statische Figuren ins Zentrum der Darstellung gerückt, sondern Helden, die ihr eigenes „Gesicht“ und, was wichtig ist, ihre eigene Sprache haben, dabei aber wie in den physiologischen Skizzen aus einem bestimmten, von den Autoren „erforschten“ Milieu stammen. Dadurch bekommen die von der Gesellschaft vergessenen, marginalen Personen die Möglichkeit, sich mit Hilfe der ästhetischen Gestaltung ihrer Lebensgeschichten und sozialen Erfahrungen zu artikulieren. Eine solche Art der künstlerischen Darlegung hat auf den Leser bzw. Zuschauer eine ähnliche Wirkung wie der bekannte Moralismus der *Natürlichen Schule*, der sich in direkten Aufrufen an das Gewissen der bürgerlichen Gesellschaft richtet. Der Rezipient wird dabei durch die naturalistischen Darstellungen des Lebens am Rande der Gesellschaft über brennende soziale Fragen aktiv aufgeklärt; zugleich wird er aber dazu veranlasst, durch die in den Dramen wiedergegebenen „echten“ Stimmen der Betroffenen Klischees zu überwinden und Stereotypen bezüglich bestimmter sozialer Milieus zu

3 Verbatim steht für Lat.: „wörtlich“.

4 Im Gegensatz zu dem in der europäischen Literatur- und Theatergeschichte bekannten Genre des dokumentarischen Theaters wird im Verbatim-Drama nicht das Faktum, sondern eher das Wort bzw. die genaue sprachliche Wiedergabe des Faktums ins Zentrum des ästhetischen Interesses gerückt.

hinterfragen. Im vorliegenden Beitrag geht es dabei einerseits um die ästhetische Figurierung extremer Armut und andererseits um die im nationalen Selbstverständnis fest verankerten Wahrnehmungs- und Bewertungsmodi, die die Armutsbilder prägen.

Armutsdiskurse in Russland: Tradition und Gegenwart

Als soziales Phänomen ist Armut ausgesprochen komplex. Im Laufe der Geschichte Russlands ändert sich die Einstellung zur Armut kontinuierlich, wobei hier die petrinische Epoche Ende des 17. – Anfang des 18. Jahrhunderts eine wichtige Zäsur bildet. Diese Zäsur kann durch das für die Armutsdiskurse grundlegende Differenzpaar Inklusion/Exklusion⁵ charakterisiert werden, das die Position des Armen in der Gesellschaft und somit auch seine Wahrnehmung durch die Gesellschaft widerspiegelt. Die Verbindung zwischen den Elementen des Differenzpaares basiert auf einer Wechselwirkung, bei der Inklusion erst dann existieren kann, „wenn es Exklusion gibt“ (Luhmann 1995, 241). Wie die Inklusion ist auch die Exklusion ein Teil des Gesellschaftlichen, da die Grenze zwischen dem „Drunnen“ und dem „Draußen“ *innerhalb* der Gesellschaft verläuft. Dabei besteht für die Exkludierten theoretisch immer eine Möglichkeit, das „Draußen“ unter bestimmten Bedingungen zu verlassen und zu einem Angehörigen des „Drunnen“ zu werden (Stichweh 2005, 153 f.). Somit handelt es sich beim Differenzpaar Inklusion/Exklusion um zwei Seiten desselben gesellschaftlichen Systems, bei dem, wie der Soziologe Niklas Luhmann formuliert, die „Innenseite [Inklusion] als Chance der sozialen Berücksichtigung von Personen bezeichnet ist und di[e] Außenseite [Exklusion] unbezeichnet bleibt“ (Luhmann 1997, 620 f.). Bei der Inklusion werden diese Personen somit in die Kommunikationsprozesse innerhalb gesellschaftlicher Systeme einbezogen; die Exklusion stellt im Gegenteil eine Einschränkung von Partizipationsmöglichkeiten innerhalb sozialer Beziehungen dar. Aus dieser Sicht ist Armut nicht nur als Mittellosigkeit, sondern im Sinne einer „strukturell schwache[n]“ gesellschaftlichen Position zu verstehen (Stichweh 2005, 50).

