

PSYCHO-IMAGE – PERFORMANCE – VIOLENCE
Zur Symptomatik der Postmoderne
bei Vladimir Sorokin und Bret Easton Ellis

Der Titel der Mannheimer Tagung ordnet das Werk Vladimir Sorokins der 'Postmoderne' – einer russischen Postmoderne – zu. Ist die Postmoderne nicht ein Ausdruck spezifisch westlicher Kulturentwicklung, westlicher Lebensformen? Läßt sich dieser Begriff, der in Amerika aufgekommen und eng mit einer bestimmten soziokulturellen und sozio-ökonomischen Entwicklung westlicher Gesellschaften verknüpft ist, ohne weiteres auf Rußland, auf die russische Literatur anwenden? Und wenn man berücksichtigt, daß sich die Postmoderne nicht durch einen spezifisch eigenen künstlerischen 'Stil' auszeichnet, ja, daß es sich bei ihr überhaupt nicht primär um eine künstlerische Richtung handelt, sondern daß durch sie vielmehr mittelbar Befindlichkeiten und ein bestimmtes Verhältnis zur umgebenden Realität ausgedrückt werden, dann kann man fragen, was das für eine 'russische Postmoderne' sein und worin sie ihren westlichen Spielarten ähneln könnte.

Ich will zur Annäherung an diese Fragen zwei Romane miteinander vergleichen: einen russischen von Vladimir Sorokin und einen amerikanischen von Bret Easton Ellis. Genauer gesagt, ich will aus der Gegenüberstellung einzelner Merkmale dieser Romane, etwas über ihren jeweiligen Status, weniger als individuelles literarisches Ereignis, denn als kulturgeschichtliches Datum in Erfahrung bringen.

Bei Sorokin stütze ich mich hauptsächlich auf seinen vierten Roman „Roman“, bei Ellis auf dessen dritten Roman „American Psycho“¹. Die Merkmale, die ich untersuchen möchte, betreffen: die Person – genauer das Psycho-Image der Hauptgestalt –, die Darstellung – genauer deren Performance – und die spezifischen Ausdrucksformen der in den beiden Romanen dargestellten Zerstörung – genauer Violence.

Warum gerade diese beiden Werke?

Ihre äußerliche Ähnlichkeit ist verblüffend: Beide Romane, der amerikanische wie der russische, sind Produkte der zweiten Hälfte der 80er Jahre und erschienen Anfang der 90er, beide haben einen Serienmörder zum Helden und beziehen sich auf eine nicht näher bezeichnete Gegenwart im eigenen Land. Für eine gegenseitige Beeinflussung der beiden Autoren gibt es keine Anhaltspunkte.

„Roman“ entstand in den Jahren 1985 bis 1989, in der Endphase des Sowjetkommunismus, als unter der Regierung Gorbatschows in Rußland – weniger aus ideologischer Überzeugung als aus unausweichlicher wirtschaftlicher Notwendigkeit – eine teilweise Liberalisierung einiger Gesellschaftsbereiche stattfand. Das ermunterte die Schriftsteller und Künstler, auf die diese Liberalisierung ursprünglich gar nicht gemünzt war, auch für die Kunst größere thematische und geistige Freiheit in Anspruch zu nehmen². Veröffentlicht wurde „Roman“ in Moskau allerdings erst 1994, nach dem Ende der Sowjetunion.

„American Psycho“, dessen erstes Erscheinen in den USA 1991 auch nicht ohne Hindernisse vonstatten ging (vgl. Fußnote 9), entstand ebenfalls in der zweiten Hälfte

¹ Vladimir Sorokin: „Roman“. Moskva 1994; ins Deutsche übersetzt von Thomas Wiedling, erschien der Roman unter demselben Titel 1995 in Zürich; Bret Easton Ellis: „American Psycho“. New York 1991, ²1992; ins Deutsche übersetzt von Harald Hellmann, erschien „American Psycho“ in Köln 1991, ¹¹1996.

² Vgl. meine Einschätzung dieses kulturpolitischen Zusammenhangs in meinem Aufsatz: „Mit der Kultur zu neuen Ufern?“ in Ferenczi 1987: 250-259.

der 80er Jahre, während der 'Blütezeit' des Reaganismus also, jener Politik eines ungehemmten Kapitalismus, die sich im Bewußtsein vieler Amerikaner als eine Phase sozialer Verantwortungslosigkeit, rücksichtslosesten Konkurrenzkampfes, hemmungslosen Konsums und bössartiger Ignoranz festgesetzt hat. (Als notorische Vertreter dieser Politik galten vor allem Präsident Ronald Reagan selbst und der von Ellis ebenfalls erwähnte, erzkonservative damalige Senator von North Carolina, Jesse Helms.)

Beide Romane könnte man unter das Motto stellen, das Ellis seinem „American Psycho“ vorausgeschickt hat. Es ist eine Zeile aus einem Pop-Song der Gruppe „Talking Heads“:

And as Things fell apart
Nobody paid much attention.

„American Psycho“ – dieser Titel spielt sowohl auf Edward Albees grotesk-komischen Einakter „American Dream“ an, der Anfang der 60er Jahre die innere Hohlheit des mittelständischen *American way of life* aufs Korn nahm, als auch auf Alfred Hitchcocks Film „Psycho“ von 1960. Die Hauptgestalt des letzteren, Norman Bates, ebenfalls Serienmörder, dürfte für den Ich-Erzähler von „American Psycho“, Patrick Bateman, auch namentlich Pate gestanden haben.

