

Brigitte Flickinger

Erzählen in Rußland – Erzählen ohne Pointe

Daß die Erzählkunst eine Dame ist, und zwar eine Dame, die sich irgendwie in Schwierigkeiten gebracht hat, ist ein Gedanke, der ihren Bewunderern häufig gekommen sein muß¹ – schreibt Virginia Woolf und fährt fort:

Denn wenn die Erzählkunst, wie wir meinen, in Schwierigkeiten ist, könnte der Grund möglicherweise der sein, daß niemand sie fest packt und streng definiert. Für sie sind keine Regeln aufgestellt worden, sehr wenig Gedanken hat man sich ihretwegen gemacht. Und wenn Regeln auch falsch sein können und durchbrochen werden müssen, haben sie doch diesen Vorteil: sie verleihen ihrem Gegenstand Würde und Ordnung.

Das war 1927.

Inzwischen sind viele der Dame Erzählkunst zu Hilfe geeilt und haben sich für ihre *Ehrenrettung* eingesetzt: die *Morphologen*, die *Formalisten*, die *Strukturalisten*, die *Semiotiker* und schließlich die *Poststrukturalisten* und Theoretiker der *Postmoderne* – überhaupt *post-* ...! Immer wieder ändert die Dame ihr Aussehen, das hält ihre Bewunderer auf Trab: Ständig müssen sie – und das immer **ex post!** – neue *Regeln*, das heißt neue Erklärungen, zuweilen auch Rechtfertigungen für ihre Eskapaden finden, während die *Dame* ihnen immer schon zwei Schritte voraus ist!

Ich will es in dem vorliegenden kleinen Aufsatz nicht mit den erwähnten Theoretikern aufnehmen. Ich möchte nur einen kleinen **Punkt** ergänzend ins Auge fassen, der mir gerade für die neueste – oder müßte man schon sagen *vor-neueste?* –, die postmoderne Erzählkunst in Rußland symptomatisch zu sein scheint, der aber bisher wenig Aufmerksamkeit erhalten hat: die **Pointe** des Erzählens. Dazu eine weitere Einschränkung: Ich will das hier nur beispielhaft tun, ohne den geringsten Anspruch auf Vollständigkeit sowohl was die Erscheinungsweise dieses Phänomens als auch was seine Interpretationsmöglichkeiten angeht. (Das bliebe einem umfanglicheren Unternehmen überlassen.)

Die Pointe – der *Punkt*, das ist nach Grimm: (*sinnlich oder geistig*) *die Stelle als stand-, ruhe-, gesichtspunkt, ausgangs-, anfangs- oder endpunkt, höhe-, mittel-, brenn-, kern-, hauptpunkt, halt-, stützpunkt, bewegungs-, hebepunkt*

¹ Virginia Woolf: *Is Fiction an Art?*. In: *New York Herald Tribune*, 16.10.1927; Deutsch: *Über Erzählkunst*. In: *Der Augenblick. Essays*. Frankfurt 1996, 112 f.

u.s.w.² Hier interessiert uns vor allem der Schlußpunkt, der Endpunkt, das, woraufhin erzählt wird, das **Ende** also. Ende kann ein Zielpunkt sein, Vollendung, aber auch Abbruch, Zusammenbruch, ein bloßes Aufhören oder ein aktives Zuendbringen.

Aus der Kulturgeschichte kennen wir viele Vorstellungen vom Ende, und die Überlegungen dazu häufen sich vor allem, wenn irgendein Ende bevorsteht: das Ende eines Jahrhunderts, eines Jahrtausends gar, einer beruflichen Karriere etwa oder eines Lebenswerks, das Ende einer Handlung oder auch der Tod. Ein bevorstehendes Ende ist vielfach ein Zeitpunkt, an dem ein Blick zurück geworfen wird, aber auch ein Blick voraus (über das aktuelle Ende hinweg gewissermaßen).³ Zu einem solchen Zeitpunkt entstehen Fragen wie: Haben sich die Hoffnungen der vorausgegangenen Zeit erfüllt? Ist der Plan aufgegangen? Wurde die Aufgabe gelöst? – Aber auch: Was kommt danach?