5 Auf die die gesellschaftliche Struktur prägenden Kategorien Inklusion/Exklusion geht der Soziologe Niklas Luhmann in den 1990er Jahren ein, wobei er überwiegend die Realisierung von Inklusion in gesellschaftlichen Praktiken untersucht (Luhmann 1995, 1997). Rudolf Stichweh entwickelt die Luhmann'schen Thesen und konzentriert sich dabei stärker auf die Besonderheiten der Exklusion (Stichweh 2005). Zum Wandel der Formen der Inklusion und Exklusion in der europäischen Armutsgeschichte siehe die Beiträge des Trierer-SFB 600 *Fremdheit und Armut* wie z. B. Gestrich/Lutz 2008.

Im vorpetrinischen Russland ist die Einstellung zur Armut durch die christlich-orthodoxe Religion geprägt. Ein im Elend lebender Mensch ist trotz seiner materiellen Randposition fest in die gesellschaftlichen Beziehungen integriert. Dieses Verständnis der Armut basiert auf einer christlich-ethischen Deutung des Armutspänomens und impliziert ein besonderes Verhalten gegenüber den Bedürftigen: Als Empfänger der Almosen nimmt der Bettler eine wichtige Position in der Gesellschaft ein, denn er verpflichtet sich, für den Gebenden zu beten. Seine ärmliche Existenz und seine physischen Leiden ähneln dem Leidensweg Christi, der selbst von Almosen lebte. Diese Form einer „freiwilligen“ gegenseitigen Abhängigkeit führt dazu, dass das Postulat der brüderlichen Liebe, Barmherzigkeit und Mitleid zu den ins Unglück geratenen armen Menschen (russ. *bednost* /Armut, abgeleitet von *beda*/Unglück) ins Zentrum des Armutverständnisses im orthodoxen Christentum gerückt werden. Nicht der Bedürftige wird für seine prekäre Situation verantwortlich gemacht; vielmehr wird Armut als Folge eines Unglücks gesehen.

Im Gegensatz zur Wahrnehmung der Armut in der christlich-orthodoxen Tradition steht das im 18. Jahrhundert im Rahmen der Aufklärung und Säkularisierungsprozesse aus dem Westen nach Russland importierte Verständnis der Armut als soziales Übel. Dabei wird dem Armen der Zugang zu unterschiedlichen Bereichen der Gesellschaft und zur Teilhabe an sozialen, kulturellen oder politischen gesellschaftlichen Prozessen verwehrt. Der in extremer Armut lebende Mensch wird aus verschiedenen „gesellschaftlichen Zusammenhängen“ exkludiert (Stichweh 2005, 229), was negative Effekte, z. B. Klischees in Bezug auf Armut zur Folge hat. Peter der Große setzte eine vom Staat organisierte, institutionell geleitete Armutsbekämpfung ein, bei der nicht der Begriff der „Seelsorge“, sondern der der „Arbeit“ ins Zentrum gerückt wurde.

In der weiteren Geschichte der Armut existieren die beiden ange deuteten Linien von Armutsdiskursen nicht isoliert, vielmehr stehen sie miteinander in Wechselwirkung. Wie historisch-kulturelle Forschungen zeigen, ist das christlich-orthodoxe Armutmodell in der russischen Kultur nie ganz aus dem Verständnis der Armut verschwunden, es blieb im Gegenteil im gesellschaftlichen Bewusstsein fest verankert und interagierte mit importierten westlichen Vorbildern (vgl. z. B. Lindenmeyr 1996, Steindorff 2001, Jahn 2010). Diese Ambivalenz prägt auch die gegenwärtige Einstellung zur Armut, was u. a. daran liegt, dass das Armutverständnis mit Prozessen der nationalen Identitätssuche Russlands und damit auch mit einer aktiven Wiederbelebung traditioneller christlich-orthodoxer Werte in Verbindung gebracht wird.

Die Figur des Obdachlosen bei Kuročkin und Rodionov

In den Verbatim-Dramen *Bezdomnye* (2002; *Die Obdachlosen*) von Maksim Kuročkin und Aleksandr Rodionov⁶ sowie *Vojna moldovan za kartonnuju korobku* (2003; *Der Krieg der Moldawier um die Kartonschachtel*) von Aleksandr Rodionov wird extreme Armut durch die Figuren von Obdachlosen artikuliert. Das Stück *Bezdomnye* beinhaltet Monologe von Moskauer Obdachlosen, die durch die Rede eines Moderators miteinander verbunden werden. Im Gegensatz dazu stellt das Kriminalsujet von *Vojna moldovan ...* kompositionell ein nahezu klassisches Drama dar, das allerdings auf der Basis einer realen Geschichte und einer Befragung von obdachlosen Migrant*innen entstanden ist.