Patrick Bateman, Ellis' Anti-Held der achtziger Jahre, lebt in New York City, Upper West Side. Er ist 26 Jahre alt, Absolvent der renommierten Harvard Business School, und hat eine Stelle als Investment Banker an der Wall Street ('Pierce & Pierce'). Doch das wird uns nur mitgeteilt. Bateman ist der Prototyp eines Yuppie, der sein Leben zwischen Luxusartikeln, Designerklamotten, Nobelrestaurants, Fitness-Training, TV-Shows und Porno-Videos inszeniert. In seinem Büro – „Palazzetti-Schreibtisch mit Glasplatte“ (105/152)³ – liest er Illustrierte, füllt Kreuzworträtselfelder mit „Fleisch“ und „Knochen“ und läßt durch seine Sekretärin die mittäglichen und abendlichen Restaurantbuchungen vornehmen. Ein einziges „Business meeting“ kommt in diesem Roman vor; es dient Bateman lediglich als Gelegenheit, das Outfit seiner Kollegen zu studieren: „Ich zähle drei Seidenkrepp-Krawatten, eine Seidensatin-Webkrawatte von Versace, zwei Seidenkrawatten mit Foulard-Print, eine Seidenkrawatte von Kenzo, zwei Seidenjacquard-Krawatten. Die Düfte von Xeryus, Tuscani, Armani, Obsession, Polo, Grey Flannel und sogar Antaeus vermischen sich, wehen ineinander, steigen aus den Anzügen in die Luft und bilden ihr eigenes Aroma: ein kaltes, widerwärtiges Parfüm“ (110/158f.). Von Arbeit ist weder hier noch an anderer Stelle die Rede, und konferiert wird bei diesem Meeting nur über die Eigenschaften einer Pizza in einem renommierten New Yorker Lokal, nicht über Wirtschaftsfragen, geschweige denn über Wirtschaftsprobleme. Es ist die Welt der „Tom Cruise characters – unambiguous winners“⁴. Ihnen wird das sorglose Dasein bereits von den Eltern in die Wiege gelegt: Die richtige Schul- und Collegewahl sowie die elterliche Bereitschaft und Fähigkeit, für ihre Sprößlinge die horrenden Gebühren angesehener Privatschulen zu zahlen, sichern später den richtigen Job, der richtige Job sichert das richtige Einkommen und dieses wiederum – ohne Arbeit, ohne persönlichen Einsatz und eventuell sogar ohne individuelle Leistung – sichert eine luxuriöse Gegenwart und eine ebensolche Zukunft.

³ Die Seitenverweise in Klammern bezeichnen jeweils die Stelle in der Originalausgabe/in der deutschen Übersetzung.

⁴ Vgl. Ellis' Charakterisierung seiner Generation in der „New York Times“, unter der Rubrik *Arts & Leisure* (1990: 37), kurz vor der Veröffentlichung von „American Psycho“. Dieser Artikel forderte zahlreiche amerikanische Leser seiner Altersgruppe zum Widerspruch heraus, die nicht mit den „blutleeren, hyperbolischen Zombies“ aus Ellis' Romanen identifiziert werden wollten („The New York Times“, 16. Dezember 1990).

Nun trifft sich Bateman unentwegt mit Kollegen und anderen Yuppies zum Lunch oder Dinner in Restaurants zu *three-figure-meals* oder in den teuersten Clubs und Cocktail-Bars der Stadt, die gerade *in* sind, oder auf Partys. Die Begegnungen hier sind zufällig, flüchtig und oberflächlich. Bateman sieht und wird gesehen und – er wird immer wieder verwechselt! Namen und Outfits der Yuppies verbinden sich nicht mit individuellen Gesichtern und Charakteren. Diese Menschen kennen einander nicht: „Mir gegenüber im Raum sitzt Paul Owen an einem Tisch mit jemandem, der wie Trent Moore aussieht oder Roger Daley, und noch einem Typen, der wie Frederick Connell aussieht. Moore arbeitet in einer Firma, die seinem Großvater gehört. Trent trägt einen Kammgarnanzug mit kleinem Hahnentrittmuster und mehrfarbigem Überkaro. [...] ‘Leute’, sage ich, ‘wer sitzt da mit Paul Owen am Tisch? Ist das Trent Moore?’ [...] ‘Ist das nicht Madison? Nein, das ist Dibble’, meint Reeves“ (88f./129). Und in der Tat ist es ganz gleichgültig, wer *da* sitzt; keiner der Anwesenden würde wirklich Kontakt mit ihm aufnehmen oder ein ernsthaftes Gespräch mit ihm führen, aus dem sich so etwas wie Bekanntschaft oder Freundschaft entwickeln könnte; wir erfahren nichts weiter über diese oder andere Personen, als *daß* und *wie* sie in Erscheinung treten; und sie werden darüber hinaus auch im weiteren Verlauf des Romans keine Rolle spielen. Niemand spielt hier eine Rolle. Die Namen der Personen in ihren Armani-, Yves Saint Laurent- oder Hugo Boss-Anzügen, mit oder ohne Einstecktuch, in Ralph Lauren-Hemden, Ferragamo-Schnürschuhen, Seidenkrawatten von Kenzo oder Versace sind austauschbar. Was zählt, ist ihr Äußeres und der Name des Modedesigners, dem sie den Vorzug gegeben haben: „Vanden ist eine Mischung aus The Limited und Second-Hand-Benetton [...] nein, Second-Hand-Fiorucci“ (19/35) charakterisiert jemand eine Frau auf einer Dinner-Party.

Für seine Peer-group – es fielen schwer, Bekannte oder Freunde zu sagen – ist Bateman „the boy next door“ (11, 18, 20/24, 33, 36), der nette Junge von nebenan. Daß er sich selbst gelegentlich als „fucking evil psychopath“ (20) bezeichnet, geht im allgemeinen Gerede unter. Niemand hört wirklich hin, was der andere sagt. Gespräche haben keine Inhalte; sie dienen lediglich als äußerer Rahmen für die jeweilige Self-Performance. Man lebt nicht, man teilt sich niemandem mit, sondern man stellt sich selbst dar: In diesem Sinne ist Bateman der Weltgewandte, der Erfolgreiche – „Platin-AmEx-Card“ –, für den Geld kein Problem, wengleich ständig ein Thema ist, einer unter anderen Arrivierten auf der Sonnenseite des Lebens – ein Umstand, auf den er ständig verweist. Sein gesellschaftliches Leben erschöpft sich folgerichtig im leeren Gesprächsgestus und in trivialen Dialogen von der Art: „Ich bin nicht ganz sicher, Mann, aber ich glaube kaum, daß Legasthenie ein Virus ist“ (5/16). Sie treten an die Stelle fehlender menschlicher Beziehungen und Bindungen.