Ist das Ende zugleich ein Anfang? Und wenn, dann wofür? In diesen letzten Fragen wird deutlich, daß es uns schwerfällt, uns ein endgültiges Ende, so etwas wie einen zielgerichteten Prozeß **ohne** ein *Danach* vorzustellen. Davon leben die Religionen. Nicht minder schwer fällt es uns aber, uns einen Prozeß ohne ein *Woraufhin* vorzustellen, einen ziellosen *Verlauf* (einen Ablauf, ein Herum...? Hierfür fehlen uns sogar die Worte). *Zeit kann*, sagt Aristoteles, *ohne eine Seele nicht existieren* – das heißt, ohne den Menschen, der sie mißt, der ihr einen Sinn, eine Struktur, ein *Woraufhin* verleiht. Was wäre unser Dasein ohne Ziele, ohne eine mehr oder minder bedeutsame Perspektive? Davon leben die Wissenschaften, das Denken – und eigentlich auch die Kunst.

Und nun konstatieren zum Beispiel Karlheinz Stierle und Rainer Warning einleitend zum 16. Band der Reihe *Poetik und Hermeneutik*, der 1996, rechtzeitig zum Millennium dem Thema *Ende*⁴ gewidmet ist:

Die Kraft der großen Zeitentwürfe des 19. Jahrhunderts, die bei allen endzeitlichen Stimmungen sich dennoch ins 20. Jahrhundert ungebrochen fortsetzten, scheint endgültig[!] erschöpft. [...] Der symptomatische Wert des Zusammenbruchs der marxistischen Welt, die sich ihren Zukunftshorizont aus dem Geist des 19. Jahrhunderts konstruiert hatte, steht noch unmittelbar vor Augen, ohne daß er schon eine Sprache gefunden hätte. Es scheint, als werde das Wort **Ende** [Hervorheb. B.F.] mit seinen

² Jakob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch (1889). Reprint München 1984, Bd. 13, 2236

³ Frank Kermode spricht im Zusammenhang mit *fin-de-siècle* vom Mythos des Übergangs (*myth of transition*, 12), einer Zeitspanne vor dem Ende, die weder dem Ende zugehört noch dem vorangegangenen Jahrhundert, nach biblischer Vorstellung die Zeit des Antichrist. F. Kermode: *The Sense of an Ending*. Studies in the Theory of Fiction. New York 1967

⁴ Karlheinz Stierle und Rainer Warning (Hrsg.): *Das Ende*. Reihe: *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 16. München 1996, IX

Synonymen und Anschlußbegriffen in unseren Auseinandersetzungen und Orientierungsversuchen immer unvermeidlicher.

Wirklich?

Ist die Dame Erzählkunst nicht schon wieder (mindestens) einen Schritt weiter? Ja, die marxistische Welt ist zusammengebrochen, sie ist zu Ende. Und was folgte auf dieses Ende, in diesem Fall ihren Niedergang?

Werfen wir einen Blick auf einige Beispiele der Erzählkunst der *russischen Postmoderne*⁵ und sehen wir, wie sie mit dem Ende umgehen und ob sie für den Zusammenbruch, der sich in der Wirklichkeit ereignet hat, eine künstlerische Sprache gefunden haben. Hierzu bietet sich besonders eine Anthologie russischer Erzählungen an, die zumeist in den achtziger und neunziger Jahren (genauer zwischen 1978 und 1995), also nicht lange vor, während und nach dem Ende der Sowjetepoche, entstanden sind. Viktor Erofeev (geb. 1947) – selbst ein Repräsentant der Erzählkunst dieser Zeit – hat sie ausgewählt und unter dem Titel *Russkie cvety zla. Rodnaja proza konca dvadcatogo veka*, zu einem Band zusammengefaßt, herausgegeben. Er stellte ihnen einen einführenden Essay aus dem Jahr 1993 voran, in dem er ankündigt, daß die hier versammelten Erzählungen ihrerseits einen Archetext ergäben, der nicht nur vermittele, was sich jetzt in der russischen Literatur tut, sondern der sich seinerseits zu einem Roman über die Wanderungen der russischen Seele füge. Der Band erschien auf russisch erst 1997, in deutscher Übersetzung bereits 1995.⁶

In seinem Essay stellt der Herausgeber selbst eine Diagnose über den Zustand der russischen Patientin Erzählkunst auf. Ihn möchte ich zuerst zu Wort kommen lassen, dann will ich auf charakteristische Sujets der Erzählungen verweisen: Alltag und Tod nehmen darin einen besonders großen Raum ein. Schließlich gehe ich auf die erzählerischen Beiträge von Jurij Mamleev und Vladimir Sorokin näher ein.

