

KONCERT I KONEC

AUF DEN SPUREN DES POETISCHEN SERIENMÖRDERS VLADIMIR SQROKIN

Sylvia Sasse

*„Hast ausgeholt, nun hacke!“
Vladimir Sorokin*

„Tolstoj tritt ein, schon ohne Mantel, Galoschen, Stiefel zieht er aus, dann ruft er Vanja, hilf mir raus! Da greift Ivan zur Axt und Krach! Haut er Tolstoj mit Macht auf den Kopf. Tolstoj fällt um. Oh Weh und Ach! Die ganze russische Literatur im Nachttopf.“

Daniil Charms

Für gewöhnlich enden Sorokins Romane und Erzählungen mit dem Untergang des gesamten poetischen Inventars. Weder der Text, die Protagonisten, das Genre noch die gesamte russische Literatur, die virtuos zitiert wird, bleiben vom Gemetzel verschont. Für gewöhnlich atmet man nach dem Ende des Endes auf. So auch in Roman, einem zunächst friedlichen und idyllischen Roman, der das russische Landleben als hermetischen, zeitlosen Raum figuriert. Doch läßt man den letzten Satz „Roman starb“ hinter sich, hat man nicht nur die Idylle, sondern auch eine sich auf zweihundert Seiten erstreckende Orgie der Gewalt in sich hinein gelesen. Oder auch in Marinas dreißigste Liebe: Hier ist das Ende eine Simulation harmloser sozrealistischer Rede, die zwar nicht von Gewalt spricht, deren quälerisches Potential aber, das sich auf einhundert Seiten erstreckt, nicht minder groß ist. Aber nicht nur der Text, die Helden und der Leser werden gepeinigt, auch der Autor als Person des Textes wird zum Subjekt und Objekt des Experiments. In Ein Monat in Dachau schickt Sorokin sein alter ego zur Verbringung des Jahresurlaubs ins deutsche KZ Dachau und läßt ihn dort vom weiblichen Doppelpack, Goethes Gretchen und Margarete mißhandeln: „um sechs uhr prügel um acht masturbation vor dem dritten regiment des frauenbataillons, dünne suppe aus lenockas eingeweiden und erzählen von raskolnikovs beichte“.

Doch damit nicht genug. Den gewalttätigen Gipfel erklimmt die Erzählung Die Herzen der Vier. Die vier Helden - die üppige Ol'ga, der kleine Sereza, der alte Staube und Rebrov als Chef des Quartetts begeben sich gemeinsam auf eine letzte Fahrt durch das postsowjetische Rußland, um einen Auftrag zu erfüllen, auf dessen Inhalt der Leser während des gesamten Romans vergeblich wartet. Auf dem Horrortrip schlachten sie ab, was ihnen unter die Finger kommt und sie lassen nicht einmal das heiligste Gut des russischen Romans - die Mutter - in Frieden. Im Gegenteil, sie wird ausgerechnet am Heiligen Abend durch die Saftpresse gejagt, um dann als „flüssige Mutter“ zum Sterbebett der zu Würfeln ihres eigenen Spiels gepreßten Helden zu werden. „Die Herzen der Vier blieben stehen. 6,2,5,5“ - so endet die Erzählung.

Hier wird nicht nur nach allen Registern gequält und terrorisiert, sondern es wird zudem ein Ton angeschlagen, der den Leser zwischen Verbergen und Enthüllen von Botschaften, zwischen Hermetik und Offenheit hin- und herdeuten läßt. Die Herzen der Vier ist so gesehen ein Roman für Eingeweihte, der mit konventionellen Signalen operiert, die Vorzeichen jedoch, die das Spiel bestimmen und den nahen den Untergang andeuten, nur etwaigen Insidern und den Protagonisten des Romans selbst zukommen läßt, die zumindest zeitweise, wie es scheint, wissen, worum es geht. Die Kommunikationsstörungen, die den absurden Fortgang des Geschehens jedoch nicht beeinträchtigen, werden durch geheime Rituale und geheimnisvolle Namen noch überzeichnet. Letztlich bleibt das Zentrum, wie es auch für den Kreis der Mitglieder von NOMA kennzeichnend ist, leer. Die Antwort ist, wie Rebrov es in einem der Dialoge sagt: „Obtraston.“

