

Brigitte Flickinger

Dismorphie

Gestaltverlust als Merkmal postsowjetischer Mentalität
(am Beispiel der Prosa Vladimir Sorokins)

"Dismorphie" ist ein Kunstwort. Ich wählte es, angeregt durch zwei Titel von Vladimir Sorokin, über die noch zu sprechen sein wird: das Theaterstück *Dismorfomanija* (Moskau, 1990) und die Erzählung *Morphophobie* (Zürich, 1992). In dem Wort "Dismorphie" verbindet sich das griechische morphé – "Gestalt", "Form" – mit seiner Negation Dis-.¹ *Dismorphie* steht hier für Gestaltverlust, Ent-staltung gewissermaßen, wobei offen bleibt, ob es sich um einen Prozeß der Zerstörung einer bis dahin intakten individuellen Gestalt handelt oder ob sich im konkreten Fall eine Gestalt gar nicht erst herausbilden konnte. Gemeint ist mit Dismorphie die geistige, körperliche und seelische Deformiertheit des Menschen in bezug auf seine Lebenswelt.

Mir scheint *Dismorphie* ein zentrales Merkmal der Prosa Vladimir Sorokins zu sein, ein Merkmal überdies, das seine Prosa – wenn man sie als solche ernstzunehmen bereit ist – in spezieller Weise mit der Postmoderne, und mehr noch mit der postsowjetischen Befindlichkeit des russischen Menschen verbindet.

Dies möchte ich im Folgenden erläutern. Ich will zunächst anhand einiger Beispiele zeigen, wie sich dieser Gestaltverlust in Sorokins Werk ausdrückt: Welche "Gestalt" geht hier eigentlich "verloren", aus welchem Grund und mit welchen Auswirkungen? Welche Haltung nimmt der Autor implizit oder explizit dazu ein? Gibt es ein positives Gegenbild, an dem der Mangel zu messen ist, und unter welchen Voraussetzungen ist dieses

¹ Nicht etwa "Dys", wie fälschlich in der deutschen Übersetzung des Dramas, denn das würde den Kreis des Gemeinten ungerechtfertigt einschränken. (V. Sorokin: *Dysmorphomanie. Das Jubiläum. Zwei Stücke.* Aus dem Russischen von Peter Urban. Frankfurt 1993).

Gegenbild – oder war es einmal – Realität? Inwiefern läßt sich Gestaltverlust als postmodern verbuchen (was Sorokin selbst für sich in Anspruch nimmt), und inwiefern trifft eine solche literarische Haltung die heutige postsowjetische Mentalität?

Viele Erzählungen Sorokins und vor allem sein bislang umfangreichster Roman *Roman*² sind nach demselben Schema gebaut: Als Lebenswelt erscheint zunächst eine zwar räumlich und zeitlich meist nicht präzise bestimmte, aber ihrer Kennzeichnung nach dem Leser zumindest oberflächlich bekannte Alltagssituation, in der alltägliche Menschen ihren alltäglichen Geschäften nachgehen. Diese Szenerie wird im Verlauf der Erzählung, ohne daß sich der Erzählgestus deshalb änderte, plötzlich durchbrochen. Personen "fallen aus ihrer Rolle"; Gewalt, Perversion, pornographische Elemente, fäkalische Sprache und ähnliches drängen sich in die konventionelle Alltäglichkeit und füllen sie wie selbstverständlich aus. Zwischen der Lebenswelt und dem Individuum tut sich eine Kluft auf, die innerhalb des literarischen Werkes nicht reflektiert, geschweige denn überbrückt wird.