Die Literatur des ausgehenden Jahrhunderts, schreibt Erofeev in seinem Vorwort zur genannten Anthologie,

hat die kollektivistischen Möglichkeiten erschöpft. Sie wendet sich ab von allgemeinen und hin zu marginalen Werten, vom Kanon zu den Apokryphen, sie zerfällt in Einzelteile. Mitte der siebziger Jahre begann die Ära eines bislang nicht dagewesenen Zweifels – nicht nur am neuen, am sowjetischen Menschen, sondern am Menschen überhaupt. Die neue russische Literatur zweifelte ausnahmslos an allem: an Liebe, Kindern, Glauben, Kirche, Kultur, Schönheit, edler Gesinnung, Mutterschaft, Volks-

⁵ Vgl. Karlheinz Kasper: Das literarische Leben in Rußland 1993. In: Osteuropa 1994/12, 1132-1145 (über Postmoderne 1140-1143)

⁶ Viktor Erofeev: *Russkie cvety zla. Rodnaja proza konca XX veka*. M. 1997; dt.: Viktor Jerofejew: *Tigerliebe. Russische Erzähler am Ende des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1995. Seitenangaben in Schrägstrichen beziehen sich auf die deutsche Ausgabe.

weisheit – das war der Bankrott der volkstümlicheren Illusionen, die sich auch während der Sowjetzeit in der Intelligenz gehalten hatten - und schließlich auch am "langweiligen" Westen. [...] Dies war eine doppelte Reaktion auf die wüste russische Wirklichkeit und den maßlosen Moralismus der russischen Kultur. [...]

Die neue Literatur schwankt zwischen "schwarzer" Verzweiflung und zynischem Gleichmut. [...]

Die Literatur, die einmal nach Feldblumen und Heu duftete, [...] stinkt: Tod, Sex, Alter, schlechtes Essen, Alltag. Themen wie Gewalt, sadistische Aggression, zerstörte Schicksale treten in den Vordergrund. Rasant steigt die Zahl der Morde, Vergewaltigungen, Verführungen, Abtreibungen [...]. Das zerfallende Rußland wird zur Metapher des Lebens. /13 f./

Mit der Infragestellung nahezu aller bisher hochgehaltenen Werte verliert die russische Literatur auch ihre *teleozentrische* /8/ Sicht auf die Welt. Verzweiflung und Gleichmut bieten keine Perspektive! Die Sowjetliteratur und anti-sowjetische Literatur ablösende *andere Literatur* /12/ schöpft ihre Vorbilder aus fremden Quellen: aus der Dekadenz der Moderne, dem Surrealismus, der Mythik, der Pop-art und der westlichen Postmoderne.

Trotz dieser literarischen Einflüsse ist für die meisten Erzählungen in diesem Band kennzeichnend, daß ihre **Sujets** auf den sowjetischen beziehungsweise postsowjetischen **Alltag** zurückgreifen. Insofern, das heißt am Wirklichkeitsbezug des Erzählten, hat sich also nichts geändert. Nur, **wie** mit diesem Alltag literarisch umgegangen wird, unterscheidet sich grundlegend.

Bei der frühesten dieser Erzählungen, der *Typhusquarantäne* (1978) von Varlam Šalamov (geb. 1907) geht es um die enge, für den betroffenen Lagerhäftling undurchschaubare und unkalkulierbare Welt der Lagerhaft und Quarantäne. Zwischen kurzfristigen Hoffnungsschimmern und kleinen Tricks zur Verbesserung seiner Situation ist hier eine Schwundform individuellen Lebens gestaltet. Und dieses Leben ist ein Kreislauf, ist **der Lagerkreislauf**⁷, wie Šalamov sagt:

Andreev aber dachte nicht an die Zukunft. Er hatte in den Goldminen gelernt, das Leben nicht weiter als bis zum nächsten Tag zu zählen, und setzte all seine Kraft ein, um den nächsten Tag zu erleben. /39/

