

Diskriminierung als Fundament der russischen Utopie. Einige Anmerkungen zur Sitcom *Interny* (*Praktikanten*, 2010-2016)

Valentin Peschanskyi

Eine Ikone des heutigen Russlands

»Ich würde sie [die Homosexuellen] alle bei lebendigem Leibe in den Ofen stopfen. Das ist Sodom und Gomorrha; ich als gläubiger Mensch kann mich hierzu nicht gleichgültig verhalten, das ist eine ständige Bedrohung für meine Kinder!«¹

»Ein intelligenter Mann rief [bei mir in der Radiosendung] an und fragte: ›Was würden Sie tun, wenn Ihre neben Ihnen sitzende entzückende Tochter mit dem Erreichen eines bestimmten Alters einen Afrikaner nach Hause bringen und sagen würde: Papa, ich liebe ihn und kann nicht ohne ihn leben?‹ Ich sah meine Tochter an, die zu diesem Zeitpunkt ihre Nägel kaute, und antwortete zorn erfüllt: Ich würde die beiden unter einem passenden Vorwand zum 30. Kilometer [ein Abschnitt des Moskauer Autobahnringes MKAD] in den Wald fahren und mit einem Gewehr erschießen, zum Teufel!«²

1 »Я бы их всех живьем в печку закинул. Это Содом и Гоморра, я, как верующий человек, не могу к этому относиться равнодушно, это живая опасность моим детям!« (Gazeta.ru 2013)

2 »Позвонил интеллигентный мужчина и спросил: ›А что бы вы сделали, если бы сидящая рядом с вами очаровательная дочь, по достижении определенного возраста, привела африканца и сказала: папа я его люблю и не могу жить без него?‹ Мельком взглянув на свою дочь, в то время кусающую ногти, я в сердцах ответил: под благовидным предлогом отвез бы обоих на 30-й километр, в лес, и расстрелял бы из ружья, к чертовой матери!« (Ochlobystin 2010)

»Es ist Zeit, auf die schwuchteligen Formalitäten, das verjudete³ Rumgefenne zu spucken und Noworossija [die von Russland besetzten Gebiete in der Ukraine] in den Bestand der Russischen Föderation aufzunehmen. Das wollen alle normalen Leute in Russland.«⁴

Die drei Aussagen stammen von ein und derselben Person, welche nicht etwa in den dunkleren Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts lebte und waltete, sondern diese in den Jahren 2010-2016 äußerte. Auch die nächste Vermutung der möglicherweise Russland-unkundigen Leser_innen, nämlich, dass es sich um ein Mitglied einer rechtsextremen Gruppierung handeln könnte, trifft nicht zu. Der Mann, der hier schreibt und spricht, ist keineswegs eine Erscheinung des rechten Underground, nein, er steht vielmehr im Zentrum des öffentlichen Lebens der Russischen Föderation: der Schauspieler Ivan Ochlobystin, der in der hier zu untersuchenden Sitcom *Interny* die wichtige Rolle des Arztes Andrej Bykov spielt. Ochlobystins Äußerungen, die im Übrigen keine singulären Entgleisungen waren, sondern sich in verschiedenen Varianten in seinem Blog, zahlreichen Interviews, Tweets usw. wiederfinden, lösten keinen Aufschrei aus und wurden auch nicht weiter gehandelt – der Schauspieler legte sogar nach und schlug vor, Homosexualität wieder unter Strafe zu stellen und die Kategorie »Nationalität« wieder in die Pässe zu integrieren.

Ochlobystin ist keineswegs ein Einzelfall, vielmehr steht er in einer Reihe ›schillernder‹ Figuren des öffentlichen Lebens der Russischen Föderation, zu der solche Persönlichkeiten gehören wie der Philosoph Aleksandr Dugin, der von einer Eurasischen Union träumt mit dem ›maroden‹ Europa als deren Protektorat; der Erzpriester der Russisch-Orthodoxen Kirche Vselovod Čaplin, der im Zusammenhang mit der russischen Außenpolitik der letzten Jahre die reinigende Kraft des Krieges heraufbeschwört; der Hauptintendant der kremlgesteuerten Medienlandschaft Dmitrij Konstantinovič Kiselev, der sich zur besten Sendezeit zum Beispiel dafür ausspricht, Herzen von Homosexuellen zu verbrennen und zu vergraben oder die Vereinigten Staaten in nukleare Asche zu verwandeln; der Politiker Vitalij Milonov, einer der Wegbereiter des berühmten Verbots von sogenannter ›homosexueller Propaganda‹ und ein unermüdlicher Urheber abstruser Gesetzesentwürfe, etwa des Verbots besonders farbenprächtiger Schuhe der Firma *Nike*, hinter denen er homosexuelle Agitation vermutete; und schließlich der Evergreen der Politszene, Vladimir Žirinovskij, der durch verbale Entgleisungen und Gewaltausbrüche immer wieder von sich reden macht. Was Ochlobystin aber von diesen Persönlichkeiten unterscheidet, ist zum einen seine exzentrische

3 Diese Übersetzung bedarf einer genaueren Klärung, insofern sich die beiden Wörter, auf die es ankommt, nur schlecht ins Deutsche übertragen lassen. Das erste Adjektiv, das ich mit »schwuchtelige« (»пидорские«) übersetzt habe, leitet sich vom Vulgarismus *pidoras* (korrekte Form *pederast*) ab und kann im Deutschen lediglich mit dem deutlich milderen Wort »Schwuchtel« wiedergegeben werden. Auch das Wort »verjudet« (»жидовский«) ist nur ein schwacher Notbehelf, da er mit der deutschen Geschichte verbundene Konnotationen evoziert: Es leitet sich von *jid* ab, einer negativen Bezeichnung für Juden (im Gegensatz zur neutralen Variante *evrej*).

4 »Пора уже плюнуть на пидорские условности, жидовский гундёж и включить Новороссию в состав РФ. Этого хотят все нормальные люди России« (Ochlobystin 2016).

Persönlichkeit, die die oben genannten Positionen bzw. Ideologeme in sich versammelt und sie gleichsam zu einem Mosaik zusammenlegt: Er ist, wie schon die einleitenden Zitate teilweise erahnen lassen, zarentreuer Monarchist, nationalistischer Traditionalist, Imperialist, Militärbegeisterter, Rocker, Biker und christlich-orthodoxer Priester in Personalunion und damit fleischgewordenes Symbol der offiziellen Kultur des heutigen Russlands, welches im Wesentlichen eine Kollage aus Zarismus, Stalinismus, Kapitalismus und orthodoxem Christentum darstellt.⁵ Zum anderen kann er unter dem Deckmantel der Schauspielerei diese Positionen besser an die Öffentlichkeit bringen; immerhin besetzt er in einschlägigen Beliebtheitsrankings die oberen Plätze, was nicht zuletzt an seiner Rolle in der hier zu besprechenden Sitcom liegt. Die These dieses Essays lautet im Einklang damit wie folgt: Indem Ochlobystin in *Interny* die einzige durchweg positive Rolle besetzt (innerhalb des Wertesystems, das die Serie anbietet), verschmilzt er gleichsam mit der von ihm verkörperten Figur und kann auf diese Weise das Amalgam aus Diskriminierung und Autoritarismus als eine mehrheitsfähige, positive Ideologie legitimieren.