Im ersten Stück beschreibt der Moderator ganz im Sinne der *Natürlichen Schule* den in Moskau lebenden sozialen Typus des Obdachlosen. Der Obdachlose erscheint dabei als eine Figur, der durch provokative, klischeeartige Repliken des Moderators Armutsstereotypen zugeteilt werden. Diese Stereotypen werden jedoch durch die persönlichen Geschichten der Obdachlosen aktiv dekonstruiert, was auch die statische Typisierung dieser Figuren unterminiert. Die ambivalente Perspektive auf die Armut – die des Moderators als Außenbetrachter und die der Betroffenen – führt dazu, dass der Zuschauer in den Prozess der intensiven Hinterfragung von Armutsstereotypen miteinbezogen wird. Dazu tragen z. B. die ironisch markierten Szenen bei, in denen der Moderator die Rolle eines Schutzengels der Obdachlosen übernimmt und seine zur Schau gestellte Wohltätigkeit mit falschem Pathos überzieht. Der Engel steigt vom Himmel auf die sündhafte Erde herab, um die von allen vergessenen Armen über ihr Schicksal zu befragen und sie für das gegebene Interview mit ehrlich verdientem Geld zu entlohnen:

Ведущий.

А в течение года ангелы ходят и опрашивают бездомных. Подготовка. Надо выяснить: какой бездомный достоин чуда?

[...]

Мы себе представили, что – рождественская история, – на Рождество же всегда все прекрасное происходит с такими вот – бомжами. [...] Два агела. Спустились ... И вот – они под-

⁶ Maksim Kuročkin (geb. 1970 in Kiew) ist ein in Moskau lebender Dramatiker, Drehbuchautor, Schriftsteller und Schauspieler. 1998 erhält er den Anti-Booker-Preis für die „Suche nach neuen Wegen in der Dramatik“. Aleksandr Rodionov (geb. 1978 in Moskau) ist ein Dramatiker und Drehbuchautor. Zusammen mit Kuročkin steht er mit Gremina und Ugarov für die Anfänge des *Teatr.doc*.

ходят к этим бомжам и начинают у них задавать вопросы.⁷
(Rodionov/Kuročkin 2004, 170; 187)

Doch scheitert der Moderator in jeder Szene bei dem Versuch, aus den Interviews den charakteristischen Typus des Obdachlosen zusammenzustellen, und kommt zum Schluss, dass der Obdachlose nicht klassifiziert werden kann (179 f.).⁸

Durch das Wechselspiel von Mustern der christlich-orthodoxen Armutswahrnehmung (die Gestalt des Schutzengels sowie die religiös geprägte private Wohltätigkeit sind hier nicht zufällig) und den modernen, nach westlichen Vorbildern formierten Armutsdiskursen, die im Drama v. a. für das Klischeehafte stehen, kommt die Komplexität des Phänomens Armut zum Ausdruck. Auf den ersten Blick ist der Obdachlose aus der Gesellschaft ausgeschlossen und wird als Repräsentant des „Fremden“ mit kulturellen Stereotypen behaftet, die v. a. sein Äußeres, seine räumliche Lokalisierung, seine Sprache und die Ursachen seiner Verelendung betreffen. Der Obdachlose ist schmutzig, verwendet eine übermäßig obszöne Lexik, lebt ein unverbindliches, räumlich ungebundenes Leben und arbeitet nicht. So trägt eine der Szenen des Stückes den Titel *Bomži ne pachnut* (*Obdachlose riechen nicht*) und weist zunächst auf die Dekonstruktion der stereotypischen Haltung gegenüber den Obdachlosen hin. Doch im nach dem Titel aufgeführten Monolog des Moderators treten die Klischees wieder in Erscheinung: „Можно подумать, – сперва, – что с бездомными плохо общаться. Но, во-первых – мы всегда с ними были на открытом воздухе.“⁹ (171) Im Stück werden die Obdachlosen konsequent mit dem Pronomen *oni* (sie [172]) bezeichnet. Die Exklusion des Obdachlosen lässt sich v. a. daran erkennen, dass er für die „normalen“ Menschen „unsichtbar“ bleibt. Die Obdachlosen wohnen („в каких-то местах – где мы их никогда не видели“¹⁰ [ebd.]), oder sie werden