Zirkulär, aussichtslos und vollkommen außenbestimmt ist Andreevs Existenz in der Quarantäne, und nichts in der Erzählung weist aus diesem Kreislauf hinaus. Sie endet mit seinem Abtransport aus der Quarantänestation. Wohin wird es gehen? *Kilometer 208 sollen wir übernachten. – Und weiter? – Keine Ahnung ...* Andreevs Genesung ist eine Etappe, weder ein Erfolg noch ein erster Schritt zu etwas Neuem. Sie ist einer von vielen aufeinanderfolgenden Momenten im *La-*

⁷ Varlam Šalamov: *Typhusquarantäne*. In: Jerofejew 1995, 30-55, hier 31

gerkreislauf, dessen Erythrozyten lebendige Menschen /31/ sind. Auf die Quarantänestation folgt erneut Lagerhaft.

Viktor Astafev (geb. 1924) gestaltet mit *Ljudočka* (1988) den Alltag als die sterbende Welt des russischen Dorfes, das früheren Kolchosbauern nun keine Existenzgrundlage mehr bietet und das die früher gesicherten familiären Beziehungen zerbrechen läßt; dieser Dorfwelt steht bei Astafev ein noch verkommeneres, ein verrottetes, amoralisches, gewalttätiges, vom Westen beeinflusstes Stadtleben gegenüber, das dem Individuum nur den Ausweg **Tod** zu lassen scheint: Ein Selbstmord aus Demütigung und Verzweiflung und ein Mord aus Rache sind das Fazit dieser Erzählung. Und die Moral von der Geschichte? Sie fehlt! Am Ende sind beide Taten in der beschönigenden Kriminalstatistik der Stadt ausgelassen, so, als hätten sie sich nie ereignet. Nichts folgt aus ihnen, alles, so darf man annehmen, geht weiter seinen gewohnten Gang.

Noch unmotivierter erscheinen Vergewaltigung und Mord an einer Krankenhausärztin in Ivan Alekseevs (geb. 1954) *Bol'ničnyj romans* (1991).⁸ Fetzen der Alltagsrealität dreier Menschen überlagern sich hier zufällig und nur für kurze Zeit. Das Verbrechen ist nicht der Höhepunkt von sich zuspitzenden Problemen, es ist auch kein Wendepunkt im Umgang mit der entgleisenden Kriminalität. Die Tat ist eine Marginalie, ein Zufall gewissermaßen, dem sogar der Zusammenhang mit dem Leben der betroffenen Person fehlt.

Das Motiv Astafevs, das den Generationenkonflikt mit dem Gegensatz Stadt/Land verknüpft, findet sich auch bei dem dreißig Jahre jüngeren Sufar Gareev (geb. 1955). Doch hier, in *Kogda kričat čužie pticy* (1992)⁹, hat das Landleben – das Leben der Eltern – seine Qualität als soziales Netz verloren. Es ist nur noch ein dürrtig kaschiertes Schauspiel einer heilen Welt, wie auch das Verhältnis der Eltern zu ihrer in der Stadt lebenden Tochter, zu der sie keinen persönlichen Zugang mehr haben, über die sie nichts wissen und die sie nicht verstehen, nur noch den Abklatsch einer Familienbindung darstellt. Tatsächlich ist dieses Verhältnis geprägt von Vorurteilen, Verständnislosigkeit, ja Abneigung gegen das Fremde im eigenen Kind. Auch hier ist keine Vermittlung, keine Überbrückung der sozialen Kluft in Sicht. Nach einer kurzen, ebenso zufälligen wie nichtssagenden Begegnung kehren alle Beteiligten, ohne eine neue Erfahrung gemacht zu haben, unverändert in ihre unscheinbare Welt zurück.

Und wieder der Tod: Auch der Exzentriker in der Erzählung *Vasilij Rozanov glazami ekscentrika* von Venedikt Erofeev (1938 - 1990), schickt sich an, aus dem Leben zu scheiden. *Ist das ein Leben? Das ist kein Leben, das ist Gül-*

⁸ Ivan Alekseev. *Bol'ničnyj romans*. In: Mužčina na odnu noč'. M. 1993, 5-19; dt. unter dem Titel *Eine Krankenhausromanze* in *Erkundungen. Zwölf Erzähler aus Rußland*. Berlin 1992, 11-33