Die Sitcom

Die zentralen Ideologeme einer Gesellschaft spiegeln sich in ihrer Alltags- bzw. Populärkultur wider. Die Sitcom, *situation comedy* oder Situationskomödie, ist als eines der beliebtesten Fernsehformate ohne Frage ein prägender Bestandteil der Populärkultur, da sie in ihrem Bestreben, möglichst hohe Zuschauerzahlen zu generieren, stets um Gesellschaftskonformität bemüht ist: Die klassische Sitcom⁶ ist für gewöhnlich in ästhetischer Hinsicht unauffällig, dreht sich um allgemeine Themen des Alltags und ist mit sympathischen, identifikationstauglichen und darum häufig schablonenhaften Figuren ausgestattet. In diesem Sinne spiegelt sie die Interessen, den Humor, die Tugenden, aber auch die Tabus der Massen wider und bestätigt sie. Während Erzeugnisse der Kunst gegenüber ideologischen Formationen, den künstlerischen Verfahren und ihren Rezeptionsmustern immer zwischen Affirmation und Subversion schwanken, tendiert die Sitcom als Medium der massentauglichen Abendunterhaltung eindeutig zum ersten Pol; ihre subversive Kraft erschöpft sich darin, dass sie Randphänomenen, die beinahe in den Bereich der Norm eingezogen sind, einen letzten Ruck in Richtung Zentrum

5 Auf diese spezifische Spielart der Postmoderne in der russischen Kultur wies Timothy Snyder mehrfach hin, etwa: Snyder 2014a: 11; Snyder 2014b; Shtepa 2016.

6 Hiermit meine ich die Sitcom im engeren Sinne, also jene Serienformate, die einen Großteil der folgenden Kriterien erfüllen: kleine Besetzung, relative Geschlossenheit jeder Folge, Ausrichtung auf schnelle Erzeugung von Komik, wenige Schauplätze, jede Folge dauert 20-30 Minuten, Aufnahme vor einem Publikum (vgl. Weinsheimer 2007 [2002]: 648). Damit will ich mich vor allem gegen diejenigen Wissenschaftler_innen abgrenzen, die den Gattungsbegriff dermaßen weiten, dass er m.E. jegliche Bedeutung verliert, indem sie Grenzformate wie *Ally McBeal* (1997-2002), Doku-Soaps wie *The Osbournes* (2002-2005) oder gar Zeichentrickserien wie *Simpsons* (seit 1989) oder *South Park* (seit 1997) in die Gattung aufnehmen. Zur Problematik der Gattungsdefinition vgl. Mills 2005: 25-37.

gibt.⁷ Die Sitcom ist also »not only representative of a culture's identity and ideology, it also becomes one of the ways in which that culture defines and understands itself« (Mills 2005: 9).

In den USA, dem Ursprungsland der Sitcom, wo sie sich bereits in den 1930er Jahren zunächst als Radioformat zu entwickeln begann (vgl. Marc 2005), änderte sich die Situation ab den 2000er Jahren, was unter anderem daran liegt, dass die neueren Sitcoms auf spezifischere Zielgruppen ausgerichtet sind: Sowohl thematisch als auch ästhetisch bewegt sich hier die Sitcom vom Nullpunkt des Norm-Koordinatensystems weg, z.B. dadurch, dass nicht mehr die durchschnittliche US-Familie⁸ im Fokus liegt, die Macher_innen um die Etablierung von komplexeren Figuren, narrativen Mustern und Darstellungsmitteln bemüht sind und die Serien gesellschaftliche Debatten und Entwicklungen reflektieren (vgl. Mills 2005: 8-13).⁹ In russischsprachigen Ländern befindet sich die Sitcom hingegen noch in den Kinderschuhen, womit es eine doppelte Bewandnis hat, denn zum einen setzte hier die Entwicklung erst Ende der 1990er Jahre ein – nach dem Zerfall der Sowjetunion begnügte man sich mit US-amerikanischen und mexikanischen Telenovelas und Seifenopern –, zum anderen handelt es sich bei den russischsprachigen Ländern (noch) um TV-zentrierte Kulturen; die Dominanz eines medialen Kanals schränkt den kreativen Spielraum ein. Halten wir also kurz fest: Die Sitcom eignet sich als Ideologieindikator einer kulturellen Formation für eine bestimmte kurze Zeitspanne – Sitcoms altern aufgrund der genannten Eigenschaften schnell und verschwinden nach ca. zehn Jahren von der Bildfläche – und das vorzugsweise in solchen Kulturen wie der russischen oder der ukrainischen, wo das Fernsehen Leitmedium ist.

Interny – eine kurze Charakterisierung

Von diesen Prämissen ausgehend will ich die russisch(sprachig)e Sitcom *Interny* (*Praktikanten*) untersuchen.¹⁰ Bei den ersten Folgen der Serie handelt es sich im Kern um eine russifizierte Variante der beliebten US-amerikanischen Krankenhaus-Dramedy *Scrubs* (2001-2010), welche mit Elementen der im ernsten Register gehaltenen Kran-

7 Als Beispiele für subversive Sitcoms werden häufig *Simpsons* (seit 1989) oder *South Park* (seit 1997) genannt (vgl. Tueth 2005; Mills 2005: 3-5). Ich würde hingegen argumentieren, dass der einzige gemeinsame Nenner dieser beiden Serien und der Sitcom die Ausrichtung auf den Humor ist (vgl. Anm. 6). Und gerade weil sie gezeichnet sind, können sie sich – schon vor dem Jahr 2000 – viel mehr erlauben als die Sitcom. Ein klassisches Beispiel dafür, dass Sitcoms, die versuchen sich gesellschaftskritisch zu geben, häufig dabei scheitern, ist *All in the Family* (1971-1979). Die Schöpfer dieser Serie wollten mit der Figur Archie Bunker eine Parodie auf einen homophoben Rassisten schaffen; wie sich später aber herausstellte, wurde er von dem Gros der Zuschauer als Identifikationsfigur wahrgenommen (vgl. Tueth 2005: 30).

8 Wie Linder (2005) zeigt, ist die Kleinfamilie bis in die 2000er eine Konstante der Sitcom.

9 Die Ausnahme bildet hier *Seinfeld* (1989-1998), eine Sitcom, die in dieser Hinsicht ihrer Zeit weit voraus war.

10 Die Serie ist auf mehreren russischen Seiten frei und legal zugänglich.

kenhausserie *House, M.D.* (2004-2012) angereichert wird. Im Gegensatz zu anderen russischsprachigen Imitaten US-amerikanischer Serien, wie etwa der weißrussischen Sitcom *Teoretiki*, einer 1:1-Kopie der beliebten *The Big Bang Theory* (seit 2007), entwickelte *Interny* noch während der ersten Staffel eine eigenständige Dynamik und konnte so zu einer der beliebtesten russischsprachigen Serien avancieren, sowohl in Russland, der Ukraine und in Weißrussland als auch in Kreisen der russischsprachigen Migranten in den Vereinigten Staaten, Deutschland und Israel.