Sorokins Affinitäten für einem signifikanten Schluß werden in seinem neuesten Projekt einer ungewöhnlichen Prüfung unterzogen: Das Ende wird hier keinen Text bekommen, und der Text wird das Ende beständig vorwegnehmen. Sorokins Textprojekt - KONZERT - wird, wie der Autor es ankündigt, sein Lebenstext, er wird auch mit dem Tod des Autors enden. Einen solchen Schriftsteller muß man, wie Derrida⁶⁷ sagen würde, selbst schon ein apokalyptisches Subjekt nennen, der anderen über seinen Tod berichten will, indem er seinen Lebenstext schreibt.

Als Russe wäre Sorokin mit der fortwährenden Wiederholung des Endes im Club der Apokalyptiker gut aufgehoben. Russen sind, wie Berdjajev im Rekurs auf die russische Philosophie und Literatur fest stellt, immer „entweder Apokalyptiker oder Nihilisten“. Bestätigung erfährt die auf das Ende gerichtete russi-

sche Kultur auch durch den von Lotman und Uspenskij konstatierten Dualismus der russischen Kulturgeschichte, der nur Entweder - Oder, Osten - Westen oder Himmel oder Hölle zuläßt. Durch das binäre Modell fehlen die sogenannten Zwischenzonen, das kulturelle Fegefeuer, das neutrale strukturelle Reserven für die Entwicklung von etwas grundsätzlich Neuem bereithält, bzw. dem anderen jeweils gestattet, sich an einem unabhängigen Punkt aufzuhalten. Im Zu-Ende-Denken (Dostoevskij) oder im Sinn des Endes („Das Ende setzt den Sinn“ - Berdjajev) wird die Bewegung allen Seins auf das Ende hin festgelegt

Sorokin indes borgt sich die russische Endzeitstimmung nur aus und entwirft seine eigene tabula rasa, die an Konsequenz nicht zu überbieten ist. Und im Unterschied zu seinen Vorgängern geht er nicht mit eschatologischen Hoffnungen und utopischen Rettungsbotschaften schwanger. Auch wird das sogenannte Böse bei Sorokin, der Mord und das Verbrechen, nicht wie beim Mord am alten Karamasov seitenlang besprochen oder im schlechten Gewissen von Raskolnikov gebündelt, die Verbrechen geschehen beiläufig, ihr Sinn ist nicht auf den ersten Blick und dem üblichen Weg einleuchtend.

Sorokin, könnte man sagen, entwirft vielmehr im Chlebnikovschen Sinne ein „Wirtshaus zum fröhlichen Leichnam“, in dem er als „Fräulein Tod“ verkleidet die gesamte russische Literatur empfängt. Die „Toten Seelen“ der russischen Romane stehen dabei aus ihren büchernen Gräbern wieder auf und sehen Sorokin grimmig beim Schreiben über die Schulter.

Sorokins Zerstörungsarien, die weitestgehend die ästhetische Tradition der russischen klassischen Literatur betreffen, reihen sich jedoch nicht mehr, wie das überhaupt für die postmoderne Literatur typisch ist, in einen Dualismus von Anfang und Ende ein. Der Moskauer Konzeptualismus und auch Sorokin schreiben das Ende ewig fort, verlagern Jenseitiges ins Diesseitige und räuchern die Apokalypse mit ihren eigenen Mitteln aus. Man könnte auch in den Termini der Inspektion Medhermeneutik von einer apokalyptischen Therapie mit homöopathischen Mitteln sprechen, die zur Heilung von der Apokalypse führt. Mit der Beendigung der Apokalypstik wird auch das Geheimnis in der ständigen Wiederholung entweiht und das eschatologische Versprechen, das in Die Herzen der Vier auf das Verstehen der Handlung gerichtet ist, läuft ins Leere; hinter der hermetischen Sprache befindet sich nichts, das Zentrum bleibt leer. Mit der ständigen Wiederholung des Endes wird das Reden über die Apokalypse selbst aufgehoben, es gibt überhaupt nur noch das Ende ohne Ende. Und in den Herzen der Vier geht auch die Leserin die apokalyptische Falle, er glaubt, daß sich hinter den Zeichen etwas verbirgt. Doch im Moment der Sichtbarmachung, wenn sich die Hyperrealität zu erkennen gibt, ist nichts zu sehen. Sorokin spielt so gesehen auf unterschiedlichen Ebenen die Apokalypstik gegeneinander aus. Während er mit einer rätselhaften Struktur, geheimnisvollen Inhalten, Aufschüben und Versprechen bei den Lesern eine apokalyptische Erwartung evoziert, befindet sich die Handlung innerhalb des Textes bereits jenseits endzeitlicher Paradigmen.