7 „Moderator. Und im Laufe des Jahres gehen Engel herum und befragen Obdachlose. Vorbereitung. Man muss herausfinden: Welcher Obdachlose eines Wunders würdig ist? [...] Wir haben uns vorgestellt, dass das – eine Weihnachtsgeschichte ist, – an Weihnachten passiert doch immer etwas Schönes mit solchen – wie denen da. [...] Zwei Engel. Sind herabgestiegen ... Und – sie kommen zu diesen Obdachlosen und fangen an, sie zu befragen.“ (Alle Übersetzungen stammen, soweit nicht anders angegeben, von mir, O. G.)

8 In seinem der „Erforschung“ des Obdachlosenmilieus gewidmeten publizistischen Werk *Allergija na zoloto* (2002; *Goldallergie*) weist Kuročkin darauf hin, dass ein Obdachloser keine „strukturelle Erscheinung“ sei (Kuročkin 2002).

9 „Man könnte zuerst denken, dass man sich mit den Obdachlosen schlecht unterhalten kann. Aber erstens – wir waren mit ihnen immer an der frischen Luft.“

10 „an irgendwelchen Orten – wo wir sie nie gesehen haben.“

außerhalb der Stadtgrenzen versetzt. Zugleich ist das topographische Zentrum – die Moskauer Innenstadt – der Raum ihres Agierens (sie betteln dort), wobei sie in dieser schicken Stadt („šikarnyj gorod“ [ebd.]) nur als „Gäste“ wahrgenommen werden („Когда они – в центре – они у нас в гостях. [...] Мы – хозяева [...]“¹¹ [ebd.]). Mitten in der Stadt bleiben die Obdachlosen für die Gesellschaft doch unsichtbar: Manche von „ihnen“ verschwinden spurlos, die anderen „ходят, слоняются [...] и милиция ноль внимания.“¹² (189)

Es wird jedoch versucht, dem Ausschluss der Obdachlosen aus der Gesellschaft mit Hilfe von Arbeit entgegenzuwirken, was oft mit Gewalt durchgesetzt wird:

Ведущий.

Это – я много читал. Берут рабов. Бомжи как рабы. Увозят куда-нибудь далеко ... И там они – их делают – перестают быть – алкоголиками – и, – работают, и работают [...].¹³ (172)

Die moderne Vorstellung, dass Armut durch Arbeitszwang bekämpft werden kann, zeigt deutlich, dass hier die pragmatische Wahrnehmung keinen Platz für das traditionelle religiöse Verständnis der Armut lässt. Zwar scheint die Exklusion des Obdachlosen zunächst offensichtlich zu sein; bei näherer Betrachtung wird er jedoch auch im Sinne der christlich-orthodoxen Vorbilder in die Gesellschaft inkludiert. Neben *oni* wird der Obdachlose vom Moderator auch *naš* (unser; 179) genannt, wodurch seine Assoziation mit dem Fremden nahezu verschwindet. Sowohl vom Aussehen als auch vom Verhalten her ist der Obdachlose in der Gesellschaft unauffällig, sodass er auf der Straße leicht mit „normalen“ Menschen verwechselt werden könnte und die Autoren vor dem Interview zunächst fragen müssen, ob er überhaupt ein Obdachloser sei. Die „Normalität“ als eines der leitenden Motive des Stückes wird jedoch wiederum durch die zwischen den Zeilen angedeutete Alterisierung des Elenden in der provokativen Rede des Moderators gebrochen. Der Obdachlose wird als nicht-menschliches Wesen betrachtet; so wundert sich der Moderator, dass die Obdachlosen auch Liebe empfinden können:

11 „Wenn sie – im Stadtzentrum sind, – sind sie bei uns zu Besuch. [...] Wir sind die Gastgeber [...]“.

12 „gehen, treiben sich herum [...] und die Miliz schenkt ihnen Null Aufmerksamkeit.“

13 „**Moderator.** Darüber – habe ich viel gelesen. Sie nehmen Sklaven. Obdachlose sind wie Sklaven. Verschleppen sie irgendwohin weit weg... Und dort – bringen sie sie dazu, mit dem Alkohol aufzuhören – und, – sie arbeiten, und arbeiten [...]“.