⁹ In: Sufar Gareev. *Pro Šekspira*. M. 1990; deutsch: *Wenn fremde Vögel schreien*. In: *Erkundungen. Zwölf Erzähler aus Rußland*. Berlin 1992, 70-92

le, ein Strudel von Spülwasser,¹⁰ beklagt sich der Exzentriker in komischer Enttäuschung. Die Ausführung der finalen Tat scheitert allerdings daran, daß es ihm nicht gelingt, in der Stadt einen Strick aufzutreiben. Und schließlich scheint es, als ob ihn die Lektüre der Werke des *Reaktionärs* Vasilij Rozanov von seinem Plan abbringen könnten. Doch ist dies weder eine Versöhnung mit der bestehenden Realität noch ein irgendwie gearteter Neuanfang; der Ich-Erzähler verflüchtigt sich, er entschwindet in die Welt der Phantasie.

In Friedrich Gorenštejns (geb. 1932) *S košeločkoj* (1982; dt. *Mit dem Beutel*)¹¹ erschöpft sich der Alltag der Rentnerin Avdot'ja in der materiellen Welt des Einkaufens, im Schlangestehen und in der Jagd nach Defizitärem. Nur vorübergehend unterbricht ein Unfall diese ebenso rituelle wie ausschließliche Lebensaufgabe der Frau, was zum Anlaß der Erzählung wird, ohne daß sich jedoch aus diesem Ereignis für sie eine neue Perspektive ergäbe. Auch ihr Dasein bleibt ein Kreislauf des ewig Gleichen.

Drei Jahre nach Gorenštejn hat Vladimir Sorokin das Thema *Očered'* in seinem gleichnamigen Roman zur Totalität erhoben: Die Warteschlange als Lebenswelt, Kommunikationsfeld und soziales Gefüge kennt keine Welt außerhalb ihrer selbst. Bezeichnenderweise ist eine Schlange erst als Schlange wahrzunehmen, wenn sie bereits besteht, folglich hat sie keinen Anfang und tendenziell kein Ende. Sie ist Zustand und Bewegung zugleich und hat ihren "Lebenszweck" in sich. Damit ist die Schlange, wenn man so will, die trefflichste Allegorie der Pointenlosigkeit!

Etwa aus derselben Zeit wie Sorokins *Schlange* stammt Mark Charitonovs (geb. 1937)¹² gleichnamige Erzählung (aus dem Zyklus *Golosa*): Diesmal ist es die Registrierungsschlange, sind es deren innere und äußere Gesetze, die die Menschen beschäftigen und vollständig einnehmen. Hier bildet der virtuelle "Raum" der vermeintlichen oder vielleicht auch faktischen Bürokratie den Horizont der Wartenden und die Totalität ihres Daseins. Aus ihm gibt es kein Entkommen; individuelle Gestaltungsmöglichkeiten sind nicht vorgesehen. Die Wartenden werden von den angeblichen Erfordernissen der Bürokratie bestimmt – sinnigerweise sogar über deren autoritäre Verordnungen hinaus.

Bei Valerij Popov (geb. 1939) in *Ljubov tigra* (1991; dt. *Tigerliebe*), der Titelgeschichte der deutschen Ausgabe der Anthologie Erofeevs, geht es um ein anderes **Alltags**geschäft: den komplizierten wie daseinsnotwendigen Umgang mit Unterschlagungen, Bestechungen und Schmiergeldern. Und auch dies endet

¹⁰ Venedikt Erofeev in *Vasilij Rozanov glazami ekscentrika*. Russisch und deutsch in Neue Russische Literatur. Salzburg 1978; unter dem Titel *Vasilij Rozanov - aus der Sicht eines Exzentrikers* wiederabgedruckt in Jerofejew 1995, 160-184

¹¹ Russ. in Erofeev 1997, 140-162; deutsch in Jerofejew 1995, 110-135

¹² Veröffentlicht in *Družba narodov* 1993/2. Dt.: Russische Erzählungen der 80er und 90er Jahre (zweisprachig). München 1996

mit der bezeichnenden Frage nach dem Kreislauf, der Wiederkehr des ewig Gleichen: *Sollte etwa alles von vorn beginnen?* /217/