Im Zentrum der Handlung stehen die titelgebenden Praktikant_innen, welche unter die Fittiche des exzentrischen, cholерischen und genialen Leiters der Abteilung der Inneren Medizin kommen: des von Ivan Ochlobystin verkörperten Andrej Bykov, einer Figur, die sich deutlich an Dr. Perry Cox und Dr. Gregory House aus den obengenannten US-Serien orientiert. Der Humor der Serie basiert im Wesentlichen darauf, dass die schablonenhaften Praktikant_innen, etwa der Vertreter der Jeunesse dorée, Gleb Romanenko (Il'ja Glinnikov), der etwas grobe und dummliche Semën Lobanov (Aleksandr Il'in), die *femme fragile* Varja Černous (Kristina Asmus) oder der Streber Boris Levin (Dmitrij Šarakois), mit ihren jeweiligen Unzulänglichkeiten wie Unerfahrenheit, Faulheit, Ängstlichkeit oder Besserwisseri Bykovs Unmut auf sich ziehen und von ihm auf meist kreative Weise bestraft werden. Das humoristische Highlight jeder Folge sind Bykovs flotte Sprüche und seine rhetorisch elaborierten Tiraden, die darauf zielen, das jeweilige Opfer zu erniedrigen und bloßzustellen. Mit dem Fortschreiten der Serie wird der Kreis der *dramatis personae* beständig erweitert, wobei sie allesamt aus dem Umfeld der Klinik stammen, sodass wir bis zum Schluss der Serie ca. 20 Hauptfiguren haben, die durchgehend auftauchen. Auch das Themenrepertoire der Serie ist für Sitcom-Zuschauer kein Novum: Es gibt genretypische Erzählungen, die sich um Streiche, Verwechslungen und Missverständnisse drehen und auf diese Weise humorige Situationen erzeugen. Ein spezifisch ›russischer‹ Gegenstand des Gelächters ist der seit Gogol' auch im Westen bekannte Dilettantismus auf allen Ebenen – vom immer betrunkenen Hausmeister bis zur Krankenhausleiterin – sowie das Panorama an ›typischen‹ Figuren des russischen Alltags, von der drolligen *babuška* bis zum arroganten *nouveau riche*. Nach und nach werden wir auch in den Alltag der Figuren eingeführt: Liebesgeschichten, Hochzeiten, Scheidungen, Geldnöte usw. Dies ist im Übrigen ein klassisches Anzeichen dafür, dass die Sitcom ihren Zenit erreicht und überschritten hat – wenn die Figuren nicht genug hergeben, um durchgehend Humor zu erzeugen, wird die Handlung ins Private verlagert, was bei einem Umfang von 280 Folgen kaum verwundert. *Interny* beginnt also als eine gewöhnliche Sitcom, bei der der Humor im Vordergrund steht, nimmt aber mit der Zeit immer mehr Züge des Melodramatischen an und fokussiert sich zunehmend darauf, die ursprüngliche Comedy-Kulisse des Krankenhauses zu einer Art verdichteten Abbild des modernen Russlands und insbesondere seiner Gesellschaft zu machen. Dieses Ansinnen wurzelt wiederum im paradigmatischen Stellenwert der Epoche des Realismus in der russischen Kultur (vgl. Lauer 2000: 30f.): Insbesondere die (Prosa-) Texte, die in dieser Zeitspanne hervorgebracht wurden, galten für die nachfolgenden Epochen als zentrale Referenzpunkte und als Ideal, an dem ihre eigenen Texte gemessen wurden. Die Beschränkung der Wahrnehmung auf diese Epoche der Literaturgeschichte trifft in einem vielleicht noch größeren Maße auf Europa und die USA zu, stehen hier

doch gerade die Namen Dostoevskij und Tolstoj, auf einer zweiten Stufe auch Turgenjev, Gončarov und Gogol, als Metaphern für die gesamte russisch(sprachig)e Literatur, wohingegen der Nationaldichter Puškin hier eine periphere Stellung einnimmt. Die Fundamente des Realismus liegen wiederum in den sogenannten physiologischen Skizzen der 1840er Jahre, einem sozialkritischen, sujetlosen und essayistischen Genre, dem es daran gelegen war, auf möglichst präzise, beinahe wissenschaftliche Weise bestimmte Milieus, (Berufs-)Gruppen, soziale Schichten oder das Innenleben ganzer Städte zu erfassen und solchermassen eine Art Lexikon aller russischen ›Menschentypen‹ zu erstellen. Als eine in dieser Tradition stehende Serie lässt sich *Interny* als Amalgam aus Gesellschaftsabbild (physiologischen Skizzen) und -entwurf (im Sinne einiger zentraler Strömungen innerhalb des Realismus) begreifen, in dem Diskriminierung eine große Rolle spielt. Ihren Formen und ihrer Funktion werde ich mich in den nächsten Abschnitten widmen.

Diskriminierung und Perpetuierung von Stereotypen

Um den ganzen Katalog der in *Interny* evozierten Stereotypen zusammenzustellen, würde es einer Monographie bedürfen, weshalb ich mich im Folgenden auf einige markante Beispiele des *othering* konzentrieren will. Beginnen wir mit einer jüdischen Figur, Ivan Natanovič Kupitman (Vadim Demčog). Bereits sein Name verrät schon einiges: Der typische russische Vorname Ivan kontrastiert mit dem typisch jüdischen Patronymikum Natanovič (abgeleitet von Natan), ein Kontrast, der in der russifizierten Variante seines Nachnamens Kaufmann (von *kupit'* – kaufen) wiederaufgenommen wird. Bereits bevor wir die Figur kennenlernen, werden auf der Ebene der Onomastologie Unvollständigkeit und Unmöglichkeit der Integration suggeriert; darüber hinaus assoziiert der Nachname, der im Russischen nicht besonders verbreitet ist, die Figur mit der Sphäre des Ökonomischen. Kupitman figuriert in der Serie als bester Freund Bykovs, dient ihm aber zugleich auch als Kontrastfigur: Während Bykov den körperlich starken, männlichen Russen darstellt, ist Kupitman stereotypisch als schwacher, effeminierter, weinerlicher, leicht metrosexueller Hypochonder gezeichnet, der seine Verwandtschaft fürchtet; ist Bykov stets darum bemüht, als Arzt der Inneren Medizin alle Patient_innen mit Aufmerksamkeit zu bedenken und zwar unabhängig von ihrem sozialen Status, praktiziert Kupitman im ›schmuddeligen‹ Bereich der Venerologie, wo niemand in Lebensgefahr zu schweben scheint und eigentlich nur solche Menschen hinkommen, die sich ›versündigt‹ haben – dass sie häufig aus höheren Kreisen stammen, kommt Kupitman entgegen, denn er behandelt vornehmlich Privatpatienten, die für ihn entweder neue, mit einem Geldsegen verbundene und daher vorteilhafte Kontakte bedeuten oder ihn (zum Zeichen der Anerkennung) mit einer netten Extrasumme oder einer teuren Flasche Cognac bedenken. Es versteht sich von selbst, dass Bykov als integrierter Arzt solche, in Russland durchaus übliche Geschenke niemals annehmen würde. Doch Kupitman bedient nicht nur die ökonomische Facette des jüdischen Stereotyps. Passend zum Bereich der Venerologie zeichnet er sich durch Lüsterheit und unbändige Sexualität aus, die sich bei ihm – weil er sich nun einmal nicht besonders ›männlich‹ geriert – mit rücksichtsloser List paart, welche sich wiederum in seiner,