Ведущий.

[...] если вы спросите у Нины: '[...] Скажите, пожалуйста ... вы ... у вас есть сейчас – друг?' ‚Нет.‘ Дальше. Вы спросите у Саши: ‚У вас есть подруга?‘ Он ответит: ‚Нет! (Пауза) Нет, нет‘. А на самом деле – мало того, что друг друга любят. Они еще и пара человеческая!¹⁴ (181)

Es ist auffallend, dass die Inferiorität der Obdachlosen von Seite der Etablierten in erster Linie mit ihrer Ungebildetheit, z. B. ihrer obszönen Sprache und Lexik, verbunden wird. Im Interview erfüllen die befragten Obdachlosen diese Erwartungshaltung des Moderators jedoch nicht. Dies liegt nicht nur an der bewussten Anpassung des Befragten an das Gespräch mit dem Interviewer, sondern auch daran, dass es unter den Obdachlosen auch Menschen mit Hochschulausbildung gibt, die infolge der sozialen und wirtschaftlichen Reformen in der postsowjetischen Zeit ihre Arbeit verloren und sich im „neuen“ System nicht mehr zurecht gefunden haben. Das vorliegende Beispiel zeigt somit ganz deutlich, wie heterogen die soziale Gruppe von Obdachlosen ist. Trotz der Nicht-Beachtung durch die Gesellschaft und ihre konsequente Ausgrenzung aus dem gesellschaftlichen Innenraum, sind die Obdachlosen nicht aggressiv und erbittert gegenüber der Welt geworden, sondern fühlen sich als ein Teil des gesellschaftlichen „Dritten“.¹⁵

Im Stück *Vojna moldovan ...* werden u. a. Probleme der Ausbeutung illegaler Migranten und ihres Überlebenskampfes in Moskau behandelt, in einer Stadt, die für die Menschen aus den ehemaligen Sowjetrepubliken ein Ort unbegrenzter Möglichkeiten zu sein scheint. So kommen auch zwei Moldawier nach Moskau und leisten auf einem Lebensmittelmarkt Schwerstarbeit. Dabei wohnen sie nicht weit entfernt vom Markt in einer Kartonschachtel in der Nachbarschaft von drei anderen illegalen Marktarbeitern aus Moldawien. Während eines Streits

14 „Moderator. [...] wenn sie Nina fragen: '[...] Sagen sie bitte... Sie ... haben Sie jetzt einen Freund?' ‚Nein‘. Weiter. Sie fragen Saša: ‚Haben sie eine Freundin?‘ Er antwortet: ‚Nein! (Pause) Nein, nein.‘ In Wirklichkeit aber – nicht genug damit, dass sie einander lieben. Sie sind sogar noch ein menschliches Paar!“

15 Zwar spielen im Text die christlich-orthodoxen Vorbilder in Bezug auf Obdachlose eine große Rolle, doch können im Drama aus meiner Sicht keine eindeutigen Verbindungen der Figur des Obdachlosen mit dem die russische Kultur stark prägenden Bild des *jurodivij* – des Narren in Christo – festgestellt werden. Während der *jurodivij* sich bewusst aus der Gesellschaft exkludiert und das asketische Leben als ein Akt der Selbsterniedrigung freiwillig wählt, ist die extreme Armut für die Helden im Drama kein Selbstzweck, sondern ein Unglück.

im Alkoholrausch ersticht einer der neu Angekommenen seine Nachbarn; der Mitbewohner, der ihn zum dreifachen Mord angestiftet hat, lässt seinen Landsmann schlafend zurück und verschwindet.