In *Roman* skizziert Sorokin auf etwa dreihundertzwanzig von vierhundert Seiten zunächst die Idylle eines vertrauten, traditionellen russischen Landlebens. Der zweiunddreißigjährige Titelheld Roman, früher als Waisenkind bei Onkel und Tante (der Intelligencija zuzurechnenden Gutsbesitzern) auf dem Lande aufgewachsen, hat sich entschlossen, auf Dauer wieder dahin zurückzukehren. Aus der Sicht Romans begegnen nun dem Leser die Versatzstücke eines scheinbar zeitlosen russischen Landlebens: Wald, Fluß und Dorf; die russische Gastlichkeit, die Banja, der Wodka, die Jagd, das Pilzesammeln, der Gottesdienst, die Heuernte, das Osterfest, die Teestunde am Samovar und schließlich die Dorfhochzeit. Auch Roman selbst scheint zunächst ins Bild des "déja vu" zu passen: ein gepflegter junger Mann, seiner Erscheinung nach ein "Stutzer" des 19. Jahrhunderts, der sich tatenlos der Friedlichkeit (spokojstvie, tišina) und den Annehmlichkeiten des Landlebens überläßt, der zwar anfangs vorhat, kreativ zu sein, indem er das Idyllische mit Farbe auf die Leinwand bannt, dann aber selbst auf diese Tätigkeit der Wirklichkeit-Abbildens verzichtet, um schlicht teilzuhaben am Leben der, wie er selbst immer wieder sagt, "ein-

² Der Roman *Roman* entstand in den Jahren 1985 bis 1989 und erschien auf Russisch bei obscuri viri in Moskau 1994, in einer leider wenig überzeugenden deutschen Übersetzung bei Haffmans in Zürich 1995.

fachen, lieben Menschen" (étich prostodušnych milych ljudej) auf dem Land.

Thematischer Höhepunkt des idyllischen Teils des Romans, wie auch der scheinbaren sozialen Einbindung des Titelhelden Roman in die ländliche Idylle ist das Hochzeitsfest, das Onkel und Tante für ihn und seine unverhofft gewählte Braut Tat'jana ausrichten, ein Ereignis, das sich schlaflos über zwei Tage und zwei Nächte sowie über ganze einhundertzwanzig der vierhundert Seiten hinzieht und an dem das gesamte Dorf teilnimmt. Doch sobald das Fest vorbei ist und das Brautpaar sich – etwa um drei Uhr nachts – in sein Schlafgemach zurückgezogen hat, kippt die Szene: Für den Rest der plötzlich endlosen Nacht (über siebenundsiebzig Seiten) widmet sich Roman in Begleitung Tat'janas dem Morden all der "lieben einfachen Menschen", deren Gesellschaft er eben noch 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 mit der Axt, einem Hochzeitsgeschenk, erschlagen. Eine innerfiktionale Motivation oder Begründung für diese Tat ist nicht ersichtlich. Nach dieser 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 Bestandteile seinem grausigen Ritual des Leckens, Essens, Erbrechen, 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. Seine letzten 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."³ Mit Romans Tod – immer noch ist Nacht – endet der Roman.

³ "Роман пополз". "Роман застонал". "Роман качнул". "Роман замер. Роман застонал. Роман пошевелил. [...] Роман вздрогнул. Роман дернулся. Роман умер." (S. 397 f.).

Dismorphie findet in diesem Roman gleich auf mehreren Ebenen statt. Die scheinbar realistische Idylle wirkt von Anfang an penetrant unecht und hohl. Natur und Menschen, die heile Welt des Landlebens sind von Pathos, Kitsch und Rührseligkeit gekennzeichnet; das alles bleibt klischeehaft und wenig überzeugend. Unsäglich leere, belanglose und sowohl für den Handlungsverlauf wie für die Charakterisierung der beteiligten Personen irrelevante Dialoge lassen diese Personen gesichtslos erscheinen, und sie zeugen von der Beziehungslosigkeit der Individuen untereinander. Die Szenerie, die erst so vertraut, so traditionell erschien, gewährt in Wahrheit keinen menschlichen Lebensraum, sie bleibt plakhaft, oberflächlich, äußerlich. Und sie ist nur der Abklatsch einer Wirklichkeit, von der wir nicht einmal erfahren, ob sie denn jemals tragfähig war, denn es gibt keine Gegenüberstellung des Hier und Jetzt mit einem besseren oder schlechteren Damals. Und auch innerhalb dieses Hier und Jetzt fehlt jede Spur von Ironie, es gibt kein Augenzwinkern, aber auch keine Reflexion – weder auf Seiten der fiktiven Personen noch auf Seiten des Erzählers –, die die erst idyllische, dann hemmungslos grausame Szene relativierten beziehungsweise beurteilten. Ohne die Artikulation eines Konfliktbewußtseins entfällt auch jede moralische Wertung, gibt es weder einen gegen diese Welt revoltierenden Geist noch einen therapeutischen Rat für sie. Die fiktionale Wirklichkeit verliert ihre quasi realistische Gestalt gewissermaßen unbemerkt, und sie verliert sie ersatzlos. Eine Alternative ist nicht in Sicht.