innerhalb des Wertesystems falschen, weil nicht Bykov'schen (lies: nicht russischen), Gentlemen-Art äußert. Doch diese ›Listigkeit‹ erstreckt sich auch in andere Bereiche seines Daseins, seien es seine Versuche, (auch in anderen Sphären) an Geld zu kommen, sei es die Ebene der Komik: In sehr vielen Folgen wird der Humor genretypisch durch komplexe Streiche (häufig mit entsprechender Vergeltung) erzeugt. Der Meister dieser Streiche und die Figur, die beinahe nie den Kürzeren zieht, ist, man ahnt es schon, Bykov. Kupitman als Bykovs Altersgenosse steht seinem Freund auf diesem Gebiet in nichts nach, mit einem einzigen Unterschied: Während Bykovs Streiche, so gemein und erniedrigend sie auch sein mögen, stets durch ihren didaktischen Charakter legitimiert werden, sind diejenigen Kupitmans häufig nur Selbstzweck, sodass er letztlich als ein Chaostifter dasteht, der sich am Leid anderer labt bzw. – und auf einer anderen Ebene – den russischen Mikrokosmos, den die Serie entwirft, zersetzt. Dieses Bouquet von negativen jüdischen Eigenschaften wird durch einen vornehmlich osteuropäischen Stereotyp komplettiert, nämlich dem Juden als Alkoholhändler, der das russische Volk zum Alkoholismus verführt. Die vorhin erwähnten Flaschen teuren Cognacs werden von Kupitman mit rasender Geschwindigkeit konsumiert – er ist Alkoholiker und unter anderem daher rühren seine Faulheit und die Vernachlässigung der ärztlichen Pflichten. Aber nicht nur das: Die Komik manch einer Episode basiert darauf, dass er die anderen Figuren für seine Trinkgelage zu gewinnen sucht und so abermals als störendes Element und Chaostifter agiert – die Trunksucht wird zu einer ansteckenden Krankheit. Ironischerweise, und dies abschließend und nebenbei gesagt, ist er Bykov auch auf dem Gebiet des Alkoholkonsums unterlegen, der als ›richtiger Russe‹ natürlich trinkfest(er) sein muss und es auch ist.¹¹

Eine andere interessante Figur in diesem Zusammenhang ist der von zwei Vätern großgezogene US-amerikanische Praktikant Phil Richards, der häufig Opfer von Homophobie und Antiamerikanismus wird. Vorab sei gesagt, dass Homosexualität von Anfang an etwa in jeder dritten Folge thematisiert wird und zwar als komisches Element: Entweder wird dem Thema ein ganzer Handlungsstrang geschenkt – Figur A kommt durch ein Missverständnis auf die Idee, dass Figur B homosexuell ist, erzählt es dann anderen Figuren usw., oder ein homosexueller Patient soll behandelt werden, wobei sich die männlichen Ärzte ganz besonders zieren – oder es dient als Folie für einen situativen Gag. Wie dies häufig der Fall ist, werden homosexuelle Beziehungen zwischen Männern deutlich negativ (im besten Falle als lächerlich, im schlechtesten als widernatürlich, krank, abstoßend) markiert, lesbische Beziehungen bewegen sich in einer noch akzeptierten Grauzone. Nun also zu Phil Richards: Die Figur wird in der 67. von insgesamt 280 Folgen eingeführt und gehört von da an zur Standardbesetzung. Als US-Amerikaner kommt er ins Moskauer Krankenhaus, um hier unter erschwerten ›rus-

11 Andere wichtige jüdische Figuren sind die Praktikant_innen Boris Levin (Dmitrij Šarakois) und Sof'ja Kalinina (Aglaja Tarasova), eine Nichte Kupitmans. Bei beiden Figuren haben wir den onomatologischen Kontrast, der schon im Zusammenhang mit Kupitman aufgezeigt wurde. Ferner zeichnen sie sich durch eine starke Abhängigkeit von ihren Familien aus – hier wird das Bild des jüdischen Muttersöhnchens resp. Vattertöchterchens aufgerufen –, durch ihre Streberhaftigkeit und die damit verbundene Arroganz sowie Nicht-Coolness und die zwanghaften Versuche, diese abzulegen.

sischen« Bedingungen seine Internatur¹² abzuschließen und wird gleich in der ersten Folge von Bykov als Fremder gebrandmarkt; seine Begrüßungsworte lauten: »Yankee go home!« Obschon die Figur grundsätzlich positiv und charismatisch konzipiert ist, werden an ihr alle amerikanischen Stereotypen durchexerziert, angefangen bei der *political correctness* über die übertriebene Freundlichkeit bis hin zur Ordnungsliebe. Diese Eigenschaften werden zwar nicht negativ dargestellt, aber als eine Naivität abgetan, die dem »Russen« fremd und unter seinen Lebensbedingungen nicht praktikabel ist, womit die Sitcom nicht zuletzt auf die Vorstellung des »russischen Sonderwegs« verweist, welche in den letzten Jahren im Land wieder omnipräsent ist.¹³

Dieses Bild vom Amerikaner als naivem Dummerchen wird ca. 20 Folgen später mit der Thematik der Homosexualität verknüpft. Bykov und Kupitman finden nämlich heraus, dass Phil von zwei Vätern erzogen wurde – ein Umstand, der zunächst zu einem Hagel an wirklich geschmacklosen Witzen führt, später zu einem *running gag* mutiert und zugleich auch zu einer Universalerklärung für all seine Unzulänglichkeiten wird, u.a. auch für die besagte »verweichlichte«, da freundliche, liberale und naive Art. Auf der ideologischen Ebene wird Phil damit zur Verkörperung des Westens, welcher im offiziellen Diskurs der Russischen Föderation als eine Verquickung aus liberalen Werten (im Gegensatz zu den christlich-konservativen Werten Russlands) und der als Degenerationserscheinung begriffenen Homosexualität imaginiert wird, zwischen denen ein kausaler Zusammenhang bestehe: Multikulturalismus, Toleranz, freie Entfaltung des Individuums, Emanzipation von Randgruppen usw. führen unmittelbar zum Abfall vom Glauben, zum Verlust traditioneller Werte und des klassischen Familienbilds und münden unmittelbar in Homosexualität als Norm. Immer häufiger ist davon die Rede, dass in den westlichen Ländern Kinder ab der ersten Klasse zur Homosexualität erzogen werden oder dass der Westen gar von einer »blauen (schwulen) Lobby« – nach dem Muster der zionistischen Weltverschwörung – unterwandert wurde. Dementsprechend wurde in der Umgangssprache für Europa der Begriff Gayropa (Gejropa) geprägt, für die Bewohner »liberaler« Länder, deren Musterbeispiel natürlich die USA sind, die Bezeichnung *liberast*, eine Mischung aus *liberal* (Liberaler) und *pederast* (eine stark abwertende Bezeichnung für homosexuelle Männer, vgl. Anm. 3). Gekrönt wurde die Entwicklung der Figur des Phil Richards durch das *coming out* des ihn verkörpernden Schauspielers Odin Lund Biron (der ebenfalls US-Amerikaner ist). Sein Kollege (in der Serie: Vorgesetzter) Ochlobystin reagierte auf die Nachricht wie folgt: »[Die Fernsehfigur] Bykov wird nie erfahren, dass Phil ein Perverser ist. Ochlobystin, hingegen, als er erfuhr, dass sein Freund Odin ein Sodomit ist, schlug seinen Kopf gegen die Wand und verfluchte das Schicksal.«¹⁴ Trotz dieser Trennung zwischen Fiktion und Realität hatte Odin Biron