Alltag, das sind in diesen Erzählungen partikuläre, durchweg präsentische, banale Momente. Banalität, Rücksichtslosigkeit, Perspektivlosigkeit und Wiederholung kennzeichnen das Leben der Menschen, über die erzählt wird. Zugleich läßt, was über sie erzählt wird, die Frage nach einem existentiellen Sinn des Erzählten gar nicht erst aufkommen. Und damit, so scheint es, erübrigt sich auch, auf der Ebene dieses Erzählten nach einem Ziel, einer Intention, einer **Pointe** zu suchen. Doch wenn wahr ist, was Walter Benjamin¹³ – aus der Sicht der Moderne und am Beispiel Leskovs – über das Erzählen schrieb, daß Erzählen im Unterschied zur bloßen Information seine *Schwingungsbreite* daraus gewinnt, daß *der Erzähler, was er erzählt, aus der Erfahrung nimmt, aus der eigenen oder berichteten; und daß er es wiederum zur Erfahrung derer macht, die seiner Geschichte zuhören*, dann leuchtet ein, daß auch ein solchermaßen pointenloses Erzählen seinen Reiz und seine Berechtigung haben kann. Es ist ein Ausdruck der Erfahrung von Orientierungslosigkeit. Wie aber steht es diesbezüglich mit anderen Formen des Erzählens und wie mit dem Roman?

Ich möchte unter dem Gesichtspunkt der Pointe beziehungsweise der Pointenlosigkeit noch je zwei Werke zweier Autoren untersuchen, die stilistisch über die bisher betrachteten Erzählmuster hinauszugehen scheinen: zum einen von Jurij Mamleev die Erzählung *Tetrad' individualista* (*Das Heft des Individualisten*, geschrieben 1986) aus *Cvety zla* und seinen Roman *Šatuny*¹⁴, zum anderen von Vladimir Sorokin die Erzählung *Zasedanie zavkoma* (*Die Sitzung des Gewerkschaftskomitees*; ebenfalls in der Anthologie Erofeevs), sowie Sorokins Roman *Roman*.

Welche Rolle spielt hier der Tod, der unter bestimmten Aspekten die Pointe, End- und Zielpunkt, oder auch metaphysischer Neuanfang sein könnte?

In Mamleevs Werk übernimmt der Tod eine zentrale, man möchte sagen, höchst lebendige, allgegenwärtige Rolle. Sicherlich ist bei Mamleev wie bei Sorokin die Faszination für dieses Erzählmotiv nicht unabhängig davon, daß es zur Sowjetzeit – ebenso wie alles Sexuelle – tabuisiert war. Doch gibt es Mamleev darüber hinaus Gelegenheit, ein gänzlich a-sowjetisches, dekadentes, okkultistisches Setting zu entwerfen. In seiner Erzählung *Das Heft des Individualisten* lebt der nekrophile Erzähler mit seiner empfindsamen, nervösen Braut (später Frau) Sina abgeschottet von der verachteten Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit der übrigen, vor allem der schwiegerelterlichen Welt, in einer selbstgewählten *Jenseitigkeit* /142/, die er zugleich als Innerlichkeit, als *reines Ich* /150/ bezeichnet. Der (ernüchternd "gewöhnlich") *Saša* genannte Erzähler sucht

¹³ Walter Benjamin: *Der Erzähler*. In: *Gesammelte Schriften*, II. 2. Frankfurt 1977, 445, 443

¹⁴ Mamleev schrieb diesen Roman bereits 1966-68. 1988 erschien er erstmals in New York; deutsche Ausgabe Juri Mamlejew. *Der Mörder aus dem Nichts*. Salzburg 1992

ganz konkret die Nähe zu den Toten: Er lebt gewissermaßen auf dem Friedhof, besucht mit Vorliebe fremde Begräbnisse, kann sich nicht sattsehen an Toten:

Ich berauschte mich an den kalt-erstarrten Zügen des Gestorbenen; mir schien, wenn ich sein Gesicht lange, lange bis zum Irrsinnigwerden anstarrte, dann würde ich diese unbeweglich-gräßliche, tote Maske herunterreißen und dahinter die Lösung für das Rätsel des Lebens erblicken, für das Rätsel meiner selbst. /158/

Zu dieser Grenzüberschreitung kommt es jedoch nicht. Unvermittelt bricht das Heft des Individualisten ab. Das Erzählte bleibt die Wahnvorstellung eines paranoiden Bewußtseins.