Auf der personalen Ebene finden wir in der Person Romans zunächst den Versuch einer Integration in das (im Vergleich mit den "Krackenstädten" [spruty-goroda, S. 32]) vermeintlich authentischere Landleben. Doch die Integration scheitert, sie muß scheitern, wie wir jetzt wissen. Und zwar nicht nur wegen des, wie eben geschildert, untauglichen Objekts, der unlebhaften Idylle, sondern auch, weil Roman selbst in seiner Welt nicht wirklich Gestalt annimmt; er besitzt keine auf seine Lebenswelt bezogene subjektive Identität, kein konstruktives soziales Dasein. Den Traditionen, die er rühmt, ist er nicht wirklich innerlich verbunden; auch er ist nichts als eine Oberfläche, äußerlich beeindruckbar, aber ohne ein eigenes Selbst. Das gilt auch für die anderen Personen in diesem Roman; sie gewinnen kein Profil, haben keine persönliche Kontinuität, keine Seele; in einem weiteren Sinne zeit- und ortslos, bleiben die ihnen (oftmals in stereotypen Wiederholungen) *zugeschrieben* Qualitäten bloße Etiketten.

Stilistisch interessant ist hierbei, daß die fiktionalen Personen auch deshalb zu keiner Plastizität gelangen, weil sie die ihnen zugeschriebenen Qualitäten nicht selbst *darstellen*. Ihr Reden und Handeln charakterisiert sie nicht. Da sie als "flat characters" zudem beziehungsunfähig nebenein-

ander, nicht miteinander, leben, fehlt dem Werk auch jede romanhafte Entwicklung des inneren oder äußeren Geschehens.

All dies macht den genannten Kippeffekt, die Entgleisung der fiktionalen Personen, möglich, läßt Roman unvermittelt und nahezu⁴ unmotiviert von sentimentaler Zuneigung für die Dorfbevölkerung zu Brutalität gegen sie übergehen. Die nicht genuine, wenngleich mit dem Anspruch verbindlicher Tradition präsentierte Lebenswelt bietet Roman keinen Halt. Ohne die Verbindlichkeit einer eigenen individuellen und gesellschaftlichen Identität und Kontinuität, bleibt sein Handeln willkürlich und im Positiven wie im Negativen potentiell grenzenlos⁵ – zugleich in beiden Extremen unterschiedslos nicht überzeugend: Der lähmend langweiligen Idylle steht die, statt Schauer und Grauen nur Widerwillen erregende, ritualisierte Gewaltszene gegenüber.⁶

Des weiteren findet in *Roman* ein Gestaltverlust auch auf stilistischer Ebene statt: Die zunächst quasi realistische (wenngleich oberflächliche, klischeehaft triviale, banale...) Szenerie eines sozialen Kontextes löst sich im Fortgang des Erzählens immer weiter auf. An ihre Stelle tritt die körperliche Befindlichkeit⁷ des Individuums Roman, die gewissermaßen symbolhaft für die Welt zu stehen scheint. Der Lebensraum verengt sich, bis Roman und Roman, das Werk und seine Hauptperson, schließlich in eins zusammenfallen. Roman geht auf im Roman. Der Roman endet mit der fiktionalen Existenz Romans. Konsequenterweise drückt sich diese Identifika-

⁴ Mit der Werwolf-Episode (S. 166) wird ansatzweise ein Motiv geboten, ausgeführt wird dieses Motiv jedoch nicht.

⁵ Kurz bevor er seine zweihundertneunddreißig Morde an der Dorfbevölkerung begeht, rettet Roman unter Lebensgefahr die Familienikone einer alten Bäuerin aus deren brennendem Haus. (S. 207 f.)