Obwohl das eigentliche Thema des Stückes die Frage ist, wie ein Mensch unter starker psychischer und physischer Belastung überlebt und dabei seine Würde nicht verliert, spielt hier auch der soziale Aspekt eine wichtige Rolle. Ähnlich wie im Stück *Bezdomnye* sind die Helden räumlich und gesellschaftlich exkludiert. Die Außenbetrachter (die Miliz und die fingierten Zuschauerinnen aus dem Publikum) weisen sie darauf hin, dass Migranten ohne Pass und ohne Obdach nicht zu den Menschen gezählt werden können. Jedoch widerlegen die Helden in jeder Szene entweder direkt (auf die Frage „Ты кто?“ / „Wer bist du?“ wird mit „человек“ / „Mensch“ geantwortet [53]¹⁶) oder indirekt, durch die Beschreibung ihrer eigenen Lebensverhältnisse, die klischeehaften Kategorisierungen. Die Bewohner der Kartonschachteln halten ihre Behausung sauber, ziehen vor dem Betreten des „Wohnraums“ die Schuhe aus und vor dem Schlafengehen ein Nachthemd an. Sie nennen einander *žil'cy* (Bewohner [52]), *sosedi* (Nachbarn [57]) und die neu hinzugezogenen *novosely* (Neusiedler [53]). Sogar der Streit im Alkoholrausch entsteht nicht aus materiellen Gründen, sondern wegen einer zufällig geäußerten Beleidigung. Damit wird auch klar, dass die vorliegende Geschichte die Beschreibung eines „banalen“ Nachbarschaftsstreits darstellt, obwohl hier die Gewalt-Problematik mit der psychischen Belastung unter extremen Bedingungen in direkter Verbindung steht. Diese Beschreibung dekonstruiert somit jene sozialen Muster, die extreme Armut mit Aggression gleichsetzen. Die Unmöglichkeit, die Gewalt sowohl auf sozialer als auch kultureller Ebene nur einem bestimmten Milieu zuzuschreiben, beweist auch das Bild der Männer von der Miliz, der „Mächtigen“, die die Bewohner der Kartonschachteln regelmäßig misshandeln, dafür aber ihre Anwesenheit dulden.

Um die extremen Lebensumstände zu bewältigen, versuchen die Helden wie erwähnt den Alltag so zu gestalten, als ob sie ein ganz gewöhnliches Leben führen. Das Motiv der „Normalität“ und v. a. des Menschseins wiederholt sich in den Dialogen mit den fingierten Zuschauerinnen, in denen die obdachlosen Migranten immer wieder dar-

16 Hier wird die pathetische Aussage Satins aus dem Drama *Na dne* (1901; *Am Boden*) von Maksim Gor'kij „Чело-век! Это – великолепно! Это звучит ... гордо!“ (Gor'kij 1950, 170; „Ein Mensch! Das klingt – großartig! Das klingt ... stolz!“) ironisch gebrochen, da der von Not betroffene Held seine Replik über die Zugehörigkeit zur Menschheit im Stück von Rodionov „стесняясь“ („schüchtern“) und „испуганно“ („erschrocken“) ausspricht.

auf beharren, dass sie ein Leben wie jeder andere führen. Es ist jedoch auffällig, dass die Helden sich klar von denjenigen Obdachlosen distanzieren, die schmutzig und faul sind und nicht einmal eine solche Bleibe wie sie haben. Sie selbst halten ihrer Meinung nach eine ordentliche Hygiene ein und arbeiten hart. Auch innerhalb der Ausgestoßenen entsteht also eine Hierarchie, in denen die besser Gestellten sich Klischees aneignen und diese auf die noch Elenderen projizieren. Hier kann von einer Art „Aufsteigermentalität“ gesprochen werden, bei der die besser Gestellten keine Solidarität mehr mit denjenigen Leidesgenossen zeigen, denen ein solcher „Aufstieg“ nicht gelingt. Auch die Andeutung, dass nicht nur sie, sondern halb Moskau auf dem Markt arbeitet, weist darauf hin, dass in einer der teuersten Städte Russlands große Menschenmassen in ärmlichsten Verhältnissen leben, sich aber dennoch zur „normalen“ Gesellschaft zählen, nur weil sie ein Dach über den Kopf haben: „пол-Москвы работает на рынке, а если я приезжая, устроилась на рынке, вы считаете, что это плохо, да?“¹⁷ (56) Die Scham um die eigenen Lebensbedingungen und die Angst davor, als Obdachlose abgestempelt zu werden, weisen im Text darauf hin, wie die von den Helden selbst verinnerlichten, nach den modernen Vorbildern formierten Mustern ihr Verhalten beeinflussen und wie wenig dabei von den christlichen Traditionen übrig bleibt.