Unendliche Serien von Aufzählungen ziehen sich durch das Buch von der ersten bis zur letzten Seite. Es sind vor allem Listen von Kleidungsstücken und Accessoires, Kosmetikartikeln, Einrichtungsgegenständen. Aus der mehrseitigen Beschreibung von Patricks Appartement eine Kostprobe: „In jeder Ecke des Wohnzimmers steht eine Hurricane-Halogenlampe. Schmale weiße Jalousien bedecken alle acht raumhohen Fenster. Vor der [mit Daunen gepolsterten] Couch steht ein Couchtisch mit Glasplatte und Eichenbeinen von Turchin, darauf sind gläserne Steuben-Tierfiguren sorgfältig um kostbare Kristall-Aschenbecher von Fortunoff arrangiert, obwohl ich nicht rauche. Neben der Wurlitzer-Jukebox steht ein Baldwin Konzertflügel aus schwarzem Ebenholz [...]. Auf der anderen Seite des Raumes, neben einem Tisch und einem Zeitschriftenständer von Gio Ponti, steht eine komplette Stereoanlage [...] von Sansui mit ein Meter achtzig hohen Duntech-Sovereign 2001-Boxen aus brasilianischem Rosenholz“

(25/42f.), und so weiter, und so weiter. Ich erspare dem Leser das Ettore Sottsass-Tastentelefon, den Maud Sienna-Teppich in beige und weiß und die präzisen technischen Daten der verschiedenen Musikanlagen. Eine banale Litanei von Besitzstand und Staffage folgt der anderen, bloße Äußerlichkeit nach dem Prinzip, 'gut ist, was teuer ist'. Die Wohnungseinrichtung ist das Outfit, das die Person in ihrem perfekten Bekleidungsoutfit umgibt. Überflüssig zu erwähnen, daß im Laufe der etwa vierhundert Seiten niemand auf dem Konzertflügel spielt.

Vom Leser wird offenbar erwartet, daß ihm die Markennamen etwas sagen, vielleicht sogar etwas bedeuten. Und doch bedeuten sie im Roman zugleich auch nichts, denn es folgt nichts aus ihnen. Auch diese Namen sind austauschbar. Sie kennzeichnen nur implizit ein bestimmtes Lebensgefühl, das „American Psycho“ vermittelt. Es ist – nach Ellis – das Lebensgefühl eines Teils seiner Generation, jener „Twentysomethings“ der achtziger Jahre mit ihrer materialistischen Mentalität und ihrem saturierten und sorgenfreien Leben im Wohlstand: „What's so wrong with having nice things?“ – „Our style is assimilation, our attitude reaction, even if some visceral rebelliousness remains“ (Ellis 1990).

Das einzige, was die Menschen in diesem Buch (und diese eventuell auch mit ihren gleichaltrigen Lesern) verbindet, ist ihr Insider-Jargon: Nur wer weiß, was ein Alkie ist, der sich mit Stoli volllaufen läßt, wer Preppies und Yuppies auseinanderhalten kann⁵, kann hier die *Bezeichnung* für das *Dargestellte* nehmen, kann in der Simulation etwas Eigentliches sehen (Baudrillard).

Aber nicht nur die Konsumszenerie und die anderen Personen bleiben in diesem Roman hohl und leer: „Kimball is utterly unaware of how truly vacant I am“, gesteht Patrick Bateman auch hinsichtlich seiner eigenen Person. Obgleich Ich-Erzähler, teilt er die Oberflächlichkeit der anderen; er ist, wie einer der Rezensenten des Romans schreibt, ein „card board hero“ (Teachout 1991), ein Held aus Pappe. Auch er gewinnt vor den Augen des Lesers kein Gesicht und keine mit individuellen Zügen ausgestattete *Gestalt*. Er ist ein amorphes – oder mit Sorokin zu sprechen, ein von „Dismorphie“ befallenes – Wesen, gekennzeichnet nur durch die dauernd wiederholten Bestandteile seiner Ausstattung und seines Alltags: die morgendliche Toilette, die sorgsame Auswahl seiner Kleidung, den J&B mit Eis, den er sich gewöhnlich bestellt, den immer wiederkehrenden Hinweis auf „Les Misérables“ (das zu dieser Zeit aktuelle Musical in New York) –, ohne daß über all dies jemals Näheres gesagt würde. Designermode, Brillen, Armbanduhren, High-Tech-Anlagen, Shampoos und groteske Menüs der Nouvelle Cuisine (122/176) füllen die Romanseiten und staffieren Bateman aus. Das alles, im Verein mit der „Platin American Express Card“, bildet eine Äußerlichkeit, hinter der nichts steht. Seinerseits bloße Fassade, erscheint sogar der Ich-Erzähler auf diese Weise seltsam unwirklich, zweidimensional: plakativ. Die Person wie ihr „Lebensraum“ erschöpfen sich in der Virtualität der Reklamewelt: Die Listen ersetzen die lebendigen Strukturen; und sie sind auch der einzige „rote Faden“, der die ansonsten unzusammenhängenden Tableaus der einzelnen Kapitel miteinander verbindet. Dieser „Roman“ hat keine Handlung, kein sich entwickelndes Geschehen, keinen Anfang, kein Ende und – mit Heidegger gesprochen – in sich kein Worumwillen; an die Stelle des Plot ist ein Bandwurm-Erzählen (*tapeworm narrative*, Sheppard 1990) getreten, eine bloße Aneinanderreihung banaler Details.

Die Gewalt beginnt in „American Psycho“ nach etwa 50 Seiten: Zunächst begegnet sie dem Leser in der Phantasie des Helden (z.B. 53, 69, 76/80, 103, 112), dann in seinen

⁵ Alkoholiker – Vodka Stolichnaya – Student an einem privaten College – junger Karrierist der achtziger Jahre.

beiläufig hingeworfenen brutalen Äußerungen im Club, in der Disco (59, 79, 124/90, 117, 178), die wie alle anderen Äußerungen ungehört verhallen⁶. Schließlich wird das Schlachten sichtbar. Das geschieht zwar unversehens, doch die zuvor geäußerten sadistischen Phantasien und Mitteilungen Batemans signalisieren, daß diese Brutalität nichts Neues oder Ungewohntes ist, daß solche und ähnliche Akte des Ich-Erzählers bereits früher stattgefunden haben (95, 117/138, 168) und auch später noch stattfinden werden: „This is not an exit“, „Kein Ausgang“ (399/549) heißt es bezeichnenderweise am Ende des Romans.