⁶ Michail K. *Ryklin* faßt die Paradoxie dieser Wirkung so: "In seiner [Sorokins] späten Prosa erreichen die Redepraktiken solche Intensität, daß sie anfangen, rein formal zu erscheinen, besonders in seinem letzten *Roman*, wo er die Kunst, uninteressant zu sein, zu eigenartiger Vollkommenheit brachte." Und weiter, die "nicht ideologisierte Rede" sei: "ja schon Handeln, und zwar gewalttätiges Handeln. Das gewaltsame Tun der Rede – die einzige wirkende Ursache in dieser Welt – wird allmählich zum Haupthelden der Prosa Sorokins". (Terrorologiken II. In: *Orte des Denkens. Neue Russische Philosophie.* Hrsg. von Arne *Ackermann* u.a. Wien 1995, S. 163.)

⁷ Vgl. Richard *Shusterman*: Die Sorge um den Körper in der heutigen Kultur. In: *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne.* Hrsg. von Andreas *Kuhlmann.* Frankfurt 1995, S. 241-277.

tion zuletzt auch im oben beschriebenen Zerfall der sprachlichen Vermittlung, dieser untersten Ebene der Dismorphie, aus.

Obgleich Sorokin – zu Recht – der Ansicht ist, in der russischen Literatur könne es derzeit keine "direkte Aussage" geben,⁸ hat er, anders als die Konzeptualisten, denen er sich verwandt fühlt, sich nie wirklich von der vor- und nachrevolutionären Tradition der russischen Literatur mit ihrem gesellschaftspolitischen Bezug freigemacht. "Alles, alles hängt von-einander ab", sagt er in *Ein Monat in Dachau* (Mesjac v Dachau), das er 1990 verfaßte; "alles ist die totale Vermitteltheit und Unfreiheit. Wir kleben in dieser Abhängigkeit wie Fliegen im Honig, und jede unserer noch so leisen Bewegungen verursacht Wellen, Wellen."⁹ Stil und Motive des "großen" bürgerlichen wie des sozialistischen Realismus durchziehen sein eigenes Werk, stehen wie vergessene, sinnentleerte Requisiten auf seinen Erzählbühnen herum, fraglos eher Ballast denn Wegweiser durch die neue Welt, die ihrerseits in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens von Auflösung – Dismorphie – geprägt ist.

Von Anbeginn seines Schreibens, besonders seit der Perestrojka, drückte Sorokin die "totale Vermitteltheit" in sarkastischen und respektlos unflätigen Attacken auf die sowjetische Lebenswirklichkeit und die in ihr lautstark propagierten Werte des russischen Sozialismus aus: *Pervyj Subbotnik*, *Pamjatnik*, *Obelisk* und andere Erzählungen wären hier zu nennen. Er sah seine literarische Funktion in erster Linie im Durchbrechen bestehender Tabus. Sexualität, Pornographie und Gewalt – ehemals nicht literaturwürdig – grasierten nun in seinen Werken. Und mit einer geradezu penälerhaften Lust zu schockieren, tat er, der jüngste unter den aufmüpfigen "Konzeptualisten", auf diese Weise seine Emanzipation von den unglaublich unwürdigen (sowjetischen) Autoritäten kund.

Inzwischen hat die postsowjetische Lebenswirklichkeit mit ihrer Aufhebung von Werten, mit ihrem Zerfall gesellschaftlicher Strukturen diese Art der Literatur ein- und überholt. Die literarische Tabuattacke hat sich überlebt. Wo es nichts Verbindliches mehr gibt und (fast) alles möglich ist, bleibt nichts, was dekonstruiert werden könnte – außer das Reden

⁸ Sorokins Äußerung am 26. September 1996 bei einer Diskussion im Anschluß an seine Lesung im Werkhaus des Mannheimer Nationaltheaters.

⁹ Все, все зависит друг от друга, полнейшая опосредованность и несвобода. Мы с этой зависимости, как мухи в меду, и малейшее наше движение порождает волны, волны. (S. 1)

selbst. Wo die Gesellschaft ihre Gestalt verloren hat, ist das Individuum auf sich selbst bezogen – ist es nicht einmal mehr Subjekt, nur noch Körperlichkeit. Das haben wir in *Roman* gesehen.