Jurij Mamleevs Roman *Šatuny* spielt in Rußland in den 60er Jahren: Verwesung, Unrat, Gewalt prägen die Szenerie. Im Mittelpunkt des Romans steht der gewalttätige Fedor: *Er stammt aus dem niedrigsten Volk; das macht seinen Charme aus*¹⁵, heißt es da. Seine Gegenspieler sind eine Gruppe von *Metaphysikern*. Sie alle leben subjektiv in einem Zwischenreich zwischen der ekelerregenden Realität und einem erklärtermaßen leeren, aber dennoch heiß ersehnten *Jenseits*; ihr Lebensinhalt ist eine ekstatische Ichbezogenheit, ihr Lebensziel ist der Tod: bei den *Metaphysikern* virtuell als Sehnsucht nach dem eigenen Tod, bei Fjodor praktisch als manifester, nach außen gerichteter Destruktionstrieb, als seine Lust zu morden.¹⁶ Sexualität und Tod bilden eine Einheit: Zum Beispiel betrachtet einer der *Metaphysiker* als den Gipfel der Perversion, daß Wollust Kinder zeugt; Gipfel der Lust hingegen ist – für Fedor – der Koitus mit einer Sterbenden. Bei genauerem Hinschauen erweist sich auch in der Philosophie der *Metaphysiker* die Vorstellung von Leben als zyklisch:

Im Augenblick nach dem Tod oder nach dem jenseitigen Leben finde ich mich auf dieser Welt wieder ... Sagen wir auf dieser Welt und nicht in einem anderen Universum [...] Ich bleibe ich selbst am gleichen Ort, wie in einem ewigen Kreis.¹⁷

Religion wird zum Wahnsinn pervertiert. In Fedor und Aljoša, in der dumpfen Gewalt des einen und der naiven Religiosität des anderen, entstehen Gegenpole. Hier haben wir eine Parodie auf *Die Brüder Karamasov*: Dmitrij der Tatmensch, der in Dostoevskijs Roman fälschlich für den Vatermord verantwortlich gemacht wird, hat bei Mamleev einen weitaus hemmungsloseren Doppeltgänger in Fedor; und der Mönch Aljoša kehrt bei ihm in Gestalt des Aljoša Christoforov wieder, dessen zunächst ebenfalls gläubiger Vater alsbald seinen

¹⁵ Ebd., 47

¹⁶ Vgl. S. Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 13, 1-69. Freuds Thesen über den Todestrieb sind bis heute umstritten. Vgl. J. Laplanche, J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt 1973, 495 ff.

¹⁷ Mamlejew 1992, 63

Glauben fahren läßt, um dann als Huhn, bzw. als Hühnerkadaver weiterzuleben. Wie sein Vorbild Dmitrij Karamazov den gewollten Mord letztlich nicht vollzieht, kommt auch Fedor nicht dazu, sich seiner ultimativen Mordlust hinzugeben und am Ende(!) die ihm nahestehenden *Metaphysiker*, wie beabsichtigt, mit der Axt (!) zu töten.

Er zog sich in sich zusammen, seltsam amüsiert von dem Bewußtsein, daß sein *Entschluß* das gleiche bedeutete wie die *Tat*.

Das Auftauchen einer altvertrauten Realität in Gestalt staatlicher Ordnungsmacht hindert Fedor daran, – indem er die *Metaphysiker* ins Jenseits befördert – zum Exekutor ihrer sogenannten Philosophie zu werden. Diesseits und Jenseits fallen in der nicht ausgeführten Un-Tat zusammen und auch hier – wie wir es bereits in den Erzählungen sahen – existieren die *Metaphysiker*, als sei nichts geschehen, verstreut weiter, jeder nach seiner Façon.