12 In Deutschland entspricht das dem Praktischen Jahr.

13 Nebenbei sei auf die Ironie hingewiesen, dass die anti-amerikanische Attitüde in einem US-amerikanischen Serienformat propagiert wird. Im Einklang damit versucht die Serie, ihre transatlantischen Vorläufer zu überflügeln bzw. zu »überschreiben«. Die Analyse der Verfahren, die hierbei zum Tragen kommen, steht aber auf einem anderen Blatt.

14 »Быков никогда не узнает, что Фил извращенец. А Охлобыстин, когда узнал, что его друг Один содомит, бился башкой от [sic] стену и клял судьбу« (Ochlobystin 2015).

coming out sehr reale Folgen innerhalb der erzählten Realität von *Interny*: Er wurde in die ›schmutzige‹ venerologische Abteilung Kupitmans verbannt und ist seitdem nie wieder in einer Szene mit Bykov aufgetreten (lediglich in der abschließenden Staffel haben sie aus erzähltechnischen Gründen einige kurze gemeinsame Szenen, in denen Phil aber von Bykov angeschrien wird).¹⁵

Nach dem Muster dieser beiden markanten Fallbeispiele werden im Wesentlichen alle anderen Figuren diskriminiert, indem sie einer bestimmten Gruppe oder Ethnie zugeordnet und mit deren stereotypen Eigenschaften ausgestattet werden. Somit findet sich in *Interny* nicht nur ein Panorama der ›typischen‹ Bewohner Russlands, sondern auch die gesamte Palette von Bildern des Fremden, also derjenigen, die vom Idealtypus des durchschnittlichen, weißen, männlichen russischen Stadtbewohners abweichen: Angefangen beim etwas einfältigen Praktikanten Aleša, der aus einem Dorf stammt, über den kasachischen Arzt Timur, dessen Augenform und die damit verbundenen Stereotypen sowie die den Kasachen immer wieder zugeschriebene Listigkeit und Faulheit hervorgehoben werden, bis hin zu den aggressiven Brüdern aus dem Kaukasus, die eher den Tod ihrer Schwester in Kauf nehmen als sie von einem männlichen Arzt behandeln zu lassen. Bei den weiblichen Figuren gibt es für russische Verhältnisse kaum Überraschungen. Zwar lässt Bykov hier und da mal durchscheinen, dass Frauen nicht für den Arztberuf geeignet seien – der ideale Beruf sei für sie der der Krankenschwester –, nimmt aber letztendlich auch die weiblichen Praktikantinnen in seiner Abteilung auf. Wie im öffentlichen Leben Russlands besetzt auch hier die Frau die paradoxe Rolle, die ihr während der Sowjetzeit zugeordnet wurde: Einerseits kann sie jeden beliebigen Beruf ergreifen und (fast) jede Position in der Hierarchie besetzen, zugleich muss sie aber auch ein Objekt der männlichen Begierde sein und alle häuslichen Pflichten erfüllen (vgl. Begembetova 2016). Dieses paradoxe Bild verkörpert idealtypisch die spätere Ehefrau Bykovs, Anastasija Kisegač (Svetlana Kamynina), die sowohl die immer top gestylte Leiterin des Krankenhauses ist als auch wie selbstverständlich Bykov das Essen zubereiten und ihr gemeinsames Kind versorgen muss.¹⁶ Ferner ist anzumerken, dass den weiblichen Figuren die sexuelle Freizügigkeit vorenthalten bleibt: Während sich bei einigen der männlichen Figuren eine Affäre an die nächste reiht und ein *one-night-stand* den anderen jagt, können die weiblichen Figuren solche kurzzeitigen Beziehungen erstens nur ausnahmsweise und zweitens nur mit Figuren aus dem Krankenhaus, gewissermaßen mit den aus Zuschauerperspektive ›Unsrigen‹, eingehen.

15 In Bezug auf die LGBT-Bewegung dokumentiert *Interny* auch den Stimmungswechsel im Land: In einer der ganz frühen Folgen kommt ein Transgender-Patient vor, der dem homophoben Praktikanten Semën Lobanov zugeteilt wird. Während Lobanov zunächst von seinem Patienten abgestoßen ist, zeigt er sich am Ende der Folge verständnisvoll und führt mit ihm/ihr persönliche Gespräche – eine Entwicklung, die in späteren Folgen unmöglich scheint.

16 In einer der letzten Folgen kümmert sich Bykov gezwungenermaßen kurz um seinen ca. dreijährigen Sohn Il'ja, dies aber nur, weil Il'ja in seiner Entwicklung noch nicht so weit ist wie Semën Lobanovs gleichaltrige Tochter; die scheinbare Fürsorge entpuppt sich als männlicher Stellvertreterwettbewerb.

Im Hinblick auf Diskriminierung bietet *Interny* dennoch auch angenehme, aber seltene Überraschungen. Als herausragendes Beispiel lässt sich etwa die Folge anführen, in der ein junger Rom ins Krankenhaus eingeliefert wird, der bei einigen Figuren sofort in den Verdacht gerät, dass er sie bestehlen wird. Zwar wird auch in dieser Folge mit Roma-Stereotypen gespielt, jedoch entpuppt sich der junge Mann am Ende als erfolgreicher Unternehmer. Im Übrigen muss angemerkt werden, dass *Interny* auch sehr viele Stereotypen in Bezug auf Russ_innen aufgreift, diese werden aber insofern neutralisiert, als sie erstens in unendlicher Mannigfaltigkeit auftreten und zweitens durch atypische Figuren aufgewogen werden, was anderen Minderheiten verwehrt bleibt.

Abschließend können wir festhalten, dass in *Interny* (fast) jede Figur diskriminiert wird – Witze über Kranke allerdings sind tabu –, wobei die Intensität mit der Abweichung von der Norm steigt. Der Fairness halber muss aber auch vermerkt werden, dass Diskriminierung natürlich nicht das zentrale Anliegen der Serie ist und es sich bei meinen Darstellungen um Extrakte aus beinahe 117 Stunden Filmmaterial (280 Episoden à 25 Minuten) handelt. *Interny* ist also keine Propagandaserie, vielmehr spiegelt sie bestimmte Ideologeme der russischen Kultur wider, die für ihre Produzenten, unter denen sich auch, wie im Falle ihres Schöpfers Vjačeslav Duschametov, einige nicht-ethnische Russen finden, unveränderliche Norm sind.