Unter diesen Bedingungen verlieren auch konkrete Themen ihre realen Inhalte und ihre Bedeutung. Wenn Sorokin in *Ein Monat in Dachau* oder auch in seinem Theaterstück *Hochzeitsreise* (Svadebnoe putešestvie; November 1995) Motive aus Nationalsozialismus, Stalinismus und Holocaust verwendet, sind diese Motive nur noch ein Signal, um die Aufmerksamkeit des Lesers oder Zuschauers zu wecken und um dann dessen vorgegebenen Erwartungshorizont für die eigene Darstellung zu nutzen. Dem Autor geht es nicht um eine inhaltliche Auseinandersetzung mit diesen historischen Themen, geschweige denn um eine Bewältigung der mit ihnen verbundenen Vergangenheit.

In *Ein Monat in Dachau* beispielsweise wird das Grauen des Holocaust auf diese Art benutzt und mißbraucht: In die Horrorszenarie ist das individuelle sadomasochistische (also wieder körperliche!) Erleben eines Menschen eingebettet, der auf dem Weg durch 26 Zellen des Konzentrationslagers den Folterungen eines deutsch-russischen Zwitterwesens Margarita / Gretchen ausgesetzt ist.

In *Hochzeitsreise* dienen Faschismus und Stalinismus, SS und NKVD als Aufhänger und Staffage für die Darstellung einer aktuellen neurotischen – hier ebenfalls sadomasochistischen – Befindlichkeit.¹⁰ Das Stück endet im Klamauk. Der unerwartete Kipfeffekt, in dem sich die Auflösung zuvor langwierig angelegter szenischer und personaler Gestaltung vollzieht, bewirkt auch, daß das zunächst realistisch erscheinende Setting eine quasi symbolische Bedeutung annimmt: Das Erzählte wird zur Allegorie auf die Bewußtseinslage des heutigen, speziell des post-sowjetischen Menschen, dem die bislang gültigen oder doch zumindest propagierten Werte verloren gegangen sind. Auch dadurch, daß der literarische Text auf diese Art über sich hinausweist, werden seine realitätsbezogenen Motive (vor allem die der unbewältigten jüngsten Vergangenheit, die Mythen der Sowjetzeit

¹⁰ Die *Hochzeitsreise* hat, so ließ Sorokin verlauten, die Aufgabe, den "russisch-deutschen Sadomasochismus" als ein kulturelles Phänomen der "Epoche des Kollektivismus" zu analysieren. (Sergej Šapoval: Vychod za ramki. In: Nezavisimaja gazeta, 29.11.95; vgl. auch Karlheinz Kasper: Das literarische Leben in Rußland 1995. In: Osteuropa, 1996.10, S. 952.)

wie die dem Nationalsozialismus, Stalinismus oder Holocaust entnommenen Motive) von Sorokin ihrer realistischen Funktion entkleidet.

In einer seiner wenigen Äußerungen über die eigene literarische Arbeit und über Literatur heute meinte Sorokin (im November 1991 in einem Gespräch mit Peter Urban): "Literatur hat mich immer nur als eine Form des menschlichen Wahnsinns interessiert". Darauf "klassifizierte" er in diesem Sinne die "merkwürdige Landschaft" der russischen Literatur: Da gebe es "gigantische Steinpyramiden" – die *paranoiden* Welten Gogol's, Tolstojs, Dostoevskijs, Platonovs, Solženicyns sowie der Klassiker des Sozialismus; sie seien umgeben von Gewässern einer *schizoiden* Literatur – Gončarov, Čechov, Turgenev, Bunin, Nabokov; an deren Rändern wiederum lägen "die Sümpfe der marginalen Literatur" – Chlebnikov, Daniil Charms, Vvedenskij, Vladimir Kazakov, Dmitrij Prigov, Lev Rubinstein, Vsevolod Nekrasov.¹¹ Seinen eigenen Standort lokalisiert Sorokin hier in den Sümpfen – in der Welt der Psychose, könnte man sagen.