Auch Derridas Argument, daß ein Text erst richtig apokalyptisch ist, wenn er keinen Autor hat, „wo man nicht mehr weiß, wer spricht oder wer schreibt“, wird bei Sorokin auf paradoxe Weise ins Spiel gebracht. Sorokin hält sich als Autor, zumindest auf den ersten Blick, im Hintergrund und läßt das apokalyptische und mörderische Potential der Diskurse und Schreibweisen, die er zitiert bzw. simuliert, selbst agieren.

Die im sozrealistischen Stil komponierten Erzählungen aus dem Band *Obelisk* brechen zusammen, weil das Ausgestoßene und Niedere, das erfolgreich verdrängt wurde, durch die schöne Oberfläche bricht. Der Held eines weiteren Romans Roman - der im doppelten Sinn den literarischen Helden und das Genre verkörpert, geht an einer Übererfüllung seiner Heldeneigenschaften zugrunde. Nachdem Roman mit einem Wolf kämpfte, eine Ikone aus einem brennenden Haus befreite und mit dem Vater seiner Braut Russischroulett spielte, um die Tochter mutig aus den familiären Fesseln zu befreien, gibt es kein Anhalten mehr und sein Taten drang verkehrt sich in Mordelust, die ihn zugleich mit in den Tod nimmt. Und auch der Roman als Genre erfüllte zu Beginn alle klassischen Paradigmen: Der Städter Roman geht aufs Land ins russische Musterdorf Krutoj Jar, führt am Küchentisch und in der Banja Gespräche über die russische Seele, sammelt Pilze, jagt Schnepfen und findet eine Braut, die er schließlich in einer sich auf einhundert Seiten erstreckenden Hochzeitsfeier zur Frau nimmt. Das ist Rußland potenziert und gesteigert, bis in Roman „die Ästhetik ihren Aufstand probt“ und der Text explodiert.

Diese Zusammenbrüche sind die Folgen einer Übererfüllung, eines Unterlassens bzw. eines Zusammenstoßes unvereinbarer Elemente und erinnern an die Poetik des Absurden der spätavantgardistischen Vereinigung Oberiu, die den „Zusammenstoß der Wortsinne“ als Verfahren des Absurden kennzeichneten.

Doch die Untergänge, Verbrechen und Abgründe der menschlichen Seele sind nicht unbedingt das, was die Leser Sorokinscher Szenarien schockiert. Zumal die ständige Wiederholung und Überbietung des Ekelpotentials mit der Zeit zu einer Art Gewöhnung an literarische Gewalt führt; schlimm ist auch nicht, daß die Gewalt in Wörter gekleidet ist, die sich gemeinhin für literarische Werke nicht gehört. Im Gegenteil, so verlieren die Apokalypsen in „Sündfluten“ obszöner Sprache ihr rätselhaftes und metaphysisches Potential und lassen weder an neue Welten noch an bessere Zeiten denken.

Das Unangenehme und Heikle an Sorokins Geschichten ist weit mehr deren quälerisches Potential, d.h. ihre performative Kraft. Nicht, das, was alles gesagt hätte werden können, sondern die Macht der Sprache, die Sorokin geschickt einsetzen weiß. Er hebt dabei bisher verlässliche Oppositionen von Offenheit und Hermetik, Humor und Tragik, von anfänglichem Schock und zunehmender Gleichgültigkeit, Originalität und Wiederholung auf und agiert unter dem Deckmantel des Textes.

Bleibt also die Frage nach dem Täter. Betrachtet man die Texte, fällt auf, daß das geschriebene oder gesprochene Wort selbst die Apokalypsen anzettelt.