Andrej Bykov (Ivan Ochlobystin) – Das Zentrum der Utopie

Bisher wurde das Serienformat Sitcom als eine Erscheinung der Popkultur bestimmt, welche den aktuellen Zustand einer Kultur, ihre Normen, Werte und Tabus widerspiegelt. *Interny* entspricht dieser Definition, insofern die Serie nicht nur implizit Ideologeme der russischen Gesellschaft repliziert, sondern tatsächlich den Anspruch erhebt, die Wirklichkeit der Russischen Föderation *in nuce* abzubilden. Alsdann wurde gezeigt, dass die Diskriminierung ein konstitutives Element dieser Wirklichkeit darstellt. Das Thema dieses letzten Abschnitts wird es daher sein, die Funktion der Diskriminierung im Gesamtsystem aufzuzeigen. Im Kern dieses Systems steht – wie zu erwarten – der Protagonist der Einleitung, Ivan Ochlobystin, und die von ihm verkörperte Figur Andrej Bykov, der ich mich nun eingehender widmen will.

Andrej Bykov bildet ohne Frage das Zentrum der Krankenhausesgemeinschaft, um welches das Serienuniversum kreist, und ist zugleich diejenige Figur, die die Serie trägt. Ohne ihn als Markenzeichen würde die Serie nicht funktionieren, weil er erstens in alle relevanten Handlungsstränge eingebunden ist, zweitens für den spezifischen Humor und Ton der Serie sorgt und weil drittens die anderen Figuren schlichtweg zu flach und zu langweilig sind – er ist die einzige komplexe und darum herausstechende Figur. Wie schon der Schauspieler Ochlobystin ist Bykov ein Tausendsassa: Er ist zugleich ein körperlich starker Sportler, volltätowierter Biker, bodenständiger Universalgelehrter, trinkfester Idealtyp eines männlichen, weißen Russen, selbsternannter *leader* und Oberpädagoge und natürlich ein exzellenter, da unfehlbarer Arzt; die einzigen Makel dieser beinahe als Halbgott gezeichneten Figur sind seine Angst vor dem Zahnarzt und seine unsaubere Aussprache des Lauts R. Jedoch gibt es noch eine andere Seite von

Bykov: Chauvinismus, Rassismus, Homophobie, sein häufig asoziales und rücksichtsloses Verhalten, seine Lust an der Insubordination und dem Missachten von Regeln, am Erniedrigen, an der körperlichen und vor allem verbalen Züchtigung, seine aggressive Art und seine Hasstiraden. Besonders wichtig für den Kontext dieser Arbeit ist aber, dass er die einzige Figur ist, die nicht diskriminiert wird, vielmehr gehen alle Formen der Diskriminierung von ihm aus: Er setzt die Marker der Andersheit – so bezeichnet er z.B. Kupitman häufig als »jüdischen Pudel« (*evrejskij pudel'*) oder als »lockige jüdische Visage« (*kurčavaja evrejskaja mordā*) – und steckt zugleich den Bereich der Diskriminierung ab, indem er darüber verfügt, wer, wie, wann diskriminiert werden darf.

Nun stellt sich folgerichtig die Frage, wie *Interny* es schafft, Bykov trotz dieser eindeutig negativen Charakterzüge als Zentrum der Serie figurieren zu lassen. Hierfür gibt es im Wesentlichen drei Gründe: Der erste und bereits besprochene Grund ist, dass Bykovs negative Eigenschaften im komischen Register präsentiert, d.h. mittels des Humors neutralisiert werden. Gewissermaßen werden, der Logik der Serie folgend, der »langweiligen« (westlichen) *political correctness* und Ordnungsliebe die komische (russische) politische Inkorrektheit und Rebellion entgegengestellt. Auch Machtpraktiken wie Erniedrigung und Diskriminierung erscheinen im Gewand des Humors deutlich harmloser und werden auf diese Weise legitimiert. Der zweite Grund liegt in einer Eigenheit des Serienformats. Aufgrund dessen, dass Sitcoms als abendliche, massentaugliche Unterhaltung dienen, lässt es ihre Struktur gar nicht zu, dass negative oder gar amoralische Handlungen, die innerhalb ihres binären ethischen Systems immer auch als solche markiert sind, ungesühnt bleiben. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass Handlungen, die keine Bestrafung nach sich ziehen, innerhalb des Normen- und Wertesystems positiv sind. Indem also Bykovs Verhalten niemals sanktioniert wird, erlangt er Vorbildcharakter und wird für den Zuschauer zum nachahmungswürdigen, positiven Helden. Der dritte und wohl wichtigste Grund ist aber, dass Bykov als zentrale Stütze der gegenwärtigen Ordnung dargestellt wird: Seine negativen Eigenschaften sind möglicherweise unangenehme, aber notwendige Übel, die für das Überleben des russischen Mikrokosmos, welcher im Klinikum mit entworfen wird, essentiell sind. In den »richtigen« Momenten ist Bykov nämlich großzügig und rettet Leben. Als einzige nicht korrumpierbare Figur vermag er es, das Chaos des russischen Alltags, die Geld- und Materialnöte zu überwinden, die faulen und inkompetenten Mitarbeiter zu motivieren und auf diese Weise den sprichwörtlichen Laden am Laufen zu halten.

Wie vorhin ausgeführt wurde, ist *Interny* nicht nur ein (idealisiertes) Gesellschaftsabbild, sondern auch (und vielleicht vor allem) ein Gesellschaftsentwurf, der im Weiteren als Utopie bestimmt werden soll. Bykovs positive, beinahe übermenschliche Eigenschaften tragen schon Züge des Utopischen, jedoch ist sein größtes Verdienst die Überwindung des Todes, womit *Interny* sowohl an christliche als auch an sowjetische Todesüberwindungsmythen anknüpft. Es liegt zwar in der Natur der Sitcom, dass der Tod keine dominante Rolle spielen kann, aber dass innerhalb von 117 Stunden in einer Krankenhausserie keine einzige Person stirbt, ist überaus befremdlich. Zwar gibt es eine Leichenhalle, doch sie wird als Heterotopos fein säuberlich von der eigentlichen Raumordnung des Krankenhauses getrennt und scheint mit ihr überhaupt in keinem Zusammenhang zu stehen (sie dient höchstens als Strafraum für unartige Praktikant_innen

oder als Kulisse für einige komische Situationen). Lediglich eine einzige Spur führt zum Tod: eine Topfpflanze, die von Bykov auf den Namen Igor' getauft wurde. Igor' wird relativ früh eingeführt und von Bykov wie ein Heiligtum behandelt. Häufig sieht man, wie er die Pflanze gießt, sie zurechtstutzt oder Staub von ihren Blättern abwischt; sie scheint ihm wichtiger zu sein als seine Mitmenschen. Im letzten Drittel der Serie erfahren wir dann, was es mit diesem vermeintlich humoristischen Element auf sich hat: Igor' ist nämlich ein Symbol für den einzigen Patienten, der Bykov jemals weggestorben ist. Solchermaßen wird der Tod zum Ausnahmefall, er wird sublimiert und neutralisiert, ja es wird gar die Reinkarnation in Aussicht gestellt.¹⁷