Weiterhin eingebettet in die bereits bekannte hohle Alltäglichkeit, mordet und zerstückerl Bateman zwischen Seite 131 und 399 auf die verschiedensten, ekelerregenden Weisen mehrere Frauen, einen Kollegen (217/303), einen Homosexuellen, ein Kind (298/413), zwei Hunde (139, 165/198, 233); er blendet einen Obdachlosen auf der Straße, ermordet einen anderen (131/187f.), foltert mehrere Prostituierte in seinem Appartement. Alles wird minutiös detailliert, naturalistisch und emotionslos geschildert. Die sadistische, pervers-sexuelle Einbildungskraft scheint ohne Grenzen zu sein.

Es gibt kein ersichtliches Motiv für diese Taten. Sie lassen sich weder mit dem (gewohnheitsmäßigen, aber nicht exzessiven) Drogenkonsum Batemans erklären noch mit seinem starken Geltungsdrang und Konkurrenzneid, den einzigen menschlichen Regungen, die bei ihm durchgängig auszumachen sind. Er gilt weder als psychisch krank noch als sozial geschädigt. Und auch Bateman selbst liefert keine Erklärung für seine abseitigen Neigungen und sein Tun, es gehört wie selbstverständlich zu seinem Alltag.

Zugleich gewinnt Bateman als Person keine Stringenz. Er, das „Monster Realität“, wie er sich einmal nennt (420), kann seine wahllosen Opfer mit Kettensäge, Bolzenschußgerät, Steakmesser (420) und anderen Geräten traktieren und langsam zu Tode foltern – das zu lesen ist eine Qual und erfordert einen stabilen Magen – und sich im nächsten Augenblick für *Political correctness* ereifern; er kann scharf die antisemitischen Äußerungen eines Kollegen zurückweisen, um dann wenig später die Schwarzen als *nigger*, die Homosexuellen als *faggots* und Obdachlose als *bums* zu bezeichnen und sich über sie lustig zu machen. Er kann sich im einen Kapitel der abstrusesten sexuellen Praktiken bedienen und im nächsten plötzlich panisch für *safe sex* sorgen wollen. Alles ist möglich.

Das Erzählen geschieht bezeichnenderweise fast durchgängig im Präsens: Auf diese Weise reiht die nicht abreißende Gegenwart Belangloses, Banales, Triviales, Zynisches, Gewalttätiges, makellos Schönes und ekelerregend Häßliches unterschieds- und kommentarlos aneinander. Keine individuelle oder gesellschaftliche Vergangenheit verpflichtet die Gegenwart auf die Zukunft; einzig die Aktualität bestimmt den Wert der Dinge – auch das ist ein Merkmal der Reklamewelt. Und eben darin erschöpft sich der Bericht des *Erzählers* von „American Psycho“. Hinter den Litaneien der Konsumgüter, der Selbst-Inszenierungen und der Gewalttaten steht kein reflektierender, wertender oder auch nur relativierender *Autor*.

Wie die Person Batemans sind auch seine Gewalttaten Performance, sorgsame Selbst-Inszenierung, wenn auch ohne Publikum. Es ist bezeichnend, daß in diesem Roman so etwas wie Moral oder Recht nirgends vorkommt, daß also auch kein Gegen-

⁶ Nur ein Beispiel: Evelyn beschreibt vor Patrick, wie sie sich ihre gemeinsame Hochzeit vorstellt: Sie träumt vom Diamantring, der Zydeco-Band. „Ich würde ein Harrison AK-47 Sturmgewehr zur Trauung mitbringen“, wirft Bateman gelangweilt ein, „mit einem 30-Schuß-Magazin, damit noch Munition für Deinen schwulen Bruder bleibt, wenn ich Deiner fetten Mutter den Kopf weggeblasen habe.“ Unbeeindruckt träumt Evelyn weiter von Tausenden von Rosen, von Austern und Godiva-Schokoladetrüffeln (124/178).

gewicht, kein Korrektiv durch eine wie auch immer geartete „normale Realität“ vorhanden ist. Keiner der Morde wird je entdeckt, geschweige denn juristisch verfolgt. Kein öffentliches Interesse sorgt sich um die verschwundenen Personen. Wer diesem Monster entronnen und gerade noch mit dem Leben davongekommen ist, schweigt, trotz der Verletzungen, die er – meistens *sie* – davongetragen hat. Ein einziges Mal, nicht lange nach dem Mord an dem im Investmentgeschäft erfolgreicherer Kollegen Paul Owen, taucht ein Privatdetektiv („Leinenanzug von Armani“, 267/371) in Batemans Büro auf. Von einer Freundin Owens engagiert – nicht etwa von der Kriminalpolizei geschickt –, soll er über Pauls Verschwinden Nachforschungen anstellen. Ein kurzes, belangloses Gespräch, der Schein einer Alibikette; ebenso plötzlich, wie er gekommen ist, verschwindet der Detektiv wieder von der Bildfläche. Sein Besuch hat keine Folgen. Als ob nie etwas geschehen wäre, wird kurz darauf Owens Appartement weitervermietet, obwohl dort eigentlich drei verwesende Leichen liegen müßten. Weder ein *individuelles* Moralempfinden, noch von außen gesetzte *gesellschaftliche* Regeln und Verantwortlichkeiten, noch eine *staatliche* Ordnung bilden die Grundlage dieses Horrorszenarios. Die Beziehungslosigkeit der Reklamewelt kennt kein funktionierendes gesellschaftliches System. „We are hip, that’s all!“

So fügen sich auch die Morde in das allgemeine Setting. Sie haben dieselbe Aktualität und damit Selbstverständlichkeit wie alles übrige, und werden, obgleich in ihrer Ausführung immer widerwärtiger – in dieser Hinsicht ist eine „Steigerung“ unbestreitbar –, für den Leser nicht grauenerregender oder erschreckender, sondern vielmehr einfach abstoßender, ja sogar langweilig – „Banalität des Schrecklichen“!⁷