Fazit

Die vorgestellten Dramen spiegeln die Kollision des modernen, westlich säkularen Modells und der christlich-orthodoxen Einstellung zur extremen Armut in Russland wider. Der Obdachlose ist hier eine schillernde Figur, die im Sinne der christlich-orthodoxen Tradition in die Gesellschaft einbezogen ist. Er ist nicht durch eigenes Versagen verarmt, sondern in Folge eines Unglücks (entweder aufgrund sozial-politischer Veränderungen wie der Zerfall der Sowjetunion oder aufgrund einer persönlichen Katastrophe). Zugleich ist extreme Armut ein Ausdruck tiefer Entfremdung und Exklusion. Die Klischees, die dabei mit Armut in Verbindung gebracht werden, werden durch die Innenperspektive der Betroffenen jedoch wiederum widerlegt. Zum einen werden die Obdachlosen menschlicher als „normale“ Menschen dargestellt. Zum anderen werden in den Texten weniger die Obdachlosen kritisiert als vielmehr die Ignoranz einer hartherzig gewordenen Gesellschaft, wel-

17 „halb Moskau arbeitet auf dem Markt, aber wenn ich, eine Zugereiste, Arbeit auf dem Markt gefunden habe, meinen Sie, dass das schlecht ist, ja?“

che sich ausschließlich mit ihren eigenen Problemen beschäftigt und einen Mangel an Mitleid und Barmherzigkeit aufweist. Dabei wird in der ästhetischen Modellierung der extremen Armut nicht nur die Gleichgültigkeit der Gesellschaft gegenüber den Obdachlosen kritisiert, sondern auch die gleichgültige Haltung des Staates als Institution, der keine wirkungsvolle Maßnahmen ergreift, um die Obdachlosen aus ihren räumlichen und sozialen Exklusion zu befreien.

Literaturverzeichnis

- Gestrich, Andreas/Raphael Lutz (Hrsg.): Inklusion/Exklusion. Studien zu Fremdheit und Armut von der Antike bis zur Gegenwart. Frankfurt/M. u. a. 2008.
- Gor'kij, Maksim: Na dne. In: Ders.: Sobranie sočinenij v 30-ti tt., T. 6: P'esy. Moskva 1950, S. 103–175.
- Jahn, Hubertus F.: Armes Russland. Bettler und Notleidende in der russischen Geschichte vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Paderborn 2010.
- Kuročkin, Maksim: Allergija na zoloto. In: Otečestvennye zapiski 6, H. 7 (2002), zit. nach: <http://www.strana-oz.ru/2002/6/allergiya-na-zoloto> (letzter Aufruf am 25.10.2015).
- Kuročkin, Maksim/Rodionov, Aleksandr: Bezdomnye. In: Dokumental'nyj teatr. P'esy. Hg. von Elena Gremina. Moskva 2004, S. 168–190.
- Lindenmeyr, Adele: Poverty Is Not a Vice. Charity, Society, and the State in Imperial Russia. Princeton u. a. 1996.
- Lipoveckij, Mark: Teatr nasilija v obščestve spektaklja: filosofskie farsy Vladimira i Olega Presnjakovych. In: Novoe literaturnoe obozrenie 73 (2005), S. 244–278.
- Luhmann, Niklas: Inklusion und Exklusion. In: Ders.: Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch. Opladen 1995, S. 237–265.
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1997.
- Putin, Vladimir: Poslanie Federal'nomu Sobraniju Rossijskoj Federacii 26 maja 2004 goda. In: Kremlin.ru <http://archive.kremlin.ru/text/appears/2004/05/71501.shtml> (letzter Aufruf am 25.10.2015).
- Rodionov, Aleksandr: Vojna moldovan za kartonnuju korobkun. In: Dokumental'nyj teatr. P'esy. Hg. von Elena Gremina. Moskva 2004, S. 50–76.

Steindorff, Ludwig: „Ein Mensch ist nicht deswegen arm, weil er nichts hat, sondern weil er nicht arbeitet.“ Wandlungen in der Einstellung zur Armut in Russland (18.–20. Jahrhundert). In: Christina Albertina. Forschungen und Berichte aus der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. 52/53 (2001), S. 26–43.

Stichweh, Rudolf: Inklusion und Exklusion. Studien zur Gesellschaftstheorie. Bielefeld 2005.

Zur Autorin

Olga Gorfinkel, 1995 bis 2000 Studium der Slavistik in Ekaterinburg (Russland). 2005 bis 2010 Studium der Slavistik und Osteuropäischen Geschichte in Freiburg i. Br., seit 2010 dort Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin u. a. auch im DFG-Projekt „Gender-Diskurse und nationale Identität in Russland“.