Zur Utopie der Sitcom gehört es dann auch, die sogenannten ›traditionellen Werte‹ wiederaufleben zu lassen. Neben der offensichtlich patriarchalen Ordnung und der starken Hierarchisierung steht hier insbesondere die Stärkung des klassischen Familienbilds im Vordergrund: So werden im Verlaufe der Serie geschiedene Ehen wiederhergestellt, wilde Partnerschaften, wie etwa die zwischen dem jungen Praktikanten Levin und der wesentlich älteren Krankenschwester Ljuba, beendet, alle anderen Figuren verpaart und verheiratet und damit auch die Sexualität der Männer (sogar die des jüdischen Lüstlings Kupitman) gebändigt. Im Subtext von *Interny* wird damit die ›konservative Utopie‹ wiederbelebt, ein idyllischer Gesellschaftsentwurf, der im Diskurs der Slavophilen zur Mitte des 19. Jahrhunderts der herannahenden (westlichen) Moderne entgegengestellt wurde (vgl. Lachmann 2005: 124f.). Gekennzeichnet ist die ›konservative Utopie‹ durch Rückwärtsgewandtheit, christlich-orthodoxen Konservatismus (gegenüber der angeblichen progressiven Ratio des Westens), eine in der permanenten Abgrenzung gegen Europa angestrebte Hermetik der Kultur, russischen Nationalismus, die Negation der Persönlichkeit und Individualität, die Aufgabe der persönlichen Freiheit zugunsten der Identifikation mit der Gemeinschaft (*sobornost'*) sowie die Konzeption des Idealstaates nach dem Vorbild der russischen Dorfgemeinschaft (dies abermals als Gegenentwurf zur juristischen und politischen Gemeinschaft der Westler) (vgl. Walicki 1975: 445-449). Der Gesellschaftsentwurf der Slavophilen beinhaltet also all jene Elemente, die sich in *Interny* wiederfinden (lediglich wird hier das Dorf zum Krankenhaus) und die in der Figur des Bykov verkörpert werden. Dieser Befund wird durch die letzte Folge nochmals bekräftigt: Die ehemaligen Praktikant_innen besetzen die Plätze ihrer Ausbilder und Vorgesetzten, während die Letzteren nach St. Petersburg umziehen, womit das Motiv der Todesüberwindung durch die für die Idylle typische Zyklizität ergänzt wird, welche die Ersetzbarkeit einer jeden Person impliziert und dadurch die Stabilität dieser spezifischen Ordnung garantiert. Bykov arbeitet in St. Petersburg nebenbei als Berater bei einer Sitcom-Produktion, die sich um Praktikanten in einem Krankenhaus dreht – der Arbeitstitel lautet *Interny* –, wodurch sowohl die Zyklizität ins äußere Kommunikationssystem gespiegelt (kaum ist die Sitcom zu Ende, schon beginnt sie von Neuem) als auch Bykovs demiurgisch-autopoietischer Charakter unterstrichen wird.

Und gerade vor dem Hintergrund der konservativen Utopie wird auch die Funktion der Diskriminierung evident: Das Fremde und das Andere, das nicht in die hier-

17 Als Bykov in der letzten Folge nach St. Petersburg umzieht, ist Igor', die Erinnerung an das einmalige Versagen, einer der wenigen Gegenstände, die er mitnimmt.

archische und patriarchale Struktur der russisch-nationalistischen Utopie passt, kann hier zwar existieren – in der Serie ist auffallend häufig unter Berufung auf den Hippokratischen Eid die Rede davon, dass auch die größten ›Sonderlinge‹ behandelt werden müssen –, aber nur dann, wenn es auch als Fremdelement und damit als potentielle Bedrohung markiert wird und den männlichen, heterosexuellen ethnischen Russen als Hegemonialmacht akzeptiert. Als Schlussstein dieses Gebildes dient der dominante Tausendsassa und Autokrat Bykov, unter dessen Führung alle Patient_innen, die im Mikrokosmos des Krankenhauses die Bewohner Russlands repräsentieren, trotz des Geld- und Materialmangels, der Unordnung, der Gesetzlosigkeit und der Korruption überleben werden. Dabei wird impliziert, dass diese Missstände im russischen Kontext auch gar nicht beseitigt werden können, da Ordnung und Gesetz westliche Ideale sind, die schlussendlich – wie im Zusammenhang mit der Figur des Phil Richards gezeigt wurde – zu Säkularisierung, Werte- und Gesellschaftsverfall und schließlich zur Homosexualität führen. Kurz: Eine Utopie kann nur in einer Diktatur entstehen, in der sich die Masse einem starken Autokraten unterordnet; alle, die ›freiwillig‹ (durch ein Bekenntnis zur Homosexualität) oder unfreiwillig (ethnische Minderheit) aus dieser Masse herausstechen, sind potentiell subversive – bzw., der Kontext Krankenhaus legt das nahe, pathologische – Elemente und müssen dann auf dem Wege der Diskriminierung an ihren Platz verwiesen werden.

Diese Gedankenfigur lässt sich am hier bisher vernachlässigten Umgang mit Schwarzen illustrieren: In einem Special, das sich mehrfach auf Tarantinos *Django Unchained* (2012) bezieht – einen Film, der unter anderem das Thema der Sklaverei behandelt –, werden die Praktikant_innen von Bykov unter anderem als *niggery*¹⁸ bezeichnet, ohne dass dieser Begriff, der andernorts die Einstellung der Serie nach sich ziehen würde, als besonders abwertend oder rassistisch dargestellt wird – er steht in einer Reihe mit anderen, harmlosen Beleidigungen. Im Kontrast hierzu steht eine Folge, in der ein junger Mann ins Krankenhaus kommt, bei dem es sich um einen Nachkommen jener Afroamerikaner_innen handelt, die (aus ideologischen und propagandistischen Gründen) ab den 1930er Jahren in die Sowjetunion eingeladen wurden. Der Praktikant Semën Lobanov will nicht wahrhaben, dass ein Schwarzer sich als Russe bezeichnet und erfindet eine Reihe von Wettkämpfen, um festzustellen, wer von ihnen russischer sei. Als diese jedoch mit Remis enden, schlägt er einen Trinkwettbewerb vor, bei dem er knapp gegen seinen Opponenten gewinnt und ihm den Status eines ›Fast-Russen‹ verleiht. Diese Unvollständigkeit, das nicht-ganz-Sein, der ›Fast-Status‹, der sich in Hinblick auf verschiedene Gruppen unterschiedlich gestaltet und schon kurz in Zusammenhang mit Kupitman angesprochen wurde, bindet den Menschen einerseits in die Gesellschaft ein und weist ihm einen festen (und unveränderlichen) Platz in ihrer Hierarchie zu, andererseits behält er aber auch die Möglichkeit vor, ihn bei Bedarf zu einem Nichts zu degradieren und ihn vollkommen aus der Gesellschaft zu exkludieren.