Vladimir Sorokins *Sitzung des Gewerkschaftskomitees*¹⁸ beginnt mit einer sozialistischen Pflichtübung: Im Kollektiv soll über die Vergabe von Urlaubsplätzen und die Disziplinierung eines asozialen Elements in der Arbeitsbrigade beraten werden. Auch hier also ein sowjetisches Alltagssujet, das zunächst nach den üblichen Regeln und Gepflogenheiten abläuft, nämlich ebenso traditionell wie langweilig. Doch allmählich – darin gleichen sich fast alle Erzählungen und Romane Sorokins – kippt die Szene. Konnte der Leser den Beitrag der zufällig anwesenden Putzfrau noch als Stimme aus dem Volk integrieren und konnte er die verbale Einmischung des ebenfalls zufällig in die Sitzung hineingeplatzten Milizionärs mit seinem Cellokasten als typisch sozialistischen Ausdruck institutioneller Anmaßung, als mangelnde Distanz oder fehlenden Persönlichkeitsschutz verstehen, sprengt die sich jetzt entfaltende Handlung alle Erwartungen: Das Gewerkschaftskomitee wünscht plötzlich, den unliebsamen Mitarbeiter für sein Verhalten zu erschießen, der Milizionär erweist sich nicht als Liebhaber klassischer Musik, wie seine Äußerungen und das Cello hätten vermuten lassen können, sondern als ein fanatischer Sadist; was folgt, entspricht in Charakter und Logik einem modernen Hexensabbath: In einem kollektiven Anfall von Besessenheit wird die Putzfrau von den rasenden Gewerkschaftsmitgliedern und ihren Helfern, dem Milizionär, dem Angeklagten und dem Zeugen unter allgemeinem Skandieren abgerissener Befehlsfetzen zu Tode gepfählt und mit Würmern gefüllt; zwei weitere Selbstmorde werden vollzogen. Die übrigen Teilnehmer dieser Séance verlassen danach ruhig den Saal.

Sorokin schrieb mehrere analog aufgebaute Erzählungen mit dem gleichen Kippeffekt, in denen nicht selten der Tod eine Rolle spielt. Auch sein Roman *Roman* folgt im Grunde demselben Bauschema. Doch in diesem Werk bewerkstelligt der Held die Auslöschung der **gesamten** ihn umgebenden Gesell-

¹⁸ Sie erschien zuerst auf deutsch V. Sorokin: *Der Obelisk*. Zürich 1992, 154-180

schaft und zum Schluß auch seinen eigenen Tod, und zwar praktisch im **Alleingang**. Sein Akt ist so total, daß man sich über Romans Grabmal gewundert hätte – wäre es nicht vorsorglich bereits zu Beginn des Romans beschrieben worden!

Gibt es bei Sorokin eine Pointe? In der *Sitzung des Gewerkschaftskomitees* wird mit dem Kippeffekt zwar die langweilige, aus der Innenperspektive jedoch offenbar konsequente Handlung des Gewerkschaftskomitees als **trügllich** ad absurdum geführt und das ergibt, verglichen mit den vorgenannten Erzählungen anderer Autoren, vielleicht eine stärkere Relativierung des **Alltags**-sujets, aber eine Pointe ergibt es nicht: Die erzählte Lebenswelt ist einfach **noch** sinnloser und noch weniger verlässlich als uns realistisch erzählte Werke zu verstehen geben.

Anders liegen die Dinge in Sorokins Roman *Roman*.¹⁹ Gerade auf dem Höhepunkt traditioneller Romanhandlung, nämlich bei der Hochzeit des *Helden*, kippt die nach dem vorhin beschriebenen Muster ad absurdum geführte Szene. Diese Szene ist jedoch nicht nur konkrete Romanhandlung, sie stellt nach der Konzeption ihres Autors zugleich *den Tod des russischen Romans* dar, *den Untergang einer großen Tradition, die das ganze zwanzigste Jahrhundert dominiert hat und trotzdem einfach nicht sterben will*.²⁰ Das Sujet von *Roman* zielt also auf seine eigene Auflösung, und zwar nicht nur auf der Textebene, sondern auch auf der durch den Text symbolisierten Meta-Ebene! Das heißt, **Roman** – Person, Narration und Sinnbild einer Gattung in einem – besitzt ein Ziel, eine Intention, eine Pointe, nur liegt diese nicht mehr **im** Roman selbst, nicht mehr auf der Ebene der Romanhandlung, sondern **außerhalb** des Erzählten. Diese Pointe setzt die Aufhebung Romans voraus! *Roman* kann als ein Endpunkt, eine Abrechnung mit einer Tradition gelesen werden. Macht er den Weg frei für einen literarischen Neuanfang?

¹⁹ Er entstand 1985-89, erschien auf russisch aber erst 1994 in Moskau und auf deutsch unter dem selben Titel 1995 in Zürich.

²⁰ K. Kasper Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen zitiert hier aus einem Interview mit Sorokin, das in Haffmans' Literarischem Nachrichtendienst Nr. 9, Oktober 1995 abgedruckt war. In: Osteuropa 1996/12, 1182