Dem Erzählen des Romanautors Ellis fehlt ein ästhetisches Element, das wir aus den Fotografien von Mapplethorpe kennen. Auch bei Mapplethorpe posieren Menschen (oder deren einzelne Gliedmaßen), spielen der Körper und seine Präsentation eine zentrale Rolle. Aber dieses von Mapplethorpe gestaltete – zuweilen wie mit einer Eisschicht überzogene –, im gegenwärtigen Augenblick erstarrte oder einfach festgehaltene Leben, das ebenfalls schonungslos offen (homosexuelle beziehungsweise sadomasochistische) Gewalt zeigt, ohne sie zu verharmlosen, ist künstlerisch in Szene gesetzt. Beschränkt sich die Inszenierung bei Ellis auf die Ebene der *Romangestalt*, ist die Inszenierung bei Mapplethorpe ein Stilmittel des *Künstlers*. Durch diese Ästhetisierung gewinnen seine Bilder Tiefenschärfe und eröffnen, anders als die erzählerische Darstellung von Ellis, dem Beschauer über das Plakative hinaus eine zusätzliche Dimension. Bezeichnenderweise hat die Veröffentlichung von Mapplethorpes Fotografien Ende der achtziger Jahre in den damals republikanischen USA zunächst einen ähnlichen Sturm der moralischen Entrüstung hervorgerufen wie „American Psycho“ 1990/91. Heute ist ihr künstlerischer Rang unbestritten⁸. Die Editionsgeschichte von „American Psycho“ ist dagegen ebenso postmodern wie dieser Roman selbst!⁹

⁷ Wie Elke Heidenreich in Abwandlung von Hannah Arendts Diktum von der „Banalität des Bösen“ einmal sagte.

⁸ Vgl. die Ausstellung in der Stuttgarter Staatsgalerie, Mai bis September 1997.

⁹ Zur Editionsgeschichte von „American Psycho“: Im Dezember 1990, zwei Monate vor der geplanten Veröffentlichung von „American Psycho“, brach nach Vorabdrucken in den Zeitschriften „Times“ und „Spy“ ein Sturm der Entrüstung aus, allem voran unter den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des die Edition vorbereitenden Verlages Simon & Schuster. George Corsillo, der Designer für den Umschlagentwurf lehnte den Auftrag ab, obwohl er die beiden früheren Bücher von Ellis, „Less Than Zero“ (1985) und „The Rules of Attraction“ (1987), gestaltet hatte. Jetzt erst, anhand des Vorabdrucks, erfuhr der Verlagsleiter, was sein Verlag gerade hatte herausbringen wollen, und distanzierte sich in Übereinstimmung mit der Spitze des Verlagskonsortiums mit Rücksicht auf das Ansehen des Verlages umgehend von dem Projekt. Der Autor behielt seinen Vorschuß von \$ 300 000. Befriedigt die eine amerikanische Öffentlichkeit: Amerika war sauber geblieben; empört die andere: Man sprach von Zensur, von Angrieffen

Was hat das alles mit Sorokin zu tun? Rußland ist nicht die USA. Ende der achtziger Jahre gab es in Rußland nichts weniger als eine Konsumgesellschaft, keine Yuppies und kaum etwas, das als Luxus zu bezeichnen gewesen wäre. Das ist wahr. Aber könnten nicht die Bilder vom Menschen und seiner Rolle in der Gesellschaft bei Ellis und bei Sorokin auf einer anderen Ebene ähnlich sein?

Übersetzen wir „American Psycho“ in die russischen Verhältnisse, münzen wir die Dollar in Rubel oder in das um, was die eigentliche Währung einer östlichen Postmoderne sein könnte, und sehen wir, was dabei herauskommt. Vielleicht entdecken wir dann im anderen 'Outfit' die gleiche Befindlichkeit, das gleiche – postmoderne – dem Westen zugeschriebene Lebensgefühl der späten achtziger Jahre? Und vielleicht sogar eine Erklärung für die Gewalt in den Romanen der beiden Autoren?

Dem *capitalistischen Luxus* Manhattans entspricht bei Sorokin eine *ländliche Idylle!* Der zweiunddreißigjährige Roman kehrt (wie man beiläufig erfährt) aus der Hauptstadt an den Ort seiner Kindheit „auf dem Land“ zurück. Onkel und Tante, Gutsbesitzer und Angehörige der Intelligenzija, in deren Haus er als Waisenkind aufgewachsen war, eröffnen ihm alle Annehmlichkeiten des Landlebens. Wie Patrick kann auch er dieses Leben sorgenfrei genießen, es bietet sich einfach an: Roman genießt Natur, Wald, Fluß und Dorf, die russische Gastlichkeit, die Banja, den Wodka mit den Nachbarn, die Jagd, das Pilzesammeln, den Gottesdienst, die Heuernte, das Osterfest im Dorf, die Teestunde am Samovar und schließlich das Fest seiner eigenen Dorfhochzeit mit all den „einfachen, lieben Menschen“, die ihn hier umgeben. Unbeschwert wandert er von einem Ereignis zum nächsten. Alles steht ihm zur freien Verfügung, nicht zuletzt die Freundlichkeit der Dorfbewohner. Auch er wird wie „der nette Junge von nebenan“ überall mit offenen Armen empfangen. Statt des Geldes – der „Platin-AmEx-Card“ – ist es hier die Zugehörigkeit zu einer Familie, die ihm alle Türen öffnet und es Roman ermöglicht, sich an dem scheinbar paradiesischen Zustand zu erfreuen. Wie in der amerikanischen Szenerie bedarf es auch im russischen Ambiente keines eigenen Beitrags des Helden. Hatte die New Yorker Wall Street offenbar bestens auch ohne das Zutun ihres Nutznießers Bateman funktioniert, der einzig mit seiner Freizeit beschäftigt war, geht auch das russische Landleben seinen gewohnten Gang, ohne daß Roman etwas dazu beiträgt; auch er arbeitet nicht und hat dennoch ein sorgenfreies Dasein. Aber wie Patrick kann auch Roman diesen Zustand letztlich nicht ertragen.