In Roman ist es die Axt, die das poetische Unterfangen mit der Aufschrift: „Hast ausgeholt nun hacke“ in ein buchstäbliches Gemetzel hineinführt, und auch Marina wird von einem Text aus dem Roman kaputtgelaufen. Ihre Verwandlung von einer unbequemen Lesbe in eine sozialistische Stoßarbeiterin vollzieht sich während des Beischlafs mit dem Parteisekretär Rumjancev und im Beisein des Radios, das pünktlich um sechs Uhr morgens die sowjetische Nationalhymne erklingen läßt. Den Text der Nationalhymne speichert Marina fortan als Lebenstext ab, der sie wieder in „Reih und Glied“ zurückbringt. Und der Romantext, in dem Marina als Heldin des Romans bald nicht mehr vorkommen wird, bleibt seit der verhängnisvollen Nacht buchstäblich auf ihr liegen.

Die Macht des Wortes läßt Sorokin zuweilen zur Hauptheldin seiner Romane und Erzählungen werden. In seinem neuesten Textprojekt Konzert führt die Wirkung des Liedes, das Pjatoj, der halbtote, schon im Sarg sitzende Sänger, von den drei barmherzigen Schwestern singt, zu einem derartigen Tumult, daß man glauben könnte, das Hören der Stimme Pjatojs käme der Einnahme von Drogen gleich. „Die Stimme Pjatojs läßt die Zuhörer außer sich geraten. (...) in der Saalmitte singen die Zuschauer erbittert „Oh gekräuselt Holunder“ und verprügeln zwei junge Frauen; eine ältere Dame rennt tränenüberströmt im Durchgang herum und schreit laut hals: „Mutti, ich hab mich an gepißt!“ Das Treiben im Saal aber hat kaum etwas mit dem Inhalt des Liedes, in dem Vera, Nadezda und Ljubov' dem Todgeweihten die letzten Lebensäfte entziehen, in Bäume spritzen, damit Pjatoj sich je nach Spritzeninhalt und Lebenssaft in ein anderes Leben hinüberretten kann, zu tun. Ursache und Wirkung werden bei Sorokin nicht nur vertauscht, sondern ihrer logischen Gesetzmäßigkeit entzogen. D.h., wenn der Leser etwas erwartet, folgt nichts, und aus harmlosen Geschichten werden Szenarien des Untergangs.

Die Irritation von bloßer Buchstäblichkeit und offensichtlicher Wirkung läßt die postmoderne Debatte über die vermeintliche Referenzlosigkeit der Zeichen selbst ins Leere laufen. Bei Sorokin heißt es zu dem Thema: „Das sind ja nur Buchstaben auf dem Papier“, und in einem anderen Text: „Der Text selbst kann eine sehr mächtige und gefährliche Waffe sein.“ Genau im Zwischenraum dieser beiden Aussagen wird in den Texten Sorokins, wie auch bei den Ritualen in den Herzen der Vier beständig gewürfelt, und immer, wenn man glaubt, daß die Referentialität am größten ist, in der Gewalt, die gegen den Körper zielt, verwandeln sich die Aussagen in leere Rede.

Auch die Frage nach dem Verfasser der mörderischen Texte, die bei soviel Morden berechtigt scheint, fängt sich in einer unlösbaren Differenz. Der Autor selbst streicht sich selbst permanent aus der Liste der Verdächtigen. Zum einen gibt er die Verantwortung an den Text ab, an die Macht des Wortes, und zum anderen taucht er im Reproduzieren fremder Schreibweisen als originärer Autor unter. Doch gerade im (literarischen) Serienmord gehen Verbrechen und Schreibweise Hand in Hand. Der Serienmörder verhält sich ähnlich wie der Kopist, er imitiert und läßt unverkennbare Zeichen zurück. Auch im Kopieren fremder Stile, in die Sorokin seine Spuren einbaut, findet sich beim literarischen Serienmörder die unverwechselbare Handschrift und die mordenden Texte zeigen des Mörders Stil.

Die Autorin:

Sylvia Sasse studierte in Konstanz und St. Petersburg Slavistik und Germanistik und promovierte derzeit am Graduiertenkolleg „Theorie der Literatur und Kommunikation“ über postmoderne russische Literatur.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 48/49 1997,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>