Die russische Literatur als eine Ansammlung von Krankenberichten also? Die heutige Lebenswelt, Rußlands wie des Westens, eine "Krankenanstalt", in der der Mensch als Patient, körperlich und geistig deformiert, unter zweifelhafter medizinischer Aufsicht sein Dasein fristet? Nur die Art der Behandlung unterscheide sich im Westen und im Osten, sagt Sorokin: Während im Westen der Arzt den Patienten mit Champagner über die Gefährlichkeit seiner Lage hinwegtäusche, würden dem russischen Patienten auf seiner verrosteten Pritsche keinerlei Illusionen gemacht: Sein mürrischer Arzt sage ihm, "Sie werden sterben!"¹²

In dieser Metapher des Russen wie in seinem Werk artikulieren sich Kennzeichen der "condition postmoderne" (Lyotard): die Entpolitisierung und Vereinzelung des Menschen, die Fragmentierung der Subjekt-Objekt-Beziehung – bis hin zum "Tod des Subjekts" (Baudrillard), aber auch die Orientierungslosigkeit des Einzelnen in einer Welt ohne eindeutige und verbindliche Werte, ohne Lebensmodelle und ohne konkrete Utopien. Das alles, meint Sorokin, gelte auch für Rußland. Nur habe der Mensch des Westens die Möglichkeit, das Leiden an der Fragmentierung seiner Welt und seines Bewußtseins mit "Champagner" zu betäuben. Der Westen hat, so könnte man hinzufügen, seine Orientierungslosigkeit damit vergoldet,

¹¹ Frankfurter Rundschau, 30.11.1991; vgl. das Programmheft zu *Hochzeitsreise*, Nationaltheater Mannheim. September 1996.

¹² Ebd.

daß er sie "Pluralität" nennt, und ihr mit der Begründung positiven Charakter zuspricht, sie bewahre die heutige, die postmoderne Lebenswirklichkeit vor den früheren "Totalitarismen". Doch hinter diesem Credo verbirgt sich keine neue politische Moral; es ist die Weigerung, eindeutig Position zu beziehen und sich zwischen Gut und Böse, Wahr und Falsch zu entscheiden; es ist die Philosophie der Gleichgültigkeit, des "anything goes, let it go". Diese letzte Konsequenz, so scheint es, hat Sorokin nicht gezogen. So gesehen ist seine Literatur in ihrem Anliegen noch traditionell russisch, ein "Spiegel der Wirklichkeit" – wenngleich ein blinder.

In *Dismorphomanie* (1990) treten eine Reihe von Patienten auf, die in dem Wahn leben, ihre vermeintliche körperliche Mißgestalt vor der Welt verbergen zu müssen, während sie, von ihren Pflegern schonungslos an die Öffentlichkeit gezerrt, dazu gezwungen werden, konkret Theater – das heißt, in einem vorgegebenen Kostüm eine bestimmte Rolle – zu spielen. In allen diesen Fällen wird die Krankheit als eine "gesellschaftliche" diagnostiziert, hat sie sich nach einer Versagenserfahrung am Arbeitsplatz beziehungsweise einem Mißerfolg im sozialen Umfeld entwickelt. Die Gestalt dieser Menschen genügt nicht den Ansprüchen ihrer Umwelt, doch statt die Mißstände der Umwelt dafür verantwortlich zu machen, suchen sie die Schuld, den Fehler bei sich selbst, hier konkret in ihrer Körperlichkeit, in ihrer Gestalt. Damit sie diese bis zur Unkenntlichkeit wandeln, werden sie der Behandlung unterzogen.

In *Morphomanie* (1992) geht Sorokin gedanklich noch einen Schritt weiter; die nur eineinhalb Seiten umfassende Kurzgeschichte beginnt mit der Sehnsucht des Individuums nach dem ursprünglichen, vorgeburtlichen Zustand der Gestaltlosigkeit. Noch bevor auch diese "Erzählung" in eine gewalttätige sexuelle Phantasie entgleist, spielt das fiktive Ich mit dem Gedanken, dorthin zurückzukehren, wo es ehemals gestaltlose Substanz war. Es wünscht sich, gar nicht erst den Versuch gemacht zu haben, Gestalt anzunehmen: "Die Welt der Formen ist grausig. Sie entsetzt durch ihre bloße Existenz" – heißt es in *Morphomanie*.

In diesem Punkt – der Dismorphie – treffen sich Sorokins Prosa, die gegenwärtige russische Befindlichkeit und die postmoderne Mentalität.