War bei Ellis das trügerische Glück der Yuppiewelt mit Morden *durchsetzt*, folgen bei Sorokin Idylle und Morden *aufeinander*. Erst hier, in der Abgrenzung zur ländlichen Idylle, sind auch das Psycho-Image dieser Person wie ihre Performance auszumachen.

Der Umschwung von der Idylle zur Gewalt geschieht beim Hochzeitsfest, das Onkel und Tante für Roman und seine unverhofft gewählte Braut Tat'jana ausrichten. Dieses

auf die Freiheit der Kunst. Robert K. Massie, der Präsident des amerikanischen Schriftstellerverbandes beschwor das Gespenst der McCarthy-Ära und nannte den Rückzug von Simon & Schuster einen „schwarzen Tag in der amerikanischen Verlagsgeschichte“ (Adler 1990).

Nur 48 Stunden nach dem Rückzug von Simon & Schuster griff Vintage, ein noch renommierterer Verlag (und Zweig von Random House) zu – und Ellis' geschäftstüchtige Agentin verkaufte die Rechte an dem skandalösen Werk zu ihrem eigenen wie zu Ellis' Vorteil zum zweiten Mal: Es ist von weiteren \$ 300 000 die Rede. Im März 1991 kam der Roman auf den Markt. Daraufhin rief die *National Organization for Women* zum Boykott des Vintage-Verlagsprogramm auf; Naomi Wolf (1991) nannte in ihrer Rezension die 16 abstoßendsten Stellen mit Seitenzahlen, damit der geneigte Leser sich schon in der Buchhandlung ein Bild verschaffen könne und auf den Kauf verzichte. Eine nicht unerhebliche Zahl jener „Twentysomethings“, deren Lebenswelt in diesem Roman angeblich dargestellt war, verwahrten sich in Leserbriefen gegen die „Diffamierung ihrer Generation“ (Roger Rosenblatt 1990; Carol Iannone 1991; Victor Dwyer 1991; Roger Kimball 1991). Dennoch erreichte das Buch in Amerika zahlreiche, allein in Deutschland 11 Auflagen.

Fest, an dem das ganze Dorf teilnimmt, zieht sich über zwei Tage und zwei Nächte sowie über ganze 120 der 400 Seiten hin. Als das Brautpaar sich – etwa um drei Uhr nachts – in sein Schlafgemach zurückgezogen hat, kippt die Szene: Für den Rest der plötzlich endlosen Nacht (über 77 Seiten) widmet sich Roman in Begleitung Tat'janas dem Morden all der „lieben einfachen Menschen“, deren Gesellschaft er eben noch gesucht und angeblich so sehr genossen hat. Nichts von der zuvor beteuerten Zuneigung gilt mehr. Nacheinander werden erst Onkel und Tante sowie der Ziehvater Tat'janas und dann alle 236 namentlich genannten Dorfbewohner von Roman meuchelmörderisch und in ritueller Monotonie mit der Axt, einem Hochzeitsgeschenk, erschlagen. Wie schon bei Ellis fehlt auch hier eine innerfiktionale Motivation oder Begründung für die Gewalttaten. Nach seiner minutiös, aber ohne jede Emotion oder moralische Wertung absolvierten Aktion, entweiht Roman die Dorfkirche und verziert sie mit Leichenteilen (Köpfen, Gedärmen, Hoden) seiner Opfer, um schließlich auch seine Braut Tat'jana, die emotionslos allen diesen Handlungen mit einem Holzglöckchen läutend gefolgt war, nun ihrerseits nach und nach zu zerlegen und ihre Körperteile seinem grausigen Ritual des Leckens, Essens, Erbrechens, Urinierens zu unterziehen. Schließlich setzt Roman die maßlose Zerstörung an seinem eigenen Körper fort. Immer kürzer und immer repetitiver werden dabei die Sätze, die über seine offenbar geistige wie körperliche Selbstreduktion Buch führen; eine gefühlsmäßige Regung enthalten auch sie nicht. Romans letzte Zuckungen am Ende des Romans artikulieren sich seitenlang nur noch in Satzgegenstand und Satzaussage: „Roman kroch“, „Roman stöhnte“, „Roman wackelte“, „Roman erstarrte. Roman stöhnte. Roman bewegte. [...] Roman schauderte. Roman zuckte. Roman bewegte. Roman zuckte. Roman starb“ (398/695). Mit Romans eigenem Tod – immer noch ist Nacht – endet der Roman.

Aus dem Vergleich mit Ellis, wo Bateman im Wechsel eine angepaßte öffentliche und eine hemmungslos gewalttätige private Existenz führt, sehen wir den abrupten und definitiven Umschwung von der Idylle zur Gewalt bei Sorokin – das gilt zumindest für „Roman“ – in einem neuen Licht: Die Dorfhochzeit, Höhepunkt der Idylle wie Beginn der Zerstörung, hätte realistisch betrachtet, wenn sie vollzogen worden wäre, die tatsächliche soziale Einbindung Romans in das Landleben zur Folge haben müssen. Wäre eine solche Einbindung überhaupt möglich? Wird nicht gerade die Hochzeit zum Testfall für die Unwirklichkeit der im Roman entworfenen ländlichen Idylle – und Romans Zerstörung und Selbstzerstörung faktisch zum Eingeständnis, daß es für ihn hier keinen lebbareren Raum gibt? Und ist die Gewalt nicht eigentlich ein Ausdruck der Ohnmacht, in der eigenen Lebenswelt positiv nichts ausrichten zu können?