18 Es ist darauf hinzuweisen, dass im russischsprachigen Raum *negr* nach wie vor die Standardbezeichnung für Menschen mit schwarzer Hautfarbe ist.

Abschließende Bemerkungen

In *Interny* wird eine Ordnung entworfen, die nicht nur die slavophilen Phantasmen, sondern auch den Mythos der sowjetischen Vielvölkerfamilie¹⁹ widerspiegelt und darüber hinaus Elemente des Zarismus enthält. Wie die russische Kultur der Gegenwart ist sie ein kumulatives bzw. eklektisches Gebilde verschiedener autoritärer Herrschaftsformen. Unterschiedliche Formen der Diskriminierung sind ihr sowohl Instrument als auch Fundament. Im Lichte dieser Erkenntnisse lässt sich auch nachvollziehen, wie es dazu kommt, dass eine Person wie Ochlobystin trotz ihrer aggressiv homophoben, sexistischen, rassistischen und imperialistischen Aussagen im heutigen Russland auf fast keinerlei Gegenwehr stößt, sondern sich, ganz im Gegenteil, großer Beliebtheit erfreut. Denn die Sitcom bildet nicht nur die gesellschaftliche Realität ab, sie ist zudem für ihre Entwicklung mitverantwortlich: Wenn der reale Ochlobystin zum fiktionalen Bykov (die Differenz ist hier gering, eigentlich spielt Ochlobystin sich selbst), der fiktionale Bykov mit den oben beschriebenen Eigenschaften zum zentralen Stabilitätsfaktor des in *Interny* entworfenen fiktionalen Mini-Russlands wird, so hat das zur Konsequenz, dass Ochlobystin seinerseits als Stabilitätsfaktor der realen Russischen Föderation wahrgenommen wird. In einem weiteren Schritt – und dies nur andeutungsweise – lässt sich auch erkennen, dass die fiktional-reale Figur Bykov-Ochlobystin natürlich ein Abglanz desjenigen Mannes ist, der die Geschicke des Landes seit mittlerweile 16 Jahren in seiner Hand hält: Vladimir Putin. Putin gleicht Bykov-Ochlobystin sowohl in individueller Hinsicht, etwa durch seine (inszenierte) Männlichkeit, Allwissenheit, universale Begabung und Allmacht, als auch in der autokratischen Art, das Land zu führen, nämlich durch Diskriminierung von Randgruppen oder ganzen Ländern, die ehemals zur Sowjetunion gehörten, Missachtung jeglicher (internationaler) Regeln, imperialistische Gesten usw., was (wie schon zu Zeiten Stalins) vom Volk deswegen toleriert und getragen wird, weil man ihm die zukünftige Utopie verspricht. In diesem Gefüge tritt Bykov, der *leader* und Oberpädagoge, als ›Arzt der Seelen‹ auf, der bei seinem täglichen Auftritt den Zuschauer gegen den ›westlichen Infekt‹ impft und ihm die Panazee verabreicht, die ihm eine glorreiche Zukunft und sogar Unsterblichkeit in Aussicht stellt.

Literatur

BEGEMBETOVA, Irina (2016): »Die Silikonfrau«. In: *dekoder*, 07.03.2016, <http://www.dekoder.org/de/article/die-silikonfrau> (10.03.2016).

GAZETA.RU (2013): »Ochlobystin predlagaet szigat' geev v pečach« [»Ochlobystin schlägt vor, Homosexuelle in Öfen zu verbrennen«]. In: *Gazeta.ru*, 13.12.2013, http://www.gazeta.ru/social/news/2013/12/13/n_5813705.shtml (10.03.2016).

19 Formal sollten alle Völker, die sich unter dem Banner der Sowjetunion versammelten, gleichberechtigt sein, faktisch waren sie mit unterschiedlichen Formen der Diskriminierung konfrontiert, die von Alltagsrassismus bis hin zu Deportationen und Genozid reichten.

- LACHMANN, Renate (2005): »Der Einbruch des Phantasmas in den realistischen Text – Gončarovs ›Oblovovs Traum‹«. In: *Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurse, Medien, Performanzen*, hg. v. Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorff, Tübingen: Narr, 117-137.
- LAUER, Reinhard (2000): *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*, München: C.H. Beck.
- LINDER, Laura (2005): »From Ozzie to Ozzy: The Reassuring Nonevolution of the Sitcom Family«. In: *The Sitcom Reader. America Viewed and Skewed*, hg. v. Mary M. Dalton/Laura R. Linder, Albany/NY: SUNY Press, 61-71.
- MARC, David (2005): »Origins of the Genre. In Search of the Radio Sitcom«. In: *The Sitcom Reader. America Viewed and Skewed*, hg. v. Mary M. Dalton/Laura R. Linder, Albany/NY: SUNY Press, 15-24.
- MILLS, Brett (2005): *Television Sitcom*, London: Palgrave Macmillan.
- OCHLOBYSTIN, Ivan (2010): »Uvy, rasist« [»Leider bin ich ein Rassist«], <https://snob.ru/selected/entry/11919> (06.03.2016).
- OCHLOBYSTIN, Ivan (2015): »Twitter-Nachricht vom 10.02.2015, Pseudonym: PsykerO1477«, <https://twitter.com/PsykerO1477/status/565178548185743360> (10.03.2016).
- OCHLOBYSTIN, Ivan (2016): »Twitter-Nachricht vom 11.01.2016, Pseudonym: PsykerO1477«, <https://twitter.com/PsykerO1477/status/686577670809849856> (06.03.2016).
- SHTEPA, Vadim (2016): »Totalitarian postmodernism. Why it is not possible for Russia to have a single state ideology«. In: *Intersection: Russia/Europe/World*, 28.07.2016, <http://intersectionproject.eu/article/politics/totalitarian-postmodernism> (24.09.2016).
- SNYDER, Timothy (2014a): »Putin's Project«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.04.2014, <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/timothy-snyder-about-europe-and-ukraine-putin-s-project-12898389.html> (14.03.2016).
- SNYDER, Timothy (2014b): »Ukraine: From Propaganda to Reality« (Vortrag vom 9. November 2014 im Rahmen des 25th Anniversary Chicago Humanities Festival »Journeys«), http://www.youtube.com/watch?v=eKF0bB6_naw (25.09.2016).
- TUETH, Michael V. (2005): »Breaking and Entering: Transgressive Comedy on Television«. In: *The Sitcom Reader. America Viewed and Skewed*, hg. v. Mary M. Dalton/Laura R. Linder, Albany/NY: SUNY Press, 25-34.
- WALICKI, Andrzej (1975): *The Slavophile Controversy. History of a Conservative Utopia in Nineteenth-Century Russian Thought*, Oxford: Clarendon Press.
- WEINSHEIMER, Stefanie (2007 [2002]): »Sitcom«. In: *Reclams Sachlexikon des Films*, hg. v. Thomas Koebner, 2., aktualisierte u. erw. Aufl., Stuttgart: Philipp Reclam jun., 648-649.