Schauen wir noch einmal zu Ellis. Das einzige im Präteritum geschriebene Kapitel „Sommer“ enthält die Andeutung einer Selbstreflexion Batemans:

In mir war *kein* klares, greifbares Gefühl außer Gier und vielleicht noch grenzenloser Abscheu. Ich hatte alle äußeren Kennzeichen eines menschlichen Wesens – Fleisch, Blut, Haut, Haare –, aber meine Entmenschlichung war so gravierend, reichte so tief, daß die Fähigkeit zur Anteilnahme abgetötet, einem schleichenden, zielstrebigem Verfall zum Opfer gefallen war. Ich *imitierte* einfach die Wirklichkeit, die grobe Karikatur eines menschlichen Wesens, und nur ein düsterer Winkel meines Hirns blieb in Betrieb. Etwas Schreckliches ging vor sich, doch ohne daß ich begreifen konnte, warum – ich konnte einfach nicht den Finger auf den entscheidenden Punkt legen. Das einzige, was mir Linderung brachte, war der angenehme Klang von Eiswürfeln, die in ein Glas J&B fallen.

Auch Roman scheint einer solchen „Simulation“ von Wirklichkeit ausgesetzt, die den Menschen zur Karikatur seiner selbst erniedrigt (allerdings fehlt ihm die entsprechende „Linderung“); aber anders als der Amerikaner beschränkt er sich nicht darauf, dieser Scheinwelt, die keine positive Möglichkeit zur Selbstverwirklichung bietet, mit Gewalt

und Zerstörung Schein-Verluste zuzufügen, er zerstört sie letztlich ganz. Hier geht es wohl kaum um das, was Norman Mailer (1991) in seiner Rezension zu „American Psycho“ als Differenz zwischen Ost und West referiert: „Die Kommunisten hatten wenigstens soviel Anstand, nach 70 Jahren einzupacken. Der Kapitalismus wird 700 Jahre dauern, und noch bevor er zu Ende ist, wird alles verloren sein“ – auch wenn das unterschiedliche Ausmaß des Zerstörungspotentials in „Roman“ und in „American Psycho“ das offenbar bestätigt.

Tatsächlich erscheint auch dem Leser mit fortschreitender Lektüre des Romans „Roman“ die ländliche Idylle immer unwirklicher, bis unübersehbar ist, daß es sich bei ihr nicht um die literarische Darstellung eines funktionierenden „lebendigen Lebens“ handelt, sondern um die Darstellung einer Darstellung – um einen Roman über den Roman gewissermaßen –, um ein penetrantes Konstrukt aus Versatzstücken literarischer Vorlagen, die, weder räumlich noch zeitlich stimmig, zu einem *Bild* zusammengefügt sind. Haben wir bei Ellis die scheinbar ideale, weil sorglose und alle Wünsche befriedigende „materielle Idylle“ des „Reaganschen Kapitalismus“, die sich in den Aufzählungen der Markennamen artikuliert und die auf dem *realistischen* Umstand beruht, daß im Kapitalismus einige wenige die Chance haben, mit Geld Geld zu machen – was dem New Yorker Yuppie erlaubt, praktisch *tatenlos* von Investmentgeschäften zu leben –, besteht die „literaturgängige Idylle“ Sorokins aus einem Konglomerat von Zitaten literarischer Texte, hat sie einen *literarischen* bzw. ideologischen Hintergrund. Mit seinem Rückzug aufs Land versucht Roman, in die nicht minder „ideale“ Ideenwelt der russischen Literatur einzutauchen und in ihr ebenfalls *tatenlos* zu leben. Dieser Versuch scheitert. Über einen vordergründigen ästhetischen Genuß hinaus erschließt sich ihm diese Welt nicht, kann sie ihn nicht in sich aufnehmen, ihn nicht zu einem Bestandteil ihrer selbst machen. Der Russe ist im doppelten Sinne zur Unproduktivität verurteilt: Auf der Ebene der Roman-„Handlung“ betrachtet, bleibt ihm, dem Zugereisten, das Landleben fremd und äußerlich; symbolisch betrachtet, kann die literarische Kulisse nur die Vortäuschung eines Lebensraumes sein, ist sie tatsächlich nur zweidimensional; indem er sie durchschreitet, zerstört er sie auch¹⁰.

Hier trifft sich die russische Kulturgeschichte mit einem wesentlichen Element der Postmoderne. Seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts hatte der russische Intellektuelle sich aus den Unbillen seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit in die schöpferische Welt der Literatur zurückziehen können, die ihn trug und in der allein er sich entfalten konnte. Das galt auch noch für die Sowjetzeit. Postsowjetisch aber hat die Literatur, so möchte ich Sorokins „Roman“ deuten, diese Fähigkeit und Funktion verloren. Sie ist – angesichts der literarischen Zitate, aus denen „Roman“ besteht – nur noch ein Abklatsch ihrer selbst. Die Welt der Literatur und der Ideen kann heute weder ein Ersatz für eine unzulängliche noch ein Modellfall für eine bessere *Realität* sein. „Roman“ beweist, daß der schöne Schein trägt.

In einer solchen Scheinwelt, wie der hier gestalteten, gibt es keine gültigen Werte, keine sinnvollen Strukturen. Sorokin greift also zu einem ähnlichen Mittel wie Ellis, wenn er in „Roman“ (aber auch in seinen anderen Werken) innerhalb der Fiktion Ersatzstrukturen schafft. Bezogen sich die *Aufzählungen* und das *Name-dropping* in der materialistischen Welt von „American Psycho“ auf Konsumgüter und Menschen die ‘in’ sind, sind es im ‘literarischen Dorf’ Romans Wort- oder Buchstabenreihen, worauf sich

¹⁰ Bezeichnend, daß Roman zunächst vorhat, auf dem Land Landschaft zu malen, aber auch mit dieser Art der produktiven, wenngleich künstlerischen Aneignung scheitert er.

das Erzählen reduziert. Die zwanghaften Wiederholungen kaschieren die Dismorphie¹¹ der Sprache, besser gesagt ihres Sinnes, nur notdürftig. Sie geben der Sinnlosigkeit und der Leere den Anschein einer Ordnung und den in dieser Welt lebenden Personen so etwas wie eine Struktur. Das gilt für die Aufzählungen von Speisen, dann von Morden und schließlich von Körperteilen und Körperbewegungen in „Roman“¹². Dieses Mittel kannte schon Beckett, wenn er seine Gestalten in ihrer sinnentleerten Welt bestimmte Handlungen und Wörter wiederholen ließ und so eine Art Inventarisierung der Leere durch Stereotypen herstellte.

Bei Sorokin finden sich nach konzeptualistischer Manier extreme Formen solcher *reductio (ad absurdum)*: In seiner frühen Erzählung „Očered“ reduziert sich der Text, bis die schweigsam Wartenden in der nächtlichen Schlange nur noch in leeren Seiten von sich reden machen. In „Roman“ schlägt sich die körperliche Reduktion des Helden in immer kürzeren Sätzen nieder. Im Gegensatz zu Beckett geht es Sorokin dabei aber nicht um den Bewußtseinszustand seiner Personen. Darüber erfahren wir gar nichts. Die Stilisierung in Form der *reductio* wird gewissermaßen zu einem *sprachlichen* Ausdruck für den Zustand der Welt. So reduzieren sich einige Teile von „Norma“ auf Gedichte zu den einzelnen Monaten des Jahres, Gespräche reduzieren sich auf bedeutungslose rituelle Gesprächsfetzen, Handlungen auf die Wiederholung inhaltsleerer Geschäftigkeit.

„Roman“ geht einen Schritt weiter. Die sprachliche Reduktion geht in die Dismorphie (die ‚Dekonstruktion‘) der Person über, und diese wird total: Roman reduziert sich auf sich selbst und schließlich auf ein Nichts. Das Psycho-Image des Serienmörders Roman ist flüchtig, vorübergehend. Seine Performanz ist die Auflösung. Am Ende geht er mit der fiktiven Welt, in der er hatte leben wollen, unter. Die Person Roman fällt mit dem Roman „Roman“ zusammen und stirbt mit dem Ende dieses Romans. Mit dem Ende des russischen Romans überhaupt?

„Die Kunst ist daher tot“, schreibt Baudrillard, „nicht nur weil ihre kritische Transzendenz tot ist, sondern weil die Realität selbst [...] mit ihrem eigenen Bild verschmolzen ist“¹³.

Literaturverzeichnis

- Ellis, B.E. 1990. The Twentysomethings: Adrift in a Pop Landscape. *New York Times*, 2. Dezember.
 -- ²1992. *American Psycho* (1991). New York.
 -- ¹¹1996. *American Psycho*. Übersetzt von Harald Hellmann. Köln.
 Sorokin, V. (o.J.). Morfofobija. In: *Obelisk*. Moskva (Typoscript).
 -- 1992. Morphophobie. In: *Der Obelisk*. Erzählungen aus dem Russischen von G. Leupold. Zürich.
 -- 1990. *Dismorfomanija*. Moskva.
 -- 1993. *Dysmorphomanie*. *Das Jubiläum*. Aus dem Russischen übersetzt von Peter Urban. Frankfurt/M.
 -- 1994. *Norma*. Moskva.
 -- 1994. *Roman*. Moskva.
 -- 1995. *Roman*. Aus dem Russischen übersetzt von Th. Wiedling. Zürich.

¹¹ Vgl. meinen Aufsatz mit dem Titel „Dismorphie. Gestaltverlust als Merkmal postsowjetischer Mentalität (am Beispiel der Prosa Vladimir Sorokins)“ in: Cheauré 1997: 243-251. Um Dismorphie, Gestaltverlust und Zerfall, geht es im gesamten Werk Sorokins. Zentrales Thema ist sie in seinem Theaterstück „Dismorfomanija“ (1990) und in der Kurzgeschichte „Morfofobija“ (vor 1992).

¹² Vgl.: In „Norma“, Teil II (entstanden 1979/80) listet Sorokin 22 Seiten lang Kombinationen mit dem Adjektiv „normalный“ auf [нормальные роды, нормальный мальчик, нормальный крик (76) –, bis: нормальная кома, нормальный разряд, нормальное массирование, нормальная смерть (98)]; in Sorokins „Očered“ folgen 33 Seiten lang Familiennamen aufeinander.

¹³ Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung in Welsch ²1994: 162.

- Adler, J. 1990. The Killing of a Gory Novel. *Newsweek*, 26. November, 85.
- Baudrillard, J. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris.
- Cheauré, E. (Hrsg.) 1997. *Kultur und Krise*. Berlin.
- Dwyer, V. 1991. Literary Firestorm. *Maclean's Canada's Weekly Newsmagazine* 1. April, 55.
- Ferenczi, C. (Hrsg.) 1987. *Aufbruch mit Gorbatschow? Entwicklungsprobleme der Sowjetgesellschaft*. Frankfurt.
- Flickinger, B. 1987. Mit der Kultur zu neuen Ufern? In: Ferenczi, C. (Hrsg.): *Aufbruch mit Gorbatschow?* Frankfurt, 250-259.
- 1997. Dismorphie. Gestaltverlust als Merkmal postsowjetischer Mentalität am Beispiel der Prosa Vladimir Sorokins. In: Cheauré, E. (Hrsg.): *Kultur und Krise. Rußland 1987–1997*. Berlin, 243-251. (Osteuropaforschung. 39).
- Iannone, C. 1991. PC and the Ellis Affair. *Commentary*, Nr. 1, Juli, 52-54.
- Kimball, R. 1991. Much Less Than Nothing. *The Wall Street Journal*, 6. März.
- Mailer, N. 1991. Children of the Pied Piper – Mailer on „American Psycho“. Norman Mailer joins the media-pitched battle raging around Bret Easton Ellis's controversial new novel. *Vanity Fair*, März, 154-159, 220f.
- Rosenblatt, R. 1990. Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder? *The New York Times Book Review*, 16. Dezember, 3, 16.
- Sheppard, R.Z. 1990. A Revolting Development. *Time*, 29. Oktober, 100.
- Teachout, T. 1991. Applied Deconstruction. *National Review*, 24. Juni, 45f.
- Vajl', P. 1995. Konservator Sorokin v konce veka. *Literaturnaja gazeta* 5, 4.
- Welsch, W. (Hrsg.) 1988. *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexthe der Postmoderne-Diskussion*. Berlin.
- Wolf, N. 1991. The Animals Speak. *New Statesman & Society*, 12. April, 33f.

Heidelberg

Brigitte Flickinger

Brigitte.Flickinger@urz.uni-heidelberg.de